

## Через тернии к звёздам



© Н.С. Константинова, 2023

**Константинова Наталья Сергеевна**, канд. ист. наук, руководитель Центра культурологических исследований Института Латинской Америки РАН.  
115035, Москва, ул. Большая Ордынка, 21  
E-mail: natkonst@hotmail.com

**Аннотация.** Бразильский театр — ярчайшее явление бразильской культуры — по ряду объективных причин значительно меньше известен за рубежом, чем другие ее сферы. Представляет интерес проследить генезис и основные этапы эволюции драматургии и театрального искусства Бразилии на протяжении пяти столетий. Важную роль в рождении бразильского модернизма имела Неделя современного искусства, состоявшаяся в Сан-Паулу в 1922 году и кардинально повлиявшая на весь последующий культурный процесс. Доминирующей ролью в бразильском театре всегда была демократическая традиция, а феномен «нового театра» в различных формах и проявлениях подтверждается рядом принципиально значимых театральных постановок, вошедших в золотой фонд национальной культуры. Анализируется театральная теория и практика харизматичной фигуры бразильской культуры XX столетия — Аугусту Боала (Augusto Boal, 1931–2009) и некоторых других наиболее известных драматургов страны.

**Ключевые слова:** бразильский театр и драматургия, демократические тенденции, Театр Арена, Аугусту Боал, «новый театр»

**Для цитирования:** Константинова Н.С. (2023) Через тернии к звёздам. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 111–125. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-111-125

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

# Através das dificuldades até as estrelas

© N.S. Konstantinova, 2023

**Natalia S. Konstantinova**, PhD (História), Diretora do Centro de Estudos Culturais do Instituto da América Latina RAS.

115035, Rússia, Moscou, rua Bolshaya Ordynka, 21

E-mail: natkonst@hotmail.com

**Resumen.** O artigo é dedicado a um dos fenômenos mais brilhantes da cultura brasileira – o teatro, que, por uma série de razões objetivas, é muito menos conhecido no exterior do que suas outras áreas. A gênese e as principais etapas da evolução da dramaturgia e da arte teatral do Brasil ao longo de cinco séculos de existência são brevemente consideradas. Ressalta-se o papel importantíssimo da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, que marcou o nascimento do modernismo brasileiro, influenciando radicalmente todo o processo cultural posterior. É dada atenção especial à formação e desenvolvimento da tradição democrática que dominou o teatro brasileiro desde sua criação até hoje. Considera-se o fenômeno do «novo teatro» nas diversas formas de sua manifestação. Analisa-se a teoria e a prática teatral de uma das figuras carismáticas da cultura brasileira do século XX, Augusto Boal. A atenção está voltada para os nomes dos mais famosos dramaturgos do país e, como exemplo, são analisadas algumas das mais marcantes produções teatrais que se inserem firmemente no «fundo de ouro» da cultura nacional.

**Palabras clave:** teatro e dramaturgia brasileira, tradições democráticas, Teatro de Arena, Augusto Boal, «teatro novo»

**Para citar:** Konstantinova N.S. (2023) Através das dificuldades até as estrelas, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 111–125. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-111-125

**Declaración de divulgación:** A autora declara não haver nenhum potencial conflito de interesses.

# Through Hardship to the Stars

© N.S. Konstantinova, 2023

**Natalia S. Konstantinova**, PhD (History), Head of the Center for Cultural Studies of Institute of Latin American of RAS.

115035 Russia, Moscow, Bolshaya Ordynka street, 21

E-mail: natkonst@hotmail.com

**Abstract.** The article is devoted to one of the brightest phenomena of Brazilian culture – theater, which, for a number of objective reasons, is much less known abroad than its other areas. The genesis and main stages of the evolution of the dramaturgy and theatrical art of Brazil over the course of five centuries of its existence are briefly considered. The extremely important role of the Week of Modern Art, held in Sao Paulo in 1922, which marked the birth of Brazilian modernism, which radically influenced the entire subsequent cultural process, is emphasized. Particular attention is paid to the formation and development of the democratic tradition that has dominated the Brazilian theater since its inception to this day. The phenomenon of the «new theater» in various forms of its manifestation is considered. The theatrical theory and practice of one of the charismatic figures of the Brazilian culture of the 20th century, Augusto Boal, is analyzed. Attention is focused on the names of the country's most famous playwrights, and as an example, some of the most striking theatrical productions that are firmly included in the «golden fund» of national culture are analyzed.

**Keywords:** Brazilian theater and dramaturgy, democratic traditions, Arena Theatre, Augusto Boal, «new theater»

**For citation:** Konstantinova N.S. (2023) Through Hardship to the Stars, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 111–125. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-111-125

**Disclosure statement:** No potential conflict of interest was reported by the author.

Бразильская культура прочно заняла свое, особое место в культуре мировой. Однако бразильский театр по сей день в значительной степени остается в тени. Причина, на мой взгляд, техническая. Прежде всего это связано с «транспортировкой». Очень непросто перенести готовый спектакль с одной сцены на другую, тем более — зарубежную, требующую перевода на другой язык. Между тем театральное искусство и драматургия Бразилии заслуживают не меньшего внимания, чем музыка, архитектура, живопись или художественная литература.

История бразильского театра насчитывает более пяти столетий [Overhoff Ferreira, 2008]. С самого начала колонизации португальцы, разрабатывая стратегии христианизации индейцев, интуитивно почувствовали, что одним из самых действенных способов могут стать театрализованные представления. В результате возник театр катехизации, оказавшийся достаточно успешным предприятием с точки зрения поставленной конкистадорами задачи, учитывая склонность автохтонного населения к творческим манифестациям, прежде всего песенно-танцевальным.

Залог успеха заключался в том, что в традиционные для европейского театра формы органично вплетались элементы индейских культур. Тут нельзя не вспомнить имя падре Жозе ди Аншиета (José de Anchieta, 1534–1597), посвятившего жизнь миссионерской деятельности и создавшего ряд талантливых произведений в жанре *ауто сакраменталь*<sup>1</sup>. В своих театральных постановках на «новой земле» Аншиета привлекал в качестве актеров местных жителей. Он по праву считается первым драматургом Бразилии.

С тех давних времен и до наших дней бразильский театр прошел не просто долгий, но и тернистый путь, однако никогда, даже в самые трудные эпохи, не прерывая своего существования.

И всё же подлинный расцвет театрального искусства Бразилии датируется XX в., с наступлением которого начался процесс концептуального осовременивания, охвативший культуру в целом.

В театре, созвучно новым веяниям, незамедлительно возникает стремление сконцентрироваться на национальной проблематике. В период господства романтизма на бразильской сцене это означало противостояние с влиянием старой Европы, которое было весьма значительным (что вполне естественно) и в предшествовавшие эпохи.

Важнейшим катализатором кардинальных преобразований в национальном театре стало зарождение бразильского модернизма, старт которому дала Неделя современного искусства, состоявшаяся в Сан-Паулу в 1922 г. [Константинова, 2017]. Концептуальная основа движения разрабатывалась

<sup>1</sup> Auto sacramental (исп. «священное действо»), жанр испанского театра XVI–XVII вв., одноактная аллегорическая пьеса на сюжет из Священного Писания.

«группой пятерых». В «пятерку» входили писатели и поэты Мариу ди Андради (Mário de Andrade, 1893–1945), Менотти дел Пикья (Menotti Del Picchia, 1892–1988), Освалд ди Андради (Oswald de Andrade, 1890–1954), художницы и скульпторы Анита Малфатти (Anita Malfatti, 1889–1964) и Тарсила ду Амарал (Tarsila do Amaral, 1886–1973). Именно эта команда сформулировала идеи и представила образцы нового, модернистского искусства Бразилии. Его рупором стал журнал *Клаксон* – ежемесячное издание, первый номер которого печатается сразу после завершения *Недели*. С этим журналом сотрудничали такие известные деятели бразильской культуры, как Мануэл Бандейра (Manuel Bandeira, 1886–1968), Эмилиу ди Кавалканти (Di Cavalcanti, 1897–1976), Анита Малфатти, Сержиу Буарки ди Оланда (Sérgio Buarque de Holanda, 1902–1982), Граса Аранья (Graça Aranha, 1868–1931). Журнал публиковал эссе, хроники, критические статьи, графику. Предисловие к первому номеру можно считать программным документом.

Позже манифесты модернистских движений могли сыпаться как из рога изобилия. Но в каждом не составит труда уловить отголоски *Недели*. Например, *Пау Бразил* — направление, возникшее в 1925 г. с выходом в свет одноименного сборника стихов Освалда ди Андради (так называется дерево, от которого произошло и название страны), пропагандирует связь литературы с бразильской действительностью и зовет к «новому открытию Бразилии». Среди лозунгов выдвигается необходимость сплава народной архаики и современности. В том, что касается языка, предлагается отказаться от строгого соблюдения правил грамматики и пунктуации, очистить лексику от архаизмов и наукообразности, смело использовать неологизмы, то есть говорить «по-бразильски», «так, как мы говорим», пусть даже и с ошибками<sup>2</sup>. Понятно, что сходства позиций здесь видны невооруженным глазом еще и потому, что и на этот раз ключевой фигурой стал Освалд ди Андради, так же как и три года спустя, когда появилось движение под осознанно провокационным названием «Антропофагия». В его программном документе провозглашалось, что обновление искусства должно произойти благодаря «восстановлению индейских ценностей, высвобождению инстинктов и валоризации первозданности»<sup>3</sup>.

Роль *Недели*, во многом определившей дальнейшее развитие культуры во всё её многообразии, трудно переоценить.

В стране один за другим появляются театральные коллективы, цель которых — сделать бразильский театр более аутентичным за счет обращения к национальной жизни. Самым известным стал созданный в 1938 г. «Бразильский Студенческий Театр» (Teatro do Estudante do Brasil — ТЕВ). С ним и

<sup>2</sup> Oswald de A. (1924) MANIFESTO DA POESIA PAU – BRASIL. Correio da Manhã. 18.03.1924. URL: [https://www.passeiweb.com/manifesto\\_pau\\_brasi/](https://www.passeiweb.com/manifesto_pau_brasi/) (accessed: 25.05.2023).

<sup>3</sup> Ibidem.

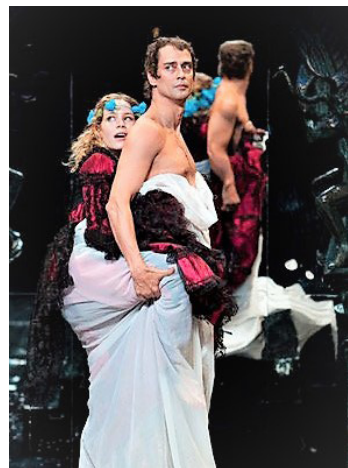
другими подобного рода театральными труппами связано становление демократической традиции, которая в предшествующие времена и, в частности, в XIX в. прослеживается слабо. Но именно эта традиция оказалась наиболее устойчивой и в значительной степени характеризует сегодняшний бразильский театр.

Вместе с тем театральные критики Бразилии неустанно подчеркивают чрезвычайно важную роль европейских режиссеров в формировании национального сценического искусства. Само их появление на латиноамериканской земле было обусловлено сложившейся ситуацией в Европе в годы Второй мировой войны. Как писал впоследствии известный бразильский критик польского происхождения Ян Мишалски, «страна, полная парадоксов со стольких точек зрения, Бразилия парадоксальным образом обязана трагическому событию — Второй мировой войне началом современного этапа в развитии ее театра» [Michalski, 1979: 43].

Театральные деятели, эмигрировавшие из Европы, получив возможность остаться «в профессии», с энтузиазмом принялись за работу, фактически приобщая Бразилию к передовому опыту мировой сцены. Исследователи часто подчеркивают, что именно европейские иммигранты заложили в Бразилии основы режиссерского и актерского мастерства. Но не думаю, что с подобным утверждением можно согласиться безоговорочно, учитывая созданные ранее в стране драматургические произведения, которые с успехом ставились не только в Бразилии, но и в других странах. В то же время нельзя недооценивать роль, которую сыграли в процессе обновления театра зарубежные режиссеры, в частности, итальянцы Адольфо Чели (Adolfo Celi, 1922–1986) и Джанни Ратто (Gianni Ratto, 1916–2005), а также поляк Збигнев Зембински (Zbigniew Ziemiński, 1908–1978). В Новом Свете им удалось осуществить свои творческие планы, реализовать которые у себя на родине помешала война. В Бразилии же они нашли благодатную почву для новаторских художественных поисков и экспериментов.

Збигнев Зембински в 1943 г. основал группу «Комедианты» (Os Comediantes). По мнению американского критика Дэвида Джорджа, именно ему принадлежит заслуга знакомства бразильского театра с системой Станиславского, методикой Брехта и наиболее передовыми тенденциями западного театра [George 1992: 10–20].

В том же 1943 г., увлеченный идеями театрального экспрессионизма, Зембински ставит на сцене «Комедиантов» пьесу бразильского драматурга Нелсона Родригеса (Nelson Rodrigues, 1912–1980) «Подвенечное платье» («Vestido de noiva»). Этот спектакль буквально произвел переворот и стал реперной точкой, с которой принято отсчитывать



Пьеса «Подвенечное платье».  
Современная постановка



историю современного этапа. «Впервые постановка была столь неукоснительно подчинена единому режиссерскому замыслу, впервые был столь последовательно проведен принцип актерского ансамбля и, наконец, впервые привычную сцену-коробку с традиционными павильонами заменили сложные декорационные конструкции. На премьере в Муниципальном театре в Рио-де-Жанейро после окончания спектакля публика пребывала в молчании, казавшемся бесконечным, за которым последовали нескончаемые овации» [Michalski, 1982: 4].

Работа Зембински стала своеобразным триггером в сознании многих бразильских режиссеров, актеров, драматургов, театральных художников, остро почувствовавших невозможность работать по-старому. Стремление быстро освоить все многообразие художественного опыта западной сцены, накапливавшегося десятилетиями, толкало на путь ускоренного развития, которое отличалось сосуществованием различных, апробированных в Европе театральных школ и направлений.

Наиболее ярким проявлением европейского «крена» стала деятельность созданного Франко Зампари (Franco Zampari, 1898–1966) в 1948 г. «Бразильского театра комедии» (Teatro Brasileiro de Comédia — ТБС). В нём европейские режиссеры работали бок о бок с самыми талантливыми режиссерами и актерами Бразилии. На сцене этого театра ставились лучшие произведения мирового классического репертуара.

Однако ко второй половине пятидесятых годов как раз «Бразильский театр комедии» стали упрекать в излишнем космополитизме, в оторванности от национальных корней, в политическом конформизме. Критика сопровождалась призывами придать бразильскому театру национальный характер, обратиться к собственным корням. Эта очередная волна позитивного национализма имела под собой основания более общего порядка, чем искусство-ведение. Закономерно, что призывы обратиться к поискам «бразильского» (позже появился термин *brasildade*) пришелся на вторую половину 1950-х гг., на время правления президента Жуселину Кубичека (Juscelino Kubitschek, 1956–1961). Новый президент провозгласил своей основной задачей демократизацию страны и борьбу за ее полную экономическую и политическую независимость, вызвав у значительной части населения прилив патриотических настроений. Крупнейший бразильский драматург Алфреду Диас Гомис (Dias Gomes, 1922–1999), вспоминая это время, писал: «В стране произошли политические изменения, вызвавшие переворот в сознании людей. Национализм Жуселину, эйфория по поводу новой столицы, строившейся всеми вместе, сама идея, что “мы можем”, “мы сделаем”, — все это дало импульс национальной драматургии. Она стала с обостренным вниманием относиться к бразильской действительности, к самим бразильцам, к содержанию и форме театральных спектаклей, ко всему национальному» [Gomes, 1962: 133].

К слову сказать, перу Диаса Гомиса принадлежит одно из самых известных произведений бразильской драматургии XX в. — пьеса «Исполнитель обета» («O Pagador de Promessas», 1959), по которой кинорежиссер Анселму Дуарти (Anselmo Duarte, 1920–2009) в 1962 г. снял одноименную картину, ставшую первым бразильским фильмом, получившим «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском фестивале и номинировавшимся на «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке». Социально-политическая направленность этого произведения была очевидной. Действие разворачивается в бразильском штате Баия. Главный герой по имени Зе ду Бурру (burro по-португальски осёл) — бедняк, единственное богатство которого — старый осёл Николау. Однажды осёл тяжело заболевает. Зе ду Бурру даёт обещание Святой Варваре, что, в случае выздоровления Николау, он водрузит на себя тяжелый деревянный крест и донесёт его до церкви в столице штата — Салвадоре. Ослик выздоравливает, и Зе ду Бурру начинает свой долгий изнурительный путь. Достигнув цели, он сталкивается с непреодолимым препятствием: настоятель церкви, узнав причину его прихода, просто-напросто не пускает его в церковь. Выбрав такой сюжет, Диас Гомис, конечно же, стремился привлечь внимание к полному безразличию церкви и государства к проблемам «простых людей», иными словами, к подавляющему большинству граждан Бразилии.



Афиша фильма  
«Исполнитель обета» 1962 г.



Аугусту Боал. 1931–2009

В атмосфере эмоционального подъема в 1953 г. был основан и «Театр Арена» (Teatro de Arena), целиком посвятивший себя острой социально-политической проблематике [Patriota, 2010]. Спектаклем, ставшим своего рода манифестом труппы, явилась постановка пьесы Джанфранческо Гварньери (Gianfrancesco Guarnieri, 1934–2006) «Они не носят смокингов» («Eles Não Usam Black-Tie», 1958). Создатель коллектива — драматург, режиссер, теоретик театра и актер Аугусту Боал (Augusto Boal, 1931–2009) написал книгу под названием «Театр угнетенных» («Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas», 1975), в которой сформулировал свое творческое кредо, включавшее в себя в том числе методы подготовки деятелей театра. Ему казалось принципиально важным, чтобы люди театра мировоззренчески видели этот вид искусства максимально демокра-



тичным.

После 1964 г. театр Боала ставит серию спектаклей «Арена рассказывает...» («Arena Conta...»). Наибольший успех имели: «Арена рассказывает о Зумби» («Arena Conta Zumbi», 1965) и «Арена рассказывает о Тирадентисе» («Arena Conta Tiradentes», 1967). Обе пьесы, обращенные к прошлому, явно перекликались с современностью. Первая воскрешала в памяти один из эпизодов героической борьбы негров-рабов за свое освобождение, вторая – заговор «Инконфиденсия минейра» (Inconfidência Mineira) – начало борьбы за освобождение Бразилии от португальского колониального господства. «Арена рассказывает о Зумби» поразила зрителей своим новаторством, отказом от многих условностей коммерческого театра. Именно в работе над этим спектаклем начали выкристаллизовываться те принципы, которые впоследствии легли в основу театральной эстетики Боала, отражавшей специфические условия Латинской Америки в целом и Бразилии в частности.

Согласно Боалу, основные усилия театральных деятелей должны быть направлены на создание дидактического контента, не столько на воспроизведение действительности, сколько на ее правильное толкование. Бразилец преследовал ту же цель, что и Брехт (Bertolt Brecht, 1898–1956) в своей концепции «эпического театра», — сделать театр эффективным орудием борьбы за переустройство мира. При этом Боал руководствовался идеей, которую сформулировал следующим образом: «...всякий театр неизбежно является политическим, поскольку политическими являются все виды человеческой деятельности, а театр — лишь один из них» [Boal, 1977: 151].

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

Основным своим вкладом в театральное движение региона сам Боал считал так называемую систему «коринга» («O Sistema Coringa»), впоследствии широко используемую многими латиноамериканскими театрами «коллективного творчества».

Слово «коринга» обозначает «джокер» — карту в некоторых играх, например в покере, способную заменить любую другую. Такой термин, естественно, был выбран не случайно. Коринга — это новый герой, своеобразный стержень представления, действующее лицо, способное в случае необходимости заменить любого участника спектакля. Однако этим далеко не исчерпываются функции данного персонажа. Он одновременно и рассказчик, и комментатор, поддерживающий прямой контакт с публикой, нередко более близкий к ней, чем к персонажам, о которых повествует. Он и рупор авторского «я», обращенного непосредственно к зрителям. Его иногда можно рас-

смаатривать и как исследователя-социолога, изучающего внутренний смысл поступков людей, поставленных в те или иные обстоятельства. Кроме того, коринга — это своего рода маг и волшебник, творец «магической реальности», без которой, по мнению Боала, невозможен подлинный театр.

В полной мере система «коринга» впервые была применена при постановке спектакля «Арена рассказывает о Тирадентисе». Спектакль отличало свободное обращение с историческим материалом, который сознательно был освобожден от событийных подробностей. Главное обвинение, предъявлявшееся в спектакле участникам заговора во главе с Тирадентисом, видевшего свою миссию в освобождении страны от колониального господства Португалии, состояло в том, что они были далеки от народа, не сумели сделать его союзником в своей борьбе.

Интересен опыт еще одного коллектива — «Союз и зоркое око» (Teatro Popular União e Olho Vivo), созданного в 1972 г. С самого начала и на протяжении последующих лет творчество этой труппы было связано с ее главным спектаклем — «Король Мому» («Rei Momo», 1972), название которого совпадало с наименованием одной из знаменитых школ самбы, фигурировавшей в представлении. Принцип «коллективного творчества» неуклонно соблюдался на всех этапах работы над этой постановкой. Все члены коллектива, включая технический персонал, совместно изучали труды по народному искусству, участвовали в творческих дискуссиях. Труппа горячо обсуждала, какой должна стать первая и одновременно программная работа. Были установлены постоянные контакты со школами самбы. В результате появился спектакль, в котором все было достоверно.

Премьера состоялась 6 ноября 1972 г. Успех был ошеломляющим, чему, по всей видимости, способствовало и то обстоятельство, что наряду с традиционной театральной публикой подавляющая часть зрителей состояла из студентов и жителей рабочих кварталов Сан-Паулу.

Сюжет пьесы вкратце таков. Традиционный бал в Муниципальном театре Рио-де-Жанейро в дни карнавала, на который собираются «сливки» бразильского общества — аристократическая элита, звезды телевидения и кино, шоу-бизнеса, богатые зарубежные туристы и т.д. Предстоят выборы Короля Мому — главного героя карнавала, символически правящего страной в дни праздника. В качестве претендентов на этот почетный титул в пьесе фигурировали различные персонажи национальной истории. Каждый из них появлялся в сопровождении той или иной школы самбы, которые, в соответствии с карнавальными традициями [Константинова, 2003], рассказывали о славных деяниях своего кандидата и призывали публику голосовать именно за него. Таким образом, перед зрителями поочередно проходили исторические персонажи, связанные с эпохой борьбы за независимость. Но это были не те национальные герои, которыми привык гордиться народ. Среди претендентов оказались Жуан VI (João VI de Portugal) отец Педру I (первого императора Бразилии), сам Педру I (Pedro I do Brasil, 1822–1831), члены португальской

королевской семьи, бежавшей в колонию после наполеоновского вторжения на Иберийский полуостров. Подлинными же героями находились на втором плане, как бы готовясь к тому, чтобы занять свое место в истории. После того как зрители могли оценить всех кандидатов на звание Короля Мому, ведущий спектакля Зе ду Леау восходил на трон и надевал корону победителя. Он символизировал собой народ — главное действующее лицо праздника, уходящего корнями в глубинные слои национальной культуры.

В этом насыщенном местным колоритом спектакле нашла свое яркое воплощение театральная концепция Боала, и прежде всего система «коринга». Зе ду Леау выступал в качестве объективного, беспристрастного рассказчика, а исполнители его роли по ходу пьесы сменяли друг друга.

Вскоре после премьеры «Короля Мому» коллектив отправился в гастрольную поездку по стране. В какой-то момент часть труппы была арестована по обвинению в «подрывной деятельности», что в глазах общественного мнения лишь добавило уважения к коллективу, каждый раз находившему в себе силы возобновлять деятельность театра.

После гастролей по Европе престиж коллектива «Союз и зоркое око» значительно вырос. Приняв участие в Международном театральном фестивале во Вроцлаве, труппа затем показала «Короля Мому» в ряде городов Югославии, Италии и Франции. И везде спектакль пользовался неизменным успехом.

В 1978 г. коллективу удалось опубликовать книгу «В поисках народного театра»<sup>4</sup> — документальную хронику, проследившую шаг за шагом его деятельность с момента создания. Этот скрупулезный, детальный отчет о поистине колоссальной работе, которая была проделана за годы существования театра, также стал существенным вкладом в развитие латиноамериканского театрального движения «коллективного творчества».

В годы военной диктатуры (1964–1985) оппозиционно настроенные деятели театра, как и представители других сфер искусства, подверглись цензуре и гонениям. Ряд драматургов, режиссеров и актеров были вынуждены покинуть страну. Многие из оставшихся в Бразилии подвергались арестам. Ситуация обострилась после принятия в 1968 г. Институционального акта № 5, максимально ужесточившего режим. До этого какое-то время все же удавалось противостоять диктатуре. Так, в 1965 г. была осуществлена постановка пьесы «Смерть и жизнь Северино» («Morte e Vida Severina») Жоау Кабрала ди Мелу Нету (João Cabral de Melo Neto, 1920–1999) на музыку Шикку Буарки (Chico Buarque, р. 1944). Спектакль буквально потряс критиков и публику своей остросоциальной направленностью в сочетании с яркой образностью и великолепной сценографией. «Пьеса отличалась изысканной постановкой и ознаменовала собой целую эпоху» [Nunes, 2013], — вспоминает драматург и театровед Селсу Нуньес. Крайне неблагоприятная, давящая

<sup>4</sup> Vieira C. Em Busca de um Teatro Popular. São Paulo. Funarte. 2007.

политическая ситуация вызвала в среде творческой интеллигенции пессимистические настроения. Но в то же время в начале семидесятых заявляет о себе молодое поколение драматургов, объединившихся в движение «нового театра» (*Teatro novo*)<sup>5</sup>. То, что их путь начинался в обстановке политической апатии, связанной с крушением надежд на возможность демократического развития Бразилии, незамедлительно отразилось в их творчестве.

«Новый театр» обратился к исследованию внутренней драмы отдельного человека, мучительно ощущающего свое одиночество и неприкаянность во враждебном ему окружающем мире. Пристальное рассмотрение отчужденного от общества бытия являлось своеобразной идейной позицией «нового театра». Одним из лейтмотивов их творчества стала проблема трагического одиночества человека в больших городах, в бурлящих мегаполисах, внешне неутомная жизнь в которых резко контрастировала с внутренней опустошенностью и депрессией. Освоение урбанистической тематики, характерное для «нового театра», выдвинуло на первый план проблему отчужденного сознания, анализируемую в русле психологии личности.

Со временем в рамках этого направления появилась и другая тенденция. Вопросы, поднятые «новым театром», в наиболее заостренном виде отразились в творчестве крупнейшего драматурга 1970-х гг. — Плиниу Маркуса (*Plínio Marcos*, 1935–1999). Театру, устремленному к духовным идеалам, пытавшемуся незамедлительно решать кардинальные вопросы переустройства общества, Плиниу Маркус противопоставил натуралистически-жестокую правду жизни, изображаемую, по его собственному определению, с документальной точностью репортера.

Драматургия Плиниу Маркуса — эмоционально необычайно сильное свидетельство происходящего в мире городских трущоб, где единственный закон ограничивается грубым насилием и нечеловеческой жестокостью. Драматург без прикрас говорит о бездне человеческого падения, от которого не застрахован никто. Каждый может оказаться на «дне».

Плиниу Маркус, по выражению Антонена Арто (*Antonin Artaud*, 1896–1948), исповедует своеобразную «шоковую терапию». Однако сцены насилия и жестокости ни на секунду не становятся для драматурга самоцелью. Он не считает, что зло имманентно миру. Его театр — прежде всего объективное свидетельство вопиющей несправедливости существующей социальной системы, способной низвести человека до уровня ничтожества.

В «Лиловом абажуре» («*O abajur lilás*», 1969) драматург, оставаясь верным своей теме, создает метафорический образ авторитарного государства, основанного на насилии и приводящего к «коллективному оподлению, проявляющемуся в самых разных сферах» [Васина, 1984].

<sup>5</sup> Новому театру частично посвящена диссертация Е.Н. Васиной «Основные тенденции развития бразильского театра 70-х годов».

Эта пьеса Маркуса во многом предопределила идейно-эстетические искания второй половины 70-х гг., когда театр начинает тяготеть к широким обобщениям, требующим обращения к новому художественному языку. Существование цензуры обусловило появление в театре метафорических и условных форм, в которых постоянно присутствует второй план, поступки персонажей не замыкаются на самих себя, а соотносятся с современной социально-политической ситуацией. Заметную роль в драматургии начинает играть гротеск, позволяющий в акцентированной форме вскрыть аномальные, извращенные формы социальной действительности.

Детальную психологическую разработку характеров, типичную для «нового театра», в гротескной драме сменяет принципиальный антипсихологизм, ибо ее герои — это прежде всего обыватели, бездумные марионетки в руках режима, способные приноровиться даже к самым антигуманным формам власти. И именно им театр гротеска предъявляет суровое обвинение в социальной пассивности и мещанском конформизме.

Но ничто не вечно под луной. Мрачные времена сменяются периодом демократизации, так называемой абертуры (1974–1988). Театр выходит из подполья, многие его деятели возвращаются из вынужденной эмиграции, наступает новый творческий подъем, о чем свидетельствует, в частности, рождение яркой молодежной группы под названием «На улице» (*Grupo Tá na Rua*), созданной режиссером Амиром Аддадом (*Amir Haddad*, p. 1937).

1990-е гг. продемонстрировали разнообразие тенденций, стилей и проблематики, которые были связаны с творчеством труппы «Театральная мастерская» (*Teatro de Oficina*). Коллектив, созданный еще в 1958 г. и оказавший существенное влияние на формирование многоцветной театральной панорамы Бразилии, сегодня чрезвычайно успешно работает под руководством Жозе Селсу Мартинес Корреа (*Zé Celso*, p. 1937).

В XXI в. в бразильской драматургии появилась целая когорта талантливых авторов, вынесших на сцену актуальные темы и проблемы, всесторонне отражающие жизнь современного общества. Среди новых имен в первую очередь следует упомянуть Алешандре Дал Фара (*Alexandre Dal Farra*, p. 1961), Сильвию Гомес (*Silvia Gomez*, p. 1977), Леонардо Кортеса (*Leonardo Cortez*, p. 1975), пьесы которого похожи на социально заостренные рентгенограммы в жанре трагикомедии, Ньютона Морено (*Newton Moreno*, p. 1968) (его считают главным открытием последнего десятилетия), Анджелу Рибейру (*Angela Ribeiro*, p. 1975), Ивама Кабрала (*Ivam Cabral*, p. 1963), Родольфо Гарсиа Васкеса (*Rodolfo García Vázquez*, p. 1962), Лео Лама (*Léo Lama*, p. 1964) — автора хита «Муки любви» (*Dores de amor*, 1989).



Жозе Селсу. Театральная мастерская.  
2016



Театр продолжает активно развиваться, оставаясь верным лучшим национальным традициям. Во многом это происходит благодаря цивилизованной культурной политике государства. В том, что такая политика проводится в жизнь, есть особая заслуга действующего президента — Лулы да Силва (Luiz Inácio Lula da Silva, 2003–2011, с 1 января 2023 г. по н. вр.). В 2003 г. в ходе своей первой предвыборной кампании он представил проект под названием «Воображение на службе Бразилии», имевший подзаголовок «Программа государственной культурной политики»<sup>6</sup>. Документ изначально предусматривал сотрудничество государства с гражданским обществом как равноправным партнером. Именно этот принцип лег в основу всей деятельности Министерства культуры после того, как Лула получил свой первый президентский мандат.

Культуру иногда называют «хорошим бизнесом». Часто так оно и есть. Но это действительно хороший бизнес, если она направлена на укрепление демократии и утверждение социальной справедливости, если в культуре видеть — поверх всех прочих определений — «очищение души от скверны», катарсис, моральное возвышение человека, звездное небо Канта. Эти звезды, библейские, по сути, заставляющие человека осознавать свое существование и личную ответственность за все происходящее в мире, определили путь, пройденный Бразилией и ее театром во времена колонии и в период борьбы за независимость, а также в более поздние времена фашиствующего режима Варгаса и относительно недавно ушедших с политической сцены военно-авторитарных режимов.

Задним числом может показаться, что теоретические концепции, получившие развитие в бразильском театре, эстетика и сама театральная практика излишне политизированы. Однако так кажется, лишь когда оглядываешься назад, когда путь пройден. Цивилизационно пройден единственно возможный путь, поскольку земная цивилизация у нас общая и одна-единственная. При этом культура всегда окрашена в цвета национального флага. Театр и драматургия Бразилии яркое тому свидетельство.

## References

- Boal A. (1977) *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* [Theater of the Oppressed and other political poetries], Civilização, Rio de Janeiro, Brasil, 303 p. (In Portuguese)
- Gomes A.D. (1962) *A invasão: A revolução dos beatos* [The Invasion: The Revolution of the Blessed], Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Brasil, 255 p. (In Portuguese)
- George D. (1992) *The Modern Brazilian Stage*, University of Texas Press, Austin, USA, 196 p.

<sup>6</sup> Partido dos Trabalhadores. A imaginação a serviço do Brasil: Programa de Políticas Públicas de Cultura. 2002. URL: <https://fpabramo.org.br/csbh/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/01-aimaginacaoaservicodobrasil.pdf> (accessed: 25.05.2023).



Konstantinova N.S. (2003) *Strana karnavala: neskol'ko esse o brazil'skoi kul'ture* [The Land of Carnival: Some Essays on Brazilian Culture], Nauka, Moscow, Russia, 144 p. (In Russian)

Konstantinova N.S. (2017) Nedelya prodolzhaet zhit' [The Week Goes on], *Inostrannaya literature*, no. 10, pp. 234-238. (In Russian)

Michalski Y. (1979) *O Palco Amordaçado* [The Stage Gagged], Avenir, Rio de Janeiro, Brasil, 95 p. (In Portuguese)

Michalski Y. (1982) Introdução ao teatro brasileiro moderno [Introduction to modern Brazilian theater], *Conjunto*, no 4. (In Portuguese)

Nunes S. (2013) A breve história do teatro brasileiro e suas reviravoltas dramáticas [The brief history of Brazilian theater and its dramatic twists and turns], *Globo Universidade*. 29.06.2013. URL: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2013/06/breve-historia-do-teatro-brasileiro-e-suas-reviravoltas-dramaticas.html> (accessed: 25.05.2023). (In Portuguese)

Overhoff Ferreira C. (2008) Uma Breve História do Teatro Brasileiro Moderno [A Brief History of Modern Brazilian Theater], *Nuestra América*, no. 5, pp.131-143. (In Portuguese)

Patriota R. (2010) *A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos* [The writing of the history of theater in Brazil: thematic issues and methodological aspects], *História (São Paulo)*, pp. 79-110. (In Portuguese)

Vasina E.N. (1984) *Osnovnye tendentsii razvitiya brazil'skogo teatra 70-kh godov* [The main trends in the development of Brazilian theater in the 1970s], PhD. Thesis, Moscow, Russia, 245 p. (In Russian)

## Список литературы

Константинова Н.С. (2003) *Страна карнавала: несколько эссе о бразильской культуре*. Наука, Москва. 144 с.

Константинова Н.С. (2017) Неделя продолжает жить. *Иностранная литература*. №10. С. 234-238.

Васина Е.Н. (1984) *Основные тенденции развития бразильского театра 70-х годов*. Дис. ...канд. искусствоведения. Москва. 245 с.