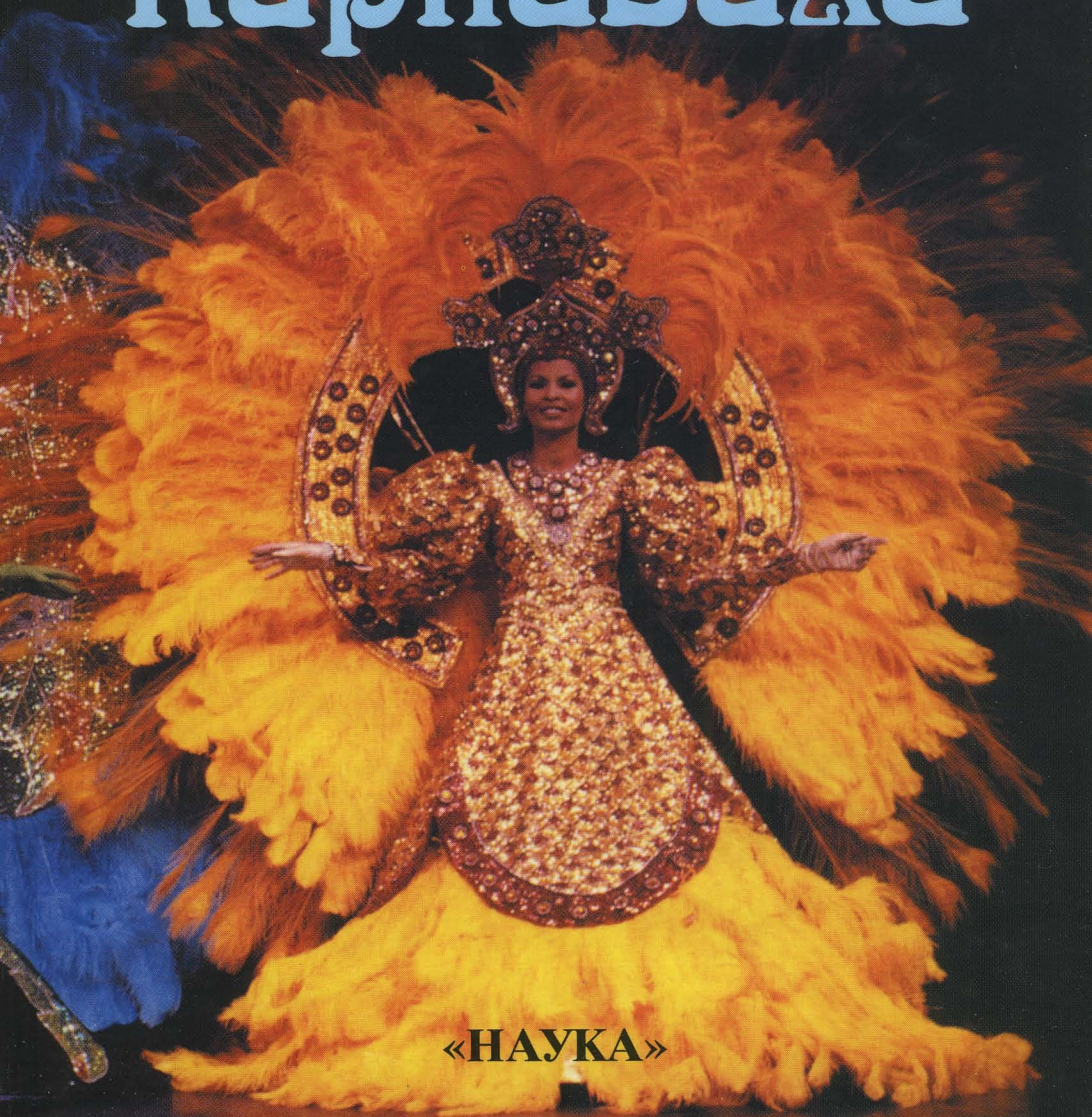


Наталия Константинова

Страна карнавала



«НАУКА»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Наталия Константинова

Страна карнавала

*Несколько эссе
о бразильской
культуре*



МОСКВА
«НАУКА»
2003

УДК 94 (8)
ББК 63.3 (7 Бра)
К65

Рецензенты:

доктор исторических наук *В.П. Андронова*

доктор философских наук *А.В. Шестопал*

Константинова Наталия

Страна карнавала: Несколько эссе о бразильской культуре /
Наталия Константинова. — М.: Наука, 2003. — 143 с.: ил.

ISBN 5-02-032694-1

В книге рассматриваются ключевые сюжеты истории бразильской культуры с момента открытия страны в XVI веке до начала XXI века, которые получают новое, оригинальное освещение с позиций современности. Жанр эссе позволяет автору, опираясь на документальные источники и реальные факты, выразить свое, индивидуальное видение феномена бразильской культуры.

Для культурологов, историков, философов, социологов, искусствоведов, а также для широкого круга читателей.

ТП-2003-II-№ 186

ISBN 5-02-032694-1

© Н.С. Константинова, 2003

© Российская академия наук, 2003

© Издательство "Наука",

художественное оформление, 2003

Вместо предисловия

У бразильской культуры есть свое, неповторимое обаяние. Его невозможно передать словами. Его можно только почувствовать, погрузившись в чарующий мир ослепительных красок и завораживающих звуков — мир особого настроения, в котором феерическое веселье сплетено воедино с тончайшей грустью. И эта грусть даже называется по-особенному — *saudade*, слово, не имеющее адекватного перевода ни в одном языке мира.

Тот, кто однажды проникся этим "бразильским" настроением, становится навсегда "зависимым" от него. По крайней мере со мной произошло именно так. И случилось это еще в студенческие годы, когда я впервые услышала звучание бразильского варианта португальского языка, покоровшего меня какой-то непередаваемой красотой и душевностью. Выбор был сделан. Из нескольких романских языков, с жадностью изучавшихся мной на филологическом факультете Московского государственного университета, именно он стал главным, пробудив интерес к стране, культуре и народу, говорящему на "португальском с сахаром".

Постепенно стало понятно, что выбор, казавшийся поначалу в какой-то степени иррациональным, на самом деле был более чем оправданным. Я глубоко убеждена, что бразильская культура — одна из самых ярких и интересных современных культур, заслуживающая значительно

большого внимания, а точнее, признания, чем то, которым она "довольствовалась" на протяжении истории за границами ареала своего распространения. Убеждение это возникло в результате 30 лет изучения самых разных ее ипостасей: музыки и литературы, архитектуры и изобразительного искусства, театра и кинематографии — в каждой из этих сфер Бразилия обогатила мир. К такому выводу невольно приходит исследователь-культуролог, сделавший объектом своего изучения бразильскую культуру.

В предлагаемой книге представлены некоторые из написанных в разные годы эссе, опубликованные в первоначальном варианте в периодических изданиях — в журналах "Музыкальная жизнь", "Мегаполис", "Панорама Бразилии", "Личность и мир" и прежде всего в журнале "Латинская Америка", вот уже на протяжении почти 40 лет выполняющем благородную миссию "приближения" далекого Латиноамериканского континента к нашей стране и ее читателям. При отборе материалов предпочтение отдавалось, на наш взгляд, наиболее актуальным, в которых в то же самое время присутствует новое видение того, что ранее представлялось несколько в ином свете. Было бы наивным полагать, что мне удалось создать целостную панораму бразильской культуры. Цель была значительно скромнее. Прежде всего хотелось подвести определенный итог многолетней и, к счастью, любимой работе, конечно же не всей, а только в данном, конкретном направлении латиноамериканистики. С другой стороны, — и это, несомненно, важнее, — появилось желание поделиться мыслями и чувствами, возникшими в результате контактов с бразильской культурой, которая у многих моих соотечественников все еще ассоциируется прежде всего с футболом и карнавалом, ставшими для многих символами радости жизни — той самой *joie de vivre*, так не хватающей современному человеку, даже если он имеет доступ к многочисленным благам становящейся все более богатой и все менее духовной цивилизации.

Когда обращаешься к культуре иной страны, очень трудно абстрагироваться от своей родной культуры. Вольно или невольно начинаешь сравнивать и размышлять о

судьбах той и другой. Поэтому в книгу как бы "без спросу" вошло небольшое эссе, обращенное к реалиям нашей национальной действительности. Здесь есть внутренняя логика, поскольку я убеждена, что в глобализирующемся мире генетически и этнически далекие культуры часто сталкиваются с очень схожими проблемами, становясь таким образом более близкими друг к другу и взаимопрозрачными.

Путешествие в прошлое — навигационная ошибка или секретная миссия?

Открытие Бразилии было и остается загадкой истории. Что же на самом деле привело экспедицию Кабрала к берегам Нового Света? Отклонение от курса в результате ошибок в навигационных расчетах? Или это был результат хорошо спланированной секретной акции, достигшей именно той цели, которую преследовала Португалия? И кто тогда Педру Алвариш Кабрал — недостаточно опытный мореплаватель или Джеймс Бонд своего времени, успешно выполнивший порученную ему миссию?

Спор, длящийся уже не одно столетие, продолжается и на рубеже XX — XXI веков и достиг особого эмоционального накала накануне 500-летия знаменательного события. "В преддверии нового тысячелетия, когда полным ходом идет подготовка к празднованию 500-летия открытия Бразилии, — отмечал бразильский журналист и писатель Эдуарду Буэну, — самое время пролить свет на все то, что книги по истории не хотели или не сумели рассказать"¹.

Любопытно, что если раньше участие в дискуссии было исключительно прерогативой историков, то теперь в нее вовлекаются все новые и новые научные круги — от физиков до специалистов по высоким технологиям. Сторонники каждой из гипотез непреклонно отстаивают свою точку зрения, оставаясь порой не слишком восприимчивыми к доводам оппонентов.

Не возлагая надежд на расхожее заблуждение, что истина рождается в спорах, тем не менее постараемся прислушаться к аргументам обеих сторон и возьмем на себя смелость выступить в роли арбитра. Попытаемся вынести вердикт: чьи доводы кажутся нам более убедительными с позиций сегодняшнего дня.

Но сначала восстановим в памяти краткую хронику событий.

Итак, 22 апреля 1500 года, сорок пять суток спустя после отплытия из Лиссабона, мощная эскадра в составе десяти кораблей и трех каравелл, на борту которых находились около полутора тысяч человек, достигла побережья нынешнего штата Баия. Возглавлял экспедицию Педру Алвариш Кабрал. Он принадлежал к знатному дворянскому роду, однако к тому времени еще не был известен как мореплаватель. Почему выбор пал именно на него, остается только гадать. Одна из версий гласит, что решающую роль сыграла рекомендация Васко да Гамы, чей авторитет в этой сфере был непрекращаем.

Высадка экспедиции на сушу произошла на следующий день после прибытия. На ее месте был водружен деревянный крест с гербом Португалии и фрей Энрики Соариш отслужил первую мессу, символизировавшую приобщение новой земли к заморским владениям Португалии и одновременно к католической религии. Кабрал присвоил ей название "Остров Истинного Креста" (Ilha de Vera Cruz). Несколько дней спустя, после еще одной мессы, экспедиция продолжила плавание. Писарь экспедиции Перу Ваш ди Каминья составил свое знаменитое письмо на 27 страницах, в котором извещал короля Мануэла I об открытии и подробно излагал свои впечатления от недолгого пребывания на суше.

Год спустя Португалия снаряжает новую флотилию, на этот раз состоявшую всего из трех каравелл, во главе с Гаспаром Лемошем с целью дальнейшего ознакомления с открытой землей и составления карты ее побережья. В экспедиции участвует известный итальянский мореплаватель Америго Веспуччи, в то время служивший порту-

гальской короне. Он констатирует, что открытая земля — не остров, а часть большого материка, и переименовывает ее в "Землю Святого Креста" (Terra de Santa Cruz). Веспуччи делает важные записи, отмечая в том числе изобилие ценного дерева *пау-бразил*, использовавшегося европейцами в качестве красителя для тканей. Другой участник плавания — немецкий картограф Вальзеемюллер — составляет карту прибрежной территории, присваивая ей, естественно не без участия Веспуччи, название "Америка", которое со временем распространилось на весь континент. Таким образом, по сути, осуществляется акт исторической несправедливости по отношению к истинному первооткрывателю Нового Света — Христофору Колумбу. Название "Бразилия" было официально присвоено колонии королем Мануэлом I в 1513 году. Нетрудно догадаться, что оно происходило от названия того самого дерева, которое поначалу определило для португальцев (с экономической точки зрения) ценность вновь открытой земли. "Около трех десятилетий португальская корона мало интересовалась Бразилией. Наличие одного только *пау-бразил* не оправдывало дальнейших затрат на ее освоение, в то время как Восток со всеми своими богатствами ждал прибытия португальских судов"². Именно ввиду этого обстоятельства в Португалии вплоть до 1530 года не существовало плана колонизации Бразилии. В бразильской историографии этот период называется "пре-колониал".

Не останавливаясь более подробно на хорошо известных фактах, вернемся к интересующей нас дискуссии: было ли открытие Бразилии игрой случая или реализацией конкретного намерения, которое по тем или иным причинам не афишировалось?

В самой Бразилии до середины XIX века преобладала концепция "случайности". Согласно этой концепции, Кабрал, пытаясь избежать шторма, об опасности которого его предупреждал еще до начала экспедиции Васко да Гама, слишком далеко отклонился от намеченного курса, в результате чего его суда были отнесены экваториальными

течениями к берегам Бразилии. Тезис о преднамеренном открытии был впервые выдвинут Жоакимом Норберту ди Соза-и-Силвой в 1850 году в Бразильском институте истории и географии и очень скоро приобрел большое число сторонников.

Фактически единственным, но достаточно веским аргументом приверженцев гипотезы случайного открытия Бразилии является отсутствие каких бы то ни было документальных источников, которые подтверждали бы версию о снаряжении специальной экспедиции португальцев во главе с Кабралом к берегам Нового Света. Напротив, все указывало на то, что целью плавания была Индия, торговые связи с которой предполагалось значительно расширить.

Оппоненты строили свою гипотезу об "умышленном" открытии Бразилии, скорее, не на документальных фактах, а на логических рассуждениях. Допустим, говорили они, Кабрал действительно не был опытным мореплавателем, поскольку ничего не известно о его предыдущих плаваниях. Но ведь в составе экспедиции было немало в высшей степени опытных навигаторов, включая Бартоломеу Диаша, открывшего мыс Доброй Надежды, и Николау Козлью, капитана одной из каравелл в экспедиции Васко да Гамы. Они никогда не позволили бы совершить столь грубую ошибку, поскольку уже были знакомы с этими местами.

Размышляя далее, сторонники данной гипотезы задавали вопрос: почему "неопытный" Кабрал был назначен руководить самой крупной за всю историю навигации морской экспедицией — именно он, а не тот же Бартоломеу Диаш или Васко да Гама, хорошо знавшие морские пути, ведущие в Индию? И сами же отвечали на него: "Король Дон Мануэл был заинтересован, чтобы все, и в особенности папа, считали, будто Бразилия была открыта случайно, и столь грубая ошибка не вязалась с великими навигаторами. А с чем была связана подобная заинтересованность? Да с тем, что папские буллы, даровавшие португальцам земли, которые были уже открыты или которые только предстояло открыть, обязывали Португалию в об-

мен на это обратить язычников в христианство. Если бы Португалия заявила в то время, что знала о существовании Бразилии еще до 1500 года, она тем самым призналась бы в совершении преступления, поскольку не начала немедленно обращать индейцев в христианство. Это было бы не просто проявлением неуважения к папе, а признанием невыполнения своих обязательств перед ним"³. Именно это и объясняет, по мнению бразильского историка Терезиньи ди Кастру, почему открытие Бразилии было окутано покровами тайны и почему его представляли как чистую случайность.

Аналогичного мнения придерживается известный бразильский историк Роша Помбу. "До определенного времени, — пишет он, — все хронисты и даже известные отечественные и иностранные историки считали, что открытие Бразилии было чистой случайностью. В начале прошлого века возникли некоторые сомнения в этом, и вскоре прежняя версия, господствовавшая в течение трех столетий, стала опровергаться — сначала робко, а затем весьма рьяно... Ясно, что Кабрал вышел из устья Тежу не для открытия Бразилии. Об этом не могло быть и речи ввиду неизменной осторожности лиссабонского двора. Последний постоянно стремился представить открытие Бразилии лишь как явление случайного характера. Вот почему вместо того, чтобы направить одну из каравелл прямо к земле Вера-Крус, снаряжается большая экспедиция, перед которой ставится другая цель, и лишь попутно ей поручается найти эту землю. Кабрал, собственно говоря, провел лишь предварительную рекогносцировку"⁴.

Интересно, что российские историки, несомненно знавшие о дискуссии, единодушно придерживаются версии "унесенных ветром". Чтобы не быть голословными, позволим себе привести три цитаты. «В марте 1500 г., — говорится в "Очерках истории Бразилии", — лиссабонский двор снарядил новую экспедицию, во главе которой стал Педру Алвариш Кабрал. По пути в Индию экваториальные течения и неблагоприятные ветры отнесли корабли экспедиции далеко на запад. 22 апреля 1500 г. моряки обнаружили неизвестную землю»⁵.

Тема неизвестной земли звучит и в очень занимательной и талантливо написанной книге Л.Ю. Слезкина "Земля Святого Креста": "Прошло еще 30 дней плавания: всё на юг и на юг. У берегов Африки встречные ветры и течения... Еще несколько дней пути и на северо-восток — к цели путешествия. Но 22 апреля 1500 г. моряки увидели никому неведомую землю"⁶. И наконец, авторы монументального труда "История Латинской Америки" тоже пишут о том, что были нарушены навигационные планы экспедиции и "господствовавшие вдоль западного побережья Африки сильные течения и ветры отклонили курс эскадры далеко на запад"⁷.

Чем объяснить подобное единодушие отечественных историков? Скорее всего, стремлением сохранить "чистоту жанра", ибо исторические науки требуют опираться прежде всего на документальные источники, а не на полет воображения. Отсюда — приверженность к версии случайного открытия Бразилии и лишь упоминание о дискуссии, издавна существующей в бразильской историографии.

Как бы там ни было, но по мере приближения 500-летия открытия Бразилии чаша весов все более склонялась ко второй гипотезе, а именно что открытие было результатом заранее спланированной и осуществленной с полной секретностью акции, возложенной на Кабрала, который успешно с ней справился. И опять же силу обретают не прямые, а косвенные доказательства, число которых растет как снежный ком, несмотря на бразильский тропический климат.

Одним из главных аргументов является статус Португалии как ведущей морской державы эпохи Великих географических открытий. "Опережая любую другую нацию своей эпохи, Португалия в XV веке посвятила себя осуществлению гигантского замысла — морским географическим открытиям, которым суждено было изменить мир и положить начало новой эпохе в истории человечества"⁸.

Португальская морская экспансия началась в 1415 году, когда была одержана победа при Сеуте на севере Африки. Впоследствии, на протяжении всего XV столетия,

португальский флот бороздит вдоль и поперек воды Атлантики в поисках новых морских путей и торговых зон. Естественно, это подразумевает и открытие новых земель. Поначалу португальцы осуществляют регулярные плавания в Африку, организовывая там фактории и вывозя золото, слоновую кость, специи и, конечно же, рабов. В 1492 году в Португалию приходит известие об экспедиции Колумба, к которому королевский двор отнесся чрезвычайно серьезно. Свидетельство тому — подписание в 1494 году в испанском городе Тордесильясе знаменитого договора, определившего демаркационную линию, так называемый "папский меридиан", между испанскими и португальскими владениями. Он проходил в 370 лигах западнее островов Зеленого Мыса. С того момента все открытые в прошлом и будущем земли восточнее этого меридиана принадлежали Португалии, а западнее — Испании. Поиски новых заморских колоний были целью и смыслом политики португальского двора. Одновременно они являлись государственной тайной, и все связанные с ними документы, включая карты, хранились "за семью печатями".

Достоверно известно также, что португальцы располагали сведениями об испанских экспедициях Висенте Яньеса Пинсона, Диего де Лопе и других мореплавателей, обогнувших побережье бразильского северо-востока незадолго до Кабрала. Кроме того, существует гипотеза, что сразу же после возвращения Васко да Гамы из Индии, в 1499 году Португалия направила мореплавателя и картографа Дуарти Пашеку Перейру повторить его маршрут и обследовать так называемую "четвертую часть" — западный квадрат юга Атлантики. Впоследствии Пашеку Перейра стал одним из участников экспедиции Кабрала.

Особое внимание обращают современные исследователи на уровень развития научного знания в Португалии XV века. "Обычно история науки ведет отсчет от Галилея, полностью игнорируя вклад в нее Иберийского полуострова", — пишет ученый-физик Марилия Жунгейра из Университета Сан-Паулу⁹.

Именно этот вклад стал темой многих публикаций, появившихся в Бразилии накануне 500-летия ее открытия.

Основная мысль сводится к тому, что во времена, когда европейская наука в целом пребывала в летаргическом состоянии и была далека от практики, ситуация в Португалии разительно отличалась. Именно лузитанские ученые были сосредоточены на решении проблем, связанных с плаванием в открытых водах. Именно они впервые стали использовать математику, в частности геометрию, для расчетов навигационных маршрутов. Были уточнены многие карты и усовершенствованы навигационные приборы и инструменты. Иногда речь шла об умелой адаптации уже существующих изобретений. Яркий тому пример — астробля, прибор, использовавшийся арабскими астрологами для предсказания будущего. Португальцы сделали этот громоздкий инструмент портативным и стали применять его для определения положения судов относительно солнца. Они построили также самые современные по тем временам морские суда, приспособленные для длительных плаваний в открытом океане. "С технологической точки зрения Возрождение начинается в Португалии", — утверждает профессор физики Федерального университета Пернамбуку Селсу Мелу, известный в стране специалист по навигационным наукам¹⁰.

Единица скорости — морской узел, использующаяся вплоть до настоящего времени, — также была изобретена в Португалии. При этом была проявлена немалая смекалка. Специальные узлы завязывались на канате на расстоянии, равном длине корпуса судна. Затем канат привязывали к маленькому кораблику, который спускали на воду. На борту его находился моряк с песочными часами. Поскольку на кораблике не было парусов, он оставался неподвижным, в то время как судно удалялось и канат постепенно раскручивался. По числу узлов можно было определить расстояние, пройденное судном относительно миниа-тюры. Песочные часы показывали, сколько времени затрачено на его прохождение. Вначале эта мера, которая сегодня равняется 1,8 км/ч, была в какой-то степени произвольной, однако функционировала неплохо.

Португальцам удалось также усовершенствовать неточные компасы XV века. Проблема заключалась в том,

что механизм компаса реагировал на перемещение металлических грузов в портах или же просто на перемещение пушек на самом судне. После того как компас стал более надежным, появилась возможность с его помощью пользоваться навигационными графиками и таблицами для ориентировки в плавании, не совершая многих неизбежных ранее ошибок. Без всех этих изобретений португальцы не смогли бы вести активную торговлю с Индией и другими странами Востока.

Впечатляющими были достижения Португалии и в области кораблестроения. Здесь впервые были созданы суда, способные противостоять океаническим встречным ветрам. Залог успеха заключался в том, чтобы суметь собрать воедино все существовавшие в Средиземноморье технические изобретения и максимально использовать их при строительстве кораблей новых моделей и конструкций, значительно усовершенствованных по сравнению с прежними. Примером такой изобретательности служат различные варианты использования рангоута и парусов. Паруса, позволявшие плыть только при попутном ветре, умело сочетались с так называемыми латинскими, предназначенными для навигации при любом направлении ветра. Кроме того, размер парусов увеличился вдвое, а весла — неизменный атрибут предшествующих плаваний — были отменены. Каркасы кораблей делались более прочными и монтировались в соответствии с предварительно рассчитанными параметрами. При строительстве одного судна использовалось до восьми видов древесины, каждый — для определенной части конструкции. Существовали даже инструкции относительно времени суток, наиболее подходящего для вырубki деревьев. Иногда стволы закапывали в песок на целый год, и тогда древесина высыхала до такой степени, что могла противостоять влажности и коррозии, вызываемой морской солью.

Португальцы строили различные типы судов в зависимости от их предназначения. Поисковые экспедиции осуществлялись на каравеллах небольшого размера, отличавшихся хорошими ходовыми качествами, высокой живучестью и маневренностью. По мере увеличения прибыльной

торговли с "Индиями" стали создаваться огромные суда водоизмещением более 500 тонн, в десять раз превышавшим водоизмещение каравеллы. Появились также и первые военные корабли нового образца — галионы, предназначенные для ведения боевых действий в открытом море. На них имелись специальные отсеки для пушек, и значительная часть такого судна находилась под водой. Корпус военного корабля напоминал по форме старые гребные суда — галеры.

Исключительно важными были два нововведения в кораблестроении — существенное удлинение корпуса, способствовавшее повышению курсоустойчивости корабля, и утолщение бортов, состоявших из нескольких слоев и порой достигавших толщины 45 сантиметров, что делало суда значительно более прочными.

К числу достижений Португалии в сфере навигации относится и градусная разметка знаменитой "розы ветров", позволившая производить достаточно точные расчеты курса следования морских судов.

Вне всякого сомнения, португальские изобретения поистине совершили революцию в навигации XV века. Расцвет навигационной науки продолжался в Португалии полтора столетия. В то время Лиссабон был одним из самых космополитичных городов мира, превосходившим в сфере мореплавания такие морские центры, как Генуя и Венеция. Это была поистине "золотая эпоха" в истории Португалии, завершившаяся с гибелью короля Себастьяна в битве при Алькасер-Кибире в Марокко и последовавшей за ней в 1580 году аннексией Португалии Испанией.

Современные бразильские историки называют этот период первой глобализацией и считают его изучение исключительно важным для понимания многих процессов, происходивших в мире пять столетий спустя.

Однако, не отклоняясь дальше от первоначально намеченного курса, вернемся к дискуссии. Для многих из тех, кто включился в нее относительно недавно, само по себе несомненное первенство Португалии времен Великих географических открытий в области мореплавания слу-

жит бесспорным доказательством неслучайного открытия Бразилии. Именно такова позиция контр-адмирала Макса Жусту Гедиса, считающего по крайней мере наивными тех "специалистов", которые продолжают защищать версию случайного открытия новой земли как следствия "отбрасывания на запад в результате штормов, морских течений, попыток избежать областей шторма или даже в результате потери курса"¹¹. С подобающей его рангу твердостью он заявляет: "Открытие было преднамеренным и умышленным, оно стало результатом осведомленности о существовании южных земель, открытых Колумбом и Пашеку Перейрой. При появлении первых признаков суши Кабрал не сомневался, что нашел то, что искал, и одновременно соблюдал все предосторожности, к которым прибегали португальские мореплаватели, приближаясь к земле или плываая вдоль незнакомого побережья"¹².

Новый импульс и без того жаркой дискуссии придавала вышедшая в свет в серии "Terra Brasilis" первая книга трилогии упоминавшегося выше Эдуарду Буэну. Она называется "Путешествие, приведшее к открытию. Подлинная история экспедиции Кабрала". На основе всестороннего изучения немногочисленных документов той эпохи и обширнейшей литературы, где фигурирует тема открытия Бразилии, автор создает свое собственное, оригинальное художественное произведение исторического жанра. Ему удастся рассказать читателю наряду с известными фактами много нового и неожиданного, ответить на вопросы, которые ранее не освещались, например: сколько получил Кабрал за свое плавание? Чем питались участники экспедиции во время долгого путешествия? Были ли на борту женщины? Как коротали свободное время матросы? Что случилось с одним из судов, не достигшим райских пляжей юга Баии?

Пресса незамедлительно откликнулась на книгу. Отзывы были в основном положительными. Газета "Фолья ди Сан-Паулу" писала: «Если вы хотите прочитать только одну книгу, чтобы получить представление об открытии Бразилии, то "Путешествие, приведшее к открытию. Подлинная история экспедиции Кабрала" будет самым адек-

ватным и самым удачным в дидактическом плане выбором»¹³.

Действительно, если раньше путешествие Кабрала и открытие Бразилии фигурировали в учебниках и книгах как важный, но вместе с тем не слишком интересный эпизод истории, то теперь благодаря Буэну они предстали как на редкость увлекательная, исключительно драматичная эпопея, проливающая свет на многое, что ранее было неизвестно. Например, на то, что подавляющую часть путешественников составляли подростки в возрасте 15–16 лет. Их насильно рекрутировали в маленьких городках португальской провинции. Сколько из них не выдержали трудностей плавания? О чем они думали и что ощущали во время столь долгой экспедиции? На что надеялись? Почему двое юнг дезертировали и остались среди аборигенов? И наконец, что почувствовали, увидев цветущую землю, на которой произрастали неведомые фрукты, и голых людей, которые, казалось, только и делали, что исполняли непонятный танец на светлых песчаных пляжах, омываемых теплой морской водой?

Обо всем этом автор рассказывает своим читателям. Не остались без ответа и такие вопросы: во сколько обошлось Португалии это предприятие? Сколько стоила одна каравелла в 1500 году? Где и кем были построены задействованные в плавании 13 судов? Почему эта экспедиция так повлияла на экономическую историю Европы? Другими словами, книга позволяет понять, что же на самом деле представляло собой открытие Бразилии. Кроме того, нельзя не согласиться, что, уяснив с ее помощью "мотивы, побудившие короля Дона Мануэла послать мощную флотилию в 13 судов из Европы в Индию, мы становимся готовыми заново открыть Бразилию. А открыть Бразилию пять веков спустя после высадки Кабрала означает совершить истинное путешествие в самопознание"¹⁴.

То обстоятельство, что Буэну — не профессиональный историк, обусловило как достоинства книги, так и ее недостатки. Несомненными достоинствами являются ее насыщенность событиями и занимательность. Как отмечала газета "Оже эм Диа", «книга "Путешествие, приведшее к от-

крытию" — это великолепный и содержательный текст, в котором юмор, история, критика и информация переплетены воедино, чтобы рассказать, как португальцы прибыли сюда»¹⁵.

Неудивительно, что реакция научных кругов была значительно более сдержанной. Профессиональные историки склонны рассматривать ее как очередную версию событий 500-летней давности. Они полагают — и, возможно, не без оснований, — что в книге не всегда можно отделить реальность от вымысла. Не умаляя художественных достоинств, они тем не менее считают, что она не может быть признана, как сказано в заголовке, "подлинной историей экспедиции Кабрала".

Так или иначе, но заслуги Буэну неоспоримы. Благодаря ему, может быть, впервые Педру Алвариш Кабрал предстает в образе реального человека. Сын знатного идадьо Фернау Кабрала и Изабел Говейи, он родился в Белмонте в 1467 или 1468 году. Его братья — Жоау Фернандеш и Луиш Алвариш — были членами Королевского совета в период правления Мануэла I. Когда королевский двор поручил Педру Алваришу Кабралу выполнение столь важной и сложной миссии, ему было, таким образом, около 33 лет. К этому времени он уже был опытным военачальником и занимал должность алькальда городка Асурара-и-Сеньорди Белмонте. Его женой была одна из самых богатых дам Португалии того времени — Изабел ди Кастру. Еще одна интересная деталь: рост Кабрала составлял метр девяносто, при том что средний рост португальского населения в ту эпоху был около метра шестидесяти пяти сантиметров.

Вскоре после первой книги задуманной Буэну трилогии вышла вторая — "Потерпевшие кораблекрушения, контрабандисты и ссыльные". Она посвящена тому самому малоизвестному периоду бразильской истории, который продолжался с 1500 по 1530 год, и рассказывает об экспедициях, последовавших за экспедицией Кабрала, причем акцент делается на их драматических сторонах. После серьезного изучения документов — бортовых журналов, отчетов о путешествиях и сохранившихся фрагментов писем — Буэну создает своего рода сагу о полных

опасностей и неожиданностей путешествиях и тех многочисленных трудностях, с которыми столкнулись первые белые люди, ставшие жителями Бразилии. Среди них были и жертвы кораблекрушений, и ссыльные преступники, и колонисты, посланные с целью освоения заморской территории, и, наконец, те, кто по доброй воле решил остаться на новой земле.

Вторая книга, как и первая, была восторженно встречена читателями. За год было продано более 150 тысяч экземпляров обеих книг, что по бразильским понятиям составляет весьма внушительную цифру. К моменту празднования 500-летия ожидался выход в свет последней книги трилогии — "Король, вера и закон". Сейчас бразильцы ею уже зачитываются.

Говоря о сегодняшнем дне, хотелось бы обратить внимание на некоторые интересные, на наш взгляд, феномены, наблюдающиеся в Бразилии и напрямую связанные со знаменательной датой. Первый можно условно назвать "кабраломанией". Речь идет о стремлении многих бразильцев доказать, что они являются непосредственными потомками Кабрала. Бразильский институт генеалогии буквально завален просьбами потенциальных потомков признать их родственные связи со знаменитым мореплавателем или членами его семьи. За пять месяцев — с ноября 1999 по март 2000 года — поступило более ста подобных заявок. При этом за 70 лет существования упомянутого учреждения было выдано 200 дипломов, подтверждающих потомственную связь с династией Кабрала. Вполне вероятно, что число их в настоящее время увеличится. «Кабрал был бы удивлен, что столько людей хотят быть его родственниками, — не без иронии писал журнал "Вежа", одновременно пытаясь "принизить" образ самого героя. — Человек с раздражительным характером, вскоре после открытия Бразилии Кабрал навлек на себя сплошные беды. Он поссорился с королем Доном Мануэлом, разошелся с Васко да Гамой, покинул двор и отправился в добровольное изгнание в Сантарем, к северу от Лиссабона. Умер он практически подвергнутый остракизму в 1520 году в возрасте 52 лет. Только три с половиной века спустя после

смерти Кабрал получил законное признание в качестве великого португальского мореплавателя»¹⁶.

Другой интересный факт связан с отношениями между бывшей колонией и метрополией. В начале марта 2000 года ныне экс-президент Бразилии Фернанду Энрики Кардозу прибыл в Португалию с дипломатическим визитом. Главная его цель заключалась в том, чтобы лично присутствовать при отплытии из порта на реке Тежу точной копии одной из каравелл, входившей в состав флотилии Кабрала пять столетий назад. Эта церемония была частью торжеств во время празднования открытия Бразилии, проходивших в Новом и Старом Свете. Во время пребывания в Португалии Кардозу произнес пять речей, в которых говорил об истории и культуре, унаследованных бразильцами от португальцев, — обо всем том, что связывает оба государства на рубеже II и III тысячелетий. Не остались в стороне и экономические вопросы. Бразильский президент выступил за дальнейшее развитие всесторонних связей и пригласил португальцев увеличить количество инвестиций в бразильскую экономику.

Со своей стороны португальцы признают, что как бы заново открывают для себя Бразилию. Правда, на этот раз Атлантику пересекают не каравеллы, а лузитанский капитал. Только за 1998 год Португалия инвестировала в Бразилию 6 миллиардов долларов. Таким образом, между бывшей колонией и метрополией складываются прочные партнерские отношения. Но это уже другая тема...

Пришло время подводить итоги. Кто же, по нашему мнению, прав в споре об открытии Бразилии? Было ли оно случайным или не было? Позволяют ли доводы, фигурирующие в "прениях сторон", сделать безоговорочный вывод? На чьей стороне истина? Или же события 500-летней давности так и останутся "тайной лиссабонского двора"?

На наш взгляд, с высоты рубежа нового тысячелетия версия о случайном открытии Бразилии выглядит маловероятной. Многочисленные доказательства, пусть и косвенные, того, что пять столетий назад имела место преднамеренная, хорошо организованная и удачно реализован-

ная акция, приведшая к открытию Бразилии, кажутся нам достаточно весомыми, чтобы с ними согласиться. Но, пожалуй, главная ценность дискуссии не в конкретном результате, а в самом ее процессе, позволяющем, мысленно путешествуя во времени и пространстве, узнавать много нового о мире прошлого, невидимыми нитями связанного с миром настоящего и будущего.

Примечания

¹ *Bueno E.* Viagem do descobrimento: A verdadeira história da expedição de Cabral // Sinopse. Rio de Janeiro, 2000. 24 de março. P. 1.

² Suplemento de Manchete. Rio de Janeiro, 1997 — 1998. N 2365. P. 16.

³ *Castro T. de.* História da civilização brasileira. Rio de Janeiro, 1969. P. 24.

⁴ *Помбу Р.* История Бразилии. М., 1962. С. 31.

⁵ Очерки истории Бразилии. М., 1962. С. 11.

⁶ *Слезкин Л.Ю.* Земля Святого Креста: Открытие и завоевание Бразилии. М., 1970. С. 20.

⁷ История Латинской Америки: Доколумбова эпоха — 70-е годы XIX в. М., 1991. С. 71.

⁸ Suplemento de Manchete. P. 2.

⁹ Veja. São Paulo, 1999. 3 de novembro. P. 80.

¹⁰ Ibid.

¹¹ *Justo Guedes M.* A viagem de Pedro Alvares Cabral // Sinopse. 2000. 24 de março. P. 1.

¹² Ibid. P. 3.

¹³ A Folha de São Paulo. 1998. 3 de outubro.

¹⁴ *Bueno E.* Uma empolgante viagem rumo ao descobrimento // Sinopse. 2000. 24 de março. P. 3.

¹⁵ Hoje em Dia. Belo Horizonte, 1998. 4 de outubro.

¹⁶ Veja. 2000. 22 de março. P. 78.

Страна карнавала

Можно написать книгу, и даже хорошую книгу, и назвать ее "Бразилия без карнавала"¹. Но этот заголовок потому и выглядит так эффектно, что в нем сформулирован парадокс. Все знают: Бразилии без карнавала не существует.

"Карнавальные гены" передаются из поколения в поколение. Они уже давно и очень заметно влияют на мироощущение бразильцев. Настолько заметно, что когда речь заходит о бразильской культуре или национальном характере, то, как правило, не обходится без понятия "карнавальность". Но не будем вдаваться в теоретические рассуждения по поводу этой, безусловно, интересной проблемы. Попробуем воссоздать историю бразильского карнавала. Пусть он сам приблизит нас к разгадке своей тайны.

С чего начинается начало?

В отношении бразильца к карнавалу есть что-то от фетишизма. На заре XX столетия, в 1901 году, известный бразильский поэт Олаву Билак говорил: "Те, кто влюблен в карнавал, — это совершенно особые люди, некая раса, отличная от всех остальных. Они рождаются для карнавала, живут ради него, исчисляют свой возраст по количеству карнавалов, в которых участвовали, и в час смерти грустят

лишь об одном — о том, что после ухода из жизни не смогут увидеть бесчисленные карнавалы последующих столетий"².

С тех пор практически ничего не изменилось. Уже за несколько недель до начала карнавала повсюду чувствуется его приближение. Работа, учеба и даже личная жизнь отодвигаются на задний план. Люди самозабвенно готовятся к празднику, чтобы потом, когда он закончится, снова целый год жить его ожиданием. А значит, он никогда не кончается.

Живучесть карнавальных традиций, особенно в Рио-де-Жанейро, не может не впечатлять. «Кризисы, нищета, революции, эпидемии могут выводить из равновесия героический город Сан-Себастьян-ду-Рио-де-Жанейро, — пишет автор книги "История кариокского карнавала" Энеида, — но ничто не способно уничтожить карнавальные праздники. Столь велика любовь жителей Рио к своему карнавалу»³.

Карнавал возник задолго до того, как каравеллы Педру Алвариша Кабрала достигли в 1500 году побережья Бразилии. Это очевидно. Однако ученые продолжают спорить относительно даты его рождения, так же, впрочем, как и о происхождении самого слова.

Что касается этимологии, то существует множество версий. Согласно одной из них, слово "карнавал" образовалось от латинского *carne vale*, что в переводе означает "прощай, мясо". Дело в том, что в большинстве европейских стран карнавал из года в год проводился накануне Великого поста. Согласно другой версии, "карнавал" ведет свое происхождение от латинского словосочетания *saugum navalis* — в дословном переводе "морская повозка". Речь идет о специальных праздничных колесницах, изготовленных в виде кораблей. Они "проплывали" по городским улицам, образуя "морские кортежи" на празднествах весны в Древней Греции и Риме.

Теперь о возрасте. Одни считают, что карнавал возник за несколько тысяч лет до новой эры, другие переносят точку отсчета в средние века. Хронологический разброс, как мы видим, огромен. Но нет необходимости глубоко

вникать в суть этих дискуссий. Отметим лишь, что причина таких резких расхождений нередко кроется в том, что в привычное и, казалось бы, понятное для всех слово вкладывается разное содержание.

История бразильского карнавала начинается одновременно с конкистой. Португальцы старались организовать свою жизнь в Новом Свете таким образом, чтобы она как можно больше напоминала привычную им, европейскую. На завоеванные земли наряду с предметами домашнего обихода "ввозились" и ценности иного порядка — духовного. В составе именно такого "багажа" в Бразилию прибыл португальский карнавал.

Первых путешественников, посетивших Землю Святого Креста, местный карнавал шокировал своей грубостью и даже жестокостью, которые они, не раздумывая, приписали дикости населения колонии. Парадокс же заключался в том, что долгие годы карнавал в ней был точным слепком с оригинала — карнавала метрополии. В Португалии он никогда не был таким праздником искусства, как в других европейских странах, например в Италии эпохи Возрождения. Он и название имел свое собственное — "энтруду" (от лат. *introitus* — "начало"; имелось в виду начало Великого поста). Именно португальский энтруду, причем в том виде, в каком он был импортирован, сразу же получил распространение практически по всей территории Бразилии.

Вода, мука и сажа

В истории человечества на самых ранних ее этапах существовали праздники с яркими костюмами, танцами, театрализованными шествиями и другими атрибутами карнавала в современном его понимании. Они выполняли сразу несколько функций — отдых, ритуал, развлечение, эмоциональная разрядка, своеобразное путешествие (пусть недолгое, пусть кораблики плывут посуху) в мир иллюзий, компенсирующее изъяны жизни реальной, восстанавливающее естественное человеческое равенство общины

или полиса. В Древней Греции и Риме во время таких праздников рабам разрешалось критиковать своих хозяев. В последующие эпохи эта традиция сохранилась. "Низам" предоставлялась возможность более или менее открыто выражать недовольство. Делалось это сознательно. Риск спровоцировать "социальный взрыв" был минимальным. Проявления недовольства тонули в суматошной атмосфере всеобщего веселья и разгула, как бы становясь частью праздника.

Бразилия в этом отношении не является исключением. Характеризуя бразильский карнавал на его ранних стадиях, известный ученый-фольклорист Камара Каскуду отмечает: "Грубые и примитивные развлечения сочетались в нем с разоблачительными и позорящими историями, которые сочинялись тут же на месте и выкрикивались как своего рода прокламации"⁴.

Этнический состав жителей колонии и Португалии значительно различался — наряду с европейцами и индейцами существенную часть населения составляли негры-рабы, ввоз которых из Африки начался еще в XVI столетии. Но эти этнические компоненты уже вступили во взаимодействие. Начался процесс формирования бразильской нации. И карнавал участвовал в нем.

Во время карнавала хозяева и рабы веселились вместе. Одни и те же, весьма примитивные, развлечения приводили их в восторг. Толпы людей заполняли улицы. Рабы несли за своими хозяевами всевозможные кувшины и жбаны с традиционными "боеприпасами": водой, мукой, сажей, крахмалом и т.д. Все это выливалось и высыпалось друг на друга, делая всех участников праздника мокрыми и грязными в одинаковой степени. Согласно правилу, пришедшему из Португалии, щадили только больных и грудных младенцев.

В книге "Зарисовки португальской жизни", вышедшей в Лондоне в 1826 году, так описывается бразильский карнавал колониального времени: "Карнавальное веселье состоит в том, чтобы брызгать друг другу в лицо и на одежду водой, "обстреливать" проходящих по улице апельсинами, яйцами... или же попросту выливать на них ведра воды"⁵.

Карнавал был своего рода зеркалом жизни. Одежда, предметы обихода, продукты питания, нравы, обычаи становились, по словам Камары Каскуду, "объектом обозрения на семьдесят карнавальных часов"⁶. Семьдесят потому, что раньше карнавал длился не четыре дня, как сейчас, а три.

Очень скоро изобрели "душистый лимон" — восковой муляж лимона или апельсина, наполненный ароматизированной водой, которую каждый старался вылить на другого. Такие игрушки до сих пор продаются в Бразилии и неизменно пользуются популярностью, как и пять столетий назад.

На протяжении всего XVII века карнавалы устраивались очень часто и в разное время года. Обычно их приурочивали к какому-либо важному событию в жизни колонии или метрополии. Европейская традиция проводить карнавал в одно и то же время — накануне Великого поста — в большинстве случаев не соблюдалась.

Знаменательным стал 1641 год. Тогда состоялось первое карнавальное шествие. Оно явилось частью пышных торжеств, устроенных генерал-губернатором колонии Салвадором Корреа ди Са-и-Беневидесом по случаю восстановления суверенитета португальской короны и восшествия на трон Жоана IV. По ночным улицам Рио-де-Жанейро прогарцевали 160 всадников в белых плащах во главе с самим генерал-губернатором. В праздничной церемонии участвовали две украшенные гирляндами цветов и шелками повозки. В них ехали музыканты. Карнавал продолжался целую неделю и завершился балом-маскарадом, на который были приглашены наиболее уважаемые люди города. Костюмы гостей, изготовленные для этого случая, отличались богатством и фантазией.

Так была заложена еще одна традиция бразильского карнавала, получившая особое развитие в XX столетии, — своеобразный культ костюма. Порой чуть ли не целый год уходит на его изготовление. Однако никто не считается не только со временем, но и с деньгами. Ни один карнавал в мире не может сравниться с карнавалом в Рио-де-Жаней-

ро — столь нарядны, красочны, выразительны костюмы его участников.

"Душистые лимоны" и балы-маскарады свидетельствовали о том, что праздник постепенно приобретал более цивилизованные — по сравнению с португальским энтроудо — черты. Однако не утрачивали популярности и менее утонченные развлечения. Карнавал оставался стихией воды, муки и саж и часто кончался потасовками или массовыми драками с неизбежными жертвами. Это заставляло колониальные власти время от времени запрещать его проведение. Неоднократно на протяжении XVII века и последующих столетий в печати поднимались антикарнавальные кампании, призывающие раз и навсегда покончить с "коллективным безумием". Но эффект был минимальным. Очень скоро запреты нарушались и все возвращалось "на круги своя". Жизнь колонии была уже немыслима без карнавала. Его популярность росла.

В XVIII веке мало что изменилось, если не считать возникшего обычая — используя маски, карнавальные костюмы и общую неразбериху, сопутствующую празднику, разделяться с врагами. Впервые такой факт был зарегистрирован 18 марта 1711 года. В 8 часов вечера группа людей в карнавальных одеяниях вошла в дом военного моряка Жоау Франсиску Дуклерка — участника провалившейся за несколько месяцев до этого французской интервенции в Бразилию — и убила его. В 1720 году точно таким же образом был убит судья Мартинью Виейра. Подобные эпизоды имели место на многих последующих карнавалах, в том числе и на состоявшихся относительно недавно.

Интересно, что самыми активными организаторами и участниками карнавалов в XVII — XVIII веках были учащиеся иезуитских колледжей. Студенты, пламенно влюбленные в карнавал, брали на себя львиную долю забот по его подготовке.

Музыка, танцы и пение стали неотъемлемой частью карнавала с самого начала его существования. Однако на протяжении первых трех столетий господствовала полная "музыкально-танцевальная анархия": каждый веселился

по-своему. Никаких канонов и правил не было. Нередко на улицах можно было увидеть людей в португальских национальных костюмах, исполнявших песни и танцы метрополии. Негритянское население вносило в праздник африканские ритмы, естественно отдавая предпочтение ударным инструментам. Все это смешивалось в единый звуковой фон, шум и гул.

Разрешите пригласить на польку

В XIX столетии в связи со стремительным ростом городов, и в особенности Рио-де-Жанейро, увеличивается число участников карнавала, заметно меняется и его характер. Еще достаточно популярны такие не слишком изысканные развлечения, как обливание друг друга водой из толстых металлических шприцев или же выбрасывание из окон содержимого мусорных ведер. Но идет процесс становления бразильской культуры. Теперь, чтобы стать настоящим праздником, карнавалу необходимы не только пышные костюмы и красочно оформленные уличные шествия, но и хорошая музыка и, наконец танцы, подчиняющиеся законам хореографии и, конечно же, отвечающие моде.

Мода в то время шла из Европы. И тогда, так же как и сегодня, никто не хотел от нее отставать. В результате в 1840 году муниципалитет Рио-де-Жанейро принимает решение об организации во время карнавала балов-маскарадов для городской знати. Первый из них состоялся в июне того же года в отеле "Италия". На балах главным развлечением, вытеснившим все остальные, стали танцы. В истории карнавала наступил период подлинного культа хореографии, продолжавшийся вплоть до начала XX столетия. "Сегодняшние карнавальные танцы, — пишет Эдигар ди Аленкар, — существенно уступают прежним в изысканности, отточенности и великолепии"⁷.

Поначалу королевой карнавала была полька, которую танцевала в те годы вся Европа. О степени ее популярно-

сти говорит хотя бы тот факт, что первое в стране карнавальное общество, созданное в 1846 году, получило название "Вечная полька". По аналогии с "Вечной полькой" позже было создано еще несколько обществ — они занимались организацией и подготовкой карнавалов. Жозе ди Аленкар, один из классиков бразильской литературы, опубликовал в 1855 году в газете "Коррейю меркантил" хронику, в которой подробно описал, как проводилась эта подготовка, оставив очень интересный документ последующим поколениям.

Учреждение подобных обществ, членами которых могли быть лишь представители высших классов, одновременно явилось попыткой создания элитарного карнавала в противовес народному. Осуществить ее в полной мере не удалось. Тем не менее в середине позапрошлого века родился новый, европеизированный вариант этого праздника.

«Идеалом утонченных людей того времени, когда сам император Бразилии Педро II не пренебрегал "душистыми лимонами", обрызгивая спины своих сестер, — писал музыковед Рамус Тиньорау, — был венецианский карнавал с его изысканным конфетти»⁸. Карнавальное общество — некоторые из них имели "говорящие" названия, например "Венецианский союз", — не жалели усилий, чтобы сделать карнавал как можно более похожим на венецианский. В 1857 году было организовано шествие, не уступавшее, как свидетельствуют современники, эталону по своей пышности, богатству туалетов и размаху. Затем такие процессии повторялись неоднократно, вызывая восхищение многочисленных зрителей, в том числе и обычно присутствовавшей среди них королевской семьи.

"Наместники дьявола"

Период независимого существования двух вариантов карнавала был недолгим. Скоро началось их сближение. И главная заслуга в этом принадлежала появившимся прак-

тически одновременно с карнавальными обществами карнавальным клубам, более демократичным по своему характеру. Первый был создан в 1855 году и получил название "Наместники дьявола", звучавшее вызывающе в католической стране. И название это было выбрано не случайно — клубы создавались отнюдь не только для карнавальной деятельности: их участников не меньше, если не больше, интересовала общественно-политическая жизнь.

Долгожданная независимость, провозглашенная в 1822 году, не принесла осуществления тех надежд, которые на нее возлагались. Если в других латиноамериканских странах за свержением колониального господства последовало установление республиканского строя, то Бразилии суждено было стать монархией. Мечта о республике так и оставалась пока мечтой. Не был уничтожен и институт рабства.

Свержение монархии и отмена рабовладения стали главными целями демократов. В политическую борьбу активно включились представители разных социальных групп. На ее левом фланге оказались и многие из карнавальных клубов. Причем их члены не ограничивались декларированием своих принципов и взглядов, а предпринимали конкретные действия, такие, например, как выкуп рабов, которых они впоследствии привлекали к подготовке карнавальных шествий. "Ревностные и решительные защитники нашего главного праздника, — писала Энеида, — защищая его, сумели встать на сторону народа в борьбе за демократию"⁹.

Вначале клубы, так же как и общества, ориентировались на закрытые залы. Однако уже в 1867 году их участники вышли на улицу.

Концерт барокко

Всю вторую половину XIX столетия душой бразильского карнавала оставался танец. После триумфа польки столь же популярным стал машиши — первый городской танец, возникший в Бразилии. Он впитал в себя различные эле-

менты, позаимствованные и из той же польки, и из кубинской хабанеры, и из афро-бразильской музыки. В результате сложился новый органичный музыкальный стиль, а также соответствующая ему манера исполнения, на основе которых возник "чувственный танец", своего рода аналог танго, поначалу (так же как и танго) признанный в аристократических кругах непристойным.

Известный бразильский писатель и музыковед Мариу ди Андради писал в книге "Эссе о бразильской музыке", что танцы, получившие наибольшее распространение во всей Америке, имели афро-американское происхождение. "Похоже, — отмечает он, — музыка была главной реликвией африканцев в американском изгнании"¹⁰.

В последние десятилетия XIX века бразильский карнавал все больше и больше европеизировался. Все взоры были обращены на Париж, город — законодатель мод. На парижских карнавалах особенной популярностью пользовались уличные маскарады с традиционными для Франции персонажами: принц и принцесса, балерина, солдат, полишинель... Вскоре они появились и в Бразилии, где сосуществовали с "королем Мому" (главная фигура карнавала, вывезенная из Португалии), "мулаткой", "байяной" (жительница Баии), "идальго", "полковником" (так называли в народе крупных землевладельцев).

В преддверии нового столетия и "танцевальная панорама" стала еще более пестрой — с полькой и машиши на равных конкурировали вальсы, галопы, мазурки, кадрили и хабанеры. Музыка и танцы, шествия и маскарады, костюмы и маски, конфетти и серпантин создавали неповторимую атмосферу. На пороге нового века страна переживала общий эмоциональный подъем. Отмена рабства (1888) и провозглашение республики (1889) окрыляли людей, вселяли в их сердца самые радужные надежды. Начиналась новая страница в истории Бразилии и ее карнавала.

Новые времена

В литературе, посвященной бразильскому карнавалу, порой можно прочесть, что он возник в XX веке. Как это ни парадоксально, но и такая точка зрения имеет право на существование. Ведь те, кто ее придерживается, хотят сказать, что только в XX веке родился карнавал, продолжающийся и поныне. И это справедливо, так как именно в этом, совсем недавно закончившемся XX столетии появились многие его современные атрибуты.

По свидетельству Рамуса Тиньорау, в начале века фактически существовали три карнавала: карнавал высшего общества, центром которого стал созданный в 1908 году клуб "Хай Лайф"; карнавал людей среднего достатка, концентрировавшийся на улице Овидор, переименованной впоследствии в Авениду Централ, и карнавал бедноты, проходивший в парке на площади Онзи. Позднее, в 1940 году, этот парк был уничтожен в связи с прокладкой Авениды Жетулиу Варгаса. Однако, несмотря на все различия между этими карнавалами, они во многом были похожи друг на друга и вольно или невольно постоянно взаимодействовали.

Пример карнавальных обществ и клубов, которые по-прежнему оставались недоступными для подавляющей части населения, вдохновил средние слои и особенно простой люд на создание собственных объединений. Их появление и стало главной приметой нового этапа в развитии карнавала. "На основе шествий, укоренившихся в фольклорных языческих обрядах, — пишет Рамус Тиньорау, — возникли раншус, затем кордойс, потом блоки и, наконец, школы самбы, суммировавшие весь предшествующий опыт"¹¹.

Сейчас уже трудно определить, что появилось сначала — раншус или кордойс. Энеида убеждена, что кордойс родились несколько раньше. Другие считают иначе. Такие расхождения неудивительны. По словам той же Энеиды, "поначалу имела место определенная путаница в наименовании карнавальных объединений. Их все называли то кордойс, то просто группами, то раншус, то

блоками. Однако со временем каждому из них было дано соответствующее название, и газеты стали их различать"¹².

Кордойс восходят к африканскому языческому ритуалу кукумбис, который сопровождался специфическим шествием, пением и танцами. В кордойс обязательно входили такие персонажи (наряду с заимствованными из кукумбис), как "король", "шуты", "индейцы", "старики", "покойники", "летучие мыши", "черти". Во главе группы стоял "учитель", выполнявший функции дирижера, которому все беспрекословно подчинялись, благодаря чему шествие выглядело исключительно организованным. неотъемлемой его частью был музыкальный ансамбль, состоявший из ударных инструментов. Во время шествия "старики" исполняли так называемые "летрас" — медленные ритмические марши, близкие к речитативу (традиционный португальский песенный жанр), а "шуты" распевали веселые песни под названием "шулы". Шествие продолжалось круглосуточно, день и ночь, на протяжении всего карнавала.

Впереди шел "знаменосец". Точнее сказать, "знаменосица", поскольку разукрашенный флаг карнавальная группа несла женщина. Фигура "знаменосицы", впервые появившаяся в кордойс, впоследствии станет главной и в других карнавальных объединениях, в том числе и в школах самбы.

Самыми известными из кордойс начала века были "Цветок Сан-Лоренсу", "Невидимые" и "Утренняя звезда". Они яростно соперничали. Нередко это соперничество выливалось в самую обычную драку. Однако печальный опыт быстро забывался.

Уже ко второму десятилетию прошлого столетия кордойс уходят на второй план, уступая место раншус. Раншус тоже возникли где-то на рубеже XIX — XX веков, но дольше оставались в тени. По мнению бразильского этнографа Родригеса Нины, раншус восходят к тотемическим культам суданских племен. Действительно, их эмблемы и всевозможные символы в виде животных и растений взяты из тотемического пантеона именно этих племен, пред-

ставители которых ввозились в Бразилию в качестве рабов еще в начале колониального периода.

Многое в структуре раншус совпадало с кордойс. Однако были и некоторые "нововведения", например участие в шествиях женщин и включение в музыкальный ансамбль наравне с ударными струнных и духовых инструментов: виол, кавакинью, флейт, кларнетов и др. Кроме того, теперь уже не один, а трое "учителей" руководили шествием. При этом функции разграничивались: один дирижировал хором, другой оркестром, а третий отвечал за исполнение танцев — иными словами, выступал в роли балетмейстера. Название многих раншус, появившихся в начале века, хорошо известны каждому бразильцу и сегодня. Среди них — "Бутон розы", "Соловей", "Белый медведь", "Цветок авокадо".

Раншус в отличие от кордойс — до сих пор полноправные участники карнавала. Они нередко объединяют до нескольких сотен человек. И хотя многие персонажи те же, что и более полувека назад, ни в какое сравнение с прежними не идут их костюмы, поражающие своим великолепием не только соотечественников, но и многочисленных туристов. Визитной карточкой каждого раншу служит музыка собственного сочинения, исполняемая во время уличного шествия.

Карнавальные блоки появились практически одновременно с кордойс и раншус. Детище наименее обеспеченной части населения, не связанное с какой-то определенной, конкретной традицией, вобрав в себя, что называется, всего понемногу, они с самого начала носили более импровизированный характер. Блоки образовывались стихийно, из жителей одной улицы или одного квартала, часто накануне карнавала, и так же стихийно после его окончания распадались. Правда, были и такие, которые существовали несколько лет. История сохранила их названия: "Молодая заря", "Гуарани", "Бумба-меу-бой", "Пираты любви".

Костюмы участников блоков и оформление их шествий выглядят более чем скромно на фоне раншус, не говоря уже о школах самбы. Но благодаря этим карнавальным союзам те, кто находится на низшей ступени социальной

лестницы, могут ощутить себя полноправными участниками праздника. В них царит дух коллективизма. Каждый, как бы беден он ни был, старается внести свою лепту в изготовление костюмов, поиски музыкальных инструментов, оформление шествия.

1 февраля 1907 года из президентского дворца выехал автомобиль. В нем находились две дочери президента Бразилии. Машина влилась в карнавальное шествие и "продефилировала" по главной улице Рио-де-Жанейро — Авенида Сентрал. Начинание было подхвачено. Эти выезды вскоре получили специальное название — "корсу". Мода утвердилась мгновенно и просуществовала относительно долго. Вплоть до 1930 года трудно было найти владельца автомобиля, который не принимал бы участия в карнавальном веселье. Увлечение корсу было столь велико, что многие, кто не имел автомашины, нанимали такси.

Автомобилисты также надевали карнавальные костюмы, но, кроме того, у них был шанс отличиться, украшая машину. Пассажиры экипажей осыпали друг друга и пешеходов конфетти и серпантинном. Конструкция автомобилей тех лет позволяла сидеть не только внутри салона, но и на капоте, что давало возможность вступать в прямой контакт с остальными участниками праздника.

В начале 30-х годов корсу исчезли так же внезапно, как в свое время появились. Объяснялось это несколькими причинами. Главная — значительное увеличение числа автомобилей, одновременный выезд которых создавал заторы. Кроме того, конфигурация более современных автомашин уже не позволяла пассажирам располагаться вне салона, а следовательно, в самой гуще праздника, как прежде.

Карнавал поступает в школу

Кордойс и раншус, блоки и корсу подготовили почву для появления школ самбы — основы основ современного карнавала. Они синтезировали опыт всех предшествовав-

ших им карнавальных объединений и одновременно обогатили его многими новыми элементами.

Долгое время считалось, что школы самбы родились на холмах Рио, где в фавелах, этом огромном человеческом улье, ютится городская беднота. Именно их обитателям приписывалось создание первых школ самбы как объединений людей, цель которых — коллективное участие в карнавальном карнавале.

Однако на самом деле первая школа возникла в относительно благополучном районе Риу-Ларгу-ди-Эстасау, а затем по ее образу и подобию они стали возникать в различных частях города, и прежде всего на холмах Мангейра и Салгейру. Именно там были созданы знаменитые школы самбы: "Эстасау Примейра", "Азул-и-Бранку", "Паз-и-Амор" и, наконец, "Портела" — одна из самых популярных до сих пор.

Никто точно не знает, откуда взялось само название "школа самбы". Большинство полагает, что слово "школа" было заимствовано у находившегося поблизости от места рождения первой школы самбы педагогического училища "Эскола нормал". Есть и другое, более сложное объяснение. Дело в том, что в 10-е годы XX века самым престижным в состоятельных семьях считалось военное образование. В военных колледжах то и дело звучала команда: "Школа, внимание!" И некоторые исследователи считают, что из этой команды было взято слово, ставшее названием новых карнавальных объединений.

В конце концов, это не суть важно. Гораздо важнее то, что словом "школа" точно передается их назначение: учить танцевать и петь самбу, учить искусству участия в карнавальном шествии.

Школы самбы планомерно готовились к каждому карнавалу. Результаты не замедлили сказаться — определилась структура шествия. Вслед за транспарантом "абри алас" ("распахни крылья"), с помощью которого школа приветствует публику и заодно обращается к ней с просьбой "уступить дорогу", идет "директорат", одетый в одинаковые костюмы, затем "пастушки" — две-четыре шеренги девушек, выполняющих гимнастические упражнения, за

ними — "академия" (танцевальное "ядро" школы), мужской хор и музыкальный ансамбль. В нескольких местах колонны разбиваются вращающимися, нарядно украшенными карросами (карнавальные колесницы). Между "пастушками" и "академией" идет "знаменосица". Во всех частях колонны танцевальные группы, называемые "алас", непрерывно исполняют самбу. Сегодня самые известные школы — "Портела", "Мангейра", "Бейжа Флор", "Империи Сerrану", "Салгейру" — маршируют обычно в составе более тысячи человек.

Современные школы самбы — это официально зарегистрированные общества, которые путем голосования выбирают руководство, знаменосицу, дирижера оркестра и координатора, отвечающего за единство музыки, песни и танца.

Общее и неперенное требование этих школ — соблюдение национального колорита. Он проявляется и в костюмах, и в музыке, и в песнях, и в танцах. Конечно, воображение карнавальных дизайнеров может сегодня одеть музыкантов в футуристические скафандры или "вылепить" образ воды в феерической процессии аллегорий, в которой наряду с магией моря на движущейся платформе окажутся человеческий зародыш внутри земного шара и даже "жидкое" состояние бразильской экономики, представленное скульптурой гигантского ананаса. Тем не менее в карнавальные дни происходит своеобразный взрыв патриотизма. «Мужчины, женщины, дети, — пишет Энеида, — со всех концов города, нарядные, организованные, великолепные в своих отличающихся богатством фантазии и хорошим вкусом костюмах, наполняют весельем улицы, по которым они проходят, воспевая наши природные богатства, нашу нефть и наш "Петробраз", вспоминая наших писателей, государственных деятелей, наш народ, в то время как оркестры исполняют не только для наших ушей, но и для нашего сердца мелодии самбы...»¹³.

Особенно популярны у участниц шествия костюмы байанок, жительниц штата Баии, хранителя традиций народного искусства. Среди музыкальных ритмов безраз-

дельно господствуют афро-бразильские, способные зажечь даже самых бесстрастных зрителей. Все это, вместе взятое, создает ту неповторимо бразильскую атмосферу, которая царит на карнавале в Рио-де-Жанейро.

Обязательный элемент современного карнавала — конкурс школ самбы. Накануне шествия в жюри представляются ноты и слова песен, которые будут исполняться. В него входят журналисты, писатели, художники, скульпторы, музыковеды, модельеры, хореографы. Каждый из них оценивает свою "часть". Отдельные результаты суммируются в общую оценку. В итоге определяются победители. Однако судьям не всегда удается сохранить объективность, что нередко служит причиной всевозможных конфликтов.

Сердце карнавала

Сегодня карнавал — общенациональный праздник. Он проходит ежегодно по всей стране и в каждом из районов отличается своей спецификой. И все же центром этого праздника по-прежнему остается Рио-де-Жанейро. «Никто так не переживает карнавал, как жители Рио, — отмечает автор "Истории кариокского¹⁴ карнавала". — Это коллективное безумие, которое выплескивается из залов на улицы, концентрируется на Авенида Сентрал (ныне Авенида Риу Бранку), и оттуда распространяется на соседние кварталы и окраины... Под дождем или безоблачным небом, угнетенный или свободный, бедный или богатый, народ Рио в дни карнавала веселится, шутит, смеется и поет»¹⁵.

И если результаты карнавальных шествий соперничающих между собой школ самбы теперь определяются в ложах судей на *самбодроме* (уникальное архитектурное сооружение, спроектированное Оскаром Нимейером), то главный барометр, показывающий, кто прошел по проспекту как король, а кто протопал как нищий, находится на трибунах и на площади Апотеози, куда стекается основная масса зрителей.

Объективности ради нельзя не сказать о негативных аспектах. Один из них — всевозрастающая коммерциализация, связанная зачастую с криминалом. Так, например, президент школы самбы "Мосидади" (Кастор ди Андради) совмещал эту должность с членством в союзе официально запрещенной "зоолотереи", которая до недавнего времени контролировала школы самбы в Рио. И именно в тот год, когда его школа стала чемпионом, он никак не мог присутствовать при ее прохождении на самбодроме, поскольку оказался приговоренным к условному заключению за контрабанду игровых автоматов "Видеопоккер" и должен был находиться в полицейском участке. В таком же положении тогда оказался и президент школы-вице-чемпиона — "Салгейру". Причем характерно, что оба этих полугангстера от игрового бизнеса на самбодроме все же присутствовали, и, как сообщили на следующий день газеты, Кастор ди Андради, после того как "Мосидади" закончила свое выступление, отправился не в участок, а в свою ложу, чтобы принять там гостей, приглашенных на ужин.

Народный праздник в значительной степени превратился в грандиозное коммерческое шоу для богатых туристов. Этот дух проникает повсюду. Даже выпускаемые накануне карнавала буклеты с текстами песен, предназначенные главным образом для бразильцев, буквально напичканы рекламой транснациональных корпораций "Эс-со", "Фольксваген", "Шелл" и т.д.

"Коллективное безумие" как одна из многочисленных ипостасей карнавала чревато печальными последствиями. Для примера приведем две реальные "итоговые" цифры одного из карнавалов, состоявшихся в Рио-де-Жанейро не так давно: 140 человек убитых и 11 тысяч раненых.

Эти и другие "издержки" рожают прогнозы, предсказывающие карнавалу гибель. Однако народ Бразилии подобных мнений не разделяет. Он остается преданным своему празднику, его лучшим традициям. И карнавал продолжается, меняя обличия и одеяния, но сохраняя главное — вдохновение, которое с незапамятных времен раскручивает сюжет "человеческой истории", проецируя ее в будущее.

Примечания

- ¹ Кобыш В.И. Бразилия без карнавала. М., 1968.
- ² Цит. по: *Eneida*. História do Carnaval Carioca. Rio de Janeiro, 1958.
- ³ *Eneida*. Op. cit.
- ⁴ *Camara Cascudo L.* Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo, 1980. P. 198.
- ⁵ *Scetches of Portugal life, manners, costumes and characters*. L., 1826.
- ⁶ *Camara Cascudo L.* Op. cit. P. 198.
- ⁷ *Alencar E. de.* O carnaval carioca através da música. Rio de Janeiro, 1979.
- ⁸ *Ramos Tinhorão J.* Música popular. Rio de Janeiro, 1966. P. 72.
- ⁹ *Eneida*. Op. cit.
- ¹⁰ *Andrade M. de.* Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, 1962.
- ¹¹ *Ramos Tinhorão J.* Op. cit.
- ¹² *Eneida*. Op. cit.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ От слова *carioca* — житель Рио-де-Жанейро.
- ¹⁵ *Eneida*. Op. cit.

Тирадентис: крестный путь

История — это всегда множественность версий. Известно, что "спрогнозировать" историю труднее, чем будущее. В будущем множество вероятностей равноправны. Этим объясняется и существование нескольких равноблизких к истине прогнозов, или — иначе — равноценных рабочих гипотез. В истории же, если понимать ее как "взгляд назад", на случившееся, возможен лишь один точный "выстрел". Нужно попасть в "десятку", выявить единственную, реализовавшуюся возможность. Все остальные "выстрелы" не в зачет: из равноблизких к истине они превращаются (переходя из будущего в прошлое) в равноудаленные от нее.

Такой суперточности человеку всегда трудно добиться. В ней всегда есть элемент случайности... Но это проблема, связанная с интерпретацией, толкованием. Это проблема историка, а не истории, которая выбирает единственный вариант. При этом порой размываются индивидуально-личностные черты того или иного персонажа, через действия которого она осуществляет свой выбор.

Клио нередко превращает живого человека в отвлеченную схему, в маску, скрывающую живой лик. Не случайно и формы поклонения национальным героям часто приобретают черты фетишизма. Поэтому одна из задач историка как раз в том и состоит, чтобы вдохнуть жизнь в

образ, ставший символом, превратить "статую" в живое существо.

Историк должен быть в каком-то смысле Пигмалионом, иначе окаменеет его картина истории, превратится в сцены из музея восковых фигур. Но при этом в погоне за подвижностью образа нельзя забывать о глубинном смысле истории, проявляющемся в ее выборе героя, знамени, символа. Между тем Тирадентис — это как раз символ.

21 апреля 1936 года, в одну из годовщин гибели Тирадентиса, в Бразилии был принят декрет под номером 756-А о публикации всех сохранившихся материалов, связанных с заговором "Инконфиденсия минейра". Несколько месяцев спустя в Рио-де-Жанейро появилось семитомное издание — «Материалы судебного расследования заговора "Инконфиденсия минейра"»¹. Так впервые были преданы гласности и стали доступными для исследователей уникальные документы, проливающие свет на разыгравшуюся ранее историческую драму.

Этот ключевой эпизод бразильской истории и прежде привлекал к себе внимание ученых. Ему, в частности, были посвящены труды таких известных авторов, как Жоаким Ноберту ди Соза-и-Силва и Лусиу Жозе дус Сантус. Однако целостное и объективное видение "Инконфиденсия" стало возможным лишь после выхода в свет именно этого семитомника, насчитывающего более пяти тысяч страниц.

Что же представляют собой эти материалы? Факсимильные копии так называемых "разоблачений", а попросту говоря, доносов, на основании которых было начато судебное расследование, длиннейшие протоколы допросов обвиняемых, их личные письма, протоколы очных ставок, подробнейшие реестры с описью имущества заключенных, многочисленные распоряжения и постановления губернатора капитании Минас-Жерайс виконта ди Барбасены и тех должностных лиц, которые вели дело на различных этапах вплоть до вынесения приговора. Вряд ли стоит говорить о том, что издание, о котором идет речь,

представляет исключительный интерес для историков, юристов, политологов, филологов... Это само собой разумеется. Удивительно другое. Семитомный сборник документов, когда начинаешь в него вчитываться, вдруг оборачивается детективным романом с запутанной интригой, объединяющей множество ярких человеческих судеб, романом, в котором величие духа соседствует с низостью и предательством. И главный герой этого романа — Жоаким Жозе да Силва Шавьер, известный под прозвищем Тирадентис.

Жизнь этого человека получает в драме истории трагическое звучание, обретая необычайно резкие контуры крестного пути. Невольно возникает искушение провести определенные параллели между личностью и подвигом Тирадентиса и Иисуса Христа, несмотря на то что подобное сравнение, вероятно, кого-то может и шокировать.

В контексте бразильской истории Тирадентиса можно рассматривать как человека-мессию, ибо подвиг, совершенный им, носит, безусловно, мессианский характер. Как и Христос, Тирадентис становится жертвой предательства. Причем если Христа предал один из его учеников, который впоследствии раскаялся ("...увидев, что Он осужден, и раскаявшись, возвратил тридцать сребренников первосвященникам и старейшинам, Говоря: согрешил я, предав Кровь невинную... И бросив сребренники в храме, он вышел, пошел и удавился" (Евангелие от Матфея, 27, 3 — 5), то в судьбе Тирадентиса в роли Иуды выступили сразу шестеро его бывших единомышленников, причастных к заговору. И все они не только не раскаялись, но, напротив, всячески попытались оправдать свое предательство соображениями морального долга.

Нетрудно заметить внешние точки соприкосновения в психологическом складе личности Тирадентиса и основателя христианства. Это прежде всего отсутствие инстинкта самосохранения, выразившееся в сверхчеловеческом бесстрашии, в безразличии к личной судьбе, в безропотном принятии своей Голгофы. Об этом можно прочесть у бразильского историка Роши Помбу². (Есть и русский перевод этой книги³). Но эти внешние сходства имеют и

внутреннее основание — безоговорочный приоритет моральных ценностей над всеми остальными.

О воскресении Тирадентиса не принято говорить, но он тоже благодаря жертвенному подвигу обрел символическое бессмертие в исторической памяти народа, увековечившего национального героя в своей душе. Об этом свидетельствуют и запечатлевшие его образ многочисленные произведения искусства.

Возвращаясь к материалам судебного процесса о заговоре в капитании Минас-Жерайс, попытаемся взглянуть на него с точки зрения современной юриспруденции, особенно в том, что касается непосредственно Тирадентиса. И окажется, что суд над "инконфидентами" был не чем иным, как политическим процессом.

Заговор, и этого никто не отрицает, не привел ни к каким конкретным действиям или последствиям — ни к вооруженному восстанию, ни к бунту. Людей, таким образом, судили не за совершенное преступление, а за намерения и в конечном итоге за взгляды и убеждения — иными словами, за то, что сегодня принято называть инакомыслием. И если окончательно переходить на современную терминологию, то этот суд можно квалифицировать как процесс над диссидентами. Не случайно интеллектуальное ядро заговора составляла интеллигенция, и в первую очередь представители так называемых свободных профессий. Не следует забывать, что в числе обвиняемых фигурировали три крупнейших поэта Бразилии XVIII столетия, связанных с "Бразильской Аркадией": Томас Антониу Гонзага, Клаудиу Мануэл да Коста и Инасиу Жозе ди Алваренга Пейшоту.

Подтверждением того, что процесс над участниками заговора носил политически тенденциозный характер, служит и тот факт, что единственным основанием для возбуждения уголовного дела стали шесть доносов, полученных губернатором Барабасеной, который незамедлительно подписал постановление о начале расследования, поручив возглавить его высшему судебному чиновнику марки⁴ — доктору Жозе Сезару Манитти.

Именно Тирадентис был признан главным вдохновителем и руководителем заговора. Однако при подробном ознакомлении с материалами дела на этот счет возникают весьма серьезные сомнения. Логично предположить, что идея освобождения от португальского господства и планы ее реализации вынашивались именно в среде интеллигенции, вдохновленной примером "Английской Америки". Многие обвиняемые и свидетели утверждали на допросах, что, в частности, Гонзага активно разрабатывал правовую основу будущей независимой республики, начиная с ее конституции. Ведь не случайно уже в самом первом донесении, полученном Барбасеной 11 апреля 1789 года и подписанном Жоакимом Силвейрой дус Рейс, однозначно утверждалось, что главой заговора (*primeira cabeça da conjuração*) является Томас Антониу Гонзага. Что же касается прапорщика Жоакима Жозе да Силвы Шавьера, то он фигурировал в числе тех, кого Гонзаге удалось привлечь на свою сторону.

Почему же именно Тирадентис был объявлен "преступником № 1"? По-видимому, потому, что он лучше других подходил на эту роль. Тут, несомненно, имело значение и его более "низкое" по сравнению с другими обвиняемыми социальное происхождение, и его общественное положение. Но это опять-таки внешние факторы. Были и внутренние, проявившиеся в особенностях его характера, слишком прямого и бескомпромиссного, чтобы попытаться выгородить себя за счет других. Поэтому он взял на себя всю полноту ответственности. Именно эта полнота ответственности привела его на Голгофу и дает основания сравнивать его с Христом.

Уже 18 января 1790 года Тирадентис целиком взял вину на себя, о чем свидетельствует соответствующая запись в протоколе: "Он, допрашиваемый, признается, что действительно замыслился заговор, и что его идея принадлежит ему одному, и что никакой другой человек на него не влиял и ни на что подобное не подстрекал"⁵.

Его казнь была не только величайшей несправедливостью в общечеловеческом смысле, но и вопиющим нарушением прав человека с юридической точки зрения, ибо

не существует таких намерений, которые, не будучи осуществленными, заслуживали бы смертного приговора. Эта казнь, скорее, напоминает жестокую месть, кровавую расправу, чем заслуженное наказание, восстановление справедливости, ради которой и должно вершиться правосудие. Иначе чем объяснить, что в последнюю минуту всем приговоренным к высшей мере наказания эта мера была заменена пожизненной ссылкой — всем, кроме Тирадентиса?

Впоследствии с Тирадентисом действительно произошло то, на что в иную эпоху другой известный всему миру латиноамериканский политический деятель мог только уповать, — **история его оправдала**. И случилось это 30 лет спустя, когда в Бразилии была провозглашена независимость...

Когда речь заходит о Тирадентисе, непременно произносится слово "свобода". Этот термин был одним из наиболее часто употребляемых в советской историографии. При этом он интерпретировался лишь в категориях большевизма. Но ведь это еще и категория метафизики, универсальной, а не только марксистской философии. "Свобода" соотносится с термином "история" через личность, через выбор, реализуемый в поступке, который совершает человек, ответственный перед самим собой, перед другими людьми и, наконец, перед нравственным законом, тем "категорическим императивом", о котором так настойчиво говорил Кант. Иными словами, "свобода" — это далеко не "сладкое слово", не усыпанный розами путь к "светлому будущему", а тяжелейшая ноша, которая в реальной жизни порой оборачивается путем на Голгофу. Именно этот путь суждено было пройти Тирадентису.

И потрясает своей жестокостью документ, детально предписывающий чудовищную расправу над ним. Трудно поверить, что этот документ был составлен на земле, называвшейся Землей Святого Креста, в стране, где уже три столетия существовало христианство. В стране, одним из символов которой стала фигура Христа, величественно

возвышающаяся сегодня над Рио-де-Жанейро. Нет ли здесь противоречия?

Отвечая по сути именно на этот вопрос, возникший на другом, но тоже латиноамериканском материале, философ Мераб Мамардашвили сказал буквально следующее: "Человек слаб и ограничен. Но на этом основании считать, что отсутствует право, неверно, потому что право есть создание ситуации поиска права... Вот тогда мы говорим о правовом состоянии. Не тогда, когда всегда в эмпирических случаях все правильно делается и всем по заслугам или по вине воздается. Этого может не случиться"⁶.

Этого и не случилось с Тирадентисом. И, конечно, статуя Христа над Рио не означает, что Он правит бал в этом городе. Нет. Это место не отличается какой-то особой святостью. Но когда мы говорим о заговоре "Инконфиденсия минейра", о Тирадентисе, речь идет как раз о создании ситуации поиска права, поиска истины, о правах человека в обществе, основывающемся на свободе, на философии свободы, предполагающей личность, личностные усилия, не растворяющие, а обнажающие индивидуальность. И фигура Христа напоминает о том, что Он присутствует в экзистенциальном опыте жителей города и страны. О том, что есть и были среди них герои, искатели истины, творцы подлинной красоты, сильные духом. О том, что и одним из бразильцев было явлено высшее иерархическое положение в мире, единственно высокое — быть распятым за Правду.

Примечания

¹ Autos de Devassa da Inconfidência Mineira. 7 volumes. Rio de Janeiro, 1936.

² Pombo R. História do Brasil. São Paulo, 1959.

³ Помбу Р. История Бразилии. М., 1962.

⁴ Комарка — единица деления страны по юрисдикции судебных органов.

⁵ Autos de Devassa... Vol. 4. P. 45.

⁶ Цит. по: Три каравеллы на горизонте. М., 1991. С. 47—48.

На пороге НОВОЙ ЭПОХИ*

К 50-летию Недели современного искусства

В феврале 1922 года, за несколько месяцев до празднования 100-летия независимости Бразилии, в Сан-Паулу состоялась Неделя современного искусства. О ней до сих пор пишут исследователи, спорят историки и искусствоведы. И это не случайно: многие из ее организаторов и участников позже стали поэтами, живописцами, композиторами первой величины. Их эстетические концепции, вкусы и стиль художественного творчества явились неотъемлемой частью современной бразильской культуры.

В те годы молодые люди, конечно, не могли предполагать, какой резонанс вызовет Неделя. Выходцы из радикально настроенной интеллигенции, чутко реагировавшей на изменения в общественном сознании, вызванные первой мировой войной и последовавшими за ней социальными потрясениями, испытали влияние европейских авангардистов, с шумом и треском "свергавших" традиционное искусство. Но во многом их деятельность отвечала назревшим потребностям развития культуры на том, уже высоком, этапе становления бразильской нации, и обращение к европейским эстетическим новациям (как и во многих других странах Латинской Америки в те годы) переплеталось с осознанным стремлением к созданию подлинно национального искусства.

* Эссе написано в соавторстве с В.А. Хайтом.

Бразилия переживала время социально-экономических сдвигов. С ростом промышленности и урбанизацией на политическую арену выходят новые классы — буржуазия и пролетариат, начинается подъем демократического и революционного движения. Эти перемены требуют осмысления и, естественно, оказывают воздействие на молодых литераторов и художников, озабоченных проблемами развития, проявляющих глубокий и искренний интерес к жизни народа, к его обычаям и культурным традициям, понимающих масштабность и остроту императивов, стоящих перед страной. В их числе — Мариу ди Андради (1893 — 1945), впоследствии видный деятель бразильской культуры, поэт, писатель, критик, музыковед, фольклорист; Освальд ди Андради (1890 — 1954) — поэт, романист, театральный критик и эссеист; Эмилиану ди Кавалканти (1897 — 1976) — сегодня признанный мэтр бразильской живописи; Эйтор Вилла-Лобос (1887 — 1954) — композитор, известный в наши дни всему миру, а также многие другие. К 1921 году эта группа сформировалась уже почти полностью.

Вначале предполагалось лишь провести выставку работ молодых художников, сопроводив ее циклом пояснительных лекций. Однако в обстановке общественного подъема, вызванного празднованием 100-летия независимости, инициатива, получившая широкую поддержку, вылилась в продуманный план организации Недели современного искусства. Основной целью ее было познакомить широкую публику с новыми процессами, происходившими в бразильской культуре, открыв таким образом путь художественному направлению, вошедшему в историю под названием "модернизм".

Бразильский модернизм (как и латиноамериканский вообще)¹ не идентичен европейскому. Связанный в своем генезисе с такими западноевропейскими течениями, как кубизм, футуризм, дадаизм, он на иной исторической почве, в иных социальных условиях служил иным целям и дал иные результаты. В условиях подъема демократического движения это течение отражало быстрый рост национального самосознания, стремление к самостоятельности в

сфере культуры, к осмыслению духовной суверенности своей страны. Конкретным проявлением этого были поиски национальных истоков, обращение к народным традициям и фольклору (в отличие от преобладающих космополитических тенденций европейского авангардизма).

Впоследствии один из участников движения, поэт Раул Бопп, писал: "Под Бразилией, лежащей на поверхности, была другая, неведомая Бразилия, которую еще предстояло открыть. Надо было спуститься к подлинным истокам, которых еще не затронули ростки нового, чтобы познать эту глубинную, удивительную страну с рождающейся душой и, опираясь на подъем национального самосознания, попытаться достичь культурного единения"².

Именно эти подспудные процессы в формировании исторически молодой нации вызвали к жизни и такое широкое течение общественной и научной мысли, как регионализм, сторонники которого — историки, социологи, этнографы, писатели, фольклористы — обращались в различных районах Бразилии к изучению особенностей народной жизни. Своеобразное переплетение модернистских и регионалистских тенденций характерно для бразильского искусства того периода.

На первом этапе модернисты выступали общим фронтом, объединенные борьбой с пережитками академического эклектизма и эпигонского романтизма. Исходная позиция "была чисто негативной: ниспровержение правил и форм, которые не соответствовали новаторским тенденциям..."³. Участники движения отвергали все искусство прошлого, провозглашали себя создателями новой культуры. Однако история расставила свои акценты: они расчистили "площадку" национальной культуры от рутины, что, естественно, не перечеркнуло значения творчества выдающихся поэтов, писателей и художников предшествующих поколений, без которых невозможно было бы появление и самих модернистов. В свою очередь, некоторые стороны их деятельности (внимание к фольклору, к народной тематике) послужили определенной базой для эстетики такого яркого и самобытного явления латиноамериканской литературы, как реалистический роман Се-

веро-Востока (Ракел ди Кейрос, Жозе Линс ду Регу, Граси-
лиану Рамус, Жоржи Амаду).

Неделя современного искусства проходила в муниципальном театре Сан-Паулу. Помещение было арендовано на средства, собранные организаторами. На открытии с докладом выступил член Бразильской академии литературы Граса Аранья, объявивший, что "бразильские интеллигенты поднимают восстание против застоя, переживаемого культурой"⁴. Равнодушных не было. Тема одинаково волновала публику и в партере, и на галерке. Затем слово взяли молодые поэты Роналд ди Карвалью, Освальд ди Андради, Мариу ди Андради, Гильерму ди Алмейда. Во втором отделении вечера Эйтор Вилла-Лобос исполнил с оркестром свои сочинения, созданные на основе национального фольклора с использованием индейских народных инструментов. В последующие дни состоялись новые концерты, выступления писателей и поэтов, были прочитаны лекции. К акции были привлечены такие видные композиторы, как Камаргу Гуарниери и Франсиску Миньони. Участвовали в ней и архитекторы А. Мойя и Ж. Пржирембел.

Но и после того как опустился занавес Муниципального театра, отголоски событий Недели еще долго звучали по всей стране. "Семанисты" (от порт. *semana* — "неделя") разъехались по городам и штатам Бразилии. Они знакомили бразильцев со своим творчеством, одновременно разъясняя смысл новаторства в литературе и искусстве. Новое движение приобрело поистине общенациональный масштаб. Оно широко освещалось в прессе, в большинстве случаев, правда, вызывая яростные нападки. И это естественно — ведь его участники выступали против устоев, господствовавших в течение десятилетий. "Волнение, возникшее в результате модернистского движения 1922 года, — писал Раул Бопп, — охватило всю страну. Оно пробудило Бразилию от спячки. Дух обновления не только положил конец господствовавшей в литературе и искусстве идейной пассивности, но также повлиял и на формирование новых настроений на нашей политической орбите"⁵.

Однако очень скоро в новом движении, не имевшем единой позитивной программы, началась эстетическая и идеологическая дифференциация.

С мая 1922 года в Сан-Паулу начал издаваться журнал "Клаксон", имевший подзаголовок "Вестник современного искусства", а вслед за ним появились и другие — "Эстетика", "Ревиста ду Бразил", "Арко и флеша". Возникло множество групп и течений. Появились "постсимволисты", образовавшие впоследствии группу "Феста" (1927), "динамисты", "примитивисты", "эспиритуалисты" и многие другие. Все они в той или иной форме выступали за создание искусства, связанного с национальными традициями. Однако, как это было всюду и везде, оказывалось, что поиски национальных, "почвенных" сюжетов и мотивов отнюдь не являются панацеей, гарантирующей подлинность национального искусства, отражающего настроения и эстетику народных масс. В сложной культурно-этнической и социально-политической обстановке в Бразилии многие из тех, кто ратовал за национальную культуру, теряли верную эстетическую и идеологическую ориентацию, скатывались на националистические позиции.

Иллюстрацией этого может служить, например, деятельность группы "Антропофагия" (1928), представители которой идеализировали доколониальное прошлое, отрицали значение европейской культуры, или группы "Верди-амарелу" ("зелено-желтый" — цвета бразильского флага), "выпячивавшей" на первый план индейский компонент, видя в нем единственно подлинное олицетворение национального. Объединенные общностью цели созидания национального искусства, участники Недели впоследствии пошли разными, иногда противоположными путями: одни связали свою судьбу с идеями социального прогресса, с демократическим лагерем (Мариу ди Андради, Освальд ди Андради, Сержиу Буарки ди Оланда), другие оказались в стане реакции. Плиниу Салгаду во второй половине 30-х годов XX века даже возглавил фашистскую партию Бразильское интегралистское действие, которая использовала программу "зелено-желтых" в своей охранительной концепции "национальной власти".

Мировоззренческая поляризация затронула не только сферу собственно художественной культуры. Сходные процессы развивались и среди гуманитарной интеллигенции, занимавшейся научно-исследовательской деятельностью. Так, Жилберту Фрейри, пробудивший своей книгой "Господский дом и барак для рабов" (1934) интерес общества к афро-бразильской традиции и показавший реальный вклад негров в общенациональную культуру, в 40-е годы переходит к проповеди мессианизма и экспансии.

Однако молодая энергия модернистов послужила своего рода катализатором. В русле новых художественных течений начинают свое творчество, не будучи непосредственными участниками Недели, такие крупные поэты, как Мануэл Бандейра, Жоржи ди Лима, Асенсу Феррейра и другие. Для этой новой поэзии, безусловно, характерны национально-самобытные черты. Появляются и первые прозаические произведения в эстетике модернизма (романы "Макунаима" Мариу ди Андради и "Багасейра" Жозе Америку ди Алмейды). По выражению Машаду ди Асиза, в этот период "бразильская литература постепенно одевалась в цвета своей страны"⁶.

Интерес к специфике регионального, часто окрашенного субстратом, стимулировал появление в 20 – 30-е годы XX века целого ряда исследований по этнографии и фольклору. "Народные сказки", "Сказки гаушу" и "Легенды юга" Жоау Симозенса Жирайса, "Под звуки виолы" Густаву Баррозу – эти и многие другие сборники знакомят читателей с народным искусством разных областей страны. Упомянутая книга Жилберту Фрейри "Господский дом и барак для рабов" как бы вновь открыла для литературы негритянскую тему. Достаточно вспомнить романы "Негр Рикарду" Жозе Линса ду Регу и "Жубибаба" Жоржи Амаду. Причем возможности творческого метода этих писателей, у которых на первый план выходит социально-критическое начало, конечно, намного превосходят зачастую поверхностный фольклоризм основоположников модернизма.

В живописи и скульптуре 20 – 40-х годов региональные темы и мотивы, перекликавшиеся с произведениями на-

родных художников, получили удачное новаторское воплощение у Аниты Малфатти, Регу Монтейру, Эмилиану ди Кавалканти, Тарсилы ду Амарал, Алберту да Вейга Гиньярда. Но вершиной стало творчество Кандиду Портинари.

В архитектуре в борьбе с помпезной официозной эклектикой, далекой как от потребностей народа, так и от его традиций, развиваются два течения. Сторонники так называемой "неоколониальной реакции" пытались возродить формы, выработанные зодчеством второй половины XVIII века. Этой романтической, ретроспективной тенденции противостояло новое прогрессивное направление, опиравшееся на творческие принципы Ле Корбюзье. Оно более полно отвечало потребностям социального и экономического развития Бразилии, символом которого в те годы стал Сан-Паулу.

В 1927 году Ф. ди Карвалью представил на конкурс кубистический проект здания правительства штата Сан-Паулу. Отмечая вызвавшее большой общественный резонанс появление в 1928 году первого в Бразилии современного жилого дома, построенного пионером новой бразильской архитектуры Г. Варшавчиком, Мариу ди Андради писал с гордостью: "Теперь... Сан-Паулу даже в архитектуре возглавляет модернизацию Бразилии"⁷. Работа Варшавчика стала главным экспонатом выставки "Современный дом", развивавшей традиции Недели.

Подлинным вождем новой архитектуры был Лусиу Коста, воспитавший целое поколение мастеров бразильского зодчества. Спроектированное под его руководством здание Министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро (1936 — 1943) воплотило лучшие новаторские и традиционные черты новой национальной архитектурной школы.

Непосредственное влияние Недели современного искусства прослеживалось также в музыке. Создавая свои произведения на основе богатейшего музыкального фольклора, Вилла-Лобос, Гуарниери, Миньони умело осваивали традиционные музыкальные формы и ритмы, придавшие их творчеству неповторимое своеобразие.

Одним из первых достижений движения за обновление театра стал так называемый "Театру ди Бринкеду". Вслед за ним возникли и другие труппы, творчески использовавшие традиционные народные формы театрального искусства.

Даже кинематограф, переживавший в 20 – 30-е годы период своего младенчества, не остался в стороне от этого процесса. Именно тогда были сняты ленты молодого кинорежиссера Умберту Мауру, признанного впоследствии одним из основоположников бразильской кинематографии. В то время появляются первые картины, воскрешавшие эпизоды исторического прошлого. Режиссер Абрау Бенжамин, поставивший фильмы "Лампиау, гроза Северо-Востока" и "Лампиау, король кангасу", положил начало жанру фильмов о кангасейрус⁸ в бразильском кино.

Таким образом, Неделя современного искусства по праву можно считать важнейшей вехой, обозначившей переход к новому этапу в становлении самобытной национальной культуры, всеми своими корнями связанной с бразильской действительностью.

Примечания

¹ Модернизм в литературе испаноязычных стран континента зародился раньше (конец XIX в.), чем рассматриваемое направление.

² *Vopp R. Movimentos modernistas no Brasil. 1922 – 1928. Rio de Janeiro, 1966. P. 20.*

³ *Henríques Ureña M. Breve historia del modernismo. México; Buenos Aires, 1954. P. 10.*

⁴ *Vopp R. Op. cit. P. 64.*

⁵ *Ibid. P. 63.*

⁶ Цит. по: *Burns B. Nationalism in Brazil. N.Y., 1968. P. 63.*

⁷ Цит. по: *Ferroz G. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil. 1925 a 1940. São Paulo, 1965.*

⁸ Кангасейрус – безземельные крестьяне, объединявшиеся в отряды с целью грабежа (в том числе и земель) богатых помещиков.

Столица из пробирки

Идея переноса столицы в глубь страны возникла еще в XIX веке, но реализовать ее суждено было лишь в середине XX столетия, когда колоссальные диспропорции между высокоразвитым юго-восточным побережьем и остальной частью государства-гиганта стали слишком уж очевидным тормозом на пути дальнейшего прогресса стомиллионной нации. Задача интеграции в экономическую жизнь обширных территорий, включая столь богатые природными ресурсами районы, как Амазония, требовала незамедлительного перемещения государственного "пульта управления" из Рио-де-Жанейро в центр Бразилии, откуда федеральной власти было бы значительно легче координировать взаимодействие всех сторон национальной жизни.

Однако подходящего города, на который можно было бы возложить функции новой столицы, не существовало. Его предстояло построить, причем в максимально сжатые сроки, иначе сама идея теряла смысл. Такая задача казалась многим невероятно сложной, а то и просто невыполнимой. Тем не менее в 1956 году президент страны Жуселину Кубичек ди Оливейра принимает, как сейчас говорят, судьбоносное решение о строительстве на Центральном плоскогорье новой столицы Бразилии.

Далее события разворачиваются с молниеносной быстротой. В конце 1956-го — начале 1957 года проводится

конкурс на лучший генеральный план. Среди участников не только бразильские, но и зарубежные архитекторы и градостроители. Жюри (тоже международное) присуждает первую премию проекту мэтра бразильской архитектуры Лусиу Косты. Этот проект представлял собой не окончательно завершённый план будущего города, а скорее эскиз. Впоследствии он разрабатывается в деталях и существенно дополняется одним из крупнейших зодчих современности — Оскаром Нимейером.

Лусиу Коста стремился построить город, по его словам "одновременно просторный и компактный, буколический и функциональный". Забегая вперед, скажем, что это удалось. Одна из основных идей Л. Косты — пространственно отделить официально-административную часть столицы, включающую в себя дворец президента, здания Национального конгресса, министерств и других государственных учреждений, от жилой зоны. Предусматривалось очень интересное решение транспортной проблемы, обеспечивавшее максимальную безопасность для пешеходов, а также инженерное и культурно-бытовое благоустройство жилых кварталов, включая их озеленение, поскольку естественная растительность Центрального плоскогорья более чем скудна. Весь эскиз был проникнут стремлением найти принципиально новые, неожиданные пластические решения, которые сделали бы будущую столицу не похожей ни на какую другую.

Трудно передать безграничный энтузиазм, вызванный строительством "города XXI века", как очень скоро стали называть новую столицу. Но абсолютно точно, что этот порыв имел мало общего с казенно-лозунговым энтузиазмом эпохальных "строек коммунизма" в СССР. Видимо, потому, что бразильцы всей душой верили: успех их грандиозного предприятия — необходимое условие роста благосостояния нации в целом и каждого ее гражданина. Не "по призыву партии и правительства", а действительно по зову сердца тысячи людей устремились на выжженные солнцем земли Планалту Сентрал (Центрального плоскогорья). Не исключено, что многие видели в "городе будущего" то самое Эльдorado, сияющий призрак которого пя-

тью столетиями ранее так властно манил европейских конкистадоров на земли Нового Света.

Легко представить, с чем столкнулись первопроходцы, если принять во внимание специфические природные условия: сочетание изнуряющей жары с песчаными красноземными ветрами. И тем не менее годы спустя Оскар Нимейер, как и большинство участников строительства, вспоминал то время, окрашенное неповторимой романтикой, как один из счастливейших периодов в своей жизни. "Пребывание в Бразилиа и участие с тысячами других бразильцев в этой длительной работе, о которой я, как и они, не могу вспоминать без волнения, было, безусловно, хорошей школой, — писал впоследствии Нимейер. — Ведь речь шла не только о профессиональном успехе, пусть даже исключительной важности, а об успехе коллективного усилия, о гигантском предприятии, которое рождало преданность и энтузиазм, объединяя всех, кто в нем участвовал, в настоящий крестовый поход против разного рода трудностей, неожиданных препятствий, непонимания и самых тяжелых невзгод"¹.

Можно говорить об особой атмосфере человеческого единения, соборности, царившей среди строителей. Не случайно прежде всего была возведена часовня св. Дона Боску, с чьим именем связана легенда о вещем сне, в котором этот святой увидел будущую столицу во всем ее грядущем великолепии. Расположенная на берегу искусственного озера Параноа, часовня уже отражалась в его глубокой прозрачной воде, когда стали вырастать здания площади Трех властей — одной из самых интересных архитектурных композиций генерального плана. Комплекс включал в себя резиденцию президента республики — Дворец Рассвета, а также здания Национального конгресса и Верховного суда. Каждое из них по-своему неповторимо, о каждом написаны тысячи страниц. От площади протянулись два симметрично расположенных ряда прямоугольных параллелепипедов — эспланада министерств. Среди них выделяется построенное несколько позже (1966) министерство иностранных дел — "Итамарати", проект которого сам Нимейер неизменно упо-

минает в ряду своих самых удачных архитектурных творений.

По ходу строительства стремительно менялся и окружающий ландшафт. Красную песчаную почву скрыли асфальт и зеленые газоны. Однако окончательно лицо города стало вырисовываться лишь с появлением жилых кварталов. Их планировка была тщательнейшим образом продумана. Площадь каждого составляла 260 × 260 квадратных метров. На ней возводились 11 шестизэтажных домов на пилонах. Было предусмотрено все необходимое для нормального жизнеобеспечения жителей: магазины, ясли, школы, предприятия сферы обслуживания и т.д. Внутри каждого жилого массива появились озелененные дворики с игровыми площадками для детей.

Постепенно вокруг Бразилиа на небольшом отдалении возникли города-спутники, идея создания которых тоже была заложена в генеральном плане. Сегодня многочисленные транспортные артерии связывают их с деловой частью города.

Быстрое и успешное строительство новой столицы вызвало большой интерес в мире. Два года спустя после ее официального открытия, состоявшегося 21 апреля 1960 года, город посетил Ле Корбюзье, написавший впоследствии: "Бразилиа построен. Я видел новорожденный город. Это великолепный плод предприимчивости, смелости и оптимизма, он волнует сердце... В современном мире Бразилиа — уникал"². Восторженное мнение Ле Корбюзье разделяло большинство зарубежных архитекторов и градостроителей. Что же касается самих бразильцев, то их оценки были не столь единодушны. Нередко в адрес новой столицы звучали обвинения в искусственности, в том, что она пригодна лишь для работы и не соответствует привычному образу жизни. Некоторым казалось, что ее архитектура слишком космополитична и лишена национального колорита.

Поначалу эти обвинения, несомненно, имели под собой основания. Однако прошло время, и за пределами официальной столицы появились особняки, стилизованные под колониальную архитектуру. Как ни странно, в

большинстве случаев они прекрасно вписались в ультра-современный городской пейзаж. Все более "бразильским" становился и сам стиль жизни. В Бразилиа, как и по всей стране, проводится карнавал, к которому готовятся практически весь год. Появились и свои "школы самбы", успешно конкурирующие с карнавальными объединениями Рио и других городов, существующими уже не одно десятилетие. Отсутствие пляжей частично компенсирует живописное озеро, а также множество всевозможных клубов, особенно спортивных, и знаменитых бразильских ботекинов — небольших кафе, в которых собираются, чтобы выпить пива или кофе, поболтать о жизни — иными словами, пообщаться друг с другом в уютной, непринужденной обстановке.

Сорок лет для города — это даже не детский, а младенческий возраст. Тем не менее он позволяет подводить итоги. Прежде всего возникает вопрос: оправдала ли себя идея переноса столицы из бурлящего мегаполиса в тихий и относительно небольшой по современным масштабам город, население которого едва превышает два миллиона? На наш взгляд, безусловно да. Уже хотя бы потому, что сегодня Бразилиа исправно выполняет все столичные функции. В "Толковом словаре" В. Даля сказано: "*Столица, стольный, престольный город, главный, первый в государстве, где пребывает высшее правительство, государь*"³. Ну что ж, всем этим требованиям Бразилиа отвечает. В нем расположены резиденция главы государства — президента республики — и все остальные органы федеральной власти, как законодательной, так и исполнительной. И во многих других отношениях он является "первым".

Город все больше становится не только центром политической, но и научной жизни. Столичный университет лидирует среди других национальных университетов по целому ряду дисциплин: математике, биологии, социологии, антропологии. Все интенсивнее и содержательнее становится культурная жизнь. Успешно функционирует Национальный театр Бразилиа, создан высокопрофессиональный симфонический оркестр. Растет число кинотеатров, выставочных залов, музеев, развивается инфраструктура

тура отдыха и развлечений, необходимая для нормальной человеческой жизни "на уровне мировых стандартов". И к этому следует добавить, что у новой бразильской столицы есть очевидные преимущества по сравнению прежде всего с Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу. Это в первую очередь значительно более благоприятная экологическая обстановка и более низкий уровень преступности.

В полной мере оправдал себя перенос столицы и с хозяйственной точки зрения. Стимулировав интенсивное освоение наиболее отсталых районов, он дал мощный импульс экономическому прогрессу. На рубеже 60 — 70-х годов "бразильское экономическое чудо" получило широкую известность. По целому ряду показателей, в том числе по темпам роста национального дохода, страна вырвалась тогда на одно из первых мест в мире.

Нарисованный портрет Бразилиа, возможно, покажется слишком идиллическим, сколком с некоего оазиса, где в интерьерах ультрасовременных зданий люди живут размеренной, почти патриархальной жизнью, вдали от бесконечного водоворота как бы потусторонних проблем. Разумеется, это не так. Хотя по своим климатическим условиям бразильская столица вполне может быть названа "городом солнца", но, конечно же, совсем не в том смысле, который вкладывал в эти слова автор знаменитой утопии Томмазо Кампанелла. Все социальные проблемы, увы, хорошо ей знакомы. В Бразилиа, как и повсюду, сосуществуют богатство и бедность, личное процветание и упадок. Самое красноречивое тому свидетельство — печально знаменитые фавелы (городские трущобы), в которых обитают те, кому в жизни не слишком повезло. Фавелы — еще одна дань, на этот раз не лучшей, национальной традиции.

И все же "бразильский опыт" в целом нельзя не признать удавшимся. Время от времени он приобретает особую актуальность — когда проблема местонахождения столицы в какой-либо стране в связи с происходящими в мире переменами политического и иного характера приобретает реальную остроту.

Бразилиа своим экспериментом еще раз продемонстрировала, что столицей большого федерального государ-

ства совсем не обязательно должен быть город-гигант на подобие Рио-де-Жанейро.

Уникальность же "бразильского опыта" заключается в том, что сегодняшняя полноценная столица как бы "выращена в пробирке" с вполне конкретной и определенной целью, которая в итоге была достигнута. Логично предположить, что этот уникальный опыт еще будет востребован. В таком случае он оправдан вдвойне.

Примечания

¹ Нимейер О. Архитектура и общество. М., 1975.

² Цит. по: Нимейер О. Указ. соч.

³ Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 328 – 329.

Бразильский театр в поисках

Если бы научному прогнозированию в культуре уделялось столько же внимания, сколько ему уделяется в других областях жизни современного общества, например в экономике, то, вероятно, многие процессы в латиноамериканском театре можно было бы предвидеть заранее. Но в таком случае те существенные сдвиги, которые произошли в театральном движении Бразилии в 1960 — 1970-е годы, не воспринимались бы как "приятная неожиданность".

Так или иначе, но в этой стране к середине XX столетия возобладал пессимистический взгляд на театр — как на искусство "бесперспективное". В качестве основного аргумента в поддержку такой точки зрения фигурировал тезис о все более очевидной неконкурентоспособности театра в его вынужденном соперничестве с кинематографом и одним из мощнейших средств массовой информации XX столетия — телевидением.

Действительно, в тот период кризис был налицо. По этой причине все, что произошло в бразильском театре в дальнейшем, произвело впечатление некоего "чуда". В самом деле, кто мог предположить, что в 70-е годы театр не только вступит в период нового, бурного подъема, но и станет одной из ведущих сфер национальной культуры? Что же касается мрачного прогноза, то было бы несправедливо утверждать, что он совсем себя не оправдал, по

крайней мере в отношении традиционного коммерческого театра. Но не он тогда определял лицо театрального искусства Бразилии.

Чтобы лучше понять, что происходило в бразильском театре тех лет, необходимо раздвинуть географические рамки эссе и взглянуть на Латинскую Америку в целом. Более широкий контекст позволяет увидеть со всей отчетливостью, что начало своеобразной "театральной революции", переживавшейся континентом, было положено в 1960-е годы. Именно тогда зародилось движение "коллективного творчества", причем почти одновременно в большинстве стран региона, независимо от уровня их развития. Бразилия — крупнейшее латиноамериканское государство — не только не осталась в стороне от этого процесса, но и оказалась в его авангарде. В латиноамериканистике этот феномен (в масштабе всего региона) еще ждет своего исследователя. Наша задача скромнее — вкратце охарактеризовать его, с тем чтобы правильно осмыслить эволюцию бразильского театра со времени государственного переворота 1964 года.

Сам термин "коллективное творчество" достаточно точно передавал характер нового движения, в котором на смену традиционной иерархии "драматург — режиссер — актер" пришел принцип равного участия в спектакле всех его создателей. Этот принцип осуществлялся на всех этапах работы — начиная с адаптации текста, в которой участвовала вся труппа, вплоть до технического персонала, и кончая непосредственно представлением, активным участником которого становится публика. Последнее — крайне важно. Не случайно большинство спектаклей заканчивалось прямым диалогом со зрителями. Характерно, что, преследуя цель расширить аудиторию, театр часто выходил из традиционных помещений на импровизированные площадки в городских и сельских районах, где живут и работают те, к кому обращено его искусство.

Таким образом, движение "коллективного творчества" означало прежде всего подлинную демократизацию театра, превращение его из искусства элитарного в искусство

для всех: «В Латинской Америке "коллективное творчество" представляет собой обновление театра. Новым темам, сюжетам, повествующим о борьбе за нашу Америку, — писал кубинский критик Франсиско Гарсон Сеспедес, — соответствуют новые методы и новые формы, использующие и генерирующие в максимальной степени творческие возможности каждого из членов группы, а также зрителей — и не только в качестве персонажей драматургии, но и как активнейших участников поистине народного театра»¹.

"Коллективное творчество", безусловно, не претендовало на исключительную новизну в масштабах мирового театрального искусства. Именно в 1960-е годы большой успех выпал на долю хэппининга. Тогда же появился и перформанс². При более подробном анализе прослеживалась преемственная связь со многими традициями — от греческой трагедии и "комедии дель арте" до системы Станиславского, опыта советского театра 1920-х годов и театральной эстетики Брехта, что ни в коей мере не умаляло ни оригинальности этого движения, ни его значения для культуры XX столетия — ведь любое новаторство почти невозможно без опоры на традиции прошлого.

Однако вернемся к Бразилии. Мы не будем останавливаться на негативных последствиях военного переворота 1964 года. Вряд ли можно было ожидать иного с приходом режима, подчинившего всю свою внутреннюю и внешнюю политику доктрине "национальной безопасности", провозгласившей в качестве главной задачи борьбу с "подрывной деятельностью" как внутри страны, так и за ее пределами. В полном соответствии с ней правительство развернуло широкое наступление на демократические элементы в культуре. И театр не избежал общей — печальной — участи. Роспуск многих трупп, установление строжайшей цензуры и, наконец, прямые репрессии в отношении прогрессивных театральных деятелей, значительная часть которых была вынуждена эмигрировать, — все это, естественно, не могло не сказаться отрицательно на состоянии театра.

Вместе с тем хочется высказать мысль несколько парадоксальную: новая сложная внутриполитическая обстановка дала мощный стимул к выявлению такого потенциала, который в иных условиях мог бы так и остаться нераскрытым. Речь идет прежде всего о возрастании социально-политической роли театра, ставшего после относительно короткого периода замешательства активной формой протеста против режима.

Искусство театра предстало в новом ракурсе. В нем увидели действенное средство и возможность выразить то, чего нельзя было выразить иначе. Именно на этой основе и начался процесс возрождения бразильского театра. "Новая действительность, гораздо более сложная, чем до 1964 года, казалось, сама требовала новых форм и нового содержания театральных постановок", — писал о том времени журнал "Визау"³.

Одной из первых постановок, положивших начало театру протеста, считается музыкальный спектакль "Мнение". Его создатели впоследствии объединились в группу под тем же названием. Это было шоу с элементами фарса, за которыми отчетливо просматривалась острая критическая направленность. Однако наиболее удачной работой коллектива стала постановка "Свобода, свобода...". Текст для нее написали два популярных драматурга — Флавиу Ранжел и Миллор Фернандис. Спектакль состоял из ряда сцен. В основу каждой из них были положены реальные события: убийство Юлия Цезаря, суд над Сократом, казнь Тирадентиса и другие исторические эпизоды, объединенные идеей борьбы за свободу. Высказывания великих исторических деятелей чередовались в пьесе с прямыми выпадами в адрес авторитарного военного режима, ущемлявшего права человека.

Можно сказать, что программным, иллюстрирующим творческий метод труппы, явился спектакль по пьесе Феррейры Гуллара и Одувалду Вианны Филью под названием "Если побежишь — зверь тебя укусит, если остановишься — съест" (1966). Ярко выраженная антидиктаторская направленность постановки, повествующей, казалось бы, о делах давно минувших — XIX века, об истории упадка

земледельческой аристократии Северо-Востока, — ясно проецировалась на современность, что актуализировало заложенный в сюжете пафос протеста.

Ставя этот спектакль, режиссер Джанни Ратто в значительной степени опирался на концепцию "эпического театра" Бертольта Брехта, в соответствии с которой актеры не идентифицировали себя со своими персонажами, а выступали в роли беспристрастных рассказчиков. Таким образом достигался брехтовский "эффект отчуждения", позволявший зрителям сохранить объективный взгляд на происходящее. В духе Брехта осуществлялась и связь между отдельными сценами. Каждая напоминала законченный репортаж. В интервале между ними публике предоставлялась возможность поразмышлять над увиденным — так она в еще большей степени оказывалась (согласно режиссерскому замыслу) вовлеченной в театральное действие. Нередко актеры обращались и непосредственно к залу.

Важно отметить, что коллективу удалось "сплавить" теорию Брехта и традицию национальной культуры. По структуре пьеса во многом напоминала бытовавший в народном творчестве бразильского Северо-Востока поэтический жанр, именуемый "лубочной литературой" ("литература ди кордел"). Одна из его особенностей — дидактизм. Развертыванию сюжетной линии в нем всегда предпослана мораль, и через призму этой своеобразной заставки рассматривается все содержание. Участники спектакля в самом его начале (как это сделали бы и своего рода бразильские менестрели) рассказывали публике о смысле театрального представления. Так, зрители узнавали, что зверь, о котором говорится в названии, — это те, кто "в январе дает тебе работу... а в декабре тебя же увольняет"⁴. По традиции жанра пьеса была написана в стихотворной форме. В конце предлагались на выбор целых три финала.

Народные поэты, странствовавшие когда-то по городам и весям Бразилии, пересказывая свои творения, обычно не доводили рассказ до конца, пытаясь таким образом заинтересовать слушателей и заставить их раскошелиться. Что же касается труппы "Мнение", то, как писал один

из критиков, оставляя пьесу незаконченной, театральный коллектив надеялся, что "публика задумается и осознает социально-политическую реальность, переживаемую страной"⁵.

Наиболее плодотворной как в идейном, так и в художественном отношении была деятельность театра "Арена", возглавляемого одной из крупнейших фигур современного латиноамериканского театра — Аугусту Боалом. Рождение этого коллектива было озаглавлено постановкой (1958) нашумевшей остросоциальной пьесы Жианфрансеску Гуарниери "Они не носят черных галстуков"⁶.

После 1964 года театр ставит серию спектаклей «"Арена" рассказывает...». Наибольший успех имели: «"Арена" рассказывает о Зумби» и «"Арена" рассказывает о Тирадентисе». Обе пьесы живо перекликались с современностью. Первая воскрешала в памяти один из эпизодов героической борьбы негров за свое освобождение, вторая — заговор "Инконфиденсия минейра" — начало борьбы за освобождение Бразилии от португальского колониального господства.

«"Арена" рассказывает о Зумби» поразила зрителей своим новаторством, отказом от многих канонов и условностей коммерческого театра. «"Зумби", — писал впоследствии об этом спектакле А. Боал, — явился кульминацией фазы "разрушения" театра... Мы хотели интерпретировать изменяющуюся действительность, а имели в своем распоряжении лишь неменяющиеся и неменяемые стили. Подобная структура сама требовала своего разрушения»⁷. Именно в работе над этим спектаклем и начали выкристаллизовываться те принципы, которые впоследствии легли в основу театральной эстетики Боала, созданной им применительно к специфическим условиям Латинской Америки в целом и Бразилии в частности.

Согласно Боалу, основные усилия театральных деятелей должны быть направлены на создание дидактического театра, предназначенного не столько для воспроизведения действительности, сколько для ее правильного толкования. Бразилец преследовал ту же цель, что и Брехт, в своей концепции "эпического театра", — сделать театр

эффективным орудием борьбы за переустройство мира. При этом Боал руководствовался идеей, которую сформулировал следующим образом: "...всякий театр неизбежно является политическим, поскольку политическими являются все виды человеческой деятельности, а театр — лишь один из них"⁸.

Главными в новой эстетике стали четыре принципа: "разъединение" актера с персонажем; коллективный рассказ о событиях с одной и той же позиции; разнообразие жанров и стилей; обязательное использование музыки.

Первый принцип развивал тезис Брехта о необходимости "эффекта отчуждения", согласно которому актер должен находиться как бы над персонажем, одновременно выступая в роли объективного судьи. Такое дистанцирование, в свою очередь, позволяло рассказать о хорошо известных событиях в совершенно ином, подчас неожиданном ракурсе. Развивая далее идею Брехта, Боал предложил отказаться от традиционного распределения ролей — в ходе спектакля актеры могли меняться ролями. Это, по его мнению, должно было еще более усилить "эффект отчуждения" и, следовательно, дать актерам и зрителю дополнительные возможности сохранить объективную позицию.

Вместе с тем Боал выдвигал и принцип эмоциональной включенности зрителя. Он предложил заменить термин "отчуждение", как бы исключающий эмоциональный элемент, на "энкантаменто" (очаровывание), который в его трактовке означал единство рационального и эмоционального, необходимое для всестороннего восприятия театрального произведения.

Второй тезис в концепции Боала логически вытекал из первого. Так называемое "разъединение" актеров с персонажами позволяло исполнителям занять позицию беспристрастных рассказчиков, рассматривающих события с единой точки зрения — с позиции объективной истины.

В соответствии с третьим принципом каждая постановка должна была синтезировать в себе самые разные жанры и стили, поскольку, по мнению режиссера, каждая

отдельная сцена требует специфического решения, независимого от остальных. Боал призывал использовать разнообразные стили — от реалистического до экспрессионистского и сюрреалистического, чтобы полнее передать богатство содержания. Такое жанровое и стилевое многоголосие значительно обогащало спектакль и в зрелищном отношении, расширяя его выразительные возможности.

И наконец, в полном соответствии с концепцией "эпического театра" Брехта органически неотъемлемой частью спектакля должна была быть музыка. Она призвана не только способствовать правильному восприятию, но и заполнять паузы, необходимые зрителю на раздумья.

Благодаря обращению к принципам новой театральной эстетики пьеса «"Арена" рассказывает о Зумби» обрела актуальный характер. В ней широко использовался разнообразный материал: от газетной информации до кулуарных высказываний бразильских политических деятелей. Это не только придало спектаклю характер документальности, но и как бы перебросило мостик между прошлым и настоящим, позволило увидеть события далеких лет в современном ракурсе.

Основным своим вкладом в театральное движение региона сам Боал считал так называемую систему "коринга", широко используемую в настоящее время многими латиноамериканскими театрами "коллективного творчества". Слово "коринга" обозначает "джокер" — карту, в некоторых играх, например в покере, способную заменить любую другую. Такое наименование, естественно, было выбрано не случайно. Коринга, этот новый герой, — своеобразный стержень представления, способный в случае необходимости заменить любого участника спектакля. Однако этим далеко не исчерпываются функции данного персонажа. Он одновременно и рассказчик, и комментатор, поддерживающий прямой контакт с публикой, нередко более близкий к ней, чем к персонажам, о которых повествует. Он и рупор авторского "я", обращенного непосредственно к зрителям. Его можно рассматривать и как исследователя-социолога, изучающего внутренний смысл поступков людей, поставленных в те или иные обстоятель-

ства. Кроме того, коринга — это своего рода маг и волшебник, творец той "магической реальности", без которой, по мнению Боала, невозможен подлинный театр. "Его реальность — магическая, — писал Боал, — он сам ее создает. Если необходимо, он воздвигает воображаемые стены, воссоздает битвы, банкеты, солдат, войска. Все остальные персонажи принимают волшебную реальность, придуманную и описанную корингой..."⁹.

В полной мере система "коринга" впервые была применена при постановке спектакля «"Арена" рассказывает о Тирадентисе». Спектакль отличало свободное обращение с историческим материалом, который сознательно был освобожден от событийных подробностей. В результате получилась некая ситуационная модель. И функция "коринги" заключалась прежде всего в том, чтобы показать заговор "Инконфиденсия минейра" в координатах, заданных этой моделью, в несколько необычном свете за счет акцентирования иллюзий и ошибок, помешавших первым борцам за независимость победить. Главное обвинение, предъявлявшееся им в спектакле, состояло в том, что они были далеки от народа, не сумели сделать его союзником в своей справедливой борьбе.

Глубокая дань уважения к Тирадентису и его соратникам сочеталась в спектакле с объективным анализом причин поражения. Тем не менее критическая позиция авторов ни в коей мере не умаляла их выдающейся роли. "Тирадентис был революционером своего времени, таким же, каким он был бы и в другие времена, в том числе и в наше", — писал впоследствии Боал в книге "Театр угнетенного"¹⁰. Ж. Гуарниери и А. Боал поставили своей целью показать, что трагический конец заговора был отнюдь не неизбежен. В пьесе полностью отрицалась та фатальная предопределенность, с позиций которой было принято рассматривать провал заговора, что придало спектаклю острополемический характер.

Оценивая эстетику Аугусту Боала в целом, один из крупнейших театральных критиков Бразилии, А. Розенфелд, писал: "Эстетика Боала, рассмотренная глобально, вызывает восхищение богатством идей и той серьезно-

стью, с которой в ней ставятся и решаются главные проблемы театра, и в первую очередь бразильского"¹¹. С этими словами трудно не согласиться.

Первостепенное значение имел опыт еще одного коллектива — "Уньяу-и-олью виву" ("Союз и зоркое око"). Именно с деятельностью этой группы связан тот качественный скачок, который произошел в бразильском театре в середине 1970-х годов, когда в нем окончательно оформилось движение "коллективного творчества". "Уньяу" был создан в 1972 году. С самого начала его основатели четко определили свою задачу — создать театр, обращенный к народу, ищущий новую публику, находящий вместе с обездоленными слоями общества верный путь к сопротивлению, борьбе, активной социальной позиции¹².

На протяжении последующих лет все творчество труппы было связано с ее главным спектаклем — "Король Мому", явившим собой ярчайший пример театра коллективного творчества. Идея этого спектакля возникла у членов разных групп. Она и объединила их в "Уньяу". Название отражало факт этого объединения и, кроме того, совпадало с наименованием одной из школ самбы, фигурировавшей в представлении. Обсуждая будущий спектакль, его участники решили: чтобы стать подлинно народным, он должен и по содержанию, и по форме быть близким и понятным тем, кому предназначался. Именно поэтому главным "героем" пьесы стал карнавал, к которому причастны все слои бразильского общества, и в первую очередь широкие народные массы.

Принцип "коллективного творчества" неуклонно соблюдался на всех этапах работы. Совместно изучались труды по народному искусству, устраивались диспуты. Труппа горячо обсуждала, какой должна стать первая и одновременно программная постановка. Были установлены постоянные контакты со школами самбы. В результате появился спектакль, в котором все было достоверно.

Премьера состоялась 6 ноября 1972 года. Успех был полным, несмотря на разношерстность пришедшей публики. Подавляющую ее часть составляли студенты и жители рабочих кварталов Сан-Паулу.

Сюжет пьесы вкратце таков. Традиционный бал в Муниципальном театре Рио-де-Жанейро в дни карнавала, на который собираются "сливки" бразильского общества — аристократическая элита, звезды телевидения и кино, богатые зарубежные туристы и т.д. Предстоят выборы короля Мому — короля карнавала, символически правящего страной в дни праздника. Претенденты на этот почетный титул представляли различных персонажей национальной истории. Каждый из них появлялся в сопровождении той или иной школы самбы, которые, в соответствии с карнавальной традицией, рассказывали о славных деяниях своего кандидата и призывали публику голосовать именно за него.

Таким образом, перед зрителями поочередно проходили исторические персонажи, связанные с эпохой борьбы за независимость. Но это были не те национальные герои, которыми привык гордиться народ. Среди претендентов оказались отец Педро I (первого императора Бразилии), сам Педро I, члены португальской королевской семьи, бежавшей в колонию после наполеоновского вторжения на Иберийский полуостров. Подлинные же герои находились на втором плане, как бы готовясь к тому, чтобы занять свое место в истории.

После того как зрители могли оценить всех кандидатов на звание "короля Мому", ведущий спектакля (Зе-ду-Леау) восходил на трон и надевал корону победителя. Он символизировал собой народ — главное действующее лицо праздника, уходящего корнями в глубь национальной культуры.

В этом интересном спектакле нашла свое яркое воплощение концепция Аугусту Боала, и прежде всего система "коринга". Зе-ду-Леау выступал в этой роли объективного рассказчика, а актеры в ходе представления менялись ролями.

"Уньяу" стремился максимально использовать творческие возможности каждого участника группы. И эстетика Боала была той теоретической основой, которая позволяла в полной мере осуществить это стремление на практике.

Вскоре после премьеры "Короля Мому" труппа отправилась в гастрольную поездку по стране. По окончании спектаклей, как правило, значительная часть публики не расходилась, а принимала участие в дискуссиях об увиденном на сцене. Высказываемые идеи и замечания нередко учитывались в дальнейшей работе. Таким образом, спектакль постоянно оставался "открытым", совершенствовался, видоизменялся.

Однажды часть труппы была арестована по обвинению в "подрывной деятельности". Реквизит, техническое оснащение и разнообразная документация были конфискованы. Это на несколько месяцев парализовало работу. Впоследствии такого рода случаи время от времени повторялись. Однако в глазах общественного мнения они лишь добавляли авторитет коллективу, каждый раз находившему в себе силы возобновлять деятельность театра.

Авторитет "Уньяу" значительно вырос после гастролей по Европе. Приняв участие в международном театральном фестивале во Вроцлаве, труппа затем показала "Короля Мому" в ряде городов Югославии, Италии и Франции. Спектакль пользовался неизменным успехом.

В 1978 г. актеры "Уньяу" выпустили книгу под названием "В поисках народного театра" — документальную хронику, прослеживавшую шаг за шагом деятельность коллектива с момента его создания. Скрупулезный, детальный отчет о той поистине колоссальной работе, которая была проделана за годы существования театра, внес большой вклад в развитие практики латиноамериканского движения "коллективного творчества".

Таковы основные этапы "театральной революции" в Бразилии XX века: от первых некоммерческих спектаклей с элементами социального протеста, появившихся на сцене вскоре после военного переворота 1964 года, до зрелых в идейном и художественном отношении постановок 1970-х годов, созданных в русле передовых веяний мирового театрального искусства.

Мы отнюдь не претендовали на то, чтобы дать всеобъемлющую панораму театра Бразилии той эпохи. Для этого надо было бы сказать еще об очень многом: и о творчестве

молодых талантливых драматургов, таких, как, например, Плиниу Маркус, Миллор Фернандис, Одувалду Вианна Филью, которые наряду с признанными мастерами Ариану Суассуной, Диасом Гомисом и некоторыми другими открыли новый этап в национальной драматургии; и о тех бесконечных столкновениях с цензурой, которые временами фактически парализовывали театральную жизнь страны; и о том заслуживающем самого глубокого уважения энтузиазме, который двигал теми, кто был готов рисковать всем, включая собственную свободу, во имя идеи. Нам хотелось лишь привлечь внимание к сложным и интересным процессам в театральном искусстве Бразилии, находящемся по сей день в неустанном поиске новых тем и новых форм, отвечающих духу времени.

Примечания

¹ El Teatro latinoamericano de creación colectiva. La Habana, 1978. P. 23.

² Перформанс (от англ. *performance* — "представление, спектакль") — один из ключевых феноменов, возникший в 70-е годы XX века. Театральное представление по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков.

³ Visão. São Paulo, 1974. Vol. 44, N 5. P. 142.

⁴ Latin American Theatre Review. Kansas, 1977. N 11/1. P. 61.

⁵ Ibid. P. 64.

⁶ Подробнее о деятельности театра "Арена" до 1964 г. см.: Бразилия: Экономика. Политика. Культура. М., 1963.

⁷ Boal A. Teatro do Oprimido e outras poéticas. Rio de Janeiro, 1977. P. 186 — 187.

⁸ Ibid. P. 1.

⁹ Ibid. P. 203.

¹⁰ Ibid. P. 223.

¹¹ Conjunto. La Habana, 1970. N 9. P. 33 — 34.

¹² Vieira C. Em busca de um teatro popular. São Paulo, 1978. P. 8.

Авторская песня Бразилии

Рейсовый самолет Рим — Рио-де-Жанейро приземлился точно по расписанию. Как только Шику Буарки ступил на верхнюю ступеньку трапа, оркестр заиграл одну из самых известных его мелодий. Встречающие, размахивая флажками, запели: "Я слонялся без дела, любимая меня позвала посмотреть, как приехал Шику..." Пел весь аэропорт. Пела Бразилия. Заработали телекамеры. Послышались крики: "Шику, подними повыше флажок! Улыбнись! Остановись на минутку!" Один из репортеров спросил Шику Буарки, с какой целью он приехал в Бразилию. "Я не приехал, — ответил Шику, — я вернулся".

Это было в 1970 году. А в начале 60-х на страницах бразильских газет и журналов появились первые заметки, свидетельствовавшие о том, что в жанре профессиональной эстрадной песни наметилось новое направление — политизированное, тесно связанное с фольклором, с поиском корней национальной культуры. В сложной политической обстановке, в период надвигающегося военного переворота оно с самого начала возникло в широком контексте искусства социального протеста, опиравшегося на передовые идейно-художественные и эстетические принципы. Поэтому конкретные произведения очень часто рождались и существовали не сами по себе, а в "союзе" с другими видами искусства, и в первую оче-

редь с театром и кинематографом. Не случайно теоретиками нового направления в равной степени были признаны и кинорежиссер Глаубер Роша, и театральный деятель Аугусту Боал, и собственно создатели политической песни — Шику Буарки ди Оланда, Казтану Велозу, Жералду Вандре и другие.

Движение политической песни оформилось практически одновременно сразу в трех городах — Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу и Салвадоре (столица штата Баия). Каждый из этих крупнейших культурных центров вносил свою специфику. Общим, объединяющим стимулом явилось, как писал позже один из организаторов движения, Жералду Вандре, "стремление превратить бразильскую музыку в активнейшую форму участия в политической борьбе". Однако пути, которыми шли к этой цели представители каждой из групп — кариокской, паулистской и баианской, — были различными и самостоятельными.

Пожалуй, наибольший интерес представляла деятельность баианской группы, опиравшейся в своем творчестве на богатейший музыкальный фольклор бразильского Северо-Востока. Ядро этой группы составили композиторы Казтану Велозу, Жилберту Жил (с приходом к власти в 2003 году нового президента Бразилии, Луиса Инасиу Лулы да Силва, Жилберту Жил был назначен министром культуры), поэт Жозе Карлус Капинам и певицы Мария Бетания и Мария ди Граса. Их подход к созданию политической песни с первых шагов отличался серьезностью и зрелостью. Большое внимание было уделено всестороннему изучению региональных фольклорных традиций, что существенно обогатило их песенное творчество. Успех пришел сразу, с первыми работами, когда в театре "Вила Велья" были поставлены два музыкальных спектакля — "Мы, например" и "Надо жить философией". Тексты социального и политического звучания гармонично сочетались в них с талантливой музыкой, в которой слышались отголоски танца фреву с его характерной мелодической и ритмической структурой, и так называемой "круговой самбы", наиболее распространенной в Баии и ряде других штатов Северо-Востока Бразилии.

Несколько иной была ситуация в Рио-де-Жанейро. Здесь, видимо под влиянием возрастного фактора (большинству участников кариокской группы было не более 20 лет), преобладали эмоции и энтузиазм. Многочисленная группа молодежи объединилась вокруг композиторов Паулу Тьягу, Сиднея Миллера, Мариу Антониу и Луиса Карлуса ди Са, которые в те годы были еще студентами. Большой популярностью в группе пользовалась молодая талантливая певица Нара Леау, ставшая впоследствии одной из ведущих бразильских исполнительниц. Энтузиазм проявлялся по-разному. Например, было принято решение ежедневно выезжать на грузовике на улицы и площади Рио-де-Жанейро и выступать с новыми песнями прямо с автомашины. Какое-то время это удавалось осуществлять, но затем от такой практики пришлось отказаться. Первой коллективной работой кариокской группы стало музыкальное представление "Самба просит уступить дорогу", в котором четко проявилось стремление соединить социальную тематику, характеризующую новое направление в целом, с карнавальной самбой Рио-де-Жанейро в ее оригинальном виде.

Специфика паулистской группы, состоявшей первоначально из композиторов Валтера Сантуса, Сезара Валдау Виейры и Шикю Буарки ди Оланда, заключалась в ориентации не только на национальные музыкально-поэтические традиции, в частности на фольклор своего штата, но и на традиции эстрадной музыки других стран, особенно Франции. Это проявилось в первых же работах — спектаклях театра "Арена": "Военное время" и «"Арена" рассказывает о Баии».

Поскольку именно в Сан-Паулу, с его наиболее развитой системой средств массовой информации, существовали самые благоприятные условия для развития нового движения, для завоевания им популярности, туда стали постепенно стекаться участники всех групп. В результате непрерывного обмена опытом, творческими идеями, сотрудничества друг с другом очень скоро движение политической песни фактически слилось воедино, став явлением общенационального масштаба. После государственного

переворота 1964 года, несмотря на то что с приходом к власти военного авторитарного режима Кастелу Бранку была введена строжайшая цензура и многие деятели культуры подверглись репрессиям, создается сразу несколько песен, которые со временем будут признаны эталонами жанра. Карлус Лира написал на стихи Франсишку ди Ассиза "Песню о триллионе" и "Отсталую страну", проникнутые антиамериканскими настроениями. Это была естественная реакция на провозглашенную новым правительством политику открытого благоприствования иностранным монополиям. Антиамериканская направленность особенно четко и предельно просто выражена во второй из названных песен:

Бразилец и гринго очень похожи,
поют и танцуют одно и то же,
и нечего голову зря морочить:
еда похуже — жизнь покороче.

Шику Буарки побеждает на Первом фестивале бразильской эстрадной музыки с песней "Карнавальный сон". Карнавал — это четыре дня феерической иллюзии счастья, забвения отнюдь не для всех сладкой жизни. Шику поет о том, что прошедший карнавал был звучанием одной струны:

Жаждой песни,
которую знает каждый,
песней, не размыкающей круга,
жаждой рукопожатия друга.

Чуть позже он создает "Каменщика Педру" — песню о простом человеке, вся жизнь которого превратилась в сплошное ожидание — "поезда, солнца, прибавки к зарплате в следующем месяце, смерти; сына, который тоже будет чего-то ждать".

Постепенно Шику Буарки становится ключевой фигурой всего движения. В 1965 году на фестивале университетских театров в Нанси (Франция) колоссальный успех имела пьеса бразильского драматурга Жоау Кабрала ди Меллу Нету "Жизнь и смерть Северину", для которой

Шику написал 12 песен, сыгравших решающую роль в этом успехе. "Похороны крестьянина" и другие произведения, вошедшие в спектакль, были, можно сказать, классическими образцами песен социального протеста, в которых в полной мере сказался как композиторский, так и поэтический талант их создателя. После Нанси спектакль был несколько раз показан в Париже, где музыка Буарки также получила самую высокую оценку. Но окончательное и безоговорочное признание пришло в 1966 году, когда на Втором фестивале бразильской эстрадной музыки была исполнена песня "Уличный оркестр", получившая первую премию (вместе с песней Жералду Вандре "Верхом на лошади").

Мелодия "Уличного оркестра" сейчас одна из самых популярных в мировой эстраде. Однако далеко не всем известен оригинальный текст песни. Бразильская критика нередко называет ее Гимном человеческому братству. Текст, написанный самим Шику, кажущийся таким простым, полон глубокого философского смысла. Песня создает обобщенную картину безрадостного человеческого существования в мире, где только на мгновение можно уйти от бесконечных забот и тревог. Таким мгновением становится появление на улице провинциального городка маленького оркестра, который играет мелодии песен о любви. И несчастный человек, и влюбленная девушка, и дурнушка, потерявшая всякую надежду на любовь, и больной старик бросились к окнам, чтобы пережить короткие минуты счастья. Но оркестр исчез так же неожиданно, как и появился, и реальная жизнь вновь безжалостно вступила в свои права.

И каждый в своей норе,
и у каждого своя боль,
после того как прошел оркестр,
что-то напевая про любовь.

Сразу же вслед за этой песней Шику сочиняет "Таман-даре", на которую цензура накладывает запрет. Между тем в основу песни был положен не вымышленный, а вполне реальный факт — девальвация бразильского крузейру.

В 1967 году Шику Буарки создает пьесу "Колесо жизни" и на одном из музыкальных фестивалей в Сан-Паулу исполняет песню из поставленного по ней спектакля. Песня (как и вся пьеса) в какой-то мере автобиографична. В ней рассказывается о судьбе эстрадного певца, которому благодаря коммерческой рекламе удалось стать идиолом публики. Но жизнь его, несмотря на это, складывается настолько трагично, что в финале пьесы он кончает ее самоубийством. Так Шику Буарки — сын известного и за пределами Бразилии историка и социолога Сержиу Буарки ди Оланда — раз и навсегда развенчал образ добропорядочного и преуспевающего молодого человека, усиленно навязывавшийся ему официальной пропагандой.

Спектакль "Колесо жизни" цензура встретила в штыки. Против Шику была организована активная кампания в печати. Его обвинили в "озлобленности" и "агрессивности", и в 1968 году он был вынужден эмигрировать в Италию, где пробыл более полутора лет, ожидая, пока улягутся страсти, помня о печальной участи своих товарищей.

1968 год — переломный в развитии бразильской политической песни. В стране консолидировался военный режим и установилась та реакционная атмосфера, которая на время парализовала многие сферы национальной культуры. Прежний энтузиазм и надежды сменились у участников движения песни протеста пессимистическими настроениями. Именно в таком климате и родился так называемый тропикализм, увлекший на время практически всех, за исключением, пожалуй, Шику Буарки.

Идейными вождями тропикализма были признаны Каэтану Велозу и Жилберту Жил. Велозу впоследствии признался, что у тропикализма не было своей идейной платформы. С самого начала он был открыт всевозможным эстетическим влияниям. В своем творчестве тропикалисты пытались опираться на теорию и художественную практику националистических движений в бразильской культуре 20-х годов XX века, в которых акцент делался на "исключительность" бразильской цивилизации в условиях тропиков. Свой нонконформизм они выражали и чисто внешними средствами — длинными волосами, экзотиче-

ской и небрежной манерой одеваться, шокирующим публичу поведением на сцене. Многие были заимствованы из движения хиппи, из теоретических построений Г. Маркузе, книги которого в это время были переведены на португальский язык.

Несмотря на нечеткость, эклектичность и идеологическую незрелость программы, и Каэтану Велозу и Жилберту Жил, и другие тропикалисты создали ряд талантливых произведений. В их числе прежде всего следует назвать песни "Воскресенье в парке" Жилберту Жила и "Тропикалию" Каэтану Велозу, признанную манифестом всего движения.

Вместе с тропикализмом на эстраду пришли электрогитара и другие электроинструменты, изменившие характер звучания музыки, однако не сумевшие лишить ее неповторимого национального колорита, так как в основе по-прежнему лежали традиционная самба и музыкальный фольклор Северо-Востока.

По всей Бразилии возникают сотни "тропикалистских" ансамблей. Они выступают в театрах, в концертных и выставочных залах, в учебных заведениях. Часто их концерты превращаются в нечто подобное хэппинингам, в которых критическая направленность прячется за формой, порой граничащей с эпатажем. "Если общество нельзя изменить, — сказал как-то один из участников движения, — то по крайней мере мы можем заставить его покраснеть". Такая трансформация песни социального протеста была своеобразным преломлением политической обстановки, которая сложилась в стране в то время.

Лишь в 70-е годы, уже после того как большинство участников движения возвратилось из эмиграции, удалось возродить его прежний характер. Шикуну Буарки создает произведение под названием "Стройка", продолжившее тему "Каменщика Педру" — тему трудной судьбы простого человека. В 1979 году Шикуну пишет пьесу "Калабар, или Хвала предательству". Потом сочиняет целую серию песен протеста, разоблачающих растущую дегуманизацию жизни в крупных городах: "Бог тебя отблагодарит", "Будни", "Моя история"... Эти произведения созданы уже

не начинающим композитором и поэтом, ищущим свой путь в искусстве, а зрелым в идейном и эстетическом отношении художником, заслуженно пользующимся самой высокой популярностью.

Начиная с середины 70-х годов движение политической песни вновь уверенно выходит на авансцену музыкальной жизни Бразилии. Появляются новые имена — Жоржи Бем, который пытается утвердить свой вариант самбы-рок, Паулиньо да Виола, один из самых ярких защитников традиционной кариокской самбы, и целый ряд других. Движение приобретает такой размах, что его все труднее контролировать официальным властям. Музыкальное мастерство становится все более профессиональным, а тексты вновь обретают социальную конкретность. Тематический спектр расширяется. Жизнь простых людей, проблемы развития и охрана окружающей среды, борьба за мир — все это в равной степени волнует создателей песен протеста. Своим талантом, популярностью они стимулируют интерес к этим проблемам.

В самом конце 70-х годов, после 15 лет военно-диктаторского режима, в Бразилии начался процесс либерализации. Была восстановлена существовавшая до переворота многопартийная система, объявлена амнистия политзаключенным. Всем политическим эмигрантам, включая руководство и членов Бразильской коммунистической партии, было предоставлено право вернуться на родину.

Даже представители крайне правых, реакционных кругов, на которые опирались предшествующие военные правительства, не могли не признать, что происшедшие изменения явились в значительной степени результатом долгой и упорной борьбы демократических сил. И, конечно же, в нее внесли немалую лепту прогрессивные деятели бразильской культуры, в том числе организаторы и участники движения "песни протеста". Они пользовались таким авторитетом у своих соотечественников, которому могли бы позавидовать многие государственные и политические деятели.

Итак, пережив нелегкий этап своей истории, политическая песня Бразилии вновь расправляет крылья, зани-

мая центральное место в той сфере культуры, которая обозначается емким понятием "музыка популар бразилейра". Термин не поддается однозначному переводу на русский язык, так как слово "популар" в данном случае включает в себя по меньшей мере три равноценных значения — "популярная", "эстрадная", "народная".

Нельзя не сказать, что успех песни социального протеста был обусловлен не только содержанием поэтических текстов и талантливой музыкой, но и яркой исполнительской манерой каждого из участников движения. Мягкие, доверительные, почти разговорные интонации Шику Буарки резко контрастируют с подчеркнуто экспрессивным характером исполнения Каэтану Велозу. Жилберту Жил поет, используя элементы джазовой импровизации. Не менее индивидуальны и Нара Леау, Мария Бетания, Оливия.

Бразильская песня протеста стала не только фактором национальной духовной жизни, но и явлением латиноамериканской и мировой культуры в целом. О ней бразильскими музыковедами и критиками было написано немало специальных исследований, в которых дискутировались возможные пути и альтернативы ее дальнейшего развития. Авторы же и исполнители, не вдаваясь в теоретизирование о будущем жанра, все свои силы отдавали и отдают творчеству, продолжая демонстрировать гуманизм его эстетической и социальной основы.

Папа кариока*

Религиозную жизнь я всегда принимал не как воспитание и не как судебный процесс, а как творчество.

Николай Бердяев. "Самопознание"

Бразилия — самая большая католическая страна в мире. Но в новое тысячелетие она вступила (если верить статистическим данным, полученным самими бразильцами) как третье по числу протестантов государство земного шара. Статистика, как обычно, "грешит" и тем не менее свидетельствует о том, что, в полной мере реализуя предусмотренное Конституцией право на свободу вероисповедания, бразильцы выбирают ту религию, которая по тем или иным причинам кажется им наиболее привлекательной. И все чаще такой религией становится не традиционный католицизм, а протестантизм — точнее, некоторые версии евангелической церкви, к которой на сегодняшний день принадлежат около 6 миллионов верующих страны. И пока социологи, политики, антропологи и т.д. ломают голову, интерпретируя с самых разных точек зрения этот процесс, число протестантов стремительно растет: "...феномен напоминает голливудские эпопеи на библейские сюжеты: миллионы действующих лиц, новые апостолы, толпы статистов, метафоры глубочайших страданий, предшествующих обращению, и несказанного счастья и радости после того, как оно свершилось"¹.

* Статистические показатели соответствуют времени публикации (1998).

Сравнение может быть признано удачным. Однако оно отражает лишь внешнюю картину происходящего, а не суть его. А в чем она, эта суть?

Кто есть кто?

В сегодняшней Бразилии евангелическую паству можно условно разделить на исторических евангелистов, пятидесятников и неопятидесятников. Причем именно ряды последних растут наиболее бурно.

Так называемые исторические евангелисты строго следуют канонам, восходящим к эпохе Реформации. Это баптисты, пресвитериане, лютеране и методисты, появившиеся в Бразилии еще в XVIII столетии. Они объединяют около трети всех евангелистов. Две трети составляют пятидесятники и неопятидесятники.

Пятидесятники, в свою очередь, продолжают традиции протестантского течения США, но возникшего в начале XIX века. Как и пятидесятники других стран, они поклоняются Святому Духу, сошедшему, согласно Библии, на апостолов на 50-й день после воскресения Христа, в результате чего те якобы и обрели дар пророчества. Особое значение в этих общинах придается глоссолалии — "говoreнию на ином языке", иными словами, "говoreнию" в состоянии глубокого религиозного экстаза, а также божественному исцелению. Службы пятидесятников и их обряды отличаются исключительным эмоциональным накалом, нередко приводящим к состоянию коллективного транса. Пятидесятники появились в Бразилии в 1910 году. Они объединены так называемой Божественной ассамблеей — самой крупной евангелической церковью страны.

И наконец, самые "молодые" из бразильских евангелистов — неопятидесятники. Они появились лишь в 70-е годы XIX столетия, когда стали возникать церкви нового направления. Помимо безоговорочного почитания Святого Духа неопятидесятники придают первостепенное значе-

ние присущему ему дару исцеления и неразрывно связанному с ним ритуалу экзорцизма — изгнания злых духов, которое они называют "освобождением". Квинтэссенция существования выражается, по их мнению, в достигшей апогея борьбе Бога и дьявола. Неопятидесятники рассматривают любые религиозные учения, противоречащие их доктрине, как демонические. Духовным центром неопятидесятников на протяжении вот уже более двух десятилетий является Универсальная церковь Царства Божьего, возглавляемая епископом Эдиром Маседу.

О чем говорит статистика

Относительно недавно всемирно известный институт "Vox Populi" провел в Бразилии социологическое исследование. В результате мы знаем, что на вопрос "верите ли вы в Бога?" 99% бразильцев ответили "да".

«Мало какой из народов, — писал по этому поводу журнал "Вежа", — мог бы продемонстрировать такую преданность Богу и нанести такой сокрушительный удар атеистам»². Конечно, нельзя не высказать сомнений относительно стопроцентной точности результата, полученного на основе интервьюирования двух тысяч респондентов в стране, население которой сегодня составляет без малого 160 миллионов человек. К тому же и сам вопрос, задававшийся "в лоб", слишком уж непростой, относящийся к числу наиболее интимных, и далеко не каждый готов отвечать на него с предельной искренностью. Не случайно президент Бразилии³, еще будучи сенатором, во время теледебатов 1985 года попытался уклониться от ответа на точно такой же вопрос, заданный ему журналистом.

Однако если мы не можем говорить о безупречной достоверности данных, то это вовсе не означает, что их следует полностью игнорировать. Уже хотя бы потому, что они вскрывают тенденции, с которыми нельзя не считаться. Тенденции в своих конкретных проявлениях новые,

ведь на следующий вопрос — “какова ваша религия?” — только 72% ответили: “католицизм”. На второе место вышли евангелисты — их число составило 11% верующих. 9% ответили, что не являются приверженцами той или иной конфессии, но при этом верят в Бога. И наконец, на вопрос: “посещали ли вы церковь в последние выходные?” — 43% ответили утвердительно и 57% — отрицательно.

Отсюда вывод, правда отнюдь не новый. Во-первых, можно верить в Бога, не принадлежа ни к одной из существующих конфессий и не посещая церкви; во-вторых, право свободы выбора, являвшегося ранее привилегией и бременем меньшинства, сегодня осознается и реализуется значительно большей частью людей, в данном случае бразильцев. А далее следует резюме: “Сегодня в основе принятия веры — решение, а не традиция. Это означает более высокую степень зрелости общества”⁴. Так ли? Не кроется ли ответ и на этот вопрос за метаморфозой религиозного сознания, обнаруженной опросом, тем более что, как известно, евангелисты, ставя на вершину религиозной пирамиды ценностей Библию, отстаивают право каждого на свободу ее интерпретации? В лоне евангелической церкви нет высших авторитетов-иерархов, подобных Папе Римскому у католиков или Святейшему Патриарху у православных. Более того, любой верующий может организовать и возглавить свое религиозное движение вне иерархической связи с уже существующими.

Рассмотрим под этим углом зрения некоторые статистические данные относительно протестантских церквей Бразилии. Самая многочисленная из них — “Божественная ассамблея”, возглавляемая пастором Жозе Веллингтоном Безеррой да Коста, — объединяет вокруг себя 2,9 миллиона верующих, что составляет 18,5% всей евангелической паствы, и имеет две собственные телестудии и 47 ретрансляционных (помимо 13 радиостанций). “Божественная” располагает 130 тысячами молебных помещений: от небольших комнат, арендованных в сертанах северо-восточных штатов, до огромных церквей в Сан-Паулу. За 1996 год ею было продано 1,2 миллиона экземпляров

Библии. В определенных аспектах это традиционная церковь. Так, например, женщинам в брюках запрещается входить в ее храмы.

На втором месте по числу верующих (1,8 миллиона человек) находится баптистская церковь во главе с пастором Нилсоном Фанини. Она не располагает собственными телевизионными или радиоканалами. Имеет ряд издательств. Главное из них — "Союз религиозного воспитания" — опубликовало более 1100 наименований религиозной литературы, издает 35 журналов и владеет 30 книжными магазинами, разбросанными по всей стране. Располагает также собственной сетью начальных и средних школ — 70 учебными заведениями.

Далее следует Универсальная церковь Царства Божьего. При меньшем числе верующих в Бразилии (231 тысяча) она располагает 2500 храмами, имеет 47 телестудий и 26 радиоканалов. Главное периодическое издание "Фолья универсал" — еженедельник тиражом 980 тысяч экземпляров.

В 1994 году от Универсальной церкви было избрано шесть федеральных депутатов. Именно эта церковь стала своего рода притчей во языцех. Именно она вызывала бурный восторг у одних и не менее бурное негодование у других. Причиной этого служили не только колоссальные масштабы, но и (пожалуй, в первую очередь), мягко говоря, неординарный (нетрадиционный?) характер деятельности этой церкви, которую многие были склонны рассматривать как транснациональную корпорацию, аналогичную таким могущественным компаниям, как, скажем, "Шелл" или "Кока-Кола".

"Шестьсот тысяч католиков ежегодно покидают гвардию Ватикана, чтобы пуститься в эту авантюру" — так интерпретировали массовый "исход" в новую веру те, кто относился к ней весьма скептически. Хотя столь внушительная цифра должна была бы настраивать скорее на серьезные размышления, чем на скепсис.

Вначале была легенда, а потом — деньги?

А началось все со встречи в одном из кинотеатров Рио молодого пастора и его прихожанки Марии Веронези. По мнению этой пожилой сеньоры, именно пастор Эдир Маседу, о котором тогда (в 1977 году) еще никто не слышал, излечил ее от сильного недуга, коим она долгие годы страдала. В знак благодарности Мария, продав земельный участок, оставленный ей в наследство отцом, передала вырученные деньги Маседу.

Пастор, который уже в то время вынашивал идею создания собственной "церкви" в лоне евангелической церкви Бразилии, распорядился деньгами как нельзя лучше: он купил десять минут вещания на радио "Метрополитана" в Рио, предварительно открыв маленькую церковь в квартале Аболисау, в здании, где по иронии судьбы раньше размещалось похоронное бюро. И если поначалу малоизвестному пастору не удавалось собрать в своей церкви и сотни человек, то после его регулярного выхода в эфир с проповедями и обращениями к верующим его паства постоянно увеличивается.

Вскоре у Маседу появились помощники, которые прибегли к тактике своеобразной "партизанской войны", призывая на улицах и площадях, в кинотеатрах и многочисленных арендованных ими помещениях вступить в новое евангелическое движение, получившее в том же, 1977 году название Универсальной церкви Царства Божьего.

Двери новой церкви были открыты для всех желающих, и ориентировалась она прежде всего на неимущие слои населения. Именно для них очень многое оказалось привлекательным. Пастор разговаривал с верующими на простом и понятном им языке. Он обещал решить все проблемы — начиная от здоровья и кончая безработицей и нищетой. И, что самое главное, обещал рай на земле (при жизни), а не на небе (после смерти). Обращение открывает прямой путь к достижению земного рая. "В противовес

католической церкви, требующей от людей пройти долгий путь лишений и покаяния в обмен на будущее и не осязаемое в настоящем спасение, неоевангелисты делают ставку на немедленное обращение", — справедливо подметил в этой связи социолог Рикарду Мариану⁵.

Уже в два последующих года Универсальная церковь открывает еще три храма в Рио-де-Жанейро, а время радиовещания увеличивается до двух часов в день. Появляется получасовая программа — дважды в неделю — на телевидении "Тупи". В 1979 году открывается первая церковь за пределами Рио — в Сан-Паулу. Там же на радио "Касики" создается получасовая программа. В 1982 году основывается первый храм Универсальной церкви в Баии, а программа вещания на радио "Метрополитана" длится уже пять часов. Появляется получасовая программа на радио "Экселсиор" в Баии. В 1984 году Универсальная церковь становится обладательницей первой собственной радиовещательной станции "Копакабана" в Рио. В 1987 году церковь Маседу была представлена уже в восьми странах. Ее эмиссары ездят по всей Бразилии, пропагандируя свое движение и активно призывая вступать в него. Призывы не остаются не услышанными. В 1990 году во всех без исключения штатах Универсальная церковь имеет свои храмы и свою паству. К этому моменту ей принадлежат уже девять радиостанций, выходит официальная ежемесячная газета "Журнал да Фе" тиражом 100 тысяч экземпляров. В том же году Маседу покупает за 45 миллионов долларов телесеть "Рекорд".

Однако "путь наверх" не бывает усеян только розами. Фигура Маседу (уже не пастора, а епископа) становится одиозной. Главный вопрос, который волнует общественное мнение, — откуда берутся такие баснословные финансовые средства. Ответ слишком прост: все, чем владеет Универсальная церковь, приобретено на деньги прихожан. Любая служба, любая проповедь неизменно заканчиваются обращением к верующим с просьбой пожертвовать кто сколько может на дальнейшее процветание церкви, а следовательно, согласно логике ее доктрины, и на их личное процветание.

Церковь не разглашает сведений о том, сколько ей удастся собрать со своих адептов за год. По оценкам "Фолья ди Сан-Паулу", эта цифра составила в 1996 году 350 миллионов долларов⁶. В 1997 году речь шла уже о 400 миллионах. При этом многие считают, что названные цифры существенно занижены. Так, например, пастор Кайю Фабиу — президент Бразильской ассоциации евангелических церквей, критически относившийся к деятельности Маседу, — произвел собственные подсчеты. По его оценкам, Универсальная церковь собирала в среднем по 200 реалов на каждой из пяти служб, проводившихся ежедневно в 1700 церквях. Иными словами, только внутри Бразилии ежегодный сбор составлял 612 миллионов долларов.

Существенно важно, что Универсальная церковь Царства Божьего с самого начала стремилась расширить ареал своего влияния, выйти за границы "исторической родины". И здесь ее успехи не могут не поразить воображения. Начав "экспортную политику" с соседнего Парагвая, где в 1985 году появились три церкви последователей Маседу, Универсальная церковь имеет "представительства" в более чем 50 странах четырех континентов. Но особенно прочны ее позиции в португальязычном мире — в Португалии и ее бывших колониях, где паства росла, как говорится, не по дням, а по часам.

Согласно утверждениям многих журналистов, Маседу проводил примерно полгода в своем нью-йоркском доме, а остальное время разъезжал по миру. Однако, даже находясь в Бразилии, он постоянно "путешествовал", переставляя булавки на огромной карте каждый раз, когда в той или иной стране открывался новый филиал. В планы епископа входило и проникновение в Восточную Европу — в первую очередь в Россию.

"Не судите, да не судимы будете"

Процесс покорения душ Универсальной церковью Царства Божьего, триумфально шествующей по миру, вызывает самые разные оценки. Позиция официального католициз-

ма состояла в том, что церковь Маседу, слившая воедино религиозную и предпринимательскую деятельность и активно рекламирующая последнюю, не может быть признана ничем иным, как новейшей разновидностью ереси.

Безусловно, как служители католической апостольской церкви, так и адепты официальной религии многомиллионной Бразилии, реально, а не формально исповедующие католицизм, имеют полное моральное право и даже в какой-то мере обязаны критически относиться к деятельности неоевангелистов. Тем не менее наиболее агрессивным нападкам Универсальная церковь подверглась не с позиций ревностных защитников чистоты католицизма, а со стороны либеральной интеллигенции, которая называет ее мощнейшей в мире предпринимательской империей, "Макдональдсом современной религии"⁷.

Со страниц газет и журналов не сходят сравнения Универсальной церкви с крупнейшими транснациональными корпорациями. Так, отмечается, что стоимость принадлежащего ей имущества в два раза превышает стоимость имущества бразильского филиала "Эссо". На все лады комментируется также и то обстоятельство, что церковь Маседу располагает собственными холдинговой и консалтинговой компаниями, организующими и осуществляющими коммерческую деятельность. Не остается без внимания финансовая структура, созданная Маседу, — "Банку ди кредиту метрополитану".

Очень часто из бразильской прессы можно узнать, какой пастор ездит на БМВ, а какой на "мерседесе", какие виллы и где они покупают и т.д.

К большому сожалению оппонентов Универсальной церкви, невозможно, опираясь на букву закона, обвинить ее служителей в том, что они обирают всех своих прихожан, включая самых бедных.

Надо сказать, служба в храмах Универсальной церкви Царства Божьего действительно проходит весьма своеобразно. Продолжается она час или немногим больше. Пастор одет в рубашку с длинными рукавами и галстук. Говорит он в микрофон. Посередине церкви подвешен еще один микрофон. Телевизионные камеры, снимающие

службу, которая потом передается по утрам телесетью "Рекорд", спрятаны, и верующие их не видят. Прихожане находятся "под контролем" так называемых обрейрус — помощников пастора. Они тоже в галстуках. Их число иногда достигает 100 человек. Чаще это случается на вечерней службе. На утренней и дневной их обычно меньше — от 30 до 50.

Прихожане слушают пастора сидя, не глядя по сторонам. На все его вопросы отвечают односложно — "да" или "нет". Язык общения максимально разговорный, с широким использованием просторечий и даже жирии — своего рода сленга, особенно распространенного среди молодежи и малоимущих слоев населения. В определенный момент пастор просит поднять руки тех, кто ощущает присутствие Бога. Руки, как правило, поднимают все. Пастор не только красноречив, но и достаточно последователен. Он пытается провести две основные мысли: люди страдают от комплекса неполноценности и поэтому не могут добиться в жизни того, чего хотят; чтобы избавиться от этого комплекса, достаточно лишь поверить в Бога и жертвовать деньги Универсальной церкви. Причем, чем больше дашь, тем больше тебе вернется.

Самый важный день недели для церкви Маседу — пятница, когда совершается один из ее главных ритуалов, изгнание злых духов. Именно тогда массовый накал страстей достигает апогея. Аудитория впадает в транс. Верующие, особенно женщины, нередко падают в обморок. В этот самый момент им на помощь приходят заботливые обрейрус. "Настал час дьявола, — кричит пастор, которому иступленно вторит толпа. — Приди, Господи, изгони дьявола и всех злых духов!" Гвардия злых духов достаточно обширна: это духи проституции, адюльтера, наркомании, пьянства и т.д. Музыка, сопровождающая ритуал, звучит все громче, достигая максимума, когда все хором кричат в едином порыве: "Изыди, Сатана!" Руки пастора опускаются на головы верующих со словами: "Пощади, Господи, и прими, Отец мой, сына твоего".

В течение нескольких минут "одержимые" злыми духами бьются в судорогах и кричат, пока пастор не возвес-

тит, что дьявол побежден. Тут раздается гром аплодисментов. К упавшим в обморок возвращается сознание, и они счастливо улыбаются, будучи абсолютно уверенными, что их тело освободилось от власти злых духов. Когда все открывают глаза, то видят, что в левой руке у пастора большая сумка для сбора пожертвований. Все садятся на свои места. Сначала пастор просит 500 реалов, но никто не откликается, затем 200 — эффект аналогичный. Как только сумма снижается до 100, несколько человек отдают деньги. Пастор продолжает обращаться к верующим, убеждая их, что если они не платят Богу, то автоматически платят дьяволу.

Все это действительно похоже на вымогательство. И правы те, кто говорит о фанатизме, об использовании простодушных людей несведущими людьми искушенными, преследующими единственную цель — обогатиться.

Однако высказываются и другие суждения — в пользу неоевангелических церквей. А почему бы и нет? Если столько душ было покорено идеей живого Бога, проповедуемой неопятидесятниками в экзальтированной форме, "значит, каким-то образом такая религия так или иначе стала полезной для обращенных"⁸. Приверженцы подобной точки зрения, призывая непредвзято подойти к вопросу, отмечают среди положительных сторон, например, обучение грамоте взрослого населения. По данным журнала "Вежа", в июле 1997 года 54% прихожан неоевангелических церквей получали зарплату, равную пяти минимальным. И это несмотря на то, что большинство из них — выходцы из социальных низов. Причина такого благополучия — их грамотность, являющаяся обязательным условием обращения. Не случайно в семьях евангелистов уделяется большое внимание и школьному обучению. Их дети в целом лучше учатся.

В рамках Универсальной церкви разработан проект "Читать и писать", цель которого — максимально способствовать обучению грамоте как детей, так и взрослых через чтение Библии. Этот проект предусматривает занятия в специальных классах; курс обучения прошли более 1 миллиона человек.

"Протестанты должны быть грамотными, чтобы исполнять свои обязанности и научить своих детей следовать протестантским нормам", — говорит Жайми Райт, священник Объединенной пресвитерианской церкви Бразилии⁹.

Активно работают неоевангелисты и в сфере борьбы с алкоголизмом и наркоманией, располагая 270 специализированными клиниками. В середине 1997 года число их пациентов составляло 12 тысяч, а эффективность излечения достигала 60%; примерно такой же показатель имеет и успешно действующее в стране Общество анонимных алкоголиков.

Кроме того, между прихожанами евангелических церквей сложилась система взаимной поддержки, благодаря которой в случае потери работы или финансовых трудностей оказывается материальная помощь.

В глубь метаморфоз

Речь идет о метаморфозах религиозного сознания, причем о внешней, видимой трансформации. А что в глубине? В чем причина происходящего?

В то время как одни склонны объяснять успехи Универсальной церкви просто-напросто массовым фанатизмом, примеров которого история человечества с древнейших времен знает немало, другие пытаются найти более серьезные объяснения. Суть их сводится к тому, что неопятидесятники, в частности Универсальная церковь, сумели наилучшим образом адаптироваться к современной эпохе, к ее духу, в определенном смысле, вседозволенности. Так, социолог и профессор Университета Сан-Паулу Флавиу Пьерусси пишет: "Новые евангелисты, и в особенности Универсальная церковь Царства Божьего, лучше других знают, как ориентироваться в мире бизнеса, в отличие от католической церкви"¹⁰.

А глава Божественной ассамблеи пастор Веллингтон шутит: «Там, где есть "Кока-Кола", почта и Брадеско, есть и Божественная ассамблея»¹¹.

По мнению многих исследователей, ключевым словом к разгадке успеха церкви Маседу служит слово "гибкость". Именно это качество обеспечивает успех. И действительно, число ограничений, налагаемых Универсальной церковью на ее последователей, по сравнению с традиционным протестантизмом, не говоря уже о католицизме, минимально. Отсюда максимально широкая социальная база: "Это религия транса и экстаза, притягивающая тех людей, которые хотят освободиться от печального прошлого. Это лакомое блюдо для привлечения заключенных, алкоголиков, проституток и иных порочных"¹². Но разве только порочных? Нельзя отрицать, что в религиозную жизнь, пусть и весьма своеобразно, вовлекаются маргиналы. Но далеко не только они составляют неоевангелическую паству. К теологии "процветания", провозгласившей своим лозунгом "деньги, здоровье и счастье", тяготеют представители самых разных слоев бразильского общества, предпочитающие строгим канонам католицизма религию, которая не столько запрещает, сколько разрешает несовершенному человеку в несовершенном мире, полном соблазнов.

Жестких требований фактически два: обязательное финансовое участие в жизни церкви и неприятие иных конфессий, не разделяющих основные догматы неопятидесятничества. Можно заниматься бизнесом, а можно и политикой — лозунгом Универсальной церкви стало "брат, голосуй за брата". Можно заниматься спортом — в лоне Универсальной церкви появилось движение "Атлеты Христа". И даже модные музыкальные стили, в частности рок, столь любимый молодежью, независимо от социального происхождения, перестали быть "творением дьявола" и послужили источником вдохновения для создания евангелических рок-групп.

Итак, строгости и холодности католической литургии неоевангелическая церковь противопоставляет эмоциональную атмосферу, доходящую до экстатического накала, дающую возможность полной эмоциональной разрядки. К тому же эта возможность предоставляется, когда утопии светского мира переживают кризис.

Кроме того, как свидетельствует Агналду Луис ди Кастру, настоятель церкви Носса-Сеньора-дас-Грасас-ди-Эден, находящейся в пригороде Рио-де-Жанейро, христианскую некаатолическую церковь легко создать, потому что никто не будет требовать ее легитимности. И если католицизм запрещает священнику жениться, если он должен иметь как минимум среднее образование и затем в течение семи лет учиться в семинарии, изучая три года философию и четыре теологию, то пастору Универсальной церкви Царства Божьего, собственно, и не следует слишком много знать — достаточно уметь изгонять злых духов и поддерживать энтузиазм верующих.

А главное состоит в том, что было главным и в 1517 году, когда Лютер прикрепил к дверям церкви в Виттенберге 95 тезисов, обозначив таким образом начало самого крупного религиозного раскола современной ему эпохи, а именно протестантской реформы. "...Верующие верят в универсальное духовенство и в безграничный авторитет Библии. Все могут говорить с Богом напрямую, без посредничества викариев, и иметь прямой доступ к слову Божьему. Человек берет на себя больше ответственности, — говорит Луис ди Кастру, — обретает большую сознательность, не завися в такой степени, как раньше, от вышестоящей иерархии. Фундаментальные основы новой веры имеют одинаковую силу для всех церквей, которые называют себя евангелическими"¹³.

Папа кариока

В октябре 1997 года Иоанн Павел II посетил Бразилию. Это был третий его визит. Бразильцы тепло приветствовали главу католической церкви. Как и 17 лет назад, он произнес на португальском языке легко запоминающуюся и потому хорошо запомнившуюся еще с тех времен фразу: "Если Бог — бразилец, то Папа — кариока". И это понравилось. Но в целом энтузиазма заметно поубавилось. Католическая паства значительно уменьшилась. Часть ее пополнила ряды неоевангелистов.

В дни визита пресса отмечала, что Папа Римский уже не воспринимается как защитник интересов угнетенных, каким его считали тогда, когда в Бразилии у власти находились военные. Теперь он выступал прежде всего в роли защитника традиционных взглядов католической церкви на такие житейские проблемы, как разводы, аборты или использование противозачаточных средств. Именно эти темы обсуждались в первую очередь во время его встреч с жителями Рио-де-Жанейро.

Ортодоксальность взглядов главы католической церкви, отказ от пересмотра целого ряда традиционных запретов многими были восприняты как нежелание идти в ногу со временем. «Все это, — писал журнал "Вежа", — объясняет умеренный энтузиазм, с которым папа был встречен в Рио-де-Жанейро»¹⁴. Далее, предполагая, что воскресная месса под открытым небом в Атерру-ду-Фламенгу тем не менее привлечет тысячи людей, автор статьи заранее связывал свои предположения не с религиозным порывом сограждан, воодушевленных встречей с папой, а с праздничным характером самого события — своего рода хэппининга.

И действительно, в Бразилии сокращается число так называемых практикующих католиков. Возник даже специальный термин "непрактикующий католик" — это человек, который в свое время получил католическое крещение, но впоследствии практически не посещал церкви, не говоря уже о соблюдении всех ее требований и ритуалов в повседневной жизни. По мнению бразильского кардинала Эужениу Салиса, те, кто называет себя католиками, в большинстве случаев сталкиваются с религией три раза в жизни — при рождении, вступлении в брак и покидая этот мир. Причем кардинал считает, что они приносят церкви больше вреда, чем евангелисты, ибо "непрактикующие" значит "ложные католики"¹⁵.

Такое отношение понятно — ведь "ложные" уходят от Бога, утрачивается формальная основа их связи с церковью и религией, в то время как сознательная вульгаризация религиозной доктрины отнюдь не означает известной формулировки: "Бога нет — все дозволено". Напротив,

Бог есть — и, более того, налицо активизация массового религиозного сознания, прилив верующих в новую церковь. Другое дело, что эту церковь с высоты католицизма можно охарактеризовать как новую ересь. Но католицизм за долгую историю своего существования сумел "переварить" множество ересей и выработал принципы отношений с ними. В лоне католицизма всегда существовало понимание, что обновление — непреложное условие выживания церкви. Разумеется, обновленческие движения меняли конкретные очертания и цели. И современному течению Харизматическое католическое обновление необходимо приспособиться к эпохе, когда человек имеет и считает себя вправе иметь свое представление о Боге, к эпохе постмодернистского сознания с его приятием всего и вся, выраженным во всеобъемлющей формуле: "Everything goes" — "Все сходится".

Примечания

¹ Veja. São Paulo, 1997. 2 de julho.

² Ibid. 1997. 2 de abril.

³ Речь идет о Фернанду Энрики Кардозу.

⁴ Veja. 1997. 2 de julho.

⁵ A Folha de São Paulo. 1995. 17 de setembro.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Veja. 1997. 2 de julho.

⁹ Ibid.

¹⁰ A folha de São Paulo. 1995. 17 de setembro.

¹¹ Veja. 1997. 2 de julho.

¹² A folha de São Paulo. 1995. 17 de setembro.

¹³ Veja. 1997. 2 de julho.

¹⁴ Ibid. 1997. 8 de outubro.

¹⁵ Ibid.

Музыкальный фейерверк

Последний год XX столетия был для Бразилии годом особенным. Страна не только впервые перешагнула рубеж тысячелетий, но и отметила свое 500-летие. Празднование этого события происходило с размахом, вполне соответствующим масштабам крупнейшего государства Латинской Америки. Отголоски юбилейных торжеств донеслись и до берегов Старого Света. Одним из них стало участие музыкантов из Бразилии в I Фестивале ибероамериканской культуры.

Надо сказать, что Бразилия принадлежит к числу тех латиноамериканских стран, которые внесли наибольший вклад в мировую музыкальную культуру XX века. Имя Эйдора Вилла-Лобоса, всемирно признанного классика ушедшего столетия, наряду с рожденными на бразильской земле стилями и ритмами — самбой и босса-новой стали такими же символами Бразилии, как футбол и карнавал. Неудивительно, что российские любители музыки возлагали большие надежды на бразильских участников фестиваля. К счастью, они не только оправдались, но и превзошли, на наш взгляд, все ожидания.

Памяти Вилла-Лобоса

Первым потрясением в хорошем смысле слова стало выступление в Центральном доме работников искусств Трио

виолончелистов в составе Марсиу Карнейру (лауреат Международного конкурса им. П.И. Чайковского 1978 г.), Матиаса Оливейры Пинту и Петера Даулсберга. Столь необычный инструментальный состав поразил не только слушателей, но и музыковедов, присутствовавших на концерте и не сумевших припомнить аналогов в истории музыкального исполнительского искусства.

Подобная идея — создать трио из одних виолончелей — родилась 15 лет назад в год празднования столетия со дня рождения Вилла-Лобоса, с любовью и нежностью относившегося к этому инструменту, который, по мнению многих, максимально приближается к звучанию человеческого голоса. Можно с уверенностью сказать, что все последующее творчество этих замечательных музыкантов — дань уважения Вилла-Лобосу и преклонения перед первым латиноамериканским композитором, получившим мировое признание.

Время показало, что идея, объединившая трех лучших виолончелистов Бразилии, встретившихся по воле судьбы полтора десятилетия назад в Париже, оказалась в высшей степени плодотворной. И если поначалу исполнителям самим приходилось аранжировать произведения мировой и национальной классики — от Баха до Вилла-Лобоса — с учетом нетрадиционного инструментального состава, то сегодня специально для них пишут музыку лучшие композиторы Бразилии. Благодаря оригинальным аранжировкам и поистине виртуозному мастерству участникам трио удалось сделать практически невозможное — расширить диапазон звучания этого богатейшего инструмента и как солирующего, и как аккомпанирующего. В результате нередко возникает ощущение присутствия на сцене целого оркестра, причем не только струнного.

Несомненно, успеху музыкантов способствует и великолепно подобранный репертуар, позволяющий слушателям погрузиться в мир бразильской музыки. В исполнении трио прозвучали произведения самых известных бразильских композиторов. В их числе нельзя не выделить Эрнесту Назарета, имя которого ассоциируется с жизнью богемы Рио-де-Жанейро конца XIX — начала XX века. В воз-

расте 14 лет он создал свое первое музыкальное произведение — польку "Ты прекрасно знаешь" и с тех пор уже никогда не расставался с музыкой. На концерте в ЦДРИ были исполнены одни из лучших его сочинений — "Брежейру" ("Повеса"), положившее начало не существовавшему до того времени бразильскому танго, и музыкальная пьеса "Секреты". Назарет вошел в историю национальной музыки как автор многочисленных вальсов, полек, танго и шоро (пьес, исполняемых ансамблями с тем же названием, состоящими преимущественно из духовых инструментов, в жанре городской музыки). Значительная часть его сочинений по сей день исключительно популярна в Бразилии. Творчество Назарета во многом послужило источником вдохновения для последующих поколений бразильских композиторов, включая таких мэтров, как Вилла-Лобос, Франсиску Миньони и Радамес Гнаттали.

С не меньшим блеском были исполнены на концерте и произведения ныне живущих композиторов, в том числе и созданные специально для этого уникального музыкального коллектива. Это "Сереста" — серенада для трех виолончелей Эдину Кригера, считающегося в настоящее время самым крупным представителем бразильской классической музыки. (Кстати, Кригер вместе с Клаудиу Сантору и двумя другими бразильскими композиторами еще в 1946 году выпустил манифест, в котором призывал как можно шире использовать национальные мотивы при создании музыкальных произведений.) За "Серестой" последовали два сочинения Жайми Займенона — бразильца, родившегося в Боливии и получившего музыкальное образование в США и Израиле. Одно из них, "Марш рабов", — прямая реминисценция с важным и непростым этапом бразильской истории. Второе — танго "Посвящение Астору Пьяцолле", композитору и музыканту, создателю "нового аргентинского танго", чье имя стало культовым во второй половине XX столетия. Написанное для скрипки и виолончели, это произведение было аранжировано самими участниками трио, которым удалось передать дух творчества неповторимого Пьяцоллы. Завершилось первое отделение концерта исполнением музыкальной пьесы талант-

ливого современного композитора Бразилии Жулиу Медаглия под названием "Байяну", созданной в традициях музыкальной культуры бразильского Северо-Востока, так много давшего культуре Бразилии в целом.

Второе отделение концерта открылось еще одним сочинением, написанным специально для трио. Это лирическая музыкальная пьеса "Размышления" композитора Роналду Миранды. Ну и, конечно же, невозможно было представить себе подобный концерт без музыки самого Вилла-Лобоса. Слушатели получили возможность в полной мере насладиться двумя фрагментами из "Бразильской бахианы № 2" — музыкальными пьесами "O canto de possa terra" ("Песнь нашей земли") и знаменитым "O trenzinho caipira", что в переводе приблизительно означает "Сельский паровозик". Во время исполнения этой музыкальной зарисовки сидящие в зале как бы перенеслись во времени и пространстве и очутились на маленьком полустанке в бразильской глубинке, где, как в знаменитой румынской пьесе "Безымянная звезда", остановка поезда — волнующее событие в жизни обитателей провинциального городка. Великолепно воспроизведенный музыкантами скрип тормозов известил зрителей не только о финале музыкального произведения, но и об окончании концерта — путешествия по необъятным просторам бразильской музыки.

Новая встреча со старым другом

Имя Артура Морейры Лимы, как принято говорить, у нас в стране в рекламе не нуждается. Его личная и прежде всего творческая судьба теснейшим образом переплелась с Россией. Уроженец Рио-де-Жанейро, Морейра Лима начал заниматься музыкой в шестилетнем возрасте, затем продолжил образование в Париже и с 1963 года в течение восьми лет обучался в Московской консерватории по классу фортепьяно у знаменитого пианиста и педагога Рудольфа Керера. В 1970 году он стал лауреатом престижно-

го Международного конкурса им. П.И. Чайковского. С этого момента российские любители классической музыки пристально следят за карьерой теперь уже всемирно известного музыканта. А карьера эта оказалась на самом деле головокружительной. Первый международный успех пришел в 1965 году, когда юный пианист занял второе место на сложнейшем Конкурсе им. Ф. Шопена на родине великого композитора — в Польше. В этот счастливый день слушатели, стоя, устроили Артуру Морејре Лиме овацию, длившуюся не менее 20 минут.

Незаурядный талант, помноженный на безграничное трудолюбие, принес свои "золотые плоды" (невольно на память приходит название романа великого соотечественника музыканта, писателя Жоржи Амаду, — "Земля золотых плодов", написанного еще в 1948 году). Сегодня Морејра Лима — один из самых признанных пианистов не только своей страны, но и всей Латинской Америки. На самом же деле его слава имеет значительно более широкую географию, если учесть, что бразильский пианист неоднократно выступал с лучшими симфоническими оркестрами мира в качестве солиста. По всеобщему признанию, особенно блистательно звучат в его интерпретации сочинения композиторов-романтиков, наиболее близких по духу и настроению Морејре Лиме, видимо, не только как музыканту, но и как человеку.

В целом репертуар бразильского пианиста не может не впечатлять разносторонностью и обширностью. Яркое тому подтверждение — выпущенная в 1999 году коллекция из 41 компакт-диска с записями произведений мировой классики различных эпох, стилей и направлений. Что касается Шопена, то в коллекцию вошли все его фортепьянные сочинения. Такой размах — своеобразный творческий подвиг, особенно если учесть, что осуществление этого грандиозного проекта заняло всего год.

Морејра Лима, как и его великий соотечественник Вилла-Лобос, одержим идеей пропаганды музыкальной культуры, прежде всего, естественно, бразильской. И ему это удается, что позволяет с полным правом, как опять же Вилла-Лобосу в свое время, назвать его "послом бразиль-

ской музыки" во всех странах, где ему доводится выступать. Аудитория его слушателей порой достигает 50 тысяч человек. Именно Морейре Лиме принадлежит заслуга исполнения Первого фортепьянного концерта Вилла-Лобоса в целом ряде стран — Германии, Австрии, Японии и, конечно же, в России, которую пианист, несомненно, считает своей второй родиной, по крайней мере в творческом плане.

Сам факт приезда знаменитого бразильского пианиста на впервые проводившийся в России Фестиваль иberoамериканской культуры говорит сам за себя. При этом пианист не ограничился заранее объявленным выступлением на официальном закрытии, на котором он, как всегда, виртуозно и, как всегда, в своей индивидуальной манере исполнил Третий концерт Рахманинова для фортепьяно с оркестром, сразу же найдя общий язык и с российскими музыкантами — участниками Русского симфонического оркестра, и с талантливым эквадорским дирижером Альваро Мансаной. Публика не стала сдерживать эмоций и бурно приветствовала своего давнего знакомого, которому пришлось, к ее большому удовлетворению, исполнить на бис три знаменитых произведения трех знаменитых авторов, чьи имена уже неоднократно упоминались. Это Вилла-Лобос, Назарет и Пьяцолла.

А ранее, еще в самый разгар фестиваля, Артур Морейра Лима выступил в более камерной обстановке — в резиденции бразильского посла, исполнив произведения исключительно национальных композиторов и, что не менее ценно, сопровождая свою игру комментариями на русском языке. По окончании концерта Морейре Лиме был торжественно вручен диплом о вступлении в так называемый "Золотой клуб", объединяющий лауреатов Конкурса им. П.И. Чайковского из разных стран мира.

Накануне своего главного выступления Артур Морейра Лима предпочел не отдыхать, что было бы вполне логично, а провести творческую встречу со старыми и новыми друзьями из России, которая состоялась в Государственном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки. На ней бразильский пианист рассказал о своем творческом пути,

музыкальных вкусах и приоритетах. В честь мэтра выступили юные российские пианисты, уже успевшие завоевать награды на первых конкурсных выступлениях. В знак благодарности почетный гость дал небольшой концерт, сыграв свои любимые произведения бразильских композиторов. Во время концерта осуществлялась запись, которая вошла в богатую фонотеку музея, где неоднократно выступали крупнейшие музыканты — российские и зарубежные.

Как и в прежние времена, пребывание Морейры Лимы в России было наполнено многочисленными встречами и профессиональными контактами, в ходе которых рождались новые интересные творческие планы и проекты, направленные на расширение культурного сотрудничества между нашими странами. В числе таких проектов — проведение в 2003—2004 годах в Бразилии Пятого конкурса им. П.И. Чайковского для детей и юношества, а также совместных концертов с российской певицей Наталией Ерасовой, обладательницей красивого меццо-сопрано. Хочется верить, что эти и другие проекты, обсуждавшиеся в дни фестиваля при непосредственном участии Артура Морейры Лимы, станут реальностью. Это послужит гарантией того, что и в наступившем тысячелетии мы испытаем радость от общения с искусством нашего давнего и талантливого друга.

В ритме босса-новы

Не скрою, что с того момента, как мне была вручена программа Фестиваля ибероамериканской культуры, я с нетерпением ждала 31 октября, когда в Концертном зале им. П.И. Чайковского было объявлено выступление квартета под управлением Клаудиу Даулсберга (кстати, сына одного из участников Трио виолончелистов, о чем я узнала впоследствии). Причина такого ожидания была связана с предвкушением удовольствия от репертуара, который был объявлен в программе. Квартет исполняет музыку

в стиле самбы и босса-новы. Глубоко убеждена, что те, кто хоть раз соприкоснулся с этой музыкой и сумел прочувствовать ее неповторимый колорит, раз и навсегда становятся ее горячими поклонниками. Именно так случилось со мной еще в годы юности, когда мне случайно довелось услышать записи бразильских исполнителей — Элизет Кардозу, Нары Леау, Элис Режины, Клары Нунис, Шикку Буарки, Каэтану Велозу и других талантливых певиц и певцов, которые открыли мне целый пласт музыкальной культуры, отличавшейся от всего, что приходилось слышать ранее. Именно это музыкальное увлечение пробудило интерес к Бразилии, ее культуре в целом и, конечно же, к языку, который мне казался и продолжает казаться на редкость красивым, — тому языку, что часто называют "portugues com açúcar" ("португальский с сахаром"). На этом языке говорит и поет Бразилия — страна, где, согласно переписи населения 2000 года, проживают 169 544 443 человека. Именно тексты этих песен, написанных в ритме самбы и босса-новы, стали моими первыми "учебниками" португальского языка.

По мере дальнейшего погружения в мир бразильской музыки мне стали известны имена многих композиторов, поэтов и исполнителей, работающих в том жанре, который у нас принято называть эстрадной музыкой — словосочетанием, увы, дискредитированным нынешним состоянием этой части нашей культуры, а точнее, паракультуры, как называл подобные феномены философ М. Мамардашвили. В то же время в Бразилии словосочетание "música popular brasileira" звучит как своего рода гарантия качества. Оно столь часто употребляется, что имеет соответствующую аббревиатуру — МРВ, постоянно встречающуюся на страницах многочисленных изданий — от периодики до серьезных музыковедческих исследований.

Именно это высочайшее качество было продемонстрировано во время концерта бразильского квартета в зале им. Чайковского. В составе квартета — его руководитель Клаудиу Даулсберг (клавишные), Селиу ди Карвалью (перкуSSIONные инструменты), Ней Консейсау (бас-гитара) и Робертинью Силва (ударные). Все четверо — великолеп-

ные исполнители современной бразильской музыки. Что же касается руководителя ансамбля, часто выступающего и с другими составами, то его виртуозное мастерство и как пианиста, и как аранжировщика, и как композитора выше всяких похвал. Его карьера необычайно многопланова. В 1997 году он с огромным успехом играл в качестве солиста с такими престижными коллективами, как Женевский камерный оркестр и Национальный симфонический оркестр Бразилии, исполняя Концерты Баха. После этого триумфа пресса отмечала, что молодой музыкант является харизматической личностью, наделенной самобытным артистическим талантом. Вдохновленный успехом, Клаудиу создает Кариокский биг-бэнд, с которым выступает на джазовом фестивале у себя на родине перед восьмьютысячной аудиторией.

Клаудиу Даулсберг родился в Рио-де-Жанейро, с четырех лет стал заниматься музыкой. Его учителями впоследствии были такие знаменитые музыканты, как Сергей Доренский и Ханс Граф. В дальнейшем он продолжил обучение в США, в Музыкальной школе Беркли. Про него можно смело сказать — музыкант от Бога, ибо в каком бы жанре он ни выступал, он всегда великолепен.

В концерте прозвучали джазовые композиции преимущественно в ритме босса-новы — этого уникального "изобретения" бразильской музыкальной культуры конца 50-х годов XX века. Постепенное "смягчение" ритма карнавальной самбы и появление более мелодичной "samba-canção" ("самба-песня") в сочетании с более сложной гармонией с частым использованием синкоп — все вместе способствовало рождению нового стиля в бразильской музыке, получившего название "босса-нова". Это произошло в 1958 году, когда был выпущен первый диск босса-новы под названием "Canção de amor demais" ("Песня о беспределной любви") в исполнении певицы Элизет Кардозу, которой аккомпанировал на гитаре Жоау Жилберту. Вскоре выдвинулись три центральные фигуры нового музыкального движения. Это Том Жобим, впоследствии всемирно известный композитор, совсем недавно ушедший из жизни; Винисиус ди Морайс, автор слов огромного чис-

ла произведений в жанре босса-новы, и упомянутый выше Жоау Жилберту, создатель сугубо индивидуальной манеры гитарного аккомпанеента с голосом, которому отводилась вторичная роль. Знаменитая босса-нова Тома Жобима "Desafinado" (это название можно перевести как "Лишенный слуха") в исполнении Жоау Жилберту стала своего рода программным произведением нового стиля — сложнейшего сплава национальных музыкальных традиций и джаза. Гибрид оказался настолько удачным, что вскоре после появления на свет получил безоговорочное признание на родине джаза — в Соединенных Штатах Америки. Правда, этому в значительной мере способствовал знаменитый саксофонист Стен Гетц, который был настолько пленен босса-новой, что незамедлительно "импортировал" ее в США. Впоследствии именно отсюда, а не из Бразилии босса-нова стала завоевывать мир.

Клаудиу Даулсберг очень вдумчиво отнесся к выбору репертуара для выступления в Москве. В исполнении квартета прозвучали сочинения тех, кто сегодня уже считается классиком бразильской популярной музыки в целом и босса-новы в частности. Это Пишингинья, Ноэл Роза, Жоау Боску и, конечно же, Том Жобим.

Эмоциональная атмосфера в зале накалялась с исполнением каждой композиции, особенно когда музыканты демонстрировали свои фантастические возможности в импровизации, без которой не существует подлинного джаза. И все же апогея концерт достиг в тот момент, когда к бразильским виртуозам присоединился кумир российских любителей джаза — саксофонист Игорь Бутман, сыгравший со своими бразильскими коллегами две, пожалуй самые знаменитые, композиции Тома Жобима — "Garota de Ipanema" ("Девушка с пляжа Ипанема") и "Insensatez" ("Безрассудство"). Эффект был ошеломляющим. Казалось, что люди, впервые встретившиеся на сцене, знают друг друга бесконечно долго, а иначе как объяснить степень их взаимопонимания — и музыкального, и личностного. На самом же деле объяснение существует, и его можно выразить одним словом — *талант*.

Концерт квартета Клаудиу Даулсберга достойно завершил I Фестиваль ибероамериканской культуры в России, оставив при этом чувство определенной ностальгии, рождающейся всегда, когда завершается что-то хорошее.

Незабываемая увертюра

Участие музыкантов из Бразилии во II Фестивале ибероамериканской культуры на самом деле началось не в день его открытия — 12 октября 2001 года, а в разгар московского лета, когда в столице проходил Всемирный форум латиноамериканистов — X Конгресс ФИЕАЛК. В день начала его работы в фойе Концертного зала "Академический" можно было услышать волшебное звучание бразильского трио "Имажес". К сожалению, выступление заглушалось шумом голосов многочисленных участников форума, преисполненных чувства праздника и радости от встреч со старыми и новыми друзьями. В результате лишь немногие из гостей и организаторов Конгресса сумели насладиться искусством великолепного ансамбля, привыкшего выступать в переполненных залах разных стран мира, в атмосфере, когда каждый посторонний шорох в равной степени мешает исполнителям и слушателям.

К счастью, уже на следующий день в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки состоялся концерт трех выдающихся бразильских музыкантов. Те, кому посчастливилось побывать на нем, несомненно, ощутили на себе магию этого виртуозного трио. И сейчас, несмотря на определенную временную дистанцию, впечатления от концерта остаются столь же яркими, рождая желание поделиться ими с моими читателями. Но сначала, видимо, стоит рассказать о самом трио и его участниках.

Трио "Имажес" было создано в Сан-Паулу в 1999 году. В него вошли уже знаменитые на тот момент музыканты — скрипачка Сесилия Гида, альтист Энрики Мюллер и пианист Ашилли Пикши. Все трое получили помимо нацио-

нального европейское музыкальное образование. За свое исполнительское мастерство ансамбль неоднократно награждался престижными национальными и международными премиями. Участники трио были знакомы друг с другом задолго до того, как родилась идея его создания. Им неоднократно доводилось играть вместе в различных концертах.

Сразу после рождения ансамбля проявилась его индивидуальность как в инструментальном, так и в репертуарном плане. Успеху трио в немалой степени способствовало исключительное взаимопонимание, человеческое и профессиональное, столь необходимое для любого музыкального коллектива и отнюдь не всегда легко достижимое.

С момента возникновения трио "Имажес" активно включилось в музыкальную жизнь страны. В то время полным ходом шла подготовка к празднованию 500-летия открытия Бразилии, и начиная со второй половины 1999 года ансамбль дал множество концертов в рамках различных культурных проектов, приуроченных к этой дате: "500 лет бразильской музыки", "Пункт и контрапункт" и другие. Каждый раз успех был настолько впечатляющим, что новое трио практически сразу оказалось на музыкальном Олимпе Бразилии — страны, славящейся богатой музыкальной культурой.

Любопытно, что официальная премьера трио "Имажес" состоялась позже, во время турне по Армении и Грузии, куда коллектив приехал по приглашению правительств этих государств.

За относительно недолгий период существования ансамбля успех сопровождал его повсеместно — и в родном Сан-Паулу, где он выступал в знаменитом Муниципальном театре и других престижных залах, и на сценах многих городов необъятной Бразилии, начиная со столицы и кончая небольшими городками отдаленных штатов, и за границей, будь то Латинская Америка, Европа или государства бывшего СССР.

Неудивительно, что столь яркий ансамбль сразу привлек внимание не только публики, но и прессы, как нацио-



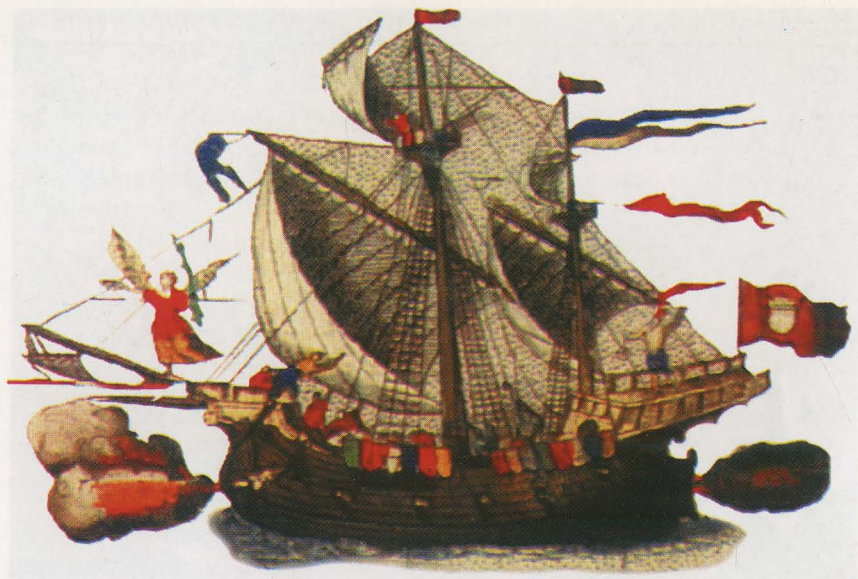
Высадка экспедиции Кабрала на берег Нового Света



Портрет Педру Алвареша Кабрала



Семейный герб
Педру Алвареша Кабрала



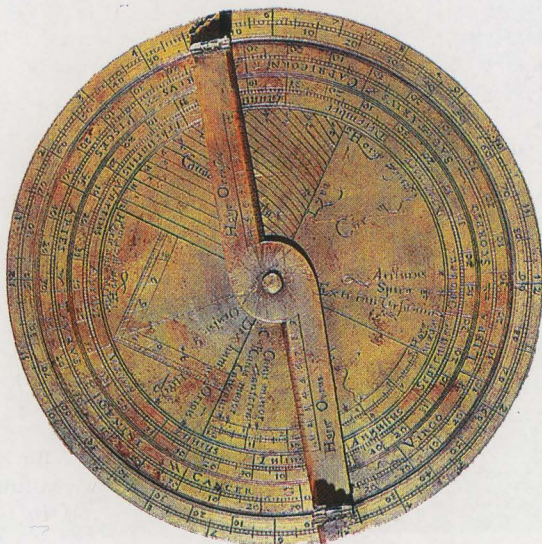
Каравелла из экспедиции
Кабрала



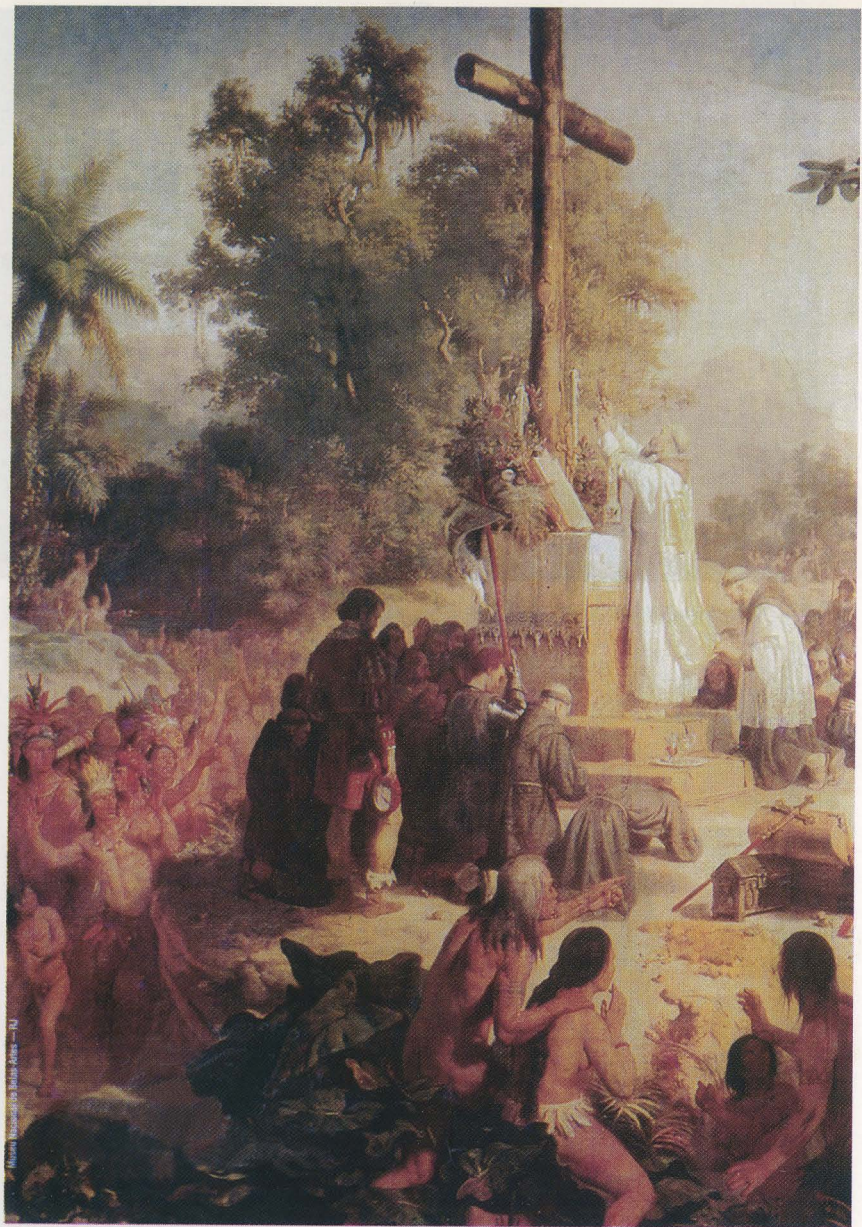
Копия каравеллы
из экспедиции Кабрала,
построенная в 2000 году
к празднованию 500-летия
открытия Бразилии



Карта начала XVI века, на которой впервые появилось название "Бразилия"



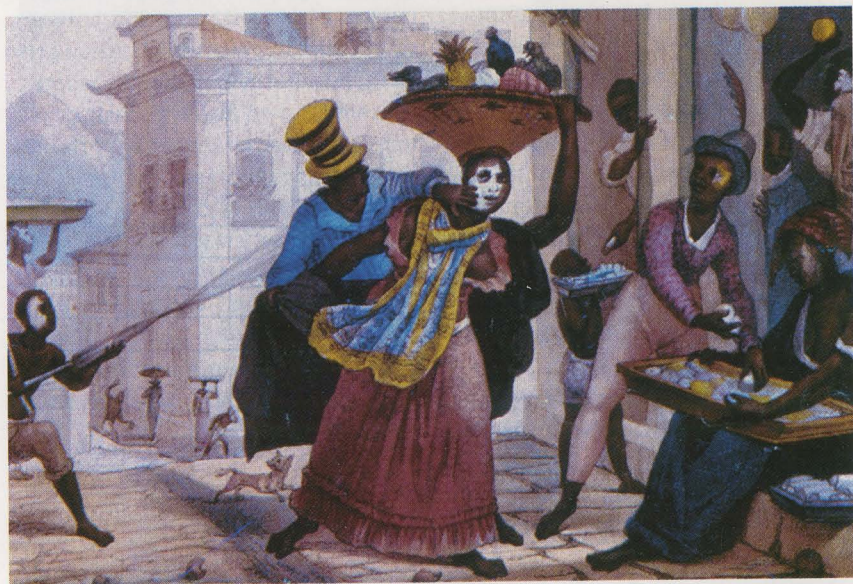
Астролябия — изобретение португальцев



Витор Мейрелис. Первая месса. Национальный



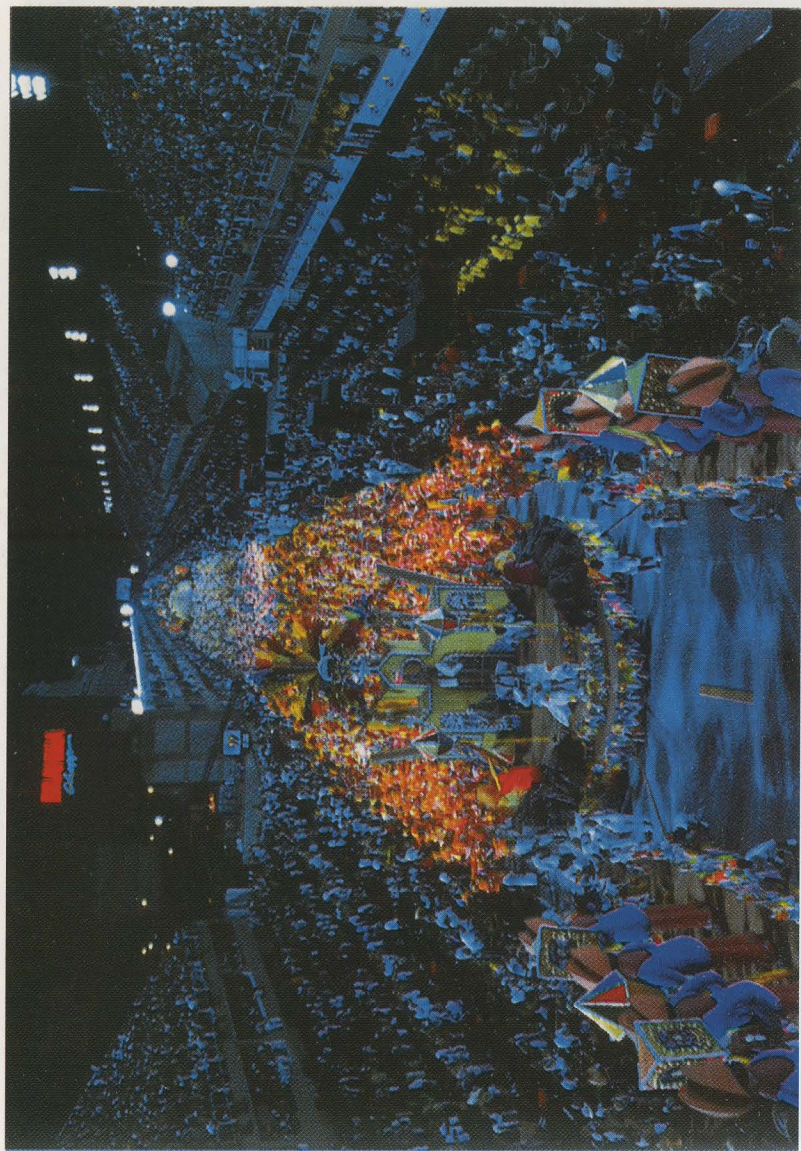
музей изящных искусств. Рио-де-Жанейро



Жан-Батист Дебре. Энтруду — предшественник современного карнавала



Король Мому —
центральный персонаж
бразильского карнавала



Самбодром, на котором проходит шествие "школ самбы". Архитектор О. Нимейер



Карнавал в



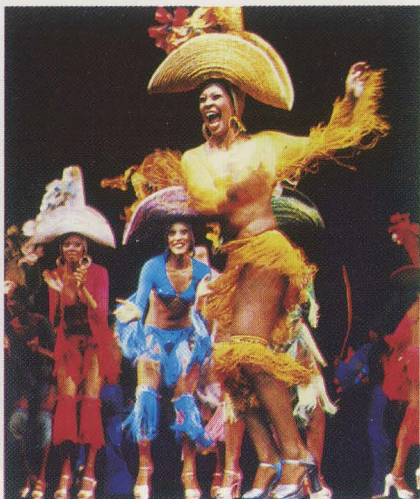
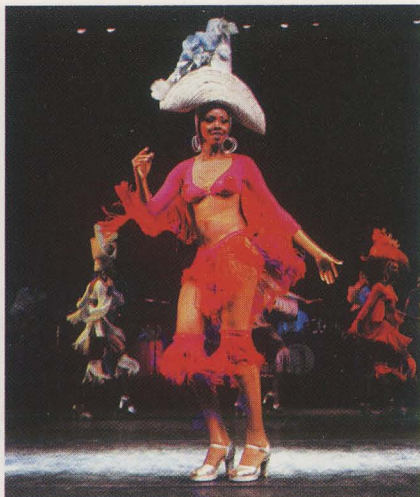
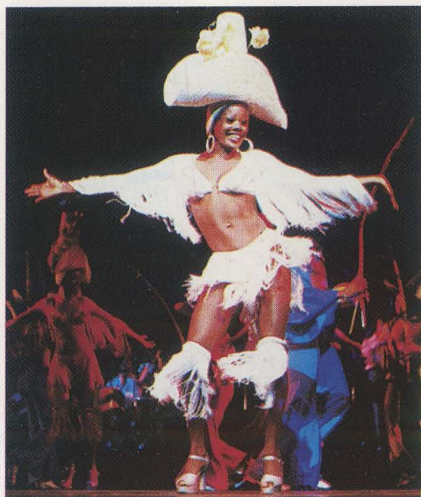
Рио-де-Жанейро



Карнавальное шоу



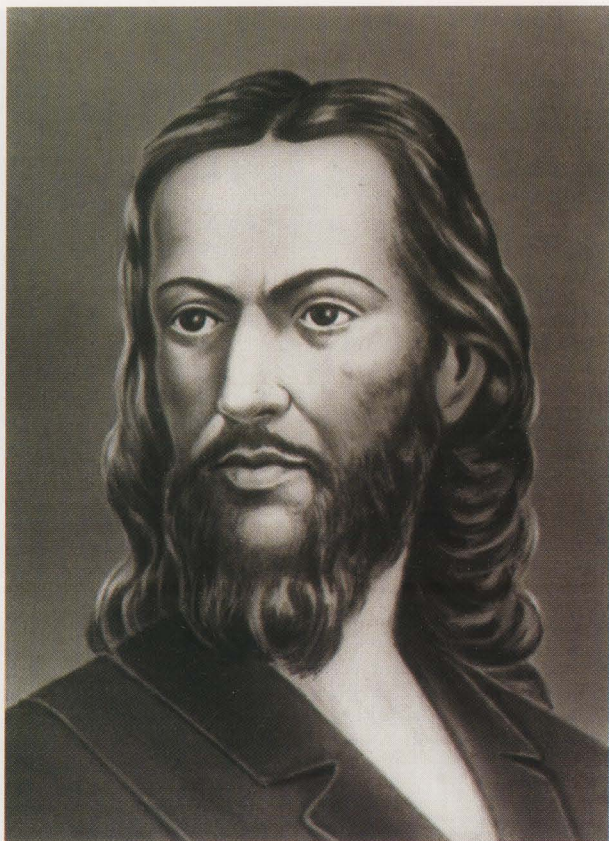
"Brasil Tropical"



Карнавал "на экспорт"



Шествие школы самбы "Бейжа-флор" — победительницы карнавала в Рио 2003 года.
В центре — фигура нового президента Бразилии Лулы



ТираДентис

1789

Autos de De
rapa de Inconfidencia
Escritão

O Bacharel Jozé Ca-
etano Cezar Nunes
Curador geral e Corre-
dor da Comarca de
Sabará

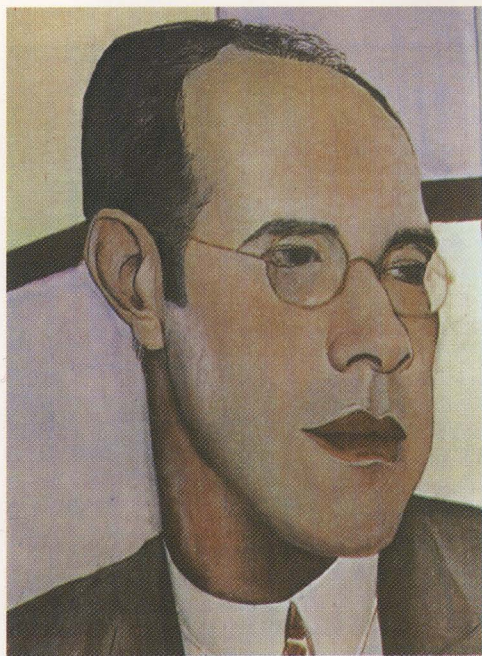
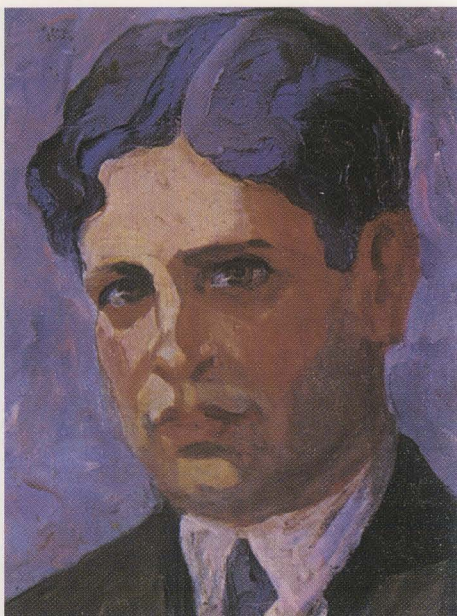


Титульный лист семитомного издания
«Материалы судебного расследования заговора
"Инконфиденсия минейра"»

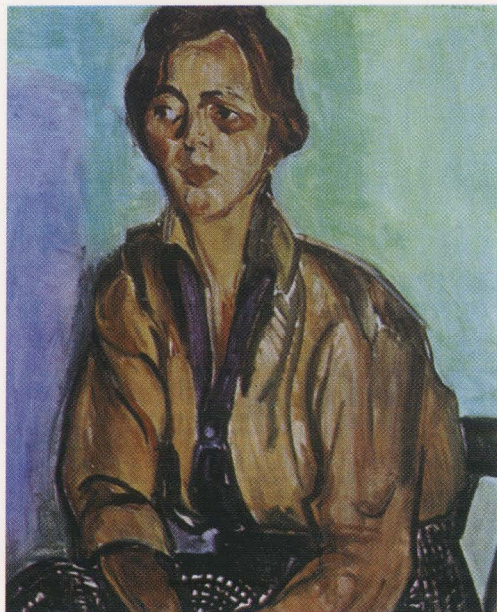


Памятник Тирадентису на центральной площади
города Ору-Прету

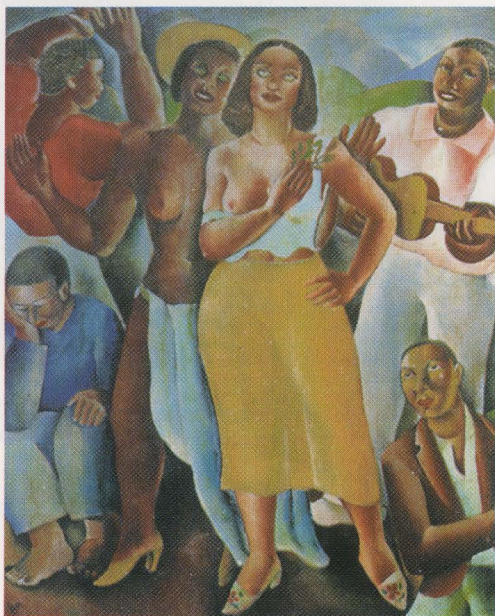
Тарсила ду Амарал. Портрет
Освалда ди Андради



Лазар Сегал.
Портрет Мариу ди Андради

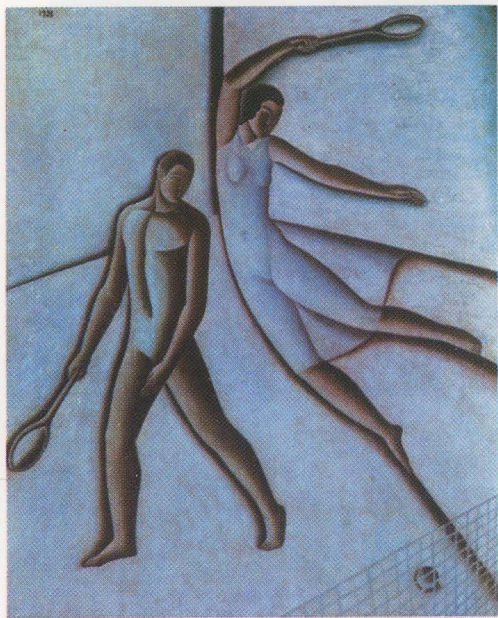
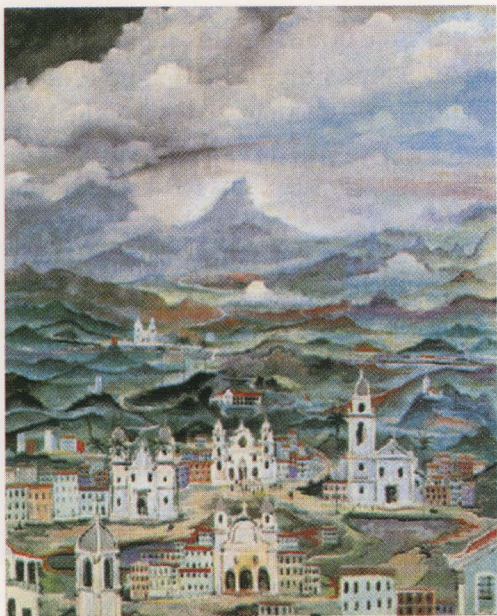


Анита Малфатти.
Русская студентка



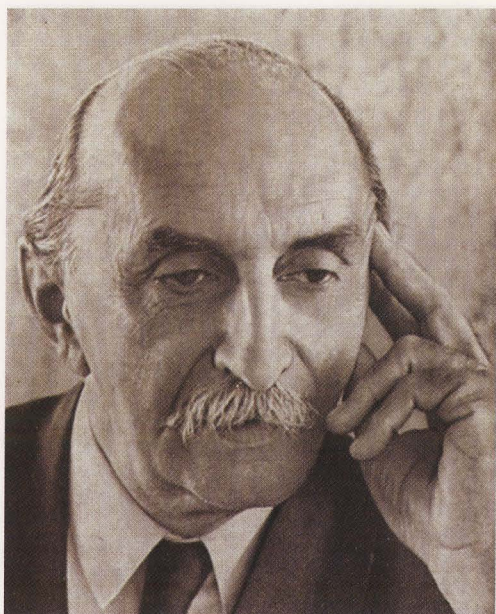
Эмилиану ди Кавалканти.
Самба

Алберту да Вейга Гиньярд.
Пейзаж штата
Минас-Жерайс

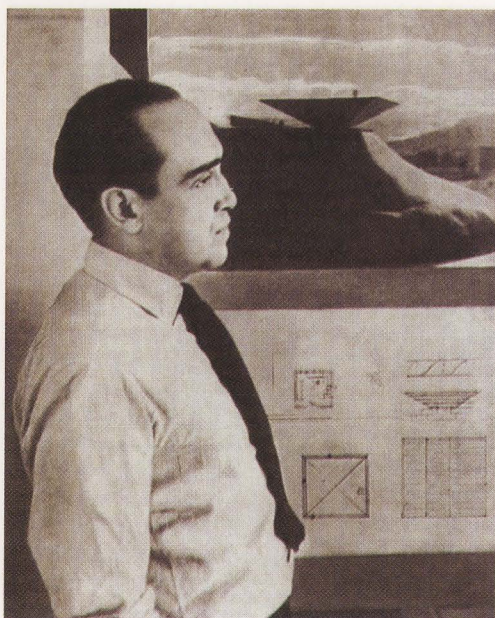


Регу Монтейру.
Игра в теннис

Архитектор Луиси Коста



Оскар Нимейер

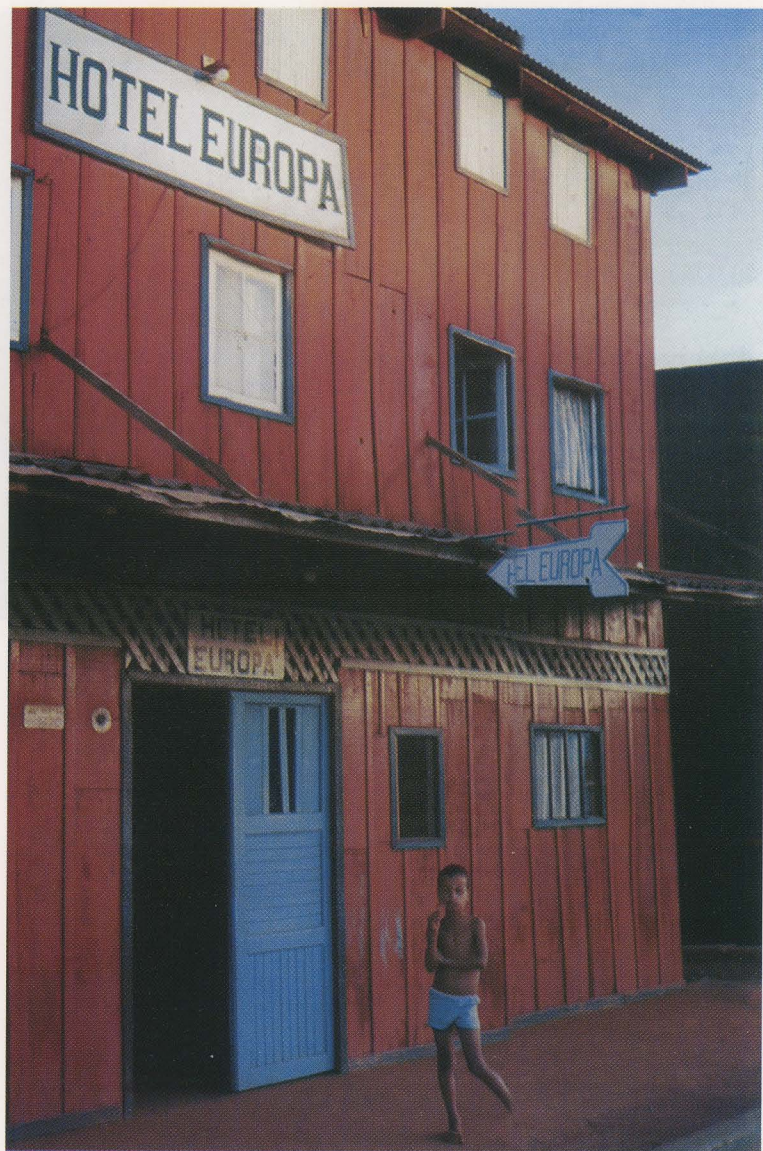




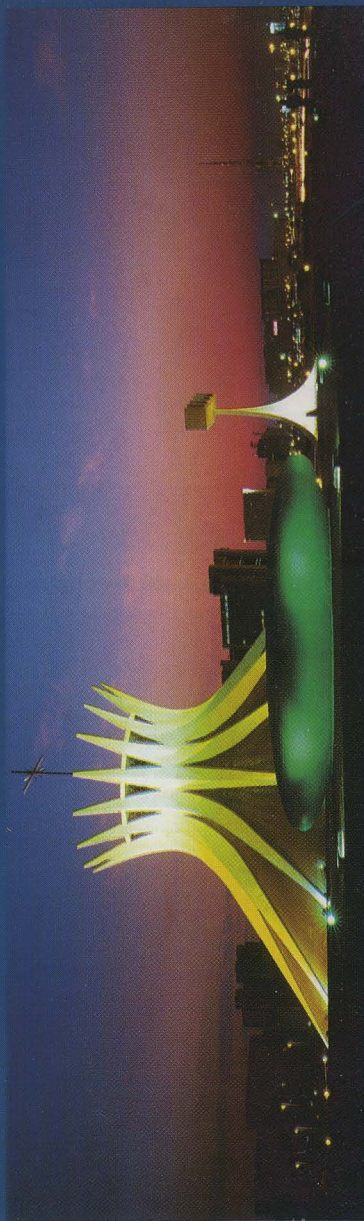
Первые "апартаменты" города Бразилиа



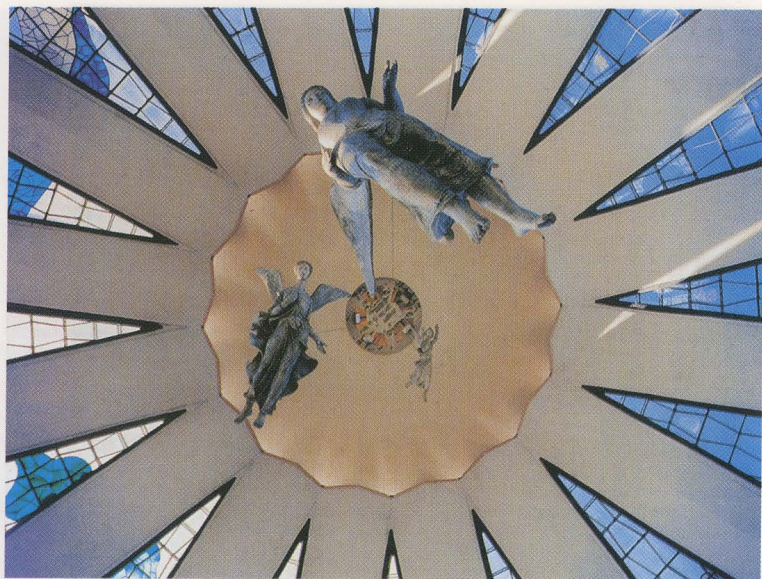
Магазин на Авенида Централ (начало строительства новой столицы)



Отель "Европа" (начало строительства новой столицы)



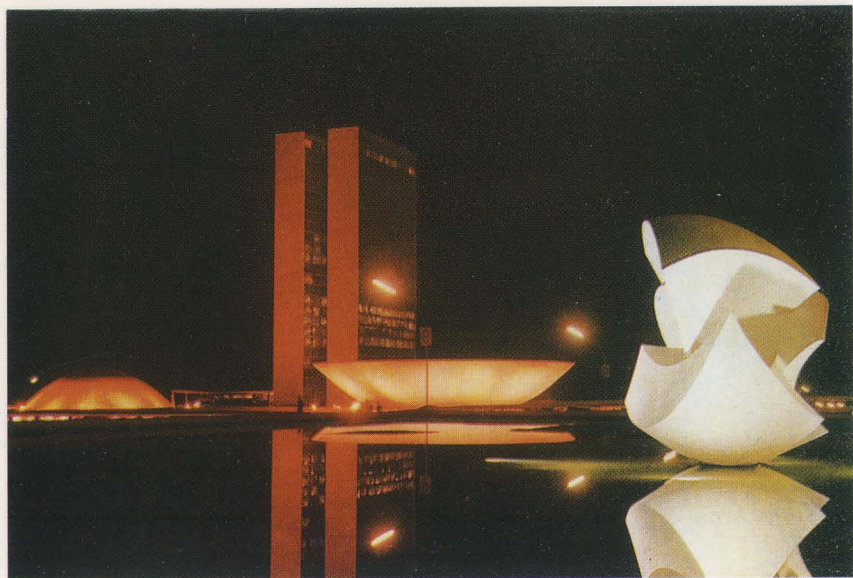
Кафедральный собор. Бразилиа. Архитектор О. Нимейер



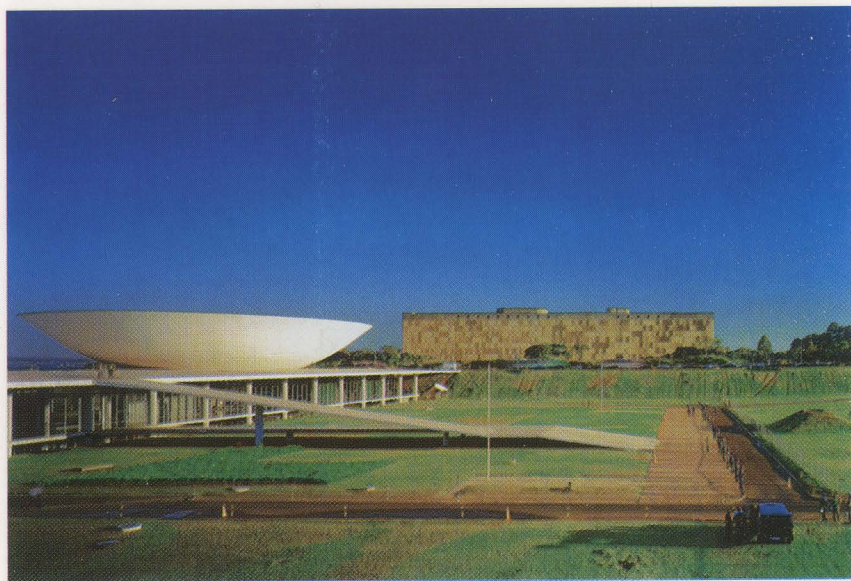
Фрагмент купола Кафедрального собора



Дворец Рассвета — резиденция президента. Бразилиа.
Архитектор О. Нимейер



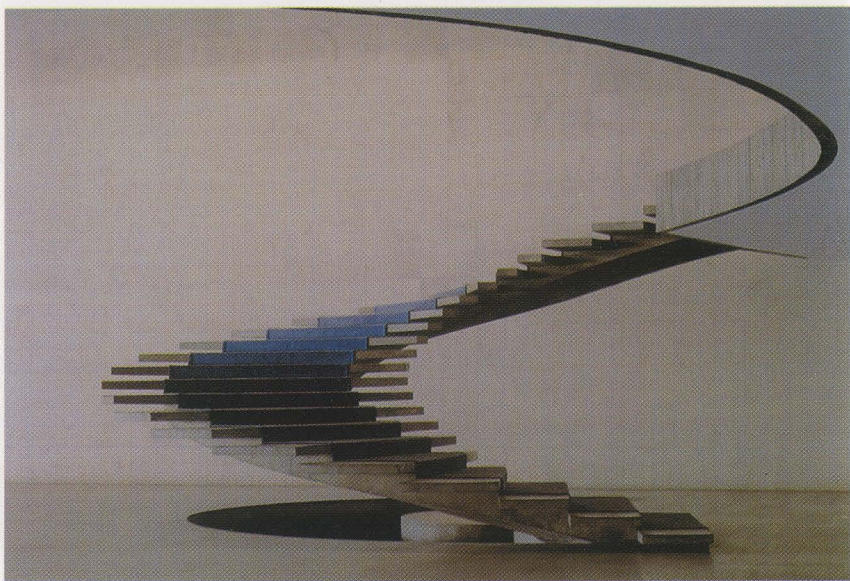
Комплекс зданий Национального конгресса, Бразилиа.
Архитектор О. Нимейер



Фрагмент комплекса зданий Национального конгресса



Дворец Итамарати́ (Министерство иностранных дел). Бразилиа.
Архитектор О. Нимейер



Лестница во Дворце Итамарати́



Мемориал "Жуселину Кубичек". Бразилиа. Архитектор О. Нимейер



Интерьер Мемориала "Жуселину Кубичек"

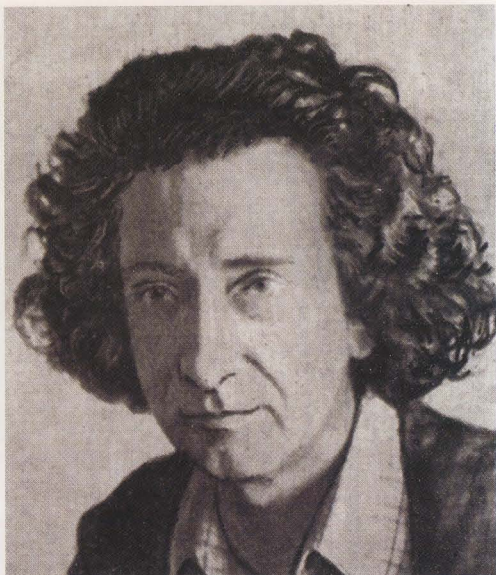


Искусственное озеро. Бразилиа



Типовой жилой квартал. Бразилиа

Аугусту Боал



Сцена из спектакля "Они не носят черных галстуков"
в постановке театра "Арена"

TEATRO DO OPRIMIDO

E OUTRAS POÉTICAS POLÍTICAS

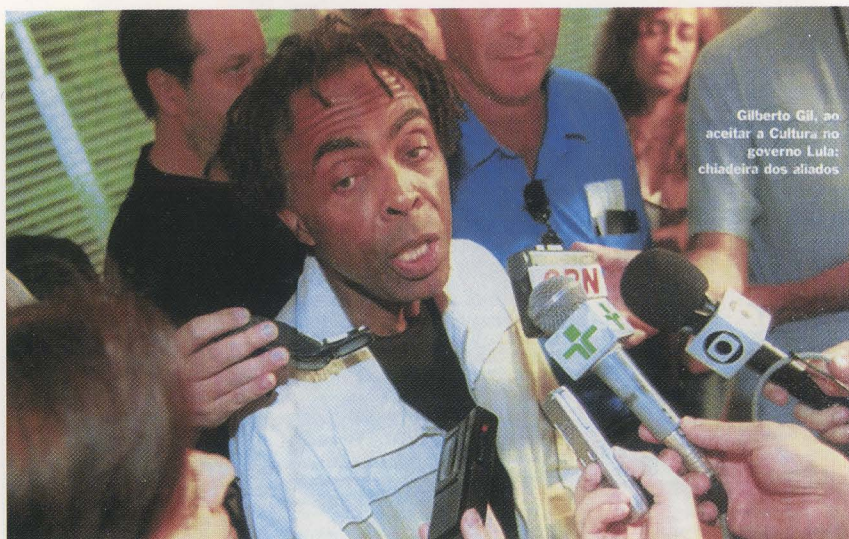
AUGUSTO BOAL



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Обложка книги Аугусту Боала "Театр угнетенного"

Шику Буарки



Жилберту Жил. Пресс-конференция в связи с его назначением
в 2003 году министром культуры Бразилии

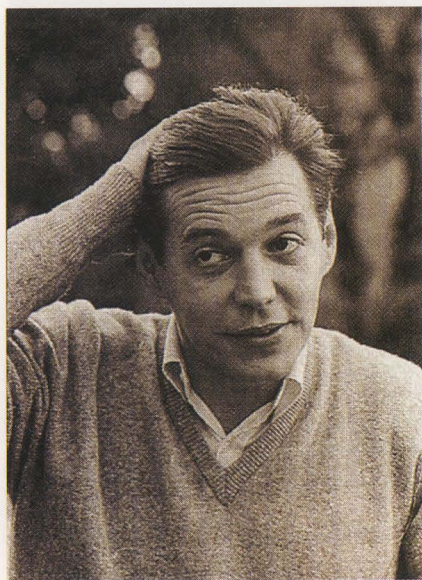
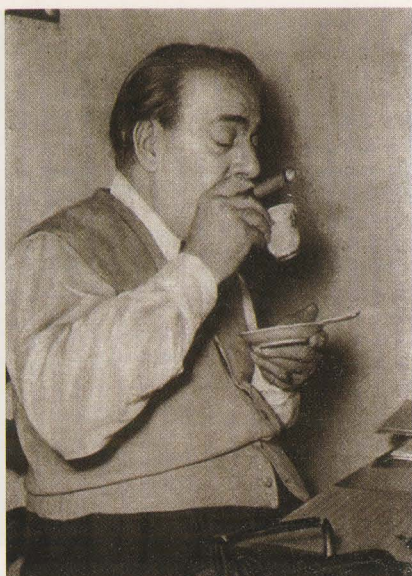
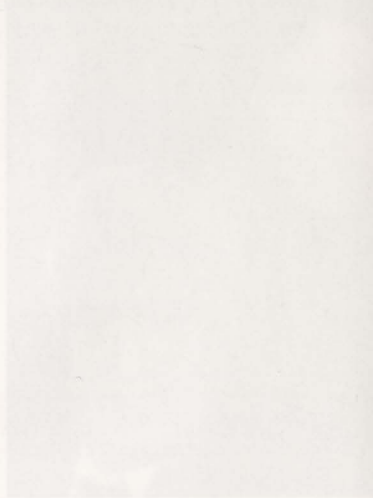


Епископ Эдир Маседу —
основатель Универсальной
церкви Царства Божьего



Богослужение в главном здании Божественной ассамблеи в Сан-Паулу

Композитор Эйтор Вилла-Лобос



Антониу Карлус Жобим



Трио виолончелистов — Марсиу Карнейру, Матиас Оливейра,
Петер Даулсберг



Пианист Артур Мореира Лима

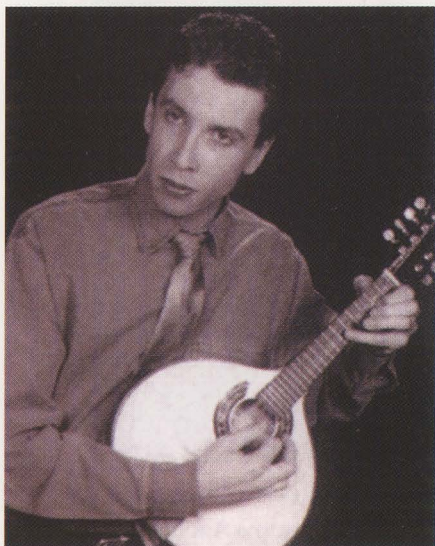
Пианист Клаудиу Даулсберг —
руководитель квартета



Пианистка Лисиа Лукас



Трио "Имажес"

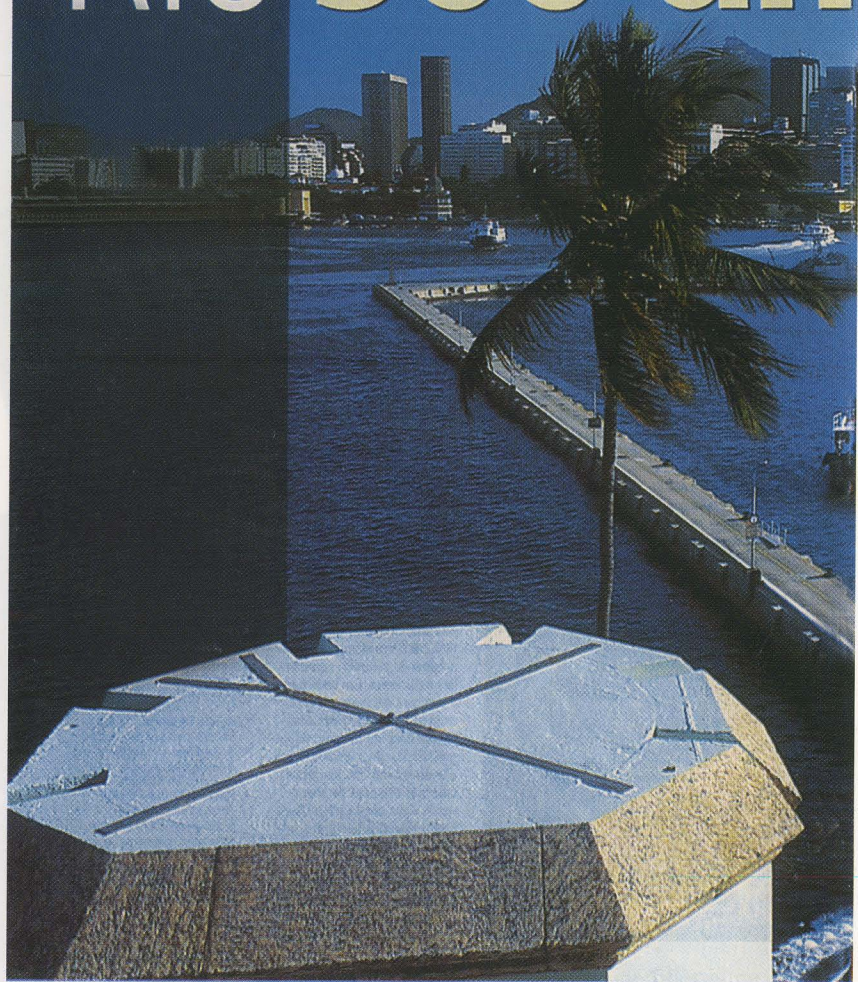


Але Феррейра —
руководитель трио
"Квинтэссенсия"



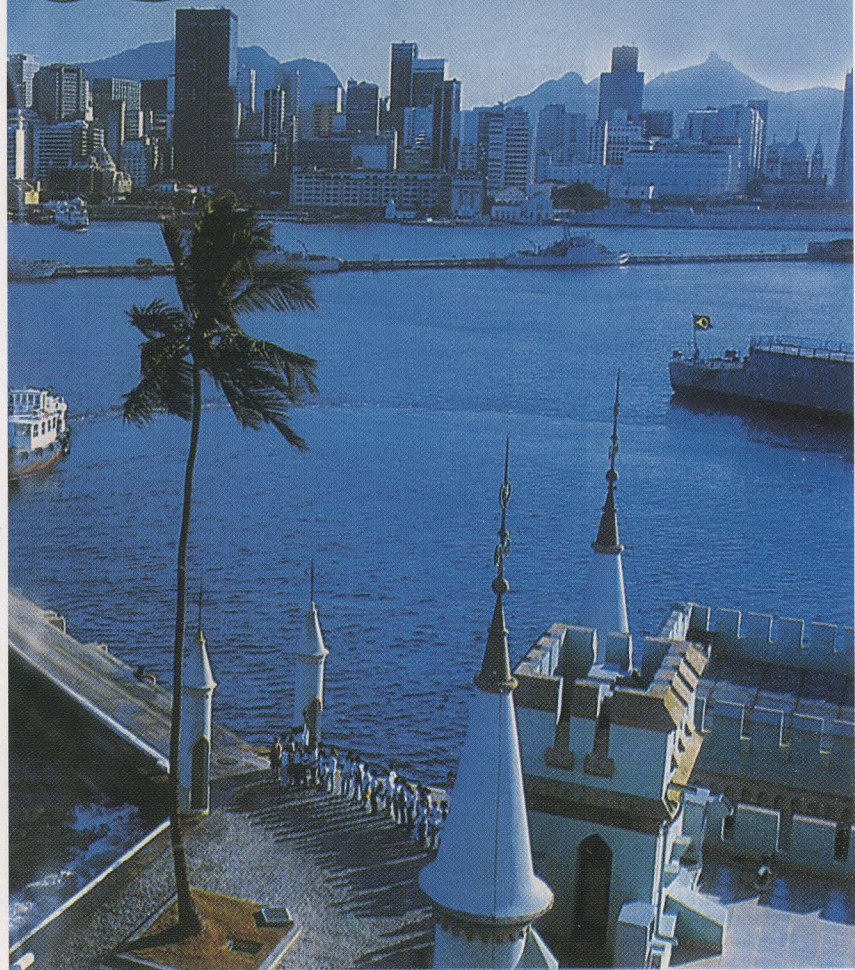
Паулу Козльо

Rio 500 an



Рио —

OS



500 лет



Символ Рио-де-Жанейро – статуя Христа

нальной, так и зарубежной. "Трио ставит интеллигентность и творческую смелость выше легкого популизма", — писала газета "Фолья ди Сан-Паулу". "Это один из лучших ансамблей, которые я когда-либо знал в Бразилии", — заявил главный дирижер оркестра Муниципального театра Сан-Паулу. "Они достигают вершин в исполнении музыки Хачатуряна", — сказала дирижер и директор Музея А.И. Хачатуряна в Армении Гоар Арутюнян. "Они истинные послы музыки, играющие хорошую бразильскую музыку за рубежом и армянскую музыку в Бразилии", — отметил музыковед и дирижер Валтер Лоренсау. Перечисление восторженных отзывов можно было бы продолжать и дальше, поскольку число их возрастает прямо пропорционально числу выступлений трио "Имажес"

Несколько слов о каждом из участников ансамбля. Скрипачка Сесилия Гида родилась в Аргентине, а затем переехала в Бразилию и приняла бразильское гражданство. До этого она в юном возрасте закончила консерваторию в Кордобе. Самым же первым ее учителем был отец — музыкант и композитор, одно из сочинений которого было исполнено во время московского концерта. Образование было продолжено в Европе. За 14 лет совершенствования мастерства с Сесилией занимались многие всемирно признанные мастера, включая великого Иегуди Менухина. Ее дипломная работа, защищенная в Кельне, получила наивысшую оценку. Затем талантливая скрипачка играла в разных оркестрах Бразилии и Европы. Ее авторитет был настолько высок, что она неоднократно приглашалась в качестве члена жюри на различные музыкальные конкурсы. Свою исполнительскую деятельность Сесилия Гида неизменно сочетала с преподавательской как в Бразилии, так и в Европе, в частности в Германии. Иными словами, к моменту создания трио "Имажес" Сесилия Гида была уже известной скрипачкой, по достоинству оцененной и публикой, и музыкальной критикой. Ее опыт и филигранное мастерство стали одной из важных составляющих творчества коллектива в целом.

Альтист Энрики Мюллер — уроженец Сан-Пауло. Его первой преподавательницей была известная в стране ис-

полнительница — профессор Лола Бенда. Уже в возрасте 16 лет Энрики стал уверенно побеждать на национальных музыкальных конкурсах. Свое профессиональное образование подававший большие надежды музыкант продолжил в Женевской консерватории и на швейцарском радио "Сюис Романд", где занимался у известных мастеров — Корраду Роману, Андре Вокета, Пьера Вальдера. В Бразилии его учителем был сам Клаудиу Сантору, еще при жизни признанный классиком национальной музыки. Как и Гида, Мюллер очень много концертировал. Он был первым альтом в женевском оркестре "Коллегиум академикум" и в оркестре Национального театра г. Бразилиа. Немало внимания Мюллер уделял преподавательской деятельности и на родине, и за рубежом. Альтист, сделавший блистательную исполнительскую карьеру, одновременно возглавил Муниципальный молодежный симфонический оркестр своего родного Сан-Паулу — столицы культурной жизни многомиллионной Бразилии.

Ашилли Пикши тоже родился в Сан-Паулу. Игре на фортепьяно он обучался у Жозе Антониу Беззана, композиции — у Камаргу Гуарниери, еще одного классика бразильской музыки, а дирижированию — у признанного маэстро Энрики Грегори. Ясно, что учителя такого масштаба выбирали себе только наиболее талантливых учеников, в числе которых с полным на то основанием, как показало будущее, оказался Пикши. На протяжении всей своей стремительно развивавшейся карьеры камерный пианист постоянно выступал со знаменитыми музыкантами и оркестрами — бразильскими и европейскими. Особо следует отметить композиторскую деятельность Пикши. Он — автор множества сольных сочинений, произведений камерной, хоровой и религиозной музыки. В его творческом багаже присутствуют также симфонии, опера и вокальные произведения. Многие из них были опубликованы и записаны на диски в Бразилии и за рубежом. В качестве дирижера Пикши отдает предпочтение оперному жанру. Он неоднократно дирижировал оперными спектаклями в разных городах своей страны. С большим успехом про-

шли его гастролы в Португалии. Немало дирижировал музыкант и хоровыми коллективами Бразилии, в том числе молодежными. И это еще не всё. Пикши — признанный в стране музыковед, профессор Университета Сан-Паулу. Вне всякого сомнения, музыкант такого класса не мог не придать еще больше блеска трио "Имажес".

Когда критики пишут об уникальности этого ансамбля, они имеют в виду сразу несколько факторов: высочайший профессионализм его участников, достаточно оригинальный подбор инструментов и необычный репертуар, позволяющий максимально продемонстрировать безграничные возможности каждого из этих инструментов. Особо критики отмечают оригинальность собственных аранжировок произведений как мировой классики, так и менее известных западному миру композиторов, например А. Бабаджаняна или его более молодого соотечественника А. Арутюняна, с творчеством которого участники ансамбля познакомились во время пребывания в Армении.

Репертуар трио варьируется не только в композиторском плане, но и в инструментальном. Часть произведений звучит в исполнении дуэта скрипки и альты, в том числе бессмертные творения Баха, Генделя, Моцарта, Бартока и других. В исполнении фортепьяно и скрипки звучит музыка Бетховена, Брамса, Крайслера, Франка, Прокофьева, Дебюсси. Однако приоритет отдается творчеству бразильских композиторов — Вилла-Лобоса, Клаудиу Сантору, Эдину Кригера, Герра Пейши. Когда трио играет в полном составе, его "репертуарная география" еще больше расширяется. Наряду с уже названными авторами оно виртуозно исполняет произведения Стравинского, Пьяцоллы, Хачатуряна и других знаменитых композиторов XX столетия. Репертуар ансамбля постоянно пополняется, поскольку его творческое кредо — не останавливаться на достигнутом. Сесилия Гида, Энрики Мюллер и Ашилли Пикши глубоко убеждены, что в музыке, как и в искусстве в целом, нет предела совершенству. В справедливости этих слов легко было убедиться на том самом концерте, который состоялся в Москве 27 июня 2001 года.

Первое впечатление от встречи с трио "Имажес" можно было бы выразить очень простыми словами — "красивые люди играют красивую музыку". Уже первая исполненная композиция — танго Астора Пьяцоллы — буквально ошеломила богатством звучания и виртуозностью музыкантов. За ней последовало очень красивое танго под названием "Авенида Паулиста" — сочинение отца Сесилии Гиды. Затем прозвучала Соната № 5 для скрипки и фортепьяно Клаудиу Сантору. В нашей стране немало писали об этом композиторе — одном из самых известных учеников Вилла-Лобоса. Однако услышать его сочинения большинству любителей музыки практически не удавалось. В этом смысле гости из Бразилии предоставили нам уникальный шанс, позволивший понять, почему Клаудиу Сантору пользуется такой популярностью и любовью у себя на родине.

Неудивительно, что значительную часть концерта составляли произведения Вилла-Лобоса. Его имя достаточно хорошо известно российским поклонникам классической музыки, не говоря уже о музыкантах-профессионалах, нередко включающих в свой репертуар его сочинения (достаточно упомянуть Мстислава Ростроповича и Галину Вишневскую). Для московского концерта участники трио выбрали разные в жанровом отношении сочинения Вилла-Лобоса — "Детские мелодии" в переложении Пикши и "Бразильскую бахиану № 5", пожалуй, из самого знаменитого цикла композитора, в аранжировке которой участвовал Мюллер. Слушатели познакомились также с "Трио" композитора Б. Блаута (тоже в обработке самих исполнителей) и "Сюитой" композитора А. Арутюняна.

Концерт трио "Имажес" вылился в своеобразный музыкальный диалог культур, еще раз подтвердив, что язык музыки не только не требует перевода, но и помогает достичь такого уровня взаимопонимания, такой духовной гармонии, которые порой с трудом достигаются в иных сферах человеческого общения.

Солистка Лисия Лукас

Фестиваль ибероамериканской культуры, несмотря на свою молодость, уже обрел некоторые традиции. Одна из них — выступление на открытии и закрытии фестиваля музыкантов из Бразилии, что, несомненно, является свидетельством международного признания высокого мастерства исполнителей из этой страны. Каждая встреча с бразильскими музыкантами становится подлинным откровением для российских меломанов, особенно когда речь идет о новых именах. Новых, естественно, для отечественной публики. На самом деле в Россию с ее богатейшими культурными традициями обычно приезжают либо музыканты с мировым именем, либо те исполнители, которым уже удалось достичь высот профессионального мастерства. Так было и на этот раз. Имя пианистки Лисии Лукас для подавляющей части публики было незнакомо. Однако ее музыкальная карьера складывалась столь головокружительно, что остается только пожалеть, что встреча с такой выдающейся пианисткой состоялась лишь сейчас.

Итак, на торжественной церемонии открытия фестиваля в Концертном зале им. П.И. Чайковского на сцену вышла очаровательная женщина, одновременно скромная и элегантная. Как только ее пальцы коснулись клавиш, зрители мгновенно поняли, что перед ними выдающаяся пианистка, способная составить конкуренцию всемирно признанным мастерам современной пианистической школы. Насколько разносторонне ее мастерство и дарование, помогла оценить и музыка знаменитого испанского композитора Мануэля де Фальи. Его "Ночи в садах Испании" — это действительно шедевр мировой музыкальной культуры. Те, кому посчастливилось побывать в Андалусии и посетить воспетую еще А.С. Пушкиным Альгамбру с ее сказочными садами Хенералифе, благодаря пианистке как бы заново перенесли в этот скорее сказочный, чем реальный уголок земного шара.

Безупречная техника исполнения, утонченный вкус, органичное сочетание глубочайшего лиризма и страстно-

го темперамента — все это, вместе взятое, достигло той цели, к которой стремился композитор. Ведь не случайно свое сочинение он назвал "Симфонические впечатления для фортепьяно с оркестром". В полной гармонии с оркестром Лисия Лукас сумела передать всю гамму этих впечатлений, заложенных в музыке де Фальи, в которой невероятная эмоциональность органично переплетается со сдержанностью и уравновешенностью. Разнообразные чувства и ассоциации, так вдохновенно переданные пианисткой, позволили слушателям представить пейзажи и образы, вдохновившие композитора и исполнительницу, благодаря чему зрительный зал словно погрузился в атмосферу "Ночных садов Испании". И лишь шквал аплодисментов, увенчавший финал произведения, постепенно стал возвращать зрителей к реальности.

Сольный концерт Лисии Лукас состоялся на следующий день после открытия фестиваля. Он прошел в Государственном музее А.С. Пушкина — современном здании с комфортабельным концертным залом. На этот раз в программе пианистки, составленной очень продуманно и интересно, фигурировали произведения композиторов из трех стран, чье искусство было широко представлено на фестивале: Аргентины, Испании и, конечно же, Бразилии.

Концерт открылся исполнением сочинения испанского композитора Антонио Гарсиа Абриля "Прелюдия Мирамбель № 1", созданного в 1984 году. Уже с первых аккордов зрители поняли, что выбор исполнительницы был отнюдь не случайным. В зале звучала великолепная музыка, еще раз напомнившая нам о самобытной испанской культуре с ее вековыми традициями и своеобразием. Без сомнения, все, кто услышал это сочинение в великолепном исполнении Лисии Лукас, запомнят имя этого композитора и, возможно, захотят узнать о нем побольше. Автор следующей композиции, "Танго — рапсодии", Астор Пьяцолла, как отмечалось, в рекомендациях не нуждается.

Популярность Пьяцоллы поистине не имеет географических границ и продолжает возрастать и сейчас, когда великий тангеро уже ушел из жизни. В этом смысле наша страна не составляет исключения. Все больше музыкантов

и слушателей обращаются к произведениям гениального и смелого реформатора танго, имеющего как самых пламенных поклонников, так и непримиримых противников, в основном из числа тех, кто яро защищает изначальные традиции аргентинского танго.

Эта полемика не прекращается ни в самой Аргентине, ни за ее пределами, и каждый, естественно, волен судить по своему разумению. Единственное, что невозможно отрицать, — это действительно редкий талант композитора, дирижера и исполнителя, который в начале своей карьеры выступал с самим "королем танго" Карлосом Гарделем. В России, как и повсюду, лишь только со сцены зазвучит имя Астора Пьяцоллы, зал взрывается аплодисментами. Они адресованы и композитору, и музыкантам, включившим в свой репертуар его музыку. Причем каждый талантливый исполнитель находит в этой музыке что-то глубоко личное. Танго "Адъос, нонино" в интерпретации Лисии Лукас открыло слушателям новые грани этого сочинения и еще раз продемонстрировало мастерство бразильской пианистки.

Вслед за сочинением Пьяцоллы слушатели получили возможность насладиться творчеством его соотечественника — Альберто Хинастеры. И если произведения Хинастеры не столь известны широкой публике в нашей стране, то у российских музыковедов и знатоков латиноамериканской музыки это имя не вызывает ничего, кроме неподдельного восхищения. Три аргентинских танца Хинастеры перенесли нас в мир аргентинских гаучо с его неповторимым колоритом, особыми ритмами и особым настроением, полно и точно переданными Лисией Лукас, обладающей исключительным даром проникновения в дух той национальной культуры, к музыке которой она обращается.

Второе отделение концерта было посвящено родной для пианистки бразильской музыке, а точнее, ее мэтру — Эйтору Вилла-Лобосу. "Бразильская душа" — так называлась пьеса в жанре шору, специфическом бразильском жанре городской популярной музыки, возникшем еще в конце XIX столетия. Затем были исполнены так называемые сиранды — разновидность народных бразильских пе-

сен и танцев, отдаленно напоминающих русские хороводы. Жанр этот невероятно любим бразильцами, даже дети легко запоминают тексты этих песен. Вилла-Лобос не побоялся обратиться к хорошо известному в стране фольклору и создал на его основе яркие инструментальные произведения.

Концерт увенчался исполнением двух других шедевров Вилла-Лобоса из знаменитого "Бразильского цикла". "Чтобы писать бразильскую музыку, нужно изучить народную музыку всей Бразилии", — говорил композитор. В этих сочинениях проявилась такая черта его творчества, как "музыкальный этнографизм" — искреннее желание представить своим соотечественникам и миру в целом бразильскую музыку во всем ее богатстве и разнообразии. И ему как никому другому удалось это сделать, что Лисия Лукас с присущим ей вкусом и блеском и продемонстрировала.

Само собой разумеется, чтобы достичь подобных вершин, Лисия Лукас прошла долгий творческий путь. Получив образование у себя на родине и в Европе, она сделала поистине блистательную карьеру. Практически невозможно назвать все то, что исполняла эта пианистка за годы своего творчества, как и перечислить полученные награды и восторженные отклики ценителей музыки во всех странах, где бы она ни выступала. Хотелось бы особо отметить, что, несмотря на огромный успех, пианистке удалось сохранить необычайную скромность и требовательность к себе — свидетельство глубокой внутренней культуры.

Финальный аккорд

Программа Фестиваля была столь насыщенной и интересной, что время пролетело невероятно быстро. Наступил последний его день — 31 октября, и на закрытии мы снова встретились с музыкантами из Бразилии. Трио "Квинтэссенция" одновременно представляло и иную сферу бразильской музыкальной культуры, и иное, более

молодое, поколение исполнителей. При этом неизменным осталось высочайшее мастерство музыкантов. Создатель трио Але Феррейра (мандолина) вместе с коллегами Алессандру Пенесси (гитара) и Жулиу Серезу Ортизом (виолончель) четко определили стилистику своего ансамбля — профессиональное исполнение популярной бразильской музыки с привнесением в нее современных тенденций. Благодаря таланту участников трио и их полному взаимопониманию родился на редкость оригинальный коллектив, который вскоре получил известность у себя в стране, где, как известно, уровень конкуренции в хорошем смысле слова в сфере популярной музыки очень высок. На сегодняшний день то, что в Бразилии принято обозначать аббревиатурой MPB (музыка популар бразилейра), занимает одно из первых мест в мировом музыкальном рейтинге. И тот факт, что трио "Квинтэссенсия" стало полуфиналистом на VI конкурсе "Национальная музыкальная премия — 2001", говорит о многом. Такому успеху предшествовал упорный труд как создателя ансамбля, так и его участников.

Але Феррейра — композитор, аранжировщик и музыкант-виртуоз — очень рано достиг творческой зрелости и трижды становился победителем национальных фестивалей исполнителей шору — в 1982, 1984 и 1985 годах. Его коллега Жулиу Серезу Ортиз является концертмейстером Оркестра Университета Сан-Паулу и Симфонического оркестра штата Сан-Паулу. И наконец, Алессандру Пенесси — ученик знаменитого маэстро Улиссеса. Ему доводилось выступать с такими известными в Бразилии музыкантами, как Карлус Поярес, Силвиу Калдас и другие.

Достаточно необычный состав инструментов, оригинальные аранжировки произведений, в том числе и всемирно известных, и, конечно же, высочайшее мастерство каждого исполнителя — таковы основные составляющие успеха коллектива, у которого, несомненно, большое будущее. Их выступление в Концертном зале им. П.И. Чайковского продемонстрировало это со всей очевидностью.

Показать возможности инструментов и самих исполнителей помог и великолепно подобранный репертуар,

прежде всего ибероамериканский, поскольку в зале звучала бразильская, испанская и аргентинская музыка, а также такие шедевры европейской музыки, как "Чардаш" В. Монти и "Опавшие листья" Ж. Мерси. Пожалуй, одним из самых ярких впечатлений от концерта стало исполнение попури из произведений испанских композиторов. Бессмертные мелодии "Гранады", "Малагеньи", "Аранхуэсского концерта" вновь будто перенесли слушателей под солнце знойной Андалусии, подарившей миру столько великолепных ритмов и мелодий. В обработке трио они зазвучали по-новому, порой непривычно, однако произошло то, что всегда сближает музыкантов и публику, а именно эффект узнавания. Ведь общеизвестно, что даже самые искушенные меломаны получают больше удовольствия, когда звучат знакомые мотивы.

Стоит ли говорить о том, что значительная часть концерта была посвящена музыке Бразилии. В исполнении трио прозвучали как ставшие уже классическими произведения Эрнесту Назарета и Антониу Карлуса Жобима, так и сочинения современных авторов, включая самого Але Феррейру. Особенно экспансивно публика реагировала на хорошо знакомые ей мелодии Жобима "Девушка с пляжа Ипанема" и "Хватит грустить". Поистине "золотым ключом" концерта стало исполнение знаменитой мелодии "Тику-тику" композитора Зекиньи ди Абреу — своего рода гимна бразильской популярной музыки.

Паулу Коэльо: "Я — отличный писатель..."

В одном из интервью Паулу Коэльо — человек, получивший действительно широкую известность во многих странах мира, — уверенно заявил: "У меня нет комплексов. Я — отличный писатель. Отличный писатель...". С такой оценкой наверняка согласятся многочисленные почитатели его книг, общий тираж которых (включая множество переводов на иностранные языки) к середине 2002 года превысил 40 миллионов экземпляров. Но существуют и иные мнения как среди читателей, так и среди литературных критиков. Что касается последних, то они в большинстве случаев, мягко говоря, не разделяют восторгов поклонников творчества Коэльо. При этом одни вообще предпочитают молчать — и их молчание выглядит весьма красноречиво на фоне такого шумного успеха. Другие считают своим долгом высказать свое мнение, за редким исключением достаточно негативное: оценки варьируются от иронически-снисходительных до предельно жестких, характеризующих творения Коэльо как "антикниги".

Конечно же, можно было бы остаться в стороне от этой дискуссии. В конце концов, каждый имеет право выбирать, что ему читать или не читать, чем восхищаться и что критиковать. Но после приезда бразильского писателя в Россию, а точнее, после всего антуража, сопровождавшего этот визит, начиная от впечатляющей по своим масштабам рекламной кампании и кончая всевозможными эзоте-

рическими "мероприятиями" во время встреч российских поклонников со своим кумиром, появилось желание разобраться, что же происходит на самом деле.

В свое время бразильский издатель Коэлью, Паулу Рокку, попытался оградить автора от нападков литературоведов: "Паулу Коэлью — это феномен. Феномен не подлежит объяснению. Его можно только наблюдать". Сам же писатель не скрывает, что хранит в несгораемом сейфе все критические публикации о своих произведениях. По его словам, он "регистрирует" эти "глупости", поскольку все они имеют подписи и в дальнейшем лицам, высказавшим их, предстоит ответить. Каковы будут формы возмездия, Паулу Коэлью не уточняет.

Если следовать фактам и тому, что писатель рассказывает о себе, то можно сделать вывод, что он относится к категории людей, предпочитающих испытать все на собственном опыте. В то же время его биография не только весьма экзотична, но и во многом типична для поколения, к которому он принадлежит.

Родился Паулу Коэлью в 1947 году в Рио-де-Жанейро в достаточно благополучной семье. Его отец был инженером — представителем престижной по меркам западного мира профессии. С детства мальчик был обеспечен многим из того, чего были лишены его многочисленные сверстники — жители одного из самых красивых и одновременно самых социально "несправедливых" городов, известных своими фавелами, ставшими в не меньшей степени символом Рио, чем статуя Христа. К несчастью для родителей, сын не придавал значения окружавшему его благополучию и тем возможностям, которые оно в себе таило. Ему захотелось чего-то другого. Для начала он стал плохо учиться. "Я всегда был отвратительным учеником, — вспоминает Коэлью. — А когда открыл для себя театр, моя жизнь в корне изменилась. Родители решили, что я попросту чокнулся и поместили меня в психиатрическую клинику". Добавим, что родители прибегали к подобной радикальной мере неоднократно. Что послужило тому истинной причиной — до конца не известно. Известно только, что находясь в "свободном плавании", Паулу Коэлью "пе-

репробовал" многое — хиппи и наркотики, рок-музыку, ультралевое движение и т.д.

Некоторые критики пишут о том, что "лечение" было ложным, а точнее — способом уберечь сына от властей, ведь его бурная юность совпала с годами диктатуры в Бразилии. Вряд ли нам удастся докопаться до истины. Для этого как минимум следовало бы ознакомиться с историей болезни, вполне возможно до сих пор хранящейся в психиатрической клинике "Эйрас", кстати достаточно комфортабельной, если сравнивать ее с другими заведениями подобного рода. Сам писатель так прокомментировал этот факт своей биографии: "Очень удобно быть сумасшедшим в 18 лет. Это означало, что ты больше не несешь ни за что никакой ответственности... Я знал, что я не сумасшедший, но считал, что, чтобы стать писателем, нужно через это пройти. Все это было величайшим приключением".

А стать писателем, по словам Козлью, он захотел еще в раннем детстве, тем самым угадав свое жизненное предназначение. Однако он долго занимался другими вещами, а значит, терял драгоценное время. В этом он впоследствии усмотрел непростительную ошибку и уже в зрелом возрасте сформулировал свое кредо — "познай свое предназначение и, несмотря ни на какие преграды, следуй ему".

Эта мысль, растиражированная во множестве вариантов и формулировок, стала его главным "посланием" читателю. Трудно не согласиться с подобной истиной. Однако, по мнению Козлью, каждый с ранних лет знает о своем предназначении и достичь желаемого не столь уж трудно. А эти тезисы уже не выглядят столь бесспорными. Правда, сам Паулу Козлью обладает одним качеством, в котором ему не могут отказать даже самые ярые его противники. Он лично умеет достигать в жизни всего, к чему стремится. Захотел стать писателем — и стал. Захотел, чтобы его знали лично на разных континентах, — и добился, неустанно путешествуя по миру с каждой новой книгой. Захотел получить аудиенцию у Папы Римского — и получил. Захотел сделать тиражи своих книг астрономическими —

и сделал. И наконец, захотел стать "бессмертным" (так называют членов Бразильской академии литературы) — и стал, правда не без труда.

Впрочем, нельзя также не признать, что путь к успеху был весьма своеобразным. Он отмечен такими вехами, как длительное увлечение алхимией и магией, за которым последовали полный пересмотр ценностей и бесконечная смена имиджей. Заявивший о себе в начале творческой траектории как о писателе-маге, способном творить чудеса, например вызывать ветер или рассеивать автомобильные пробки, сегодня Паулу Коэльо — убежденный католик, постоянно думающий о вечности.

Итак, рок-музыкант, хиппи, активист ультралевого движения, политзаключенный, пациент психиатрической клиники, алхимик, адепт черной и белой магии, поклонник эзотерики и, наконец, ревностный католик и одновременно блестящий специалист по маркетингу — таковы лишь некоторые из ипостасей бразильского писателя, книги которого по всему миру читают и так называемые простые люди, и премьер-министры, и жены президентов. Его не читают, правда, те, кого принято называть интеллектуалами, но с приходом эпохи постмодернизма интеллектуальный снобизм, похоже, вышел из моды.

Любопытно, что о литературном творчестве Коэльо говорится и пишется значительно меньше, чем о нем самом и его популярности. Почему так происходит, можно только догадываться. Между тем феномен столь шумного успеха, несомненно, требует и рационального объяснения.

На данный момент Паулу Коэльо издал 12 книг, пять из которых переведены на русский язык. И та, и другая цифры будут обязательно увеличиваться, ибо в планах писателя — еще долго радовать своих поклонников.

Первая его книга — "Паломничество, или Дневник мага" — появилась в 1987 году и прошла почти незамеченной. Все последующие вызывали бурную реакцию самого различного спектра — от восторгов многочисленных читателей до полного неприятия значительной части литературных критиков. В 1988 году вышел в свет "Алхимик",

ставший самым известным произведением Паулу Коэльо. За ним последовали: "Узда" (1990), "Валькирии" (1992), "На берегу Риу-Пьедра я села и заплакала" (1994), "Мактуб" (1994), "Пятая гора" (1996), "Книга воина света" (1997), "Любовные письма пророка" (1997), "Вероника решает умереть" (1999), "Отцы, сыновья и деды" (2000), "Дьявол и сеньорита Прим" (2000).

Чтобы попытаться объективно охарактеризовать творчество Паулу Коэльо, вряд ли необходимо подробно останавливаться на каждом из перечисленных сочинений. Несмотря на то что во временном и географическом плане его произведения приближаются к планетарному масштабу, так как писатель постоянно "перебрасывает" своего читателя — из Андалусии в Иудею, из Древнего Египта в современную Словению, из ветхозаветного мира в мусульманский и т.д., — тем не менее их роднит небольшой объем. Среди прочих общих черт следует отметить отсутствие сюжета в строгом понимании этого слова, как логически выстроенного рассказа, имеющего начало, развитие и конец; иносказательную форму повествования, часто претендующую на жанр философской притчи; весьма непритязательный в художественном отношении стиль и, увы, отнюдь не оригинальные мысли. На этот счет писатель занял предельно честную позицию. Он многократно и в самих книгах, и в интервью открыто заявлял, что черпал не только вдохновение, но и основные идеи, которые в дидактической форме стремится передать своим современникам, из сокровищницы мудрости, накопленной человечеством за всю историю его существования. Неудивительно, что большинство его мыслей не вызывает сомнений в своей правильности. А если учесть, что далеко не все почитатели Коэльо в достаточной степени знакомы с всемирным духовным наследием, то многие из "посланий" писателя воспринимаются ими как откровения. И в этом первая, вероятно главная, причина его успеха.

В данном отношении особенно показательны такие книги, как "Алхимик", "Мактуб" и "Пятая гора", имеющие прямые реминисценции с тремя великими цивилизациями — древнеегипетской, исламской и иудейской. В начале

каждой из перечисленных книг автор готовит читателя, объясняя ему смысл того, о чем он пишет. И смысл этот один и тот же — научить читателя правильно жить и указать ему путь к счастью. В "Алхимике" в роли ученика выступает пастух Сантьяго из выжженной солнцем Андалусии, отправляющийся на поиски спрятанных сокровищ к пирамидам Египта, которые постоянно являлись ему во сне. "Жизнь тем и интересна, что в ней сны могут стать явью", — рассуждал неграмотный пастух, ставший к концу повествования подлинным философом. Долгий путь привел его туда, откуда он начался, — к полуразвалившейся церкви родного селения. Вывод предельно прост: счастье и богатство нужно искать внутри себя. И в основе этого поиска — следование своему предназначению. «Жизнь и в самом деле щедра к тем, кто следует "Своей Судьбе"», — говорит писатель устами прозревшего Сантьяго.

Козлю, уже с первых своих шагов в литературе исполнившийся мессианским духом, стремится стать духовным наставником своих читателей. "Добиться воплощения своей судьбы — это единственная подлинная обязанность человека... Все люди, пока молоды, знают свою судьбу... Но с течением времени таинственная сила принимается их убеждать в том, что добиться свершения их судьбы невозможно. Сила эта кажется недоброжелательной, но в действительности она указывает человеку на то, как воплотить свою судьбу в реальность. Она готовит к этому его дух и его волю. На этой планете существует одна великая истина: когда ты по-настоящему чего-то желаешь, ты достигнешь этого, ведь такое желание зародилось в душе Вселенной. И это и есть твое предназначение на Земле".

И в "Алхимике", и в последующих произведениях Паулу Козлю непременно присутствуют ключевые понятия-символы — "Своя Судьба", "Свой Путь", "Душа Мира", "Знаки Бога", "Воин Света" и другие им подобные, призванные наставить потерянного человека на путь истинный. Есть в них и готовые рецепты счастья. Вот, к примеру, один из них: "Когда неудачи и поражения останутся позади — а в конце концов они непременно остаются по-

зади, — мы познаем ощущение полного счастья и станем больше доверять самим себе".

Книга "Мактуб", что в переводе с арабского означает "написано", пока еще не дошла до российского читателя. "Это не книга советов, — пишет автор, — это обмен мнениями. — Большая ее часть состоит из наставлений моего учителя за 11 лет общения с ним. Другие тексты — это рассказы друзей или же людей, с которыми я столкнулся однажды, но при этом они мне передали незабываемое послание. И в конце концов существуют книги, которые я прочел, и истории, принадлежащие к духовному наследию человеческой расы". Таким образом сам писатель признает компиляционный характер этого произведения. В его названии содержится прямая аллюзия на прочитанную Козлю еще в детстве одноименную книгу арабского автора Мальба Тахана.

"Мактуб", как и "Алхимик", — это бесконечная череда наставлений и советов, адресованных людям, ищущим смысл своего земного существования. При этом писатель постоянно цитирует знаменитых людей — от Шопенгауэра до Пикассо и Борхеса. В книге фигурируют философы и писатели, святые и библейские персонажи. Таким образом, используя постмодернистский прием цитирования, Козлю создает своеобразный хор голосов, который сливается в единый авторский голос, чтобы выразить в конечном счете ту же самую мысль, которой пронизано все его творчество. В "Мактубе" она сформулирована так: "В нашей жизни существует единственная важная вещь — прожить нашу Личную Легенду, выполнить ту миссию, которая нам была предназначена".

"Пятая гора" переносит читателя в яркий и хаотичный мир Ближнего Востока IX века до новой эры. В ней рассказывается история молодого Ильи Пророка, вынужденного под угрозой казни покинуть свою страну. На этот раз автор обращается к теме святости и долга, веры и искушения. Но вновь и вновь он объясняет людям, как им мыслить и поступать правильно.

Пожалуй, самый назидательный характер имеет "Книга воина света". Уже на первых страницах автор объясня-

ет читателю, кто же такой "воин света". Это "тот, кто способен постичь чудо жизни, бороться до конца за то, во что верует, и слышать колокольный звон, доносящийся из морской пучины". Стать "воином света", по мнению писателя, прямая обязанность каждого человека. Подразумевается, что сам он уже стал им, ибо понял свое предназначение и "пошел до конца". Короткие притчи, составляющие книгу, скорее напоминают некий кодекс правил и установок, согласно которым необходимо неукоснительно следовать принятому решению и, как пишет автор, "двигаться вперед без оглядки".

После прочтения нескольких книг создается эффект "дежа вю", который только усиливается при знакомстве с каждым новым сочинением. Даже когда автор заманивает читателя в атмосферу психиатрической клиники ("Вероника решает умереть"), это ощущение не исчезает. Переменяя впечатления, полученные еще в юношеские годы, с размышлениями о вечном — жизни и смерти, любви и безумии, — Паулу Коэльо и на этот раз остается верен своему alter ego, выступая в роли "воина света", всегда знающего, что такое хорошо и что такое плохо. Он продолжает быть не столько писателем, сколько духовным наставником для тех, кто ищет в его книгах ответ на сакраментальный вопрос: "как жить?" И если судить по популярности Паулу Коэльо, многие, видимо, находят или по крайней мере полагают, что находят то, что искали.

Во всех произведениях писателя, включая последнее из изданных к 2001 году — "Дьявол и сеньорита Прим", — присутствует старая как мир тема борьбы между добром и злом, светом и тьмой. И опять-таки Коэльо уже в который раз объясняет читателю, как победить в этой борьбе и как сделать, чтобы добро восторжествовало.

Один из многочисленных критиков творчества бразильской знаменитости как-то написал, что, если инопланетяне прочтут лишь подобные книги, они не смогут составить себе никакого представления о нашей планете. "Во-первых, потому, что в них используется форма письма, уничтожившая дискурс, — в них ничто ниоткуда не начинается и никуда не приходит. Это слова без текста...

Они обращены к человеческим душам и при этом пытаются рассказывать истории, похожие на те, что рассказывали Жоржи Амаду или Хемингуэй. Однако в них нет драмы, страстей или трагедий. Есть куски реальности и очень много советов, так много, что некоторые из них — книжимонологи — типологически относятся к литературе по самовнушению". Этот же критик, развивая свою мысль далее и вспоминая великих философов, таких, как Ницше или Витгенштейн, которые писали афоризмами, справедливо отмечает, что у них присутствовали "план и логика". В книгах же Козлю, по его глубокому убеждению, нет ничего, кроме разрозненных советов, заклинаний и своего рода молитв, неизменно свидетельствующих об "авторитарности" их создателя.

Надо сказать, что очень часто встречаются сравнения произведений Козлю с пособиями по аутотренингу. Те, кто не приемлет его как писателя, пишут о том, что практически каждый здравомыслящий человек согласится с большинством высказываний, содержащихся в его книгах. При этом остается открытым один и тот же вопрос: как истины, кажущиеся столь простыми и очевидными на бумаге, становятся столь трудно выполнимыми в реальной жизни? На этот вопрос, увы, у Паулу Козлю трудно найти убедительный ответ. Наиболее строгие критики, видящие смысл литературы далеко выходящим за рамки дидактических наставлений и советов, убеждены, что книги Козлю — в каком-то смысле "антилитература", в которой отсутствует что-либо свое, оригинальное. Они полагают, что автор обращается к различным религиям как к наиболее надежному, проверенному временем кладезю мысли, заранее обеспечивая себе успех у непосвященных, воспринимая его постулаты как истинные откровения.

В отношении критики, в отличие от многих писателей, предпочитающих частично или полностью ее игнорировать, Козлю, как отмечалось, занимает активную и даже агрессивную позицию. "Я абсолютно уверен: то, что я делаю, — хорошо", — безапелляционно заявил он в интервью журналу "Вежа" в августе 2001 года. Подобного рода заявлений, среди которых и вынесенное в заголовок этого

эссе, не меньше, чем критических материалов, появляющихся в прессе. Когда не хватает рациональных доводов, в ход идет эзотерика. Так, факт своего творческого простоя, длившегося с 2001 года, он объяснял тем, что одна дама-медиум предостерегла его, сказав, что не следует ничего писать в 2002 году. В очередной раз прислушавшись к "знаку свыше", Коэльо сообщил издательству, что задуманная новая книга выйдет лишь в 2003 году, поскольку он не намерен искушать судьбу. Известно, что новая книга основывается на реальном опыте представительницы одной из древнейших профессий, что, конечно же, не помешало автору продолжить размышления о духовных сторонах бытия.

Критиковать творчество Паулу Коэльо с точки зрения высокой литературы — дело несложное. Пожалуй, сложнее понять, в чем же все-таки причины столь широкомасштабного успеха. Вряд ли его можно целиком объяснить предпринимательскими талантами самого писателя и его издателей, которые порой заражены "звездной болезнью" в еще большей степени, чем сам автор.

Как уже отмечалось, скорее всего, популярность Коэльо объясняется тем, что в его книгах многие находят то, что ищут. Он будто бы пишет "по заявкам читателей" — тех, кто хочет слышать голос, который им скажет, как быть и что делать. Они жаждут таких текстов, где отсутствует конфликт мнений. Современный среднестатистический читатель (если предположить, что таковой существует), уставший практически от всего, в том числе от чтения, не желает, да и часто не способен вести интеллектуальный диалог с такими писателями, как, скажем, Достоевский или Джойс. Ему "чего-нибудь попроще бы". И подобный спрос незамедлительно рождает предложение.

Будучи хорошим психологом, Паулу Коэльо почувствовал конъюнктуру. Он стал создавать скупые как по содержанию, так и по стилю произведения, которые можно прочесть, не потратив много времени или интеллектуальных усилий. Сам он относит свои книги к жанру философской притчи. Многие критики, хотя и не все, говорят о терапевтическом эффекте его произведений, своеобразных

монологов, не предполагающих активного участия читателя. Они считают, что книги эти сугубо развлекательные, наподобие детективов или непритязательных любовных романов, и одновременно в каком-то смысле прикладные — близкие к книгам и пособиям по самосовершенствованию, которые со времен Дейла Карнеги год от года становятся все популярнее на мировом книжном рынке.

Вероятно, подкупает читателя и то, что сам автор говорит о своей якобы непретенциозности: он не ставит целью рассказать о драматизме существования, поделиться идеями и эмоциями, рождающими сомнения. Содержащаяся в книгах Коэлю "полезная информация" помогает одним просто приятно провести время, в то время как другими она воспринимается как ключ к успеху. Нужна ли такая литература в современную эпоху с ее многочисленными нерешенными проблемами, с ее драматизмом и неопределенностью — вопрос неоднозначный. Очень может быть, что и нужна, коль скоро она для кого-то обладает неким "лечебным" эффектом.

Справедливости ради нельзя не признать, что при всех негативных аспектах сегодняшнее время имеет одно бесспорное качество: оно предоставляет право читателю на полную свободу выбора. И если миллионы людей по всему миру сделали объектом своего выбора Паулу Коэлю, они, несомненно, имеют на это право, даже если такой выбор покажется неоправданным.

Не только о "них", но и о "нас"

Вместо заключения

В культурологии есть такое понятие — "non finito". Оно подразумевает некую незавершенность, недосказанность независимо от того, идет ли речь о шедевре или о скромном сборнике эссеистики. И эта недосказанность обладает невероятной магической силой, стимулируя (у читателя, зрителя, слушателя) то, что лежит в основе творчества, — воображение и работу мысли. Поэтому я решила сознательно отказаться от традиционного заключения, содержащего обобщения и выводы, предоставив право делать их читателю.

Обращаясь к бразильским сюжетам, я постоянно ощущала незримое присутствие иного "культурного пейзажа" — российского, что продиктовано не только инстинктивным желанием сравнивать два культурных ландшафта, но и неким внутренним императивом — погружаясь в атмосферу бразильской культуры, думать не только "о них", но и "о нас". Убедена, что такой подход будет близок и понятен моим соотечественникам. Именно эта убежденность дает мне право совершить небольшой экскурс в российскую культуру, тем более что многое в ней, в особенности в последнее время, созвучно культурным процессам, происходящим в разных частях планеты, включая Бразилию.

Известно, что культура перестает быть некоей эфемерной субстанцией только тогда, когда она проецируется на человека. Не случайно в России так давно и так прочно укоренилось понятие "культурный человек". Причем оно всегда было настолько тесно связано с реалиями национальной жизни, что практически не поддается адекватному переводу на иностранные языки.

Изначально под культурным человеком подразумевался прежде всего человек хорошо воспитанный, добропорядочный, учтивый, доброжелательно настроенный к окружающим независимо от их социального положения и уровня культуры. Лишь затем принимались во внимание такие качества, как интеллект, образованность, эрудиция и тому подобное. Отношение общества к культурным людям было традиционно-уважительным, а это стимулировало представителей разных сословий к тому, чтобы самим стать культурными людьми.

В советскую эпоху словосочетание "культурный человек" не исчезло из лексикона, но его содержание было подвергнуто своеобразной ревизии. В результате переоценки ценностей произошла инверсия, или перестановка слагаемых. Однако вопреки законам арифметики их сумма не осталась неизменной. На этот раз на первый план вышли скорее не духовно-моральные качества, а формальные показатели, такие, как уровень образования, а то и просто занимаемая должность, — другими словами, те параметры, которые можно было удостоверить соответствующими документами с соответствующими подписями и печатями, чему придавалось первостепенное значение. Качества, считавшиеся ранее приоритетными, — честь, благородство, толерантность — были оттеснены на задний план и получили статус факультативных. Нередко на деле они скорее мешали, нежели помогали продвигаться по социальной лестнице, которую венчала так называемая номенклатура — обитатели своеобразного советского "пентхауса".

Именно на плечи этой привилегированной касты среди прочих задач "государственной важности" легла ответственная миссия решать, какой должна быть культура в стране, строящей социализм. Оказалось, что тоталитарное

государство нуждалось в соответствующей культуре — тоже, естественно, тоталитарной. (К такому же незатейливому выводу несколько десятилетий спустя пришли, кстати, и бразильские военные, совершившие в 1964 году государственный переворот и установившие в стране правоавторитарный антидемократический режим.)

Возникшая в контексте нового общественного строя "советская культура" характеризовалась, как всякая тоталитарная культура, жесткой управляемостью сверху и опорой на "массовый", аффектированный энтузиазм снизу, политико-идеологической ангажированностью и апелляциями к простейшим архетипам искусственно мифологизированного сознания. Тогда в нашем языке и появилось характерное словосочетание — "деятели культуры", также не имеющее аналогов в иностранных языках. Таким образом, идентификация "культурных людей" постепенно стала прерогативой государства, руководствовавшегося в первую очередь идеологическими критериями. Те, кто пытался хоть как-то противостоять тоталитаризму, невольно обрекали себя на жертву, ценой которой порой становилась сама жизнь. В Бразилии в годы военного режима цена неконформизма была хотя и не столь высокой, но тоже немалой — лишение свободы или в лучшем случае вынужденная эмиграция.

В период так называемого застоя, наступившего у нас после короткой, но надолго запомнившейся "оттепели", в недрах тоталитарной советской культуры все отчетливее стала заявлять о себе так называемая контркультура. Этот термин используется в культурологии для обозначения социокультурных установок, противостоящих фундаментальным принципам и ценностям, господствующим в конкретной культуре конкретного общества. Невольно приходит на память ленинское учение о "двух культурах" с той лишь разницей, что противостояние на новом витке истории имело место уже не между "пролетарской" и "буржуазной" культурами, а между тоталитарной (в Советском Союзе) и авторитарной (в Бразилии), с одной стороны, и оппозиционной — с другой. В нашей стране этот феномен нашел свое наиболее концентрированное воплощение

в так называемой диссидентской культуре, а в Бразилии — в широкомасштабном движении "культуры протеста".

Но, как говорится, ничто не вечно под луной. Свалившаяся для многих как снег на голову (а на самом деле в немалой степени подготовленная усилиями творческой интеллигенции) перестройка так или иначе знаменовала наступление новых времен. Приблизительно в то же время начался процесс демократизации и в Бразилии, так называемая "абертура", у истоков которой также стояли представители оппозиционной культуры, пользовавшиеся исключительно высоким авторитетом и существенно повлиявшие на формирование общественного сознания в стране.

С приходом перестройки и гласности заметно изменилась социальная стратификация созданной за период советской власти "новой исторической общности". Партийную номенклатуру сменила "правлящая элита", "хозяйственный аппарат" — "бизнес-элита" во главе с олигархами, появившимися мгновенно, словно по мановению волшебной палочки, "деятелей культуры" — так называемая "культурная элита" и множество прочих "элит", весьма далеких от истинного значения этого красивого иностранного слова.

Невольно встает вопрос: что же произошло в постсоветский период с культурными людьми в старом, еще дореволюционном смысле? И на этот раз им удалось выжить, правда, как всегда, оказавшись в меньшинстве, лицом к лицу с многочисленными представителями псевдозлит. Если раньше, как известно, каждая кухарка могла управлять государством, то теперь каждый, имеющий спонсора, может стать "звездой" практически в любом виде искусства, и особенно в так называемом шоу-бизнесе, который, по крайней мере в нашей стране, практически не имеет к искусству никакого отношения. Не случайно в этом словосочетании главенствует слово "бизнес". Благодаря так называемой "раскрутке" можно в рекордные сроки стать "знаменитым" писателем или артистом, а точнее — удачливым продуктом удачно вложенных капиталов. И хотя подобный феномен существует практически повсеместно, включая, естественно, и Бразилию, все же там помимо всего проче-

го требуется как минимум обладать определенными способностями и профессионализмом в отличие, увы, от России, где эти требования отнюдь не являются обязательными. Стоит ли говорить о том, что подобный способ приобщения к культуре не рождает ни культурных идей, ни культурных людей. Он порождает совсем другой феномен — феномен псевдокультуры, или, как очень точно обозначил его обладавший исключительным даром предвидения философ Мераб Мамардашвили, *паракультуры*.

Но это всего лишь одна сторона проблемы. Есть и другая: как эволюционировало понятие "культурный человек" не только в нашей стране, но и в мире в целом в эпоху постиндустриального информационного общества — детища процесса глобализации? И вопрос этот, актуальный для большинства стран мирового сообщества, значительно сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Кто "культурнее" в контексте современности — тот, кто читал Толстого, Достоевского и Сервантеса, но при этом ассоциирует слово "мышь" исключительно с малопривлекательной живностью, а отнюдь не с компьютером? Или же тот, кто лишь краем уха слышал на уроках литературы о существовании классиков, но с головокружительной легкостью путешествует по Интернету?

Поначалу казалось, что компьютерная культура отнюдь не противоречит докомпьютерной, а, напротив, должна служить ей всего лишь подспорьем. Однако скоро стало очевидно, что усидеть на двух стульях столь же непросто, как это было всегда. По мере того как электронное виртуальное пространство старается поглотить пространство реальной жизни, в мировом масштабе обостряется кризис культуры, именуемый культурологами социально-культурной энтропией, характеризующейся снижением уровня иерархической структурированности и полифункциональности культурного комплекса. Что же касается культурных людей в традиционном понимании, то у них само понятие "виртуальная реальность" вызывает стойкое неприятие. Для них реальность может быть признана изначально виртуальной только в том смысле, в каком ее создал Бог или иная Высшая Сила. Попытки искусственным

образом вторично "виртуализировать" ее скорее напоминают дьявольское искушение и ничто другое.

Тем не менее факт очередного противостояния "двух культур" налицо. При этом одна из них заняла достаточно агрессивную позицию. Но, как известно, чересчур активное действие часто рождает противодействие. Далеко не все в современном мире согласны быть унесенными ветрами "виртуальной реальности". В конечном же счете ответ на вопрос, какая из культур доминирует в начале третьего тысячелетия, целиком зависит от респондента.

Термин "культура" принадлежит к числу самых полисемантических и открытых: каждый трактует его по-своему. На мой взгляд, очень удачное определение культуры дал упоминавшийся М. Мамардашвили. "Культура, — сказал он в одном из интервью, — это способность деяния и поведения в условиях неполного знания". Самое ценное в этом определении то, что оно подчеркивает обстоятельство, которое обычно игнорируется "всезнающими" представителями рода людского, а именно перманентное пребывание человека в ситуации неполного знания, что делает любые претензии на истину в конечной инстанции несостоятельными.

Оказавшись в очередной раз в пограничной ситуации, современный человек порой начинает глубже задумываться о происходящем, выстраивая свою иерархию экзистенциальных ценностей под влиянием новых жизненных реалий. Именно тогда и происходит его "вращение" в подлинную культуру, в том смысле, который вкладывал в нее Николай Александрович Бердяев, для которого вся жизнь человека была непрерывным творческим актом. В свою очередь, творческое отношение к жизни предполагает неустанную духовно-интеллектуальную работу, причем не только отдельной личности, но и общества в целом. Значит, есть надежда, что и нынешний кризис культуры будет преодолен, в том числе благодаря неисчерпаемому творческому потенциалу таких богатых культурными традициями стран, как Бразилия и Россия.

**В книгу включены иллюстрации
из следующих источников:**

1. Коротко о Бразилии. Посольство Бразилии. 2001 г. (буклет).
2. Латинская Америка. М., 1980. № 6.
3. Нимейер О. Архитектура и общество. М.: Прогресс, 1975.
4. Фестиваль ибероамериканской культуры. М., 2001 (буклет).
5. II Фестиваль ибероамериканской культуры. М., 2001 (буклет).
6. Arte Brasileira. São Paulo, 1976.
7. Augusto B. Teatro do oprimido. [Portugal,] 1977.
8. Brasil (буклет).
9. Brasil Tropical (буклет).
10. Brasília: de 0 a 40 Anos. Brasília, 2000.
11. Brésil. Merveilles de l'Ouest. Rio de Janeiro (буклет).
12. Chico Buarque (вкладыш к компакт-диску).
13. Cidade Livre. Brasília, 2000.
14. Manchete. Documento especial.
15. Rio de Janeiro. 1936. Т. 1.
16. Veja. 1998. 22.VII; 2000. 22.III, 3.V; 2002. 25.XII; Edição especial. A aventura de Descobrimento; Especial. Turismo.

Содержание

Вместо предисловия	3
Путешествие в прошлое — навигационная ошибка или секретная миссия?	6
Страна карнавала	22
Тирадентис: крестный путь	41
На пороге новой эпохи	48
Столица из пробирки	56
Бразильский театр в поисках	63
Авторская песня Бразилии	76
Папа кариока	85
Музыкальный фейерверк	101
Паулу Козлью: "Я — отличный писатель..."	123
Не только о "них", но и о "нас". Вместо заключения	134

Conteúdo

Em vez do prefácio	3
Viagem ao passado: Erro de navegação ou missão secreta?	6
País do carnaval	22
Tiradentes: o calvário	41
No limiar de uma época nova	48
Capital de proveta	56
Teatro brasileiro em busca de renovação	63
Canção de protesto	76
Papa carioca	85
Cascata musical	101
Paulo Coelho: "Eu sou um ótimo escritor..."	123
Não só "deles" mas também de "nós" (no lugar da conclusão)	134

Natália Konstantínova

País do carnaval: Ensaaios sobre a cultura brasileira

"País do carnaval" é um livro, composto de ensaios sobre a cultura brasileira publicados pela autora em épocas diferentes, em várias revistas russas: "América Latina", "Megapolis International", "Vida Musical", "Panorama do Brasil", "Personalidade e mundo". Todos eles foram revisados e atualizados. O gênero escolhiu permitiu à autora, baseando-se nas fontes históricas e fatos reais, expressar a sua visão original da cultura do Brasil. O livro representa interesse não só para especialistas mas também para um amplo círculo de leitores.

Sobre a autora

Natália Konstantínova — Doutora em Ciências Históricas. Diretora do Centro de Culturologia do Instituto da América Latina da Academia de Ciências da Rússia. Autora de numerosas publicações sobre a cultura, a história e o pensamento social da América Latina. Tradutora, para o russo, de várias obras brasileiras, entre as quais "Arquitetura e Sociedade", coletânea de Oscar Niemeyer, e "Autoritarismo e Eros", de Vilma Figueiredo. Coordenadora do projeto da Enciclopédia "Cultura da América Latina", premiada pela UNESCO por sua "contribuição para o diálogo entre as civilizações" e também com o diploma da Associação dos Editores dos Livros da Rússia entre os "Melhores Livros de 2001".

Научное издание

Константинова Наталия Сергеевна

Страна карнавала

Несколько эссе о бразильской культуре

*Утверждено к печати Ученым советом
Института Латинской Америки РАН*

Зав. редакцией

А.И. Кучинская

Редактор издательства

В.С. Матюхина

Художник

В.Ю. Яковлев

Художественный редактор

Т.В. Болотина

Технический редактор

М.К. Зарайская

Корректоры

Г.В. Дубовицкая, Т.И. Шеповалова

Подписано к печати 15.05.2003

Формат 60 × 84¹/₁₆. Гарнитура Балтика

Печать офсетная. Усл. печ. 8,4 + 2,3 вкл.

Усл. кр.-отт. 16,9. Уч.-изд. л. 9,1

Тираж 800 экз. Тип. зак. 8054

Издательство "Наука"

117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

E-mail: secret@naukaran.ru

Internet: www.naukaran.ru

ППП "Типография "Наука"

121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 5-02-032694-1



9 785020 326941



Наталья Сергеевна **КОНСТАНТИНОВА** – кандидат исторических наук, директор Центра цивилизационных и культурологических исследований Института Латинской Америки РАН, специалист в области латиноамериканской культуры, истории и общественной мысли. Автор многочисленных публикаций по проблемам латиноамериканистики. Руководитель проекта энциклопедии «Культура Латинской Америки», удостоенной премии ЮНЕСКО *За вклад в диалог между цивилизациями* и диплома Лауреата конкурса 2001 г. в номинации *Лучшие книги года*, присужденного Ассоциацией книгоиздателей.



«НАУКА»