

Иберо-американская культура: полилог традиций

Некоторое время назад в Институте Латинской Америки прошла научная конференция, организованная Центром культурологических исследований, на тему «Иберо-американская культура: полилог традиций». В ее работе приняли участие сотрудники ИЛА РАН, специалисты из Института искусствознания, Института всеобщей истории, РУДН, Института Африки, гости из Португалии и Бразилии. В докладах и выступлениях освещались разные аспекты взаимодействия культурных традиций Иберо-Америки, где на смену культурному диалогу как устоявшейся формы взаимодействия культур, приходит полилог, являющийся общим трендом современного развития. Неудивительно, что в контексте столь широкой постановки вопроса выступающие обращались не только к современности, но и к предшествующим историческим этапам развития культур иберо-американского ареала. В данной публикации представлены выступления сотрудников центра, которые в настоящее время продолжают активно разрабатывать данную проблематику, актуальность которой неуклонно возрастает.

Ключевые слова: иберо-американская культура, культурная коммуникация, полилог, традиции и инновации.

Н.С.КОНСТАНТИНОВА, кандидат исторических наук, руководитель Центра культурологических исследований ИЛА РАН

Полилог как инновационный тип диалога

Уважаемые участники и гости конференции! Вначале позволю себе несколько вступительных слов. Выбор темы нашей конференции отнюдь не случаен. Она посвящена одной из актуальнейших проблем современной культурологии — *полилогу культур*, представляющему собой такую модель культурного взаимодействия, которая, как полагают многие отечественные и зарубежные исследователи, в наибольшей степени отвечает императивам глобализирующегося мира. В отличие от диалога, подразумевающего взаимодействие двух субъектов коммуникации, полилог предполагает фактически неограниченное число участников, которые, и это принципиально важно, могут находиться не только в разных пространственных, но и временных измерениях. Таким образом, в контексте вынесенной на обсуждение темы участники конференции получили возможность свободно «путешествовать» по иберо-американскому культурному ареалу как в географическом, так и хронологическом плане. Этим и объясняется тот калейдоскоп сюжетов, к которым будут обращаться выступающие, поскольку все эти сюжеты вписываются в столь широкую тему как полилог культур.

Теперь перейду непосредственно к своему докладу, который я озаглавила «Полилог как инновационный тип диалога», так как намерена остановиться на теоретическом аспекте этой непростой, но очень интересной и, безусловно, перспективной проблематики.

Тема полилога стала одним из лейтмотивов дискурса об особенностях коммуникации в современном мире. Главный тезис этого дискурса — полилог — представляет собой инновационный тип диалога, возникающий посредством трансформации последнего, а сама необходимость такой трансформации является императивом времени. В наши дни в научных кругах возобладало мнение, что именно полилог — наиболее адекватная форма коммуникации, соответствующая реалиям эпохи глобализации.

Каково же главное различие диалога от полилога? Оно заключается в том, что диалог — это форма общения между двумя субъектами, действующими в едином пространственно-временном измерении, в то время как полилог характеризуется множеством активно действующих субъектов, находящихся в различных пространственно-временных измерениях.

Концепция полилога в современном ее варианте была сформулирована австрийским философом Францем Мартином Виммером на рубеже XX—XXI вв. В ее основе — тезис о том, что в условиях новой социокультурной реальности, порожденной глобализацией, должны быть разработаны новая теория и методология изучения процесса коммуникации в целом и культурной в частности. Ключевым понятием этой коммуникации и становится полилог — своего рода «диалог многих». Именно в его русле следует искать ответы на принципиально важные вопросы взаимоотношений различных культур и их традиций в контексте нарастающей универсализации. Свою позицию австрийский ученый аргументировал тем, что, по его глубокому убеждению, тезис, выдвинутый представителем одной культурной традиции, нельзя считать бесспорной истиной, путь к достижению которой лежит именно через полилог, априорно подразумевающий практически неограниченное число участников. Иными словами, новая социокультурная реальность диктует необходимость соответствующей ей формы коммуникации, в качестве которой и выступает полилог. При этом в современном культурологическом дискурсе полилог фигурирует как инновационный тип диалога.

Гипотеза о том, что в сегодняшнем мире процесс трансформации диалога в полилог закономерен и социально обусловлен, получает множество подтверждений, в том числе и на примере иберо-американского культурного пространства, о котором пойдет речь на нашей конференции.

Сама по себе эта проблематика не является открытием. Ею в большей или меньшей степени занимались такие признанные российские и зарубежные научные авторитеты, как Михаил Михайлович Бахтин, Владимир Соломонович Библер, Юрий Михайлович Лотман, Мартин Бубер, Юлия Кристева, Александр Самойлович Ахиезер. В настоящее время она фигурирует в работах отечественных исследователей — Андрея Анатольевича Пиличенко, Петра Георгиевича Щедровицкого, Анатолия Изотова Зеленкова, Евгении Михайловны Ивановой и ряда других. Тем не менее теоретическое осмысление механизма трансформации диалога в полилог по-прежнему остается довольно сложной задачей. Для анализа этого феномена используются различные методологические подходы. В российской культурологии преобладает философско-социологический подход, на основе которого утверждается, что диа-

лог может быть преобразован в полилог при наличии определенных предпосылок. «Если под диалогом понимается способ неконфликтного общения людей между собой, — пишет в своей работе «Полилог как трансформация диалога в современном обществе» российская исследовательница Е.М.Иванова, — то полилог осмысливается как способ смыслообразующего взаимодействия субъектов, развивающийся с непредсказуемым итогом и выражающий особую логику интересубъективного взаимодействия». Иными словами, речь идет о многовекторной коммуникации, реализуемой как в реальном, так и виртуальном мире (наиболее яркий пример — Интернет).

Другим необходимым условием преобразования диалога в полилог является фактор его незавершенности, предопределяющий возможность дальнейшего развития, а также наличие единого коммуникативного пространства между субъектами общения. В этом смысле территориальный и лингвистический факторы способствуют формированию подобного пространства в Иbero-Америке. Кроме того, наиболее плодородной почвой для становления полилога является мультикультурное общество, что также характерно для большинства иbero-американских стран.

В исследованиях, посвященных механизму трансформации диалога в полилог, особое внимание уделяется так называемой точке перехода, в которой происходит увеличение числа участников и длительности их взаимодействия, что превращает диалог в многомерную, полифоническую коммуникацию. Именно в этой сфере перехода, формирующейся внутри диалога, складываются новые отношения между субъектами коммуникации, что, в свою очередь, позволяет позиционировать полилог в качестве инновационного типа диалога. Иными словами, когда диалог заходит в тупик, «на помощь» приходит полилогический тип коммуникации. Неслучайно многие исследователи данной проблематики считают полилог существенной характеристикой современного общества, способной преодолеть его «разорванность» и помочь решить многие из стоящих перед ним задач.

Для тех, кто изучает иbero-американскую культуру, особый интерес представляет рассмотрение существования и функций полилога через призму феномена мультикультурализма. Мультикультурное общество в силу своей гетерогенности стимулирует полилог и одновременно позволяет выявить основные его функции. Наличие множества «других», с которыми индивидум вольно или невольно вынужден общаться, неизбежно ставит перед ним задачу так или иначе адаптироваться, что предусматривает процессы социального взаимодействия.

Еще одна функция полилога как инновационной формы коммуникации связана с необходимостью решения задач, которые нередко выходят за рамки опыта одного социума. Иными словами, сама сущность полилога призвана способствовать выработке согласованных действий различных субъектов для достижения общих целей.

Подведу краткие итоги:

— сущность полилога как нового типа диалога логически вытекает из специфики современного общества, позиционируемого в рамках современной гуманитарной мысли как мультикультурное, индивидуализированное общество;

— полилог возникает в результате трансформации диалога, что позволяет рассматривать его в качестве инновационного типа диалога, причем современная реальность делает эту трансформацию необходимой;

— неперенное условие формирования полилога — наличие общего коммуникативного пространства. (В нашем случае в его роли выступает иберо-американской культурный ареал.);

— представляется очевидным, что доминирующий вектор развития межкультурной коммуникации должен опираться на принцип полифоничности иберо-американского социокультурного пространства. Только в этом случае кардинальные противоречия современных межцивилизационных отношений могут быть постепенно преодолены в процессе перманентного обмена идеями, взглядами и культурными ценностями;

— и, наконец, на сегодняшний день полилог — наиболее востребованная и перспективная форма коммуникации, поскольку она обладает мощным потенциалом для решения актуальных проблем современного существования (и сосуществования) различных культурных миров.

Не хотелось бы впадать в маниловщину и рисовать себе идеалистические картинки, показывающие, например, как с помощью полилога будут решены все проблемы современного бытия, год от года приобретающие все большую остроту. Но в то же время не стоит опираться и на пессимистические прогнозы относительно социокультурных последствий экономической глобализации. Скорее хочется верить, что полилог культурных традиций будет содействовать созданию условий для гармоничного развития различных социокультурных миров и цивилизаций, а также для поисков конструктивных решений широкого спектра проблем человеческого существования в XXI столетии.

Н.В.РАКУЦ, кандидат исторических наук (ИЛА РАН)

Апостолы и Новый Свет (о различиях в подходе жителей стран Пиренейского полуострова к традиции первых проповедников в Америке)

Как свидетельствует название моего выступления, я намерен совершить то путешествие во времени, о котором говорил предыдущий докладчик, поскольку ничто, пожалуй, не имеет столь прочных связей с прошлым, как культура, понять которую, абстрагируясь от ее прошлого, невозможно. В контексте проблематики нашей конференции хотелось бы обратиться к довольно редкой теме: что было общего и особенного в осмыслении испанцами и португальцами местной легенды о посещении Америки апостолами на заре христианской эры.

Общеизвестно, какое значение в средневековой Европе имело почитание реликвий, связанных с апостолами, учениками и последователями Христа. Применительно к странам пиренейского полуострова достаточно вспомнить Сантьяго Кампостельского. В данном случае мы рассмотрим вопросы, касающиеся «пребывания» в Новом Свете лишь двух апостолов — Фомы и Варфоломея.

Представление о пребывании апостолов в Америке должно было возникнуть самым естественным образом, исходя из тогдашней европейской

ментальности, опирающейся на мнение античных авторов, Библию, зарождающуюся науку, а также на фантазии и легенды. При этом оно складывалось в условиях вторжения в мир, отличный от собственного. К тому же свои действия следовало узаконить. Необходимо также учитывать, что местные легенды и предания о культурных героях, а то и их иконография давали возможность увидеть именно то, что хотелось или было естественным увидеть. Почему же «искали» именно апостолов? Но ведь в Писании сказано, что они были посланы Христом проповедовать **всем** народам. Значит, следы их, память о них, естественно, должны были обнаружиться повсеместно, и вопрос был лишь в том, с каким именно апостолом связать соответствующие местные легенды.

В Индии, с прибытием туда португальцев, встал вопрос о достоверности предания о пребывании в стране в начале новой эры апостола Фомы, погребение которого им показали на Коромандельском побережье, при том что первые христианские общины (несторианские) в Индии — одни из древнейших в мире, а традиция об апостоле существует в богословской литературе с IV в. н.э. О нем писали Ефрем Сирийский, Григорий Назианзин, Григорий Турский, Исидор Севильский... Авторитетных свидетельств было достаточно, сомнений не оставалось.

Критики долго воспринимали традицию об апостоле Фоме как легендарную, но еще в 1833 г. в Баграме (Афганистан) были обнаружены монеты с именем Гондофара — правителя, при дворе которого, согласно преданию, и проповедовал Фома (Гондофар правил с 19 по 45 г. н.э.). На Малабарском и Коромандельском побережьях местная традиция, напротив, настаивает на том, что Фома прибыл сразу именно туда в 52 г. Так описывают это и позднейшие португальские авторы — Перу Ваш де Камозинш, Дуарте Барбоза и др.

Впрочем, есть и другая, александрийская, традиция, восходящая, вероятно, еще ко II в. н.э. Она приписывает проповедование то ли в Парфии, то ли в Индии апостолу Варфоломею. Но позже широко распространившаяся легенда о Фоме «ограничила» деятельность Варфоломея Арменией. Есть, однако, вероятность того, что местом его деятельности могли быть Эфиопия или весь бассейн Красного моря, обозначавшийся тогда как Средняя или Эфиопская Индия.

Португальцы «под давлением фактов» оказались приверженцами именно традиции о Фоме как крестителе Индии. Надо учитывать также то, что португальцы «обнаружили» следы присутствия Фомы на огромной территории, вплоть до Китая (отпечатки ног, т.е. «ступни Будды») — хорошо известный мотив восточного искусства).

Что касается Америки, то на нее представления о стародавней проповеди апостолов среди местных жителей распространились вполне естественно. Тогдашние европейцы, как уже говорилось, просто не могли представить себе народ, которому ученики Христа на заре христианской эры не объяснили бы суть истинной веры: следовательно, и Америка исключением быть не могла. Ведь булла Папы Римского Александра VI признала индейцев Америки настоящими людьми. Значит и у них должен был побывать кто-то из апостолов. И потому должны быть следы, воспоминания об этом знаменательном событии. Судя по всему, многое было забыто. И тогда выработалась определенная тактика христианизации. Миссионеры всегда старались представить христианскую проповедь не как новшество, а как возвращение к тому древнему порядку, от которого туземцы некогда отступились. А что касается реалий, казавшихся отголосками апостольской проповеди в искусстве и религиозных практиках индейцев, —

в этом недостатка не было (повсеместно встречались изображения креста или того, что за него принималось). Вопрос состоял лишь в том, с каким конкретно апостолом связать имевшиеся «свидетельства». Коль скоро задача была ясна — оставалось ее решить. А, как известно, кто ищет, тот найдет. Обратимся к Южной Америке. Именно там проявилось некоторое различие в подходах испанцев и португальцев к «решению вопроса» о том, кому именно там выпало проповедовать.

В итоге именно португальцы очень быстро приписали евангелизацию индейцев Бразилии Св. Фоме: уже в 1516 г. появилось сообщение, что там сохранилось воспоминание о нем, «нашлись» следы его ног на камне и там же выбитый крест (а именно о следах апостола на камне в Индии было известно ранее). О самом апостоле индейцы говорили, как о «маленьком боге». В 1549 г. его присутствие в Бразилии (на основании тех же следов, которые он осмотрел лично) обосновал глава португальских иезуитов в Бразилии Нобрега, утверждавший, что именно оттуда Фома, которого индейцы называли Соме (Суме), и отправился в Индию. Получается, что апостол шел тем же путем (точнее, единственным тогда известным), что и открывший Бразилию в 1501 г. Перу Алвариш Кабрал. Иезуит Фернау Кардин также увидел в стрижке индейцев тупи свидетельство того, что они помнили о Фоме (прическа типа тонзуры). О нем же говорили как о дарителе маниоки. Воображение миссионеров сделало остальное. Согласно свидетельству иезуита Симау ди Вашконселуша, на побережье близ Баии нашли следы пары ног, расположенных так, как если бы оставивший их шел к морю. Позже иезуиты обнаружили такие следы еще в четырех местах, включая мыс Кабу Фриу, восточнее современного Рио-де-Жанейро, причем в одном из них — даже следы трех пар ног, откуда и сделали вывод, что апостол путешествовал не один, а с учениками (из писаний византийского автора Диона Хризостома было известно, что апостола сопровождал ученик). Таким образом, положение ног стало прямым свидетельством, что, закончив свои труды в Америке, апостол пришел к морю, чтобы отправиться к месту своего назначения — в Индию. От индейцев иезуиты узнали, что следы оставил белый бородатый, одетый (!) человек, в древности там проповедовавший, звали его Суме (т.е. для них это, естественно, был Фома). Близ г. Параиба сохранились некие высеченные в камне буквы, которые, однако, прочесть никто не смог.

Все эти описания дали позднейшим исследователям даже основания ошибочно утверждать, что легенда об апостоле в Бразилии — вообще дело рук иезуитов. Однако в пользу более раннего появления сюжета свидетельствует то, что легенда о пребывании апостола существовала и до их прибытия в Бразилию. Это предположение опровергается и другими фактами: в XVII в. аналогичную легенду приводит, правда тоже иезуит, Антонио Руис де Монтойя, только что услышавший ее от гуарани Парагвая, говоривших, что Пай-Суме (отец Суме) дал им маниок и научил его выращивать; много позже иезуитские же миссионеры сообщали, что, хотя и не помня его имени, об апостоле им рассказывали индейцы на Ориноко. А еще в XVI в. французский миссионер Андре Теве обнаружил ту же традицию среди индейцев тамойо близ бухты Гуанабара, где иезуиты в те времена еще не бывали. Сходство преданий подтверждает, что речь идет, в сущности, об одном и том же мифологическом персонаже. В XVII же в. о некоем проповеднике, приплывшем к ним по реке, сообщали иезуитам индейцы провинции

Майнас на Амазонке. Есть основания предположить, что Суме/Соме — искаженное аравакское слово: именно араваки известны в древности активными миграциями, и влияние их культуры распространилось на огромные территории — от Ориноко до Параны. Примечательно, что указанный культурный герой также везде воспринимался именно как принесший навыки земледелия, научивший основам цивилизации (ему индейцы приписывали создание существовавшей тогда у них социальной организации).

Для португальцев распространение легенды о Св.Фоме имело и еще один смысл, который сам апостол, судя по всему, вряд ли одобрил бы: признание факта, что некогда индейцы, негры, азиаты были ознакомлены с истинной верой, но «отступились» от нее, давало прекрасное основание для обращения их в рабство и ведения против них «справедливых» войн. Но участники этих карательных экспедиций и охотники за рабами не подвергали сомнению посещение Бразилии апостолом Фомой, ибо складывалось так, что они, идя по его следам, как бы получили права на эту землю. Колонисты и миссионеры слышали в рассказах индейцев лишь то, что хотели услышать. Простой пример: до появления европейцев индейцы побережья не носили бороды и не знали, что такое одежда, следовательно, и таких слов в их лексиконе быть не могло.

Традиция о посещении Америки апостолом Фомой получила широкое распространение также и в испанских колониях, и надо полагать, не без влияния португальцев. Любопытно, что выводы испанцев и португальцев в отношении апостола Фомы практически совпадали. Так, в 1639 г. хронист А. де ла Каланча пространно повествовал о следах апостола, обнаруженных в различных местах Перу и в Новой Гранаде (Колумбия). Причем здесь дело не ограничивалось лишь отпечатками ног. Имелись и древние статуи, и рельефы, которые хронист (и далеко не он один) считал, бесспорно, изображениями апостола и сопровождавшего его ученика. Известны и случаи официально установленного почитания подобных изображений. На формирование подобной традиции в Перу повлиял факт обнаружения сходства некоторых сюжетов индейской мифологии (например, странствования Виракочи, устроителя мира, от озера Титикака до эквадорского побережья). А на камне, найденном на побережье Перу, недалеко от Лимы (как теперь установлено, изображение было сделано уже после Конкисты), были нанесены изображения не только отпечатка человеческой ноги, но также ключей, якоря (!) и некая надпись, которая была единодушно признана сделанной смесью греческих и древнееврейских букв. Прочестъ ее, однако, не смогли (как и в аналогичном случае в Бразилии).

В Перу в местной испано-креольской среде параллельно возникла и бытовала также традиция о посещении страны апостолом Варфоломеем. В этом можно усмотреть известную специфику именно испанской традиции, что объяснимо: в Бразилии не было такого «изобразительного ряда», который можно было бы сопоставить с европейскими представлениями о Варфоломее. В Перу же он был. Так, по свидетельству Гарсиласо де ла Веги, Сьесы де Леона и Хуана де Бетансоса, в храме в Каче, неподалеку от Куско (XV в.), имелась статуя бородатого мужчины с неким странным зверем на цепи у ног, которую испанцы «опознали» как изображение именно апостола Варфоломея (он традиционно изображался тогда с дьяволом у его ног на цепи), что, однако, не помешало им разрушить ее до основания в поисках золота. Это — так, заметка о степени и глубине тогдашней религиозности. В том, что Перу посещал именно Св.Вар-

фоломей, был совершенно уверен индейский хронист XVII в. Пома де Ай-ала. Он считал, что истинного Бога индейцы знали изначально, и только инки все испортили своим идолопоклонством. А апостол Варфоломей, согласно традиции, как раз усердно боролся с идолами.

Таким образом, в истории восприятия испанцами и португальцами посещения Нового Света проповедниками новой веры на заре христианской эры наблюдается, с одной стороны, любопытная перекличка традиций, и в то же время имеются существенные различия. Португальцы, ближе знакомые с реалиями Востока, перенесли в Америку, на основании обнаруженных свидетельств, традицию о посещении ее именно Св.Фомой, и только. Испанцы же, признав эту традицию для своей части Америки вполне естественной, на территории инкского Перу выдвинули в качестве «сопутствующего» апостола Св.Варфоломея. К такому выводу их подталкивали некоторые факты индейской иконографии и мифологии, несовместимые с преданиями о Св.Фоме. С другой стороны, можно полагать, что в Испании традиция о Св.Варфоломее как проповеднике в Индии была известна лучше, чем в Португалии, благодаря более длительным и прямым контактам с Египтом и Левантом и лучшим знакомством с александрийской церковной традицией.

Н.А.ШЕЛЕШНЕВА-СОЛОДОВНИКОВА (ИЛА РАН)

Традиции готики и классицизма в современной испанской архитектуре

Полилог в современной иберо-американской архитектуре и в первую очередь испанской происходит не только в творчестве разных мастеров, но и в творчестве одного и того же зодчего. Поиски нового всегда, так или иначе, возвращают художников к традициям. Даже авангард возник не на пустом месте. Это была реакция мастеров на усталость от застывших академических норм. К сожалению, данное выступление не позволяет останавливаться на воскрешении тех традиций, которые лежали в основе творчества авангардистов.

Мы коснемся другой эпохи в архитектуре — современной, которая отмечена постмодернистской парадигмой, возродившей интерес к разным историческим стилям. Один из ведущих зодчих Испании, каталонец Рикардо Бофилль (р. 1939), совсем молодым создавший в 1962 г. собственную мастерскую в Барселоне, одним из первых почувствовал необходимость уйти от монотонности модернистской архитектуры, наследницы когда-то дерзкого авангарда. В своей книге «L'architecture d'homme» (Paris, 1978; в русском переводе — «Пространства для жизни». М., 1993) он писал: «Перед лицом крушения авангарда художники отстаивали свое право на связь в прошлом, на использование самых разных традиций, на внедрение в свои произведения всего прежнего культурного слоя». Сам Бофилль, прошедший через увлечение традиционной средиземноморской архитектурой и творчеством Антонио Гауди (в родном городе знаменитого каталонского мастера эпохи ар-нуво Реусе он построил квартал, носящий его имя), в конечном итоге пришел к переосмыслению принципов классицизма и частично барокко. Произведения Бофилля, так же как и других каталон-

ских зодчих, в первую очередь одного из первых сподвижников Бофилля в его Мастерской Мануэля Нуньеса Яновского (р. 1942), не являются полным повторением сооружений и целых ансамблей эпохи классицизма. У Бофилля классицистические приемы осовремениваются, постмодернистски «остраняются» путем использования порой сплошного остекления, игры с самим орденом, при которой колонны превращаются в застекленные эркеры, фронтоны скашиваются и т.д. Но это характерно для более ранних произведений Бофилля. В конце 90-х годов известный историк архитектуры Владимир Львович Хайт отметил в творчестве мастера «нарастающую тенденцию возрождения высокого ортодоксального классицизма». Классицизм Бофилля в значительной степени построен на отношении к наследию, не полному следованию стилевым категориям, а тому «музейному» отношению к нему, которое достаточно четко сформулировал Андре Мальро: «Мы живем в эпоху воображаемого музея, в котором без столкновения существуют барокко и классицизм, романтизм и сюрреализм».

С 70-х годов Бофилль начинает работать во Франции, создавая множество проектов для парижских пригородов. В этих работах очевиден интерес мастера не только к ордерной стилистике классицизма, но и к барочному освоению пространства — желанию вернуть традицию в планирование городской среды. Для Бофилля зодчество неразрывно связано с градостроительством, он говорит о том, что классическая архитектура дает ему возможность «рассматривать город на основе чисто европейской традиции». Большинство исследователей считают его мастером, словно оживляющим величие архитектуры эпохи Людовика XIV и Наполеона. Что касается традиции барокко, то Бофилль использует их в многомаршевом комплексе, получившем название «Барочные лестницы», на Монпарнасе в Париже. В целом произведения Бофилля — это поиски утраченного времени и пространства для жизни.

Приемы классицизма особенно явно проявляются в комплексах, названных «Виадук» и «Аркады у озера» в Сен-Кантен-ан-Эвелин (1974—1980), городе-спутнике, расположенном рядом с Версалем. Бофилль со своими соратниками создает здесь строго симметричную осевую композицию с центральной циркульной площадью, украшением которой является белоснежная ордерная беседка. В построенных по периметру зданиях, которые окружают сады, зодчий использует весь арсенал классицистических приемов — арки, архитравы, фронтоны, колонны, хотя и трансформирует их в соответствии с духом современной постмодернистской парадигмы. Комплекс является отсылкой к самому Версалю, за что получил название «Народного Версаля». При этом метафоры Бофилля задуманы достаточно тонко, чтобы окружить пространство «тайной» (по Чарльзу Дженксу), а не слепо следовать проекту французских архитекторов XVII в. Луи Лево и Андре Ленотра — создателей Версаля.

С середины 80-х годов Бофилль строит во многих европейских странах, в частности в Андорре, Чехии, Швеции, начинает сотрудничать с российскими мастерами. Нарастающая тенденция «высокого ортодоксального классицизма» уже прослеживается в сооружениях, построенных Бофиллем в родной Барселоне в связи с летними Олимпийскими играми 1992 г.: аэропорте, здании делового центра рядом с площадью Марии-Кристины, бассейнах, спортивных залах. Но здесь еще присутствует момент постмодернистского «остранения». Тектоническая структура ордера, держащая стену и пространство, сочетается с широкими поверхностями зеркального стек-

ла, заполняющего проемы между колоннами. Тем не менее в спроектированных ранее «Национальном институте физической культуры» (1985—1990, Барселона) и в «Национальном театре Каталонии» (1986—1996, Барселона) игровое начало практически отсутствует. Эти сооружения выглядят выдержанными вполне в духе ортодоксального классицизма, несмотря на применение столь распространенных в мире высоких технологий (хай-тек), ярким приверженцем которых является Бофилль. Используя белый цвет в штукатурке стен, зодчий подчеркивает приверженность своего творчества наследию средиземноморской (особенно римской) классики. Одними из последних работ Бофилля, где эта тенденция четко прослеживается, являются построенный в 2006 г. второй терминал Международного аэропорта «Эль Прат» в Барселоне и проект Конгресс-центра в Санкт-Петербургской Стрельне (2010).

Приемы классицизма успешно используют и другие испанские архитекторы. Так, лауреат Притцкеровской премии (аналог Нобелевской премии в области архитектуры) за 1996 г., представитель мадридской школы Рафаэль Монео (р. 1938) концептуально переосмысляет классицизм во многих своих сооружениях. Но наиболее ярко, пожалуй, это проявилось в новом здании музея Прадо в Мадриде (2007), построенном с задней стороны главного здания, проект которого (1785) был создан выдающимся мастером испанского классицизма Хуаном де Вильянуэвой. Р.Монео, испытывающий огромный пиетет перед творчеством Вильянуэвы, построил сооружение, являющееся контрапунктом старому Прадо. Вместо колонн главного фасада Вильянуэвы Монео создает гладкие пилястры, оттеняющие углубленный, поднятый на высокий подиум портал.

От классицистических образцов во многих своих постройках, так же как Бофилль и Монео, отталкивается и Мануэль Нуньес Яновский. И так же как и Бофилль он использует при этом сборные железобетонные блоки, созданные по новейшим технологиям. Основная идея Нуньеса Яновского заключается в создании не престо жилища, а «малых дворцов» для населения, где функциональность сопряжена с красотой внешнего архитектурного облика. В качестве декора он активно применяет скульптурные формы, причем зачастую это не рельеф, а круглая скульптура. Мастер смело осмысляет постмодернистскую парадигму, используя в оформлении фасадов копии произведений классики и Возрождения, в частности, Венеры Милосской и рабов Микеланджело. Таковы его жилые районы в предместьях Парижа. Однако в одном из самых известных своих проектов «Place Picasso» (Площадь Пикассо) в пригороде Парижа Нуази-ле-Гранд он применяет наклонные опоры Гауди, создавшего их, чтобы избежать так называемых костылей (контрфорсов и арбутанов) в любимой им готике.

Одним из самых востребованных архитекторов конца XX — начала XXI вв. стал валенсиец Сантьяго Калатрава Вальс (р. 1951). Знание последних достижений инженерно-технической мысли (по образованию он инженер) и основ архитектуры и градостроительства позволили С.Калатраве, используя возможности железобетонных конструкций, создавать уникальные проекты, в которых он опирается на традиции готики и «усовершенствованной готики» Гауди. В готике Калатраву, как и Гауди, привлекает динамичная устремленность вверх, «полет в пространстве», осуществить которые замечательную возможность дают новые технологии.

Начиная с 80-х годов Калатрава строит множество мостов, вокзалов, концертных залов, жилых домов, в которых уже очевидна независимость его творческого почерка. Однако поворотным моментом в искусстве мастера стало строительство за год до Олимпийских игр 1992 г. телевизионной башни «Монтжуик» в Барселоне, напоминающей своей лаконичной, устремленной ввысь выразительной формой произведение скульптуры. Несколько сооружений Калатрава создал в преддверии ЭКСПО-92 в Севилье. Это, прежде всего, Павильон Кувейта и мост «Аламильо». В Павильоне Кувейта зодчий учел принципы мусульманской архитектуры, традиции которой в Испании всегда были сильны.

Многие сооружения Калатравы отличаются скульптурной выразительностью — мост «Аламильо» через Гвадалквивир (1987—1992) в Севилье, мосты «Аламеда» и «Пейнеда» в Валенсии (1991—1995), мосты с арочными проемами в Барселоне и Мериде, Концертный зал (2002) в Санта-Крус-де-Тенерифе на Канарских островах, «Помесье Буш» в Вюренлингене (1987—1996, Швейцария). Любимые зодчим мосты, в строительстве которых он использует параболические арки на наклонных опорах Гауди, представляют собой воздушные конструкции, имеющие стрельчатые, динамично устремленные ввысь готические памятники (особенно поздней, так называемой пламенеющей готики). Последним из осуществленных проектов мостов Калатравы стал открывшийся летом 2008 г. «Струнный мост» в Иерусалиме. Эта — легчайшая конструкция из двух основных железобетонных опор: одной наклонной, устремленной вверх, и второй, представляющей собой усеченный столб-колонну, которые поддерживают часто натянутые тончайшие металлические нити, действительно напоминающие струны музыкальных инструментов, что и дало название мосту. Задуманная архитектором яркая подсветка этого белоснежного сооружения создает впечатление парения в пространстве.

Как и в последних работах Бофилля, у Калатравы доминирует белый цвет, свойственный его постройкам как в самой Испании, так и за рубежом. Творческая фантазия архитектора заставляет его каждый раз искать новый образ, соотносящийся с определенным местом. Параболические арки Гауди, тонкие гиперболические оболочки замечательного архитектора Феликса Канделы (1910—1997), долгое время жившего в эмиграции в Мексике, где он начал воскрешать готические традиции, а также его собственные разработки позволяют Калатраве создавать уникальные произведения. Среди последних — павильон Музея изящных искусств в Милуоки (2001, США), стадион с раскрывающимся куполом в Афинах, построенном им для Олимпийских игр 2004 г., «Город искусств и наук» (2005) в его родной Валенсии, 54-этажный изогнутый небоскреб в Мальме (2005, Швеция), небоскреб в Чикаго высотой в 610 м (2010), который стал самым высоким зданием Америки. В отличие от небоскреба в Мальме, где существуют определенные прямые углы, чикагский небоскреб по форме представляет собой витую тонкую свечу, являющуюся своего рода аллюзией на тему готики.

В данном выступлении речь шла лишь о двух традиций, тогда как современные испанские архитекторы обращаются к разным стилям и направлениям — от мудехара до ар-нуво, ар-деко и конструктивизма, в частности советской школы.

В.Р.ДОЦЕНКО, кандидат искусствоведения (ИЛА РАН)

**Иберийская и латиноамериканская музыка:
взаимодействие традиций**

Сегодня мы еще раз обращаемся к «вечной», неисчерпаемой теме многообразия взаимосвязей между культурами Иберо-Америки, пытаясь рассмотреть ее в контексте полилога традиций. Музыка в данном случае представляет собой идеальный образец для изучения. Она как никакой другой вид искусства обладает самыми разноплановыми возможностями — созданием, исполнением, записями, изданиями, запоминанием, трансформацией и т.п., — объединенными понятием «музыкальная жизнь».

Пытаясь описать панораму музыкальной жизни Иберо-Америки, необходимо взглянуть на происходящее с двух сторон — внешней, фактологической, собрав информацию о том, как реализуются межконтинентальные связи, и внутренней, содержательной, проследив основные художественные тенденции, выявив сходства и различия в характере музыкального творчества.

Наиболее близкой, лежащей на поверхности и одновременно наиболее важной, является проблема человеческих судеб, перемещений музыкантов с одного континента на другой, той или иной степени их участия в музыкальной жизни — от гостевых разовых выступлений до полной адаптации к местной культуре. Случаев переезда музыкантов из Латинской Америки на Иберийский полуостров и обратно множество, они являются элементами естественной флуктуации внутри латинского мира, объединенного общими языковыми и генетическими корнями. Подобные перемещения в одних случаях были инициированы личными мотивами, в других они совершались из-за серьезных социально-политических конфликтов, которыми так богата история Иберо-Америки, в частности, поисками убежища от преследований. Начнем с перемещений латиноамериканцев на Иберийский полуостров.

Немало кубинских музыкантов оказались в Испании. Среди них — преподаватели Высшего института искусств в Гаване, скрипач и пианист Эвелио и Сесилио Тьелесы, получившие в свое время образование в СССР и в 1984 г. переехавшие в Испанию, где начали преподавать в профессиональной школе в местечке Вила Сека и затем в Высшей консерватории музыки Лисео Барселоны. Эвелио Тьелес получил признание как один из наиболее видных скрипачей Латинской Америки. Его младший брат Сесилио — основатель Ассоциации исполнителей классической музыки Каталонии и президент Ассоциации культуры Каталония—Иберо-Америка.

Серьезную деятельность развил в Испании композитор-гитарист Флорес Чавиано, эмигрировавший в 1981 г. с Кубы. Он организовал ансамбль «Сеговия», музыкальную капеллу имени кубинского композитора Эстебана Саласа, ансамбль «Лирическая кубинская трова».

В музыкальной жизни Испании активно участвует всемирно известный кубинский композитор, гитарист и дирижер Лео Брауэр. Его незаурядный талант, проявившийся уже в юные годы, позволяет ему жить в режиме полной свободы на родине, служа своего рода рекламой достижений Кубы за рубежом.

Среди латиноамериканских музыкантов, сотрудничающих с Испанией, можно назвать еще целый ряд имен. Это — мексиканский композитор и музыковед Хулио Эстрада, происходящий из семьи испанцев, вынужден-

ных покинуть свою страну в годы франкизма и осесть в Мексике; уругвайский пианист и композитор Даниель Стефани, полностью адаптировавшийся к испанской культуре, и многие другие.

Общеизвестна всепроникающая сила жанров латиноамериканской музыки, совершающих победное шествие по всему миру. На Пиренейском полуострове ее воспринимают как естественное продолжение народной культуры и отнюдь не противятся такой экспансии. Те, кому довелось побывать в этих краях, были свидетелями выступлений небольших групп бродячих музыкантов из Перу, Боливии и других стран Латинской Америки, исполняющих свои народные песни в сопровождении автохтонных инструментов. Но даже такие рудиментарные формы, как выступления уличных музыкантов, вносят свою лепту в копилку сохранения фольклора.

Известная изолированность Испании и Португалии от цивилизационных процессов, происходивших в послевоенной Европе, парадоксальным образом сыграли положительную роль в сохранении фольклора, оставшегося естественным элементом бытовой культуры широких слоев населения. Это, в частности, относится к жанрам португальского «фадо» и испанского «фламенко», по степени своеобразия не имеющих аналогов в европейской народной музыке. Фольклорная музыка выдвинула и своих исполнителей, в частности, выдающуюся «фадистку» второй половины XX в. Амалию Родригес, в 80-х годах группу «Мадредеуш», вслед за ней замечательную певицу Дулсе Понтеш. Нескончаем поток туристов в знаменитых «caves» Гранады, в которых самодеятельные артисты выступают со своими зажигательными фламенко.

Невозможно абстрагироваться от генетических связей иберо-американской музыки с североамериканским джазом, блюзом и произошедших от них жанров поп-музыки. Примеры проникновения на Иберийский полуостров музыки из Северной Америки дают повод говорить не только о дуалистичности иберо-американской музыкальной культуры, но уже о некоем триединстве, в котором к Иберии и Латинской Америке добавляется и Северная Америка. Так, в вышедшей в 1994 г. книге «Джаз, фламенко, танго: берега одной широкой реки» испанского автора Хосе Луиса Салинаса Родригеса прослеживаются параллели между цыганско-андалусийской и афроамериканской музыкой, а также проникновение в Испанию других латиноамериканских жанров — кубинского сона, румбы, боса-новы.

Одним из последствий изоляционистской политики Франко стало почти полное отсутствие связей между Испанией и Латинской Америкой в первые послевоенные десятилетия. Потепление началось в 60-е годы. Знаменательными вехами стали фестивали музыки Америки и Испании, проведенные в 1964—1970 гг. в Мадриде. Затем в 1973 г. был организован Испано-мексиканский фестиваль музыки, сыгравший важную роль в продолжении иберо-американского сотрудничества. В дальнейшем стало проводиться множество международных фестивалей старинной и современной музыки, отражающих всю гамму духовных запросов общества.

В 1994 г. были организованы Иберо-американский совет по музыке и Иберо-американская федерация Ассоциация авторов и композиторов. Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде раз в два года начала присуждать престижную премию по композиции «Томас Луис де Викториа», которой удостоились представители многих стран Иберо-Америци.

Подлинной столицей иберо-американской культуры стал испанский город Кадис. В 2004 г. здесь был проведен Иберо-американский фестиваль старинной музыки. В 2008 г. состоялся IX фестиваль старинной музыки и Иберо-американский конкурс музыкальной композиции. Возникшая еще в середине XX в. в городах мексиканского штата Гуанахуато традиция постановок интермедий Сервантеса постепенно переросла в Международный фестиваль искусств в честь великого испанского писателя. С 9 по 27 октября 2013 г. был проведен уже 41-й фестиваль, в котором приняли участие свыше 3580 артистов из более чем 30 стран.

Музыкальное творчество в странах Иберо-Америки, как и в остальном мире, в настоящий момент находится на этапе так называемого постмодернизма, когда стало возможным смешение разных стилей, техник и эстетик. Однако наряду с общими закономерностями в Иберо-Америке продолжает играть свою роль главный фактор — постоянное переливание между общающимися сосудами, вплоть до того, что зачастую трудно сказать, откуда что происходит. Можно с уверенностью утверждать, что элементы иберийского музыки обнаружатся в произведениях любого латиноамериканского композитора. Так, творчество Лео Брауэра может служить примером взаимодействия всех возможных компонентов как национального, так и универсального происхождения. У него есть целый ряд произведений, отмеченных чертами явного родства со «Старой родиной». Об этом свидетельствует, к примеру, «Каталонские портреты» и «Элегический концерт» для гитары с оркестром, квинтет «Царство земное».

Возникновение целого ряда произведений испанского композитора Карлоса Круса де Кастро связано с его активной деятельностью по организации испано-латиноамериканских фестивалей. Это пьесы «Тукумбалам» для флейты и фортепиано, «Микститлан» с текстом на языке индейцев науталь и другие. Перечисление произведений подобного рода можно продолжить, однако приведенные выше примеры позволяют сделать вывод о непрекращающемся процессе взаимообмена между родственными культурами и народами Иберо-Америки и общих чертах их мировосприятия. Остается лишь пожелать, чтобы никакие внесмузыкальные мотивы не воспрепятствовали свободному переливанию между общающимися сосудами единой иберо-американской культуры.

Л.В.РОСТОЦКАЯ (ИЛА РАН)

Тема прошлого в португальском кино как особая категория его эстетики

Как уже отмечалось, полилог традиций может происходить в контексте одной культуры. В этом плане очень интересен пример португальского кино. Совсем недавно о нем нередко отзывались пренебрежительно как о «кино, которого нет». Но в последние годы, по единодушному мнению кинокритиков, оно стало ярким и оригинальным направлением мирового киноискусства. Возможно, одной из главных причин этого, можно сказать неожиданного феномена, стало особое, пристрастное отношение португальских кинематографистов к национальным традициям. И одной из ипо-

стасей глубокой органической приверженности традиционному стала тема прошлого, которая зазвучала в португальском кино особым образом, превратившись в незаменимую категорию его эстетики.

Во многих португальских фильмах прошлое не просто связано с настоящим и неотделимо от него, что само по себе очевидно, оно обрело в них некий сокровенный смысл, став единственно важной точкой отсчета, своего рода философским кодом, способным если не расшифровать загадки бытия, то помочь приблизиться к их постижению.

От этой особенности национального кино неотделима очевидная приверженность португальских кинематографистов документальному жанру. Документальность стала органичным атрибутом и лент, игровых по жанру, но стилизованных под документ или хронику. Во многих таких лентах можно наблюдать, как тонко и своеобразно, в том числе и с помощью приемов документалистики, авторы вписывают страницы прошлой жизни в реальность настоящего.

Наиболее яркой иллюстрацией вышесказанного может служить фильм Мигела Гомиша «Табу», вышедший в 2012 г. Лента Гомиша, бывшего кинокритика, содержит множество реминисценций, аллюзий на известные феномены мирового киноискусства. При этом Гомиш не цитирует и не заимствует те или иные художественные элементы, а как бы пропускает их сквозь призму собственного восприятия, создавая абсолютно оригинальное произведение. Фильм «Табу» вобрал в себя и традиционные особенности национального кино, прежде всего творчества Мануэля ди Оливейры и Жоау Сезара Монтейры, и классических голливудских работ. Но, по-видимому, наиболее очевидной отсылкой следует считать одноименный фильм «Табу», снятый в 1931 г. знаменитым немецким режиссером-экспрессионистом Фридрихом Мурнау. Ленты Мурнау — это своеобразное художественное претворение внутренних психологических процессов во внешне осязаемые формы, как подтверждение того, что зримая поверхность каких-то явлений — лишь скорлупа. Дальше — еще один мир.

Французский режиссер Жан-Люк Годар как-то сказал, что правила существуют для того, чтобы их нарушали. И Мурнау, и Гомиша, не опасавшихся в своем творчестве нарушать запреты, правила, стереотипы, отличает смелое использование возможностей киноязыка. Два одноименных фильма этих режиссеров стали своеобразной тонкой и остроумной переключкой. Само слово «табу» здесь многозначно: это и название горы, где живут герои фильма, и запрет нарушать нормы морали, и нарочитая отсылка к ленте Мурнау. В работе Гомиша много пластов, каждый из которых оттеняет и дополняет друг друга. История кино в нем переплетается с историей Португалии и с драмой запретной любви, создавая в результате уникальную ленту, получившую, кстати, множество призов на многих фестивалях.

Как-то известного финского режиссера Аки Каурисмяки в одном из интервью спросили, почему, живя в Португалии много лет, он никогда не снимал здесь фильмов. Он объяснил это тем, что, хотя действительно вот уже 20 лет живет здесь, но до сих пор не знает, какие они — португальцы. «Это самый загадочный народ, который я когда-либо знал», — сказал режиссер. Одной из работ, отражающих некоторые отсветы той тайны, которая есть не только в загадочной русской душе, но и в португальской (в каждой, конечно же, своя, осо-

бенная), и слегка приближающей нас к ней, стала лента молодого режиссера Жоакина Сапинью «По эту сторону воскресения» (2011).

Прошлое здесь приобретает метафизический смысл, воспринимается как некая непостижимая истина, тайна, которая, так или иначе, какими-то неведомыми путями, определяет, обуславливает поведение героев. В этой необычной ленте о молодом чемпионе по серфингу, решившему уйти в монастырь, сложная смысловая многослойность органично сочетается с оригинальным изобразительным рядом, «живописностью». Работа Сапинью блистательно иллюстрирует возможности киноязыка, его специфику, то, чему придавал такое значение великий Луис Бунюэль, сетуя на то, что «ни в одном из традиционных искусств нет такой огромной диспропорции между возможностями, которыми оно обладает, и их претворением». В фильме нет этой диспропорции — он из тех, которые нельзя «рассказать», их надо видеть, как своего рода живописное полотно или слушать как музыкальную пьесу.

Многие португальские ленты отличает особая сдержанная немногословность. Их главный посыл расшифровывает не столько канва событий, сколько впечатление, образ, тональность, ощущение, и часто они оставляют после себя какой-то сумеречный свет. Сумеречный, потому что всегда остается ощущение печали. Свет, потому что печаль эта светла, и в ней есть какая-то строгая первозданная чистота.

Мне кажется, что некоторые особенности эстетики современного португальского кино отражаются и в творчестве тех режиссеров, которые, не будучи португальцами, снимают там фильмы. Так, например, в картине «Исторический центр», состоящей из нескольких короткометражных лент и посвященной городу Гимараинш, старой столице Португалии, выбранном в 2012 г. культурной столицей Европы, участвуют два иностранца: замечательный испанский режиссер Виктор Эрисе и уже упоминавшийся Аки Каурисмяки. Каурисмяки снял свою киноновеллу в стилистике документального кино. Это восхитительная, чуть ироничная зарисовка о небогатом хозяине таверны, у которого в меню только одно блюдо — скромного вида суп. Герой не произносит ни слова, да они и не нужны. Каждый кадр отточен, совершенен. Вытертые, веками отполированные камни, ступени древнего города — и как будто так же отполированы лица персонажей, временами напоминающие портреты Эль Греко. Характерная для многих португальских лент немногословность здесь и вовсе претворяется в безмолвие, которое в полной мере восполняется лаконичным и одновременно красноречивым изобразительным рядом.

Подчеркнуто обнаженно тема прошлого звучит в другой новелле фильма «Исторический центр», которая прозаично называется «Ткацкая фабрика». Эту удивительную ленту — негромкую, непафосную, неторопливую, хочется сказать скромную — снял Виктор Эрисе. Его работа стала уникальным документом эпохи, словами и темпераментами своих персонажей воссоздающим обобщенный образ страны, ее истории как бы изнутри, от лица простых людей.

Португальская кинематография переживает сейчас нелегкие времена, как, впрочем, и многие другие национальные кинематографии. Государственное финансирование минимально, ежегодно выходят лишь около 15 лент. В Испании, для сравнения, около 100. И тем не менее, как уже упоминалось, португальское кино последних лет не перестает удивлять своим своеобразием. Надеюсь, упомянутые мною здесь фильмы вас в этом убедили.

В.А.КУЗНЕЦОВА, аспирантка ИЛА РАН

Бразильское граффити — карнавал на стенах

На первый взгляд, сравнение карнавала — одного из общепризнанных символов Бразилии — и граффити, которое у многих ассоциируется с бандами подростков, уродующими город странными надписями, может показаться неуместным. Тем не менее история возникновения этих явлений и их «переработки» бразильским народным самосознанием во многом схожи.

Граффити, как и карнавал, было привнесено извне. Поначалу, как и везде, это была просто дань нью-йоркской моде. Но именно на бразильской почве это явление приобрело настолько яркие самобытные национальные черты, что сейчас центром мирового граффити является именно Сан-Паулу. В каком-то смысле граффити стало одним из бразильских «брендов», возможно, пока менее известным, чем карнавал и футбол, но уже стремительно набирающим обороты. Говоря о значении бразильского граффити в мировом масштабе, достаточно вспомнить международную выставку стрит-арта, которую в 2008 г. проводила лондонская галерея «Tate Modern». Трое из шести приглашенных художников были бразильцами — дуэт «Уз Жемеус» (Os Gemeos) и Нунка (Nunca).

Огромный резонанс в мировой прессе получила и история с «Замком Граффити». В 2007 г. потребовался срочный ремонт фасада замка Кельбурн в Шотландии, построенного в XIII в. и реконструированного в XVI в. Денег на работы не было, но решение проблемы оказалось гениальным: пригласили четырех бразильских мастеров «Уз Жемеус», Нину Пандолфу и Нунка, и замок (один из многих подобных) стал уникальным, а граффити бразильцев и сегодня разбавляют однообразные сельские пейзажи Шотландии.

В самой Бразилии популярность граффити такова, что существует даже особый День граффити, который уже давно перестал быть частью узкой маргинальной субкультуры. Так, в 1994 г. граффити, созданное Руем Амаралом на въезде в тоннель на Авенида Паулишта, было официально признано частью городского культурного наследия. А в 2012 г. в рамках участия в Неделе дизайна в Токио посольство Бразилии в Японии пригласило двух художников-граффитчиков — Тити Фрика и Престо, которые превратили стены посольства в настоящий застывший карнавал. Сами художники признали, что это «была очень смелая инициатива со стороны посольства», но именно так граффити фактически было объявлено частью национальной культуры. Кроме того, очевидна и прочная связь граффити с великим искусством прошлого. Доказательством может служить огромная, в 52 м высотой работа граффитчика Кобры, украсившая Авениду Паулишта, — посвящение скончавшемуся в декабре 2012 г. Оскару Нимейеру.

Возвращаясь к истории возникновения граффити на бразильской почве, нельзя не вспомнить художника Алекса Виллаури. В конце 70-х, еще во время военной диктатуры, широкую известность получила его довольно невинная, но интригующая акция «нашествие черного сапога». На стенах улиц Сан-Паулу повсюду стал появляться выполненный в технике трафарета черный сапог на высоком каблуке. Через некоторое время к нему добавилась рука в перчатке, потом — жареная курица и, наконец, в какой-то момент появилась женская фигура целиком — Королева Жареного Цып-

ленка. Тут не было подрывного смысла, хотя у Виллаури прежде были и явно протестные работы, например, рот, скрепленный булавкой. По словам художника, «нашествие черного сапога» было просто «веселой шуткой посреди городской окаменелости...». «Украшать город, трансформировать урбанистическое пространство при помощи живого народного искусства, которое создается самими жителями», — так свою задачу обозначил сам Виллаури. Целью Виллаури было «искусство для всех». Собственно, день его смерти — 27 марта — с 1988 г. и считается в Бразилии Днем граффити.

Повсеместное распространение граффити — это конечно же 80-е. Эра хип-хопа, когда граффити прочно закрепило за собой роль средства коммуникации городских окраин и власти. Оставляя свои метки на стенах, протестующие подростки утверждали сам факт своего существования. Городские стены стали рупором для тех, у кого не было доступа к традиционным легальным информационным каналам.

До недавнего времени граффити находилось на обочине художественного процесса в силу своего изначально подрывного социального характера. Сами его инструменты — аэрозоли с краской — были обусловлены нелегальным статусом: все должно быть сделано дешево и быстро. Граффити стало «татуировкой на коже города», истинно народным искусством, доступным всем и, казалось бы, практически невозможным для коммерциализации.

В определенный момент ситуация изменилась: стало ясно, что отторгнуть граффити как нечто маргинализованное и чуждое городскому пространству не получается. В результате уличное искусство стало неотъемлемой частью городского ландшафта, вошло в систему арт-рынка, стало повсюду использоваться в рекламных стратегиях крупных корпораций.

Бразильское граффити подчас вызывает споры, но не заметить это явление уже невозможно. На фоне продолжающихся споров о том, что является искусством, а что — уличным вандализмом (конфликт между граффити и так называемым *pihacaу (pichação)**, правительство сочло необходимым изменить законодательную базу, регулирующую отношения города и уличных художников. В 2011 г. вступил в действие новый закон, легализовавший граффити в отличие от уличных надписей. И хотя критерии, отличающие одно от другого, очень зыбкие и субъективные, взаимоотношения уличных художников и власти резко изменились. По словам безусловных звезд бразильского граффити «Уз Жемеус», «раньше все до дрожи боялись полицейских. Теперь по-другому. Если уж к тебе подходит полицейский, то только для того, чтобы попросить, чтобы ты разрисовал его машину».

Однако, выйдя из подполья, граффити не потеряло своей протестной функции гражданского рупора. В качестве примера можно привести относительно недавний (лето 2013 г.) конфликт между «Уз Жемеус» и правительством Сан-Паулу. Три раза за три месяца граффити, созданное дуэтом на улице Рамон Пенаруба, было затерто администрацией города. Изначально на стене была изображена фигура с надписью «Уксус — это преступление». Здесь стоит объяснить то, что, безусловно, было понятно каждому жителю Сан-Паулу, который видел это граффити. Во время недавних демонстраций протеста полицией был задержан журналист. Причиной его ареста стал флакончик с уксусом, который он предполагал использовать в качестве

* Надписи на стенах.

средства против слезоточивого газа, применявшегося для разгона демонстрантов. Граффити «Уз Жемеус» было ответом и знаком солидарности.

Когда надпись «Укус — это преступление» исчезла, на ее месте появилось обращение к городской администрации: «Господин мэр! В этом городе есть много проблем, требующих решения. Не тратьте время и деньги на уничтожение граффити на улицах!». Эта надпись также была стерта, и вслед за ней на том же самом месте появилась пятая статья Федеральной Конституции, провозглашающая «свободу интеллектуального, художественного, научного и коммуникативного выражения, не подлежащего контролю и цензуре». Четвертым вариантом, после очередного уничтожения надписи, стало изображение человека, пытающегося высвободиться из цемента. Уже без какого-либо текста. Чистая метафора, но, тем не менее, достаточно простая, чтобы быть понятной всеми.

Сегодня Сан-Паулу стал одним из крупнейших мировых центров граффити. Безусловно, стрит-арт развивается и в других городах Бразилии, но, так же, как карнавал, в первую очередь ассоциируется с Рио-де-Жанейро. Граффити — это прежде всего прерогатива Сан-Паулу, и самые яркие и успешные художники, обладающие несомненным индивидуальным стилем, появились именно там.

Хрестоматийный пример — «Уз Жемеус». Участники дуэта — близнецы Отавиу и Густаву Пандолфу — начали, как и многие, с хип-хопа и тэгов*. Их творчество уже обросло легендами. По одной из них в детстве мать разрешила мальчикам разрисовать стены комнаты. Однако комнатой братья не ограничились. Граффити стало их образом жизни и профессией, они рисовали рекламы, расписывали стены магазинов и офисов, но качественный скачок произошел именно с момента их включения в международный арт-рынок, когда в 2005 г. «Уз Жемеус» начали сотрудничать с галереей Дейч Прожект (Deitch Projects) в Нью-Йорке. Это стало пропуском в мир современного искусства и позволило «выйти за пределы улицы».

Еще один пример значительного международного коммерческого успеха — художник, работающий под псевдонимом «Нунка». «Я не знаю, граффити или *пишасау*** — главное в том, что то, что я делаю, обладает эстетической ценностью». В 2011 г. Нунка был приглашен для росписи участков Берлинской стены. Он изобразил гигантский кулак, разбивающий стену на мелкие кусочки. В феврале 2013 г. кусок стены размером 3,3 м на 2,5 м был продан на аукционе в Париже за 350 тыс. евро.

Художник, также способствовавший выходу граффити «из подполья» и одновременно сохраняющий остросоциальную интонацию, — Валтер Номура, известный под творческим псевдонимом «Тинью». В его работах главными героями являются беспризорные дети, а проблематика подчеркивается эстетикой «анимэ», напоминающей о его японском происхождении.

Несколько менее коммерчески «раскрученной», но не менее интересной и самобытно «бразильской» является группа OPNI («*Objeto pichadores não identificados*») — «Не идентифицированный художник граффити». В назва-

* Простейший элемент граффити — аббревиатура, представляющая собой псевдоним райтера (того, кто практикует граффити).

** В Бразилии существует четкое разделение между *граффити* — рисунками на стенах — и *пишасау* — надписями. Считается, что первые могут обладать художественной ценностью, тогда как вторые являются чистым вандализмом.

нии очевидна ироническая аллюзия на OVNI (*objeto voador não identificado* — неопознанный летающий объект). Группа была создана в 1997 г., изначально в ней было 20 участников, с течением времени кто-то уходил, кто-то оставался. Сейчас это яркое художественное объединение, деятельность которого очень заметна и в социальном контексте. OPNI активно участвуют в программах социальной адаптации трудных подростков, проводя мастер-классы граффити, используя его в качестве доступного и притягательного для молодых людей языка социальной коммуникации.

Однако в самом факте официального признания граффити скрыто некоторое противоречие. Такое положение вещей вызывает споры в среде райтеров* и уличных художников. Граффити по определению нечто подрывное и запрещенное. Райтер рисует там, где хочет, он никого не спрашивает, и в этом его функция в контексте городского пространства. Анархия и непредсказуемость тэгов и муралов** выводит зрителя из «зоны комфорта», заставляя по-новому взглянуть на, казалось бы, знакомые вещи. В соответствии с такими представлениями то, что коммерциализовано, включено в арт-рынок и имеет стоимость, уже не граффити. Собственно, те же «Уз Жемеус» этого и не отрицают. Они четко разделяют свою деятельность в рамках арт-галерей и свои работы на улице, несмотря на стилистическую идентичность одного и другого. Коммерческий успех никак не сказался на их художественной и жизненной позиции, о чем свидетельствует уже упомянутый конфликт с властями.

Говоря о сущности граффити, нужно отметить еще один момент. В стандартной современной схеме функционирования арт-рынка есть свои звенья: галерея, музей, аукцион, критика. Единственный, у кого в этой схеме нет права голоса, — это зритель. Его мнение по большому счету никого не интересует. Иное дело — уличное искусство. Без зрителя оно просто не имеет смысла. Это искусство жителей города, адресованное им же.

Возможно, именно здесь и можно обнаружить причину глубинного сходства общепризнанного символа бразильской народной культуры — карнавала и бразильского граффити. Бразильским карнавалом сделал народ, и сделал это для самого себя. Точно так же граффити, которое могло остаться лишь одним из проявлений неизбежной американизации, было переработано самим народом и стало истинно бразильским культурным и социальным явлением. Зародившись, как форма самовыражения народа, со временем и карнавал, и граффити стали играть не только роль «предохранительного клапана» в социальном механизме, но превратились в по-настоящему «экспортную» продукцию, представляющую одну из ярких сторон самобытной культуры страны.

* Граффити-художник.

** Масштабное граффити, как правило, занимающее весь фасад. Отличается от тэга размером и сложностью исполнения.