

В.Ю.Ляпин

Культурный национализм в бразильской популярной музыке периода военной диктатуры (1964—1968 гг.)

Статья посвящена анализу восприятия и понимания бразильской культуры в рамках различных направлений бразильской популярной музыки, и в этом контексте — рассмотрению процесса межкультурных контактов в период нынешней глобализации, а также паттернов защиты национальной культуры. В качестве источников используются тексты композиций ряда бразильских исполнителей рассматриваемого периода.

Ключевые слова: Бразилия, культурный национализм, тропикализм, босанова, контркультура, популярная музыка.

DOI: 10.31857/S0044748X25030074

Статья поступила в редакцию 08.08.2024.

«Не существует ни одного компонента бразильской культурной жизни, который был бы более известен за ее пределами, чем популярная музыка», — так высказался один из ведущих исследователей данной проблемы, британский исследователь Чарльз Перроун [1, р. 65]. Нечто подобное отмечал и один из главных музыкантов эпохи Каэтано Велозо, говоря: «Бразильская музыка — самое эффективное средство утверждения португальского языка, столь много ценителей были завоеваны звучной магией слова, спетого по-бразильски» [2, р. 2]. Данное высказывание, помимо обоснования ценности бразильской культуры, также подводит к вопросу о «бразильском», трактовки которого сформулировали представители музыкального искусства в своих текстах и мелодиях.

Нельзя сказать, что в историографии бразильской популярной музыки периода военной диктатуры существует много «белых пятен», данное направление хорошо разработано в бразильской историографии, а также

Вениамин Юрьевич Ляпин — студент 1 курса магистратуры исторического факультета Российского государственного гуманитарного университета (РФ, 125047 Москва, ул. Чайнова, 15, корп. 7, vuyulyarin@gmail.com, ORCID: 0009-0005-8425-5362).

Работа выполнена в рамках проекта РГГУ «Влияние культурной революции 1968 г. на политическую культуру в Бразилии, Аргентине и Чили» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

рядом других зарубежных исследователей. При этом следует отметить важный факт: исследований по социально-политической тематике, протестной и контркультурной составляющей довольно много. Одной из важнейших работ, посвященных бразильской популярной музыке в контексте таких вопросов, как формирование национальной идентичности, культурного национализма и глобализации, является сборник статей под редакцией Ч.Перроуна и американского ученого Кристофера Данна [2]. В данном сборнике представлены как статьи самих музыкантов, так и работы ряда ведущих исследователей попмузыки. Наиболее популярными являются темы, связанные с тропикалистским движением. Некоторые авторы рассматривают процесс интернационализации музыкальной сцены на примере композиций. Следует упомянуть работу, которую ведут исследователи Королевского колледжа Лондона, в особенности монографию доктора Шона Страуда [3], работавшего с Дэвидом Трисом. Автор этой работы рассматривает тему «музыкального национализма в контексте культурного вторжения», происходившего еще в 1920-х годах [3, р. 11], а первую «националистическую по форме» музыкальную композицию и вовсе относит к 1869 г. Однако, рассматривая данное исследование, следует обратить внимание на такие важные параметры бразильской музыки, как политические рамки авторитарного режима и культурные рамки накала глобализационного процесса. По-прежнему актуальным является труд Аугусто ди Кампоса [4], в котором автор анализирует популярную музыку, прежде всего босанову и тропикалии, скорее с искусствоведческой и филологической стороны, предлагая множество интерпретаций процессов культурного взаимодействия. Маркос Наполитано, однако, видел в данной работе «манифест в защиту авангарда, как выхода для бразильской музыки» [5, р. 4]. С этим можно согласиться, особенно учитывая тот факт, что сам ди Кампос был поэтом-конкретистом, представителем авангарда.

Походы к формированию и сохранению культурной идентичности в рамках сцены популярной музыки анализируются и интерпретируются с точки зрения цивилизационной теории пограничности, которую разрабатывают в России применительно к латиноамериканскому региону, например, д-р ист. наук, ведущий научный сотрудник ИЛА РАН Яков Георгиевич Шемякин [6], а также д-р соц. наук Александр Гельевич Дугин [7]. Нация и национализм понимаются в соответствии с модернистской концепцией в качестве конструкта. В данной статье в качестве теоретической базы для анализа проявлений культурного национализма и его характера используются работы исследователей-модернистов английского политолога Бенедикта Андерсона [8] и немецкого египтолога Яна Ассмана [9].

Представленное ниже исследование проведено в рамках анализа интеллектуальной и социокультурной истории, поскольку в нем рассматриваются интеллектуальная деятельность человека в конкретном историческом (социокультурном) контексте, а также историческое развитие интеллектуальной сферы, в частности, художественной. В качестве метода исследования для определения рамок и принадлежности определенных дискурсивных практик к конкретным социальным группам используется дискурс-анализ.

В данной статье предлагаются новые для историографии темы интерпретации процессов формирования, сохранения национальной идентичности и межкультурного взаимодействия, происходивших в бразильской популярной музыке в период 1964—1968 гг. Основной упор делается на интерпретацию процессов со стороны теоретической базы исторической антропологии. Выбор хронологического периода обосновывается, прежде всего, тем, что Институциональный акт № 5, ознаменовавший собой нача-

ло периода жестких действий со стороны власти (для данного исследования важно, что после его внедрения многие музыканты оказываются зарубежом) был введен в декабре 1968 г. *.

Источниками для анализа являются тексты композиций ряда бразильских авторов, а также мемуарная литература и интервью с музыкантами и современниками. Помимо письменных текстов использованы видеоматериалы, в частности, записи выступлений музыкантов для телевидения.

В рамках возникшей в конце 1950-х — начале 1960-х годов в кругах городского среднего класса босановы прослеживается некий отход от музыкальных традиций индейского или афробразильского населения, характеризовавший до этого наиболее популярные бразильские музыкальные формы. При этом следует помнить о важной роли самбы — несомненно, афробразильского культурного элемента — в формировании жанра. Однако несколько отдаляясь от нее, данное направление пыталось выйти за рамки провинциализма на общенациональный уровень [10, p. 12]. Это прослеживалось не только в инструментальной части композиций, но и в лирической составляющей, которая, по большей части, заключалась в выражении «романтического и незначительного», не приносящего ничего нового. Таковой, например, была оценка босановы композитором Карлосом Лирой [10, p. 12]. По этому же поводу высказывался исследователь Франк Кюн, отмечая, что босанова не является чем-то новым, разрывающим связи с прошлым, но представляет собой совокупность всей бразильской музыкальной культуры и обращенные в современность тенденции разных регионов страны [11, p. 119]. Говоря о бразильских культурных чертах, на которых строилось данное музыкальное направление, характерная для текстуальной составляющей сентиментальность объясняется идеей *saudade*. Это лузо-бразильская культурная константа, выражающаяся в чувстве тоски, ностальгии и меланхолии. Данная черта менталитета — наследие португальской культуры, возникшее из печалей и ностальгии колонистов по родным землям, в последствие развилась во всеобъемлющую тоску, в том числе об утраченных вещах и людях, подразумевающую желание обладать ими [12, с. 78]. По мнению А.Г. Дугина босанова затрагивает экзистенциальные мотивы [7, с. 525]. Дугин также вписывает ее в общелатиноамериканский контекст (а также в контекст искусства «новых народов», по видимому, ссылаясь на типологию бразильского антрополога Дарси Рибейру), поскольку босанова является синтетической и всеохватывающей — элитарной, облаченной в «народное», несущей, помимо прочего, и политическое послание. Именно эта идея, отраженная в музыкальной форме из смеси ритмов самбы и кул-джаза, являлась главной для исполнителей босановы, «инокультурность» музыкальных форм не имела смысла, соответственно проявления культурного национализма носили иной характер. В композиции *Sabiá* 1968 г., написанной Антонио Карлосом Жобином (музыка) и Шико Буарки (текст), победившей на Международном фестивале песни того же года, присутствует как ностальгия по родной земле — выражаются желания вновь обрести связь с ней, — так и по прочим вещам,

* Институциональный акт № 5 — один из ряда документов, носящих название «Институциональный акт», принятых в Бразилии в период власти военной диктатуры. С помощью данных внеконституционных документов новая власть легитимировала свой режим. ИА-5 1968 г. известен прежде всего как наиболее репрессивный из всех подобного рода, например, дававший право власти ограничивать политические права граждан, а также вводивший некоторые ограничения в политической сфере.

утраченным навсегда: «Я вернусь на свое место, туда, где поет дрозд... лягу в тени пальмы, которой уже нет, сорву цветок, что уже не растет...» [13]. Данный текст — отсылка к стихотворению бразильского поэта XIX в. Антонио Гонсалвеса Диаса «Песнь из изгнания», в которой автор говорит о превосходстве бразильской земли. Та же мысль выражается и в названной композиции: нет лучше земли для бразильца, чем Бразилия. Эта идея легко вписывается в общелатиноамериканский контекст описания пространства, одной из черт которого является константа инаковости, заключающаяся в оппозиции Старого и Нового Света при очевидном превосходстве земель Америки, что российский филолог Андрей Федорович Кофман подтверждает на множественных примерах латиноамериканской художественной литературы [14, с. 27]. Следует отметить, что А.К.Жобин участвовал в создании песни именно в качестве композитора. Про национализм в одном из интервью он говорил: «Я — бразилец и делаю бразильскую музыку не из-за национализма, а потому что больше ничего не умею делать» [15, р. 157]. Данный пример демонстрирует, выражаясь словами французского философа Мишеля Фуко, «игру идентичности в форме тождественности или повторения» [16, с.65] — воспроизведения уже сказанного, соответственно направленного, или, лучше сказать, закрепляющегося в прошлом.

Левый националист, критик Жозе Рамос Тиньоран вел в прессе войну с босановой, говоря о жалком подражании американской музыке и об элитизме жанра, обвиняя его в недоступности для слушателя и бесполезности для мобилизации масс [17, р. 123]. Босанова для левых в лице Ж.Р.Тиньорана была включена в универсальный или глобальный джаз-дискурс, который, проникая в бразильскую популярную музыку, отрицательно сказывался на ее развитии. «Элитистский» характер босановы в моменты ее популярности сохраняется не только в Бразилии, но и в других странах. Например, в Великобритании босанова стала противостоять той части молодежной культуры, которая испытала на себе влияние культурных традиций черных мигрантов, в основном с Ямайки. То есть подобные субкультуры (как впоследствии руд-бой и скинхеды), основную массу представителей которых составляли условно «социальные низы», «рабочий класс», вступали в прямую конфронтацию с босановой, ассоциировавшейся с роскошной жизнью [18, р. 71]. Одно из объяснений приведенному факту можно найти в идеях различных мыслителей, причем из противоположных лагерей: швейцарский мыслитель-традиционалист Фритьоф Шуон высказывал идею о том, что члены одной социальной страты разных обществ имеют большую связь, чем разные страты внутри одного общества [19, с. 74]. С другой стороны находится марксизм, занимающий, по сути, те же позиции. Конкретное проявление этих идей наблюдается в приведенном примере. Таким образом, можно сказать, что босанова сделала большой шаг к преодолению регионализма бразильской музыкальной культуры путем создания нового стиля, который не был «привязан» к региону, тем самым открыв двери развитию поп-культуры в стране, при этом заключая в себе некоторые черты бразильской национальной идентичности. Однако часть публики видела бразильскую идентичность (*brasilidade*) иначе, о чем будет сказано ниже. С точки зрения коммерческого успеха следует сказать, что в первой половине 1960-х годов жанру удалось обрести популярность в США. Однако бурное развитие музыки во второй половине десятилетия, в особенности рока, привело к тому, что, не будучи ни протестной, ни «массовой», босанова не справилась с запросом части общества и отошла на второстепенные позиции. Помимо прочего стоит отметить и в определенной степени недоступность песен, исполняемых на португальском языке, для слушателей многих стран.

Однако существовали и исполнители, придерживавшиеся позиций, близких к левым. Данное направление в босанове получило название «контентистское», представители которого уделяли большее внимание содержанию в противовес тому, на чем делали акцент приверженцы «формалистского» направления. К такому выводу можно прийти, если принять во внимание факт сотрудничества представителей «контентистского» направления с левыми политическими организациями, а также темы, которые они поднимали в своем творчестве. Таковыми были и некоторые из авторов босановы, например, уже упомянутые К.Ли́ра и Нара Леан. К.Ли́ра совместно с Шико ди Ассисом еще в 1963 г. написал композицию *Canção de Sub-desenvolvido* [20] («Песня недоразвитого», или «Недоразвитой [страны]»). Данная композиция стала особенно популярна во времена диктатуры и использовалась, в том числе, студенческим движением, поскольку Ли́ра был основателем и активным участником так называемого Народного центра культуры (*Centro Popular de Cultura, CPC*), который был тесно связан с Национальным союзом студентов (*União Nacional de Estudantes, UNE*) [21, p.84]. Упомянутая композиция является хорошим источником не только для изучения социально-политического протеста студенческого движения времен военной диктатуры, но также крайне важна в контексте исследования проявлений культурного национализма в музыкальной поп-культуре того периода. В тексте данного произведения в сатирическом ключе описывается история Бразилии, сопряженная с постоянными неудачами (собственно «Недоразвитый» — это и есть Бразилия в данном повествовании), обыгрываются черты бразильского народа, прежде всего наивность, высокомерие и податливость. Хотя текст песни заслуживает всестороннего рассмотрения, для нас наибольший интерес представляет фрагмент, в котором речь идет об отношениях с США, что укладывается в левый «антиимпериалистический» дискурс. Описывается по большей части экономическая зависимость Бразилии от иностранного капитала: «верные американские друзья дали нам деньги», «начали нас продавать и покупать». Вместе с символической кока-колой перечисляются и многие другие вещи, которые были даны бразильцам «верными друзьями», после чего начинается припев: «Недоразвитая [страна], недоразвитая...». В последствие песня стала провокационной, поскольку выражение «недоразвитая страна» военные воспринимали ее как «подрывную» (*subversivo*) [21, p. 84]. Крайне показательными для данного исследования являются строки об отличии бразильцев от иных народов: «...думает, как американец, танцует, как американец, поет, как американец. Но не ест и не пьет, как американец. Живет меньше, больше страдает. Потому что отличаются бразильцы от прочих уникальным характером!». В этой строчке отражены романтические идеи об определяющей роли национального духа, высмеиваемые левыми. Если угодно, данная композиция — одно из проявлений уже кажущегося извечным спора старор и младогегельянцев. Их интересует реальная почва, прагматика, польза и ведущие к ним факторы материального благополучия.

Невозможно не обратить внимание на представленный в творчестве контентистов ницшеанский *ressentiment* по отношению к американской культуре. Мысли, высказанные в данной композиции, также можно связать с рассматриваемыми далее идеями тропикалистов об «отрицании положения страны третьего мира», что объясняется фрустрацией, особенно учитывая тот факт, что сам Ли́ра — один из пионеров босановы, принимавший участие в знаменитом концерте в Карнеги-Холле в 1962 г. Соответственно, он был свидетелем того, как бразильская культура во мнимой «иерархии культур» может быть наравне и противостоять культуре американской,

лидирующей, глобализирующей. Однако на деле Лира вынужден констатировать, что: «бразильцы поют и танцуют, как американцы». Подобные настроения музыканта выражаются и в композиции, исполненной на том самом концерте в Нью-Йорке. Лира пел свою *Influência do Jazz*, в которой есть такие строки: «моя бедная самба смешивалась, модернизировалась и потерялась... почти умерла... освободись от влияния джаза» [22]. Для М.Наполитано дискуссия левых вокруг босановы также разделялась на две спорящих стороны: тех, кого исследователь обозначает как «неофольклористов», старавшихся сохранить культуру «негров и бедняков», и их противоположность — более молодых исполнителей, считавших допустимым некое слияние элементов традиции с элементами современности [5, р. 3].

Музыканты ощущали, что бразильская поп-культура находится под влиянием именно «сверху» и «состоит» в вертикальных/иерархичных отношениях с американской культурой. Это ощущение проявляется и в более ранних текстах по сравнению с рассматриваемым периодом, например, в композиции *Chiclete com banana* 1953 г., исполненной Джексоном ду Пандейро [23]. Песня провозглашает: «Я только тогда добавлю бибоп в свою самбу, когда Дядя Сэм заиграет на тамбурине, когда будет отличать самбу от румбы». Подобную форму сопротивления инокультурному влиянию, по сути своей представляющую попытку «реванша», вряд ли можно встретить в культуре американской, это и говорит о «подчиненном» положении бразильской культуры, которое осознается и изнутри. Ч.Перроун и К.Данн также отмечают, что «англизированный» псевдоним исполнителя является отображением стремления населения периферии находиться ближе к «центру» из-за его большей престижности [2, р. 4].

В альбоме Н.Леан *Opinião*, изданном в 1965 г. и состоявшем из композиций, написанных для одноименной театральной пьесы, поставленной на сцене впервые еще в конце 1964 г., четко прослеживается предложенное ранее Лирой «освобождение от влияния джаза». К.Данн отмечал, что левые музыканты (а Н.Леан имела связи с Коммунистической партией Бразилии (*Partido Comunista do Brasil, PCdoB*) через организацию под названием Управление рабочей интеллигенции (*Comando dos Trabalhadores Intelectuais*) стремились обрести «связь с фавелами» [24, р. 235]. Для этого они привлекали представителей самба-школ, среди которых (в этой роли) выделяется Мангейра. Действительно, многие композиции были написаны Зе Кети — выходцем из фавел севера Рио-де-Жанейро, который, несомненно, был погружен в контекст жизни в неблагополучных районах, что легитимировало его тексты, касающиеся социального неравенства, а также позволяло ему поднимать прочие остросоциальные темы, что и было целью музыкантов данного лагеря. С музыкальной точки зрения это направление характеризуется отходом от босановы в сторону большего использования «традиционных» афро-бразильских инструментов и ритмов самбы, ассоциировавшихся с «народом». В этом же заключалась специфика образа бразильской нации, создаваемого левыми. Если, по Я.Ассману: «Культурная идентичность — это ставшая предметом рефлексии причастность к той или иной культуре, иначе говоря, придание своей принадлежности к ней» [9, с. 143], то левые, на словах, будучи бразильцами, соотносили себя лишь с «народом» и совокупностью культурных элементов, связанных с указанными социальными слоями, противопоставляли себя большей части политической бразильской нации.

Дискурс, формируемый левыми, исключал и ограничивал себя на основаниях «доктрины». В ней отдельные индивиды определяют свою сопринадлежность через обобществление одного и того же корпуса дискурсов, через признание одних тех же истин [16, р.73]. При этом доктринальная принадлежность

ставит под сомнение как высказывание, так и говорящего субъекта (например, подобное проявлялось по отношению к тропикализму и конкретно его исполнителям со стороны левой публики). Исходя из механизмов формирования произведений и из тех образов, символов и прочих культурных элементов, которые использовались представителями данного лагеря, можно сказать об их тенденции к защите путем изоляционизма.

Американизация бразильской поп-культуры началась еще до так называемой эпохи фестивалей. В частности, большую популярность имел жанр *iê-iê-iê*, который представлял собой рок в англо-американском стиле, по сути своей чистое и неотрефлексированное влияние американской культуры на бразильскую, в отличие от тропикалистов, культурные продукты которых были результатом применения «теоретического знания», антропофагизма Освальда ди Андради. Однако, несмотря на то что по радио больше всего звучали именно западные исполнители, то, по словам К.Велозо, никто не продал и трети того, что продал главный представитель Молодой гвардии Роберто Карлос [17, р. 129]. Логично возникает вопрос: почему отношение к данному американскому влиянию в начале 1960-х годов было крайне положительным, в то время как тропикализм вызывал в обществе смешанные чувства. Ответом может стать то, что за эти три—пять лет развития событий на внутривнутриполитической арене (заканчиваются так называемый период золотых 1950-х годов и их последствия в виде экономического роста в начале 1960-х годов), а также в музыке появляется новое поколение «студентов» (которые в городах, несомненно, являлись одной из главных политических сил) и прочих лиц, достигших к данному периоду совершеннолетия. Эти люди проходили свою вторичную политическую социализацию в условиях правоавторитарного режима, соответственно, в качестве реакции имели левую политическую ориентацию, что влекло за собой все вышесказанное в плане характера и применения ими культурного национализма. Разумеется, формирование контркультуры — это отдельная и крайне обширная тема. Однако в рамках данной статьи важно учесть фактор различного опыта поколений и, как следствие — разной реакции на происходящее, что хорошо описано, например, в труде американского историка Артура Шлезингера о так называемой теории циклов в истории США [25, с. 50]. При этом следует учитывать также и тезис, выдвигаемый исследователем Расселом Данканом, заключающийся в том, что появление контркультуры неизменно сопровождают времена достатка, и именно в данный период Запад был богаче, чем когда-либо, не решив при этом проблему социального неравенства [26, р. 145]. Американский исследователь вторит Теодору Рошаку, автору одного из основных трудов по контркультуре, заявлявшему уже в конце 1960-х годов, что «диссидентство родилось не из нищеты, а из изобилия, его задачей стало исследовать новые проблемы, возникшие с беспрецедентным повышением уровня жизни» [27, с. 13].

Iê-iê-iê не было гегемоном на бразильской музыкальной сцене несмотря на свое широкое распространение. В рамках музыкальных телевизионных программ, на которых было представлено данное направление (*O Fino da Bossa u Jovem Guarda*) также существовали разногласия между двумя лагерями — «старой» и «молодой» гвардиями. Между данными сторонами не было никакой вражды (в отличие от политической сферы жизни), но имела место естественная конкуренция. «Старая гвардия» была представлена босановой и заключала в себе идею музыки национальной в смысле «отечественной» (традиционной или же новой), в то время как «Молодая гвардия» являлась культурой «импортированной», или «переведенной» [4, р. 52].

«Сторонники культурного национализма, — здесь К.Велозо имеет в виду левых, — не могли принять внедрение североамериканских символов в бразильскую культуру, воспринимали это как коварные замыслы империализма по разрушению бразильской культуры» [17, р. 116]. По словам К.Велозо, левые считали тропикалистов антинационалистами, в частности, из-за того, что последние принимали американский рок-н-ролл [17, р. 116]. У левых интеллектуалов была лишь одна цель — достичь социализма, «империализм США» был их врагом, равно как и любые проявления американской культуры [28, р. 88]. Действительно, во время студенческих демонстраций (студенты в подавляющем большинстве ассоциировались именно с левыми политическими силами) звучали такие лозунги, как: «Против империализма янки», в частности в одной из речей «лица» студенческого движения Владимира Палмейры [21, р. 50].

Публику, посещавшую музыкальные фестивали, составляли те самые студенты, проникнутые национализмом и социалистическим популизмом [15, р. 123]. Тропикализм был критикой национализма, казавшегося К.Велозо наивным и защищающимся, «охранительным», с помощью более «вовлеченного», «агрессивного» национализма [17, р. 123]. Говоря об отношениях К.Велозо и публики, особенно проявлявшихся на музыкальных фестивалях, надо выделить череду конфликтных эпизодов. Следует обратить внимание на реакцию публики в зале во время его выступления в финале Фестиваля бразильской популярной музыки 1967 г. По имеющимся записям телевизионной трансляции выступления [29] можно примерно оценить уровень поддержки творчества музыканта публикой. Сразу после объявления конкурсанта половина зала взревела свистом, хотя во время исполнения композиции многие и подпевали. В следующем году во время бразильского отборочного этапа на Международный фестиваль песни в ответ на аплодисменты в свой адрес артист вместо исполнения одной из частей текста композиции начал разговор с публикой, в ходе которого неоднократно обвинял слушателей в лицемерии и непостоянстве: «Если вы в политике такие же, какие в эстетике, — нам конец» [30]. Прежде всего К.Велозо был недоволен беспринципностью публики, но в то же время он был не против так называемого природного сопротивления поп-культуре, а не «запрограммированного» национализма, который он наблюдал у представителей «охранительного» лагеря.

В качестве причины подозрительного отношения своих оппонентов ко всему чужеродному К.Велозо назвал тенденцию к изоляционизму [15, р. 129]. Подобное поведение можно объяснить стремлением к обороне своей, т.е. бразильской интерпретации взаимодействия культур (традиций индейского, черного, белого населения), уже к тому моменту сложившейся и функционировавшей, однако подвергшейся нападкам «культуры-захватчика», т.е. американской. В свою очередь тропикалисты придерживались иной стратегии: «Используя электрогитару, аргентинское танго, афро-бразильские баиянские культурные элементы, мы принимали позицию «бытия-в-мире», отрицая положение страны третьего мира, живущей в тени более развитых государств» [15, р. 121]. Данное высказывание К.Велозо можно понимать по-разному. Одна из возможных интерпретаций — уже упомянутая фрустрация, исходящая из мнимого положения Бразилии среди стран условно «западных» или, по крайней мере, «цивилизованных», при реальном восприятии ими ее в качестве страны «третьего мира», очередной «банановой республики». Конкретно это можно обнаружить в одной из композиций товарища К.Велозо по тропикалистскому цеху Жилберто Жила: «Здесь, в третьем мире... *Oh, yes*, у нас есть бананы» [31]. В свою оче-

редь Б.Андерсен, упоминая культурные произведения, порождаемые национализмом, отмечал, что даже колонизированные народы, за редким исключением, не производят продукты, выражающие агрессию или ненависть по отношению к колонизаторам [32, р. 237]. В данном случае подобных настроений также не было.

Более того, упомянутые выше примеры порождают впечатление о некоем «комплексе неполноценности», представленном в текстах композиций и выраженном через видение отношений с американской культурой. Данная теория контекстуализируется, по-видимому, в общелатиноамериканское культурное пространство, в частности, в Мексике о подобном феномене писал Самуэль Рамос [32, р. 111]. По его мнению, это чувство присуще индивидам вне зависимости от расы и культуры, но в Мексике оно имеет характер «коллективного». Тропикализм также можно трактовать и как осознанную попытку избавления от этого комплекса как части бразильской культуры (или перенос его в нужное, более созидательное русло).

Завершая намеченную ранее схему, следует сказать, что тропикалистский дискурс демонстрирует игру ограничений с помощью «принципов дисциплины», которая предполагает не какой-то смысл, а нечто, что требуется для построения новых высказываний [16, р. 65], то есть принципами «культурного каннибализма», являющегося «анонимной системой, которая находится в распоряжении тех, кто хочет или может ею воспользоваться, притом что ее смысл и ее правомочность никак не связаны с тем, кто оказался ее изобретателем» [16, р. 65]. Эта система давала возможность с помощью своих механизмов поглощения и перемешивания образов и символов бесконечно формулировать новые положения, соответственно тропикализм был направлен в будущее.

Если искать объяснения процессам, происходившим в музыке рассматриваемого периода в антропологии, то по теории британского ученого Эдварда Эванса-Притчарда противостоящие друг другу сегменты X_1 и X_2 , ведущие себя определенным образом, при появлении Y -антагониста (в данном случае американской культуры) сливаются в единую группу X , дабы противостоять вызову пришельца, каковым он является по отношению к обеим группам [33, р. 129]. В данной ситуации выделяется общая цель при отсутствии общего усилия. Внутри выделенного пространства никто не объединяется против инокультурного влияния, а единственным общим антагонистом, отраженным как в текстах музыкальных композиций, так и в речах представителей противоположных лагерей, обращенных в публичное пространство, является авторитарный политический режим, против которого выступают оба лагеря, действуя при этом если не вместе, то параллельно.

Для представителей левого крыла национализм — проблема пространства политического, а для либералов (в данном случае ими являются тропикалисты) — он проявляется, прежде всего, в пространстве культуры. Левые упрекали тропикалистов за то, что те не поднимают острых социальных проблем, не говорят о социальной несправедливости, а также не облачают это все в бразильские традиционные мотивы, вместо чего смешивают фольклор с мотивами комиксов [34, р. 7]. Левые считали инокультурное влияние деструктивным, проискавшими мирового империализма в лице США. В свою очередь тропикалисты полагали, что одной из черт бразильской культуры является ее естественная способность «поглощать», которую они и поставили во главу угла.

Таким образом, в бразильском среднем классе, в определенной степени преодолевшем в рассматриваемый период исконные культурно-регионалистские настроения, формируется сразу два культурно-националистических дискурса. Первый, по К.Велозо, — «охранительный», который под-

разумевал, что культурный национализм подчинен политике и является одним из способов сопротивления чужестранному культурному империализму, защиты национальной идентичности, в сумме — защиты национального суверенитета. По этой причине и темы, которые затрагивали в своем творчестве представители этого политического лагеря, относятся к пространству социополитическому (бедность, труд, цензура и т.д.). Эти сюжеты облекались в музыкальные формы и выражались с помощью лирических компонентов, которые считались условно «бразильскими». Представители этого политического лагеря видели национализм в «народности». Определенные музыкальные инструменты и модели поведения в творчестве должны были связать исполнителей с народом ради того, чтобы добиться большего политического эффекта [1, p. 66].

Второй национализм — «агрессивный», «вовлеченный», по словам К.Велозо. В нем явно прослеживается включение «Другого» в дискурс формирования национальной идентичности, вне зависимости от отношения к нему. В рамках данного дискурса культурный национализм использовался, прежде всего, для социокультурного протеста. Для тропикалистов «насилие над культурой» было необходимым фактором ее движения. Перед лицом опасности в лице «культуры-захватчика» они избрали стратегию принятия пограничности для сохранения собственной идентичности, установления доминанты многообразия ради сохранения культуры, основополагающего для «пограничной» цивилизации, каковой в их представлении должна была предстать и Бразилия. В латиноамериканском контексте данный процесс отражен на примере индейских культур в статье Я.Г.Шемякина. В частности, автор утверждает, что главной экзистенциальной основой латиноамериканской цивилизации в целом стал процесс взаимодействия собственной традиции с иными участниками межкультурного контакта [35, с.92].

Таким образом, представители различных лагерей представляли себе бразильскую культуру по-разному. Одни зывали в социалистических традициях к народности и отстаивали изоляционизм перед лицом капиталистических держав. Вторые — к смещению всех символов (в том числе инокультурных) и формированию единого целого. Если одни отстаивали тенденцию к изоляционизму, пытаясь таким способом сохранить свою культуру, являющуюся интерпретацией «Другого», т.е. некоего результата взаимодействия различных культур в отдельном (в данном случае бразильском) пространстве, то вторые — тоже во имя сохранения родной культуры — устанавливали доминанту многообразия.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Perrone C.A. Nationalism, Dissension and Politics in Contemporary Brazilian Popular Music. *Luso-Brazilian Review*. Madison, 2002, vol. 39, N 1, pp. 65-78.
2. Brazilian popular music and globalisation [edited by Charles A. Perrone and Christopher Dunn]. London, Routledge, 2002, 272 p.
3. Stroud S. The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of música popular brasileira. Hampshire, Ashgate, 2008, 215 p.
4. Campos A. de. et al. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo, Perspectiva, 1974, 357 p.
5. Napolitano M. A bibliografia sobre musica popular brasileira: um balance inicial (1970–2000). Available at: <https://www.academia.edu/3523189> (accessed: 02.02.2024).
6. Шемякин Я.Г. Европа и Латинская Америка: Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории. М., Наука, 2001, 391 с. [Shemyakin Y.G. Evropa i Latinskaya Amerika: Vzaimodeystviye Tsvivilizatsiy v kontekste vsegrimoy istorii [Europe and Latin America: The interaction of the civilisations in the Human History]. Moscow, Nauka, 2001, 391 p. (In Russ.).

7. Дугин А.Г. Ноомахия: войны ума. Цивилизации границ. Цивилизации Нового Света. Прагматика грез и разложение горизонтов. М., Академический проект, 2017, 558 с. [Dugin A.G. Noomahia: voyny uma. Tsivilizatsii granits. Tsivilizatsii Novogo Sveta. Pragmatika grez i razlozheniye gorizontov [Noomachy: Wars of the Mind. Civilizations of the Frontier. Civilizations of the New World. Pragmatics of daydreaming and the dissolution of horizons]. Moscow, Akademicheskii proekt, 2017, 558 p. (In Russ.).
8. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., Кучково поле, 2016, 416 с. [Anderson B. Voobrazhaemye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokakh i rasprostraneni natsionalizma [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism]. Moscow, Kuchkovo Pole, 2016, 416 p. (In Russ.).
9. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., Языки славянской культуры, 2004, 368 с. [Assman Y. Kul'turnaya pamiat': Pis'mo, pamiat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kulturakh drevnosti [Cultural memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political imagination]. Moscow, Yazyki Slavianskoi Kul'tury, 2004, 368 p. (In Russ.).
10. Treece D. Guns and roses: Bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958–68. *Popular Music*. Cambridge, 1997, N 16, pp. 1-29.
11. Kuehn F.M.C. Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa Nova: caminho para a construção de uma nova linguagem musical. Diss. Mestrado em música. Rio de Janeiro, 2004, 207 p.
12. Нагорнова А.М. Бразильская босса-нова: saudade в песнях А.К.Жобима. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону, 2015, № 4, с. 77-82. [Nagornova A.M. Brazilskaia bossa-nova: saudade v pesniakh A.K.Jobima [Brazilian Bossa Nova: saudade in the songs of A.C.Jobim]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykalnyi almanakh*. Rostov-on-Don, 2015, N 4, pp. 77-82. (In Russ.).
13. Jobim A.C. Holanda C.B. de. Sabiá. 1968. Available at: <https://genius.com/Antonio-carlos-jobim-sabia-lyrics> (accessed: 18.04.2024).
14. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., Наследие, 1997, 320 с. [Kofman A.F. Latinoamerikanskii hudozhestvennyi obraz mira [Southern American Literary Imago Mundi]. Moscow, Nasledie, 1997, 320 p. (In Russ.).
15. Jobim H. Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, 443 p.
16. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти, сексуальности. Москва, Кастанья, 1996, 447 с. [Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti, seksual'nosti [The Will to Truth: beyond the Knowledge, Power, Sexuality]. Moscow, Kastal', 1996, 447 p. (In Russ.).
17. Dunn C., Veloso C. The Tropicalista Rebellion. *Transition*. Bloomington, 1996, N 70, pp. 116-138.
18. Goldschmitt K. Doing the Bossa Nova. *Luso-Brazilian Review*. Madison, 2011, vol. 48, N 1, p. 61-78.
19. Эвола Ю., Шуон Ф., Генон Р. Касты и расы. Тамбов, 2010, Ex Nord Lux, 168 с. [Y. Evola, F. Shuon, R. Genon. Kasty i rasy [Casts and races]. Tambov, 2010, Ex Nord Lux, 168 p. (In Russ.).
20. Assis C. de, Lyra C. Canção de Subdesenvolvido. 1963. Available at: <https://genius.com/Carlos-lyra-cancao-do-subdesenvolvido-lyrics> (accessed: 20.04.2024).
21. Hagemeyer R.R. Movimento Estudantil 68: Imagens da Paixão. Diss. Mestrado em história. Curitiba, 145 p.
22. Lyra C. Influência do Jazz. 1962. Available at: <https://genius.com/Carlos-lyra-influencia-do-jazz-lyrics> (accessed: 19.04.2024).
23. Pandeiro J. do. Chiclete com banana. 1953. Available at: <https://genius.com/Jackson-do-pandeiro-chiclete-com-banana-lyrics> (accessed: 19.04.2024).
24. Dunn C. «Experimental o Experimental»: Avant-garde, Cultura Marginal, and Counterculture in Brazil, 1968–72. *Luso-Brazilian Review*. Madison, 2013, vol. 50, N 1, p. 229-252.
25. Шлезингер А.М. Циклы американской истории. М., Прогресс, 1992, 688 с. [Shlezinger A.M. Tsikly amerikanskoi istorii [The Cycles of American History]. Moscow, Progress, 1992, 688 p. (In Russ.).
26. Duncan R. The Summer of Love and Protest Transatlantic Counterculture in the 1960s. *The Transatlantic Sixties: Europe and the United States in the Counterculture Decade*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2014, pp. 144-173.

Вениамин Ляпин

27. Рошак Т. Истоки контркультуры. М., АСТ, 2014, 380 с. [Roszak T. Istoki kontrkul'tury [The Making of Counter Culture]. Moscow, AST, 2014, 308 p. (In Russ.).
28. Veloso C. Verdade Tropical. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, 524 p.
29. III Festival da MPB 1967 — A Grande Final (TV Record). Available at: <https://youtu.be/kB5XJR6w2C4> (accessed 13.11.22).
30. Veloso C. É proibido proibir [Ambiente do festival]. 1968. Available at: <https://genius.com/Caetano-veloso-ambiente-de-festival-lyrics> (accessed: 18.04.2024).
31. Gil G. Marginalia II. 1968. Available at: <https://genius.com/Gilberto-gil-marginalia-ii-lyrics> (accessed: 18.04.2024).
32. Ramos S. El perfil del hombre y la cultura en México. México, Planeta Mexicana, 2001, 145 p.
33. Эванс-Причард Э. Нуэры. Описание способов жизнеобеспечения и политических институтов одного из нилотских народов. М., Наука, 1985, 235 с. [Evans-Prichard E. Opisaniye sposobov zhizneobespecheniya i politicheskikh institutov odnogo iz nilotskikh narodov [The Nuer: A description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People]. Moscow, Nauka, 1985, 235 p. (In Russ.).
34. Sansilva M. A música e a censura. Available at: https://www.academia.edu/8982279/A_MÚSICA_E_A_CENSURA. (accessed 13.11.22).
35. Шемьякин Я.Г. «Пограничность» как способ сохранения и утверждения идентичности. Исторический опыт индейских культур Латинской Америки в универсальном контексте. *Латинская Америка*. М., 2021, № 9, сс. 83-96 [Shemyakin Y.G. «Pogranichnost'» kak sposob sokhraneniya i utverzheniya identichnosti. Istoricheskii opt indeyskikh kul'tur Latinskoy Ameriki d universal'nom kontekste [«Borderland» as a way preserving and asserting identity. The historical experience of the Native American cultures of Latin America in a universal context]. *Latinskaya Amerika*. Moscow, 2021, N 9, pp. 83-96.

Veniamin Yu.Lyapin (vyulyapin@gmail.com)

1st year master's student, Faculty of History, Russian State University for the Humanities

Chayanova Str., 15/7, 125047 Moscow, Russian Federation

Cultural nationalism in Brazilian popular music of the military regime period (1964—1968)

Abstract. The article focuses on the analysis of the comprehension of Brazilian culture by the musicians of different genres of Brazilian pop music (MPB) scene in the context of rapid globalisation, and in said context searches for the patterns of defence of own culture. As primarily sources for the investigation were used various song lyrics of that period.

Key words: Brazil, cultural nationalism, tropicalism, bossa nova, counterculture, popular music.

DOI: 10.31857/S0044748X25030074

Received 08.08.2024.