

**ИНСТИТУТ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

**INSTITUTO DE LATINOAMÉRICA  
ACADEMIA DE CIENCIAS DE RUSIA**

**Instituto de Latinoamérica  
Academia de Ciencias de Rusia**

**CULTURA CONTEMPORÁNEA  
DE ESPAÑA Y PORTUGAL:  
POLÍLOGO DE TRADICIONES**

**Moscú**



**2017**

**Институт Латинской Америки  
Российской академии наук**

**СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА  
ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ:  
ПОЛИЛОГ ТРАДИЦИЙ**

**Москва**



**2017**

УДК 72, 78, 82, 325

ББК 83.3 (4Исп,4Порт), 85.11 (4Исп, 4Порт), 85.31 (4Исп, 4Порт), 85.37 (4Исп, 4Порт)

**Рецензенты:**

д-р полит. наук Б.Ф. Мартынов, канд. ист. наук  
Н.Ю. Кудеярова, канд. ист. наук А.Д. Щербакова

**Современная культура Испании и Португалии: полилог традиций.** – М.: ИЛА РАН, 2017. 246 с.

ISBN 978-5-9908156-2-9

Монография, подготовленная Центром культурологических исследований Института Латинской Америки, посвящена одной из наиболее актуальных проблем современной культурологии – полилогу культурных традиций. При этом авторы руководствуются широким толкованием понятия «полилог», подразумевая под ним различные формы взаимодействия культур. Тема раскрывается на примере полилога традиций между двумя государствами Иберийского полуострова – Испании, Португалии. Рассчитана как на специалистов (культурологов, историков, политологов, социологов, литературоведов, искусствоведов), так и на широкий круг читателей.

Esta monografía es fruto del esfuerzo colectivo del Centro de Investigaciones Culturológicas del Instituto de Latinoamérica de La Academia de Ciencias de Rusia. La obra enfoca uno de los temas más debatidos en la culturología de hoy: el polílogo de las tradiciones culturales. El concepto *polílogo* se entiende por los autores de manera amplia que abarca distintas formas de interacción de las culturas. El tema se presenta en el ejemplo del polílogo de las tradiciones entre dos estados de la península Ibérica: España, Portugal.

La publicación está destinada para especialistas (culturólogos, historiadores, politólogos, sociólogos, críticos literarios y de arte), así como para todos los interesados.

Esta monografia é o resultado do esforço coletivo do Centro de Pesquisas Culturológicas do Instituto da América Latina da Academia de Ciências da Rússia. O trabalho centra-se em um dos temas mais debatidos na culturologia de hoje: polílogo das tradições culturais. O conceito *polílogo* é entendido pelos autores de modo amplo que engloba diferentes formas de interação de culturas. O tópico é apresentado no exemplo del polílogo entre tradições de dois estados da Península Ibérica: Espanha, Portugal. A publicação é destinada para especialistas (culturólogos, historiadores, politólogos, sociólogos, críticos literários e de arte), bem como para todos os interessados.

ISBN 978-5-9908156-2-9

© ИЛА РАН, 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	9
<b>ГЛАВА I</b>	
Португалия в жизни и творчестве Мигеля де Унамуну (Н.С. Константинова).....	14
<b>ГЛАВА II</b>	
Архитектура Испании: «игра в классику» или серьезное переосмысление традиций (Н.А. Шелешнева-Солодовникова).....	36
<b>ГЛАВА III</b>	
Хулио Льямасарес: диалог с Прустом (Б.Ю. Субичус).....	69
<b>ГЛАВА IV</b>	
Фламенко и фадо – две ипостаси иберийской идентичности (В.Р. Доценко).....	111
<b>ГЛАВА V</b>	
Музыкальное творчество в Португалии на рубеже XX-XXI веков в контексте взаимодействия эстетических направлений (В.Р. Доценко).....	146
<b>ГЛАВА VI</b>	
Киноискусство Испании и Португалии: экзистенциальные мотивы (Л.В. Ростоцкая).....	184
<b>ГЛАВА VII</b>	
Иммиграция в Португалию: культурные аспекты (Н.В. Ракуц).....	209
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	234

## CONTENIDO

<b>PREFACIO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1</b>	
Miguel de Unamuno: polílogo con Portugal (Natalia Konstantínova).....	14
<b>CAPÍTULO II</b>	
Arquitectura de España: “jugando con lo clásico” o revalorización de las tradiciones (Natalia Shéleshneva-Solodóvnikova).....	36
<b>CAPÍTULO III</b>	
Julio Llamazares: diálogo con Proust (Borís Súbichus)..	69
<b>CAPÍTULO IV</b>	
Flamenco y fado: dos hipóstasis de la identidad ibérica (Vitali Dotsenko).....	111
<b>CAPÍTULO V</b>	
Arte musical en Portugal en el deslinde de los siglos XX - XXI en el contexto de interacción de las tendencias estéticas (Vitali Dotsenko).....	146
<b>CAPÍTULO VI</b>	
Arte cinematográfico de España y Portugal: motivos existencialistas ( Lidia Rostótskaia).....	184
<b>CAPÍTULO VII</b>	
Inmigración en Portugal: Aspectos culturales (Nikolay Rákuts).....	209
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	234

## CONTEÚDO

<b>PREFÁCIO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1</b>	
Miguel de Unamuno: polílogo com Portugal.....	14
<b>CAPÍTULO II</b>	
Arquitectura de Espanha: “jogar com o clássico” ou reavaliação de tradições (Natália Shéleshneva- Solodóvnikova).....	36
<b>CAPÍTULO III</b>	
Julio Llamazares: diálogo com Proust (Boris Subichus)..	69
<b>CAPÍTULO IV</b>	
Flamenco e fado: duas hypóstases da identidade Ibérica (Vitali Dotsenko).....	111
<b>CAPÍTULO V</b>	
Arte musical em Portugal na demarcação do século XX - XXI no contexto de interação de tendências estéticas. (Vitali Dotsenko).....	146
<b>CAPÍTULO VI</b>	
Arte cinematográfica de Espanha e Portugal: razões existencialistas (Lídia Rostótskaia).....	184
<b>CAPÍTULO VII</b>	
Imigração em Portugal: Aspectos Culturais (Nikolay Rákuts).....	209
<b>CONCLUSÃO</b> .....	234



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Выбор темы монографии отнюдь не случаен. Она посвящена одной из актуальнейших проблем современности – *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 в разных не только пространственных, но и временных измерениях. Таким образом, авторы получили возможность свободно «путешествовать» по иберо-американскому культурному ареалу как в географическом, так и в хронологическом плане. Этим и объясняется тот калейдоскоп сюжетов, к которым они обращаются. Тем не менее все эти сюжеты органично вписываются в столь широкую тему как полилог культур.

Для начала хотя бы вкратце остановимся на теоретическом аспекте этой непростой, но очень важной и безусловно перспективной проблематики, учитывая, что тема полилога стала одним из лейтмотивов дискурса об особенностях культурной коммуникации в современном мире. Главный тезис этого дискурса заключается в том, что полилог представляет собой инновационный тип диалога, возникающий посредством трансформации последнего, а сама необходимость такой трансформации продиктована императивом времени. В наши дни в научных кругах возобладало мнение, что именно полилог является наиболее адекватной формой коммуникации, соответствующей реалиям эпохи глобализации.

Концепция полилога в современном ее варианте была сформулирована австрийским философом Францем Мартином Виммером на рубеже XX–XXI веков. В ее основе лежит

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*, иными словами, «диалог многих». Именно в этом направлении 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*. Иными словами, новая социокультурная реальность диктует необходимость соответствующей ей формы коммуникации, в качестве которой и выступает полилог<sup>1</sup>.

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 ареала, о котором идет речь в данной монографии.

Сама по себе эта проблематика не является неким открытием. Ею в большей или меньшей степени занимались такие признанные российские и зарубежные научные авторитеты, как Михаил Бахтин, Владимир Библер, Юрий Лотман, Мартин Бубер, Юлия Кристева, Александр Ахиезер. В настоящее время она фигурирует в работах отечественных исследователей – Андрея Пиличенко, Петра Щедровицкого, Анатолия Зеленкова, Евгении Ивановой и ряда других. Несмотря на это, теоретическое осмысление механизма трансформации диалога в полилог по-прежнему остается задачей довольно сложной, для решения которой используются различные методологические подходы. В российской культурологии преобладает философско-социологический подход, на основе которого утверждается, что диалог 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 intersubjectивного взаимодействия»<sup>2</sup>. Иными словами, речь идет о многовекторной коммуникации, реализуемой как в реальном, так и в виртуальном мире.

Другое необходимое условие преобразования диалога в полилог – это фактор незавершенности, предопределяющий возможность его дальнейшего развития, а также наличие общего коммуникативного пространства между субъектами общения. В этом плане территориальный и лингвистический факторы свидетельствуют о наличии подобного пространства в Иберо-Америке, включающей в себя иберийские и латиноамериканские страны. Кроме того, наиболее плодородной почвой для становления полилога является мультикультурное общество, что также характерно для большинства государств этого региона.

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. Иными словами, когда диалог заходит в тупик, на помощь приходит полилогический тип коммуникации. Неслучайно многие исследователи данной проблематики считают полилог сущностной характеристикой современного социума, способной преодолеть его разобщенность и помочь решить многие из стоящих перед ним задач.

Для тех, кто изучает иберо-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 индивидууму или сообществу вольно или невольно приходится общаться, неизбежно ставит перед ними задачу так или иначе адаптироваться к ситуации, что предусматривает активизацию процессов взаимодействия и прежде всего социокультурного.

Другая важная функция полилога как инновационной формы коммуникации связана с необходимостью решения задач, которые нередко выходят за рамки опыта одного социума. Таким образом, сама природа полилога призвана способствовать выработке согласованных действий различных субъектов для достижения как индивидуальных, так и общих целей.

Попытаемся синтезировать сказанное выше:

- потребность полилога как инновационного типа диалога логически вытекает из специфики современного общества, позиционируемого в терминах сегодняшней гуманитарной мысли как мультикультурное, индивидуализированное общество;
- полилог возникает в процессе трансформации диалога за счет расширения числа участников и географического, и хронологического пространства, причем современная реальность делает эту трансформацию необходимой;
- непереносимое условие формирования полилога – наличие общего коммуникативного пространства (в нашем случае в его роли выступает иберо-американский культурный ареал);
- представляется очевидным, что доминирующий вектор развития межкультурной коммуникации должен опираться на принцип полифоничности иберо-американского социокультурного мира. Только в этом случае кардиналь-

ные противоречия современных межкультурных 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 взаимодействия культур и их носителей, поскольку она обладает мощным потенциалом для решения актуальных проблем существования (и сосуществования) различных культурных миров.

Не хотелось бы впадать в маниловщину и рисовать себе идеалистические картинки как с помощью полилога будут решены все проблемы современного бытия. В то же время не стоит впадать в другую крайность и верить в пессимистические прогнозы относительно социокультурных последствий экономической глобализации. Скорее хочется надеяться, что полилог будет содействовать созданию условий для гармоничного сосуществования различных культурных миров и цивилизаций, а значит для нахождения конструктивных решений широкого спектра проблем существования человечества в XXI в. и последующих столетиях.

\* \* \*

<sup>1</sup> Intercultural Polylogues in Philosophy. Vienna, 2006.

<sup>2</sup> Иванова Е.М. Полилог как трансформация диалога в современном обществе. Томск, 2009, с. 37.

## ГЛАВА I

### ПОРТУГАЛИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ МИГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО

В контексте тематики данной монографии обратимся к одному очень интересному и по сей день недостаточно изученному сюжету. Речь пойдет о португальских мотивах в творчестве выдающегося писателя и мыслителя Испании Мигеля де Унамуно (1864-1936). Его наследие чрезвычайно богато и разнообразно. Полное собрание сочинений Унамуно включает в себя девять объемных томов, состоящих из текстов философского содержания, художественной прозы, стихотворений, а также многочисленных эссе, значительное число которых посвящено испанской, португальской и в целом иберийской тематике. Неудивительно, что оно получило широкий резонанс не только на родине ректора Университета Саламанки, каковым долгое время являлся Мигель де Унамуно, но и за рубежом, включая нашу страну.

Тем не менее, по признанию исследователей этого многогранного творчества, существует некий пробел, который еще предстоит заполнить. Речь идет о столь важной стороне жизни и творчества Мигеля де Унамуно, как его отношения с соседней Португалией, ее культурой и людьми. «Если бы в свое время критики, заинтересовавшиеся “лузитанским измерением” жизни и творчества Унамуно, не ограничились лишь констатацией его любви к Португалии, а проникли вглубь этого захватывающего сюжета, то не было бы той лакуны, которая до сих пор существует в испанской библиографии, посвященной творчеству выдающегося испанца»<sup>1</sup>.

Не претендуя заполнить упомянутую лакуну, мы тем не менее попытаемся разобраться в этом, поистине увлекательном сюжете через призму полилога между двумя иберийскими культурами – испанской и португальской, глав-

ным субъектом которого Унамуно выступал на протяжении всего своего творческого пути.

Отношения Мигеля де Унамуно с Португалией можно без преувеличения назвать своего рода *love story*. И это была любовь с первого взгляда, начавшаяся в 1908 г., когда он впервые прибыл в Лиссабон в качестве сопровождающего вдовы одного чилийского писателя, и длившаяся всю жизнь, вплоть до последнего приезда в португальскую столицу в 1935 г. на Встречу с европейскими писателями.

Сразу после первой последовали поездки в Порту, где проходило ежегодное собрание Административного совета испано-португальской *Портово-железнодорожной компании*, членом которой он являлся. За эту работу Унамуно не получал ни копейки, но она позволяла ему бесплатно ездить по железной дороге, благодаря чему он посетил города Брага, Коимбра, Амаранте, Авейру и целый ряд других.

Как пишет патриарх современной испанской журналистики Агустин Ремесаль, «с 1908 по 1935 год Мигель де Унамуно совершил от 25 до 28 поездок в Португалию, и только две из них с целью провести отпуск с семьей»<sup>2</sup>. Все остальные были вызваны его невероятным интересом к соседней стране и ее жителям. За этот длительный период Унамуно завел там близких друзей, в основном из числа представителей творческой интеллигенции: поэтов, писателей, философов, и, как он сам неоднократно признавался, буквально влюбился в лузитанскую культуру и образ жизни португальцев. Чувства, которые он испытывал к соседней стране и ее жителям, в психологии принято называть «безусловной любовью», поскольку в Португалии и португальцах Мигелю де Унамуно импонировало буквально все, вплоть до их склонности к саморазрушению, порой доходившей до самоубийства, рожденной присущему нации настроению *saudades*<sup>3</sup>. «Что такого в этой Португалии, – писал Унамуно, – что так меня притягивает к себе? Что осо-

бенного в этой стране, внешне кажущейся радостной и безмятежной, а внутри страдающей и трагической? Я и сам не знаю, но чем чаще я туда приезжаю, тем больше мне хочется возвращаться... Не знаю в чем причина, но почти все, с кем я встречаюсь на португальской земле, кажутся мне старыми добрыми знакомыми, с лицами, которые я уже где-то видел»<sup>4</sup>.

И действительно, какие бы португальские мотивы Унамуно ни затрагивал, над всем превалирует романтическое видение этой страны, о чем красноречиво свидетельствуют его собственные слова: «Я представляю себе Португалию в виде прекрасной и нежной девушки-крестьянки, сидящей спиной к Европе на морском берегу, поставив свои босые ноги на самой кромке прибоя, где их омывает пена жалобно вздыхающих волн. Упираясь локтями в колени и обхватив лицо ладонями, она смотрит на то, как солнце садится в бесконечном водном пространстве. В Португалии солнце не всходит никогда: оно всегда умирает в море, которое было сценой ее подвигов, колыбелью и надгробным памятником ее величия»<sup>5</sup>.

Помимо путешествий по различным уголкам Португалии и общения с самыми разными людьми – от представителей интеллектуальной элиты до простых сельских жителей – эти поездки неизменно включали в себя интенсивную научно-исследовательскую работу с документами в библиотеках и архивах, в том числе в архивах периодических изданий. И чем больше Унамуно узнавал о Португалии, тем больше она его притягивала. Именно это притяжение побудило его прочитать несметное количество португальских книг разных жанров и высказать очень глубокие и тонкие суждения об их авторах, вдохновило на множество серьезных размышлений об этой стране, ее природе, истории, культуре и народе.

Итогом столь скрупулезной интеллектуальной работы, сопровождавшейся богатыми эмоциональными впечатлениями, стала книга под названием «По землям Испании и Португалии», опубликованная на родине Унамуно в 1911 году. Она включает в себя статьи, написанные между 1906 и 1909 годами, и содержащие впечатления автора о многочисленных путешествиях. В первой части книги речь идет о Португалии, которую он изъездил вдоль и поперек, во второй – о его родине – Испании и странствиях по Каталонии, Эстремадуре, Кастилье-ла-Вьеха, Стране Басков, Галисии и другим областям.

Имеет смысл поподробнее остановиться на этой книге, поскольку в ней четко наметились сюжеты и мотивы всего последующего творчества Унамуно и, в частности, его лейтмотив – мысль о том, что Иберийский полуостров следует воспринимать не иначе как историческое, культурное и духовное единство, обусловившее своеобразие иберийского мира в целом. Другое видение, по мнению Унамуно, попросту лишено смысла.

Именно Мигель де Унамуно вслед за его португальским единомышленником Оливейрой Мартиншем считается самым ярким представителем так называемого иберизма<sup>6</sup>, который со всем присущим ему латинским темпераментом защищал тезис о целостности Иберийского полуострова. Неслучайно литературно-философское наследие Унамуно, так же, как и О. Мартинша, пронизано идеей необходимости бесконфликтного сосуществования населяющих его народов. В этой связи стоит отметить, что значительное влияние на формирование взглядов Унамуно оказали два фундаментальных труда О. Мартинша: «История иберийской цивилизации» и «История Португалии».

Книга «По землям Испании и Португалии» представляет собой сборник эссе, первоначально публиковавшихся в периодических изданиях и чрезвычайно разнообразных по

своему содержанию, – от вдохновенного описания городских и сельских пейзажей обеих стран до скрупулезного анализа их истории и культуры.

На первый взгляд перед читателем предстает серия увлекательных заметок, написанных под влиянием путешествий автора по двум соседним государствам, причем не только в пространстве, но и во времени. Затем постепенно открывается особая, унамуновская широта и глубина содержания, сочетающиеся с лирической интонацией и стройностью композиции. Невольно напрашивается сравнение с полифоническим музыкальным произведением, в котором различные темы сливаются в единое целое.

Книга начинается с небольшого изящного эссе, посвященного поэме португальского автора Эужениу де Каштру «Констанса». В нем Унамуно намечает самые характерные, порой противоречивые черты португальского национального характера: его кротость и одновременно негибкую силу воли, склонность к ностальгии и умение радоваться жизни, внешнюю сдержанность, наряду с душевностью и отзывчивостью. «Читателю открывается образ сердечной и элегической Португалии, познакомившись с которой ее уже невозможно забыть. Вслед за Унамуно ничего не остается как полюбить эту родину печальной любви и множественных кораблекрушений»<sup>7</sup>.

Во втором эссе под названием «Современная португальская литература» автор задается болезненным для него вопросом, связанным с разобщенностью народов, населяющих Иберийский полуостров. «Я не знаю, почему мы столь абсурдно духовно разъединены?»<sup>8</sup> – вопрошает он с оттенком нескрываемого сожаления. Симптомов подобного отчуждения немало. Один из них – тот факт, что в Испании существует масса «антипортугальских» шуток и анекдотов и наоборот.

Невольно возникает вопрос: каковы же последствия отчуждения и внутреннего недоверия, которыми отмечена история лузо-испанских отношений, или же, переводя эту проблему в унамуновскую лексику, каковы последствия разрыва бинаризма *Португалия – Испания*, отказа от признания высшего единства Иберийского полуострова? И у Унамуно мы находим на него четкий и одновременно жесткий ответ. «Та Португалия, которая не вступает в диалектическое противостояние с Испанией равнозначна телу без костей и, следовательно, обречена на гибель, наподобие отходо́в рыбного промысла от обезглавленных и выпотрошенных сардин»<sup>9</sup>.

В этом эссе сознательная идеализация всего португальского, присутствовавшая в предыдущем, частично сохраняясь, вместе с тем уступает место критике определенных аспектов португальской действительности, созвучной критике «изнутри», иными словами, самокритике, к которой так склонны португальцы. В подтверждение Унамуно приводит жесткое высказывание португальского поэта Антониу Нобре: «Друзья, какое несчастье родиться в Португалии – стране, чей народ умеет только плакать или потешаться!»<sup>10</sup>. Тематически данное эссе перекликается с упомянутой выше «Историей иберийской цивилизации» О. Мартинша, которая, по словам Унамуно, «должна стать своего рода молитвенником для каждого культурного испанца, поскольку, несмотря ни на какую критику, Португалия заслуживает того, чтобы ее изучали и знали испанцы»<sup>11</sup>.

В третьей главе, где речь идет о книге Тейшейры де Пескоaes «Тени», возникает иной, более теллурический, земной образ Португалии – не только родины героических мореплавателей, но и страны крестьянской, населенной простыми, скромными тружениками. В этом эссе содержится важное упоминание о романе Ками́лу Каштелу Бранку «Губительная любовь», который Унамуно назвал одной из

основополагающих книг не только португальской, но и всей иберийской литературы. (Кстати, в 1978 г. по нему был поставлен фильм знаменитым португальским режиссером Мануэлом де Оливейра.) «Губительная любовь» – пишет Унамуно, – это роман о самой нежной и одновременно о самой сильной любовной страсти из когда-либо написанных на Полуострове, одна из тех книг, которые наиболее достоверно отражают нашу общую иберийскую душу»<sup>12</sup>. Он убежден, что благодаря тому, что эта общая иберийская душа, наделенная исключительной чувствительностью, представлена Оливейрой столь глубоко и ярко, другие европейцы, которым не присущи подобные качества, читая о ней, могут либо ужаснуться, либо попросту улыбнуться.

Новые аспекты лужитанского национального характера открылись Мигелю де Унамуно в связи с крутым историческим поворотом, когда 1 февраля 1908 г. португальскими анархистами на улицах Лиссабона был убит король и наследник престола. Под впечатлением этого события он создает эссе под названием «Эпитафия». Тем не менее речь в нем идет не только и не столько о короле и цареубийцах, сколько о самой Португалии. Унамуно рассматривает это убийство как некое символическое самоубийство всей страны, выражая свою мысль словами: «Да покоится Португалия в мире!»<sup>13</sup>. Конечно же, этой эпитафией он не хотел сказать, что Португалия перестала существовать, однако ее существование обрело принципиально иные формы, столь непохожие на существование других наций. Именно в этом эссе, по мнению критиков, Унамуно достигает максимальной глубины понимания исторической судьбы соседнего государства.

В пятой главе, в развитие той же темы, убийство короля трактуется как очередная трагическая страница португальской истории, напоминающей непрерывное кораблекрушение. Здесь Унамуно вновь опирается на идеи О. Мартинша,

которого считал на тот момент единственным подлинным историком Полуострова, заслуживающим подобного звания.

В следующем эссе, посвященном книге Алмейды Гаррета «Фрей Луиш де Соуза», Мигель де Унамуну называет это произведение истинно португальской трагедией. «Быть португальцем, – пишет он, – означает быть мечтателем, живущим надеждой на возвращение убитого короля. Но это одновременно и быть участником празднеств 10 декабря, когда происходит вспышка антикастильской риторики, являющей собой архаичную, абсурдную ненависть»<sup>14</sup>.

Далее следует глава под названием «Рыбная ловля», в которой с поистине гомеровским размахом воссоздается простая и крестьянская Португалия, а не помпезная и призрачная, какой она предстает в учебниках по истории – исключительно страной славных и одновременно трагических одиссей. Унамуну акцентирует внимание на удивительной жизнестойкости, присущей этому героическому и одновременно чаще всего невеселому народу.

В эссе «Обитатели чистилища в Португалии» автор подчеркивает скромность и самоотверженность простых рыбаков и пишет о присущем им, несмотря на все тяготы жизни, чувстве искренней любви к Родине.

Унамуну убежден, чтобы понять Португалию необходим всесторонний взгляд. Нельзя концентрироваться исключительно на темах, возвышающих этот трагический народ, точно так же как нельзя пребывать в состоянии расстроганности присущей ему меланхолией. Необходимо почувствовать, что в Португалии любят и умеют смеяться, но не с сарказмом, свойственным циникам, а с юмором молодых влюбленных, смеющихся над чужой глупостью, И как бы сам проникаясь подобным настроением, Унамуну создает три последующие главы: «Брага», «Бом Жезуш ду Монте» и «Гуарда».

Читателю, знакомящемуся с предпоследней и последней главами первой части книги, может показаться, что Унамуно уклоняется от каких-либо выводов, как бы оставляя португальскую проблематику незавершенной. Однако это не так. При внимательном чтении всего этого произведения, не вызывает сомнений, что его видение прошлого, настоящего и будущего Португалии сформулировано предельно четко и ясно. Другое дело, что большинство сюжетов и мотивов впоследствии получают дальнейшее, углубленное освещение в нескончаемом полилоге Унамуно с этой страной.

Во второй части книги автор обращается к своей Родине – Испании, о которой пишет с глубокой любовью, что не мешает ему объективно видеть как положительные, так и отрицательные стороны испанской действительности. И в испанских сюжетах он то и дело мысленно возвращается к Португалии, проводя чрезвычайно интересные и порой неожиданные сравнения между двумя столь дорогими его сердцу странами.

Вчитываясь в это замечательное произведение, понимаешь, что писатель и философ Мигель де Унамуно был прежде всего поэтом. Он не ограничивался только изложением своих взглядов, назидательными сентенциями или указаниями правильных путей, по которым должны следовать испанцы и португальцы. Это его произведение, как и все последующие, глубоко лирично, отмечено пылким темпераментом и населено как реальными персонажами, так и рожденными богатым творческим воображением автора. И, пожалуй, самый яркий тому пример – поэтический образ общей иберийской души, ставший лейтмотивом всего последующего творчества.

Очень скоро после выхода в свет книги «По землям Испании и Португалии» в интеллектуальных кругах обеих стран Унамуно был единодушно признан европейским писателем, лучше всех знавшим Португалию начала XX сто-

летия. Стало очевидным и то, что его творчество оказало заметное влияние на португальскую литературу того времени и *vice versa*. Как никто другой, Мигель де Унамуно боролся за то, чтобы португальская литература заняла свое, достойное место в Европе.

Тема взаимовлияний творчества Унамуно и португальских писателей – это отдельный, чрезвычайно занимательный и, увы, тоже недостаточно раскрытый по сей день сюжет. «А ведь было бы крайне интересно, например, – пишет в этой связи профессор Университета Калифорнии Роберт Патрик Ньюкомб, – провести сравнительное исследование об эволюции идеи жизни как *агонии*, ставшей лейтмотивом его программного произведения *О трагическом чувстве жизни* (1913), с творчеством португальца, уроженца Азорских островов Антером де Кинтала, учитывая, что, по признанию самого Унамуно, Кинтала глубоко повлиял на его философские сочинения»<sup>15</sup>.

Это всего лишь один пример из множества других, подтверждающих насколько значительным было взаимовлияние сочинений Унамуно и целого ряда его португальских предшественников и современников. Не имея возможности в рамках данной главы подробно остановиться на этой теме, скажем только, что наибольший интерес вызывали у Унамуно произведения португальских писателей XIX века. Наряду с уже фигурировавшим романом К. Бранку «Губительная любовь» он исключительно высоко ценил и других авторов, в том числе упомянутых ранее А. Кинтала, которого он охарактеризовал как самую трагическую фигуру всей иберийской литературы, и О. Мартинша, которого считал «единственным историком-художником нашего Иберийского полуострова»<sup>16</sup>. Что касается «обратной связи», то, по мнению исследователей, наибольшее влияние на ректора Университета Саламанки оказали три португальских автора: Мануэл Ларанжейра, Герра Жунгейра и Сампайу Бруну.

Унамуно буквально внедрился в португальскую культуру. В интеллектуальной среде Португалии существовало то, что принято называть *l'air du temps* (дух времени), которым он проникся, что вдохновило его на активное содействие установлению дружеских и литературных связей, помогавших навести мосты между двумя странами. Унамуно восхищалась насыщенная литературная жизнь того времени: португальских поэтов и писателей слушали, читали и исключительно уважали. Чрезвычайно импонировало ему и то, что они совмещали творчество с активной жизненной позицией.

Очень скоро любовь стала взаимной. Португальский писатель Жозе де Пина Мартинш в своем «Введении» к книге А. М. Диоса «Эпистолярное наследие Унамуно» назвал Мигеля де Унамуно «одним из самых выдающихся лузофилов всех времен»<sup>17</sup>. В свою очередь Виториньо Немеzia, считавший себя его учеником, написал в 1929 г.: «Из самых признанных испанских интеллектуалов Унамуно – единственный, к кому мы, португальцы, можем приблизиться, не опасаясь, что он посмотрит на нас свысока или как бы в одолжение. С ним можно, не боясь потерять нашу индивидуальность, обмениваться тревогами о будущем и договариваться о совместных испуительных действиях»<sup>18</sup>.

Вряд ли стоит удивляться, что, обращаясь к самым разным португальским темам, Унамуно ни на миг не забывал об Испании, предельно четко сформулировав это в своем письме к поэту и писателю Тейшейру ду Пешкоаешу: «Португалия интересует меня, потому что меня интересует Испания»<sup>19</sup>. И, действительно, что бы ни писал Мигель де Унамуно о Португалии, всегда, так или иначе, это соотносится с его родиной, невольно заставляя проводить сравнения. Их объектами становятся климат и природа, язык и литература, национальный характер и образ жизни, а основным принципом – предельная объективность. В то же время, как мы уже видели, интересы Унамуно простирались за

пределы двух государств и распространялись на весь Иберийский полуостров. При этом он воспринимал Испанию, Португалию и Иберию (как он называл полуостров в целом) как некое высшее диалектическое единство – географическое, историческое и идентитарное, которое, по его убеждению, неспособно разрушить никакие внутренние разногласия или противоречия, являвшиеся, как он полагал, не чем иным как диалектическим проявлением подобного единства. В этой связи важно сказать о том, что Унамуно трактовал само слово «Испания» дуалистично. В узком смысле оно, так же, как и «Португалия», использовалось для наименования государства. Унамуно же выступал за расширительное толкование этого термина и в другом написании – не *España*, а *Hispania*, существовавшем еще во времена Римской империи для обозначения всей территории полуострова.

Подобное видение явилось прямым следствием приверженности Мигеля де Унамуно гегелевской диалектике, которая лежала в основе методологии его исследований. В одном из писем, датированных 1901 г., он писал: «я выучил немецкий, читая Гегеля, великого Гегеля – мыслителя, который оставил на мне самый глубокий след. Сегодня я убежден, что по сути мое мышление – гегелианское»<sup>20</sup>. Таким образом Унамуно открыто самоидентифицировал себя в качестве приверженца диалектики, последователя гегелевской философии, объясняя свой выбор уже в самом первом своем эссе под названием «Вокруг кастицизма»<sup>21</sup>.

И, действительно, если посмотреть повнимательнее, сочинения Мигеля де Унамуно глубоко диалектичны, наполнены бинарными оппозициями, внешне противоречивыми, но внутренне неразрывно связанными. Это *вера-разум, история-народная традиция, автор-литературный персонаж, регионализм-космополитизм, мужчина-женщина* и так далее.

Естественно, Унамуну опирался на диалектический метод и при изучении своей родины, пояснив это в комментарии к работе португальца Фиделину де Фигейреду «Две Испании»: «Наша внутренняя духовная история обусловлена нашим противоречивым характером, если хотите, диалектическим и проблемным, делающим нас народом противоречий»<sup>22</sup>.

Воспринимая Иберию в диалектическом ракурсе, Унамуну рассматривает внутренние конфликты и противоречия как неизбежную закономерность, которая в итоге должна привести к становлению иберийского единства. При этом он неустанно настаивает на «высшем единстве» Полуострова, в основе которого лежит то, что он называл *общим иберийским духом*, сформировавшимся в процессе напряженных отношений между различными региональными субъектами.

Иными словами, Унамуну воспринимает Иберийский полуостров как диалектическое целое, чье высшее единство зависит от противостояния ее внутренних элементов и преодоления этого противостояния. И единство это санкционировано никем иным, а самим Богом. Образ такой, скорее воображаемой, нежели реально существующей интеграции, мы находим в тексте под названием «Страна, природный ландшафт и человеческий пейзаж», написанном в 1933 г., в котором Унамуну рисует образ Полуострова в виде руки человека, в которой пять его крупнейших рек, символизируют пять человеческих пальцев.

Лиризм, присущий творчеству Унамуну, во всей своей полноте нашел выражение во впечатляющих описаниях и сравнениях португальских и испанских пейзажей. Ярчайший тому пример – картина реки Тежу. «Тот, кому приходилось в своей жизни находиться на берегу великих рек, таких как, например, Рейн или Дунай, – пишет Унамуну, – раз и навсегда поймет, что никакой иной пейзаж, включая

горный, не выражает с такой силой исторические судьбы народов, как большая, полноводная река»<sup>23</sup>. Тежу является, по мнению Унамуно, самым красноречивым и глубоким символом того, что означает быть португальцем, а может, и шире – жителем полуострова. «Река, – пишет он, – имеет свое детство, юность, зрелость, старость и смерть, свои часы тоски и бури, свои минуты отдыха и минуты забвения...». Это относится и к Тежу, втекающей в Атлантический океан, «чтобы отдать ему свои уставшие воды»<sup>24</sup>.

Что касается сравнений, то их в произведениях Унамуно несметное количество. Так, например, в одной из статей, написанной в 1908 г., рассказывая о посещении г. Брага, автор дает нам глубоко лиричное, наводящее на размышление описание района Минью, содержащее имплицитный контраст между этой землей и Кастильей, пейзаж которой он характеризует как *безжизненный*. Подобные контрасты пронизывают все его пейзажные медитации, сопровождающиеся ностальгическими чувствами. У Унамуно природа не только одушевлена, но и во многом определяет *modus vivendi* португальцев и испанцев, столь различный и в то же время в чем-то очень похожий, позволяющий говорить о диалектическом единстве полуострова.

Исключительный интерес вызывала у Унамуно и тема португальского национального характера. «Это – грустный народ, – писал он, – и для некоторых в том и состоит его очарование, несмотря на очевидную обыденность его внешних проявлений»<sup>25</sup>. В одном из своих эссе Унамуно назвал португальцев «народом-самоубийцей», пояснив это тем, что поистине не может не впечатлять перечень имен лучших его представителей, ушедших из жизни по собственной воле: Антеру, Соареш душ Рейш, Мосиньо де Албукерке, Трининаде Коэльо и так далее.

Неудивительно, что в русле своих изысканий особое внимание Унамуно уделял языковой проблеме – один из

наиболее дискутируемых и спорных аспектов его воззрений. Поскольку процесс испанской, португальской и в целом иберийской интеграции пролегает через диалектическую конфронтацию региональных субъектов, то, по твердому убеждению Унамуно, он непременно должен привести к замене отдельных языков (кастильского, португальского, галисийского и каталанского) одним, базирующемся на кастильском, который в свою очередь непременно использует вклад других языков Полуострова, а также те варианты испанского и португальского, на которых говорят в бывших колониях. Следуя далее той же логике, Унамуно постулирует, что долг каждого иберийского интеллектуала выучить и говорить на трех главных иберийских языках: кастильском, португальском и каталанском. Чтобы осуществить подобное единение языков и их носителей, необходимо, чтобы испанцы читали португальских авторов в оригинале, а не в переводе, для чего, по его мнению, требуются минимальные усилия, которые являют собой своего рода долг общей родине – Иберии. Мало того, он не сомневается, что изучение португальского языка – хорошее средство для обогащения кастильского. Несмотря на всю любовь к родному языку, Унамуно тем не менее не считает его самодостаточным, вследствие чего кастильский должен заимствовать те внутренние качества, присущие другим полуостровным языкам, которые отсутствуют в кастильском, что позволит его обогатить и скорректировать «чрезмерную жесткость» и порой недостаточную способность к передаче оттенков значений. Таким образом, Унамуно рассматривал португальский язык как диалектический контрапункт и идиоматический ресурс для обогащения кастильского. В своей работе «Испанский – Португальский» он писал: «Любое столкновение между этими языками, возможно, а скорее всего наверняка, завершится их взаимопроникновением; испанский в той или иной степени португализируется, а португальский – испанизируется. Это и станет высшим продуктом интеграции»<sup>26</sup>.

Обращаясь к сравнению португальского и испанского языков, Унамуно опирается на предполагаемое высказывание Сервантеса, которое он часто повторяет, несмотря на то, что оно признано апокрифом, так как до сих пор не найдено ни в одном из текстов автора Дон-Кихота. «Сервантес сказал, – пишет Унамуно, – что португальский язык – это испанский без костей, и соответственно кастильский – это окостеневший португальский». Подобным образом проявляется диалектическая взаимозависимость двух языков<sup>27</sup>. Унамуно характеризует португальский как язык «сентиментальный» (*dengoso*) – частичный синоним понятий «нежный» или «мягкий», иными словами, предполагающий определенную сдержанность и почтительность, а кастильский как «*tesortado*», что подразумевает некоторую жесткость и упорство. В описаниях кастильского языка Унамуно прибегает к очень интересному сравнению. «Как на обширных выжженных землях Кастильи или на картинах Рибейро, – пишет он, – нет полутонов, сплошная светотень, все обретает жесткие очертания из-за солнца, которое отделяет предметы от тени, которую они проецируют. Нет всеобъемлющего нимба, который бы объединял и гармонизировал в высшее слияние»<sup>28</sup>.

Когда Унамуно говорит о предопределенном свыше единстве иберийского мира, он очень часто использует библейскую метафору неразрывности *плоти и крови*. В предисловии к своей программной книге «О трагическом чувстве жизни» он пишет: «конкретный человек из плоти и крови является субъектом и одновременно высшим объектом всей философии»<sup>29</sup>. Та же метафора постоянно фигурирует, когда он обращается к Испании и Португалии, являющимися собой пример неразрывного единства *плоти и крови*, несмотря на все существующие между ними различия, выявленные самим Унамуно в процессе проведенного им компаративного анализа.

Любопытно, что, развивая свой внутренний португало-испанский полилог, качества, приписываемые португальским ландшафтам, Унамуно экстраполирует на жителей этой страны, их культуру и язык, структурируя их как бинарные диалектические оппозиции испанским. При этом объектами сравнения становятся не только пейзажи, но и национальный характер, особенности быта, религия и многое другое. Унамуно видит Португалию как страну «мягких манер», и в этом смысле не только географический, но и концептуальный контрапункт Испании, противопоставляя «гладкость» и «мягкость» португальского пейзажа суровым пейзажам Кастилии. Подобным же образом португальский католицизм описывается им как менее строгий по сравнению с испанским. Унамуно отмечает, что испанские изображения Христа всегда неотделимы от креста, обгащенного кровью. В свою очередь португальцы нередко изображают Спасителя и в других ипостасях, например, разделяющим трапезу с крестьянами или играющим с крестьянскими детьми. «И только в определенные моменты, когда Христос призван исполнять свое высшее предназначение, Он изображается на кресте»<sup>30</sup>.

Что касается особенностей национального характера, очень интересно сравнение португальских и испанских женщин. «В португалке есть нечто, что можно выразить двумя словами – кротость и мягкость... Это не жесткая *махеза* (франтоватость, щегольство, форс) испанки»<sup>31</sup>.

На закате жизни Унамуно создает сонет, в котором вновь изображает Португалию в прекрасном женском облике. Однако на этот раз его видение несколько меняется. На смену юной, невинной девушке приходит образ зрелой женщины, у которой за плечами ощущается груз прожитых лет. Однако это не мешает ей оставаться прекрасной и романтической.

Унамуно, создавая это произведение, проявляет свой незаурядный поэтический дар, придерживаясь всех правил, относящихся к сонету – традиционной поэтической форме, принадлежащей к числу так называемых строгих форм: состоит из четырнадцати строк, образующих два четверостишия (катрена) на две рифмы и двух трехстиший (терцетов). Ввиду подобной сложности мы даем это произведение в свободном переводе, максимально приблизив его к содержанию оригинала этого замечательного произведения.

*На берегу Атлантического океана,  
у подножия гор, заросших печальными соснами,  
усаживается матрона с распущенными волосами,  
босая,*

*поставив локти на колени  
и обхватив щеки ладонями, она  
жадно, как львица, смотрит на закатное солнце;  
море напевает свою трагичную песнь о чудесах.*

*Рассказывает ей о бескрайних землях  
и об игре судьбы, пока она, ополаскивая ноги  
в пенистой волне, думает о загадочном крахе империи*

*и еще глубже вглядывается в темную морскую даль  
и видит в зловещем тумане  
как поднимается Дон Себастьян\*, король  
непостижимой драмы*

---

\* Себастьян I (1554-1578) – король Португалии, погибший в сражении при Алькасер-Кивире 4 августа 1578 года. Впоследствии факт его гибели в народном сознании был подвергнут сомнению. Считалось, что на самом деле он не погиб, а просто исчез. Так родилась легенда о «спящем короле», мессии, который вернется в самые мрачные для Португа-

И здесь, как и в приведенной ранее цитате, перед нами образ сидящей женской фигуры, пена волн, картина заходящего солнца предстают перед глазами проникновенным и впечатляющим образом.

«Мифологизированное видение Португалии сохранило свои конкретные элементы, как живые, так и воображаемые, с той только разницей, что в сонете Унамуно, это трансцендентальное видение достигает своего высшего выражения, на которое только способна поэтическая форма. Очаровательная юная сельская девушка превращается в великолепную женщину, трагическую и величавую мечтательницу, но не о будущем, а о прошлом»<sup>32</sup>. Этот мотив обращенности в прошлое, великое и во многом трагическое, нередко звучит в произведениях Унамуно, когда он анализирует разные аспекты современной ему португальской действительности. И с этим трудно не согласиться, учитывая, что и в наши дни Португалия является страной, наиболее верной своим многовековым традициям по сравнению с большинством других европейских стран. Это исключительно ценно в контексте глобализации, часто стремящейся перечеркнуть прошлое во имя настоящего и будущего.

В апреле 2014 г. в Испании состоялась презентация книги «По землям Португалии. Путешествие с Унамуно». Ее автор – уже упоминавшийся А. Ремесаль, много лет прора-

---

ли дни. Легенда превратилась в миф, породивший феномен под названием «себастьянизм», – тоска по великому прошлому Португалии и ожидание того момента, когда страна вернет свою могущественность. Ранние формы себастьянизма (в начале XVII в.) были верой в спасение португальского короля в битве в Марокко и в скорое его возвращение «в одно туманное утро». Позднее себастьянизм, существовавший долгие века, трансформировался в веру в то, что некий спаситель вернет Португалии независимость и величие – своего рода, мессианство. Такое ожидание длилось столетиями.

ботавший в качестве корреспондента испанского телевидения в различных странах, включая Португалию. Он потратил более трех лет на изучение связей Унамуно с этой страной, проштудировав множество архивных документов, чаще всего ранее нигде не фигурировавших. «Поездки Унамуно в Португалию и его отношения со страной и людьми, с которыми он там познакомился (революционные политики, неимущие рыбаки, книготорговцы, каббалисты, склонные к суициду поэты и т.д.), составляют исключительно важную часть жизненной амальгамы ректора Университета Саламанки, которую его биографы игнорируют или попросту исключают из сферы своего внимания»<sup>33</sup>, – пишет Ремесаль. Книга испанского журналиста открывает новые страницы той части биографии Унамуно, которая так или иначе связана с Португалией, частично заполняя тот пробел, который существует в исследованиях, посвященных творческому наследию Унамуно, и прокладывая путь для дальнейшего, углубленного его изучения.

Подводя итоги, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что размышления Мигеля де Унамуно о Португалии, какой бы области они ни касались, носят характер полилога, порой открытого, порой имплицитного. Обращаясь к тому или иному сюжету, он всегда подразумевает наличие собеседника, либо солидаризирующегося, либо полемизирующего с ним. И в том, и в другом случае речь идет о диалектическом взаимодействии, иными словами, по тому пути, который Унамуно считал единственно правильным.

Какими же видятся взгляды и представления Мигеля де Унамуно с позиции сегодняшнего дня? Прежде всего, трудно переоценить вклад выдающего испанского мыслителя и писателя в изучение двух иберийских государств, их непростых взаимоотношений, так же, как и тех усилий, которые были предприняты Унамуно для консолидации Иберийского полуострова. Многие из его идей оказались пророчески-

ми. В XXI в. Испанию и Португалию связывают тесные дружественные отношения в самых различных сферах: в политике, экономике, культуре, сфере туризма и так далее.

Несмотря на то, что некоторые идеи Мигеля де Унамуно, в частности, касающиеся вопросов языка, могут на сегодняшний день показаться спорными, а порой даже утопическими, в целом же этот гениальный испанец внес неоценимый вклад в познание не только своей страны, но и всего иберо-американского культурного пространства. Особенно актуально звучит его призыв к лучшему знанию и взаимопониманию между странами Иберийского полуострова который в контексте современной реальности было бы правильным экстраполировать на все мировое общество.

\* \* \*

<sup>1</sup> Newcomb R.P. Portugal na visão unaminiana da Iberia como unidade dialética. São Paulo, 2010. P. 62.

<sup>2</sup> ABC Internacional, 06.03.2014.

<sup>3</sup> Португальское слово, не имеющее адекватного перевода на иностранные языки. Происходит от лат. *solitudinem* (одиночество). Означает чувство, возникающее в результате разделенности расстоянием или отсутствием кого-то или чего-то. Наиболее близкие понятия: скучание, тоска, грусть, печаль, ностальгия.

<sup>4</sup> Unamuno M. de. Obras completas. 1966-1971. Ferdinandy M. de. Op. cit. V. 1. P. 241.

<sup>5</sup> M. de. Ferdinandy Unamuno y Portugal. – Available at: [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/120172/1/ccmu2\\_1951\\_0004](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/120172/1/ccmu2_1951_0004)

<sup>6</sup> Иберизм – идеологические концепции, задача которых – углубление отношений между Испанией и Португалией по всем возможным направлениям сотрудничества. Доктрина иберизма делает упор на культурную общность народов двух стран на протяжении всей их истории и их взаимное влияние. Эти концепции, пропагандируя экономическую и политическую интеграции, не подвергают сомнению своеобразие каждой из стран.

<sup>7</sup> Ferdinandy M. de. Op. cit.

<sup>8</sup> Ibidem.

- <sup>9</sup> Ibidem.
- <sup>10</sup> Ibidem.
- <sup>11</sup> Unamuno M. de. Obras completas. 1966-1971. V. 1. P. 191.
- <sup>12</sup> Unamuno M. de. La literatura portuguesa contemporánea, 1907.
- <sup>13</sup> Unamuno M. de. Por tierras de Portugal y de España... P. 89.
- <sup>14</sup> Ibid. P. 182.
- <sup>15</sup> Newcomb R.P. Op. cit. P. 63.
- <sup>16</sup> Unamuno M. de. Obras completas. 1966-1971. V. 1. P. 191.
- <sup>17</sup> Dios A. M. Epistolario português de Unamuno. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1978. P. 7.
- <sup>18</sup> Ibid. P. 242.
- <sup>19</sup> J Garcia Morejón. Unamuno y Portugal. Madrid: Gredos, 1973. P. 363.
- <sup>20</sup> Sanchez-Barbudo A. Miguel de Unamuno. Madrid, Taurus, 1974. P. 151.
- <sup>21</sup> Unamuno M. de. En torno al casticismo. Madrid: Catedra, 2005. P. 37.
- <sup>22</sup> Newcomb R.P. Op. cit. P. 68.
- <sup>23</sup> Ibid. P. 67.
- <sup>24</sup> Ibidem.
- <sup>25</sup> Unamuno M. de. Obras completas. 1966-1971. V. 4. P. 528.
- <sup>26</sup> Ibid. P. 529.
- <sup>27</sup> Newcomb R.P. Op. cit. P. 73.
- <sup>28</sup> Ferdinandy M. de. Op. cit.
- <sup>29</sup> Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни. М.: «Символ», 1997. С. 25.
- <sup>30</sup> Unamuno M. de. Obras completas. 1966-1971. V. 1. P. 197.
- <sup>31</sup> Ibid. P. 227.
- <sup>32</sup> Ferdinandy M. de. Op. cit.
- <sup>33</sup> Remesal A. Por tierras de Portugal: un viaje con Unamuno. Madrid: Editor-Autor, 2015. P. 23.

## ГЛАВА II

### **АРХИТЕКТУРА ИСПАНИИ: «ИГРА В КЛАССИКУ» ИЛИ СЕРЬЕЗНОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ**

К испанскому зодчеству последних десятилетий приковано пристальное внимание, причем не только мирового архитектурного сообщества. И в значительной степени этим фактом современное испанское зодчество, которое многие историки и критики называют искусством «между инженерией и скульптурой» благодаря его пластичной выразительности и одновременно не только использованию, но и созданию высоких технологий в строительстве, обязано обращению архитекторов к традициям. Причем полилог идет не только между разными зодчими, так или иначе трансформирующими, преломляющими или напрямую следующими определенным традициям, но полилог традиций подчас происходит в творчестве одного и того же архитектора, использующего их в разные периоды своей творческой деятельности.

Хотя в 1940-х – середине 1950-х годов в испанской архитектуре превалировал националистически окрашенный вариант «имперского» неоклассицизма, в конце 1950-х годов часть зодчих стали работать в направлении усовершенствования конструкций и смогли реанимировать идеи как готической, классицистической, так и рационалистической архитектуры, ярко проявившейся в Испании в конце 1920-х – первой половине 1930-х годов<sup>1</sup>. В значительной степени это произошло благодаря ослаблению жесткого контроля со стороны правительства и самого Франко, с этого времени стремившегося включить страну в мировой художественный процесс. Стоит напомнить, что в 1950-е годы многие испанцы и среди них деятели культуры стали возвращаться

на родину, в 1951 г. в Мадриде прошла первая Иberoамериканская биеннале, в 1958 г. состоялась Международная выставка в Валенсии, с конца 1950-х годов стали проводиться биеннале в Барселоне. По мнению ряда специалистов, именно тогда к испанским архитекторам пришел первый успех, что позволило известному итальянскому искусствоведу Джио Понти назвать это время «испанским моментом в европейской архитектуре»<sup>2</sup>.

Среди зодчих, совершивших своего рода переворот в отечественной архитектуре, наиболее известны имена представителей *Мадридской школы* – Луиса Мойи Бланко (1904-1990), Луиса Гутьерреса Сото (1890-1977), Алехандро де ла Соты (1913-1996), Франсиско Хавьера Саэнса де Ойсы (1918-2000), Мигеля Фисака (1913-2006) и Фернандо Игуэраса Диаса (1930-2008). Л. Мойя Бланко, строивший в разных регионах Испании, человек, по свидетельству современников, высокообразованный, не принял интернационального стиля Л. Миса ван дер Роэ. Проекты Л. Мойи Бланко, которые исследователи окрестили «архитектурными грезами» (*sueños arquitectónicas*), свидетельствуют об увлечении сюрреализмом, гиперболическими параболоидами Ф. Канделы<sup>3</sup>, воскрешением традиций готического нервюрного свода из кирпича, а также «усовершенствованной готики» Антонио Гауди (1852-1926). Это относится к проектам Л. Мойя не только церквей, но и светских сооружений. Самые известные произведения архитектора, в которых реализованы его замыслы, – церкви Коллегии Санта-Мария-дель-Пилар, Сан-Агустин (обе в Мадриде), церковь де-ла-Вирхен Гранде в г. Торрелавега (Кантамбрия), музей Америки в Мадриде. В постройках Л. Гутьерреса Сото при учете исторических реминисценций очевиден интерес к вкладу рационалистической архитектуры в организацию пространства. Пионером движения по реанимированию идей конца 1920-х – первой половины 1930-х годов стал

А. де ла Сота, за которым последовали Ф. Х. Саэнс де Ойса, М. Фисак и Ф. Игуэрас, стремившиеся использовать, в частности, опыт мадридской группы ГАТЕПАК (Группа испанских художников и инженеров за прогресс в современной архитектуре) (GATEPAS, El Grupo de Artistas y Tecnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, 1931-1937) при постройке стандартных малобюджетных сборных домов. В середине 1950-х годов они познакомились и с достижениями советской школы конструктивизма.

Творчеству Фисака, де ла Соты, Саэнса де Оинсы и ряда других мастеров была посвящена лекция молодых испанских зодчих, братьев Альфонсо и Пабло Олалькиага, руководителей мадридской студии *Olalquiaga Architectos*, прочитанной в июле 2012 г. в Государственном музее архитектуры имени А. И. Щусева. Лекция называлась «Москва – Мадрид. Влияние советского авангарда на мадридскую архитектуру XX века». В лекции было подчеркнуто, что докладчики обратились к творчеству зодчих, которые учились на архитектурном факультете Мадридского политехнического университета в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Как ни парадоксально, на архитектурном факультете в эти годы не преподавалась архитектурная культура. Это поколение, по мнению лекторов, не было знакомо даже с каталонским модернизмом, во главе которого стоял великий Гауди. Представители *Мадридской* школы архитектуры, сумевшие благодаря некоторым послаблениям в середине 1950-х годов узнать многое о зарубежном зодчестве, в значительной степени в своих проектах отталкивались от конструктивизма и супрематизма советского авангарда. По мнению братьев Олалькиага «архитектоны» Малевича и «проуны» Лисицкого совершили переворот в скульптуре и архитектуре. И действительно творчество этих российских мастеров сегодня оказывает влияние, прямое или косвенное,

на испанских архитекторов и скульпторов, отражается на эстетике *Мадридской* архитектурной школы. Особое внимание Олалькиага уделили творчеству К. С. Мельникова – архитектора, по их мысли, наиболее независимого, создавшего собственный стиль, с некоторыми реминисценциями модерна, но абсолютно свободного и, возможно, по этой причине самого истинного конструктивиста. И как в эпоху модернизма, представителями которого были вышеназванные архитекторы, так и современные мастера все чаще обращаются к творчеству гениального русского зодчего. Характерно, что один из ведущих современных испанских архитекторов, также представитель *Мадридской* школы, лауреат Притцкеровской премии (аналог Нобелевской премии в области архитектуры) Рафаэль Монео сразу после смерти Мельникова в 1975 г. опубликовал в журнале *Arquitecturas* статью «Испанские Мельниковы», посвященную влиянию русского зодчего на испанских мастеров. Проводя параллели между русской и испанской архитектурой XX в., Р. Монео обратил внимание и на ряд спорных вопросов по этой теме, затронув, в частности, тему новаторства. Если Мельников, подчеркнул Монео, был абсолютным новатором в мировом масштабе, то испанские мастера в 1950-е годы совершили инновационный переворот скорее на региональном уровне.

Несмотря на значительный прорыв в архитектурной мысли, осуществленный этими зодчими, наибольшую славу испанской архитектуре второй половины XX – начала XXI веков принесло следующее поколение мастеров. В первую очередь это уже упомянутый Рафаэль Монео (р. 1938), представители *Барселонской* школы – Рикардо Бофилль Леви (р. 1939) и Мануэль Нуньес Яновский (р. 1942), *Валенсийской* – Сантьяго Калатрава Вальс (р. 1951). В их творчестве четко прослеживается полилог разных традиций, как региональных, так и универсальных, в данном контексте в целом обозначаемых как «классика». Творчество предшественников также безусловно сыграло роль в их формиро-

вании. Обращение к той или иной традиции характерно для большинства современных испанских архитекторов, но к так называемой «звездной системе» мирового зодчества относятся именно вышеназванные мастера, чьи проекты осуществлены во многих странах мира. Для отечественной аудитории особый интерес, с нашей точки зрения, представляет творчество двух из них – Р. Бофилля и М. Нуньеса Яновского, так как в последние годы они создают многочисленные проекты для российских городов.

Рикардо Бофилль, которого называют «Дон Жуаном» архитектуры, уподобляющим процесс проектирования роману с прекрасной женщиной, один из ярчайших представителей постмодернистской парадигмы, родился в Барселоне в семье зодчего. Архитекторами стали и брат, и сын Бофилля. Ученик Высшей технической школы архитектуры (1955-1956), из-за своих марксистских взглядов не желавший мириться с официально установленной в ней атмосферой, он уехал для продолжения образования в Женеву, в Архитектурный университет (1957-1960), который не окончил. Вскоре он вернулся на родину и уже в 1962 г. создал совместно с совсем юным М. Нуньесом Яновским свою Мастерскую (*Ricardo Bofill Taller de Arquitectura*) в Барселоне, одной из основных, достаточно амбициозных целей которой было желание попасть на «международную архитектурную орбиту»<sup>4</sup>. С самого начала Бофилль задумал свою *Мастерскую* как междисциплинарное образование, где наряду с архитекторами работали математик, актриса, писатели Х.А. Гойтисоло и С. Клотас. Мастерская сформировалась в атмосфере «карнавально-игрового бунта против инстеблишмента, типичного для арт-авангарда тех лет»<sup>5</sup>. Проекты рождались в процессе творческого взаимодействия людей разных творческих профессий, что наложило на них явственный отпечаток – это и литературные и исторические

реминисценции, и метафоры, связанные с театральной сценографией. С самого начала Бофилль и его коллеги отвергли тенета «интернационального стиля» (главным образом, Л. Миса ван дер Роэ), провозгласив, что их творчество является «брутальным протестом» против эстетики модернизма, отличавшегося однообразием и монотонностью, «изъятием» сооружений из культурно-исторической среды. Именно в эпоху позднего модернизма произошел кризис идентичности, который архитекторы стали преодолевать, исходя из положения о «**неполном соответствии** архитектурной формы строительным конструкциям, о ее **многозначности** (подобной многозначности слова в художественной литературе) и принципиальной **метафоричности**»<sup>6</sup>. Первым постулировал это положение в 1970 г. российский историк и теоретик архитектуры В. Ф. Маркузон. Принцип метафоричности стал характерной приметой постмодернистской архитектуры. Недаром один из ведущих ее представителей американский архитектор и историк искусства Чарльз Дженкс (р. 1939) сказал: «Чем больше метафор, тем величественнее драма, и чем тоньше они задуманы, тем глубже тайна»<sup>7</sup>.

Целью Бофилля и его Мастерской стало создание экспрессивной пластической композиции всего ансамбля и отдельных его элементов при использовании достижений технологического прогресса. В целом творческие поиски архитекторов второй половины XX столетия отличаются, как справедливо отмечают многие исследователи, доминированием тенденции, обратной той, которой характеризуется предшествующий период, – это «тенденция к разнообразию». «Архитектура опять становится говорящей». Она осмысливается как язык, со своей лексикой и грамматикой, со своей системой значений, обусловленных конкретной ситуацией и исторической памятью. Неизбежное «двойное кодирование» (по Дженксу), включение в новые «тексты»

привычного и узнаваемого или хотя бы намекающего на узнавание, само по себе подразумевает наличие значений. «Вместе с языком в архитектуру возвращается человеческое начало – пишет отечественный искусствовед С.С. Попадюк»<sup>8</sup>. Знаменательно, на наш взгляд, что специалист, занимающийся в основном проблемами древнерусского искусства, неоднократно в своей работе обращается к книгам Бофилля «Человеческая архитектура» и «Пространства для жизни»<sup>9</sup>.

Здания и целые ансамбли, прославившие Бофилля, напоминают огромные скульптурные объекты из дешевого сборного железобетона, метафоричность которых обусловлена обращением в разное время к разным традициям. Страдавший с детства клаустрофобией, Бофилль стремился и стремится к созданию динамичного, «магического» пространства и образов, всегда привязанных к определенному месту. Для Бофилля зодчество неразрывно связано с градостроительством, и именно классическая архитектура (классицизм и частично барокко) дает ему возможность «рассматривать город на основе чисто европейской традиции»<sup>10</sup>. Исследователи называют его мастером, словно оживляющим величие архитектуры Людовика XIV и Наполеона<sup>11</sup>. Но начинал Бофилль, исходя из опыта органической архитектуры Ф.Л. Райта, «народного творчества» А. Аальто, советского конструктивизма, опираясь на каталонские традиции, пропущенные через творчество великого Гауди с его образностью, символикой, мифологизмом. Кубистические в своей основе они, по мнению ряда исследователей, навеяны также творчеством его соотечественников – Пабло Пикассо и Хуана Гриси<sup>12</sup>.

Одним из первых проектов, осуществленных Бофиллем и его Мастерской в 1964-1968 гг., стал проект Квартала Гауди (Barrio Gaudi) в Реусе, родном городе Гауди, расположенном на юге Каталонии, в провинции Таррагона.

В 8-этажных сооружениях, с соединенными наподобие решетки блоками квартир разных размеров, с индивидуальными разноуровневыми балконами, особый интерес представляют черепичные крыши (каждая черепица выгнута в форме s), на которых разбит общественный сад. Постоянно возникающий в творчестве Бофилля мотив общественного сада на крыше – прямая отсылка к Гауди, рассматривавшего крышу как один из значимых элементов сооружения. Экспериментальным выражением теории города-сада в пространстве является комплекс Ксанаду (Xanadu) в Кальпе (Аликанте), построенного в 1971 г. как часть проекта развития Ла-Мансанеры, в который входит также комплекс «Красная стена» (La Muralla Roja, 1973). При постройке Бофилль исходил из концепции замка, конфигурация Ксанаду вдохновлена находящимся недалеко замком Пеньон де Ифач. Названия многих произведений Бофилля сами по себе метафоричны и взяты из разных языков. Так, слово *Xanadu* в английском языке означает райское место, наполненное спокойствием. Этот комплекс, расположенный на крутом средиземноморском берегу, словно оторвавшийся от внешнего мира, представляет собой 7-этажный блок цвета охры с вынесенными кубическими номерами для отдыхающих и персонала (прямая отсылка к клубу Русакова К. С. Мельникова), которые сгруппированы вокруг центрального корпуса, предназначенного для утилитарных нужд. Несмотря на применение кубистической конструкции, зодчий активно использует местные мотивы – покатые черепичные крыши и окна с жалюзи.

В жилом комплексе на 50 квартир «Красная стена», помимо конструктивизма, ощутимы также черты арабской архитектуры Северной Африки. Внешне комплекс напоминает крепость, буквально вырастающую из прибрежных скал. Красный цвет внешних стен, все оттенки синего – от небесно-голубого до цвета индиго и фиолетового, в которые

окрашены лестницы и внутренние поверхности, создают дополнительный тревожный эффект. Основой плана служат квадратные ячейки, в которых расположены три типа квартир – студии по 60 кв. м, апартаменты с двумя спальнями площадью 80 кв. м и трехкомнатные квартиры по 120 кв. м. На крыше устроены дополнительные удобства для жителей – террасы, солярии, бассейн, сауны. Дух театрализации, архитектурной игры с кубизмом, конструктивизмом, средиземноморскими традициями своей кульминации достигает в здании гостиницы в Барселоне, за мрачность кубических объемов с прорезями окон-бойниц получившей прозвище «Замок Кафки».

Идея о влиянии категорий пространства и времени на человеческое поведение наряду с вышеперечисленными характеристиками нашла отражение в последнем произведении гротескно-метафорического направления в творчестве Бофилля – жилом доме «Уолден 7» (Walden 7), строительство которого было завершено в 1975 году. Название Бофилль позаимствовал у североамериканского писателя-утописта Генри Дэвида Торо, занимавшегося проблемами человеческого общения и поведения. Здание было построено в том же районе Сан-Жюст Десверн в пригороде Барселоны, где находится его Мастерская. Сооружение, состоящее из 18 башен с квартирами, при строительстве которых были использованы секции из сборного железобетона, прорезано четырьмя традиционными для средиземноморской архитектуры в целом и испанской, в частности, патио-площадями. Помимо патио, архитектор применил в отделке стен традиционную для Испании глазурованную плитку – асулехос (исп. azul – голубой, синий), но краснокоричневого цвета. Критиками и самим архитектором «Уолден 7» трактовался «как коммуна для маргиналов, отвергающих принятые нормы социального поведения. Замкнутость архитектуры, по утверждению Бофилля, порождает

враждебное противостояние окружающему миру, красный цвет нагнетает возбуждение, неосознанную агрессивность, а скупые проемы толкают к асоциальному поведению»<sup>13</sup>. Это сооружение, по-разному воспринятое жителями Барселоны, тем не менее является знаковым зданием города. Недаром испанский исследователь архитектуры Анхель Уррутиа сравнил его с разветвляющимся деревом<sup>14</sup>, а каталонский писатель Хуан Марсе с панцирем краба. Герой его романа «Двуликий любовник» живет в этом доме на окраине Барселоны: «Он приближался к замысловатому зданию, непостижимых форм багровому строению, смутно поблескивающему во мраке, словно панцирь гигантского краба, омываемому лунным светом». Марсе характеризует его далее: «Багровый дом, это диковинное сооружение, ставшее воплощением иллюзий целого поколения семидесятых, тоже был для них мечтой: архитектор словно нарочно придумал это жилище для антибуржуазной парочки (...) это здание, по замыслу своего создателя, должно было выразить безграничную свободу личности (...)»<sup>15</sup>. Марсе явно противопоставляет это строение Бофилля, с отбивающейся декоративной плиткой, с сырыми коридорами, мрачными лестницами и маленькими кухнями, где живут небогатые люди, домам и аристократическим виллам, созданным Гауди. Более того, даже образ любимой женщины ассоциируется у главного героя с причудливыми творениями великого каталонского зодчего эпохи ар-нуво: «Она походила на изящную башенку, украшенную мозаикой из битой керамики – капризные очертания, плавные, округлые линии»<sup>16</sup>. Бофилль в работах 1960-х – начала 1970-х годов стремится к отходу от пуристских приемов архитектуры позднего модернизма (вспоминая традиции ар-нуво – модерна, он использует цвет и облицовочную плитку), но еще далек от того, что будет делать в скором времени, открыв отделение Мастерской в Париже.

Творчество Бофилля, вызывающее постоянную полемику в среде и самих зодчих, и историков искусства, дает исследователю богатый материал для проникновения в суть проблемы переходного периода – от единообразия позднего модернизма к полистилистике постмодернизма. В книге «Пространства для жизни» зодчий, отмечая скудость возможностей позднего модернизма с его минимумом средств и приемов, пишет: «Перед лицом крушения авангарда художники отстаивали свое право на связь с прошлым, на использование самых разных традиций, на внедрение в свои произведения всего прежнего культурного наследия», посетовав при этом, что «сама идея на этом и остановилась. Мало кто из них нашел какую-то логику, оправдывающую сочетание всех этих элементов»<sup>17</sup>. Сам архитектор нашел свою логику. Перебравшись в Париж в середине 1970-х годов, Бофилль прекращает «игру» в конструктивистские кубики и начинает «игру» в общепризнанную классику. Семантика его произведений второй половины 1970–1980-х годов уже полностью построена на воскрешении классической линии средиземноморской архитектуры, начиная от амфитеатров и храмов Древней Греции, сооружений Древнего Рима через эпоху Ренессанса, барокко и классицизма. Недаром признанный отечественный авторитет в области архитектуры В. Л. Хайт, рассматривая проблемы классицизма и новейшего классицизма, отнес Р. Бофилля к наиболее ярким представителям последнего. Причем, несмотря на направленные в адрес зодчего постоянные обвинения в «снижении стилевых характеристик», В. Л. Хайт склонен видеть в его творчестве, начиная с 1980-х годов, «именно нарастающую тенденцию высокого ортодоксального классицизма»<sup>18</sup>. Но произведения Бофилля не являются полным повторением классических сооружений и целых ансамблей, к созданию которых так тяготеет зодчий. И хотя архитектор использует свойственную классицизму ордерную систему и

внедряет классицистические принципы в градостроительство, классицистические приемы у Бофилля осовремениваются, постмодернистски «остраняются» путем применения порой сплошного остекления, игры с самим ордерам, при которой колонны превращаются в застекленные эркеры, фронтоны скашиваются, «детали трактованы то преувеличенно, до гротеска монументально, то подчеркнута атектонично»<sup>19</sup>.

Классицизм Бофилля 1970-х – начала 1980-х годов в значительной степени отмечен китчевым началом, но этот китч и есть первый шаг к серьезному осмыслению традиций и осознанию принципа метафоры как управляющего процессом формообразования. Архитектура постмодерна склонна исказить пропорции, делая их более монументальными и солидными. Архитектурные комплексы Бофилля вызывают в памяти комплексы Баальбека и Пальмиры (2-3 вв. н.э.) с их огромными размерами, грандиозностью ордера, в какой-то степени живописностью решений, основанных на контрастах света и тени. Это относится к большинству произведений, созданных Бофиллем во Франции в 1970-1980-е годы. Их не так много в самом Париже, но достаточно в его пригородах, а также в других городах Франции, оказавшейся архитектору близкой по духу. Любовь к этой стране нашла ответный отклик и у многих французов. Так, президент Валери Жискар д'Эстен называл Бофилля величайшим архитектором современности. Но мэр Парижа и впоследствии президент Жак Ширак был явно иного мнения о творчестве зодчего, именно поэтому в самом Париже осуществлены лишь два из его проектов – вполне классическая колоннада на площади Садуля и квартал на Монпарнасе «Барочные лестницы» (Les Echelles du Baroque).

Одним из первых проектов, осуществленных Бофиллем во Франции, проектов, где классицистические приемы вы-

ступают со всей очевидностью, являются жилые комплексы «Виадук» и «Озерные аркады» (1974-1980) в Сен-Кантен-ан-Ивелин, новом городе-спутнике Парижа, расположенном рядом с Версалем. Следует подчеркнуть, что во Франции, как и в других странах мира, Бофилль строил и строит по преимуществу дома и целые ансамбли, представляющие собой недорогое коммунальное жилье. Несмотря на помпезность, в основе которой лежит преувеличенность размеров и деталей классического ордера, их трансформация в духе игровой постмодернистской парадигмы, относительная дешевизна обусловлена использованием железобетонных конструкций, дающих возможность создавать пространственные композиции с перекрытиями порой огромных размеров. Сам Бофилль по этому поводу писал: «Я могу оставаться верным классической архитектуре, которая дает законы композиции и набор выразительных средств, вместе с тем приучая меня к требованиям индустриального производства»<sup>20</sup>. Чаще всего современные квартирные блоки, группирующиеся в огромные структуры, Бофилль одевает в классицистические, реже барочные одеяния. В жилом комплексе «Озерные аркады», состоящем из шести монументальных блоков, архитектор применяет классические арки, архитравы, фронтоны, колонны с базами и капителями. Одновременно он стремится придать продуманную, строго симметричную осевую композицию с циркульной площадью, центр которой украшает белоснежная ордерная беседка. Цвет в работах Бофилля играет огромную роль. Если сооружения предшествующего периода, в основном осуществленные в Испании, прежде всего, в родной Каталонии, архитектор окрашивал в насыщенные цвета и активно использовал в них керамическую плитку, то, обратившись к классическому наследию, зодчий увлекся белым цветом. Характерно, что белый цвет – один из самых распространенных не только в средиземноморской классической архи-

текстуре, особенно итальянской благодаря светящемуся каррарскому мрамору, но и в традиционной испанской. Комплексы «Озерные аркады» и «Виадук» являются прямой аллюзией (отсылкой) к самому Версалю, за что получили название «Народного Версаля»<sup>21</sup>. При этом метафоры Бофилля задуманы достаточно тонко, чтобы окружить пространство «тайной», а не слепо следовать проекту французских архитекторов XVII в. Луи Лево и Андре Ленотра – создателей Версаля.

Позднее на противоположном берегу озера Бофилль спроектировал своего рода «композиционный ответ» под названием «Храмы на озере», где белый цвет становится доминирующим. Продолжая осевую композицию расположенного напротив «Виадука», архитектор построил несколько монументальных кубических зданий, обогатив их фасады пилястрами и фронтонами и акцентировав центр ансамбля монументальным храмом. Известный критик искусства К. Фремптон считает, что эти и другие комплексы Бофилля выполнены «явно в духе китчевого классицизма», называет такой подход «новым социал-реалистическим мегаклассицизмом»<sup>22</sup> и вспоминает, что подобные проекты создавались в конце 1920-х годов: в Вене архитектором К. Энном (Карл-Маркс-хоф, 1927), а в Марселе знаменитым Ле Корбюзье (так называемая жилая единица Ле Корбюзье).

«Китчевый классицизм» Бофилля в значительной степени построен на отношении к наследию: не последовательному следованию стилевым категориям, а тому «музейному» отношению к нему в постмодернистскую эпоху, которое сформулировал А. Мальро: «Мы живем в эпоху воображаемого музея, в котором без столкновений сосуществуют барокко и классицизм, романтизм и сюрреализм»<sup>23</sup>. Анализируя некоторые произведения Бофилля, в частности, жилой дом «Антигона» в Монпелье, где в полузамкнутом дворе архитектор делает преувеличенный вынос ажурного

карниза, объясняя это тем, что так жильцам дома предоставляется возможность представить себе пространство двора перекрытым куполом, В. Л. Хайт считает, что они «действительно кажутся сюрреалистическим соединением реальности и вымысла»<sup>24</sup>. Комплекс «Антигона» (1978-1989), заставляющий своим названием вспомнить древнегреческие трагедии (в частности, одноименную трагедию Софокла) о преданной и самоотверженной дочери Эдипа, последовавшей за ним в изгнание, – это для Бофилля «принципиальная работа». Очевидно, мастером, обладающим богатым ассоциативным багажом, владела мысль об Антигоне как синониме верности, в данном случае традициям: архитектор на новой технологической и социальной основе стремился реализовать свое представление о «культурной и архитектурной традиции Средиземноморья»<sup>25</sup>. В данной работе отразилось понимание Бофиллем того, что градостроительные задачи, а не отдельные памятники лежат в основе классического наследия средиземноморской архитектуры. «Антигона» – это огромный комплекс, состоящий не только из жилых зданий, но и школ, общественных и деловых сооружений, церкви, выстроенный по оси через реку Лез и соединивший старую городскую застройку с новым районом. На вытянутую ось Бофилль поместил ряд площадей, дворов, эспланаду, две небольшие триумфальные арки, включив в это организованное пространство как дополнительные акценты лестницы, озелененные аллеи, бассейны. Основной доминантой ансамбля является «Площадь Золотого сечения», план которой восходит к центрическому плану собора Св. Петра в Риме, построенного по проекту Микеланджело в 1546-1564 годах. Особенно это относится к монолитному, динамичному напряжению стен фасадов с расчлененными пилястрами и тяжелым аттиком. Фронтоны, антаблементы, колонны зданий квартала «Антигона» созданы в классическом стиле, но они гораздо внушительнее и

выполнены по современным строительным технологиям. В своих книгах «Человеческая архитектура» (1978) и «Пространства для жизни» (1989) Бофилль стремится «свести на нет» разграничения между «высокой» и «массовой» культурами, между однородной идеально-проективной, «чертежной» и жизненной средой с ее полуфантастическими, «сказочными» противоречиями»<sup>26</sup>.

Долгое время Бофилль работал над проектами для молодых городов-спутников Парижа, что позволяло ему достаточно свободно обходиться с пространством. Таков его знаменитый комплекс «Пространство Абракас» (1979-1983) в городе-спутнике Марн-ля-Валле. В этом произведении, носящем символическое название (слово «абраксас» в Древней Месопотамии означало «магическое»), как и в предыдущих, архитектор строит динамичную, монументальную парадную композицию на противоречивости двух подходов – индустриального (полносборные дома) и классического (использование ордерных форм). Последние, как всегда у Бофилля, претерпевают метаморфозы. Особенно это очевидно в здании «Театр», где громадные колонны превращаются в застекленные эркеры, а столь свойственный классицистическим театральным сооружениям фронтон оказывается не классическим уравновешенным треугольником, а треугольником со скошенной вершиной. Огромный полукруглый жилой дом с застекленными колоннами-эркерами первых шести этажей и небольшими закругленными балконами остальных трех вступает в явное противоречие с несоразмерно маленьким порталом, отдельно стоящим во дворе по одной линии с высоким проемом-воротами. Этот портал – своего рода пародия на древнегреческие «пропилеи». Сам же проем-ворота, по замыслу архитектора, является «урбанистическим окном», создающим втягивающую в себя как воронка перспективу основной оси композиции. Надо сказать, что этот прием единственного

проема в больших по размеру сооружениях, придуманный Бофиллем, стал к концу XX столетия и особенно в начале XXI в. довольно распространенным не только в разных странах, но и в России.

Более сложной была для архитектора задача создания комплексов в городах со сложившейся застройкой, прежде всего в Париже, где он точкой отсчета выбирает не столь свойственный французскому искусству классицизм, а барокко. Возможно, и в самом названии проекта «Барочные лестницы» (1979-1985) на Монпарнасе, и в организации пространства в Париже, городе с не очень большим количеством памятников барокко, он использует провокационный постмодернистский прием. В книге «Пространства для жизни» Бофилль писал: «План ансамбля может читаться как барочное здание»<sup>27</sup>, т. е. обтекаем, высвечен с разных точек осмотра. Архитектор, вписывая свои кварталы жилых зданий, связанные тремя площадями – круглой, эллиптической и полукруглой, – в существующие улицы, создает ансамбль, который, «подобно живому организму, чувствителен к окружающей среде, в его напряженных упругих линиях как бы ощущается пульсация этого организма»<sup>28</sup>.

Проекты Бофилля реализованы в 50 странах мира – Андорре, США, Швеции, Японии и других. В большинстве из них, таких, как комплекс «Венеция на Гудзоне» в Нью-Джерси (1987), расположенного напротив нью-йоркского Манхэттена, игровое начало все еще присутствует: фасады зданий «оформляются гигантским орденом и более мелкими ордерами, порталами, сандриками и аттиками»<sup>29</sup>, при этом архитектор использует большие остекленные поверхности.

Нарастающая тенденция «высокого ортодоксального классицизма» уже прослеживается в сооружениях, построенных Бофиллем в родной Барселоне в связи с Олимпийскими играми 1992 г.: аэропорте, здании делового центра рядом с площадью Марии-Кристины, бассейнах, спортив-

ных залах. Но здесь еще присутствует момент постмодернистского «остранения», игры с классикой. Тектоническая структура ордера, держащая стену и пространство, сочетается с широкими поверхностями зеркального стекла, заполняющего проемы между колоннами. Зато в «Национальном институте физической культуры Каталонии» (1985-1990, Барселона) и в «Национальном театре Каталонии» (1986-1996) игровое начало практически отсутствует. Эти сооружения выглядят выдержанными вполне в духе «ортодоксального классицизма», несмотря на применение столь распространенных в мире высоких технологий (хай-тека), ярким приверженцем которых, как уже говорилось, является Бофилль. Использованием белого цвета в штукатурке стен зодчий подчеркивает преемственность своего творчества от наследия средиземноморской (особенно римской) классики и общеевропейского классицизма. Эта тенденция четко прослеживается, в частности, в построенном в 2006 г. втором терминале Международного аэропорта «Эль-Прат» в Барселоне. Но, помимо традиций классики, в последние годы Бофилль вновь обращается к своей ранней манере – скульптурно-выразительным образам в пространстве. Это касается его работ за рубежом, среди которых – небоскребы в США и башни-близнецы в Токио. В Барселоне в 2010 г. реализован проект Бофилля – отеля всемирной сети «W Hotel». Находящийся на берегу Средиземного моря, в районе порта, небоскреб по форме напоминает огромный парус. По первоначальному замыслу здание должно было быть оформленным в виде двухмачтовой пиратской шхуны, но, по словам самого Бофилля, когда он постоял на пирсе вблизи места будущего строительства, сами голубые небеса и морские просторы продиктовали романтическое решение – образ огромного голубого паруса<sup>30</sup>.

В эпоху глобализма мультикультурная стилистика постмодернизма, одним из ярчайших представителей кото-

рого стал Бофилль, архитектурный космополитизм являются весьма востребованными. На счету проектной Мастерской Бофилля штаб-квартиры и офисные здания домов моды, таких знаменитых, как Кристиан Диор (Christian Dior), Картье (Cartier), Деко (Decaux), Акса (Аха), Шисейдо (Shiseido). Кроме офисных зданий, он разрабатывает музейные, помимо жилых кварталов, проектирует административные комплексы, такие, как конгресс-центры в Мадриде и петербургской Стрельне, терминалы аэропортов и театральные комплексы. Его Мастерская «занята территориальным планированием таких разных городов, как Париж и Варшава, Люксембург и Нань Ша, Барселона и Прага»<sup>31</sup>. И почти всякий раз зодчий и его Мастерская стремятся учитывать традиции. Создаваемые образы, по мнению Бофилля и его коллег, должны быть привязаны к определенному месту.

В настоящее время Бофилль плодотворно работает в России, хотя его первые проекты для нашей страны не были реализованы. Архитектор стал сотрудничать с российскими зодчими еще в конце 1980-х годов. Один из самых ранних проектов был создан для Москвы, здание должно было быть построено на Смоленской площади. Но из-за возникших у французских инвесторов проблем с финансированием строительство не было начато. Позднее на этом месте возник «Смоленский пассаж», реализованный российскими архитекторами, в котором от замысла Бофилля осталось менее 50 процентов. До середины 2000-х годов зодчий практически не создавал проектов для России, но в 2007 г. он выиграл конкурс на строительство Дворца конгрессов в Стрельне близ Санкт-Петербурга и в 2010 г. приступил к строительству, которое осуществляется под эгидой президента.

Петербург с его памятниками барокко и классицизма, градостроительной структурой оказался Бофиллю близким по духу. Санкт-Петербург, по словам архитектора, – «уникальный город, и он отличается от всех европейских горо-

дов тем, что на протяжении своей истории развивался по одному плану. Его неоклассицизм отличается от неоклассицизма городов Испании, Франции, Италии. Здесь больше свободы, определенной свежести архитектуры, соблюдаются пропорция и гармония. Это особенный стиль, – не похожий на тот, что использован в других городах. Это европейский город, который я всегда буду защищать». Архитектор считает, что в Петербурге нужно поддерживать уважение к историческому центру, сохранять его вид. Высотные дома, которые сегодня являются мейнстримом в зодчестве, по мнению Бофилля, можно строить, если они качественные, находятся в соответствующем районе и не выбиваются из контекста города или выглядят обособленно. «Строительство небоскребов возможно, особенно в кварталах деловых комплексов, такая застройка обогащает город, но при этом не должны нарушаться уровни застройки города»<sup>32</sup>. В главном здании конгресс-центра Бофилль оживляет проект «Каталонского театра» в Барселоне. Огромное пространство классицистического в основе своей сооружения с фронтонами и колоннами перекрыто без внутренних опор. В 2013 г. в Петербурге на Новгородской улице по проекту Бофилля компания RVI построила большое жилое белое здание (д. 23) в духе классицизма с колоннами, с базами и капителями. В 2013 г. Бофилль приступил к проекту кабаре в Таврическом саду Петербурга на месте бывшего кинотеатра «Ленинград». В том же году по проекту архитектора началось строительство жилого комплекса «Новоорловский» на севере Петербурга.

В 2014 г. Бофилль спустя годы обратил внимание и на Москву: по заказу «СУ-155» он запустил проект «Flight City» (первоначальное название «Media City»). Совершенно неожиданным оказался самый последний проект Бофилля, названный автором «Маленький Амстердам» (2014). Этот жилой комплекс с многоквартирными домами будет возве-

ден на территории бывшего завода «Калибр», на двухстах тысячах квадратных метрах, расположенного на ул. Бочкова, рядом с Проспектом Мира, напротив станции метро «Алексеевская». Название комплекса не случайно. Бофилль спроектировал целый квартал, почти сказочная архитектура которого словно перенесена из самой Голландии: узкие, сильно вытянутые в глубину четырехэтажные здания, фасады которых традиционно завершаются высокими фронтонами. Тесно прижатые друг к другу, они, как и в Амстердаме, образуют красную линию улицы.

Верный соратник Р. Бофилля по Мастерской Мануэль Нуньес Яновский в конце 1970-х годов покидает команду и создает свое собственное архитектурное бюро в Бельгии, а затем и свое агентство в Париже. В 1991 г. параллельно он основывает САДЕ (SADE – Общество архитекторов и девелоперов) с офисами в Париже и в Барселоне.

Сама судьба этого архитектора, являющегося лауреатом многочисленных конкурсов и обладателем множества международных званий, члена Испанской Королевской Академии изящных искусств Сантьяго (Св. Георгия), далеко неординарна. Сын испанского офицера, воевавшего против Франко и перешедшего в Красную Армию, и юной одесситки родился в эвакуации в Самарканде в испанской колонии. В первой половине 1950-х годов (после того как его отца выпустили из лагеря в Воркуте) он жил с родителями сначала в Крыму, недалеко от Севастополя, а затем в Одессе. Оттуда в 1956 г. семья уехала на родину отца, в Барселону, где Нуньес Яновский окончил режиссерское и актерское отделения Школы драматического искусства (в 1973 г. он был внесен в энциклопедию Каталонского театра как самый молодой театральный деятель Испании) и факультет истории и археологии Барселонского университета. Мануэль мечтал вернуться в Одессу (ему не нравилась ситуация в фашистском государстве) и создать свой театр вместе с дру-

гом Владимиром Пахомовым (1942-2007, народный артист, советский и российский режиссер, возглавлял Липецкий драматический театр). В 18 лет Мануэль ушел из дома, пешком перешел через Пиренеи и автостопом добрался до Парижа. Но в советском консульстве ему было отказано во въезде в СССР. Пришлось вернуться в Барселону, где произошла его судьбоносная встреча с Бофиллем.

Архитектурные произведения Нуньеса Яновского поражают своей выразительностью, почти скульптурной пластикой, игрой образов и пространств. «Скульптура – это микроархитектура, архитектура – это макроскульптура», – говорит зодчий. Как и Бофилль Нуньес Яновский обращается в своем творчестве к разным традициям, одновременно обыгрывая и переосмысляя их. В памятнике Марка Испаника (Marca Hispanica) на испано-французской границе (Ле Пертус, 1974) очевидна отсылка к египетской архитектуре. Зодчий образно словно передает мысль о том, что «Африка начинается в Пиренеях». Памятник выстроен из кирпича с плоскими высокими цвета песчаника боковыми стенами, прорезанными высоким узким проемом, и фасадной частью с опорами также цвета песчаника и красно-бордовыми высокими объемами. Между ними расположены наклонные плоскости, напоминающие по форме египетские пирамиды. Прямой аллюзией на египетскую архитектуру является дорога к памятнику, украшенная по бокам стилизованными формами, служащими метафорой статуй сфинксов.

Один из самых знаменитых проектов М. Нуньеса Яновского – Площадь Пикассо (Place Picasso, 1979-1982) в пригороде Парижа Нуази-ле-Гранд, представляющий собой большой комплекс общественного жилья с обширной сетью услуг и спортивных объектов для детей. Два круглых объема жилых зданий созданы, говорит Нуньес Яновский, по аналогии с египетскими иероглифами и символизируют восходящее и заходящее солнце. Но в качестве базы для

этих объемов он использует наклонные опоры Гауди. Новейшие технологии в железобетонных конструкциях дают архитектору возможность сделать почти невесомые наклонные арки способными удерживать массив сооружения.

Основная идея Нуньеса Яновского заключается в создании не просто жилища, а «малых дворцов» для населения, где функциональность сопряжена с красотой внешнего архитектурного облика. В качестве декора он активно применяет скульптурные формы, причем чаще всего это не рельеф, а круглая скульптура. В парижском проекте общественного жилья «Резиденция Клода Леви-Стросса» входные группы обозначены ликами фараона Эхнатона. У этих проектов своя концепция, это не просто цитаты. Для Нуньеса Яновского Египет – часть генетического кода. Фамилия Нуньес с его точки зрения вполне возможно этимологически корнями уходит в эту древнюю цивилизацию. «Нун в египетской мифологии, – говорит архитектор, – это первозданный хаос, из которого вышло все сущее. То есть «нуньес» означает «хаос есть». Кроме того, я считаю, что именно Египет и его замечательная культура были началом всех начал»<sup>33</sup>. Здания Нуньеса Яновского с обилием скульптуры порой напоминают огромные декорации, что неудивительно при его увлечении театром.

В целом Нуньес Яновский, как и Бофилль, в своих работах идет от классицизма. В большинстве проектов он отталкивается даже в названиях от определенных исторических памятников, имен или обозначений. Немалую роль в его творчестве сыграло довольно близкое знакомство с Дали. У знаменитого сюрреалиста есть несколько obsessions, среди которых «Венера» и «Раб». Дань уважения мэтру Нуньес Яновский высказал, создав жилой дом «Venus 18» (Кариатиды) со статуями Венеры Милосской в пригороде Парижа Вилларуа и здание Центрального полицейского управления со статуями «Рабов» Микеланджело в Париже. В основе 6-

этажного здания «Venus 18» лежит принцип конструктивизма – это прямоугольный костяк с угловыми открытыми лоджиями. Первый, второй, третий, четвертый блоки лоджий поддерживают, подобно кариатидам в древнегреческих храмах, статуи Венер. Пятому и шестому блокам опорой служат формы в виде огромных яиц. Самое большое «яйцо» является опорой треугольному, островерхому сквозному завершению (отсылка к традиционной архитектуре). В закругленном объеме здания Колледжа «Жорж Брассанс» (Париж, 1992) очевидны аллюзии на советский конструктивизм, прежде всего работы К.С. Мельникова, а столбы, несущие навес между двумя зданиями, являются цитатами из Ле Корбюзье.

Собственный дом Нуньеса Яновского, находящийся напротив, через долину, замка Дали, также метафоричен. «Для меня дом, – говорит архитектор, – это, прежде всего, понятие женское. Это утроба. Выстраивая собственную среду, мы строим чрево, где нам будет комфортнее всего. Такой подход генетически в нас заложен миллиардами лет. Дом – это несколько важных условий: темнота, влага, температура. Вернемся снова к Египту – храмы в египетской культуре были закромами, в них хранилось зерно (закрытое в темноте). Затем бог Ра забирал себе скрытые в зерне свойства... Так вот дом для меня – это чрево. А еще – это ренессансный проект Альберти – помните храм, пересеченный мембраной пополам? Это тоже мой дом. И в нем есть свет и тень: свет в амфитеатре и тень на сцене»<sup>34</sup>.

Проекты М. Нуньеса Яновского осуществлены более чем в 20 странах мира. В последние годы он стал активно сотрудничать с российскими архитекторами и предлагать собственные проекты. Принципиальная метафоричность отличает победивший в конкурсе проект (в соавторстве с молодыми московскими архитекторами Алексеем Горяиновым и Михаилом Крымовым) православного храма Россий-

ского культурного центра на набережной Бранли в Париже, недалеко от Эйфелевой башни. Проект храма, несмотря на критические высказывания, отталкивается от русских традиционных церковных построек. Архитектура внешнего облика сопряжена здесь со смысловым началом и инновационными достижениями в области зодчества. Пятиглавый, компактный, он окружен садом. Стекланные луковичи снабжены светоцветовым оборудованием, способным по ночам светиться с золотым отливом. Храм вместе с садом накрыт стекланным сетчатым покровом. Сам Нуньес Яновский в ответ на критику, которая не могла согласиться с тем, что это – «резкий, прорывной проект в современном православном строительстве», сказал: «И вот оболочка этого сада и есть замечательный Троицкий сад, потому что в России, в вашей православной культуре, есть традиция так называемого Троицкого сада»<sup>35</sup>.

В начале 2015 г. М. Нуньес Яновский получил от Швейцарского банка кредит на несколько миллионов евро для строительства в Крыму, недалеко от Севастополя, на 6 га производственно-учебного комплекса, способного выпускать молодых инженеров и архитекторов, ознакомленных с последними достижениями в области строительства. Там же, по его замыслу, должен быть построен завод по производству железобетонных конструкций. Кроме того, мечтой Нуньеса Яновского стало создание целостного городского ансамбля Севастополя, отправным стилем для которого должен стать «сталинский ампир», как наиболее характерный стиль, с точки зрения архитектора, для этого знаменитого города-порта.

Своеобразное «прочтение» и переосмысление классицизма скорее концептуальное, чем стилистическое, можно обнаружить в творчестве Рафаэля Монео, Хуана Наварро Бальдевега и Хосе Игнасио Линасосоро, чье творчество в основном связано с Мадридом. Желание существовать од-

новременно в настоящем с его новыми технологиями и в традиции прослеживается в проектах и постройках андалусийских архитекторов Гильермо Варгаса Консуэгры, Хосе Рамона Сьерры, Рикардо Сьерры, Антонио Круса, Антонио Ортиса.

Одним из самых востребованных современных испанских архитекторов конца XX – начала XXI вв. стал уроженец Валенсии Сантьяго Калатрава Вальс, о котором нам приходилось неоднократно писать<sup>36</sup>. Знание последних достижений инженерно-технической мысли 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 последние годы наметились новые тенденции как в мировой, иберо-американской в целом, так и в испанской архитектуре, благодаря чему расширились границы полилога. Показательным в этом отношении стал 2014 год, когда произошли два знаменательных события – XII Испанская биеннале архитектуры и урбанизма, сокращенно БЕАУ (BEAU) и XXV Конгресс Международного союза архитекторов, продемонстрировавшие новые веяния в этой области как на международном уровне, так и в контексте иберо-американского культурного пространства. Открытие Биеннале состоялось в марте 2014 г. в столице Португалии – Лиссабоне. Это соседнее государство было выбрано организаторами выставки не случайно: на данный момент, по словам генерального координатора биеннале Карлоса Бастана, Португалия является страной, где осуществляются одни из наиболее значимых градостроительных и архитектурных проектов. Целью Биеннале стало стремление продемонстрировать последние урбанистические достижения Испании и возможность испанских архитекторов познакомить мир со своими новейшими работами. После Лиссабона XII

Испанская биеннале прошла в Берлине и бразильском Сан-Паулу – городах, которые не только с точки зрения организаторов выставки, но и на взгляд большинства представителей мирового архитектурного сообщества являются в настоящее время мегаполисами, в которых осуществляется активная градостроительная политика, где строятся здания и целые кварталы, воскрешающие один из основных постулатов авангарда (конструктивизма) и модернизма – заботу о социальном жилье. Это и общественные сооружения, и жилые здания, и церкви, хотя и в частном строительстве наметились сдвиги к большему функционализму. Показательно, что в последние годы была реанимирована премия Людвиг Миса ван дер Роэ. И на XII Испанской биеннале, и на XXV Международном конгрессе архитекторов прозвучала мысль о возврате теперь уже к модернистским ценностям. Прогноз на 2016-2017 гг. – это меньшее увлечение историческими стилями, стремление к геометрической форме, использование цвета. Характерно, что в 2015 г. на премию Л. Миса ван дер Роэ из 420 проектов, представленных на конкурс зодчими из всех стран мира, было отобрано 35 работ испанских архитекторов.

Это красноречивый факт, говорящий сам по себе о том, насколько интенсивно в русле новейших мировых тенденций работают сегодня испанские мастера, не забывая и о характерной для них тяги к пластичному образу. Испанские зодчие востребованы не только у себя в стране, но и за рубежом, они создают совместные творческие бюро с архитекторами из других стран, приглашают иностранных мастеров к строительству сооружений в городах Испании.

В самые последние годы наиболее значимые проекты осуществлялись и продолжают осуществляться в трех городах страны – Мадриде, Барселоне и Бильбао. Вместе с тем неожиданные и очень интересные решения предлагаются архитекторами и при строительстве в других регионах. На

Пасео-дель-Арте в Мадриде это Национальный музей искусств королевы Софии работы француза Жана Нувеля, новое здание Музея Прадо, созданное Рафаэлем Монео, и здание Культурного центра, спроектированное группой зодчих, в котором впервые в Испании был создан вертикальный сад. Эти сооружения входят в так называемый художественный треугольник. На Пасео-де-ла-Кастельяна в Мадриде возвышаются три башни бизнес-центра (Las Torres Business), другой художественный комплекс – «Театры на каналах» (Canal Theatres), где соответственно сосредоточены театры, и «Волшебная коробка» (Magic Box), – современный олимпийский спортивный центр. Все эти сооружения – творения объединений разных архитектурных бюро.

«Архитектурным музеем на открытом воздухе» (An Open-Air Architecture Museum) называют столицу страны басков – Бильбао. Здесь работают наряду с испанскими мастерами такие известные архитекторы, как англичане Норман Фостер и Фрэнк Джерри, а также аргентинец Сесар Пелли. Наиболее значимым творением в Бильбао является Музей Гуггенхайма, в проекте которого Ф. Джерри в значительной степени отталкивался от проекта Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке, созданного знаменитым Фрэнком Ллойдом Райтом, чье творчество всегда отличалось способностью перевоплощать технические открытия в открытия архитектуры.

В 2000 г. знаменитым районом новаторской архитектуры в Барселоне стал район, известный как 22@Барселона. Он был задуман городским правительством: 200 га земли, занятой индустриальными строениями в Поблену, было отдано на откуп проектам как испанским, так и иностранным архитекторам. Спустя 100 лет в Барселоне после знаменитого своими постройками в духе ар-нуво (каталонского модернизма) квартала Эшампле появился новый район. Его композиционным центром является башня Агбар – 34-

этажное цилиндрическое здание, видимое практически из любой точки Барселоны, построенное Ж. Нувелем. Из другого района ей вторит упомянутый небоскреб Р. Бофилля «W Отель» (2010).

Как уже отмечалось, и в других регионах Испании осуществляются интересные и неожиданные проекты. Так, в некогда в относительно отсталой Эстремадуре архитекторы студии «Амид серро 9» (Amid serro 9) в долине Валье-дель-Херте построили павильон в виде огромной черешни. Образ черешни использован зодчими не случайно: жители Испании приезжают весной любоваться цветением черешни в долину Херте, где на нескольких гектарах посажен целый лес из этих деревьев. В первых проектах павильона обыгрывался белый цвет, и как цвет распутившейся черешни, и как любимый цвет сельских районов Испании. Но в результате архитекторы выкрасили павильон в цвет ягод черешни. Владение самыми последними технологиями позволяет зодчим студии «Амид» создавать архитектурные произведения, полные глубинного смысла, связанного с местными традициями. Мастера «Амид» трактуют здание как культовый объект, включенный в обстановку народного праздника – ромерии, сопровождающейся паломничеством. По словам создателей, «это церковь для ромерии, часовня, светский вариант капеллы для паломничества в Роншане»<sup>37</sup>. Мануэль Бланко, автор книги «Город под названием Испания», считает, что «новое строение стало основой всего пейзажа долины, оно выступает в качестве своеобразной пещеры, в которой можно укрыться, чтобы совершить ритуал. Это своеобразный центр особенного мира, лежащего вне привычных нам систем измерения»<sup>38</sup>. С нашей точки зрения, не вступающей в полемику с мнением видного испанского историка и теоретика архитектуры, создатели павильона тем не менее опираются на традиции, о чем они сами свидетельствуют, называя павильон светским вариантом церкви во француз-

ском Роншане, построенной в 1950-1954 гг. по проекту Ле Корбюзье.

В стране басков, используя гиперболические параболоиды, придающие сооружениям пластическую выразительность, Сантьяго Калатрава Вальс строит протяженное по горизонтали здание винного завода, очертаниями отдаленно напоминающее барочную архитектуру. Испанец Альберто Вейга и итальянец Фабрицио Бароцци – авторы проекта недавно открывшегося здания Филармонии в польском Щецине. Характерное для испанских зодчих стремление учитывать традиции не только своей страны, но и других государств, проявлены в этом здании достаточно четко. Используя минималистские средства модернизма – железобетонный каркас и стекло, – авторы проекта исходили из сложившейся историко-художественной среды Щецина, в котором сильны традиции готики. Здание, расположенное на стыке улиц, состоит из нескольких блоков, завершающихся высоким остроугольным фронтоном.

Чуткость архитекторов страны не только к своим традициям, но и к традициям других стран, образность выражения сделали современную испанскую школу архитектуры одной из ведущих в мире. Находясь в центре основных тенденций, а порой и предвосхищая их, зодчие Испании помнят и чтят традиции как классические, так и авангардистские, что отражается в их произведениях, ведущих активный полилог с работами мастеров разных эпох.

\* \* \*

<sup>1</sup> В 1928 г. в Барселоне возникла школа функционализма ГАТСПАК (GATSPAC – del'Grup d'Arquitectes i Tecnicis Catalan per a la realitzacio de l'Arquitectura Contemporania, Группа каталонских архитекторов и инженеров за реализацию современной архитектуры), в 1930 г. в Мадриде – группа ГАТЕПАК, в которую вошли мастера из самого Мадрида, Сарагосы, Сан-Себастьяна и Бильбао. Большую роль для архитектуры

Испании того периода сыграла прошедшая в 1929 г. в Барселоне Международная выставка. На ней внимание было привлечено к павильону Германии, проект которого принадлежал Л. Мису ван дер Роэ, основоположнику интернационального (международного) стиля). В 1930-1933 гг. он исполнял обязанности директора Баухауза, сменив на этом посту В. Гропиуса. В 1925 г. Баухауз был переведен из Веймара в Десау и с этого времени начал называться «Высшей школой строительства и формообразования» (Hochschule für Bau und Gestaltung). В 1937 г. Л. Мис ван дер Роэ эмигрировал в США, где стал ведущим архитектором чикагской школы, инициатором создания небоскребов из стали и стекла, – «первообразов» многочисленных построек во всем мире. В сооружениях Л. Миса ван дер Роэ нашла отражение идея В. Гропиуса о единении искусства и техники как основы формообразования.

<sup>2</sup> См.: Pozo J.M. Artículo de Opinión. Escuela de Arquitectura de la Universidad de: [www.unav.es./arquitectura/documentos/noticias/not255/](http://www.unav.es./arquitectura/documentos/noticias/not255/).p.2

<sup>3</sup> Феликс Кандела Оутериньо (1910-1997) – испанский архитектор, с конца 1930-х годов живший в эмиграции в Мексике, а затем в США, в штате Северная Каролина. Его основным достижением является создание железобетонных конструкций оболочек типа гиперболического параболоида, которые характеризуются высокой экономичностью наряду с большим разнообразием формообразования. Считается, что Кандела принадлежал к группе архитекторов, которые с 1950-х годов использовали бетонные перекрытия-оболочки для создания обширных пространств. В эту группу входили такие знаменитые архитекторы XX в., как Эро Сааринен, Оскар Нимейер и Йорн Уотсон. Сам Кандела протестовал против соотнесения его работ с подходом к проектированию этих зодчих. Фантазия Канделы всегда основывалась на прочном фундаменте математических законов и конструкторских принципов. Кандела был не первым, кто изобрел перекрытия-оболочки, но он создал уравнения расчета напряжения и деформации мембранных поверхностей. «Это дало возможность точного расчета толщины конструкции и распределения нагрузок и напряжений внутри проектируемых структур. Зонтичная форма свода, состоящая из крыши на опорах и четырехсторонней структурной оболочки, является самой знаменитой структурной формой, разработанной архитектором. Дискурс его статей, эссе, критических заметок по архитектурной практике, разделялся на три равноправных базиса: *историческое мышление как способ постижения и переосмысления архитектурного наследия прошлого*; математический аппарат для анализа геометрических оболочек из армированного бето-

на; критика современной ему структурной модели, концепции архитектуры». См.: Живоглядов Егор. Felix Candela. Электронный журнал [www.SibDESIGN.ru](http://www.SibDESIGN.ru) 21.03.2011

<sup>4</sup> Urrutia A. *Arquitectura Española. Siglo XX*. Madrid, 1997. P. 584.

<sup>5</sup> См.: Шукурова А.Н. *Архитектура Запада и мир искусства 20 века*. М., 1990.

<sup>6</sup> См.: Попадюк С.С. *Теория неклассических архитектурных форм*. М., 1998. С. 8.

<sup>7</sup> Дженкс Ч. *Язык архитектуры постмодернизма*. М., 1985. С. 116.

<sup>8</sup> Попадюк С.С. Указ. соч. С. 7.

<sup>9</sup> Bofill R. *L'Architecture d'homme*. Paris, 1978; русское издание – Бофилль Р. *Пространства для жизни*. М., 1993.

<sup>10</sup> Бофилль Р. *Пространства для жизни*. М., 1993. С. 22.

<sup>11</sup> Bofill R. *Art Enciclopedia*. – <http://www.answers.com/topic/ricardo-bofill>. С. 1, 2

<sup>12</sup> См.: Рыбаченко Г. *Стилистическая эволюция синьора Бофилля*. <http://www.sibdom.ru/publication/articles/32/906/>

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Urrutia A. *Op. cit.* P. 584.

<sup>15</sup> Марсе Х. *Двуликий любовник*. М., 2001. С. 35-36.

<sup>16</sup> Там же. С. 86.

<sup>17</sup> Бофилль Р. Указ. соч. С. 94-95.

<sup>18</sup> Хайт В.Л. *Классицизм и новейший классицизм // Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые истоки*. М., 1998. С. 45.

<sup>19</sup> Там же. С. 46.

<sup>20</sup> Бофилль Р. Указ. соч. С. 22.

<sup>21</sup> Bofill R. *Art Enciclopedia*. С. 1, 2

<sup>22</sup> См.: Хайт В.Л. Указ. соч. С. 46.

<sup>23</sup> Цит. по: Бофилль Р. Указ соч. С. 5.

<sup>24</sup> Хайт В.Л. Указ. соч. С. 47. Добавим от себя, что для великого испанского сюрреалиста С. Дали классические (порой даже академические) каноны были основными. В «Дневнике гения» (май 1952 г.) он писал: «Да, я уверен, что я – единственный спаситель современного искусства, единственный, кто способен возвысить его до вершин прекрасного, властительно рационализировать и интегрировать все революционные эксперименты нового времени в великую классическую традицию реализма и мистицизма, каковые суть высочайшая и славная миссия Испании» (Дали С. Указ. соч. С. 63).

- <sup>25</sup> Хайт В.Л. Указ соч. С. 48.
- <sup>26</sup> См. : Энциклопедия «Кругосвет»; Шукурова А.Н. Указ. соч.
- <sup>27</sup> Цит. по: Хайт В.Л. Указ. соч. С. 48
- <sup>28</sup> Хайченко Л.Г. Приемы композиции жилых комплексов Р. Бофилля // Современная зарубежная архитектура: Эстетические проблемы. М., 1989, С. 79.
- <sup>29</sup> Хайт В.Л. Указ. соч. С. 48.
- <sup>30</sup> Рыбаченко Г. Указ. соч. С. 3.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> <http://www.gazeta.bn.ru/articles/2011/11/21/87790.html>
- <sup>33</sup> Нуньес Яновский М. <http://kiwi.kz/watch/tglikekgrx/> Р. 1
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> Там же.
- <sup>36</sup> См.: Шелешнева-Солодовникова Н.А. Полистилизм постмодернизма// Культура современной Испании. Превратности обновления. М., 2005; ее же. Полифония форм и красок// Испания: анфас и профиль. М., 2007; ее же. Универсальные и традиционные ценности архитектуры. М., 2011; ее же. Инновационные процессы в испанской архитектуре// Иберо-американская культура: инновационные процессы и государственная культурная политика. М., 2014.
- <sup>37</sup> Бланко М. Город под названием Испания. Каталог выставки «Испания – Россия», 2011. С. 76.
- <sup>38</sup> Там же.

## ГЛАВА III

### ХУЛИО ЛЬЯМАСАРЕС: ДИАЛОГ С ПРУСТОМ

Однажды, высказываясь по поводу некоторых оценок своего творчества, Хулио Льямасарес писал: «В течение того времени, что я занимаюсь литературой (а это уже не год и не два), мои критики называли меня по-разному: регионалистом, деревенщиком, провинциалом, экологом [...] и даже лириком, и каждое из этих определений неизменно использовалось в самом уничижительном смысле». «Я, – продолжает писатель, – по мере возможности пытался отвечать на высказанные в мой адрес упреки, объяснял в чем состоит мое понимание литературы и собственного творчества, а именно: [...] в романе менее всего значит «что» (тема), самое важное здесь «как» (стиль); не платье, как известно, делает монаха и не внешние обстоятельства, не биография делает писателя писателем; притом что действие некоторых моих книг [...] происходит в сельской местности [...], мое восприятие мира сугубо городское, хотя бы уже потому, что две трети своей жизни я прожил в городах [...]; общепризнанную ценность тому или иному роману придает его качество, а не место его действия; провинциал – это человек родом из провинции, и в этом смысле я действительно провинциал, но я не понимаю, что общего между местом рождения или жительства писателя и качеством его произведений; безосновательно считать автора экологом только потому, что он изображает в своих книгах деревья и каждое из них называет именно так, как оно называется в данном языке (первое часто обусловлено логикой развития сюжета, второе – это вопрос объема словарного запаса писателя, но экология здесь совершенно не причем); [...] и, наконец, по поводу лиризма: тут я чувствую себя не то что бы не задетым, но даже польщенным, ибо лирика, поэзия –

это квинтэссенция литературы». «Когда же я понял, – пишет далее Льямасарес, – что эти мои усилия напрасны [...], мне не оставалось ничего другого, как пожать плечами и лишь приводить в свое оправдание примеры писателей для моих критиков, безусловно, авторитетных и всемирно признанных, которые обладают моими, так сказать, недостатками, но которым никто по этой причине не предъявляет претензий. Так, если меня называют деревенщиком, то я ссылаюсь на Уильяма Фолкнера, если регионалистом – то напоминаю о Сервантесе (вот уж действительно регионалистский роман, этот «Дон Кихот», действие которого почти целиком происходит в одном регионе – в Ла-Манче); когда меня упрекают в провинциализме, я тут же завожу речь о мексиканце Рульфо; тем, кто приписывает мне экологизм, я советую перечитать нашего земляка Бенета, а что касается лиризма, то в этом случае у меня всегда наготове примеры еще одного испанского автора – Ферлосио, кубинцев Карпентьера и Лесамы Лимы».

Данные высказывания (представляющее собой отрывок из небольшого эссе «Вид селения Кангас-де-Нарсеа», в целом к литературе отношения не имеющего) можно рассматривать как нечто вроде творческого кредо писателя. Это не единственное, но при всем своем лаконизме и тезисном характере, пожалуй, наиболее полное изложение писателем своих взглядов на литературу и собственное творчество в форме печатной публикации (впервые – в испанской газете «Эль Паис», 30.06.1992). Многое здесь представляется вполне справедливым, если не очевидным, особенно утверждение о примате «качества» (или, иначе говоря, художественного уровня) над другими факторами (тематика, идейная направленность, биография автора и т.д.) при определении ценности литературного произведения; поэзия, безусловно, – высшая форма литературы, а лиризм вовсе не порок для прозаика; совершенно оправданы возражения пи-

сателя по поводу попыток причислить его к одному из тех идейно-эстетических течений и направлений, которые упоминаются в публикации, хотя, разумеется, ни одно из них само по себе не заслуживает, чтобы к нему относились с заведомым пренебрежением, как это делают оппоненты Льямасареса.

Вместе с тем некоторые мысли, высказанные здесь, нуждаются в уточнении. Льямасарес, конечно же, не регионалист в том смысле, что он не сосредоточен целиком на изображении жизни какого-то одного региона, не живописует постоянно его обитателей, их нравы, обычаи, традиции, характерные для него социальные и другие конфликты – будь-то в романтически идеализированном или сатирическо-обличительном ключе. Но определенные основания для разговора, если не о регионализме Льямасареса, то о наличии в его творчестве регионалистского элемента все же имеются. Значительная часть того, что вышло на сегодняшний день из-под пера писателя, посвящено именно одному региону – «малой родине» Льямасареса, культурно-исторической области Леон и одноименному городу; этот мир он воспроизводит без малейшей идеализации, но неизменно выражая солидарность с его жителями, и с позиции сопричастности их проблемам. Обращает на себя внимание такая деталь: в книге «Траз-уш-Монтиш. Португальское путешествие» (1998), представляющей собой дневник осуществленной автором в августе 1995 г. поездки в северо-восточные районы Португалии, граничащие с Леоном и близкие ему в языковом и культурном отношении, Льямасарес очень тепло отзывается о португальском писателе, посвятившем все свое творчество родной провинции Траз-уш-Монтиш, о типичном регионалисте Мигеле Торге, который, чувствуется, во многом родственен по духу испанскому автору. Последний, однако, всегда был шире сугубых регионалистов – тематически (изображал далеко не только «свой» регион) и глубже их – концептуально, философически... У Льямасареса родные места – вовсе не центр Все-

ленной, детство и отрочество, проведенные здесь, – не «золотой век» и не «потерянный рай», но это – важнейшие факторы, формирующие личность человека, ради сохранения полноты и целостности которой необходимо в течение всей жизни хранить память о них, присовокупляя к ней все новые пласты знаний и впечатлений, накопленных за пределами этого необратимо принадлежащего прошлому хронотопа<sup>1</sup>.

Не все так однозначно и в том, что касается вопроса «Деревенщик Льямасарес или нет?». Продолжателем традиции «деревенской прозы», столь представительной в Испании срединных десятилетий прошлого века (Л. Беренгер, Р. Падила, И. Аделькоа и др. и особенно Мигель Делибес), Льямасареса безусловно считать нельзя. Из девяти художественных прозаических книг, написанных им к настоящему времени, лишь в двух из них, да и то относящихся к начальному этапу его творческого пути – в романах «Луна волков» (1985) и «Желтый дождь» (1988), действие происходит в деревне, точнее – в сельской местности, и в качестве основных персонажей здесь выступают сельские жители. (Кстати, по происхождению и биографически Льямасарес непосредственно с крестьянским миром не связан: родился он, в 1955 г., в селении – не в деревне – Вегамьян, детство и отрочество вместе с родителями провел в шахтерских поселках; его отец был провинциальным учителем, правда, происходившим из семьи потомственных крестьян, и, как мы уже знаем, большую часть своей взрослой жизни писатель прожил в городах и сам себя считает горожанином). От «деревенщиков» Льямасареса отличает, прежде всего, неприятие почвенничества – убеждения, что исток и основу национального бытия составляют крестьяне, сельское население страны, исконный и неизменный хранитель этнических и других позитивных жизненных ценностей. Льямасарес во все не склонен отдавать предпочтение в вопросе об истори-

ческих заслугах какому-то одному классу или социальному слою, этика для него внесоциальна, он, однако, подобно представителям «деревенской прозы», обостренно-болезненно реагирует на процесс депопуляции сельских районов Испании, разрушение традиционного уклада жизни, который он изображает точно, обстоятельно, с большим знанием дела. Но главное здесь опять-таки проблема памяти – коллективной, общенациональной, ответственности перед грядущими поколениями, которые в случае полного исчезновения испанского крестьянства и при господстве нынешней исторической амнезии в обществе могут оказаться лишеными адекватных знаний об истории своей страны, что, по убеждению Льямасареса, представляет собой серьезную опасность для ее будущего. Вот почему он в высшей степени благожелательно отозвался о фильме Элема Климова «Прощание с Матерой» (в газете «Кроника де Леон» от 21.12.1986, перепечатано в кн. «Между собакой и волком», 2000 г.), созданном по мотивам одноименной повести русского писателя-«деревенщика» Валентина Распутина, – у этих двух авторов и режиссера фильма сходные взгляды на судьбу крестьянства в наши дни и на проблему исторической памяти.

То, что обычно понимают под термином «провинциализм» – «в уничижительном смысле», – когда речь идет о литературе и культуре в целом: зауженность духовно-интеллектуального кругозора, тривиальность идей и формы, проблемы со вкусом – все это не свойственно Льямасаресу. Не характерна для него и провинциальная склонность противопоставлять деревню городу, региональную периферию – мегаполисам. И все же постановка вопроса о провинциализме Льямасареса не совсем беспочвенна: он как провинциал по рождению и по своему первичному жизненному опыту отличается некоторой скептически-настороженной отстраненностью во взгляде на жизнь большого города,

конкретно – Мадрида (качество, которое в первую очередь проявляется в его публицистике, в эссе: «Небо Мадрида» – журнале «Лапис» за апрель 1992 г., перепечатано в кн. «Между собакой и волком», 2008 г.; «Мадрид: от нуля до неба» – в кн. «Никто никого не слышит», 1995 г.; «Мадрид меня доконает» – напечатано одновременно, 14.03.2004, в испанском журнале «Ла вангардия» и в немецком «Дер Тагесшпигель», затем – в первой из упомянутых книг). Можно утверждать, что полностью и окончательно Льямасарес мадридцем не стал, да и не стремится особенно им стать, желая сохранить эту свою недоангажированность, внутреннюю дистанцию и свободу в отношении окружающего мира. Наиболее определенно, пожалуй, он высказался на этот счет в публицистическо-исторической книге «Иностранцы путешественники в Мадриде» (1998): «Эта книга – свидетельство моей привязанности к городу, в котором я живу словно путешественник вот уже много лет, начиная с середины той жизни, которую я помню»; перед нами здесь признание человека, который чувствует себя одновременно старожилом и пришельцем в том месте, где он обитает.

Экологом Льямасарес не является, к идеологии экологизма он относится скептически и с иронией, экологический идеал восстановления некогда якобы существовавшей гармонии между человеком и природой считает утопией (см. эссе «Новый пантеизм» в испанской газете «Эль Паис» от 24.12.1996, затем – в кн. «Между собакой и волком», 2008 г.). Многочисленные образы природы в его творчестве (а это не только деревья, но и кустарники, цветы, ягоды, травы и др., неизменно называемые так, как они называются в испанском литературном языке или леонском говоре) наделены философско-символическим смыслом, к экологии, по совершенно справедливому замечанию автора, отношения не имеющих. Но Льямасарес иногда дает повод при желании видеть в нем эколога – это случается, когда

он высказывает свою озабоченность (особенно отчетливо – в публицистике) деградацией и разрушением природы в наше время, однако и в этих случаях то, что можно назвать экологизмом писателя, предстает лишь как частный момент более широкого воззрения, а именно – обеспокоенности этически-социальной проблемой, общим духовным состоянием современного человека.

Лиризм как свойство художественной прозы не только высоко ценится Льямасаресом, но и пронизывает его собственное творчество, которое имеет ярко выраженный лирический характер. Все его романы написаны от первого лица, от имени героя, не идентичного, разумеется, автору, но биографически и по своему мировосприятию очень ему близкого, который воспроизводит свои мысли, чувства, переживания, историю своей внутренней, духовной жизни в подчеркнуто эмоционально окрашенной тональности. Конечно, это не лирическая проза в чистом виде с ее безусловным преобладанием субъективно-исповедального начала над эпической описательностью, прихотливо-ассоциативного типа мышления над сюжетно-фабульным развертыванием повествования, но даже эпические (довольно частные и пространные), объективно-описательные фрагменты выдержаны здесь в этом лирическом ключе. Проза Льямасареса, однако, не только лирична, она еще и поэтична в прямом, терминологическом смысле слова – ее отличает изысканная ритмико-интонационная и фонетическая (звукопись) инструментовка, особая сгущенность эмоционально-суггестивной энергии, многослойность символического содержания образов. На все эти особенности творческой индивидуальности писателя, естественно, не может не обратить внимания литературная критика – слишком они очевидны и значимы, но только обычно о них пишут вовсе не в пренебрежительном («уничижительном») тоне, а, наоборот, – как о достоинствах, заметно выделяющих Лья-

масареса в контексте современной испанской прозы, так что его обидчивая реакция, позиция иронического и несколько раздраженного самооправдания перед лицом всего литературно-критического сообщества в этом аспекте, относительно лиризма и поэтичности, выглядит не вполне обоснованной.

В упомянутом тексте Льямасареса при всей его концептуальной, программной направленности ничего не говорится, однако, о литературном явлении, с которым писатель связан гораздо более тесными узами, чем с любым из упомянутых им здесь, так или иначе близких ему течений, направлений и авторов, и которое следует непременно иметь в виду всякий раз, когда предпринимается попытка понять смысл и значение творчества Льямасареса, – речь идет о романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени».

Пруст, как известно, оказал колоссальное влияние на мировую литературу XX в., включая, разумеется, испанскую и испаноязычную в целом<sup>2</sup>. Но среди его многочисленных последователей, учеников, адептов Льямасаресу не суждено затеряться, поскольку, во-первых, прустовская линия далеко не единственная, хотя и очень важная, в творчестве этого писателя, и главное он сам по себе – крупная художественно одаренная и духовно богатая личность. Это обстоятельство как раз более полно раскрывается в его диалоге с французским классиком, а с другой стороны, оно помогает в чем-то по-новому, сквозь призму льямасаресовского восприятия, увидеть и оценить то, что было создано Прустом.

Излишне напоминать, какое место – центральное, доминирующее, первостепенное – занимает в романе Пруста тема времени и памяти. А вот Льямасарес пишет: «моя одержимость временем» («Сцены немого кино», 1990), и это действительно так: абсолютное большинство его произве-

дений в философском плане посвящены феномену времени как процессу необратимых изменений во всех сферах бытия<sup>3</sup>, и, подобно тому, что мы наблюдаем у Пруста, повествование насыщено здесь размышлениями о том, что такое время, в чем его природа, тайна, значение для человека. Другой феномен, неизменно притягивающий внимание писателя, можно сказать, еще один объект его «одержимости» – это память. У Льямасареса дважды, т. е. явно не случайно и как нечто весьма значимое для него, встречается образ часов, идущих вспять, которые он видел в одном из лиссабонских баров («Сцены немого кино» и «Никто никого не слышит», 1997); часы нормальной, обычной конструкции призваны отсчитывать и указывать время, и вместе с тем они могут восприниматься как материализованная метафора времени, его неукротимо-поступательного движения вперед, но когда они идут в обратном направлении, то символизируют возможность ментального возвращения в прошлое, указывают на то, что собственно и есть память. В творчестве Льямасареса фактор памяти играет исключительно важную сюжетно- и формообразующую роль, многое из того, что написано им на сегодняшний день, представляет собой воспоминание, рассказ протагониста-повествователя о прошлом в сочетании элементов автобиографии, семейной хроники, истории «малой» (Леон) и «большой» (Испания) родины, и все это перемежается, опять-таки как у Пруста, фрагментами рефлексивного характера на тему памяти. Иногда наш автор высказывается совершенно, буквально по-прустовски: о людях, противящихся неизбежным переменам в них самих и в окружающем обществе, ностальгирующих по ушедшей молодости, он пишет, что они «пытаются обрести утраченное время» («Небо Мадрида», 2005), или в другом месте он замечает, что человек обычно первую половину жизни проводит, «растрачивая время», а вторую – «желая вновь обрести его»

(«Звездопад в ночь Св. Лаврентия», 2013; напомним по поводу обоих примеров, что последняя, седьмая часть романа Пруста «В поисках утраченного времени» называется «Обретенное время»<sup>4</sup>).

И все это (за исключением реминисценций из Пруста, черед которым настанет несколько позже) отчетливо проявляется уже в самом начале творческого пути Льямасареса – в стихах, вошедших в сборники «Медлительность волов» (1979) и «Память снега» (1982). «Я оглядываюсь назад», – говорит лирический герой первой книги, фраза, которую можно поставить эпиграфом ко всему творчеству писателя. Только впоследствии это «назад» означает ретроспекцию продолжительностью в одно-два поколения или оно ограничено биографией протагониста-повествователя. Здесь же взгляд героя обращен в некое мифологическо-легендарное прошлое, в котором жили его далекие предки – пастухи-скотоводы, обитавшие в северной части Пиренейского полуострова. В своем воображении он воспроизводит характерные приметы их образа жизни, труда, быта, религиозных верований и обрядов и тут же контрапунктом к этому предметно-изобразительному ряду выстраивает цепочку лирико-философских вариаций на тему «время и память».

Вообще-то Льямасаресу не свойственны идеализация и ностальгия в изображении прошлого, но в данном случае элементы того и другого явно присутствуют – прошлое наделено здесь качествами, недостающими современному человеку (и лирическому герою в том числе) с его экзистенциальной неуверенностью, тоской, одиночеством, отчужденностью от природы; архаичная жизнь, изображенная в этих книгах, – самоценна и самодостаточна, она протекает в согласии с законами природного мира, неспешно и размеренно – подобно поступи волов (отсюда – название первого сборника), все здесь дышит покоем и умиротворенностью. Но это прошлое исчезло безвозвратно, оно уничтожено временем, которое предстает у Льямасареса как беспощадная разрушительная сила, превращающая в небытие

все существующее («Не суждено вернуться волам, захлебнувшись в потоке времени»). Так, однако, обстоит дело в объективной, исторической реальности, но изначальная, глубоко укорененная в человеке потребность в целостности и полноте сознания побуждает его предпринимать попытки освобождения от чувства «разорванного времени», создания образа целостного, без разрывов и темных пятен, временно-го континуума – с тем, чтобы добиться победы над временем, над его разрушительной природой, выйти в некое надвременное, духовное, измерение.

Эту общечеловеческую потребность наиболее полно реализует поэт, художник, творец, в качестве которого отчетливо осознает себя и выступает лирический герой книги; особую роль при этом играет естественно память, которая, однако, будучи соприродной человеку, действует вовсе не автоматически, не сама по себе, но требует постоянного культивирования, усилия воли, духовного напряжения, ибо забвение сладостно, оно убаюкивает душу, а все новые и новые знания, накапливающиеся в ходе развития цивилизации, заглушают голоса былого; вместе с тем память не только функция творческого начала, но его питательный источник, творчество – это во многом припоминание («Совершенные слова ожидают меня по ту сторону забвения»). Трагизм истории и человеческого удела преодолевается у Льямасареса героикой творчества.

Общность темы, идейно-эмоционального содержания и стиля превращает «Медлительность волов» и «Память снега» в двуединство, при том, что в его пределах наблюдается определенная эволюция авторского мировосприятия – в «Памяти снега» более акцентировано звучит мотив связи лирического героя с родной землей, ее древними обитателями и природой: книга открывается эпиграфом-цитатой из труда древнеримского ученого I в. н. э. – I в. до н. э. Страбона «Географии», в которой приводятся реальные (а не по-

рожденные воображением автора) факты из жизни племен, населявших некогда север Пиренейского полуострова; описания природы здесь более конкретны и к тому же встречаются чаще, чем в «Медлительности волов», они насыщены названиями-терминами образцов флоры и фауны, типичных для северной Испании (вереск, красная смородина, ежевика, ива, береза, ясень, рожь, стрижи, тетерева и т.п.); да и образ снега, вынесенный в название книги, представляет самую что ни на есть северную реалию (вообще, складывается впечатление, что в этих двух сборниках, особенно во втором, Льямасарес стремится к созданию того, что можно назвать «северо-испанским мифом», – в ряду других столь популярных культурно-топологических мифов об Испании: кастильским, андалусийским, валенсийским, каталонским и др., и дело здесь не только в естественной любви автора к своей «малой родине», известную роль при этом играет элемент полемики, стремление компенсировать некую, как он считает, историческую несправедливость в отношении северных регионов Испании, которые, с одной стороны, всегда были обделены, по его мнению, вниманием государства, что привело к их нынешнему состоянию экономической и социальной деградации, а, с другой стороны, они якобы не получили должного отражения в культуре, литературе, искусстве, а это и само по себе несправедливо, и не позволяет составить адекватное представление об Испании в целом: данный мотив получает в дальнейшем развитие в публицистике писателя и в таких его произведениях, как романы «Луна волков», 1985, и «Желтый дождь», 1988, автобиографический роман «Сцены немого кино», 1994, книги путевых впечатлений «Река забвения», 1990, и «На берегах Дуэро», 1999). Вместе с тем новое качество «Памяти снега» – обогащение и конкретизация ментального пространства лирического героя – означает его более глубокую укорененность в реальности, возросшую степень самостоя-

ния в мире и одновременно указывает если не на преодоление, то на некоторое смягчение чувства одиночества и потерянности, которое герой испытывает перед лицом современной жизни. А что касается центральной для творчества Льямасареса проблемы времени и памяти, то здесь, во втором сборнике, с нею отчетливо соотносится его название, все тот же образ снега, выражающий (помимо северолюбия автора) идею непрочности, неустойчивости памяти, которая под влиянием времени может исчезнуть, как тает снег по весне<sup>5</sup>.

Сама форма стихотворений Льямасареса подчинена задаче пробуждения и активизации памяти, на сей раз – культурно-исторической, читателя, которому предстоит опознать и осмыслить многочисленные стилистические реминисценции, включенные в эти стихотворения и создающие в совокупности образ времени культуры, времени текущего, исчезающего, проходящего, но вместе с тем благодаря памяти целостного и неизменно актуального, так что любой его фрагмент, та или иная творческая судьба, книга, традиция могут оказаться необходимыми для самопознания и самовыражения современного человека. В поэтических текстах Льямасареса мы встречаем сюрреалистическое сведение воедино, в единый образ, как бы в состоянии сновидения, предметов и явлений, в реальной жизни не совмещающихся («онирическая», сновидческая, атмосфера вообще характерна для его поэзии); он использует протяженный, одновременно выдержанный в разговорной интонации и эмоционально приподнятый, напевный стих Пабло Неруды; часто встречаются здесь распространенные в испанской классической поэзии александрийский стих, семи- и одиннадцатисложник. И, наконец, перед нами один из истоков западной словесности – Библия, книга во многом именно о времени и памяти, обращение к которой выглядит ожидаемым и даже неизбежным для нашего автора со свойствен-

ным ему кругом интересов. Он то и дело переходит на так называемый «библейский стих», важнейшая отличительная черта которого – «библейский параллелизм», т. е. повторение-варьирование во втором полустишии структуры и семантики первого, притом что эти две части обычно соединены союзом «и» («Всем известно, что забвение – вино горькое и что пьющему его в одиночестве оно тем более безотраднo»; «Вот тишина разрастается как лоза дикая, и наши тела источают безмятежность»; «Ковыль поселился в расщелинах радости, и ограда печали окружает сад моей души» и т.д.). А во фрагменте 17-м книги «Медлительность волов» присутствует явная парафраза из библейского псалма 117 (116)<sup>6</sup>; у Льямасареса «Боги повесили масляные лампы над погасшими очагами [...]», а в упомянутом псалме читаем: «На ивах посреди него [Вавилонa; речь здесь идет, как известно, о Вавилонском пленении евреев, оплакивающих свою судьбу] повесили мы наши арфы»<sup>7</sup>. И далее: «Если забуду тебя, о, Иерусалим, да онемее десница моя! // Да прилипнет язык мой к небу, если не вознесу Иерусалим во главу веселья моего//»; последние два стиха напрямую не отражены в тексте Льямасареса, но, пробужденные имеющейся парфразой, они неизбежно всплывают в сознании читателя и помогают лучше понять смысл льямасаресовского фрагмента, где «погасшие очаги» – это ушедшая, принадлежащая истории жизнь предков, а «масляные лампы» символизируют память о ней, и вместе с тем эти стихи придают особую авторитетность, ибо принадлежат самой Библии, одной из сокровеннейших идей Льямасареса – о недопустимости, неприятии забвения.

Об этом же и следующая книга Льямасареса – «Похороны Хенарина. Апокрифическое евангелие последнего испанского еретика» (1981), которая, по некоторым своим важным признакам, не типична для писателя. Она многим обязана бахтинской (в свое время столь популярной у нас в

стране и на Западе) концепции народно-смеховой, карнавальной культуры, которую, согласно взглядам М. М. Бахтина, отличает атмосфера тотального господства бурлеска, пародии, травестирования официальных идеологических, особенно церковно-религиозных, ценностей и предписаний. А вот что мы видим у Льямасареса: главный герой здесь – некто Хенарин, полулегендарная личность в г. Леоне 1920-х годов, человек без определенного рода занятий и места жительства, завсегдатай дешевых питейных заведений, борделей и игорных домов, но существо, в общем-то безобидное и даже трогательное, например, в своей чистой и безответной любви к известной городской проститутке донье Обдулии; в полдень 29 марта 1929 г., справляя малую нужду на одной из центральных улиц Леона и находясь по своему обыкновению в состоянии изрядного подпития, он погибает под колесами первой в городе мусороуборочной машины, что недвусмысленно символизирует враждебность технического прогресса естественному, органичному течению народной жизни, а то, что Ханарин – тип истинно народный, не вызывает сомнения, многое в его облике напоминает «пикаро» («плута», «пройдоху»), одного из традиционных героев испанской литературы, в которой он предстает именно как воплощение некоторых стабильно-типичных черт народного, национального характера испанцев; после смерти Хенарина компания местных богемных поэтов провозглашает его святым и основоположником новой религии, утверждающей идею спасения души путем обильного потребления алкогольного напитка «орухо», большим любителем которого был Хенарин, они создают Братство Св. Хенарина, начинают распространять его учение, запечатленное в изустных побасенках и прибаутках, которыми он щедро делился с окружающими, и ежегодно в день его смерти, совпадающий со Страстной Пятницей, устраивают шествие по улицам города – в пику официальной процессии

по случаю этого церковного праздника, что естественно вызывает негодование властей, которые в конце концов запрещают деятельность Братства... Черты карнавалового, по М.М. Бахтину, пародирования официальной идеологии и практики в данном случае налицо. Но не это здесь главное. Притом что «Похороны Хенарина...» – книга не типичная для Льямасареса (в дальнейшем он никогда к традиции карнаваловой культуры не обращался), ее появление в творчестве писателя нельзя считать случайным – она целиком и полностью соответствует его неизменной «одержимости» временем и памятью; в основе замысла данного произведения лежит все та же потребность противостояния забвению, сохранения памяти – на сей раз о некоем эпизоде неофициальной, а потому особенно уязвимой перед лицом времени, истории любимого автором г. Леона; камертоном, настраивающим на восприятие этой книги в аспекте идеи «время – разрушительная сила», оказываются следующие стихи (принадлежащие якобы одному из членов Братства Св. Хенарина, но в действительности написанные, конечно же, автором), включенные в прозаический текст «Похорон...»: «Грачи выклевывают камни//в стене. Стрижи // касанием крыльев своих // стирают их грани.// И северный ветер // вкупе с неумолимыми годами // превращает в руины и щебень // каменные стены».

В отличие от поэтических книг Льямасареса – субъективно-лирических, персоналистичных, подчас весьма сложных для понимания – «Похороны Хенарина...» выдержаны в духе открытости и единения с окружающим социумом: об одной из страниц коллективного прошлого жителей г. Леона автор напоминает, как человек, принадлежащий их обществу, по возможности максимально самоустраиваясь в качестве лирического субъекта со своим особым индивидуальным миром чувств, переживаний, проблем; книга написана в объективной манере, в форме рассказа от 3-го лица и

в жанровом отношении представляет собой развернутый вариант «костумбристского» (нравоописательного) очерка, столь распространенного в испаноязычной литературе, который по самой своей журналистской природе обращен к широкой аудитории, рассчитан на ее отзывчивость и понимание. Этот фактор социальности, причастности жизни и истории определенного (реального, а не легендарно-мифологического, как в поэзии) объединения людей присутствует и в первом романе писателя «Луна волков» (1985), в котором, однако, он сочетается с фактором индивидуально-личностным, персоналистским, но так, что носителем этого последнего оказывается не лирический, интровертный герой поэзии Льямасареса, которого читатель вправе отождествлять с автором, а жизненно активный и вполне себе литературный, т. е. вымышленный, персонаж. При этом происходит расширение тематического поля высказывания: вместо сугубо локальных реалий одного отдельно взятого города Леона в «Похоромах...» здесь перед нами обстоятельства регионального (Север Испании) и, в конечном счете общенационального масштаба.

Речь идет об одном из последствий Гражданской войны в Испании, о судьбе тех бойцов Республиканской армии, которые после поражения Республики, не успели уйти за границу и теперь, окруженные и преследуемые победившим врагом, лишены единого командования и политически дезориентированные, вели отчаянную борьбу за выживание. Основным ареалом разворачивания этих событий была территория северной Испании – гористая, покрытая лесами местность, дававшая более надежное, чем другие районы страны, укрытие от преследователей, и расположенная вблизи границы с Францией, куда бывшие воины-республиканцы устремлялись в надежде на спасение и политическое убежище. Все эти факты были хорошо известны в Испании первых послевоенных лет, они получили отра-

жение в народной памяти, в преданиях и песнях, но постепенно, уже после победы демократии, в официальном дискурсе и в средствах массовой информации, да и среди простых, рядовых испанцев, о них стали вспоминать все реже – во многом из опасения нарушить консенсус и стабильность в обществе, достигнутые после стольких десятилетий ожесточенных внутренних конфликтов, кульминацией которых была Гражданская война. И вот памятный (и политически не ангажированный, но убежденный демократ) Льямасарес решил напомнить своим соотечественникам об этой, еще одной трагической странице их недавней истории. Таким образом, мы вновь оказываемся перед проблемой времени и памяти, противостояния забвению, полноты и целостности сознания, теперь уже – общенационального, и решается эта проблема в данном случае на качественно новом уровне творческой эволюции писателя.

Упомянутые выше исторические обстоятельства играют роль важного фактора, детерминирующего судьбу героев романа, – четырех республиканцев, которые, скрываясь в горах Астурии, на протяжении нескольких лет с оружием в руках отстаивают свою свободу и жизнь в противостоянии с армейскими подразделениями, полицией, силами безопасности франкистского режима. В повествовании книги несколько раз встречаются образы гонимых зверей, обложенных со всех сторон охотниками волков, – такова судьба и этих людей; луна здесь не светит мягким, нежным светом, согревающим души романтических влюбленных и мечтателей, она отликает холодным блеском смерти («Луна – солнце мертвых», – говорит один из персонажей романа), ее образ символизирует реальность небытия, которому противостоят герои Льямасареса. То есть роман-напоминание со всем комплексом характерных для него проблем (время, память, целокупность сознания), «Луна волков» включает в себя еще и рассмотрение проблемы человека, оказавшегося

в пограничной ситуации между жизнью и смертью; это также роман о могуществе инстинкта самосохранения, силе воли, мужестве и вместе с тем – о противоестественности положения, в котором люди делятся на изгоев и преследователей-охотников... По ходу развития сюжета гибнут один за одним трое из четырех главных героев книги, последнему, оставшемуся в живых, члену этой группы удается пересечь границу с Францией, и его воспоминания о пережитом в горах Астурии образуют текст данного произведения. Впервые в пределах творчества нашего автора появившийся здесь тип протагониста (жизненно активной и при этом склонной к интроспекции личности) и манера повествования (рассказ от первого лица с переплетением объективной описательности и лирическо-рефлексивного начала) станут абсолютно доминирующими в романистике Льямасареса. Эти факторы вкупе с обогащением идейно-тематического содержания книги по сравнению с предыдущими произведениями и возросший уровень мастерства и творческой оригинальности писателя (в частности, следует отметить сочетание плавности, мелодичности течения фразы, наподобие музыкального «легато», с ее глубинной нервной пульсацией и особую стилистическую опрятность текста) – все это позволяет видеть в «Луне волков» первый образец истинно льямасаресовской прозы, столь широко признанной сегодня в Испании. Нечто новое отличает этот роман и в том, что касается понимания проблемы времени.

Сюжет «Луны волков» примечателен в том отношении, что будучи насыщенным активным движением, он вместе с тем на протяжении большей своей части лишен подлинного развития, т. е. изначально заданная ситуация – герои поставлены перед необходимостью вести борьбу за выживание – с течением времени не претерпевает здесь качественных изменений, различные стремительно развивающиеся события (спасение от преследователей, вооруженные схват-

ки с противником и т.п.), следуя друг за другом, создают эффект сюжетной динамики, но не привносят ничего нового в судьбу главных действующих лиц – время для них как бы остановилось или оно движется по кругу вслед за циклической сменой времен года. В этих обстоятельствах героев ожидает одно из двух: или смерть, если все останется по-прежнему (как это и случилось с тремя членами группы), или (судьба четвертого их товарища) прорыв к жизни и свободе, что означает изменение режима времени – застойное, неизменное, оно должно стать поступательным, изменчивым, текущим из прошлого в будущее; такое время оказывается теперь не разрушительной силой, как прежде у Льямасареса, но чем-то желательным, жизненно необходимым. Эта истина вытекает из самого сюжета книги, и она же осознается в рефлексивной части повествования; протагонист-рассказчик, которому автор обычно доверяет свои наиболее сокровенные мысли, говорит: «Давно, уже с детства, я чувствую особое очарование гор. Огонь, ветер, реки – они живые, они всегда в движении. Горы, наоборот, всегда одни и те же, всегда неподвижны и молчаливы, они похожи на мертвых животных». Герой очарован горами, потому что в их неподвижности и молчании проглядывает некое инобытие, вне- или надвременье, свободное от деградации, распада, разрушения, неизбежных в реальной действительности под влиянием времени и столь болезненно воспринимаемых Льямасаресом, но вместе с тем это состояние вечного покоя, в котором пребывают герои, недвусмысленно соотносится со смертью, а движение – с жизнью (герой, кстати, вполне мог бы сказать в данном случае: «[...] они похожи на спящих животных»), получилось бы не менее правдоподобно и выразительно, сказал он, однако, то, что сказал). Так намечается перспектива обновления авторского мировосприятия, это не перелом во взглядах, да он здесь и невозможен – Льямасарес вообще не склонен к резким ментальным сдви-

гам, его путь – эволюция и гармония; дело теперь за тем, чтобы гармонизировать прежнее и новое представления о феномене времени, что и будет осуществлено в дальнейшем творчестве писателя.

Трудно со всей определенностью утверждать, когда именно у Льямасареса созрело решение вступить в диалог с Прустом, с его знаменитым романом «В поисках утраченного времени», – литературная критика и сам испанский автор хранят по этому поводу молчание. Скорее всего, начало такого диалога, подготовленного всем предшествующим творческим развитием Льямасареса и, главное, родственностью духовно-эстетической природы двух писателей приходится на период зарождения замысла и написания следующего за «Луной волков» романа «Желтый дождь» (1988), главный герой, он же – повествователь, которого изъясняется буквально парафразами из Пруста, что просто фактором типологического родства или тем более случайностью объяснить никак нельзя; например: «Иногда человеку кажется, что нечто, пережитое им в прошлом, он совершенно забыл, что прошедшие годы полностью уничтожили то, что когда-то он доверчиво предоставил их ненасытной алчности. Но достаточно какого-нибудь звука, случайного или неожиданного прикосновения, чтобы вдруг поток времени обрушился бы на нас без малейшего сострадания и наша память оказалась бы озаренной яростно ярким всполохом молнии». Читатель без труда опознает в этом высказывании одну из любимейших мыслей французского классика – о роли случайных, мелких житейских обстоятельств в пробуждении процесса функционирования памяти; особенно показательна в этом случае (без обращения к ней не обходится, пожалуй, ни одна работа о Прусте) история с «мадленками» – печеньями, которые подавались к чаю в доме главного героя в годы его детства и которые впоследствии, где и когда бы не случилось ему лишь поднести их ко рту и ощутить их вкус

на губах, вызывали в нем лавину воспоминаний; указанная мысль (в соотнесенности с тем же образом «мадленок» или выраженная в другой форме), неоднократно повторяясь, образует лейтмотив, способствующий, в частности, структурированию объемного, обширного, расплывчатого повествования книги Пруста.

Примечательно, однако, что у Льямасареса эту мысль высказывает человек, по своему социально-культурному статусу очень далекий от героя Пруста, – выходца из богатой семьи, принадлежащей к элите французского общества XIX – начала XX вв., рафинированного интеллектуала; герой «Желтого дождя» – простой испанский крестьянин, всю свою жизнь почти безвыездно проведенный в родной деревне, он элементарно грамотен и не более того. И вот такого рода персонаж оказывается способным размышлять на темы и формулировать идеи, перекликающиеся с содержанием одного из наиболее софистицированных литературных произведений XX века. Тем самым в романе Льямасареса проявляется исконный демократизм испанской культуры, ее уважительное отношение к человеческой природе и духовному миру простолюдинов, но здесь можно увидеть и элемент полемики с Прустом. Конечно, рассуждения о ассоциальности Пруста и его полной отчужденности от жизни народных масс во многом безосновательны<sup>8</sup>: острейший социальный критицизм – прежде всего в том, что касается потомственной, высшей аристократии, но также распространяющийся на крупную буржуазию, чиновничество, политиков, мещанство и т.д. – принадлежит к очевидным характерным признакам романа «В поисках утраченного времени»; представители простого народа, попадающие, и не столь уж редко, в поле зрения автора, изображаются без какого бы то ни было снобизма и высокомерия и часто с искренней доброжелательностью, а то место в романе, где писатель выражает свое восхищение самоотверженным и безпафосным пат-

риотизмом рядовых французов (семья Ларивар) во время Первой мировой войны, относится к самым проникновенным, эмоционально окрашенным фрагментам всей книги (см. ее последнюю, седьмую, часть – «Обретенное время»)<sup>9</sup>. Хотя жизнь простых людей интересует Пруста далеко не в первую очередь, и если они привлекают его внимание, то в их изображении, пусть и доброжелательном, всегда отчетливо обозначены культурно-интеллектуальные различия между ними и главным героем и повествователем романа Марселем (а он во многом «alter ego» автора), так что даже самого близкого ему человека из простонародья, служанку Франсуазу при всем ее врожденном уме и житейской крестьянской мудрости трудно представить себе философствующей на тему памяти, как это делает родственник ей по социальному происхождению крестьянин-протагонист «Желтого дождя».

В романе Пруста часто звучит медицинская тема, рассуждения о врачах, болезнях, методах их лечения – тоже один из лейтмотивов книги; Марсель – существо крайне болезненное, в таком качестве он пребывает на протяжении всего повествования: он завидует энергичности, ловкости, сноровке своего друга-аристократа Робера, его тяготение к девичьей компании, которую он встречает на берегу в курортном городке Бальбек («Под сенью девушек в цвету»), обусловлено не только пробуждающимся эротическим чувством подростка, но и желанием приобщиться к той атмосфере здоровья, молодости, жизнелюбия, которая исходит от них<sup>10</sup>; в последней части романа («Обретенное время») мы встречаемся с ним после долгих лет, проведенных им в лечебницах и санаториях<sup>11</sup>. Слабое здоровье не в меньшей степени, чем интровертный склад характера, мешает ему стать активно действующей личностью, выйти из роли наблюдателя-аналитика окружающего общества и собственного внутреннего мира. Но здесь имеется и нечто дру-

гое: по мере развития сюжета романа все явственнее звучит мысль о том, что болезненность, особенно – болезненная утонченность нервно-психической сферы, есть важнейшее, непереносимое качество духовно одаренного человека<sup>12</sup>. У Льямасареса дело обстоит иначе, и теперь на стадии зафиксированного начала его диалога с Прустом можно утверждать, что в данном случае имеет место фактор полемики с французским автором. Главный герой «Желтого дождя» мало того, что он, потомственный деревенский житель, человек малообразованный, оказывается способным к интроспекции и самоанализу, к сложной духовной деятельности, он к тому же совершенно здоров. Конечно, это обстоятельство во многом соответствует реальности: крестьянину, постоянно занятому тяжелым физическим трудом, положено быть крепким, выносливым, здоровым, но в жизни бывает всякое, встречаются и больные, и болезненные крестьяне. Так что дело здесь не только и не столько в реализме писателя, сколько в неприятии им идеи обязательной корреляции между болезненностью и духовным началом, что означает явное расхождение с позицией Пруста.

Основное внимание, однако, уделяется в «Желтом дожде» все той же проблеме времени и памяти... Действие романа происходит в 60-е годы прошлого века в арагонских Пиренеях (опять перед нами столь близкий Льямасаресу Север Испании), и здесь, как и в «Луне волков», получили отражение реальные исторические обстоятельства, только не политического, а социально-демографического характера – речь идет о процессе депопуляции сельских районов Испании в условиях ее интенсивного экономического развития в указанные годы; это развитие охватило прежде всего крупные индустриальные и туристские центры, между тем как деревня все больше погружалась в состояние деградации. Образ горной деревушки Айниелье становится у Льямасареса художественной моделью перемен, свершающихся

в масштабах всей страны, но при этом локальный испанский феномен обретает универсальное, философское звучание. Айниелье – деревня-призрак, почти все ее жители покинули родные места в поисках лучшей доли: кто подался в города, кто уехал за границу, а вот единственный оставшийся обитатель Айниелье Андрес Сосас и мысли не допускает о том, чтобы последовать примеру своих земляков, он ведет отчаянную, поистине героическую борьбу за сохранение деревни, традиционного уклада жизни, наследия предков; день за днем он обходит опустевшие подворья, починает разрушенные дома, сам себя обеспечивает всем необходимым, в случае болезни лечится народными средствами. Так продолжается целых десять лет. В сущности, герой пытается остановить время, противостоять его беспощадной разрушительной силе. Но эта борьба завершается поражением, символом которого служит «желтый дождь» – густой осенний листопад, погребаящий под собой деревню Айниелье<sup>13</sup>.

У Пруста время тоже предстает как разрушительный фактор, с течением времени исчезают или подвергаются порче традиционные гуманные (а для Марсея – это прежде всего этические благородные и эстетически совершенные) формы жизни: Булонский лес, некогда столь очаровательный в своем гармоничном сочетании природы и культуры, приходит в упадок, становится местом развлечения вульгарной толпы, грубеют нравы, уходит в прошлое изящество и красота, высший свет, в котором вращается герой, заполняют безвкусные и бестактные нувориши (семейство Блоков), пошлые снобы («кланчик» Вердюренов), кокотки (Одетта), вчерашние самого низкого пошиба проститутки (актриса Рахиль), и весь этот мир погружается в пучину разврата, красноречиво обозначенного названием одной из частей романа – «Содом и Гоморра». Но герой Пруста не борется со временем, он его наблюдает, анализирует, пыта-

ется заполнить и понять увиденное и передать свои впечатления о пережитом. Марсель – интроверт и созерцатель объективной реальности в одном лице, но это не человек дела. Нельзя сказать, что такой тип совершенно чужд Льямасаресу, он представлен в поэзии и вновь появится в несколько измененном виде в последующих произведениях писателя, да и Андрес Сосас вовсе не лишен способности к созерцанию и самоанализу. Но прежде всего Сосас – натура энергичная, деятельная, жизненно активная. Создавая этот образ, Льямасарес, как можно предположить, ориентировался совсем на другой, не прустовский тип личности: его герой во многом близок Дон Кихоту – та же приверженность архаичному идеалу (этический кодекс старинного рыцарства в романе VI в., традиционные крестьянские ценности у Льямасареса), та же самоотверженность и безоглядная последовательность в достижении поставленной цели, то же стремление изменить существующий порядок вещей в мире. Однако это фигура более трагическая, чем сервантовский персонаж, в ней нет комизма и финального просветления. Трагизм здесь не только в том, что все усилия Андреса напрасны (ему не удастся сохранить Айниелье) и что сам он в конце концов (а перед нами его предсмертный монолог, который и образует повествование романа) оказывается физически и психически надломленным человеком, при всем своем природном здоровье, но и в том, что по его вине, из-за того, что он отказался покинуть родную деревню, уходят из жизни два самых близких ему существа: умирает больная дочь, не получив должного, недоступного в этой глухомани лечения, с горя и от одиночества накладывает на себя руки жена. Общее у нашего автора с испанским классиком – и в действенной оценке главного героя: Сервантес одновременно возвеличивает и высмеивает Дон Кихота (последнее – по причине отсутствия «такта действительности», как писал В. Белинский), Льямасарес безусловно многое разделяет в по-

зиции Андреса относительно времени, но при этом показывает ее ограниченность и то, что она может вступить в противоречие с потребностями жизни.

Определенной, и существенной, корректировке подвергаются в «Желтом дожде» взгляды писателя на феномен памяти. Чем дальше, тем во все большей степени Андрес Сосас живет воспоминаниями: о своей молодости, о своих друзьях, соседях, родственниках, и если поначалу все это служило для него источником сил в той борьбе, которую он ведет во имя спасения Айниелье, то постепенно образы прошлого, вызванные работой памяти, поработают героя, овладевают его сознанием настолько, что он теряет способность адекватно воспринимать реальность, его одолевают кошмары, в которых причудливо переплетаются картины настоящего и былого, ему являются призраки людей, некогда живших рядом с ним. Он осознает грозящую ему опасность окончательно лишиться рассудка, пытается бороться с ней: изнуряет себя повседневными делами, чтобы забыть от усталости, уничтожает старые семейные фотографии, которые любил подолгу рассматривать, но все понапрасну; в таком отчаянном состоянии герой встречает свой смертный час – как пленник и жертва собственной памяти; ничего подобного нельзя представить себе ни в предшествующем творчестве писателя, ни в романе Пруста, с которым у Льямасареса в данной книге столько параллелей.

А дело в том, что Андрес Сосас совершенно одинок: единственный житель обезлюдившей деревни, лишившийся дочери и жены, он не поддерживает отношений с обитателями окрестных деревень, которых презирает за то, что они видят в нем безумца и не помогают ему, не отвечают на письма бывших односельчан, считая их предателями. Отсутствие связи с людьми приводит к разрушению личности – такова одна из центральных идей романа Льямасареса, который подтверждает тем самым библейскую истину «[...]

не хорошо быть человеку одному» (Бытие, гл. 2, ст. 18). Марсель тоже в конце книги оказывается одиноким: уходят в мир иной близкие родственники (особенно ошутима для него смерть любимой и беззаветно любившей внука бабушки), умирают (Сван) или погибают на войне (Робер) друзья, рвутся любовные связи, оставляя лишь ощущение горечи и печали, его все менее интересуют окружающие люди. Но у Пруста, в полном противоречии с тем, что мы наблюдаем в «Желтом дожде», одиночество оборачивается благом: теперь, оставшись наедине с самим собой, Марсель может целиком погрузиться в свой внутренний мир, заняться самопознанием, что для него есть важнейшее, наиболее достойное занятие в жизни человека, и главное он получает возможность всецело посвятить себя тому, что всегда ощущал как свое истинное призвание – творчеству, созданию Произведения (так у Пруста – с заглавной буквы). Разумеется, проблема судьбы художника, творца, столь значимая для Марселя, не релевантна для Андреса Сосаса, но она будет поставлена и рассмотрена Льямасаресом в совокупности всех интересующих его проблем и дальнейшем в романах «Небо Мадрида» (2005) и «Звездопад в ночь Св. Лаврентия» (2013).

Эти две книги среди всего, что вышло из-под пера Льямасареса, наиболее близки роману Пруста: по типу главного город-повествователя – горожанина, представителя культурной элиты общества, творческой личности, в образе которой явно присутствуют автобиографические черты, и в силу предельной сосредоточенности авторского внимания на экзистенциалистско-философской проблематике (так что реальные исторические и социальные феномены, хотя они здесь и отражены, в гораздо меньшей степени, чем в «Луне волков» и «Желтом дожде», определяют развитие сюжета и поведение действующих лиц), к тому же в обоих текстах особенно часто встречаются парафразы из Пруста, но, с

другой стороны, никогда прежде не были столь значительными расхождения между Льямасаресом и французским классиком.

И в первую очередь это касается все той же проблемы времени и памяти. Время предстает теперь у Льямасареса в неразрывном единстве и во взаимодополнительности прошлого, настоящего и будущего, память, семейная и культурно-историческая, функциональна здесь в прямом жизненном, жизнеутверждающем смысле: помогает герою решить сложные экзистенциальные и творческие проблемы в настоящем и вместе с тем имеет перспективную направленность, в своем содержании – опыт предшествующих поколений, который герой стремится передать сыну – она должна послужить последнему во благо в будущем. Так обстоит дело в обеих книгах, и нечто совсем иное мы видим в романе Пруста.

Настоящее все меньше интересует Марселя, поскольку чуждо его вкусам, взглядам, убеждениям и в основном потому, что не позволяет удовлетворить его главную духовно-психическую потребность и творческую установку – «познать сущность вещей», что в данном случае означает не раскрытие неповторимого своеобразия каждой отдельной «вещи», а выявление тех глубинных, сокрытых качеств, которые образуют связь между «вещами» (предметами, объектами, всего, что есть в мире), какими бы различными они ни были по своим внешним проявлениям. В настоящем все течет, изменяется, неуловимо в своих сущностных характеристиках, и лишь, превратившись в прошлое, так что «вещи», воссозданные памятью, предстают в своем законченном, неизменном виде и появляется возможность спокойно и всесторонне созерцать их, чтобы, наконец, определить их «сущность», только тогда это прошедшее настоящее и оказывается достойным внимания художника. Не представляет особого интереса для Марселя и будущее.

У героя нет семьи, детей, о будущем которых он, как всякий родитель, не мог бы не думать, а его социальная отзывчивость не простирается столь далеко, чтобы озаботиться перспективами развития общества, в котором он живет, или человечества в целом. Единственное, что волнует Марселя в связи с будущим, это судьба книги, Произведения, над которым он работает, – лишь оно способно продлить его существование после смерти, сохранить память о нем в грядущем, но и эту свою надежду он ограничивает убежденностью в том, что нет книг, живущих вечно, ибо все в этом мире обречено на гибель и забвение. И все же искусство, творчество для Марселя – высшая ценность, которой только и стоит посвятить человеческую жизнь.

Впрочем, однажды тема искусства, фактор будущего и образ ребенка встречаются друг с другом в романе Пруста – в его последней, седьмой части, где сосредоточены важнейшие, итоговые философско-эстетические размышления автора. Пруст здесь пишет: «Как сказал Виктор Гюго: “Пусть растет трава и умирают дети”. А я должен сказать, что жестокий закон искусства состоит в том, что человеческие существа умирают и что умираем мы сами, изнуренные страданиями, для того чтобы росла трава не забвения, но вечной жизни, густая трава обильных творений, и новые поколения, не тревожась о тех, кто спит там внизу, в веселье и радости устраивали бы свои завтраки на траве (пер. А. Смирновой)»<sup>14</sup>. Изречение Гюго выражает идею примирения со смертью детей перед лицом триумфа искусства, Пруст же говорит о другом (на что указывает уже начало его собственной фразы, комментария к Гюго – отчетливо противительное «А я должен сказать [...]»: закон искусства для него – «жесткий», т. е. требующий жертв, но речь у Пруста идет о смерти все-таки не детей, а людей вообще («[...] человеческие существа умирают [...]») и художников, творческих личностей в частности или даже в

первую очередь («[...] умираем мы сами [...]»)), так что солидарности с идеей Гюго здесь нет<sup>15</sup>. И действительно ничто ни в поведении, ни в других высказываниях добрейшего, благородного, человеческого Марсея ни в малейшей степени не подтверждает эту идею и не дает повода усомниться в том, что бездетность героя, отсутствие у него родительских чувств и забот и его преданность искусству, с одной стороны, и готовность разделить точку зрения Гюго, с другой, – это для писателя вовсе не одно и то же. Тогда зачем вообще эта цитата понадобилась Прусту: в риторических целях, для того чтобы четче обозначить свою позицию, отмежеваться от крайностей эстетизма, столь влиятельного в западной культуре последней трети XIX – начале XX века?.. Но как бы там ни было, слово (фраза Гюго) прозвучало, оно стало частицей текста романа «В поисках утраченного времени» и не может не покорибить этическое чувство большинства читателей, включая, разумеется, Льямасареса, который (в полемике не только с Прустом, но и, как мы можем предположить, в еще большей степени с Гюго) наделяет детей исключительно важной ролью в судьбе художника, творца культуры в своих романах «Небо Мадрида» и «Звездопад в ночь Св. Лаврентия».

Повествование в обеих книгах, как обычно у Льямасареса, представляющее собой монолог-воспоминание протагониста, в роли которого выступают в первом случае художник, профессиональный живописец, во втором – интеллектуал, университетский профессор, писатель, организованно таким образом, что, помимо читателя, оно имеет своим адресатом еще и некоторое другое лицо, персонажа самой книги, и это – ребенок, сын повествователя; в «Небе Мадрида» в этом качестве оказывается новорожденный младенец Хулио (его образ обозначен очень скупой, буквально двумя фразами – в эпиграфе: «Моему сыну Хулио, который родился в Мадриде», и в заключительном абзаце книги: «Я рассказываю

тебе обо всем этом сегодня, хотя ты еще и не можешь меня понять, чтобы ты знал, кем был твой отец, какую жизнь он прожил и что он испытал в ней, и что стоит за его картинами, его творчеством»), а в следующем романе рассказ главного героя о своем прошлом адресован тринадцатилетнему подростку Педро, который на протяжении всего повествования жадно внимает воспоминаниям отца.

Очевиден смысл образа ребенка и такого рода повествования в книгах Льямасареса, это – идея связи поколений путем передачи жизненного опыта родителей и более далеких предков молодым, подрастающим членам семьи. Перед нами – традиционное для западной культуры понимание данного образа как символа продолжения жизни и надежды на ее обновление в будущем. В этом отношении Льямасарес явно противостоит «бессемейному» Прусту. Но здесь присутствует и нечто другое, связанное с проблемой «дети и творчество». Именно пробудившееся отцовское чувство и осознание родительского долга, ответственности перед будущим своего ребенка вызывает прилив вдохновения и в том, и в другом герое, помогает им успешно продолжить творческую деятельность (оба они, кстати, как и следовало ожидать у Льямасареса, – северяне, первый – астуриец, второй – родом из деревни в Леоне).

Протагонист «Неба Мадрида», известный художник Карлос переживает тяжелый духовный кризис, вызванный разочарованием в реальности постфранкистской Испании, да и возраст дает о себе знать: герою исполнилось 33 года – время психологического и мировоззренческого перелома для мужчины; любимое дело, живопись, не приносит теперь Карлосу прежнего удовлетворения, его попытки переломить ситуацию ни к чему не приводят, и лишь после того, как он приступает к написанию своей книги-исповеди, предназначенной сыну, в его душе воцаряется мир и покой, позволяющие ему вновь создавать картины, которые не только

пользуются признанием критиков и маршанов (их мнением он как раз не особенно дорожит), но и соответствуют его собственным представлениям о том, что такое подлинное, высокое искусство, служителем которого он себя осознает. Глубоко не удовлетворен до поры до времени своим существованием главный герой второго романа, который в качестве преподавателя испанской литературы кочует по университетам объединенной Европы не столько ради заработка, сколько, как он сам выражается (почти совсем по Прусту), «в поисках утраченного счастья» т. е. желая возродить в себе то ощущение полноты и радости бытия, которые он испытывал в молодости; так проходят годы, пока он, возвратившись в Испанию, не получает возможность проводить долгое время с сыном, в общении с которым герой обретает и смысл жизни, и стимул для того, чтобы продолжить давно прерванную работу над книгой (той самой, что читатель держит в руках – значит она была успешна завершена) под названием «Звездопад в ночь Св. Лаврентия».

Еще одно важное расхождение между Льямасаресом и Прустом... Персонаж «Неба Мадрида» по имени Сусо, друг Карлоса и начинающий писатель, говорит: «Пишут только о том, чем не обладают, или о том, что утрачено. То есть пишут, только желая чего-то или о чем-то вспоминая. Потому что настоящее – его переживают, а не описывают. Так что надо выбирать между тем, чтобы жить или писать, или рисовать, как в твоём случае». Это, собственно, позиция Пруста, точнее Марселя, который только в состоянии максимального ограничения круга своей жизнедеятельности оказывается способным реализовать заложенное в нем призвание художника, писателя. Иначе обстоит дело у Льямасареса, заменяющего категорически оппозиционное резюмирующее монолог Сусо «или-или» относительно связи между жизнью и творчеством на мягкое, примиряющее, взаимодополняющее «и-и». Если взять творческую деятельность

Льямасареса в целом, то наряду с произведениями (романами) прустовского типа — о прошлом, давно пережитом и навсегда утраченном, сохранявшемся лишь в воспоминаниях протагониста-рассказчика, немалое место здесь занимают (при том, что в них тоже часто звучит тема времени и памяти) произведения, порожденные самым что ни на есть непосредственно-актуальным жизненным опытом автора, открыто свидетельствующие о его вполне активном образе жизни в настоящем; таковы: книги путевых впечатлений («Река забвения», 1990; «Траз-уш-Монтиш. Португальское путешествие», 1998; «На берегах Дуэро», 1999; «Розы из камня», 2008), рассказы на современные темы (сборники «В середине пути, ведущего в никуда», 1995; «Три подлинных истории», 1998; «Было бы ради чего волноваться», 2011), публицистические статьи и журналистика в виде очерков и репортажей (сборники «В Бабии», 2001; «Никто никого не слышит», 1997; «Между собакой и волком», 2008). Все эти формы литературного творчества были чужды Прусту, а журналистику он особенно не жаловал — журналист-«газетчик» (и еще «инженер») входит в число наименее симпатичных французскому писателю типажей, порожденных современной цивилизацией.

Что касается двух романов Льямасареса, о которых здесь идет речь, то в них давнее неприятие автором жесткой оппозиции между жизнью и творчеством получает свое законченное, предельно отчетливое воплощение. Карлос во время кризиса, который он переживает, покидает Мадрид, рвет связи с друзьями, коллегами, со всей столичной художественно-богемной средой и поселяется в отдаленном курортном городке Мирафлоресе, надеясь, что здесь, в одиночестве ему удастся обрести утраченное душевное равновесие; герой много работает, рисует с утра до вечера, воссоздает по памяти образы своего астурийского детства, т. е., в сущности, он следует методу прустовского Марселя: цели-

ком посвятив себя творчеству, погружается в свой внутренний мир, используя память как единственный источник вдохновения и тематического материала. Но картины, созданные в Мирафлоресе, не удовлетворяют героя, одиночество все более тяготит его, он возвращается в Мадрид, чтобы вновь дышать атмосферой большого столичного города, которая, как выясняется, давно стала для него, уроженца Астурии, провинциала, естественной, привычной, насущно необходимой. И вот сразу же после рождения сына, придавшего ему новые силы, Карлос начинает рисовать, радостно и с наслаждением, то, что каждодневно и непосредственно предстает его взору в окружающей реальности – небо Мадрида. У этого образа в романе Льямасареса несколько значений, но прежде всего это – символ коллективной общности мадридцев, небо Мадрида – общая крыша для всех тех, кто обитает в Мадриде, для миллионов людей, столько разных и в большинстве своем – духовно, социально, по стилю жизни и т.д. – чуждых герою, судьбе которых, однако, он ощущает себя нераздельно причастным. Это ощущение и забота о будущем ребенка – необходимые условия его собственного полноценного существования в качестве человека и художника, герой Льямасареса живет и творит одновременно, не выбирая, вопреки наставлениям Сусо (и опыту Марселя), между тем и другим.

Нечто подобное наблюдается и в романе «Звездопад в ночь Св. Лаврентия», протагонист которого, прожив многие годы в Европе, так и не сумел пустить в ней корни, а, с другой стороны, за это время он оказался настолько отчужденным от родной Испании, что, по его собственным словам: «Это страна, в которой я чувствовал себя иностранцем [...], страна, которую я уже не воспринимал как свою (да и была ли она когда-нибудь моей?)»; и все же изначальные привязанности берут верх над отчужденностью: «[...] спасаясь от холода северных широт и желая ощутить близость Испании

[...], по которой я последнее время все более тосковал [...], я решил вернуться в страну [...], где люди говорят на том же языке, что и я, и где находился еще один человек, который так много значил для меня, – моя мать». Герой, возродившись в качестве писателя, пишет: «[...] о чем-то вспоминая» (иначе в романах Льямасареса не бывает), «[...] о том, что утрачено», и «[...] о том, чем не обладают», и прежде всего это, конечно, молодость, которую не вернуть, но вначале он восстанавливает в своей реальной жизни нечто из утраченного и оказавшегося необладаемым: родину, семью, сына и лишь после этого, достигнув недостававшей ему ранее полноты связей с окружающим миром, он обретает возможность продолжить и довести до конца работу над давно задуманной книгой. Творчество и жизнь вновь предстают как неразрывно связанные друг с другом.

Возвращение в родную («Звездопад в ночь св. Лаврентия») или в ставшую таковой с течением времени («Небо Мадрида») культурно-историческую среду означает для героев Льямасареса возобновление связи и с местной культурной традицией, элементы которой входят в состав того духовного опыта, который предназначен для передачи последующему поколению. «Небо Мадрида» – не только символ общности мадридцев, но и один из излюбленных объектов изображения в классической испанской живописи (Диего де Веласкес, Франсиско Гойя и др.), и его появление в повествовании должно помочь в будущем сыну рассказчика понять творческие поиски, внутренний мир, самую жизнь отца («Я рассказываю тебе обо всем этом [...], чтобы ты знал, кем был твой отец [...] и что стоит за его произведениями, его творчеством») – ведь Карлос отчетливо позиционирует себя как наследник именно этой живописи, не скрывая своего неприязненного отношения к авангардистским явлениям в искусстве с их абсолютизацией фактора новизны в ущерб идее преемственности поколений, связи времен,

неразрывности и целостности временного континуума. А что касается образа «звздопада в ночь Св. Лаврентия», то он восходит к поверью северо-испанских крестьян, согласно которому звезды – это души умерших людей, которые живут в ином мире до тех пор, пока о них помнят на Земле, а звездопад (особенно обильный в указанных местах в летнюю ночь Св. Лаврентия) напоминает о невозможности вечного существования – даже для звезд, казалось бы, в своей полной отрешенности от земного бытия недоступных для разрушительного воздействия времени, и вместе с тем звезды – это «слезы человечества»<sup>16</sup>; обо всем этом герой стремится поведать своему тринадцатилетнему сыну Педро, названному в честь его двоюродного деда, пропавшего без вести в годы Гражданской войны, память о котором хранится в семье на протяжении трех поколений, но Педромладшему, приобщенному уже к семейной и народной традиции сохранения памяти, еще предстоит, как и всякому человеку, на собственном горьком жизненном опыте познать законы, величественную и трагическую истину о времени.

Рассматриваемые здесь два романа Льямасареса окончательно фиксируют, закрепляют то, что вызревало на протяжении всего предшествующего творчества писателя: время – универсальная, неудержимая, неподвластная человеку сила, разрушающая все живущее, но также порождающая все новые явления и формы жизни; время – и есть жизнь с ее неизменной чередой смертей и рождений, остановить время невозможно, попытки осуществить подобное в реальности означает смерть, равно как и стремление вернуть прошедшее время бесперспективны; разрушительному воздействию времени противостоит память, несовершенная и ограниченная, но человеку следует максимально использовать такую возможность – в этом его стоический удел, – чтобы, опираясь благодаря памяти на опыт предков, про-

длить существование свое и человечества в целом, в последующих поколениях. Воистину у зрелого Льямасареса «Есть память – охранительница дней, // И память – предводительница века» (Арсений Тарковский).

Роман «Звездопад в ночь Св. Лаврентия», завершается фразой: «А что, если Бог это и есть время?» Читатель не обязан соглашаться с автором – вообще и в данном случае тоже – и здесь не место для теологических дискуссий, но если следовать логике автора, то ясно одно: время как высшая, всемогущая и вездесущая сила требует самого почтительного к себе отношения, жить с ним нужно в мире и согласии – в гармонии.

В своей романистике Льямасарес, конечно же, создает отчасти парафраз (жанр, столь распространенный в современной, постмодернистской литературе) романа «В поисках утраченного времени», но это не повторение и тем более не редукция, а в том, что касается проблемы времени, явное развитие позиции Пруста.

\* \* \*

<sup>1</sup> Особый момент в том, что условно можно назвать «регионализмом» Льямасареса, – это его неустанная критика (в статьях, публичных выступлениях, интервью) в адрес испанских властей из-за того, что Леон согласно постфранкистской, демократической конституции 1998 г. оказался лишенным статуса отдельного культурно-исторического образования в составе Испании и, вопреки мнению большинства его жителей, был объединен со Старой Кастилией в «автономное сообщество» (la comunidad autónoma), получившее название Кастилия-Леон.

<sup>2</sup> Наиболее обстоятельную на сегодняшний день историю рецепции Пруста в Испании см.: Craige Herbert E. *The Reception of Marcel Proust in Spain. Translations, Literary Criticism, and Narrative Influence* (With a Foreword by Epicteto Diaz Navarro)/ Lewinston, NY.: The Edwin Melen Press, 2012. Хронологические рамки этого исследования: от 1920-х годов, когда в Испании появились первые переводы из Пруста, выполненные Педро Салинасом, до наших дней. Однако в последнем, третьем

разделе книги, посвященном современности, представлены и анализируются главным образом материалы, опубликованные в средствах массовой информации, по преимуществу в электронных, тема «Льямасареса и Пруст» здесь не рассматривается.

<sup>3</sup> «Время и Пространство – формы бытия, выражающие: Пространство – сосуществование вещей, Время – смену вещей друг другом. В более широком смысле Время и Пространство являются описаниями структуры бытия, зафиксированной во Времени как длительность, сменяемость объектов, их стадий и состояний, в Пространстве – как форма их взаимодействия, сочетания, события». – Современный философский словарь. Под ред. В. Е. Кемерова. Москва-Бишкек-Екатеринбург: Publisher Odissei, 1996. С. 90, правый столбец.

<sup>4</sup> Тому, что по-русски передано как «обретенное» (пер. А. Смирновой) во французском оригинале соответствует «getrouvé», т. е. буквально «вновь (re-) найденное (trouvé)»; Льямасарес в данном случае использует испанский глагол «гесурераг» – «получить обратно», «возвращать потерянное» (согласно: Испанско-русский словарь. Под ред. Б.П. Нарумова. М.: «Русский язык», 1988). Что касается «утраченного времени», то у Льямасареса это всегда «tiempo perdido» – полная семантически-морфологическая аналогия прустовского «le temps perdu» и в соответствии с испанской традицией переводов Пруста.

<sup>5</sup> Данная интерпретация возможна ввиду многозначности испанского предлога «de», входящего в состав оригинального названия сборника «Memoria de la nieve», которое может означать и «память о снеге» и «память как снег», «память, подобная снегу».

<sup>6</sup> В оригинальной, еврейской книге псалмов – Тегилим этот псалом значится под номером 117; в православной Псалтыри, а также у католиков его номер – 116-й.

<sup>7</sup> Тегилим. «Шатер Йосефа-Ицхака». С новым русским переводом и кратким комментарием. Перевел и составил комментарий р. Дов-Бер Хаскелевич. Под общей ред. проф. Г. Брановера. Иерусалим: «Шамир» 5759, 1999. С. 166.

<sup>8</sup> Наиболее жесткую позицию в этом вопросе занимала естественно советская официальная критика, особенно довоенного времени – см.: «Глава первая. Русская судьба Пруста» в кн.: Михайлов А.Д. Поэтика Пруста. (М.: Издательство «Языки славянской культуры», 2012). Но и впоследствии, в условиях относительного смягчения идеологического режима в СССР и ослабления позиций грубого социологизма, подобные обвинения в адрес Пруста не переставали звучать, влияние такого под-

хода отчетливо проявляется в первой советской монографии о французском писателе – в книге Л. Андреева «Марсель Пруст» (М.: «Высшая школа», 1968). Между тем другие исследователи (В. Днепров, Ю. Степанов, М. Мамардашвили и своих фундаментальных «Лекциях о Прусте», 1990 г.) проблему социальных взглядов Пруста предпочитали вообще не затрагивать, сосредотачиваясь на более специальных, эстетических и философских, аспектах романа «В поисках утраченного времени».

<sup>9</sup> Трудно представить себе, чтобы человек, писатель, социально индифферентный, т. е. равнодушный к судьбам окружающих людей, мог бы, подобно Прусту, устами своего героя сказать следующее: «Мне становилось тяжело на душе, когда я узнавал, что во всех домах живут несчастные люди. Здесь женщина плачет, не осушая слез, потому что муж обманывает ее. Там жена обманывает мужа. Вот в том доме мать-труженицу избивают до полусмерти сын-пьяница, а она старается не показывать вида соседям. Половина человечества плачет». (У Германтов. Пер. Н. Любимова).

<sup>10</sup> Марсель признается: «[...] как утонченному язычнику или правоверному христианину хочется к варварам, так хотелось мне, подружившись с какой-нибудь из девушек, проникнуть в омолаживающее общество, где царят здоровье, бездумность, сладострастье, жестокость, безрассудство и радость». Для героя эти девушки – «[...] объективизация темперамента, противоположного моему, объективизация полуварварской жестокой жизнеспособности, которой совершенно была лишена моя слабость, моя повышенная болезненная чувствительность, моя склонность к рефлексии [...]». («Под сенью девушек в цвету». Пер. Н. Любимова).

<sup>11</sup> За всем этим – реальные, хорошо известные факты биографии самого Пруста, который страдал нервными расстройствами и тяжелой формой астмы, из-за чего был вынужден долгие годы вести затворнический образ жизни в своей парижской квартире и что послужило причиной его преждевременной смерти.

<sup>12</sup> Вот характерное в этом смысле высказывание: «Все великое создано для нас нервными. Это они, а не кто-нибудь еще, заложили основы религий, создали изумительные произведения искусства. Мир так никогда и не узнает всего, чем он им обязан, а главное, столько они пострадали для того, чтобы этим его одарить. Мы наслаждаемся чудесной музыкой, прекрасными картинами, всем, что есть на свете изящного, но мы не знаем, что творцы расплачивались за это бессонницей, рыдания-

ми, истерическим смехом, нервной лихорадкой, астмой, падучей, смертельной тоской [...]. Я вам скажу, что без нервной болезни не бывает великих артистов, более того, [...] не бывает и великих ученых». (У. Германтов. Пер. Н. Любимова). Эти слова, обращенные к главному герою, произносит дипломат Норпуа, отношение к которому со стороны Марселя не лишено иронии (он явный педант, хотя и не злой и не глупый человек), однако в данном случае, судя по контексту (мизансцена, в которой звучит монолог Норпуа, свободна от каких-либо иронических коннотаций), Марсель вполне разделяет – потому и воспроизводит ее столь подробно – точку зрения своего собеседника.

<sup>13</sup> Примечательно, что здесь, как и в «Луне волков», писатель наделяет желтый цвет (луна – тоже обычно желтая) значением символа чего-то зловещего, недоброго, связанного со смертью, что имеет глубокую традицию в испанской литературе. В подобном значении желтый цвет встречается в творчестве испанских модернистов конца XIX в. и в 1900-1910-х годах, и особенно в поэзии крупнейшего среди них – Хуана Рамона Хименеса. А Сильвия Каркамо пишет: «[...] желтый цвет как некая константа [...] романа Льямасареса отсылает нас к истории языка, в которой можно обнаружить значения, утраченные впоследствии. Читателям Кеведо и тем, кто заглядывал в словарь Коваррубиаса, хорошо известны коннотации «болезненности», «смерти» и «страдания», которые этот цвет имел в испанском языке в XVII в. (Silvia Cárcamo. Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares – *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, N 33 или [https://pendentedemigracion.es/ingo/especulo/numero 33/htme](https://pendentedemigracion.es/ingo/especulo/numero%2033/htme) от 21.11.2013). В словаре Себастьяна де Коваррубиаса «Сокровищница кастильского или испанского языка» (Sebastián de Covarrubis. *Tesoro de la lengua castellana o española*), вышедшим первым изданием в 1611 г., на который ссылается С. Каркамо, в статье «Желтый» говорится: «Среди цветов он считается более, чем любой другой, связанным с несчастьем, поскольку означает смерть и долгую и опасную болезнь, и это также цвет несчастной любви» (Цит. по указанной работе, сноска 17). Между прочим, на использование желтого цвета в том смысле, в каком он фигурирует у Льямасареса, писатели могли натолкнуться некоторые фрагменты романа Пруста (не забудем: современника и во многом представителя культуры модерна); например: деградирующий Булонский лес («В сторону Сва-на») окутан желтой дымкой осенних листьев, а в «Обретенном времени», в описании последнего, после долгого отсутствия из-за болезни, появления Марселя на великолепном балу, где герой приходит к выводу

о неуклонном вырождении аристократии, читаем: «Белоснежность бород, до недавнего времени безукоризненно черных, привносила меланхолию в людской пейзаж этого праздника, как первые желтые листья на деревьях, когда кажется, что лето будет еще долго и еще успеешь им насладиться, свидетельствуют, что все-таки уже осень» (Пер. А. Смирновой).

<sup>14</sup> Перед нами аллюзия на ряд произведений французской живописи второй половины XIX в. под названием «Завтрак на траве», принадлежащих кисти Эдуарда Мане, Клода Моне и Поля Сезанна; на всех этих трех картинах, притом, что они естественно различаются по стилю и содержанию, представлен один и тот же сюжет: группа молодых людей (предположительно художники и их подруги или натурщицы) во время пикника на лоне природы, «на траве». Пруст был лично знаком с Эдуардом Мане, который дружил с дядей писателя Марселем Антонином Прустом и создал два его портрета: в три четверти роста и погрудный; последний хранится в московском Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (благодарю за данную информацию свою коллегу, старшего научного сотрудника ИЛА РАН, искусствоведа Н.А. Шелешневу-Солодовникуму. – Б.С.).

<sup>15</sup> Кстати, о какой «вечной жизни» у Пруста (в его комментарии на цитату из Гюго) идет речь, если почти тут же он категорически отрицает возможность ее существования («Вечная жизнь не суждена ни творениям, ни людям») Непонятно, впрочем, и то, почему великий поэт, гуманист Виктор Гюго решил на столь брутальный лад перефразировать одновременно известный афоризм «Искусство требует жертв» и древнее изречение «*Ars longa, vita brevis*» – «Искусство долговечно, а жизнь [человека] коротка», но это – отдельная тема.

<sup>16</sup> Не те ли это самые слезы, которыми у Пруста «Половина человечества плачет» (см. сноску 9).

## ГЛАВА IV

### ФЛАМЕНКО И ФАДО – ДВЕ ИПОСТАСИ ИБЕРИЙСКОЙ ИЛЕНТИЧНОСТИ

Музыкальная культура стран Иберийского полуострова – Испании и Португалии, обладая множественными чертами общности с культурами других стран европейского континента, отличается яркой самобытностью, порожденной их окраинным географическим местоположением и особенными историческими обстоятельствами формирования. «Испания и Португалия – две братских нации, ветви одного ствола. Они всегда шли одним путем в различные периоды истории: в конкистах и открытиях, в цивилизации и прогрессе... Рядом с Исабель Католической появляется Хуан II Перфекто, Колумб в паре с Васко да Гама и Магелланом, Сервантес вслед за Камоэнсом. Португалия и Испания – две нации, начиная с Фелипе IV; однако всегда были одной нацией в идентичности своей истории, обычаев, устремлений»<sup>1</sup>. Много воды утекло со времени вышеприведенного высказывания 1871 г. в журнале «*Banquete fraternal*» (Братский банкет) – будущее оказалось не столь оптимистичным. На протяжении XX в. в отношениях между авторитарными правителями вслед за почти полным единением наступали периоды охлаждения и даже враждебности. В начавшемся в 1970-е годы процессе демократизации Испания и Португалия вновь сошлись на одной дороге, ознаменовавшейся их одновременным вхождением 1 января 1986 г. в Европейский Союз<sup>2</sup>.

Посвятив эту главу рассмотрению черт сходства и различия музыкальных традиций Испании и Португалии, их взаимодействия между собой и музыкальными традициями других стран, мы должны будем соприкоснуться как с рядом общих вопросов исторического, этнографического и

эстетического порядка, так и с вопросами чисто музыкальной специфики. Явление, обозначенное как полилог традиций, вписывается в более широкий круг взаимодействий мирового масштаба, обозначаемый часто как процесс транскulturации, т. е. перемещения элементов культуры из одного общества в другое и возникновения в результате их смешения новых культур. Так, в этом контексте европейская культура есть не что иное, как результат грандиозного процесса транскulturации множества исходных культур, образовавших эволюционирующее единство. В ряду европейских культур музыкальная культура Иберийского полуострова представляет собой единство особого рода, в котором на протяжении веков сплелись элементы разнородных культур, далеко отстоящих друг от друга по историко-этническим корням и обстоятельствам их формирования<sup>3</sup>. В случае Испании и Португалии это смешение не достигло степени синтетического единства и имеет скорее характер *симбиоза*, «указывающего на такого рода взаимодействие между феноменами, при котором они, сохраняя свою качественную определенность, вместе с тем не могут полноценно существовать вне зависимости друг от друга, поскольку каждый из них выполняет определенную важную функцию в процессе жизнедеятельности»<sup>4</sup>. Иными словами, характерные элементы культур, из которых складывались культуры Испании и Португалии, не остались в прошлом, не потеряли своих очертаний, образовав неразделимую, но разнохарактерную, даже экзотическую смесь.

Процессы транскulturации – не открытие нового времени. Они происходили всегда, однако в прошлом протекали значительно медленнее, и их результаты были рассредоточены на громадные временные периоды. На современном этапе с развитием техники, средств массовых коммуникаций эти процессы значительно ускорились, и их результаты становятся ощутимыми в реальной жизненной практике.

Географические границы уже не являются препятствием ни для этнического смешения, ни для взаимообмена в сфере высоких культур и искусств, где происходит все возрастающая диверсификация стилей, жанров, направлений.

«Нельзя также игнорировать тот факт, что многие понятия и категории, которыми долгое время оперировали представители разных наук, в настоящее время представляются спорными, а порой и полностью потерявшими смысл применительно к новой реальности»<sup>5</sup>. Это терминологическое «брожение», наблюдаемое Наталией Константиновой в культурологии, происходит и в музыковедении. Традиционные понятия, ранее существовавшие под эгидой *народной* музыки и ее разветвлений в виде *фольклора*, *городской* и *сельской* музыки, утратили свою определенность. Новое, объемное значение приобрел термин *популярная* музыка, вбирающий в себя не только синонимичное ему понятие *народная* музыка, но и множество самых разных музыкальных произведений, не являющихся генетическими потомками фольклорных жанров, а продуктами профессионального и любительского творчества, приобретшими на какое-то время популярность. Многие образцы популярной музыки могут стать модными, широко исполняемыми в определенный отрезок времени, чтобы потом выйти из разряда популярной и быть забытыми. Вместе с тем некоторые популярные песни и танцы столь долго остаются востребованными, что со временем становятся частью культурного достояния, сравниваясь по значимости с фольклором.

Не решен также терминологический спор о принадлежности жанров так называемого *городского* фольклора. Представляется, что формулировка *городской* фольклор, принятая многими, некорректна, поскольку объединяет несовместимые понятия чего-то вечного с только что народившимся и еще неизвестно способного ли достичь уровня фольклорных ценностей. Под городской музыкой подразу-

меваются обычно музыка сегодняшнего дня, и, к примеру, такой термин, как *городская популярная музыка*, вполне мог бы отвечать назначению этого жанра, отражающего реалии современности. (Естественно исследователям не возбраняется изучать городскую музыку прошлого с исторических позиций).

Постепенно с сокращением сельского населения уменьшается также и вес жанров *сельского* фольклора. И в количественном, и в качественном отношении сельская музыка теряет свое значение, вбирая в себя многие жанры городской популярной музыки, а сельские жители становятся носителями городской культуры.

Также совершенно по-иному может быть поставлен вопрос об иностранных влияниях: многие произведения, созданные в одних странах благодаря средствам массовой информации проникают на рынок других стран и остаются там не только как образцы преходящей моды, но часто ассимилируются местными культурами, обрастая признаками, принадлежащими уже локальным явлениям. Что из наследия, доставшегося Испании и Португалии, сохранилось, было сбережено и стало частью традиции, а что безвозвратно ушло в прошлое? Ведь, каким бы устойчивым, незыблемым ни казалось традиционное, оно не живет в безвоздушном пространстве и видоизменяется под воздействием разнообразных причин. Но и многое из того, что сегодня представляется новым, даже новаторским, со временем может стать частью традиционного. И в этом кроется одна из серьезнейших проблем: мелодико-ритмические и иные элементы этой, «чужой» музыки замещают традиционные, знакомые элементы местной музыки, заставляя ее терять свою самобытность, или, как принято в настоящее время говорить, идентичность.

Пополняется ряд терминов для обозначения характера взаимодействий разнородных явлений в процессе транс-

культурации. К таким, как *усвоение, ассимиляция, адаптация, метисация* и т.п., добавляются новые. Так, в труде Герхарда Штайнгресса под названием «Транскультурная гибридизация как ключ к пониманию формирования Нового фламенко» в тему трансформации музыкальных жанров введен еще один терминологический оборот. Здесь анализируется музыкальное *сплавление* (fusion), происходящее в процессе транскультурации с жанрами музыки этнического происхождения и возникновение так называемых *гибридных жанров*, формирующихся в результате художественного преобразования элементов фольклорной музыки и сплавления ее традиционных образцов с современной музыкой – элементами джаза, разновидностей рок- и поп-музыки, постоянно возникающих в необходимости удовлетворения идеологических и эстетических потребностей различных кругов общества<sup>6</sup>.

Таким образом, традиционное видоизменяется, модернизируется, новые виды музыки в свою очередь обретают устойчивость, переводящую их в разряд традиционных. Это сложнейшая и, видимо, неразрешимая проблема, поскольку убедительные мотивы для защиты своей позиции всегда найдутся как и у сторонников чистоты и нетронутости аутентичных образцов традиционной музыки, так и у сторонников обновления в благих целях их сохранения и выживания хотя бы в измененном виде согласно эстетическим критериям соответствующего времени.

Возможно, как следствие процесса жанрового и видового смешения в последнее время возникло понятие *World music – música del mundo* – *мировая музыка*, объединяющее в единой широкой концепции всю популярную музыку – традиционную, фольклорную, этническую, новые жанры массовой культуры<sup>7</sup>. Однако возможность применения этого термина в научных целях вызывает все-таки определенные сомнения, поскольку попытка вместить в одно понятие

столь разноречивые явления вряд ли имеет рациональный смысл.

Подводя краткий итог вышеизложенному, напрашивается вывод, что, говоря сегодня о полилоге традиций, нельзя ограничивать круг сравнений лишь «посконно-домотканными» ценностями. Современность не только стучит в дверь, она уже вошла и разместилась среди нас как полноправная хозяйка. Однако представляется все же нелишним еще раз оглянуться назад и посмотреть – откуда пошла и есть земля иберийская, и из каких именно музыкальных элементов образовался этот драгоценный сплав иберийской народной музыкальной культуры. Ведь недаром его образцы – испанское фламенко и португальское фадо, в 2010 и 2011 гг. были причислены к рангу объектов Всемирного нематериального наследия ЮНЕСКО.

### **Природа фольклорной традиции Иберии**

Музыкальная фольклорная традиция Иберии сложилась в результате напластования и скрещивания элементов разнородных музыкальных культур. Географически этот регион всегда был весьма привлекателен как в стратегическом смысле, так и по его природным условиям, поэтому на протяжении веков он испытал вторжение самых различных племен и народов (иберы, кельты, финикийцы, греки, римляне, цыгане, германские племена – свевы, вандалы, вестготы, арабы, иудеи-сефарды). На базе этого расового и этнического смешения на Иберийском полуострове<sup>8</sup> сформировалась музыкальная культура, в которой наряду с основным европейским элементом ощутимую роль сыграли культуры других народов, генетически далеко отстоящих друг от друга, что и придало культуре Иберии ее неповторимые черты. Попытаемся кратко охарактеризовать основные составляющие иберийской музыкальной культуры.

В поисках фундаментальной базы, мы наталкиваемся на следы раннехристианской культуры Византии времен правления императора Юстиниана (550-е годы), претерпевшей сильное влияние греческо-римской и ближневосточной культур<sup>9</sup>. Иберийская музыка наследовала от старинной христианской литургии значимые характеристики в способах развития мелодии, свободное обращение со временем, разнообразную и богатую гармонию, восточную орнаментальную микрохроматику и голосовое вибрато.

Заметную роль сыграла музыкальная культура *иудеев-сефардов*, распространившихся на Иберийском полуострове в Средние века и изгнанных из Испании и Португалии в 1492 году. Однако некоторые песенно-танцевальные формы, как, к примеру, саета и петенера, сохранились как подлинные образцы сефардийского наследия. Многие специалисты приписывают сефардийскому влиянию склонность иберийцев к экстремальной степени выражения таких чувств, как страдание и печаль, которые иудеи испытывали на протяжении многовековых гонений. Хроматизированные модуляции литургических и каббалистических мелодий сефардов, как и их причудливая мелизматика, оставили явные следы во многих жанрах иберийской музыки<sup>10</sup>.

*Арабский элемент* заложен в самом генезисе музыкальной традиции Иберии и наиболее явно проявляется в Андалусии, само название которой происходит от арабского Al-Andalusī, провинции, входившей в халифат Кордовы в IX-X веках. Позже, после Реконквисты Иберийского полуострова, многие арабы остались в этих землях и приняли католицизм. Однако их музыка, «musica andalusī» стала частью традиции благодаря, в частности, деятельности арабского музыканта Зуриба, служившего при дворе султана Кордовы. В эту эпоху сформировался специфический «лад ми» (modo mi), столь характерный для многих образцов испанской музыки и в особенности канте хондо и фламенко.

До настоящего времени некоторые исполнители владеют речетативно-импровизационной манерой исполнения, идущей от мусульманских молитвенных песнопений, насыщенных хроматизмами и нерегулярной ритмикой. Отметим также, что многие европейские музыкальные инструменты имеют арабское происхождение. Их наименования – «лауд, рабель, гитара и орган – происходят от арабских «оуд, рабаб, китара и ургун». Поэзия trovadores генетически также восходит к арабским истокам и унаследовала от арабов чувственность их мировосприятия (*lirica perdida*).

*Цыгане* (*gitanos*) пришли предположительно из Индии или Пакистана в XIV-XV вв., хотя некоторые авторы относят их появление в Иберии к значительно более отдаленным временам. Будучи весьма восприимчивыми к новому вследствие своего кочевого образа жизни, цыгане освоили различные формы андалусийского фольклора, трансформировали их и создали собственный стиль, свои мелодические и метроритмические модели<sup>11</sup>. Цыганская культура, смешавшись с арабо-андалусийскими корнями, породила в Испании фольклорный жанр *cante hondo*, ставший базой *cante flamenco* – стиля средиземноморской городской музыки, характеризующегося крайней степенью эмоциональности, спонтанностью выражения чувств. Ирина Кряжева в ее разборе теоретических трудов Мануэля де Фальи указывала, что «он очень внимательно подходит к оценке мелодической орнаментики, замечая, что и восточные, и цыганские певцы применяют орнаментiku в определенные моменты «вспышек, вызванных эмоциональной силой текста»<sup>12</sup>, уподобляя орнаментальные фигуры переливам голоса (речи), которые невозможно втиснуть в рамки равномерно темпированного строя»<sup>13</sup>.

Явные следы арабского влияния носит и португальское фадо. В особенности это заметно по мелизматике импровизационного плана, генетически восходящей к эпохе, пред-

шествующей возникновению упорядоченного темперированного строя, принятого в европейской музыке в эпоху барокко.

Хотя музыка Латинской Америки не является предметом данной статьи, поднимая тему полилога традиций, ее невозможно обойти. Однако, рассматривая процесс взаимообмена ценностями между континентами, мы в данном случае будем плыть в обратном направлении – из Америки в Европу. Так, с течением времени на Иберийском полуострове образовалось новое семейство жанров, называемых «*cantes ida y vuelta*», среди которых танго, румба, милонга, видалита, коломбина, гуахира и др., переродившихся или возникших в Латинской Америке и вернувшихся обратно, чтобы уже в этом, трансформированном виде стать вновь частью испанской и португальской музыки. На Иберийском полуострове распространение этих жанров воспринимается весьма положительно, – не только сознательно, но уже и подсознательно к латиноамериканской музыке здесь относятся как к естественному продолжению народной культуры и отнюдь не противятся ее экспансии. Те, кому довелось побывать в Испании и Португалии в последние годы, были свидетелями выступлений небольших групп бродячих музыкантов из Перу, Боливии и других стран Латинской Америки, исполняющих свои народные песни в аутентичной или близкой к ней манере в сопровождении автохтонных инструментов (флейт, тамборов, местных разновидностей гитар). Но даже такие рудиментарные формы, как выступления уличных музыкантов, вносят свою лепту в копилку сохранения фольклора, становясь гомеопатическим средством для его выживания. Иберийское общество этномусыкологии организует обмен артистами, среди которых можно найти таких известных исполнителей, как Виктор Мануэль из Астурии и Пабло Миланес с Кубы и многих других известных артистов, продолжателей движения Новой латино-

американской песни. Вклад этих музыкантов огромен, они «напитывают вновь глубокие корни...народной музыки»<sup>14</sup>. В этой связи можно отметить интересное начинание под названием «Встреча: кубинский сон и фламенко», проводимое в Андалусии начиная с 1994 г. Фондом Луиса Пернуды. В течение многих лет, с 1972 по 2000 год в странах Латинской Америки, Испании, Португалии и Экваториальной Гвинее проводился конкурс ибероамериканской песни, схожий по способам проведения с европейским конкурсом Евровидения.

Затрагивая вопрос бытования популярной музыки, нам не удастся абстрагироваться от генетических связей ибероамериканской музыки с джазом, блюзом и другими афроамериканскими жанрами. В развитие этой темы, уже хорошо разработанной в музыковедении, возможно, стоит указать на некоторые примеры проникновения на Иберийский полуостров элементов популярной музыки из США, в связи с чем появляется повод говорить не только о дуалистичности ибероамериканской музыкальной культуры, но уже о некоем триединстве, в котором к Иберии и Латинской Америке добавляется и афроамериканская музыка. Так, в вышедшей в 1994 г. книге под названием «Джаз, фламенко, танго: берега одной широкой реки» Хосе Луиса Салинаса Родригеса прослеживаются параллели между цыганоандалусийской и афроамериканской музыкой, а также проникновение в Испанию других латиноамериканских жанров – кубинского сона, румбы, босановы, более поздней сальсы, элементы которых исподволь «откладываются в сознании музыкантов и оставляют свои следы в испанской музыке»<sup>15</sup>. В данном контексте заметим, что аналогичным образом бразильская популярная музыка проникает в Португалию и оседает там.

*Влияние джаза* на мировую музыку, не только популярную, но и академическую имеет беспрецедентное значение.

Синкопированные ритмы джаза, импровизационность, интонационные и интерпретативные особенности исполнительской джазовой манеры, удивительное богатство и своеобразие гармонического языка и тембровых качеств джазовых инструментов – ударных, саксофона, труб, проникли в музыку всего мира. Здесь полилог достигает масштаба глобальной мультикультурности. В соединении с джазом родились образцы действительно гибридной музыки, в которых сочетаются как признаки национальной самобытности, так и специфически джазовые признаки в сфере метроритма, гармонии и тембра. Здесь можно лишь добавить, что заметной долей своеобразия сам джаз обязан латиноамериканской и соответственно иберийской музыке и представляет собой еще один результат процесса транскulturации, т. е. зарождения новых культур в результате их смешения.

*Европейская музыка* безусловно является образующим элементом во всей испанской и португальской музыке. Вальсы, польки, мазурки, марши и т.д. бытуют в народной среде наравне с традиционными национальными формами и жанрами, обладающими в свою очередь целым рядом обще-европейских ритмоинтонационных и ладовых признаков. Важную роль в формировании иберийской музыкальной культуры сыграла европейская академическая музыка и в целом, весь комплекс европейской культуры. Вышеназванные компоненты – византийский, иудейский, арабский, цыганский и др. лишь добавляют к европейской основе иберийской музыки черты характерности, своеобразия, экзотичности.

Итак, если обозреть иберийскую музыку в наиболее общем плане, можно сделать вывод, что она сложена прежде всего из двух фундаментальных блоков – европейского и ближневосточного. Здесь наслаиваются друг на друга две основных ладоинтонационных системы – европейская (мажоро-минор, регулярная ритмика, функциональные гармо-

нические отношения, темперированный строй, куплетная форма) и восточная (нерегулярная ритмика, хроматизмы, орнаментальность, импровизационность, несистематизированная ладово-интонационная настройка).

### **Диалог добрых соседей**

Общность генетических корней и постоянное тесное общение обусловили наряду с признаками национального своеобразия множество общих черт в музыке испанцев и португальцев. Для прояснения этого вопроса ценным подспорьем послужила работа Мигеля Майсано, в которой дается представление о взаимодействии народной музыки португальской провинции Трас-уж-Монтеш и граничащих с ней испанских провинций Замора и Саламанка.

Музыкальные формы и жанры двух соседствующих провинций очень схожи. Причина этого очевидна: музыкальная практика осуществляется в условиях тесного контакта с сельской жизнью, в которой в циклической форме повторяются все виды работ, праздников и обычаев, обнимающих существование человека от рождения до смерти. В обеих зонах наличествует весь традиционный репертуар: ронды и кансьон, повествовательные жанры, свадебные тонады, трудовые, бытовые, развлекательные, религиозные, колыбельные и детские песни. Разумеется, количество и их распространенность неравномерны в зависимости от местных особенностей<sup>16</sup>. В сравнении с испанской кансьон, португальская кансау более лирична, в то время как в испанской чаще появляются сдержанность, граничащая с аскетизмом, элементы архаики, но вместе с тем и агрессивная напористость, не свойственные португальскому характеру.

В характере взаимодействия текста и мелодии в обеих зонах также имеется много общего. В стихах используются восьмисложные квадраты, которые являются основным по-

этическим размером испанской и португальской песенной лирики. Однако в некоторых образцах появляются нечетные размеры – от девяти до тринадцати слогов. В этом, видимо, проявляется влияние восточных традиций.

В репертуаре наблюдаются аналогичные структуры развития: строфические мелодии без эстрибильо, в которых четыре строки поэтической формулы группируются в короткие фразы или более длинные полуфразы, каждая из которых охватывает два стиха текста. Часто встречаются короткие вводные слова (*muletilla*, *bordon*), повторяющиеся с определенной очередностью.

Для ладовой организации характерны диатонические мажорные и минорные звукоряды, при этом преобладают мелодии гармонического типа, хотя нетрудно обнаружить и модальные мелодии, имеющие литургические признаки, а также орнаментику, происходящую из иудейской и мусульманской традиции. В испанской музыке доминирует уже упоминавшийся лад «ми» с интервалом малая секунда на второй ступени звукоряда, аналогичного с общепринятым фригийским ладом натурального звукоряда. В португальской музыке преобладает тональная мажоро-минорная настройка.

На приграничных территориях часто происходит взаимообмен репертуаром: в Португалии поются испанские кансьон, а в Испании португальские кансау. Это, конечно, порождает некоторую неопределенность в отношении национальной принадлежности некоторых образцов фольклора, поскольку имеется много жанров, общих для обоих регионов. Один и тот же танец может называться по-разному: к примеру, португальская вира и испанская хотя различаются лишь в хореографии и темпе, более медленном в португальском варианте. В ритмическом отношении также много общего, хотя есть различия в деталях. Песни и танцы можно подразделить на две основных группы – двухдольную и

трехдольную, записываемых чаще всего в размере 6/8, который можно разделить как на две доли ( $3/8 + 3/8$ ), так и на три ( $2/8+2/8+2/8$ ).

В испано-португальском инструментарии преобладают гитары, техника игры на которых достигла высочайшего уровня. Кастаньеты, кахоны (ящики) и другие ударные и духовые инструменты предоставляют много возможностей для тембрового разнообразия звучания народных ансамблей. Различия наблюдаются в звучании и технике игры португальской и испанской гитар, в речевых особенностях вокального исполнения, в целом ряде внемузыкальных элементов – вскриках, жестах, в общем всем комплексе компонентов, укладываемых в понятие «национального акцента».

Эти примеры контактов между двумя приграничными регионами соседних стран могут рассматриваться скорее как частный пример и не могут еще привести к каким-либо широким обобщениям. Так, очевидна разница в масштабах явлений. Музыкальная культура Испании, страны во много раз превосходящей Португалию и попавшая в более широкую сферу внешних влияний, имеет гетерогенный характер в сравнении с более гомогенной культурой Португалии. Мы здесь также не входим в подробный разбор черт сходства и различия между галисийским фольклором Испании и Португалии, в выяснение особенностей музыки Страны Басков, Каталонии в сравнении с Кастилией. Сравнительный анализ испанской и португальской культур – очень широкая тема, для раскрытия которой потребовалась бы отдельная работа. Из неизмеримого многообразия жанров музыки Иберийского полуострова для более подробного рассмотрения выбрано два – испанское фламенко и португальское фадо, в которых сосредоточились в наиболее концентрированном виде черты идентичности испанской и португальской музыкальных культур.

## Фламенко

Фламенко – музыкально-танцевальный жанр, наиболее распространенный в испанских провинциях Андалусия, Экстремадура и Мурсия и представляющий единство пения, игры на гитаре и танца. Изю всех гипотез о происхождении фламенко наиболее убедительно звучит положение об его исходной принадлежности к культуре мавров-«морисков» – мусульман Аль-Андалусии, обращенных в католичество в начале XVI в., которые в процессе последующей метисации с цыганами, кастильскими иммигрантами и иудеями участвовали в формировании этого жанра. Поэтому фламенко, впитавшее все эти влияния, заслужило право считаться базовым компонентом, в котором воплотились сложившаяся эстетика и оригинальный стиль музыкальной культуры Андалусии<sup>17</sup>.

Собственно фламенко, или, согласно местному диалекту, «канте фламенко» (*cante flamenco*), несмотря на его фольклорные истоки, не принадлежит к фольклору Андалусии, а является профессиональным сценическим жанром, занявшим свое место в спектаклях сарсуэлы где-то на границе XVIII-XIX веков. Фламенко – это результат художественной реинтерпретации фольклора Андалусии, в частности, наиболее характерного из них жанра «канте хондо» (*cante hondo*).

Между канте хондо и фламенко существует историческая преемственность. Канте хондо – это фольклорный источник канте фламенко, объединяющий группу андалузских песен, в ряду которых цыганские тоно, фандаго, сегиррия, поло, мартинете и солеа. «Они сохранили древние элементы византийско-литургического и арабского пения, на которые наложилась певческая манера цыганских племен, пришедших в Андалусию с Востока»<sup>18</sup>. Уже собственно к канте

фламенко принадлежат различные песенно-танцевальные формы (*palos*), различающиеся по характеру и ритмическому рисунку: алегриа, булериа, фаррука, малагенья, гранадина, ронденья, севильяна, хотя непроходимой границы между кансьон фламенко и канте хондо нет – они могут свободно переходить от одного вида к другому. Канте хондо можно трактовать как особую манеру, которой в той или иной степени пользуются исполнители канте фламенко. Способы реализации жанра канте фламенко могут быть различными. В самом широком плане это спектакль – уличная сценка, дружеская вечеринка, коллективное театральное танцевально-песенное представление, сольное выступление певца (*cantaor*), танцора (*bailaor*) или гитариста.

Наряду с португальским фадом, греческим ребетико, аргентинским танго и негритянским блюзом, фламенко принадлежит к жанрам, зародившимся в нижних, маргинальных слоях общества, отражавших мироощущение людей, вынужденных жить в условиях расовой и сексуальной дискриминации, безработицы и подверженных настроениям отчаяния, безысходности и тоски. Фламенко на этапе формирования в XV в. звучало лишь в зонах цыганских поселений Трианы, Кадиса и Хереса на границе с Португалией и не признавалось как нечто истинно испанское. Большинство испанского общества с презрением относилось к фламенко как манифестации субкультуры цыган и в целом низших классов, вследствие чего ему пришлось пройти долгий путь к признанию как высшей ценности, сосредоточившей в себе сокровенные черты национального характера.

К XIX в. фламенко стало неотъемлемым компонентом испанской сарсуэлы, развиваясь в рамках романтической традиции итальянской оперы. Однако затем, вплоть до середины XX в. оно находилось в состоянии жанрового кризиса, будучи оттесненным на периферию общественного внимания вследствие попыток франкистского режима на-

саждения «испанскости» (*hispanidad*) под эгидой Кастилии<sup>19</sup>.

Первыми признаками возрождения фламенко стали публикация «Фламенология» Ансельмо Гонсалеса Климента в 1955 г. и Национальный конкурс канте хондо, проведенный в 1956 г. в Кордове, ставший продолжением знаменитого Конкурса канте хондо, организованного в 1922 г. Мануэлем де Фальей и Гарсиа Лоркой. Как подчеркивает Анхель Алварес Кабальеро, традиционное или классическое фламенко было создано в 1950-е годы с целью возрождения жанра в состоянии воображаемой чистоты<sup>20</sup>. В это время зазвучали имена кантаора Антонио Майрены и его коллеги гитариста Рикардо Молины, создателей «фламенко пу́ро» (*puro*). Таким образом, вслед за фламенко XIX в. эпохи романтизма в XX в. пришла модель «майренизма»<sup>21</sup>.

Изменениям в судьбе фламенко способствовало начавшееся в эти годы ослабление политического давления франкизма на общественную жизнь в Испании. Если в 1940-е годы было запрещено упоминать какую-либо «чуждую» национальному духу музыку, начиная с негритянской (джаза) до любой другой иностранной музыки, то к концу 1950-х политическое давление режима диктатуры уменьшилось. В Испанию стали возвращаться многие музыканты и другие деятели культуры, вынужденные эмигрировать за границу. Пришла и мода на джаз. Возникли молодежные ансамбли, такие как Дуо Динамико, Лос Бравос (*Duo Dinámico, Los Bravos*), с которыми пришли рок-н-ролл и другие новые, свободные танцы. С целью привлечения туристов с 1959 г. начал проводиться фестиваль Бенидорм и вслед за ним серия музыкальных фестивалей в Барселоне, Майорке, Канарских островах, на которых загорелись звезды первой величины Рафаэль, Хулио Иглесиас и другие. С ними в 1960-х годах в испанскую популярную музыку проникли новые стили и ритмы твиста, рок и поп-музыки, песни группы

«Биттлз». В сфере влияния этих новых музыкальных жанров оказалось и фламенко. Так, в 1965 г. исполнением песни «Фламенко» привлекла внимание рок-певица Розалия<sup>22</sup>.

Нет сомнения, что возрождение искусства фламенко было обусловлено политической и культурной ситуацией в Испании, начавшей давать первые сигналы восстановления связей с внешним миром. На фламенко легло решение задачи возрождения образа Испании, коренящегося в экзотических арабских традициях, стилизованных уже в эпоху романтизма, с его тавромахией, альгамбризмом, живописными пейзажами, наконец, с чувственностью и даже эротизмом, прорывавшимся сквозь внешнюю сдержанность исполнительской манеры. Вместе с тем искусство фламенко стало одним из средств борьбы против франкизма и выражением национальной идентичности, идеалы которой совпадали как с ценностями, традиционно воплощаемыми во фламенко, – свобода, верность, любовь, солидарность, – так и чувствами, отражающими внутренний мир человека, его страдания, одиночество, тоску.

Первые диссидентские шаги на пути отхода от фламенко пуро Антонио Майрены были сделаны в 1960-1970-е годы молодыми фламенкистами, мотивируемыми борьбой против франкистской диктатуры. Хосе Мануэль Менесес, Антонио Фернандес Диас – «Фосфорито», Мануэль Герена Диего Клавель и Эль Кабреро демонстративно выступали с поэзией, полной социальной критики и политическими заявлениями, сочиненными ими самими или современными поэтами, такими как Хосе Морено Гальван и Рафаэль Альберти. Кантаор Росио Хурадо в начале 1970-х годов вывел фламенко на международную сцену, начав выступления в Латинской Америке. Взорвалась веселая, жизнерадостная каталонская румба-фламенко, отличающаяся особой гитарной техникой «вентилятора», состоящей из вращательных движений кисти, прерываемых резким сухим ударом по

струнам. Этот музыкальный стиль приобрел большую популярность благодаря цыганским музыкантам Перету Калату, Антонио Гонсалесу и аргентинцу Гато Пересу. Фламенколог Мануэль Риос Руис выделяет особо кантаора Хосе Монге Круса – «Камарона дель Исла» как подлинного мастера фламенко последних 25 лет, и Хуана Пена – «Эль Лебрихано», который синтезировал в своих фламенко признаки византийской, арабско-берберской и сефардийской синагогальной музыки<sup>23</sup>.

С окончанием франкистского режима испанская культура вошла в активную фазу процесса транскulturации. В 1980-е годы возникло «Новое фламенко»<sup>24</sup>. Этот термин появился с целью определить разницу между фламенко 1950-х годов и фламенко Пако де Лусиа и Камарона, проложивших дорогу от традиционного фламенко к другим субкультурам современной музыки, таким как джаз, босса-нова, джипси, кубинский свинг, танго, рок, поп-музыка и сальса, которые позволяют создавать богатые комбинации различных стилей мировой популярной музыки с музыкой фламенко<sup>25</sup>. Фламенкисты стали использовать, помимо гитары, также перуанский кахон, бонго, трансверсальную флейту и другие инструменты.

Этот артистический взрыв во фламенко породил второй «Золотой век» жанра, означавший выход фламенко из границ маргинальной субкультуры, разнообразие новых индивидуальностей, повышение уровня профессионализма. Растущая популярность Нового фламенко среди молодых исполнителей означала кардинальный поворот к новым тенденциям не только в музыке фламенко, но и в культуре современного общества.

В списке лучших современных исполнителей фламенко Кармен Линарес, Энрике Моренте, Мигель Поведа, Диего Сигала, Антонио Чакон, Нинья де Пуэбла, Маноло Караколь, Нинья де лос Пейнес. Не забыто имя Антонио Майре-

на – борца за чистоту фламенко и одновременно провозвестника его Возрождения в современную эпоху.

В настоящее время фламенко как жанр можно считать не только принадлежностью Андалусии. По всей Испании проводится множество фестивалей фламенко, среди которых можно выделить фестивали в Кадисе, Хересе, Севилье, Кордове, Барселоне и Мадриде. Фестивали и конкурсы фламенко проходят и в других странах, в частности, в России. Так, начиная с 2001 г., регулярно проводится крупный фестиваль и конкурс танца фламенко в Москве. 31 октября 2015 г. в Кремлевском Дворце состоялся Кубок мира по латиноамериканским танцам. С 5 по 10 декабря в Театре Эстрады прошли выступления испанских и российских артистов с интересными программами, среди которых балет «Дочери Альбы» по мотивам пьесы Гарсиа Лорки.

Информация о фламенко приходит со всех концов света. С 2004 г. в феврале проводится фестиваль фламенко в Лондоне. 22 октября 2011 г. состоялся Первый Украинский фестиваль фламенко и латиноамериканской музыки в Одессе. В июле 2013 г. в Вене прошел Первый фестиваль современного фламенко. Среди исполнителей были представлены наиболее известные байлаоры и хореографы Белен Майя и Хуан Карлос Лерида, кантаоры Франсиско Контерас «Эль Ниньо ду Эльче» и Томас Перрате, «движущиеся без предвзвешенности между традицией и авангардизмом»<sup>26</sup>. Фламенко удивительным образом стало близким множеству людей в Японии. Свыше 80 тысяч учащихся в шестистах школах учатся петь, играть и танцевать фламенко. В Барселоне есть школа фламенко, где все ученики – японцы<sup>27</sup>.

### **Фад**

Как можно было заметить, многие характеристики фламенко и фад совпадают. Эти жанры как бы олицетворяют

два фланга единой иберийской народной культуры. Тематика фламенко и фадо очень близки. В обоих жанрах наибольшее место занимает тема любви, почти всегда несчастной, связанной с разлукой и кончающейся трагически. В особенности это относится к фламенко. Здесь, видимо, нужно искать причины в испанском характере – в испанской поэзии и музыке вопросы любви и смерти, ревности, мщения, наконец, убийства на этой почве встречаются гораздо чаще, чем в португальской. Вместе с тем в соответствии с поэтическим содержанием музыки значение слова «фадо» связывают с созвучным ему латинским *fatum* – судьба. В поэтических текстах фадо часто встречается понятие ностальгии – *saudade*, которое по своей многозначности можно трактовать как нечто среднее между тоской и меланхолией. Очень распространены религиозные мотивы, многие фадо стилизованы под молитвы.

О происхождении фадо имеется множество противоречивых свидетельств. Широко распространено мнение, что фадо зародились более семи веков назад, когда арабы жили на холмах замка Сан-Жоржи близ Лиссабона, поэтому его мелодии имеют так много общего с арабской музыкой Северной Африки с ее жалобными, вибрирующими интонациями. Антрополог Жозе Машадо Паис приводит свидетельство Жилия Висенте, слушавшего в исполнении цыган пение и танцы фадо в 1521 году<sup>28</sup>. По одной из версий, фадо происходит от афробразильского танца лунду и появилось в Португалии с возвращением в 1822 г. королевского двора из бразильского изгнания. Первые документальные свидетельства о фадо датируются 1838 г., когда оно зазвучало в тавернах предместьев старого Лиссабона.

В течение своего бытования фадо меняло характер: если в своих истоках это был песенно-танцевальный жанр, то впоследствии танец исчез, сформировался образ фадистки – исполнительницы фадо, наделяемой весьма нелестными ха-

раактеристиками относительно ее образа жизни, поскольку, как уже было замечено выше, зарождение жанра происходило в низших, маргинальных слоях общества. Тем не менее престиж фадю постепенно возрастал, а фигура фадистки в наше время достигла размеров звезды международного класса.

Жанр фадю представлен прежде всего двумя разновидностями – как печальная и даже фаталистская песня-романс жителей Лиссабона, и фадю-серенада студентов университета Коимбры, веселая и лиричная. Наибольшую известность получил лиссабонский вариант, отражающий глубинные черты португальского мировосприятия.

Несмотря на то, что фадю повествуют преимущественно о самых негативных эмоциональных состояниях, существует множество его жанровых разновидностей: корридо, марш, танго и др., в которых охватывается самая широкая сфера чувств человека вплоть до настоящего веселья. Иначе говоря, в сферу фадю может попасть почти любая популярная песня, если она исполняется в особой, свойственно лишь фадю специфической голосовой манере, отличающейся повышенной вибрацией и орнаментикой. Неизменный спутник фадю – португальская гитара-мандолина, отличающаяся от испанской мелодической техникой, основанной на кистевом тремоло.

Жанр фадю получил широчайшее распространение в народе и вплоть до настоящего времени пополняется новыми произведениями, плодами спонтанного самодеятельного творчества. Авторство сочинителей фадю не всегда известно, что позволяет относить этот жанр к фольклорным. Как музыкальный жанр фадю развивался согласно общей эволюции музыкального языка городских песенно-танцевальных жанров и является типичным примером процесса профессионализации фольклорной музыки. Излишне повторять, что фадисты, подобно исполнителям фламенко, чутко отклика-

ются на современные модные веяния и на свой вкус вносят в традиционное фадó элементы из других популярных жанров. В этом деликатном вопросе все решает вкус и чувство меры каждого исполнителя.

Фадó, а если брать шире, народная музыка являлась весьма существенным элементом государственной политики Португалии на протяжении почти пятидесяти лет диктатуры Антониу Салазара. Его целью было создание некоего символического идеологического пространства, обеспечивающего бесперебойное функционирование политической системы, фундаментом которой должно стать пробуждение интереса к великому прошлому и национальным традициям Португалии. Политика Нового Государства должна была привести к возрождению «души португальской отчизны», которую стремились разрушить либерал-демократы, развращенные соблазнами аморальности и беспорядка. Народ в этой крайне националистической концепции рассматривается как единственный источник подлинного искусства, должного служить политическим целям тоталитарной власти.

Использование народной музыки в качестве национального символа Португалии достигло своего апогея в конце 1930-х годов. Одним из наиболее действенных начинаний Секретариата национальной пропаганды в воплощении «политики духа» стал организованный в октябре 1938 г. конкурс под названием «Самая португальская деревня Португалии» (*Aldeia mais portuguesa de Portugal*). основополагающими категориями в политической символике провозглашались: Народ, Деревня, Традиция. С понятием «народ» согласно данной концепции ассоциировались три идеи – примитивизма (простоты) и неизменности фольклорных черт; чистоты – поскольку народ живет в единении с природой и удален от зловредного влияния иностранцев; и ком-

мунальности, т. е. отказа от персонального в пользу коллективной общности.

«Деревня» – прибежище, в котором сохранился с незапамятных времен образ жизни общинных сообществ; модель португальского этноса, источник вдохновения, хранилище расы, духа, чести; редут сохранения традиций в их подлинном виде в противовес всему модернистскому, абстрактному, городскому, космополитическому, в целом всему, способствующему дегенерации типично португальского характера.

«Традиция» – хранилище абсолютной и окончательной истины, неизменной и твердой, являющейся носителем трансцендентных ценностей, определяемых историей, географией и этнографией<sup>29</sup>.

Для материализации всех этих критериев необходимо было найти модель подлинно народного, в которой отражался бы образ сельской Португалии того времени, идеальную, мифическую деревню, в которой сохранились бы все признаки идентичности в наибольшей степени чистоты и нетронутости от чуждых и разрушительных влияний, в частности, отсутствию признаков какой-либо модернизации (фабрик, заводов и т.п.). В качестве одного из обязательных условий эта деревня должна была иметь в наличии *Ранчо фольклорико* – местный песенно-танцевальный музыкальный ансамбль, репертуар которого, так же как и инструментарий, хореография и костюмы участников не были бы затронуты какими бы то ни было влияниями современной цивилизации.

*Ранчо фольклорико* как форма народного музицирования не была открытием Нового Государства. Фольклорные группы в практике традиционного искусства начали зарождаться в различных регионах страны где-то в середине XIX в., наиболее активно сформировавшись на севере страны в регионе Миньо. Этот процесс особенно активизиро-

вался в годы существования Первой Республики, когда активно дебатировались проблемы национальной идентичности, прошедшие под лозунгом «открытия Португалии».

Итак, осенью 1938 г. после тщательной подготовки был проведен конкурс на звание «Самой португальской деревни Португалии». В конкурсе приняли участие 36 деревень. Победительницей конкурса и обладательницей кубка в виде символа Португалии Серебряного Петуха была признана деревня Монсанто, маленькое местечко в провинции Бейра Байша, расположенное в центре Португалии (по иронии судьбы, близ границы с Испанией). Эта затерянная в безвременье безвестная деревенька, неожиданно превратившаяся в модель «португализма», которой должны были следовать все остальные, стала объектом для пропаганды всеми существующими в ту эпоху средствами массовой информации. Ансамблю Ранчо фольклорико, организованному специально для этого мероприятия, был дан зеленый свет для гастролей по всей стране, что вскоре породило множество коллективов подобного рода. Для поддержки и пропаганды Ранчо фольклорико было организовано множество фестивалей во всех провинциях страны, проводившихся в форме каждодневных, следующих друг за другом выступлений ансамблей продолжительностью примерно 20 минут, с присуждением премий лучшим из них.

Эта инициатива государства по поддержанию традиционной культуры, несмотря на идеологическую мотивацию ее возникновения, имела свои благотворные последствия. Ансамбли типа Ранчо фольклорико стали частью национальной традиции, позволяющей сохранить в неповрежденном виде многие черты стиля не только народных песен и танцев, но также и многих других деталей народного быта – образа жизни, домашней утвари, одежды, музыкальных инструментов. Фольклорные фестивали и по настоящее время проводятся не только в сельской местности, но и на город-

ских площадках, продолжая следовать аутентичным традициям народного искусства, тщательно сохраняемым в неравной борьбе с тенденциями коммерциализации. Они приобрели в известном смысле глобальное распространение, найдя своих энтузиастов также в Америке, Африке и других регионах, где сконцентрировались португальские диаспоры, объединяющие почти 15 миллионов человек.

Одним из характерных отличий Португалии является то, что здесь гораздо в большей степени, чем в других странах Европы, сохранились традиционные виды народной музыкальной культуры, и это является парадоксально благоприятным последствием прошлой закрытости страны. Способы музыкального времяпровождения не ограничиваются лишь формой Ранчо фольклорико. Большое распространение в последние годы получили так называемые тунас – гуляния студентов университетов, на которых во время карнавального шествия или на импровизированных сценах расппеваются студенческие песни в сопровождении инструментальных ансамблей. Исторически первая туна была основана в университете Коимбры в 1888 г., однако эта традиция приобрела особый размах в середине 1980-х годов XX века. Если в 1984 г. существовало пять групп тунас, то в 1995 их количество достигло двухсот. В Порту, например, в настоящее время имеется более 70 регулярно выступающих групп тунас. Существует также множество любительских хоров, объединенных в хоровые общества и активно взаимодействующих между собой путем организации национальных и международных фестивалей, гастролей. При городских муниципалитетах постоянно функционируют любительские духовые оркестры, состоящие обычно из членов добровольных пожарных дружин, которые выступают по праздникам на центральных площадях, соревнуясь друг с другом в исполнении классического репертуара – частей популярных симфоний, оперных увертюр, фантазий, попу-

ри. Этими коллективами зачастую руководят музыканты-профессионалы, добиваясь достаточно высокого художественного уровня исполнения. Особенно отличаются исполнители на духовых инструментах – кларнетисты, валторнисты, из среды которых в свою очередь выходят музыканты, занимающие места в симфонических оркестрах. Таким образом, идущая из далекого прошлого традиция народного музицирования продолжает жить и находит самые разнообразные выходы на профессиональное искусство, смыкаясь с ним, питая и обогащая его.

Одной из лучших исполнительниц популярной песни в панораме современной португальской музыки считается ставшая известной в начале 1990-х годов Дулсе Понтеш. В ее программах, отличающихся жанровым разнообразием, было множество чисто традиционных фадос, записанных с соблюдением всех классических канонов. Особенным успехом стали пользоваться фадос «Лагримас» и «Песня моря», вошедшие затем в репертуар многих артистов. В поисках новых форм музыкального выражения Понтеш смешивает иберийские мелодии и ритмы с мотивами и созвучиями, вдохновленными арабской и болгарской музыкой, с элементами джаза, обогащает тембровую палитру инструментального сопровождения звучанием ударных и духовых инструментов<sup>30</sup>.

Большой популярностью в Португалии пользуются фадистки Мариза, Анна Моура, Карминьо, Пабло Алборан и другие. Нужно отметить также такое заметное явление, как группа Мадредеуш, – квинтет, который возглавляет певица Тереза Сальгейро и основатель группы Педру Айериш де Магальяиш. Стиль этого ансамбля отличается оригинальной трактовкой традиции, опирающейся на португальскую поэзию, акустические инструменты и реконструкцию образа воображаемого португальца как во внешнем облике, так и в музыкальном стиле. Однако непревзойденной «звездой»

фадо остается Амалия Родригес (1920-1999), благодаря искусству которой этот жанр не только был в свое время возрожден, но и получил мировое признание как эталон самобытности португальской музыки.

### **Фламенко, фадо и другие**

На фоне неизмеримо выросшего уровня международного общения возникло множество примеров реального воплощения идеи полилога традиций – сосуществования фламенко и фадо и их взаимодействия с другими жанрами популярной музыки в современной театрально-концертной жизни. В доказательство идеи единства ибероамериканского мира в последние годы было организовано множество фестивалей, в которых совместно выступают исполнители Португалии, Испании и стран Латинской Америки. Выберем из обширного списка те, в которых наиболее наглядно иллюстрируется эта идея.

В шествии по улицам Лиссабона в честь фестиваля «Иберийская маска» 22 апреля 2014 г. приняли участие 500 участников из 30 групп, которыми были представлены Север и Центр Португалии, Галисия, Леон, Замора, Касерес, Астурия, Саламанка. Кроме выступлений артистов, проведены конкурсы иберийской гастрономии и иберийских вин. Выступило несколько групп фольк-музыки, стилистика которых представляла собой сплав европейских элементов с элементами музыки ска и регги, зародившихся на Ямайке. Кепа Жункера из Страны Басков, звезда музыки-фольк, играющий на диатоническом аккордеоне-трикитита, в программе под названием «Галисия» сумел достичь синтеза традиционных баскских мелодий с волынками, галисийскими бубнами и арфами<sup>31</sup>.

«Лиссабон и Буэнос-Айрес объединены музыкой, поэзией, кино и опорту», – говорилось в приглашении на фести-

валь фадо в Аргентине, состоявшемся в мае 2014 года. «Фадо – это все, что случается, когда смеются и плачут, забывают и вспоминают, ненавидят и любят, – так определяет его организатор фестиваля Фредерико Кармо. – Танго и фадо – жанры с которыми идентифицируются их страны, они повествуют о чувствах и выражают объединяющую их ностальгию. Чтобы не идти далеко, Карлос Гардель имел сильную связь с фадо, так же как Амалия Родригес часто пела танго. Эта близость жанров весьма примечательна». Среди мероприятий этого фестиваля были представлены: мастер-класс португальской гитары и концерт Ангела Фрейры; фильм «Фадо» Карлоса Саура; концерт «Дом фадо» Каролины и Мигеля Капучо, сопровождавшийся дегустацией португальского портвейна; фильм «Искусство Амалии» Бруно Альмейды. Фестиваль завершился концертом популярной певицы Анны Моура, в трактовке которой фадо было обогащено элементами джаза<sup>32</sup>.

Значительным культурным событием, в котором приняло участие 600 артистов из 23 стран Иberoамерики, стал фестиваль «Иберийская сюита», прошедший 3-24 марта 2015 г. Центре Кеннеди в Вашингтоне. Целью организаторов фестиваля было – «завоевать в течение трех недель американскую столицу лучшим, чем располагает Иберийский полуостров». Смешение традиций многих народов мира было продемонстрировано артистами разных жанров, направлений и видов искусства. В программе среди других значились: выступление испанских танцоров Ангела и Кармен Корелья; концерт оркестра PostClassical Ensemble под управлением Ангела Гиль-Ордоньеса; фадо в исполнении португальской певицы Карминьо в сопровождении бразильской танцевальной группы Корпо и мозамбикского саксофониста Морейра Чонгиса. В фестивале также приняла участие неоднократно номинированная на премию Грэмми испанская певица гвинейского происхождения Конча Буика в

сопровождении кубинского пианиста Ивана Левиса и его Континуум Квартета (Continuum Quartet); ансамбль «Танго-фаво» аргентино-уругвайцев Даниэля Бинелли и Поли Ферман в сопровождении нью-йоркского оркестра Manhattan Camerata продемонстрировал связи между аргентинским танцем и португальским пением. Тем же смыслом наполнено произведение для оркестра Гиля-Ордоньеса «Иберийская мистика: Слияние религий» (Mística Ibérica: la Confluencia de las Fes), в котором воплощена идея сосуществования исламской, католической и иудейской культур. Две наиболее яркие фигуры современного фламенко Сара Барас и Мариа Пагес разделили сцену с Португальской компанией танца. Почетный гость фестиваля король Испании Хуан Карлос в своем выступлении на его открытии сказал: «Было время, когда Испания и Португалия охватывали мир, с Перу до Китая, от Манилы до Сан-Франциско. Маршруты, проложенные нашими кораблями, открыли пути к глобализации, которой мы наслаждаемся сегодня... Это цивилизация, которая продолжает существовать как в наших языках, так и в воображении наших артистов и нашей музыке... Фестиваль «Иберийская сюита» представляет собой магическую дверь в этот волшебный мир»<sup>33</sup>.

Центром иберийской музыки стал в последние годы город Бадахос, центр провинции в автономной области Экстремадура, на границе с Португалией, в прошлом столица Мавритании. Фестиваль иберийской музыки здесь с перерывами проводился с 1973 по 1979 год, затем с 1983 по 1986 год. Десятью годами позже Филармоническим обществом Бадахоса фестиваль был возрожден и с тех пор проводится каждый год, охватывая широкий круг программ, исполнителей классической и современной музыки.

С 22 мая по 10 июня 2015 г. в Бадахосе был проведен XXXII фестиваль иберийской музыки<sup>34</sup>. Среди других привлек внимание концерт вокальной группы Капелла Иберика,

посвященный старинной музыке португальских и испанских композиторов эпохи, известной как Династия Филипина, во время которой объединились короны Кастилии и Португалии в 1580-1640 годах. Дню Португалии в Экстремадуре посвящен заключительный концерт португальской певицы Аланы Синкей (Alana Sinkey) с программой, составленной как из музыки средиземноморья – североафриканской, арабской и испанской, так и джаза, фанк и поп-музыки.

Одновременно с этим фестивалем, с 9 по 11 июня 2015 г. был проведен Восьмой фестиваль «Badasom», посвященный женщинам-фламенкисткам и фадисткам и их выдающейся роли в возрождении и поддержании традиции народного искусства. Среди исполнительниц самые известные на сегодняшний день – Компания фламенко Сары Барас, Нина Пастори и Селия Ромеро; фадистки Дулсе Понтеш, Анна Моура и Кука Розетта. Оригинальностью замысла выдвинулось выступление Сары Барас, посвятившей свой концерт «Voces» (голоса) памяти великих кантаоров и гитаристов Камарона, Пако де Лусиа, Антонио Гадеса, Энрике Моренте, Кармен Амайа и Мораито, записи голосов которых, сопровождавшие андалусийские танцы – сегидилью, таранту, фарруку, тьенто, солеа, – сплавлялись с дробью сапатеадо каблуков байлаоры, словно звеньев туго натянутой цепи.

Слово Badasom произошло от слияния двух слов: «Бада» (от названия города Badajoz) и «som» (по-португальски означает «звук»). Таким образом, само название фестиваля «Бадасом» символизирует единение испанской и португальской культур. Посол Испании в Португалии Эдуардо Хунко подчеркнул, что Бадахос – это особое место – «балкон, с которого Испания смотрит на Португалию и увеличивает число точек соприкосновения между двумя музыкальными традициями»<sup>35</sup>.

Традиционное музыкальное искусство Испании и Португалии, разумеется, не ограничено жанрами фламенко и фадо, и многое, о чем говорилось в данной статье, в равной степени относится и к другим формам и жанрам популярной музыки Иберии. Подобно фламенко и фадо популярная музыка продолжает модифицироваться, впитывая в себя стилистические и технические новшества, предоставляемые современной эпохой. Однако этот процесс не только не решает, но еще более усложняет решение проблемы национальной идентичности. Взаимопроникновение различных культур и образование новых форм и жанров, помимо объективно положительного характера этих явлений с точки зрения повышения профессиональных качеств новых произведений искусства, приводит к неизбежному ослаблению черт самобытности, стиранию национальных отличий и соответственно снижению их художественной ценности. И это стирание черт оригинальности, «денационализация» традиционного искусства является оборотной и далеко не положительной чертой так называемого прогресса. Гибридность формы в таких случаях оборачивается суррогатностью содержания. Выигрывая в качестве, осовремениваясь, традиционная музыка проигрывает в аутентичности, подлинности. Этот процесс, к великому сожалению, видимо, неостановим. Остается только надеяться, что запас самобытности в искусстве таких оригинальных культур, как испанская и португальская, позволит им еще надолго сохранить их неповторимые черты.

\* \* \*

<sup>1</sup> <http://ceec.revues.org/4533> Marta Gino Janer. Portugal en los primeros años de la Ilustración española y Americana (1869-1873). Cahiers de

civilization espagnola contemporaine. 10/20/2013. Banquete fraternal. LIEA, 25.05.1871. P. 225.

<sup>2</sup> <http://legalultima.com./2013/02/15/portugalespana-semejanzas-y-diferencias>

<sup>3</sup> Термин заимствован из докторской диссертации Юрия Дмитриевича Акашева «Историко-этнические корни русского народа». Москва (2000).

<sup>4</sup> Субичус Б. Ю. Культура Латинской Америки после Конкисы // Культура Латинской Америки. Энциклопедия. М., 2000. С. 53.

<sup>5</sup> Константинова Н.С. Проблема культурной идентичности в полиэтническом обществе. // Культура современной Испании. Превратности обновления. М., Наука.2005. С. 13.

<sup>6</sup> [www.redalyc.org./articulo.oa?id=82200812](http://www.redalyc.org./articulo.oa?id=82200812) Gerhard Steingress. La hibridacion transcultural como clave de la formación del Nuevo flamenco <http://www.sibertrans.com/trans/trans8.steingress.htm> (3 of 39) [16/07/2007 10;12;03] Trans. Revista Transcultural de Música, num. 8, diciembre, 2004.

<sup>7</sup> Bohlman V. Ph. World Music. A Very Short introduction. Oxford; University Press, 2002. P. 178.

<sup>8</sup> Автор, разумеется, отдает себе отчет в том, что наименование «Пиренейский полуостров» имеет больше оснований для употребления, однако менее согласуется с тематикой данной статьи, посвященной музыкальной культуре Иберии.

<sup>9</sup> Герцман Е. Византийское музыкознание. Музыка. 1988. С. 8.

<sup>10</sup> <http://www.migdal.org.ua/98/17251> Зеленина Г. Наикратчайшая история сефардов. Мигдаль. Times № 98.

<sup>11</sup> [Cancioneros.com/](http://Cancioneros.com/) diario digital 22/11/2010. Pol Ducable Roges. La herencia de la cultura Gitana en la música Mediterranea.

<sup>12</sup> Фалья М. де. Cante hondo. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство // Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах М. 1971. С. 54.

<sup>13</sup> Кряжева И.А. Музыкально-критическое наследие Мануэля де Фальи. // Проблемы ибероамериканского искусства. Сб. статей. Государственный институт искусствознания. 2013. С. 149.

<sup>14</sup> Alvarez. A.M. Presència de los músicos de América en la nueva música española. //Cuadernos de Música Iberoamericana. 1996, SGAE. Madrid, vol. 1. P. 229.

<sup>15</sup> Salinas Rodriguez J.L. Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho rio. Madrid: Catriel. 1994.

- <sup>16</sup> Mayzano Migel. Interrelaciones entre la música tradicional del Nordeste de Portugal y la de la region occidental de Castilia y Leon. Ponencia en el “VI Encontro de Música Iberica”. Lisboa, 27-28 de octubre de 1984.
- <sup>17</sup> Cancioneros.com/ diario digital 22/11/2010 Pol Ducable Roges. La herencia de la cultura Gitana en la musica Mediterranea.
- <sup>18</sup> Кряжева И.А. Указ. соч. С. 148.
- <sup>19</sup> <http://revistacombare.com>. Franquismo y heteronomias en la musica Espanola.
- <sup>20</sup> Alvarez Caballero. A.A. El cante flamenco. Madrid: Alianza. 1994. P. 257-262.
- <sup>21</sup> Washabaugh. Wiiliam. Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture. Oxford/Washington D.C. 1996. Ortiz Nuevo, J.L. Alegato contra la pureza. Barcelona: Libros PM. 1996.
- <sup>22</sup> <http://irlanes.wordpre>. Memorias del mundo. Blog de 4 B, Salesianos Granada. La música durante el Franquismo.
- <sup>23</sup> Ruiz Rios M. Ayer y Hoy del Cante Flamenco. Madrid: Ed. Istmo, 1997. P. 225-230.
- <sup>24</sup> Clemente. Luis. Historia de Nuevo Flamenco. Valencia: La Mascara. 1995. P.10
- <sup>25</sup> Tucson.com Arizona Daili Star. Cathalena E. Burch. Willi &Lobo bring flamenco blends. 05.07.2011.
- <sup>26</sup> <http://jupe.twoday.net/> Flamenco e contemporanidad. Im Raum Flamenco
- <sup>27</sup> <http://picturetank.com>. Lourdes Segate. Flamenco «made in Japan». 18.06.2005
- <sup>28</sup> <http://etniasigana.blogspot>. Conversas sobre o Povo Cigano 2 de Hulho de 2008. Influencia Cigana na Cultura Portuguesa “O Fado”
- <sup>29</sup> <http://natura.di.uminho.pt>. Nascimento C. Trabalho de Etnomusicologia. A Aldeia mais portuguesa de Portugal / Documentação (Informatica para a Musicologia)
- <sup>30</sup> <http://m.pagina12.com.ar>. Pagina 12. Radar. Domingo. 12 de abril de 2015. Juan Ignacio Babino. Un fado en el fin de mundo
- <sup>31</sup> [www.agendax.pt/.../ix-festival-internacional-m](http://www.agendax.pt/.../ix-festival-internacional-m). IX Festival Internacional Mascara Iberica. Lisboa, 22.04.14
- <sup>32</sup> <http://m.pagina12.com.ar>. 12 viernes,30 de mayo 2014. El fado, cerca de la ciudad del tango
- <sup>33</sup> <http://www.elpais.com> Ayuso, Silvia. Washington 4 mar 2015. La cultura iberica, a la conquista de Washington. Festival Iberian Suite

<sup>34</sup> <http://www.festivalibericobadajoz.es>. Festival Iberico de Música de Badajoz Doce Notas-docenotas.com-música y danza jueves 3-/07/2015. Badajoz.zzfestival Iberico de musica de Badajoz. 29/04/2015

<sup>35</sup> Belen Castano Chaparro Noticias relacionadas. La Cronica de Badajoz. Jueves, 13 de agosto de 2015.

## ГЛАВА V

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ПОРТУГАЛИИ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ

Разрабатывая тему полилога, т. е. взаимодействия и взаимовлияния традиций в музыкальной культуре стран Иберийского полуострова, пришлось столкнуться с определенным несоответствием величин. Если испанское фламенко и португальское фадо, как мы видели, имели право выступать в качестве равновесных представителей народных культур, то в области академической музыки сложилась определенная диспропорция. Известно, что испанская композиторская школа имеет давно признанную, восходящую к эпохе Возрождения историю самостоятельного развития. Большой популярностью пользуется творчество испанских композиторов XX в., – Энрике Гранадоса, Исаака Альбениса, не говоря уже о гениальном Мануэле де Фалья<sup>1</sup>. Деятельное участие в авангардистских экспериментах второй половины XX в. приняли композиторы-модернисты «Поколения 51» – Кристоаль Альфтер, Луис де Пабло, Антонио Абриль и другие<sup>2</sup>.

Вклад Португалии в европейскую музыкальную культуру до последнего времени был гораздо менее заметен. Весьма ограничены и сведения о творческих контактах между музыкальными деятелями двух братских народов Иберии. Отдельные сведения об обмене преподавателями музыкальных школ или одиночных концертных выступлениях не вносят принципиальных изменений в общую картину.

В связи с этим для устранения создавшегося дисбаланса данная глава будет посвящена в основном проблемам про

фессиональной музыки Португалии. Пришло время устранить историческую несправедливость и дать более полное и объективное представление о музыкальной культуре этой замечательной страны, которой удалось совершить громадный качественный скачок во всех областях культуры и искусства благодаря решительному повороту к демократии в 70-х годах XX столетия.

Начав сбор материалов по Португалии, пришлось столкнуться с удивительной скудостью источников, особенно в том, что касается современности. Однако на нехватку информации жалуются и сами португальские коллеги: в появившихся все же в последние 10-15 лет трудах они также вынуждены признаваться, что им приходится ступать зачастую по еще «неостывшей лаве» истории, работая с необработанными временем фактами и незрелыми концепциями.

Из того немногого, что было издано в последнее время, привлекли внимание такие книги, как «Изобретение звуков» Сержиу Азеведу (1998), в которую вошла серия интервью с современными португальскими композиторами; «Десять португальских композиторов» Мануэля Педру Феррейры (2007), включающая статьи разных авторов о наиболее заметных явлениях в португальской музыке XX в.; и «Памяти Жоржи Пейшинью» Жоржи Машаду (2000) – сборник воспоминаний и статей о творчестве этого рано ушедшего композитора-авангардиста. Эти и еще некоторые другие материалы, оказавшиеся в нашем распоряжении, все же дали возможность обрисовать в определенных пределах картину музыкальной жизни современной Португалии.

Уже в эпиграфе к изданию М.П. Феррейры автор признает, что «настоящая книга родилась на пустом месте. На подходе к окончанию XX столетия португальские композиторы, которые отмечены на эстетическом горизонте, за редким исключением почти неизвестны... Большая часть произведений, написанных в этом веке, остается неизданными,

и немногим удалось быть исполненными более одного раза... Для выяснения причин подобного положения можно было бы привести целый ряд различных обстоятельств, среди которых и врожденная неразвитость, и даже почти полное исчезновение рынка для музыкальных изданий в Португалии. Существует и целый ряд более глубоких причин общественно-политического и культурного порядка, но в любом случае неоспоримым фактом является то, что мы мало знакомы с нашей музыкой»<sup>3</sup>.

Наиболее близко лежащие объяснения находятся в намеренной закрытости Португалии от внешних контактов на протяжении почти 50 лет, с 1926 по 1974 год, вследствие политики ее правителя Антониу Салазара. Объективной причиной изолированности и общей культурной отсталости Португалии считается также ее крайнее географическое положение на европейском континенте. Отнюдь не способствовало активному развитию ее соседство с могучей и гораздо более развитой во всех отношениях Испанией, являющейся естественным барьером, отделяющим Португалию от контактов с Центральной Европой.

Однако португальская музыка в XX в. развивалась, хотя и с определенным отставанием, но все же, как принято говорить, в русле соответствующих времени эстетических направлений. Схематически ее можно подразделить на несколько периодов, каждый из которых охватывает от одного до трех десятилетий: от начала века до 1910 г. (поздний романтизм), с 1910 по 1930 год (зарождение модернизма), с 1930 по 1960 год (неофольклоризм, неоклассицизм); с 1960 по 1990 год движение от авангардизма к постмодернизму (сериализм, алеаторика, электронная музыка, минимализм и т.п.) и дальнейшая эволюция от 1990-х годов к современности (синтез направлений, полистилистика).

Недолгую эпоху существования Первой Республики (1910-1926) для португальской музыки правильнее всего

было бы характеризовать как перекрестную: с одной стороны, она жила во власти тенденций, зародившихся еще в XIX в. с главенством итальянской оперы, немецкой и французской симфонической и камерной музыки, и стилистически соответствовала позднему романтизму, с другой стороны, с провозглашением Республики начался поворот в эстетической ориентации от романтизма к модернизму.

Музыкальная жизнь страны в это время значительно активизировалась. Расширили свою деятельность как уже существовавшие ранее общества по организации концертов Орфеон (1881) и Музыкальная ассоциация популярных концертов в Порту (1900), так и вновь возникшие Общество концертов (1917) и Национальное общество камерной музыки (1919) в Лиссабоне. Примечательными знаками перемен стали основание Муниципальной консерватории в Порту (1917) и реформа Национальной консерватории в Лиссабоне (1919), главных центров музыкального образования в стране.

Однако сознание низкого уровня общей культуры вызывает у современных наблюдателей определенный скептицизм в отношении к той эпохе. Так, по мнению Сержиу Азеведу, общество заразилось определенным снобизмом: «в аристократических кругах 1920-х годов в Лиссабоне «казаться культурным» было намного важнее, чем «быть им». Этот снобизм, которым заболела значительная часть городской публики, начиная с модисток из предместий до обнищавших аристократов, в стремлении имитировать иностранные модели, символизирующие «хороший вкус» и «утонченность», никогда ранее не свойственные португальцам, и которых никогда не удавалось достигнуть<sup>4</sup>.

(Это замечание о несвойственной португальцам «утонченности» мы еще неоднократно встретим при характеристике португальского художественного творчества. «Корявость», «фурализм» не только проглядывают в произведени-

ях самых разных жанров вследствие осознания своей провинциальности в сравнении с близлежащей Испанией, с ее национальной гордостью и аристократизмом, но и выступают как особая черта ее самобытности. Ведь не секрет, что Испания в сравнении с Португалией и богаче, и культурнее. И люди там выше и красивее, и храмы роскошнее, и больше внешнего лоска в облике городов. Португалия же ближе тем, кто проник в ее суть, она уютнее, теплее и, конечно, провинциальнее. Но всегда ли «столичность» есть преимущество? Ведь в стремлении к «высшему» зачастую теряют свое, самобытное).

В 1920-х годах у молодых португальских композиторов начинается пробуждаться интерес к модернистским эстетикам, приведший к достаточно радикальным стилистическим новациям в их произведениях. По мнению одного комментатора, возникла «новая школа, пошедшая в арьергарде по пути, проложенному Стравинским, Мийо и ироничным Сати, не прекращая вместе с тем сохранять более гармоничные, более пуританские и более португальские тенденции»<sup>5</sup>. (Как видим, и на этом этапе – движение вперед, но все же в «аррьергарде», чуть сзади этих рискованных смельчаков в центре Европы).

Назовем здесь наиболее известных португальских композиторов, начавших пополнять панораму музыки XX в. и продемонстрировавших профессиональные качества, которых она в прошедшем веке не достигала. Первым из них как по году рождения, так и по историческому значению в качестве представителя позднего романтизма и импрессионизма стоит Жозе Виана да Мота (1868-1948), ученик Ференца Листа, сделавший в 1910-х годах блестящую европейскую карьеру пианиста, преподававший в Берлине и Женеве, а по возвращении в Португалию возглавивший в 1918 г. Национальную консерваторию. Ему принадлежит заслуга в проведении реформы музыкального образования, организации

ряда концертных обществ. Именем Виана да Моты назван один из престижных современных международных конкурсов пианистов в Лиссабоне.

За этим мастером следует когорта наиболее представительных имен современной португальской композиторской школы, среди которых: Франсишку Ласерда (1869-1934), Оскар да Силва (1870-1958), Луиш Кошта (1879-1960), Луиш Фрейташ Бранку (1890-1955), Руи Коэльу (1892-1986), Клаудиу Карнейру (1895-1963), Антониу Фрагозу (1897-1918), Фредерику де Фрейташ (1902-1980), Фернанду Лопиш Граса (1906-1994), Арманду Жозе Фернандиш (1906-1983), Жоржи Кронер де Васконселуш (1910-1974), Жоли Брага Сантуш (1924-1988). Они являются участниками стилистической эволюции от позднего романтизма к импрессионизму в начале века, а затем к двум направлениям модернизма – неоклассицизму, связанному с европейским историческим и культурным наследием, и неофольклоризму, базирующемуся на систематическом использовании ритмоинтонаций португальского фольклора.

Из приведенного списка предпочтение будет отдано двум стержневым фигурам в музыке Португалии XX столетия. Это Луиш Фрейташ Бранку и Фернанду Лопиш Граса, в творчестве и общественной деятельности которых сконцентрировались многие противоречия этой драматической эпохи.

**Луиш Фрейташ Бранку (1890-1955)** – композитор, педагог и идеолог искусства, занимает заметное место в музыкальной жизни Португалии первой половины XX века. Его творчество символизировало приход в Португалию европейского модернизма, поворот от эстетики романтизма к новым эстетическим направлениям – импрессионизму, неоклассицизму и неофольклоризму, и в целом обновлению музыкального языка.

Выходец из старинной аристократической семьи, Фрейташ Бранку уже в возрасте 13 лет был замечен на португальском музыкальном горизонте: сочиненная им в 1903 г. песня «Эта девушка» вошла в постоянный репертуар исполнителей. В 1906 г. он создал симфоническую поэму «Манфред», а в 1908 – Сонату для скрипки и фортепиано, за которую был удостоен Первой премии на конкурсе португальских композиторов, организованном Обществом камерной музыки.

Период формирования творческой личности Фрейташа Бранку отмечен эстетическими «метаниями» в самых разных направлениях. Как и многие другие португальские музыканты, он после первых опытов на родине уезжает в 1910 г. в Германию, однако неудовлетворенный методикой занятий местных педагогов вскоре отправляется в Париж, где знакомится с Клодом Дебюсси и попадает под сильное влияние эстетики импрессионизма (Струнный квартет, Десять прелюдий для фортепиано (1914-1918). В то же самое время он отдает дань духовной музыке, одновременно с этим погружаясь в экзотику неофольклорного «Петрушки» Стравинского, услышанного в сезоне «Русских балетов» Дягилева. Наряду с символическими сонетами по Малларме и Бодлеру (1913) пишет строгие, навеянные бетховенским духом Сонату для виолончели (1913) и Концерт для скрипки с оркестром (1916).

С сочинением в 1914 г. симфонической поэмы «Вашек» (Vathek) по одноименному произведению английского поэта XVI в. Вильяма Бекфорда, Фрейташу Бранку пришла слава предчести авангардизма в Португалии. В основу симфонической поэмы легла легенда о халифе Вашеке и его пяти колоссальных дворцах. Ориенталистская фантазия Фрейташа Бранку привела его к созданию сложных контрапунктических наслоений с элементами микрохроматики, предвосхищавших авангардистские опыты Лигети и Ксена-

киса 1960-х годов (правда, исполнено это произведение было лишь в конце жизни композитора).

Духовные поиски молодого композитора распространяются и на более широкие сферы жизни. Так, его увлечение в 1915 г. монархическими ультранационалистическими идеями Лузитанского интегрализма перекликаются с литературными экспериментами писателей-модернистов того времени Фернанду Пессоа и Мариу Са Карнейру.

В 1916 начинается его карьера в качестве преподавателя Национальной консерватории в Лиссабоне. В 1919 г. он назначается на пост директора консерватории и вместе со своим бывшим учителем Вианой да Мота приступает к проведению реформы образования. Разрабатывает новую комплексную дисциплину общей культуры, курсы сольфеджио и музыкальных наук, включающий акустику, историю музыки и музыкальной эстетики. В 1921 г. основывает журнал «Arte musical», которым руководит с перерывами в течение почти 20 лет. В 1925 г. уходит с поста директора Консерватории, чтобы сосредоточиться на творчестве, однако в течение еще двух лет (а по некоторым источникам в течение шести лет) руководит Национальным оперным театром «Сан Карлуш» в Лиссабоне.

1930-е годы стали периодом деятельного сотрудничества Фрейташа Бранку с правящим режимом. Его общественный вес к этому времени уже достаточно высок, и он наряду с должностью профессора композиции в Национальной консерватории занимает пост советника в Высшем Совете Министерства образования. Под началом Антониу Ферру, главы Секретариата Национальной пропаганды в правительстве Салазара, он принимает участие в выработке эстетического курса в музыкальном творчестве. Во главу угла было поставлена идея возвеличивания португальской нации путем возрождения «латинского духа», и вследствие этого необходимости срочного, как заявил тогдашний министр

Министерства образования, «культивирования любви к классицизму, поскольку он наш и находится в основах Революции»<sup>6</sup> (нужно понимать, что под «революцией» здесь имеется в виду военный переворот. – В.Д.). Фрейташ Бранку в свою очередь почувствовал, что пришел час поддержать стремления Государства в создании нового португальского неоклассицизма. В это же время издаваемый им журнал *Arte musical*, становится трибуной идеей неоклассицизма, которыми будет отмечено творчество нового поколения композиторов.

Неоклассицизм начал утверждаться в Европе примерно в 1920-х годах в творчестве ведущих композиторов того времени – Стравинского, Хиндемита, Равеля, Прокофьева как универсалистское направление, опирающееся на традиции полифонической школы классицизма и барокко, с использованием в той или иной степени элементов национальных культур. По большому счету, если брать во внимание лишь музыкально-технический аспект, в творчестве португальских композиторов в этот период не происходило ничего, что бы принципиально отличало их от происходящего в Испании и остальном мире. И в этом смысле возникновение неоклассицизма в Португалии было признаком ликвидации стилистического отставания местных композиторов. Однако если для Европы возникновение неоклассицизма не означало каких-то кардинальных мировоззренческих перемен, то в Португалии оно сопровождалось дискуссией о выборе курса, который, видимо, был необходим ввиду резкого слома эволюционного развития страны и поисками особой идентичности, направленными на возвеличивание португальской нации в русле националистических идей корпоративного государства. Поэтому «неоклассицизм по-португальски» стал пропагандироваться как национальное направление, опирающееся на родство с Ренессансным величественным прошлым, т. е. с высшим слоем культуры. Новый национа-

лизм неоклассического типа, как считалось в кругах националистически настроенных сторонников правящего режима, должен был стать альтернативой интеллектуально устаревшему и деградировавшему фольклорному национализму, пытающемуся заменить вдохновение имитацией чего-то эстетически низшего и сужающего эстетические горизонты художника<sup>7</sup>. (Не впадая в критику очевидной неправильности подобной позиции, заметим лишь, что она очень напоминает известные споры о «мужицкой музыке» в пору становления российской национальной школы еще во времена М. И. Глинки).

В последующие годы в творчестве Фрейташа Бранку позиции неоклассициста находят еще более прочное подтверждение. Неоклассическое направление отчетливо прослеживается в его четырех симфониях (1924, 1927, 1944, 1952), в которых отражается стремление композитора к возрождению бетховенского духа, что нечасто встречается в современной музыке. Среди его произведений также «Нозми», библейская кантата для солистов, хора, оркестра и органа (1937-1939); цикл «Десять мадригалов» для смешанного хора (1930-1943); «28 отрывков» для хора a capella на стихи Камознса, написанные в чисто мадригальном стиле с тончайшим сопряжением модализма и хроматики; «Три сонета» на стихи португальского поэта Антеро Кинталя (1937); оригинальная «Португальская рапсодия» для органа (1938).

Фрейташ Бранку, как и многие другие деятели искусства, вынужден был выполнять заказы режима, который в глубине души искренне презирал. Так, среди его произведений имеются «Военный марш» для мужского хора (1935) и «Торжественная увертюра 1640», приуроченная к празднованию Двойного столетия основания и реставрации Португалии в дни проведения Выставки португальского мира в 1940 году. Аналогичным образом другой видный деятель этого времени, Руи Коэльу, сочинял такие тематические

опусы, как религиозная оратория «Фатима», патриотическая увертюра «Дон Жоау IV» и облегченно-развлекательная «Португальская сюита».

В конце 1930-х годов идея поисков вдохновения только в старинной музыке приобретает несколько более размытые очертания. В мире португальской композиции начало происходить сближение между сторонниками «фольклоризма» и «неоклассицистами». Возможно, что этот процесс отчасти начался благодаря более глубокому ознакомлению композиторов с сельским фольклором в результате проведения конкурса на «Самую португальскую деревню Португалии» (1938), вследствие чего обнаружилась ранее неподозреваемая похожесть между некоторыми рустическими, руральными жанрами народной песни и новым, модальным диатонизмом в академической музыке.

Проявлением неофольклорной тенденции стали «Фантазия на португальские темы» Арманду Фернандиша, исполненная в 1938 г., и «Португальская рапсодия» испанского композитора Эрнесто Альфтера, ученика Де Фальи, первое исполнение которой в 1940 г. вызвало горячее восхищение у публики и, по мнению многих, в частности, Лопиша Грасы, заслуживало изучения португальскими музыкантами в качестве примера решения проблемы «португальского» в музыке. Другими словами, начало происходить выравнивание значения неоклассицизма и неофольклоризма, что для португальцев в это время означало примирение определенных идеологических противоречий.

В годы Второй мировой войны режим Салазара ужесточается и даже те, кто был вынужден с ним сотрудничать, начинают терпеть известные лишения. В 1940 г. Фрейташ Бранку попадает под кампанию чистки и под предлогом слишком вольной трактовки легенды о рождении Христа в беседе с учениками, отстраняется от работы в Национальной консерватории. Государство все менее нуждается в его

услугах, оставив ему на Национальной эмиссоре лишь место сотрудника Кабинета музыкальных исследований и автора музыкальных программ.

Взгляды Фрейташа Бранку начали эволюционировать в сторону переоценки фольклора, от которого он ранее отмежевывался, считая его прямое использование снижением эстетических критериев. Уже в разгар диктатуры, в 1943 г. появились его обработки народных песен для голоса и хора, сделанные с большим вкусом и разнообразием приемов, в чем он весьма сблизился с Лопешом Граса.

Третья, «военная» симфония Фрейташа Бранку (1944) стала одним из немногих откликов португальских композиторов на события Второй мировой войны. Здесь он несколько отходит от чистого неоклассицизма. На протяжении симфонии в музыкальном языке происходит определенная эволюция от академизма к более демократичному изложению материала, что как считается, было вызвано все более созревающим чувством его сопричастности с миром угнетенных. Об этих настроениях свидетельствует и сочинение Фрейташем Бранку в 1950 г. двух «Революционных песен» с ясно выраженным протестным содержанием. Вероятно, не без связи с подобными настроениями композитора в 1951 г. он был отстранен от служебных обязанностей на Эмиссоре по притянутой за уши причине его появления на службе в галстук красного оттенка на следующий день после кончины президента страны Антонио Кармоны.

В 1952 г. Фрейташ Бранку заканчивает сочинение Четвертой симфонии, в которой синтезируются важнейшие элементы его стиля. Как замечает Алешандро Делгадо, «модернист и неоклассик, рационалист и романтик, монархист и социалист достигают в Четвертой симфонии совершенного слияния»<sup>8</sup>. В 1954 г. Фрейташ Бранку задумывает Пятую симфонию под названием «Симфония труда», но не успевает ее закончить. Незавершенным осталось также одно из

последних сочинений композитора, неореалистическая опера «Голос земли», вдохновленная идеями классовой борьбы.

В отличие от своего учителя Луиша Фрейташа Бранку, жизненный путь которого представляет собой более или менее ровную линию, **Фернанду Лопиш Граса (1906-1994)** – символ протеста и борьбы против диктатуры. Он родился в городе Томар и уже в раннем детстве стал проявлять музыкальные способности. В 14-летнем возрасте начал работать пианистом в местном кинотеатре, обращая внимание публики нетрадиционным подходом к выбору репертуара, состоявшего в отличие от его коллег не из дешевых шлягеров, а пьес, среди которых были произведения композиторов-романтиков, Клода Дебюсси, русских авторов. С 1923 г. Лопиш Граса начинает учиться в Национальной консерватории в Лиссабоне у Томаша Борба (композиция) и Луиша Фрейташа Бранку (музыкальные науки). В 1927 г. посещает курс виртуозного мастерства Виана да Моты, ставшего впоследствии его близким другом.

Дальнейшее жизнеописание Фернанду Лопиша Граса больше напоминает тернистый путь борьбы революционера-подпольщика, нежели маститого сочинителя академической музыки. В определенном смысле сами исторические обстоятельства формирования его личности предопределили неразделимую связь между художественным творчеством и гражданским сопротивлением. В 1928 г. он начинает изучать историю и философию на филологическом факультете Лиссабонского университета, однако в 1931 г. вынужден оставить его в знак протеста против начавшихся в стране репрессий. В том же году во время проведения конкурса в Национальной консерватории на место преподавателя фортепиано, в котором принимал участие Лопиш Граса, в помещение ворвались агенты ПИДЕ и арестовали его за расклеивание антиправительственных листовок. Жюри конкурса под председательством Фрейташа Бранку про-

тестовало против задержания, однако кандидат был препровожден в тюрьму в Сантарене, а затем сослан в отдаленный район. Несмотря на это, Лопиш Граса все же был признан победителем конкурса с наивысшей оценкой.

В 1934 г. Лопиш Граса добивается права на стипендию для продолжения образования в Париже, однако решение жюри аннулируется. В 1935 г. он вновь арестован и заключен в форте Кашкайш. Лишь в 1937 г. он выходит на свободу и все-таки отправляется во Францию за свой счет. В 1939 г., с началом Второй мировой войны, он записывается добровольцем в корпус «Друзей французской республики», завязывает дружеские связи с беженцами из франкистской Испании, однако перед оккупацией Германией Франции вынужден вернуться на родину.

В этот период он развивает бурную деятельность как композитор, пианист и музыкальный критик, организует хоры любителей музыки и выступает с ними по стране, удостоивается нескольких премий за свои сочинения (Первый концерт для фортепиано с оркестром, 1940; Симфония, 1944). Его престиж как музыканта растет, и в 1940 г. ему предлагают возглавить Службу музыки Национальной эмиссоры. Однако и этот пост ему не удалось занять ввиду отказа подписать декларацию об «отречении от коммунизма и всех разрушительных идей», которая требовалась от всех государственных служащих.

В 1941 г. Лопиш Граса начинает, наконец, преподавать в Академии любителей музыки в Лиссабоне. Вместе с тем неудовлетворенный атмосферой застоя в театральном-концертной жизни, он в 1942 г. при поддержке директора консерватории Томаша Борба основывает концертное общество «Соната» по распространению современной музыки. В противовес обращенным в прошлое эстетическим канонам португальского неоклассицизма он искал вдохновения в произведениях композиторов-новаторов – Стравинского,

Шенберга, Бартока, Фальи, творчество которых было краеугольным камнем европейского музыкального мышления, стремился познакомить с их музыкой португальскую публику. Общество «Соната» вскоре превратилось в место встречи передовой интеллигенции, настроенной против политики Салазара.

Серьезные разногласия с правительством выявились у Лопиша Граса и в отношении проблемы народности в композиторском творчестве. В противовес умозрительным идеям Антониу Ферру создания на базе португальской музыки стерильно чистого песенного жанра, подобного германскому жанру Lied<sup>9</sup>, Лопиш Граса выбрал совершенно иной способ пропаганды народного искусства – организацию смешанных хоровых коллективов, видя в них средство для социализации самых широких слоев общества. Для этого он организовал два хора – камерный хор, предназначенный для музыкально образованных людей, и «Секцию фольклора» для новичков, желающих приобщиться к искусству. Репертуар его хоров постепенно пополнялся обработками португальских народных песен, которые он начал делать с 1938 г. и продолжал в течение всей жизни. Результатом многолетнего опыта собирания и систематизации фольклора Лопишом Граса в содружестве с французским этнографом Мишелем Джакометти стала изданная в 1961 г. «Антология региональных португальских песен».

Сознавая фундаментальное значение работы с народными мелодиями для формирования собственной индивидуальности, он говорил: «Они открыли мне душу португальского народа, позволили мне ближе с ним познакомиться, научили меня найти более глубокую идентификацию с ним, и я считаю это одной из важнейших привилегий художника, музыканта, который прилагает усилия, для того чтобы его искусство служило средством связи с народом, которому он принадлежит»<sup>10</sup>. Эта позиция Лопиша Граса в

корне расходилась как в теоретическом, так и в практическом плане, с «живописательной» и «фольклоризованной» картинкой, рисуемой верхами. Народ у него никогда не был тем благодостным, покорным стадом, образ которого пытался внедрить в общественное сознание идеолог «политики духа» Антониу Ферру. Отвергая эту лубочную живописность, он искал в народном творчестве то, что на самом деле можно было узнать о его жизненной мудрости и юморе, его религиозном гуманизме и стремлении к любви, его способности к сопротивлению и творческой энергии.

В 1945 г. Лопиш Граса становится активным деятелем Движения демократического единства (MUD), организует хор, для которого создает «Героические песни», ставшие песнями борьбы всего движения сопротивления. В 1948 г. вступает в коммунистическую партию Португалии, участвует во Всемирном конгрессе борцов за мир в Варшаве, едет в Прагу на Второй конгресс прогрессивных композиторов и музыковедов, принимает участие в заседаниях Международного Общества современной музыки в Амстердаме. В 1949 г. Лопиш Граса приглашается в жюри Международного конкурса имени Бела Бартока в Будапеште, однако его вновь не выпускают из страны. В 1950 г. его хоровой коллектив преобразуется в хор Академии любителей музыки, с которым его дирижерская и политическая деятельность еще более активизируется. Этот хоровой коллектив существует по настоящее время и носит его имя.

В 1951 г. по инициативе Лопиша Граса в Академии начинает выходить ежемесячная «Музыкальная газета», объединившая вокруг себя музыкантов, поэтов, писателей и художников, сотрудничающих между собой, несмотря на цензуру. Режим отвечает усилением репрессий: в 1954 г. у него отнимаются авторские права, оркестрам запрещается исполнение его произведений, аннулируется диплом преподавателя, что лишает его права преподавать не только в

Академии, но и давать частные уроки. В этот период безвременья он лишается всех средств к существованию, однако близкие друзья помогают ему найти приработок в издании Музыкального словаря.

В установившейся в 1950-е годы в Португалии атмосфере застоя творческая активность Лопиша Граса несколько снижается, однако ему все же удается пережить этот период. Если Антониу Ферру и Фрейташ Бранку ушли из жизни уже в середине 1950-х годов, Лопишу Граса была суждена еще долгая творческая жизнь в демократической Португалии почти до конца XX века.

25 апреля 1974 г. – эпохальный день, когда страна проснулась, наконец, от векового сна. Имя Фернанду Лопиша Граса приобрело общенациональную известность, превратившись в один из символов сопротивления диктаторскому режиму. Наконец, уже в зрелые годы наступила пора широкого признания его творчества. Через месяц после победы Апрельской революции, 25 мая 1974 г., в Колизее Лиссабона состоялся памятный вечер, на котором он дирижирует своим любимым детищем – Хором Академии любителей музыки. В этом же году он возглавляет комиссию по реформе музыкального образования. В 1976 г. награждается правительством СССР Орденом Дружбы народов. В 1980 г. Президент Республики Марио Суариш удостоивает Фернандо Лопиша Граса звания Кавалера военного ордена Сантьяго де Эспада (*Grande Oficial da Orden Militar de Santiago de Espada*). Деятельность и творчество Лопиша Граса приобрели в Португалии значение национального достояния. Его имя присвоено одной из улиц Лиссабона, музыкальной школе, конкурсу композиции.

Бурная общественно-политическая деятельность Фернандо Лопиша Граса казалось бы, не должна была оставить ему времени для серьезной творческой работы, однако этого не случилось. Напротив, можно сказать, что обе стороны

его личности были неразделимы и именно в такой неразделимости заключается, как бы мы сегодня сказали, «политизированность» его эстетического мировоззрения или, наоборот, художественность его политической позиции. Собственно компромиссных сочинений, т. е. продиктованных политическим заказом, у него не так уж и много. Они принадлежат в основном к уже неоднократно упоминаемому песенному жанру. Естественно стиль и степень сложности сочинений, предназначенных для массового восприятия, отличается от академического стиля Сонаты для фортепиано, вместе с тем из какой-либо народной песни, как из зерна, может произрасти симфоническая «Рустическая сюита». Любой творец должен учитывать «адресат» получателя товара. Важно в этой связи также отметить, что политическая активность композитора никогда не приводила к снижению профессиональных критериев, к вкусовой облегченности. Лопиш Граса создавал в основном музыку сугубо личного плана, отвечающую его внутренним потребностям, по большей части предназначенную для узкого круга просвещенных слушателей. Однако в поисках современных средств самовыражения он никогда не удаляется в отвлеченный экспериментализм. В самых сложных академических опусах, в которых логика развития материала нередко приводит к сложным контрапунктическим структурам, он не переходит грань доступности, считая себя обязанным находить язык, способный обеспечить коммуникативные связи между художником и слушателем.

Предпочтение ясности, культ традиционных форм, и обостренная выразительность отмечают произведения Лопиша Граса, выделившиеся на общем горизонте еще в 1930-е годы. В этом его эстетическая позиция близка позициям Стравинского, Прокофьева и в особенности Бартока, в память которого он сочиняет цикл «In Memoriam» (восемь прогрессивных<sup>11</sup> сюит) для фортепиано, 1975). И хотя он не

претендует на открытие радикально иной, чем у других современников эстетики, в его музыке появляются весьма смелые модернистские созвучия и примечательная звуковая атмосфера, со всей ясностью отвечающая геокультурному иберийскому, а точнее португальскому контексту.

В стремлении «отразить в музыкальных формах то наиболее глубокое, что содержится в человеческой душе», Лопиш Граса приходит к глубокому убеждению, что «по большому счету подлинная музыка в действительности является музыкой народа, как по своему духовному содержанию, так и по материалам, которые использует»<sup>12</sup>. В связи с этим не будет большим преувеличением сказать, что композитору, как никому до него в Португалии, удалось выразить в ней то, что принято называть «душой народа». Здесь мы видим Португалию без прикрас, подлинный образ которой далек от туристической роскоши курортов Алгарви. По мнению многих, стиль Лопиша Граса в его приземленности, рустической корявости (*hieratismo rustico*) соотносится в определенной степени с неореализмом некоторых до грубости сильных страниц писателя Мигеля Торга, по мотивам «Трагической морской истории» которого им была написана симфоническая поэма, удостоенная в 1942 г. премии Общества музыкальной культуры<sup>13</sup>. Эта сельская корявость, рурализм, проявляющаяся в терпких, ритмически заостренных созвучиях, постоянно проглядывает в его произведениях, таких, как две «Рустические сюиты» для оркестра, Двух тетрадах «Рустических португальских мелодий» и многих других, становясь приметой его индивидуального и вместе с тем столь национально своеобразного стиля. Приметы этого стиля мы найдем позже и в произведениях португальских композиторов следующих поколений.

Однако было бы ошибкой ограничивать стилистические черты музыки Лопиша Граса лишь его принадлежностью к неофольклоризму. Совершенно очевидно, что он, как и его

старший современник и учитель Фрейташ Бранку, во многом принадлежит к неоклассическому направлению. Об этом свидетельствует прежде всего опирающаяся на классические каноны форма его сочинений и способы развития материала. Как и другие его современники, он отдает дань преклонения перед великим Камознсом (Четыре редондильи на слова Камознса, цикл «Эпитафий» для фортепиано, Сюиты), однако не слишком увлекается «чистотой» барочного стиля, смело идя на конфликтные диссонантные обострения.

Творчество Фернанду Лопиша Граса наполнено художественными свершениями, позволяющими считать его главной современной национальной композиторской школы. Каталог его произведений насчитывает более 220 опусов и охватывает практически все жанры симфонической, камерно-инструментальной и вокальной музыки. Среди них можно выделить шесть сонат для фортепиано, ставших главными вехами его творческой эволюции<sup>14</sup>; три концерта для фортепиано с оркестром; Концерт для виолончели с оркестром, написанный по просьбе М. Ростроповича и исполненный им в 1973 г.; многочисленные вокальные и хоровые произведения, вдохновленные национальным фольклором, наиболее значительным из которых стал «Реквием по жертвам фашизма в Португалии»(1979), своей напряженной, скорбной и впечатляющей красотой подводящий итог героической траектории антифашистского сопротивления. Как творчество любого большого художника, творчество Фернанду Лопиша Граса соединено многообразными нитями не только со своим историческим временем, но и с тем, которое придет. И в этом времени без сомнения будет отведено принадлежащее ему по праву место выдающегося музыканта и гражданина замечательной страны Португалии.

## Музыкальная жизнь в Португалии и на современном этапе

На протяжении 1950-х годов вожжи контроля над культурной жизнью страны постепенно ослаблялись, и связи с внешними источниками начали стихийно нормализоваться, подчиняясь общемировым тенденциям развития. Мощными факторами трансформации культуры стало возникновение ТВ, распространение радио и других средств массовой коммуникации.

Важнейшим событием для музыкальной жизни Португалии стало основание в 1956 г. Фонда Гульбенкяна, объединившего под своей эгидой целый ряд организаций разного профиля. Этот частный институт, финансируемый наследниками предпринимателя армянского происхождения Калоусте Гульбенкяна, взял на себя выполнение задач государственного масштаба. Музей изобразительных искусств, библиотека, несколько аудиторий, концертный зал, размещившиеся в здании Фонда, стали важными центрами образования и культурно-просветительской деятельности. Начиная с 1957 г. в Сезонах музыки Фонда Гульбенкяна в Лиссабоне стали принимать участие выдающиеся исполнители, что со временем позволило столице Португалии выйти на уровень важнейших европейских центров культуры. В 1962 г. было положено начало созданию оркестра, состоявшего сначала из камерного состава в 12 человек, и постепенно достигшего размеров симфонического оркестра, насчитывавшего более 60 исполнителей и способного исполнять основные произведения классического репертуара. Для руководства оркестром стали приглашаться видные иностранные дирижеры, такие, как Мухай Танг, Лоуренс Фостер и Пауль МакКриш, занимающий пост главного дирижера в настоящее время. В 1965 г. была образована группа «Балет Гульбенкян», ориентированная в основном на современный

репертуар. Деятельность Фонда не ограничивается только концертами: организуются различного рода конференции, семинары, конкурсы молодых композиторов и исполнителей, предоставляются многочисленные стипендии для обучения за границей. Пожалуй, трудно назвать какие-либо заметные события в области культуры, которые можно было бы сравнить с масштабами деятельности Фонда Гульбенкяна.

Апрельская революции 1974 г. принесла значительные перемены в музыкальную жизнь Португалии. С образованием в 1976 г. Государственного секретариата по культуре возобновились взаимоотношения между государством и музыкой, благодаря чему стали делаться определенные шаги в расширении сети музыкальных школ, организации концертов, студий звукозаписи. Эти перемены, однако, происходили в чрезвычайно замедленном темпе – не хватало государственных субсидий, целостной политики в области культуры. В наследие от прошлого остался низкий уровень образования – не будем забывать, что Португалия вплоть до недавнего времени занимала последнее место в Европе по уровню грамотности населения. Естественно музыка в этих обстоятельствах никак не могла претендовать на какие-то преимущества.

Тем не менее постепенная демократизация жизни в Португалии и, наконец, ее вступление в 1986 г. в Европейский Союз привели к расширению международных контактов, активизации артистического обмена с другими странами. Открытие возможности свободного пересечения границ способствовало появлению значительного числа иностранных специалистов высокой квалификации из стран Центральной и в особенности Восточной Европы и России, что привело к осязаемому прогрессу в области культуры.

Характерной особенностью музыкальной жизни Португалии в прошлом было резкое разделение на две неравные

части – ее столицы Лиссабона и провинции. Все, что относилось к элитной части культуры общества – гастроли театров, концерты мировых знаменитостей, художественные выставки и т.п. – было сосредоточено в Лиссабоне, крохи этого пиршества попадали в Порту и иногда в Коимбру. На долю остальной части страны оставались способы времяпрепровождения на уровне народного музицирования типа Ранчо фольклорико и выступлений эстрадных коллективов низкого пошиба. Таким образом, наличествовали две культуры – столичная и провинциальная, городская и сельская, отделенные друг от друга пропастью неравных возможностей.

В процессе политической демократизации и улучшения материального положения народа ситуация стала меняться. В музыке, как и во многих других сферах общественной жизни, государство начало проводить в жизнь политику так называемой «децентрализации». Если раньше в стране имелось всего два симфонических оркестра, в Лиссабоне и Порту, то теперь симфонические концерты стали проводиться не только в центральных, но и в провинциальных городах. Наряду с продолжавшими свою деятельность коллективами были организованы Новый филармонический оркестр в Лиссабоне, региональные оркестры в Авейро («Филармоника побережья»), Гимараише («Оркестр Севера»), несколько раз реформировался симфонический оркестр в Порту. В главных центрах страны появился ряд концертных площадок, оборудованных по последнему слову техники – «Культуржест» и Культурный центр «Белем» в Лиссабоне; грандиозный «Парк наций» в местечке Санта-Мария-да-Фейра близ Порту; музей и концертный зал Фонда Серралвиш и «Дом музыки» в Порту. Были обновлены уже существующие помещения Национального театра «Сан-Карлуш» в Лиссабоне, Национального театра «Сан-Жоау» и театра «Риволи» в Порту. Появились также боль-

шие концертные залы в Коимбре, Авейро и других городах. Регулярно стали проводиться международные музыкальные фестивали с приглашением звезд первой величины, среди которых почетное место занимают русские исполнители.

Остались в Португалии и свои, уходящие в прошлое, но еще неразрешенные проблемы. К примеру, несмотря на наличие нескольких помещений для постановки оперных спектаклей, в стране до сих пор нет ни одной постоянно действующей оперной труппы, хотя местные вокалисты по своей профессиональной подготовке вполне отвечают необходимому уровню. Потребность в слушании опер удовлетворяется организуемыми время от времени постановками со случайным и неоднородным подбором исполнителей. Профессиональный уровень балета Фонда Гульбенкяна также оставляет желать лучшего, и для балетных представлений часто приглашаются артисты из-за рубежа, в частности, из России и Украины. Серьезной проблемой является также профессиональная подготовка музыкантов оркестровых специальностей. Для заполнения вакантных мест приходится приглашать множество исполнителей из-за рубежа – зачастую свыше половины состава оркестра заполняется иностранцами.

Причина подобного положения лежит уже в несколько иной плоскости – серьезных проблемах в музыкальном образовании. Главная из них – это недостаточный уровень преподавания. Владельцами и директорами музыкальных школ были и во многих случаях остаются до сих пор люди с недостаточной профессиональной подготовкой и уровнем требовательности к педагогам и их ученикам. В стремлении не растерять учащихся, являющихся источником доходов, администрация вынуждена быть весьма либеральной и нетребовательной к качеству обучения, вследствие чего уровень подготовки выпускников в большинстве случаев продолжает оставаться очень слабым. Этому способствует

также общий взгляд на обучение музыке, как на один из способов повышения общей культуры детей наряду с занятиями спортом, языками и танцами, что в общем является похвальным, но не способствует решению задачи подготовки профессиональных музыкантов. Здесь излишне было бы подробно говорить о других, более специфических недочетах, таких как не разработанность методик преподавания, перегрузка в программах, нетребовательность при отборе поступающих и т.д.

Вместе с тем в области музыкального образования в Португалии были достигнуты большие успехи. В дополнение к уже существующим ранее музыкальным школам – консерваториям, академиям, курсам музыки, было открыто и продолжает открываться множество новых школ. Весьма плодотворно сказалось на подготовке молодых музыкантов также открытие так называемых «профессиональных школ» среднего звена, имеющих хорошо разработанную систему обучения и существующих при поддержке государства и фондов Европейского сообщества. Характерной особенностью является то, что большинство этих школ расположено в провинциях, и для обучения в них набираются дети из простых семей, что служит повышению культурного уровня населения. Здесь необходимо отметить плодотворную работу директора профессиональной школы «Артаве» Алешандро Рейеша, создавшего высокопрофессиональный симфонический оркестр учеников этой школы, способный на исполнение самых сложных произведений классического репертуара.

Значительным шагом к повышению уровня профессионального образования стала организация музыкальных учебных заведений высшего звена, вначале департамента музыки в Новом университете Лиссабона (1980), затем Высших школ музыки в Лиссабоне и Порту (1988), департаментов музыки в университетах Авейро (1990), Эворы

(1997), Школы искусств при Католическом университете в Порту (1998). В дополнение к этому в последние годы были основаны курсы магистратуры и докторантуры в университетах Коимбры (1987), Новом университете в Лиссабоне (1992) и в университете Авейро (2000). Таким образом, в стране существует законченная трехуровневая система музыкального образования, способная удовлетворить необходимые потребности в музыкальных кадрах.

Среди наиболее известных филармонических музыкантов-исполнителей – Гильермина Сужжиа, виолончелистка громадного таланта и супруга великого испанского виолончелиста Пабло Казальса; почтенные наставники молодых пианистов Елена Са и Кошта, Сикейра Кошта – основатель Международного конкурса пианистов им. Виана да Моты в Лиссабоне; Фернанда Вайншнайдер – основательница и в течение более 15 лет президент Международного конкурса пианистов в Порту; наконец, гордость Португалии, пианистка Мария Жоау Пириш, обладательница необыкновенного таланта и интересной творческой судьбы. Из более молодых активно концертируют пианисты Антониу Розаду, Жоржи Мойяну, Константин Санду – музыкант из Румынии, осевший в Португалии; скрипач Жерарду Рибейру, альтистка Ана Бела Шавес, виолончелист Гайю Лима, вокалисты – Элизабет Матуш, Дора Родригеш. Нельзя не упомянуть также своеобразного и талантливое, но, к сожалению, неровно выступающего пианиста Педру Бурмейстера. В последние годы возникло несколько групп камерной музыки, среди которых Opus Ensemble, ColecViva, Grupo de Musica Contemporanea, Oficina musical, Remix Ensemble, значительную часть репертуара которых составляют произведения современных авторов.

## Музыкальное творчество: авангард и постмодернизм

Вторая половина XX в. ознаменована резкими, можно сказать, революционными изменениями в мировом композиторском творчестве – наступила эпоха авангарда, эксперимента, принципиального пересмотра всех параметров, определяющих музыку как искусство – в способах звукоизвлечения, ритме, динамике, форме, тембре, наконец, в самом содержании музыки и ее месте в общественной жизни. Музыка стала сочиняться как с помощью математических и компьютерных расчетов, так и с неограниченной никакими рамками свободой импровизации. Композиторы получили в свои руки невиданные ранее способы создания звука – конкретные, электронные, смешанные; в музыку проникли видеовизуальные, пространственные и иные эффекты. Произошло расслоение музыкального искусства на два основных потока – традиционный и экспериментальный, находящиеся в сложной диалектической зависимости взаимоотрицания и взаимообогащения.

Португальские музыканты не остались в стороне от этих изменений. Первые попытки выбраться из болота стагнации появились еще в 1950-е годы. Поначалу это были одиночки, искавшие на свой страх и риск пути приобщения к новой музыке, такие, как Мария де Лурдес Мартинс (1926-2009), Филиппе ди Соуза (р. 1927), Филипе Пириш (р. 1934), Алваро Кассуто (р. 1938), Алваро Салазар (р. 1938). Чуть позже сформировались Жоржи Пейшинью (1940-1995) и Эммануэль Нуниш (1941-2012), возглавившие авангардистское движение.

Становление авангарда в Португалии проходило с огромными трудностями. Каждому из дерзнувших на эксперименты пришлось пройти через непонимание своей музыки, невозможность добиться включения их произведений в традиционные программы концертов, трудности с их из-

данием. И все-таки благодаря творческим усилиям этой группы музыкантов интерес образованной публики к новой музыке начал пробуждаться.

Реальную поддержку государственных и частных организаций новое направление стало приобретать лишь после Апрельской революции. Начало официальному признанию авангардизма в Португалии было положено в мае 1977 г. на международном фестивале «Встречи современной музыки Гульбенкяна», ставшем впоследствии традиционным. Параллельно с концертами во время этого фестиваля проводились семинары для молодых композиторов под руководством ведущих португальских и иностранных мастеров, где в атмосфере живого общения музыканты могли обмениваться идеями, методиками сочинения и исполнения. Открытие в 1983 г. Высших школ музыки в Лиссабоне и Порту позволило ввести преподавание новых методов композиции в программы обучения, приобрести специальное оборудование для сочинения произведений при помощи электронной и компьютерной техники. Среди мероприятий по пропаганде современной музыки назовем здесь «Дни электроакустической музыки» (1980, 1985, 1986) и «Семинары электронной музыки» (1983, 1985, 1986) в г. Виана-де-Каштелу под руководством Жоржи Пейшинью и Энрике Масиаса; основание Констансой Капдевил в 1985 г. группы музыкального театра ColecViva; проведение в 1985-1989 гг. мультикультурного конкурса Exposisom, предназначенного для упрочения связей между молодыми португальскими и испанскими композиторами и представителями изобразительного искусства.

Центральной фигурой авангардистского движения в Португалии стал **Жоржи Пейшинью (1940-1995)**. Он решительно трансформировал режим застоя, в котором пребывала тогда португальская музыка, открыл двери творческой свободы и дал возможность познакомиться в Португа-

лии с новыми способами делать и писать музыку<sup>15</sup>. В 1956 г. Пейшинью окончил Национальную консерваторию. Два года спустя отправляется в Рим, где среди других педагогов получает уроки Луиджи Ноно. В 1960-1968 гг. посещает Летние курсы в Дармштадте под руководством Пьера Булеза и Карлгейнца Штокгаузена – лидеров мирового авангарда. В эти годы он сочиняет много новаторской музыки, вступив в период «радикальных поисков в области тембра и формы на путях ассимиляции европейского сериального мышления», а затем достигнув «прогрессивного преодоления сериалистской строгости и абсорбации алеаторических приемов и импровизации»<sup>16</sup>. Среди его ранних произведений, которыми отмечен вход в мир эстетики авангарда и освоения техники додекафонии, стоит отметить *Sobreposições*, *Políptico* (1960) и *Sucessões simétricas* (1961) для фортепиано, в характерной поэтической фантазии которых преобладают поиски необычных тембровых сочетаний. Затем следует партитура *Diafonia*, созданная под прямым влиянием сериализма Штокгаузена.

Подобно своим собратьям по творчеству, Пейшинью остро чувствовал почти трагическую отъединенность от португальской действительности, по его словам, «ужасно обособленной, разобщенной, антиевропейской, можно даже сказать, а-европейской»<sup>17</sup>. Вместе с тем его деятельная натура не позволяла ему пассивно ждать перемен откуда-то извне. По возвращении в 1964 г. в Португалию Пейшинью начинает активную деятельность в качестве организатора концертов современной музыки, исполнителя и педагога, продолжая участвовать в экспериментах Штокгаузена. В 1965 г. он начинает преподавать композицию в Консерватории Порту, выступать в качестве интерпретатора, организатора концертов, семинаров новой музыки. Сразу же признанный в качестве лидера португальского авангарда, принимает участие во многих международных фестивалях и

курсах современной музыки. В 1968 г. создает Kinetofonias, а также самое значительное по объему произведение Euridice reamada для солистов, смешанного хора и оркестра по поэме Герберта Хельдера.

В 1970 г. Пейшинью основывает Группу современной музыки Лиссабона (GMCL), которая сыграла решающую роль в пропаганде музыки молодых композиторов, превратившись в плодотворное поле для экспериментов. Многие из его произведений были написаны для составов этой Группы: «Времена года» (1972), «Музыка в воде и мраморе» (1976-1977), «Портрет Елены» (1982), минималистские «Ciclo-Valsa» (1982), «Sax-blue» (1982-1984) и «Метаморфозы» (1984). Поскольку два из членов этой группы были также специалистами по исполнению старинной музыки, Пейшинью сочинил ряд произведений с ощутимым влиянием стиля Ars nova и употреблением определенных видов старинной техники («Ma fin est on comencement – Homenagem a Machaut», 1972).

Произведениям Жоржи Пейшинью свойственен своеобразный лиризм, контрастирующий с эстетикой шумной агрессивности, столь модной в 1970-е годы. Его отличает способность распределять музыкальный дискурс между двумя полюсами – строгостью и свободой, лиризмом средиземноморского духа и интенсивностью специфически франко-германского мышления. Способность переходить с громадным мастерством и гибкостью от одного из этих компонентов к другому – без сомнения, наиболее оригинальная черта его стилистики<sup>18</sup>.

Как в свое время Лопиш Граса, Пейшинью принес в Португалию новое, критическое самосознание, имеющее зачастую социально-политический оттенок. Им создан целый ряд произведений, откликающихся на реальные события политической жизни. Среди них пьеса под названием «CDE» (1972), в которой начальные буквы названия анти-

фашистского движения (Comissão Democrática Eleitoral) употребляются в качестве соответствующих звуков главной темы; «Четыре пьесы к черному сентябрю» («Quatro pecas para Setembro Negro», 1972), в которых композитор демонстрирует солидарность с палестинским движением; «Элегия Амилкару Кабралю» для магнитофонной ленты, в память убитого в 1973 г. лидера движения за освобождение Гвинеи-Биссау; а также произведение «Умереть в Сантьяго» (1973), выражающее протест против военного переворота в Чили.

Оркестровый цикл «Времена года» ознаменовал наступление творческой зрелости. К нему примыкает по значению *Idade de Ouro* (1973), одно из произведений наиболее ценных самим автором, в котором с наибольшей ясностью проявляются черты подлинного Пейшинью. По мнению Алешандро Делгадо, в этой свежей фреске, сотканной из намеков, аллюзий и цитат, пересекающихся в обволакивающей полифонии, есть лирическая сладость, в которой чувствуется нечто португальское. Неожиданная смесь тембров органа, клавесина, фортепиано, арфы, скрипки, кларнета и ударных обладает обольстительной силой<sup>19</sup>. Стоит заметить, что, прибегая к использованию далеких друг от друга материалов – от Лорки до Вагнера, проходя через Бетховена и Веберна, Пейшинью не впадает в эклектизм стилового рынка постмодерна. Он умеет разбавлять эссенции и воссоздавать их вновь в высшей степени индивидуальном контексте.

В заключительной фазе творчества Пейшинью еще более научился преодолевать эфемерные ограничения: Пьеса *Alis* (1990) для камерного состава – пример подлинной зрелости, в котором звучит глубокий голос автора, далекого от экстремизмов, от стесняющих интеллектуальных и эстетических предпочтений. Сияющий диатонизм этого позднего произведения Пейшинью – редчайшее явление в музыке наших дней. Консонанты и завершенные аккорды, прохо-

дящие в этом произведении, отличаются необыкновенной чистотой, составляя разительный контраст как с минимализмом, так и ставшим традиционным гиперхроматизмом. Богатство тембров, тонкость и многообразие колорита, полетность фактуры, в которой есть также юмор и нежность, превращают это произведение в подлинный шедевр.

В последнее десятилетие творчество Пейшиньо достигло международного признания. Об этом говорит его участие в фестивалях и концертах не только в Португалии, но и во многих других странах – Италии (1985), Бразилии (1986). Франции (1989), Канаде (1990), Бельгии (1991), Румынии (1992).

Вплоть до неожиданной кончины в 1995 г. Жоржи Пейшиньо неустанно расширяет свой творческий багаж, прилагая громадные усилия по распространению новой музыки и поощряя творчество молодых композиторов. Его последние произведения, принадлежащие уже к постмодернистскому этапу, еще более интересны с точки зрения освоения элементов различного происхождения, образующих в его почерке единое и сугубо индивидуализированное целое: это интимная музыка, глубоко связанная с пережитым личным опытом и выступающая в качестве антипода авангардистским произведениям («Concerto de Outono», 1983; Концерт для арфы и инструментального ансамбля, 1995). Возможно, еще рано подводить итоги и определять место, которое Жоржи Пейшиньо займет в будущем списке деятелей португальской культуры, но можно не без основания предположить, что его музыка выдержит испытание временем.

**Эммануэль Нуниш (1939-2012)** представляет собой особый случай в португальской музыке. Проведя практически всю жизнь вне Португалии, он приобрел международную известность, которой до него не удавалось достичь ни одному португальскому композитору. Родившись в Лиссабоне, он стал заниматься музыкой относительно поздно, в

14 лет, и лишь в 18 начал писать под руководством Франсин Бенуа в период учебы в Академии любителей музыки. Позже брал уроки у Лопиша Граса, одновременно обучаясь на литературном факультете в Лиссабонском университете. Принадлежа по своим убеждениям к оппозиционному кругу португальской интеллигенции, Нуниш, подобно многих своим собратьям, покинул Португалию и отправился получать образование в Германию и потом Францию, где провел практически всю жизнь.

В 1963-1965 гг. Нуниш посещал Летние курсы в Дармштадте, где имел счастье общаться с лидерами авангарда того времени – Штокгаузенем, Булезом и Пуссиером. В 1964 г. обосновывается в Париже. В 1965 г. ему удалось поступить в Высшую школу музыки в Кельне. Постоянный контакт с весьма развитой музыкальной средой привел его к осознанию необходимости достижения высочайшего уровня, которым должен обладать музыкант, чтобы выжить в артистическом мире. Со временем Нуниш достиг весьма престижного положения. В 1986-1992 преподавал в Высшей школе музыки во Фрейбурге, в 1992-2002 – в Высшей Национальной консерватории в Париже, систематически проводил собственные курсы в Дармштадте, Гарвардском университете и других важных центрах современной музыки<sup>20</sup>.

Сформированный в атмосфере наиболее авангардных течений, Нуниш нашел глубоко индивидуализированные решения звуковых проблем, позволяющие говорить о возникновении в его творчестве эстетики, насыщенной особой поэтикой и жизненной силой. Его музыка отличается тщательно просчитанными параметрами звуковысотных, ритмических и пространственных соотношений, тембровыми находками и эксплуатацией ранее не использованных фонетических ресурсов человеческого голоса. Он прибегает к самым разнообразным комбинациям электронных и нату-

ральных звучаний, чередованию больших напластований инструментальных тембров и экономных камерных объемов, использованию оригинальных находок в ресурсах звукоизвлечения инструментального и вокально-речевого плана, что способствует созданию необычайных сонорных эффектов.

Амплитуда его произведений простирается от пьес для солирующих инструментов, сочинений для голоса и различных инструментальных составов, до гигантских оркестровых построений. Гармоническое виртуальное пространство создается в *Nachtmusic* (1977-1978); противопоставление магнитофонной ленты и оркестра осуществляется в *Ruf* (1977-1982); виртуозной техники от солистов требуют *Aura* (1989), *Einspielung I-III* (1979-1981). Впечатляющего пространственного размаха Нуниш достигает в одном из наиболее известных его творений – *Quodlibet* (1991) для двадцати восьми инструментов, шести перкуссионистов и оркестра с двумя дирижерами, предназначенном заранее выбранному пространству Колизея в Лиссабоне, олицетворяющему, по замыслу композитора, синтез музыки и архитектуры.

Вместе с тем в самой Португалии произведения Нуниша почти неизвестны широкой публике, поскольку исполняются практически лишь один раз в год на фестивалях современной музыки в Лиссабоне. Впрочем, неисполняемость есть всеобщая реальность и одна из болезненных проблем современной музыки, вызванная вполне объективными причинами, во главе которых стоит проблема доступности для слушателя. И все-таки, пытаясь найти причины столь стойкой непопулярности авангардистской музыки у широкой публики, заметим одну особенность: большего успеха достигает музыка, в которой есть хотя бы какая-то доля простых человеческих эмоций. Так, сравнивая музыку Пейшинью и Нуниша можно с уверенностью утверждать,

что определенный лиризм, даже чувственность музыки Пейшинью, просвечивающие сквозь сложные для восприятия способы изложения, делают ее гораздо более доступной в сравнении с бескомпромиссно рациональной музыкой Нуниша.

Тем не менее влияние Нуниша в Португалии на его учеников огромно. Его педагогическая деятельность оказала значительное влияние на эстетическую ориентацию молодых португальских композиторов. Громадную роль для португальских молодых композиторов сыграли семинары по композиции, которые он с 1981 г. регулярно проводил под эгидой Фонда Гульбенкяна. Сила его убежденности и умение передать ее своим ученикам побуждает их к достижению высокой степени профессионализма и вследствие этого к созданию значительных произведений<sup>21</sup>. Наиболее известные его ученики – Жоау Рафаэль (р. 1960), Виржилиу Мелу (1961), Педру Роша (р. 1961), Сержиу Азеведу (1968) и Педру Амарал (р. 1972) стали заметными фигурами на португальском музыкальном горизонте.

Среди композиторов того же поколения, что Пейшинью и Нуниш, выделим здесь также **Кандиду Лима (р. 1939)**, который, в отличие от них, не примкнул немедленно к Дармштадту, предпочтя более независимый путь Яниса Ксенакиса, оказавшего на него самое значительное влияние. Прямой контакт с Ксенакисом в Париже позволил ему развить язык, значительно отличающийся от параметров, установленных триадой Булез, Штокгаузен, Кейдж, и созданием собственной поэтики, не ограниченной узкими какими-либо системами. Играя часто с названиями произведений, стремясь добиться возможности различного по смыслу прочтения, Лима пытается уподобиться человеку Ренессанса. В своих произведениях он постоянно прибегает к электроакустике, фортепиано, участию самого композитора в исполнении, так же как и к инсценированию проектов, связанных с кос-

мической тематикой и во многих случаях сопровождаемых литературным изложением.

Начав свою карьеру в качестве органиста кафедрального собора в Браге, Лима проходит в 1964-1970 гг. курсы фортепиано и композиции в консерваториях Браги, Лиссабона и Порту. Для реализации возможности слышать свою музыку в 1973 г. основывает Группу новой музыки. Среди его произведений: «Epitafio» (1970-1971), «Enigma I e II», «Oceanos cosmicos» (1975-1979), «A-me-res» (1978-1979), «Sol-oeils» (1979), «Mare-a-mare» (1980), «Ryt(hm)os» (1983), «Poligonos em som e azul» (1989), «ChOeur» (1996). Отдавая много времени преподаванию, он создал также ряд произведений для детей, прибегая в этих случаях к более упрощенному языку.

Яркую, характерную музыку, выгодно отличающуюся национальной самобытностью от нейтральной продукции своих собратьев по цеху, создает **Амилкар Васкеш Диаш (1945)**. Получив основное образование в Голландии, он в начале 1990-х был одним из тех, кто принимал участие в становлении департамента музыки в университете Авейро, затем перешел на работу в университет Эворы, на юге Португалии. К нему самым непосредственным образом притягиваются такие эпитеты, как «рурализм, корявость, рустический», применявшиеся нами для характеристики самобытных черт португальской музыки первой половины века, в частности, Лопиша Граса. Среди произведений Васкеша Диаша «Pranto» (1988) для оркестра, циклы пьес для фортепиано – «Тоjo» (1997), 12 ноктюрнов (1997).

В последние годы появился ряд композиторов, менее связанных с академическими горизонтами, таких как Антониу Пинью Варгаш (1951), чья музыкальная карьера началась где-то в 1970-х годах с джаза; Антониу Соуза Диаш (1959), Антониу Эмилиану (1959), Мигел Азгиме (1960), Алешандру Делгаду (1965). С оригинальными проектами

выступили такие ученики Высшей школы музыки в Лиссабоне, как Педру Роша (1961), Карлуш Каириш (1968), Луиш Тиноко (1969) и Эурику Каррапатозу (1962).

Наряду с этой группой композиторов, связанных с Лиссабоном, образовалась другая, базирующаяся на новом полюсе притяжения – Департаменте коммуникаций и искусства, созданном в 1990 г. в университете Авейро. Деятельность этого подразделения связана с такими известными сегодня не только в Португалии композиторами, как Жоау Педру Оливейра (р. 1959), Антониу Шагаш Роза (р. 1960) и Изабел Соверал (р. 1961). Плодотворно работает в университете Авейро и наш соотечественник, выпускник Московской консерватории композитор Евгений Зудилкин (1965), в настоящее время исполняющий обязанности директора департамента музыки. С переходом в новое тысячелетие новые авторы начали привлекать внимание заинтересованной публики, заставив отступить старый авангард. В этом контексте еще рано говорить о том, кому из них удастся продемонстрировать большие художественные достижения, об одних отсутствует достаточная информация, другие имена не знакомы еще автору данной статьи. Но в любом случае настоящая ситуация характеризуется значительным расширением творческих предложений, никогда ранее невиданных в Португалии.

Было бы малополезной затеей продолжить наше повествование перечислением все новых композиторских имен, продолжающих появляться на португальском музыкальном горизонте. Количество и качество современной музыкальной продукции резко возросло. Панорама музыкального творчества в Португалии на рубеже веков стала гораздо более объемной и многообразной. Сегодня уже не может быть и речи о какой бы то ни было закрытости этой страны, идущей по пути прогресса вместе со своими союзниками по Европейскому сообществу.

- <sup>1</sup> Кряжева И.А. Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество. М., 2013.
- <sup>2</sup> Доценко В.Р. Музыка Испании. «Поколение 51» – от авангарда к постмодерну. // Музыкаведение. 2013. №4. С. 166-174.
- <sup>3</sup> Ferreira M.P. Dez compositores portugueses. Lisboa, 2007. P. 13-14.
- <sup>4</sup> Azevedo S. A Invenção dos sons. Caminho da música. Lisboa, 1998. P. 29.
- <sup>5</sup> Dez 29 сн. 17. Arnaldo Malhoa Migueis. A música vocal portuguesa (nos seculos XIX e XX). Conferência pronunciada em Novembro de 1925 (cf. Ema Camara Reis, Dovulgação musical, vol. I. Lisboa, 1929. P. 148-150).
- <sup>6</sup> См.: Arte musical, № 274. 10.08.1938.
- <sup>7</sup> Ferreira M.P. Op. cit. P. 31.
- <sup>8</sup> Delgado A. Luis de Freitas Branco. Instituto Camoes. Figuras da cultura Portuguesa. Lisboa, 2010.
- <sup>9</sup> Ferro A. A primeira festa da Rádio (discurso, 19/6/1942) in Problemas da Rádio (1941-1950). Lisboa. NI. 1950. P. 52.
- <sup>10</sup> Lopes Graça F. Sobre os arranjos coráis das canções folclóricas portuguesas (1956). // Diniz F. Fernando Lopes Graça, um mestre, um exemplo // O Militante. № 285 – Nov/Dez. 2006.
- <sup>11</sup> «Прогрессивных» означает постепенное возрастание степени трудности.
- <sup>12</sup> Entrevista a Lopes Graça publicada na revista «Vertice», vol. II, fasc. 8 (Junho de 1946). P. 243-248.
- <sup>13</sup> Ferreira M.P. Op. cit. P. 41.
- <sup>14</sup> Автор настоящей статьи участвовал в этих концертах в качестве пианиста.
- <sup>15</sup> Lima Barreto J. Há mil Peixinhos a nadar... // Machado J. Jorge Peixinho. In Memoriam. Lisboa. 2000. P. 198-199.
- <sup>16</sup> Nery R.V. e Castro P.F. Síntesis da cultura Portuguesa // História da Música. Lisboa, 1991. P. 179-180.
- <sup>17</sup> Dionísio E. e outros. Situação da Arte . Inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses. 1968 // Machado J. Op. cit. P. 17.
- <sup>18</sup> Brizzi A. A Herança de Jorge Peixinho // Machado R. Jorge Peixinho. P. 33.
- <sup>19</sup> Delgado A. Contra a corrente // Machado J. Jorge Peixinho. Op. cit. P. 38.
- <sup>20</sup> Azevedo S. Op. cit. P. 203-205.
- <sup>21</sup> Ibid. P. 39.

## ГЛАВА VI

### КИНОИСКУССТВО ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

*С самого рождения мы пускаемся в путешествие, не зная, куда плывем.*

*Серен Кьеркегор*

Киноискусство Испании и Португалии, своеобразие каждого из которых столь очевидно, что, казалось бы, не дает оснований уподоблять их друг другу, тем не менее содержат в себе некую важную ипостась, определяющую их несомненное сходство. В сокровенной сердцевине обеих кинематографий присутствуют некоторые родственные черты, во многом формирующие их философию и эстетику. Одна из них состоит в том глубоком, каком-то генетическом притяжении к неизведанному, непознанному, которое в столь разнообразных вариантах проявляется в их нестандартных орбитах. Особые художественные миры, своего рода вселенные, создаваемые талантливыми мастерами Иберо-америки – удивительные, завораживающие и, казалось бы, совсем не похожие друг на друга – сближает то, что они содержат в себе некую непостижимую субстанцию, которую великий испанский режиссер Луис Бунюэль называл тайной. Полагая реалистический взгляд недостаточным для «всеобъемлющего видения действительности» и соответственно для создания хорошего фильма, он говорил: «Главное, что меня интересует, это тайна. Тайна – основной элемент всякого произведения искусства»<sup>1</sup>. Цитируя любимую им сентенцию Андре Бретона: «Больше всего в фантастическом восхищает то, что его не существует, все реально», Бунюэль считал «таинственное и фантастическое» одной из непознанных, но важнейших частей мироздания.

«Фантастический предмет ничем, собственно, не отличается от реального предмета, – писал Хосе Ортега-и-Гассет, – различие между ними сводится к тому, что одну и ту же вещь мы представляем себе как существующую или не существующую в действительности»<sup>2</sup>.

Творческие поиски многих кинематографистов конца XX – начала XXI вв. во многом оказались близки философии экзистенциализма, связанной с размышлениями о природе человеческого существования, о глубоком диссонансе между внутренним миром человека и окружающей реальностью, об отчуждении, неизбежной тревоге и одиночестве. Согласно одному из ее известных постулатов суть нашего бытия или «экзистенции» состоит в его незамкнутости, открытости трансценденции, т. е. выходу за свои пределы. И именно трансценденция, по их мнению, является подлинным бытием в отличие от предметного, как нечто, «лежащее за пределами мира и человеческого существования, но придающее им ценность и смысл», как писал немецкий философ Карл Ясперс. А поскольку приблизиться к его постижению возможно лишь с помощью интуиции экзистенциалисты отдавали должное творческому началу как приоритетному способу вырваться за пределы вещного мира. Мартин Хайдеггер, один из основоположников экзистенциальной философии, полагал, что человек живет не в абсурде, а в мире всеобщего бытия, тайну которого он не в состоянии полностью постичь; тем не менее это не значит, что нечего и пытаться сделать это.

Известный чилийский философ Дарио Салас Соммер в работе «Иллюзия или реальность?» говорит о том, что «в первую очередь мы всегда должны отталкиваться от того факта, что каждый человек живет внутри своей собственной реальности. Назовем ее Иллюзорной реальностью. Но есть и другая реальность, Абсолютная, та, в которой и происходит бесконечное число событий, которые могут быть восприня-

ты нами как множество различных раздражителей. Эта Абсолютная реальность недоступна ни человеку, ни другим живым существам на нашей планете. До нас доходит лишь крайне малая, практически ничтожная часть этой реальности... Мы находимся в иллюзорной реальности, когда считаем, что то, что мы видим, слышим, обоняем, осязаем и пробуем на вкус, есть Абсолютная реальность. Ведь речь идет лишь о нашей сенсорной интерпретации некой части реальности»<sup>3</sup>.

Может быть, именно искусство, литература, как ни одна другая область человеческого духа благодаря неисчерпаемым возможностям своей образной системы обладает уникальными способами отражения абсолютной, по определению Саласа Соммера, реальности. «Искусство проявляет, материализует эти невидимые сущности в образы...»<sup>4</sup>, – писал, рассуждая об искусстве как о «высшей реальности», талантливый теоретик литературы, культуролог Валерий Борисович Земсков.

Известно, какое блестящее и многообразное воплощение получила экзистенциальная философия в творчестве Сартра, Камю, Кафки и многих других писателей. Что касается кино как «молодого» вида искусства, оно оказалось поистине уникальным пространством, способным преобразовывать тонкие метафизические структуры в специфические кинематографические формы. При этом тот кинематограф, который пытается выйти за пределы мира рационального, вещного, устремляясь к непостижимому, к тайне, называют по-разному: экзистенциальным, трансцендентным, поэтическим. Разделяя мнение митрополита Антония Сурожского о том, что «подлинное видение человека идет не от ума, а от сердца. Только сердце по-настоящему зряче и раскрывает уму такие глубины, которые тот постичь не может»<sup>5</sup>, искусствовед Роман Максович Перельштейн в своей книге «Видимый и невидимый мир в киноискусстве» назвал такое ки-

ноискусство «кинематографом потаенной сердечной глубины»<sup>6</sup>.

У каждого из крупных мастеров кино безусловно своя философская концепция осмысления бытия и свои способы ее художественного воплощения. Потому столь разнообразны и многоцветны «вариации на тему», хотя их авторы часто осознают и свою глубокую творческую близость. В этой связи впечатляют восторженные отзывы знаменитого шведского режиссера Ингмара Бергмана о нашем великом соотечественнике Андрее Тарковском. «Фильм, если это не документ, – сон, греза, – писал знаменитый шведский режиссер в своей книге «Латерна магика». – Поэтому Тарковский – самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да и что, кстати сказать, ему объяснять? Он – ясновидец, сумевший воплотить свои видения в наиболее трудоемком и в то же время наиболее податливом жанре искусства. Всю свою жизнь я стучался в дверь, ведущую в то пространство, где он движется с такой самоочевидной естественностью. Лишь раз или два мне удалось туда проскользнуть». Настоящее преклонение перед творчеством Тарковского ощущается и в словах, прозвучавших по поводу фильма «Жертвоприношение»: «Знакомство с первым фильмом Тарковского оставило впечатление чуда. Неожиданно я оказался на пороге комнаты, ключей от которой мне до сих пор не давали. Там, куда мне давно хотелось попасть, Тарковский чувствовал себя свободно и уверенно. Нашелся человек, сумевший выразить то, что мне всегда хотелось, но не удавалось, – это обнадеживало и вдохновляло. Тарковский – величайший мастер кино, создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстает как зеркало, как сон»<sup>7</sup>.

Бергман, выдающийся режиссер, создавший множество подлинных шедевров киноискусства, писал о себе, что, «в сущности, он все время живет во снах, а в действительность

лишь наносит визиты». Наш знаменитый режиссер Алексей Герман-старший, высоко оценивая творчество Бергмана, назвал его «художником от Бога», сумевшим «охватить разом земное и божественное».

В первый ряд тех великих мастеров, которых так притягивала и одновременно ранила непознаваемость, непостижимость бытия, нельзя не поставить и Микеланджело Антониони. «Мир и реальность, в которых мы живем, – писал он, – невидимы, а потому мы должны довольствоваться тем, что видим». Его особый дар состоял в способности языком кино передать «неподлинность» видимой реальности, и связанную с ней бездонную глубину человеческого одиночества и непонимания. Герои уже первых его игровых фильмов «Хроника одной любви» и «Крик», как будто не замечающие реалий повседневности, живут другими категориями, вырастающими из метафизических глубин подсознания. Непостижимость реальности как истинная причина взаимного непонимания людей – об этом и его знаменитая «трилогия отчуждения» (фильмы «Приключение», «Ночь», «Затмение»), которую так тонко одухотворила своей замечательной игрой актриса Моника Витти. Поскольку, по мнению Антониони, объективной истины не существует, режиссер не предлагает ключей для трактовки своих произведений, но делает их открытыми для множества интерпретаций. Ален Роб-Грийе, сам по себе очень значимая для искусства XX в. фигура\*, назвав Антониони самым современным из режиссеров, писал, сравнивая его с Хичкоком: «В

---

\* Французский писатель, сценарист и кинорежиссер Ален Роб-Грийе (1922-2008) считается создателем «нового романа», литературного направления конца 1940-х – 1960-х годов, в которое входили Мишель Бютор, Натали Саррот, Маргерит Дюрас. Взгляды приверженцев «нового романа», противопоставивших свое творчество социально-критическому направлению, разделяли Альбер Камю и Жан-Поль Сартр.

фильмах Хичкока осмысление того, что показано на экране, постоянно откладывается, но под конец фильма понимаешь все. У Антониони наоборот. Его образы ничего не скрывают. Мы видим все четко, но значение образов все время ускользает от нас, и по мере просмотра фильм становится все более загадочным. Когда публика покидает кинозал фильм остается открытым. Это важнейшая характеристика современного искусства»<sup>8</sup>.

По непростому пути, сочетавшему признание непознаваемости бытия с попытками отражения его запредельности шли многие мастера киноискусства. И каждый из них создавал собственную творческую интерпретацию и особые художественные структуры. Обращаясь к испанскому кино любого периода, включая последнее десятилетие, невозможно не вспомнить Луиса Бунюэля, которого называют «неиссякаемым источником» уже нескольких поколений кинематографистов. Немногословный и склонный к лаконичным сентенциям как в своих фильмах, так и в редких интервью, Бунюэль остроумно и точно выразил в них суть философии не только собственного творчества, но и многих режиссеров современной эпохи. О возможностях, которыми располагает кинематограф как особый вид искусства, он высказался однажды так: «Я не люблю ходить в кино, но люблю кино как средство выражения, как лучшее средство для показа той действительности, с которой нам не приходится ежедневно соприкасаться. Через книги, журналы посредством нашего опыта мы узнаем внешний, объективный мир. Кино же с его техникой открывает нам маленькое окошко, продолжая эту реальность»<sup>9</sup>.

Творчество Бунюэля – основа, фундамент, стержень испанского кино. С его фильмами в кинозалы вошли «Испания и мечта, сюрреальность и волшебство». Особенности национальной ментальности, прежде всего и определяющие черты национальной культуры, включают в себя, по мне-

нию Х. Ортеги-и-Гассета, «жажду благодати», ирреальность, магию, экстравагантность, «тайную любовь к абсурду» и вечное «донкихотство»<sup>10</sup>. Представляющиеся парадоксальными сочетания страстной приверженности традициям со стремлением к новому, «другому», абсолютная непредсказуемость и глубокий консерватизм – все эти грани испанской духовности, знаки «испанскости» соединяют многих современных художников с мощными пластами традиций, связанными с именами «великих безумцев» (по определению Октавио Паса): Сервантеса и Лопе де Веги, Веласкеса и Гойи, Кальдерона, Тирсо де Молины и Хосе Соррильи. Парадоксальность как неотъемлемая ее черта отражает обе ипостаси бытия – рациональное и иррациональное.

Та особая энергетика, магия, которой «дышат» многие испанские ленты, зачастую связана с использованием, иногда и произвольным, на уровне подсознания, своеобразия национальной культуры. «Я прибегаю к гротеску, черному юмору, – писал Бунюэль, – но делаю это помимо моего желания»<sup>11</sup>.

В испанском кино в настоящее время работают несколько поколений кинематографистов: «ветераны», начавшие снимать несколько десятилетий назад, талантливая плеяда 1990-х годов и совсем молодое поколение, недавно пришедшее в кино. В творчестве каждого из них по-разному преломляются особенности национальной культуры, и каждый создает собственный художественный мир. Насколько оригинальна может быть интерпретация темы реальности и запредельности бытия демонстрируют фильмы Виктора Эрисе, Хулио Медема, Педро Альмодовара, Алехандро Аменабара и других режиссеров.

Виктор Эрисе, один из самых одаренных испанских режиссеров старшего поколения, всегда оспаривал достаточно распространенный тезис о том, что фильм вне зависимости

от жанра должен быть «документом эпохи». По его мнению, чтобы познать «подлинную природу вещей», не столь важно «отражение конкретной эпохи, сколько та связь и противоречие, которое устанавливается между историей и поэзией. В такой перспективе каждое произведение может обладать, по крайней мере, двумя гранями. С одной стороны, выражать определенный, четко обозначенный исторический момент, с другой – демонстрировать, что иногда можно делать со временем: придавать ему форму и смысл, приводя к пониманию того, что прошлое продолжается в настоящем»<sup>12</sup>. В своей теоретической работе «Кино, инструмент поэзии» Луис Бунюэль, отмечая уникальность моделирующей способности кино, писал о том, что «время и пространство приобретают гибкость, съеживаясь или расширяясь по воле автора, хронологический порядок... и длительность не соответствуют реальности». Умение «лепить время» считал сутью режиссерской работы Андрей Тарковский. Он говорил, что человек идет в кино за временем – потерянным, упущенным.

Уникальные ленты В. Эресе «Дух улья» (1973) и «Юг» (1983) представляют собой подобие некоего микрокосмоса, в котором личные отношения, переплетаясь особым образом, облакаются в некую метафизическую ипостась, лишь условно соотносимую со зримой очевидностью реальности. Способностью «видеть» больше очевидного, т. е. видеть подлинное, режиссер наделяет детей, юных героинь своих фильмов. Они самодостаточны и непостижимы, они, испытывающие нравственные муки осознания дисгармонии бытия, и связаны с реальностью, вплетены в нее, и отчуждены от нее.

К удивительным достоинствам фильмов Эресе следует отнести их изящную стилистическую отточенность. Особенно в этой связи впечатляет фильм «Юг». Погружающий зрителя в психологические нюансы отношений девочки-

подростка Эстрельи (ее непостижимо тонко сыграла пятнадцатилетняя Исиар Больяин<sup>\*</sup>) с ее отцом (его роль замечательно исполнил итальянский актер Омеро Антонутти) фильм воспринимается полотном, близким к живописному, сотканному из тончайших оттенков, нюансов, переливов чувств, которые, по-видимому, и невозможно выразить другим образом. Фильм, как будто носящий какие-то знаки определенного времени и места – послевоенный период 1940-х годов – воспринимается как нечто вневременное. Это один из тех достаточно редких в кинематографии моментах, о которых Бунюэль говорил: «Ни в одном из традиционных искусств нет такой огромной диспропорции между возможностями, которыми оно обладает, и их претворением»<sup>13</sup>. А сам Виктор Эрисе говорил, рассуждая о творчестве, что «единственный ответ надо искать в образах». Ему это удалось блестяще.

Совершенно иной стилистикой окрашена одна из своеобразных лент Педро Альмодовара «Возвращение» (2006). Фильм получил рекордное количество наград по множеству номинаций самых известных кинофестивалей, среди которых премия за лучший сценарий и за лучшее исполнение всех женских ролей на Фестивале в Каннах 2006 г., премии Европейской киноакадемии (ФИПРЕССИ) того же года – за лучшую режиссуру, лучшую операторскую работу, лучшую женскую роль, лучшую музыку (Альберто Иглесиас), а также пять самых престижных номинаций главной испаноязычной премии «Гойя» 2007 года.

Фильм стал очередным признанием режиссера в любви родной Ла Манче и ее жителям с их многовековыми традициями и обычаями. Их простодушное и невозмутимое от-

---

<sup>\*</sup> После своей дебютной роли успешно снимавшаяся во многих фильмах известных режиссеров, И. Больяин впоследствии и сама стала талантливым режиссером.

ношение к присутствию умерших близких в их жизни режиссер окрашивает теплыми тонами беззлобного «здорового» юмора. Легкое дуновение мистицизма вскоре улетучивается, сменившись доброй насмешкой в тех эпизодах, когда пожилая тетя героини фильма Раймунды (в великолепном исполнении Пенелопы Крус), рассказывая о том, что ей помогает в хозяйстве умершая сестра, угощает родных приготовленными «призраком» яствами: вафельными трубочками, пончиками, соленьями, заботливо упакованными и снабженными аккуратными надписями. Более того: дальнейшее поведение «призрака» (на самом деле мать героини жива, но это становится известным только в конце фильма) приобретает все более комедийные черты: то она забирается в багажник машины, чтобы переехать в город, то становится рьяной помощницей своей дочери-парикмахера. Причем та представляет ее своим клиенткам как русскую, чтобы, относясь к ней как к иностранке, с ней поменьше разговаривали. И все-таки разговорчивые посетительницы домашнего салона очень полюбили с ней беседовать, потому что, по словам дочери, «русские такие же, как мы», (правда, как с иностранкой, чрезмерно громко).

Любимая и часто используемая Альмодоваром стилистика гротеска, фарса, традиционная для испанской культуры и вырастающая из реальности, здесь очень органично и остроумно вплетена в пространство повседневной жизни. «Возвращение» стал своего рода квинтэссенцией различных творческих потенций режиссера, вместившей в том числе и его многолетние размышления о цикличности, повторяемости недоступных пониманию законов бытия. Само слово «возвращение» лишь открывает путь к множеству интерпретаций, и каждый неожиданный сюжетный ход фильма ведет зрителя к его новому осмыслению. Среди них – самое прямое из напрашивающихся значений – неожиданное для сестер возвращение матери. Возвращение как искупление

вины. Другой интерпретацией может быть возвращение как повторение, как неизбежность и предопределенность судьбы, поскольку дочь Раймунды, которую пытался изнасиловать отчим, повторяет трагедию матери. Еще одно пронизывающее фильм чувство, тоже близкое к понятию возвращения – признание Альмодовара в любви к своим корням, к родной Ла-Манче, с ее переставшими вот уже столько веков крутиться ветряными мельницами.

К этому же, первому ряду уникальных мастеров современного не только испанского, но и мирового кино безусловно принадлежит Хулио Медем. Удивительное пространство его фильмов, которое часто называют «вселенной Медема», связано с метафизическим понятием категории времени, в котором прошлое, настоящее и будущее сосуществуют как некий энергетический потенциал. Уже в первом его фильме «Коровы» (1992) возникает та особая атмосфера, напитанная предчувствием тайны, соприкосновением с запредельностью, которая будет сопровождать все его ленты. Безыскусность реального и близкое дыхание непостижимого, так органично перетекающие друг в друга, создают колдовской эффект сюрреальности. Соответствие внешней, «видимой» реальности не имеет значения для автора фильма. Отзвуки национальной истории – от карлистских войн до гражданской войны – лишь некая канва, как бы рикошетом затрагивающая жизнь нескольких поколений двух деревенских семейств, чья многолетняя вражда в один миг становится нелепостью, когда ее сметает любовь их детей. Все происходящее в мире отражает и поглощает бесконечная глубина коровьего глаза. Ее прекрасное око, невозможно взирающее на суетный мир, как символ тайны и вечной неразгаданности природы. Пристрастное отношение к миру природы, «приземляя», возвышающей человека, приоткрывающей перед ним завесу непостижимости бытия – важный штрих в творчестве Медема. Признаваясь, что сре-

ди природы он «ближе к себе, сокровенному «я», он наделяет ее особыми функциями. Природа в разных ее проявлениях становится в его фильмах окном в мир Иного, которое отражается то в бездонном коровьем взгляде («Коровы»), то в дразнящем неуловимом мелькании беличьих хвостов и величии изборожденных бороздами стволах сосен («Рыжая белка»), то в загадочно-нездешней стати северного оленя («Любовники полярного круга»).

Творческие «игры» со временем и пространством Хулио Медема, какими-то гранями соотносимые с экзистенциальными мотивами кинематографа Бунюэля, Бергмана, Антониони, Эрисе, Аменабара, Тарковского, Кеслевского, ди Оливейры, Гомиша и некоторых других режиссеров, всегда облакаются им в оригинальные художественные формы. И хотя каждая новая работа Медема воспринимается неожиданным поворотом в его творчестве, все эти «зигзаги» становятся органичными частями его диковинной вселенной. Фильм «Рыжая белка» (1993), сюжетно и стилистически заметно отличающийся от «Коров», еще более приближает зрителя к загадкам иррационального. Снова его взгляд «сквозь реальность» помогает ощутить другую, метафизическую ипостась человеческого существования и снова возникает волшебство, в котором соединилось видимое и скрытое, сон и явь. «Мне снится, что я живу...» – строка песни из фильма выражает его философскую суть.

Повторяющиеся образы: изрезанный временем ствол древней сосны и снующие по нему белки – как магические знаки иного измерения, как символ другого мира, не открывающего своих тайн, но неизбежно участвующего в судьбах героев. Пространство фильма пронизано недосказанностью, загадками и хитросплетениями некой игры, которую, как обычно бывает у Медема, можно интерпретировать по-разному. Девушка Лиса (актриса Эмма Суарес) будто бы потерявшая память в результате аварии на мотоцикле и буд-

то бы пытающаяся воскресить приметы прошлого, на самом деле лишь симулирует амнезию, влюбившись в своего спасителя, в свою очередь притворяющегося ее женихом, чтобы остаться с ней. И, как часто бывает в кинематографе, называемом трансцендентным, вопросы, возникающие и растворяющиеся в метафизическом пространстве фильма: «Кто ты?», «Что тебе дороже жизни?», как и ответы на них не имеют значения. Та ложь, вернее двойная игра, которой оба главных героя так самозабвенно предаются, оправдана вспышкой страсти, безумием, охватившим обоих. Сплетение истинного и ложного, их нераздельность, связанная с муками обретения собственного «я», с зыбкостью и неоднозначностью человеческого существования – из этих тонких материй сплетен затейливый узор ленты, в котором мелькающий, как беличий хвост, мир запредельного мирно уживается с заурядной «плоскостностью» жизни «реальных» персонажей (представленных семьей таксиста).

В фильме «Рыжая белка» в полную силу начинает звучать тема бегства, такая значимая и стилеобразующая в творчестве Медема. Стремление бежать, спрятаться сопрягается в его фильмах с приближением к «иной реальности», к скрытым истокам жизни, с прикосновением к подлинному. Бегство от себя, таким образом, становится бегством к себе. В следующем фильме «Земля» (1995) еще пронзительнее начинает звучать экзистенциальная нота, а поиски разрешения мучительного конфликта, прежде всего, с самим собой, обретают здесь своеобразное воплощение. Невыносимость внутренней дисгармонии, постоянного душевного разлада претворяется в излюбленной Медемом и такой характерной для постмодернистского искусства теме двойственности, неоднозначности всего сущего. Своего рода эпиграфом фильма становятся слова о том, что «человеческое существование всегда сопровождается звуком из глубины, называемом тоской». Путь, который проходит герой

Медема, «наполовину человек, наполовину ангел» начинается в необъятности космоса, а заканчивается на берегу моря. Но этот его будто бы зримый путь – метафорический: на самом деле знаки космической беспредельности, предстающей в фильме то темными лабиринтами звездного неба, то пеной облаков среди яркой голубизны – знаки непостижимости ментальной, клубящейся в глубинах подсознания героя. «Космоса «Земли» не существует, – поясняет в одном из интервью сам режиссер. – Это не пространственный или физический космос; это космос мысленный. Потерянность Анхела – в его голове»<sup>14</sup>.

Метафорический путь, пройденный Анхелом, иллюстрирует его стремление к освобождению от раздирающего его изнутри хаоса, духовной потерянности. Конец фильма – выход героя «на свет» из невысказанных лабиринтов подсознания в осязаемость «вещной» реальности – как будто знаменует начало нового пути, возможно, более «земного». Стремясь к обретению «простоты», герой делает выбор между двумя женщинами в пользу Мари, олицетворяющей первородное животное начало. Уступая своему влечению к ней, Анхел говорит, что «все гораздо проще, чем я думал и он, став простым, делает то, что хочет». Этот, по-видимому, губительный выбор предрешен его стремлением выбраться из космического хаоса мыслей к простоте и определенности, в то время как семейная жизнь с кроткой Анхелой, воплощающей преданную любовь женщины – хранительницы домашнего очага представляется ему «слишком сложной». Но эта видимая завершенность, самоуспокоенность, отраженная почти рекламными счастливыми лицами Анхела и Мари, обращенными навстречу порывам морского ветра, не вызывает уверенности в обретении героем душевного покоя, когда выясняется, что его ангел с ним расстается. Он, его второе «я», остается с Анхелой и ее дочерью, призывая его никогда не забывать об этом месте, которое ему так

нравилось когда-то, «даже если воспоминание затеряется во времени, как земля в космосе». Драматургия образа главного героя позволяет усомниться в самой возможности обретения им столь желанной «простоты», не совместимой с тревожной невыносимостью раздвоенности, имманентной человеческому существованию.

Тема неоднозначности, двойственности всего сущего на земле становится доминантой и следующего фильма Медема «Любовники полярного круга» (1998). Как все его работы, фильм может интерпретироваться по-разному, начиная с особого рода символики имен-палиндромов героев фильма Отто и Аны (кстати, одинаково читается с обоих концов и фамилия режиссера) и заканчивая несколькими вариантами развития сюжета. Те или иные его «зигзаги» воспринимаются персонажами по-разному. В фильме два варианта конца: благополучный – встреча Отто и Аны в Финляндии, вблизи полярного круга, к которому они всегда стремились как к некоему заветному символу обретения друг друга. И конец трагический – Ана погибает под колесами машины на глазах у Отто, и тогда в силу постоянно происходящего в фильме движения, перетекания некоей метафизической субстанции, сочетающей и осязаемое, и неосязаемое, в ее гаснущем взоре отражаются глаза Отто. Замыкается некий предопределенный круг, если вспомнить начало фильма и поразивший маленькую Ану отблеск отцовского взгляда в глазах Отто.

Главная тональность ленты – и философская, и стилистическая определена с самого начала: неким эпиграфом звучат слова автора о том, что радость и печаль неразрывны, а затем – слова Аны: «чтобы понять весну, надо сначала ощутить холод». Печальное в радостном, забавное в грустном – из сложного переплетения и взаимодействия неотторжимых друг от друга начал соткан текучий рисунок ленты. Вместе с тем ее зыбкая двойственность пронизана зна-

ками предопределенности, предначертанности, связавшей судьбы героев. История любви, сюжет и вечный, и новый, облекается автором в своеобразные визуальные формы, многозначные образы и символы, создающие тревожное ощущение присутствия тайны. В уста своих персонажей Медем вкладывает важные для понимания фильма сентенции: «все связано, все едино: прошлое, настоящее», «в жизни существуют явные и тайные совпадения», «мир совершает повороты, круги»(Отто); «жизнь полна вещей, которые нельзя объяснить»(немец Отто); самые значимые слова произносит Ана: «в неизвестном я вижу знакомое, в непостижимом – постижимое» и «важно Услышать».

Еще одним фрагментом особой художественной реальности, созданной Медемом, стал фильм «Люсия и секс» (2001), получивший престижные премии «Наваха Бунюэля» и «Гойя». Интересно, что степень своеобразия этой ленты заслужила как восторженное признание прессы и зрителей (ее посмотрело рекордное число зрителей – более 1300000), так и критические замечания в «избытке авторства», связанные, по-видимому, с тем фонтанированием идеями, образами и замыслами, которыми был охвачен режиссер. Искусную композицию фильма, обозначившего очередной прорыв в запредельность, образует интригующее сплетение нескольких, казалось бы, разрозненных сюжетов, обнаруживающих по ходу действия все более тесную связь. Его главное место действия – остров, имеющий значение символа, как некой точки отсчета, где сходятся пути всех персонажей, где познается истина и где герои, наконец, обретают надежду и свободу. Дух свободы, не столько от неизбежных пут, налагаемых на человека обществом, сколько от собственного внутреннего смятения и душевной боли, преображает всех попадающих на остров, т. е. туда, где обнажаются не только тела, но и глубоко скрытые чувства, где человек возвращается к себе. Чистые краски острова – бе-

лый, синий и бледно-серый оттенок камней, будто выбеленных солнцем и ветром, органично сливаются с ощущением внутренней освобожденности, которое всех охватывает на острове. Природной магии необыкновенного острова Медем придает особый метафизический смысл, обращающий к вечному и непознанному, символически обозначенному как некое отверстие, дыра, провалившись в которую можно не только изменить свою жизнь, но и ход истории. В волшебную дыру проваливается героиня фильма Люсия, оказываясь как бы в другом измерении, и, прежде всего, в другой духовной ипостаси, позволяющей познать себя и освободиться от ран прошлого. «Луч солнца прямо в сердце» – рефрен фильма, связанный с образом Люсии, становится метафорой долгожданного духовного освобождения.

Фильм «Беспокойная Ана» (2007) Медем посвятил памяти своей трагически погибшей сестры. Чистый образ молодой художницы, видящей в сумбурном многоцветье жизни только радостные краски, должен был, по замыслу автора, определить и элегически-светлую тональность ленты, но уже на уровне сценария будущий фильм приобрел совсем иное звучание. Его доминантой стала увлекшая Медема идея о том, что в подсознании человека сохраняются отзвуки его прошлых жизней, которые способны влиять на его теперешнее существование. В одном из интервью режиссер пояснил, что хотя идея реинкарнации всегда представлялась ему маловероятной, но очень притягательной в пространстве творческого воображения. Героиня фильма Ана (это успешный дебют молодой актрисы Мануэлы Вельес) постепенно приходит к постижению той истины, что отстаиваемое ею право быть свободной, ничем не обремененной, «не оглядываться», «быть бесчувственной» (по ее определению) – непрочное и хрупкое. Она – лишь одно из звеньев цепи, конец которой затерян в непостижимости мироздания. И вновь – сплетение двух миров – реального и иного, лишь

предугадываемого, видимого и скрытого. И вновь режиссер искусно балансирует между проникновенной мелодрамой, поэзией волшебной сказки и философской притчей, сплетая из них необыкновенные узоры.

Последний фильм Медема «Мама» (2015), еще одно приближение к предельным граням бытия, можно назвать настоящим гимном женщине – восторженным и проникнутым и безысходной печалью, и тихой радостью – радостью в печали, печалью в радости... Его героиня Магда в невероятном исполнении Пенелопы Крус находится на грани земного существования, между жизнью и смертью, но, погибая из-за неизлечимой болезни, находит силы не впасть в бездну отчаяния. Сильной ее делает любовь – к сыну, к близкому человеку, к будущему ребенку, да и ко всем, кому она нужна. Она уходит, и она остается, навечно оставляя в этом мире свою любовь вместе с новорожденной дочерью. Трудно сказать, кто, как не Пенелопа Крус, могла бы сыграть роль женщины, вытканной из таких чувств, как смелость и страх, отчаяние и смирение, сила духа, нежность и всегда – чувство юмора, не отказывающее ей в самые тяжелые минуты. В одном из интервью Медем сказал, что Пенелопа Крус, будучи гораздо более «земной», чем он, часто во время съемок определяла драматургию фильма, органично ощущая в себе всю глубину отчаяния и любви, которые с таким достоинством несет ее героиня. И как во многих фильмах Медема, силы и мужества придает героине море как вечный символ неизведанного и прекрасного, необъяснимого и неизменно притягательного.

Одним из неожиданных, возможно, даже парадоксальных феноменов в мире кино стало недавнее возрождение португальского кино. Кинематограф, о котором совсем недавно некоторые критики отзывались как о «кино, которого нет», стал производителем фильмов, удивляющих и своим своеобразием, и неразрывностью с национальными тради-

циями. Более того, именно это постоянно ощущаемое дыхание особенностей своей культуры и стало главной составляющей оригинальности португальского кино.

Традиции, сложившиеся в португальском кино благодаря творчеству Мануэла ди Оливейры, Паулу Роши, Жоау Сезара Монтейру, Антониу Реиша, были продолжены и обогащены новым поколением кинематографистов. Несмотря на жесткую финансовую ситуацию, португальское кино стало своего рода эстетической лабораторией, без которой уже трудно представить мир современного кино. К нему все последние годы привлечено внимание международных фестивалей. Так, например, Фестиваль европейского кино как к наиболее яркому явлению в киноискусстве в Севилье два года подряд посвящал португальскому кино секцию Фокус Европа. На Московском международном кинофестивале 2013 г. была составлена программа «Португальская эйфория», познакомившая наших зрителей с несколькими лентами практически незнакомого для них кинематографа.

Эстетику португальского кино считают одной из наиболее выразительных и оригинальных среди современных мировых кинематографий. Главным нервом его особой поэтики стало то будоражащее звучание некой волшебной струны, органично соединяющей настоящее с прошлым. Нерывная связь между ними, их полное отождествление, растворение друг в друге ведут к пониманию того, что настоящее и прошлое не только нельзя разделить и что прошлое неотъемлемо от настоящего, но что это, в сущности, одно и то же. Экзистенциальное отношение к прошлому, слитому с настоящим и неизбежно претворяющимся в нем, стало ключевой особенностью португальского кино. Интонация саудади, вмещающая в себя столько оттенков, немислимым образом приближающих нас к тайнам бытия, по сути, и определяет стилистику многих португальских лент. При-

внося в них глубокую элегическую тональность, она приближает их к своеобразной эпической форме. Тому же способствует мистическая, даже сверхъестественная временами окраска многих лент, приводящая к ощущению присутствия ушедших из этого мира людей и их участия в настоящем. Причем пребывание неких запредельных форм – фантазмов, призраков, в обыденной жизни подчеркнуто реалистично, даже как то буднично, и встречи с ними происходят в реальных, привычных местах, например, в Лиссабоне, вмещающем в себя так много прошлых и нынешних тайн.

Знаменитый португальский режиссер Мануэль ди Оливейра, скончавшийся в апреле 2015 г. в возрасте 106 лет и работавший до конца жизни, сам по себе – зримое воплощение традиций и португальского кино, и особенностей национальной ментальности и культуры в целом. В 2004 г. он получил Золотого льва, высшую премию Международного кинофестиваля в Венеции «За вклад в мировой кинематограф». Его творчество на протяжении многих десятилетий как будто сохраняло заветный код, открывающий путь в подлинное национальное искусство. Он снял очень много фильмов, и не все они равноценны, но каждый из них по-своему значим для португальского кино. И каждый его фильм, подобно капле воды, вбирающей в себя все свойства водной толщи океана, несет не только особенности творческого почерка автора, но вместе с ними и отголоски традиций и сокровенных глубин национального духа. Одна из таких его «капель» – фильм «Странный случай Анжелики» (2010). Его необычное художественное пространствоместило в себя множество пластов, среди которых и реальные события, и философские размышления, и сны – видения, окутанные туманом запредельности. Негромкая лаконичная стилистически лента стала неким отблеском, отразившим бесконечность мироздания, вмещающую и реалии современной жизни – от экономического кризиса до андронного

коллайдера, и повседневные детали жизни 1950-х годов и научные рассуждения о материи и антиматерии, их единстве, о том, что «материя лишь разновидность духа». В неспешные будни персонажей фильма, среди которых и постояльцы скромного пансионата, и рабочие, возделывающие виноградник, и владельцы богатого особняка, органично вписывается необычный сюжет о молодом фотографе Исааке, получившем заказ сделать фотографии только что умершей девушки. Прекрасная нежно улыбающаяся Анжелика временами кажется живой, а временами и впрямь как будто оживает то ли наяву, то ли в воображении юноши, впрочем, вовсе не напоминая гоголевскую панночку-ведьму из «Вия», поскольку здесь совсем иной посыл. И герой фильма не только не стремится освободиться от наваждения, но мечтает соединиться с прекрасной девушкой. Проснувшись после сна, а может и яви, когда он летал по небу с прекрасной Анжеликой, юноша говорит: «Неужели эта странная реальность была лишь галлюцинацией? Но это так похоже на правду... Быть может, это выход в пространство абсолюта, о котором я часто слышал и которое тает, словно сигаретный дым. А может быть, эти чары – лишь безумие, но они избавляют меня от боли». Сон или явь – неизвестно, неважно, не имеет значения.

В отличие от «Возвращения» Альмодовара в фильме Оливейры налет мистицизма, таинственности, непознанности не исчезает до конца фильма. Возвращение из неизведанного не сбрасывает покровов тайны. Шуткам, юмору, которым всегда отмечены фильмы Альмодовара, здесь не место. У Оливейры превалирующим становится искусство создавать образы, говорить ими, не только оттеняя основную сюжетную линию, но и определяя ее. В комнате Исаака на веревке сушатся фотографии: суровые грубоватые лица крестьян, полющих виноград, и нездешне прекрасный лик Анжелики – все перемешано как в жизни, это и есть жизнь.

Неспешный, иногда в режиме реального времени темп фильма несколько раз как будто и вовсе замирает надолго – перед открытой на балкон дверью, за которой мягкие очертания скромного пейзажа – горы, море – завораживают своей вечной тайной и неброской красотой. Дверь, настежь открытая в непостижимое, но органично слитое с осязаемым пространством, становится символом их неразрывной связи и закрывается лишь в конце фильма, когда душа скончавшегося фотографа навечно воспаряет к любимой. И, кажется, что флер неразгаданности, сомнения, притяжения к непознанному, окутывающий эту удивительную ленту, как будто приоткрывает временами свой мерцающий покров, чтобы вскоре вновь его накинуть. В одном из своих последних интервью М. ди Оливейра сказал: «Мир сложен, не доступен пониманию, и, безусловно, еще меньше для тех, кто твердо в чем-то убежден, чем для тех, кто полон сомнений. Сомнение – это то, что я им предлагаю. Сомнение – это способ быть»<sup>15</sup>.

Хочется отметить одну особенность творческого метода всех упомянутых здесь режиссеров, которая относится к музыкальному ряду фильмов. Это касается их общего пристрастия, а точнее «непристрастия» к музыкальному сопровождению. Выразительнее всего звучат высказывания по этому поводу Луиса Бунюэля и Микеланджело Антониони. «Ненавижу музыку в фильмах, – говорил великий испанский режиссер. – Даже склонен совсем от нее отказаться, потому что это слишком легкий путь. Сколько фильмов провалилось бы, если из них убрать музыку?.. Я сейчас признаю только драматургически обусловленную музыку и не терплю иллюстративной музыки, которая сопровождает кавалькаду или «прикрывает» объятия»<sup>16</sup>. Столь же категоричен М. Антониони: «...музыка редко сливается воедино с изобразительным рядом, чаще всего она лишь усыпляет зрителя и мешает верно оценивать то, что он видит. Что мне

не по душе, так это идея подгонки образов к музыке, словно речь идет об оперном либретто. Мне претит нежелание сохранять тишину, потребность заполнять мнимые пустоты»<sup>17</sup>. Как видим, речь идет не о полном отказе от музыки как уникального выразительного средства, но лишь об очень бережном и чутком ее использовании. Музыка, по справедливому мнению великих мастеров кино, не должна жить отдельно от драматургии фильма, довлеть над ней, как бывает очень часто в современном кино – но лишь оттенять, быть ее органичной частью. Именно такая роль отведена музыкальному сопровождению в фильме Оливейры, в котором прозрачные аккорды Шопена тонко вплетаются в его тихое сумеречное пространство.

В русле философии экзистенциализма развивается творчество многих современных режиссеров Португалии: Педру Кошты, Мигела Гомиша, Жоакима Сапинью и других. При этом основной для них темой стало отражение прошлого в настоящем, их неразрывность. Среди лент, в которых так явственно ощутимы экзистенциальные мотивы, – фильм Жоакима Сапинью «По эту сторону воскресения» (2011). Прошлое здесь приобретает метафизический смысл, воспринимается как некая непостижимая истина, тайна, которая какими-то неведомыми путями определяет жизнь героев фильма. В этой необычной ленте о молодом чемпионе по серфингу, ищущему истину в монастыре, сложная смысловая многослойность органично сочетается с оригинальным изобразительным рядом. Фильм блистательно иллюстрирует возможности киноязыка, его специфику, которой Луис Бунюэль придавал первостепенное значение, сетуя на то, что «ни в одном из традиционных искусств нет такой огромной диспропорции между возможностями, которыми оно обладает, и их претворением». В этом фильме нет диспропорции, он – из тех фильмов, которые нельзя «рассказать» в общепринятом смысле слова, только видеть, как

своего рода живописное полотно. Его определяет, создает – впечатление, образ, тональность и такое знакомое по многим португальским лентам ощущение тихого сумеречного света. В нем минимум диалогов, вообще – «слов», а сюжет лишь намечает легкую канву событий, оставляя за рамками повествования скрупулезное выяснение их причин. Ведь важны не столько сами по себе непонятные обстоятельства бегства молодого героя фильма Рафаэла, пытающегося найти отца и постичь его тайну, сколько его душевные метания в поисках истины, его приход в монастырь и обращение к вере. В какой-то мере путь Рафаэла повторяет его любящая сестра Инес, в свою очередь пытающаяся не столько найти его самого, сколько разгадать причины его смятения. Как и другие персонажи многих португальских фильмов, она наделена особым видением, не укладывающемся в рамки обыденного сознания. Фильм Ж. Сапинью, как и многие португальские ленты, отличает та особенная скромность выразительных средств и та несуетная простота, в которых так ощутима, почти осязаема невыразимая духовная глубина.

Фильмы, увлекающие зрителя в сокровенные лабиринты бытия, в мир непостижимого, то едва мерцающего, то вспыхивающего всполохами истины, принадлежат к едва ли не самому своеобразному художественному направлению киноискусства, доступного таланту немногих мастеров.

\* \* \*

<sup>1</sup> Луис Бунюэль. М.: Искусство, 1979. С. 147.

<sup>2</sup> Ортега-и-Гассет, Хосе. Дегуманизация искусства. М., Радуга, 1991. С. 488.

<sup>3</sup> Салас Соммер Дарио. «Иллюзия или реальность?» // Академия тринитаризма, М., публ.13688, 16.08.2006.

<sup>4</sup> Земсков В.Б. О литературе и культуре Нового Света, М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 11.

<sup>5</sup> Митрополит Антоний Сурожский. «Человек перед Богом». М.: Фонд «Духовное наследие митрополита Антония Сурожского», 2010. С. 30.

<sup>6</sup> Перельштейн Р. Видимый и невидимый мир в киноискусстве, М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 7.

<sup>7</sup> Бергман И. Латерна магика, М.: Искусство, 1089. С. 74-75.

<sup>8</sup> Chatman S, Duncan P. Michelangelo Antonioni: The Investigation, Taschen, 2004. P. 149.

<sup>9</sup> Луис Бунюэль. С. 179.

<sup>10</sup> Ортега-и-Гассет Хосе. Указ соч. С. 544.

<sup>11</sup> Луис Бунюэль. С. 179.

<sup>12</sup> Erice Victor. El latido del tiempo. – [http://elpais.com/diario/2004/01/23/cine/1074812407\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/01/23/cine/1074812407_850215.html)

<sup>13</sup> Луис Бунюэль. С. 139.

<sup>14</sup> Heredero Carlos F. 20 nuevos directores del cine espanol, Madrid, 1999. P. 264.

<sup>15</sup> [www.courier-internacional.com/article/2013/01/17/manoel-de-oliveira-un-cinema-marque-par-le-doute](http://www.courier-internacional.com/article/2013/01/17/manoel-de-oliveira-un-cinema-marque-par-le-doute)

<sup>16</sup> Луис Бунюэль. С. 180.

<sup>17</sup> [www.cineticle.com/focus/535-antonioni-music.html](http://www.cineticle.com/focus/535-antonioni-music.html)

## ГЛАВА VII

### ИММИГРАЦИЯ В ПОРТУГАЛИЮ: КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ

По проблемам иммиграции в странах Иберийского полуострова на русском языке на сегодняшний день существует только одна крупная работа, касающаяся Испании<sup>1</sup>. Но она рассматривает иммиграцию как социально-экономический фактор. Что касается Португалии, в России она до сих пор обойдена вниманием, причем совершенно напрасно, так как ее опыт также очень показателен, хотя бы в силу своей специфики.

По причинам как экономического, так и политического характера Португалия даже в сравнении с соседней Испанией долгое время традиционно была страной достаточно массовой хронической эмиграции. В немалой степени этот процесс долго поддерживался как фактом существования колониальной империи, так и довольно слабой экономикой, а также внешней зависимостью от государств более сильных. Как и в соседней Испании, после Второй мировой войны в условиях диктатуры усилилась эмиграция португальцев в развитые страны Европы (прежде всего во Францию, Германию, Швейцарию и т.д.). И в итоге даже сегодня за границей (в основном в Европе) живет 4,5 млн португальцев, полностью интегрировавшихся в принявшие их общества (Франция и Швейцария, например). И более того, отток собственно португальцев за рубеж и сегодня имеет место<sup>2</sup>. Однако уже в 1960-х годах прошлого века наметилась, поначалу слабо, и обратная тенденция: в Португалию прибыло небольшое количество иммигрантов с Островов Зеленого Мыса и с материковой Африки (тогда португальских колоний), что было естественно: африканцы в некотором роде заместили эмигрировавших или выехавших в колонии по

разным причинам (в том числе на военную службу, особенно в ходе развернувшихся в Африке антиколониальных войн) португальцев в условиях нехватки рабочей силы в метрополии. Тогда эти выходцы из Африки естественно не считались иностранцами. Но с середины 1970-х годов прошлого века, после революции 1974 г., и в связи с деколонизацией и вступлением страны в ЕС в 1986 г., начался совсем другой процесс – активной иммиграции в Португалию уже именно из других, независимых теперь стран. Поначалу он не вызывал особых отрицательных для страны последствий: в Португалию ехали прежде всего жители ее же бывших колоний в Африке (страны PALOP, т. е. те, в которых португальский язык является официальным: Острова Зеленого Мыса (далее для краткости Кабо-Верде), Гвинея-Бисау, Сан-Томе-и-Принсипи, Ангола, Мозамбик) и Азии (Восточный Тимор, Макао). Среди прибывавших были как собственно португальцы, жившие до того в колониях, так и представители местных аборигенных народов, расово смешанные группы, а позже также и бразильцы, т. е. люди, знающие португальский язык и достаточно знакомые с местной культурой. Поэтому и их интеграция в португальское общество не представляла, как казалось, серьезных трудностей, тем более что в большинстве своем они были к тому же католиками.

Уже в 90-х годах XX в. и эта ситуация стала меняться. По разным причинам (в том числе в связи с развалом советского блока и Советского Союза) в страну потянулись иммигранты также из Восточной Европы (Украина, Россия, Молдавия, Румыния) и из таких стран Азии и Африки, не входивших прежде в португальскую колониальную империю, как Бангладеш, Пакистан, ЮАР, Сенегал, Марокко, Алжир, Тунис, например, а также китайцы. Новая иммиграция по своей сути была, прежде всего, экономической. Нередко эти иммигранты рассматривали (и рассматривают)

Португалию не более как трамплин для дальнейшего переселения в более развитые страны Европы. Но есть и другие иммигранты, из тех же западноевропейских стран, которых в Португалии привлекают более низкие цены и благоприятный климат (уроженцы Великобритании, Испании и Германии, в первую очередь, особенно пенсионеры, но также научные работники, независимые трудящиеся, работники предприятий сферы услуг).

Новая волна иммигрантов не могла не породить в стране ряд проблем, прежде всего культурного свойства (незнание или плохое знание вновь прибывшими языка, образа жизни, принадлежность к иным религиозным конфессиям). К этому добавляется часто низкая квалификация приезжих из Африки, Азии и Латинской Америки по сравнению с выходцами из той же Восточной Европы или стран ЕС. Впрочем, высокая квалификация еще не дает оснований надеяться в условиях Португалии на получение желаемой работы, быстрое продвижение по службе и т.п. Хотя бы по причине сохраняющейся дискриминации, проявляющейся при найме на работу, съеме жилья и прочих случаях: иммигранты при опросах утверждают, что так или иначе дискриминации они подвергаются, кто чаще, кто реже.

Насколько изменилась в итоге ситуация в стране – можно судить по статистике, учитывающей легальных иммигрантов. В 1997 г. первое место по численности занимали выходцы с Островов Зеленого Мыса (более 38 тыс.), за ними следовали бразильцы (около 20 тыс.) и ангольцы (около 16 тыс.). А уже по данным, например, на 2010 г., бразильцы вышли на первое место (по официальным подсчетам – более 119 тыс. человек, т. е. 26,8% от общего числа иммигрантов), второе место заняла украинская диаспора (около 50 тыс. человек), а Кабо-Верде – только третье (почти 44 тыс. человек). Впрочем, и такой расклад может оказаться недолговечным, так как численность находящихся в стране имми-

грантов разной национальности колеблется год от года. Например, в 2013 г. кабовердианцы, по имеющимся данным, немного превысили численность украинцев и других. Сегодня, например, восточноевропейские иммигранты вместе взятые уже почти догнали по численности бразильцев (украинцы – 12% от общего числа иммигрантов, румыны – 7%, молдаване – 5%)<sup>3</sup>.

Примечательно, что тех, кого можно назвать репатриантами, т. е. вернувшихся из бывших колоний (а также из европейских стран) португальцев в число иммигрантов обычно не включают (а их порядка 500 тыс. человек, т. е. примерно столько же, сколько иностранных мигрантов вместе взятых), хотя, как показывает статистика, лишь порядка 60% из них в Португалии же и родились<sup>4</sup>.

В целом в итоге население страны по цензу 2011 г. составило 10,5 млн человек, из них 10 млн собственно коренного, португальского населения, а официальных иммигрантов порядка 0,5 млн (количества нелегалов не знает никто), т. е. около 5% всего населения.

Ряд моментов выделяет Португалию среди других стран ЕС. Первое: иммигрантов относительно немного по отношению к коренному населению (если сравнивать, например, с Францией и Германией, Швецией и Испанией). Их, как указано выше, менее 5% населения страны, но при этом доля иммигрантов среди активного населения составляет 10% от общего количества жителей Португалии, что делает их важным экономическим элементом<sup>5</sup>. Второе: численно по-прежнему преобладают выходцы из стран, в которых именно португальский язык является государственным. Третье: хотя большинство иммигрантов предпочитают как место жительства район Большого Лиссабона (здесь сконцентрировано более половины всех легальных мигрантов), там пока не появилось иммигрантских кварталов, как в Париже или Лондоне, т. е. иммигрантские группы достаточно рас-

средоточены<sup>6</sup>. Четвертое: хотя приток иммигрантов весьма существенно изменил религиозную мозаику, страна остается по преимуществу католической, так как иммигрантские общины других конфессий (мусульмане, анимисты, буддисты, индуисты, протестанты, православные и т.д. не образовали крупных общин, если сравнивать, хотя бы с Германией, Великобританией, Швецией и Францией).

Сложение в стране иммигрантских обществ, относимых частью исследователей сегодня к меньшинствам или диаспорам, не могло не поставить перед Португалией ряд проблем, связанных с их адаптацией, прежде всего, как ни парадоксально при преобладании выходцев из бывших колоний и Бразилии, т. е. лузофонов, проблем именно культурного свойства. Вопреки распространенному (так называемому «общественному») мнению, уже имеющиеся диаспоры отнюдь не гомогенны социально и культурно, есть также различия, например, между иммигрантами, условно говоря, первой и второй волны (в том числе и религиозные). Например, из Бразилии в конце прошлого века иммигрировали квалифицированные кадры, а позже их процент в общем составе резко уменьшился, что не могло не сказаться на проблемах интеграции и на отношении к ним местного населения.

Примечательно в связи с этим, что, по данным опросов 2002-2005 гг., большинство (точнее, по разным данным, от 53% до  $\frac{3}{4}$  опрошенных) высказались за сокращение притока иммигрантов в страну, а также за то, что часть уже прибывших иммигрантов должна покинуть Португалию (это особенно касалось «экономических» иммигрантов из Африки)<sup>7</sup>. Для того чтобы понять такое положение дел, следует сначала обратить внимание на то, как государство пытается регулировать иммиграцию и интегрировать вновь прибывших, т. е. создать условия для активного диалога различных культур страны, а также рассмотреть те стереотипы

восприятия иммигрантов, которые высказывались участниками социологических опросов и соответственно восприятие самих португальцев иммигрантами.

Сразу отметим, что эти проблемы изучены далеко не в одинаковой степени по отношению к разным группам населения, да и согласия в ряде оценок относительно, например, восприятия тех или иных групп иностранцев, среди ученых до сих пор нет, поэтому делать решительные выводы пока рано, но в общих чертах картина все же представляется вполне ясной.

### **Иммиграционная политика государства на современном этапе**

Как и в других странах Европы, приток иммигрантов в Португалию поставил перед правительственными кругами задачу выработать четкую официальную политику в отношении иммигрантов. Ориентация была взята на интеграцию диаспор в португальское общество, хотя, как и в других европейских странах, похоже и до сих пор нет четкого понимания, как это делать и возможно ли это вообще.

В Португалии сегодня нет недостатка в государственных структурах, деятельность которых призвана решать проблемы иммигрантов и этнических меньшинств. Еще в 1996 г. был образован Верховный Комиссариат по иммиграции и этническим меньшинствам (АСИМЕ); в 2007 г. создан Верховный Комиссариат по иммиграции и межкультурному диалогу, еще один государственный институт, в структуре которого есть Национальный центр поддержки иммигранта и Центр наблюдения за иммиграцией. Первый сформирован еще в 2004 г., имеет штат межкультурных посредников, владеющих различными языками (12 языков и диалектов) и прошедших на собственном опыте иммиграцию, могут предоставить и телефонный перевод с 60 языков. В 2003 г.

была создана сеть местных центров поддержки иммигрантов по всей стране. По данным ЕС на 2011 г., Португалия оставалась на втором месте, после Швеции, по качеству политики интеграции иммигрантов<sup>8</sup>. Но это – мнение чиновников ЕС. Пока все данные показывают, что такая политика провалилась в целом по Евросоюзу. Португалию, если что пока и спасает, то, на наш взгляд, ее окраинное положение.

Примечательно, что в работах, посвященных иммиграции, иммигранты и этнические меньшинства часто рассматриваются на равных, так что иногда становится не очень ясно, к какой же категории относят ту или иную диаспору. Хотя прямо об этом говорится редко, можно полагать, что отнесение к этническому меньшинству или к иммигрантам тех или иных групп зависит от степени той самой пресловутой интеграции/интегрированности в португальское общество, от происхождения и мест расселения. Конечно, играет роль наличие у приезжих разрешения на получение гражданства или на длительное проживание. Впрочем, речь не всегда идет только о притоке населения извне.

Возьмем такой малоизвестный факт: в Португалии, например, есть два языка, имеющих официальный статус: собственно португальский и мирандский. На последнем говорит 15 тыс. человек в отдельных районах на севере, он принадлежит к астурио-леонской языковой группе, в целях сохранения с 1986 г. он даже преподается в местных начальных школах, а с 1999 г. имеет статус официального языка (в отличие от широко распространенного в Португалии, особенно на севере, галисийского); население, говорящее на мирандском как на родном практически все при этом двух-трехязычно<sup>9</sup>. Таков пример собственно португальского этнического меньшинства.

К какой категории в этом случае относить цыган, пришедших в Португалию 500 лет назад и в отличие от мусульманского населения не покинувших страну в ходе Ре-

конкисты? Или малочисленную теперь еврейскую общину? Очевидно, что скорее также к этническим меньшинствам. Однако складывается впечатление, что понятие «этнические меньшинства» часто уже выступает как фактический синоним понятия «иммигранты» (термин «диаспоры» употребляется редко).

Прежде чем говорить о перспективах культурного взаимодействия населения Португалии и ее диаспор, в условиях растущих во всей Европе настроений расизма и ксенофобии среди определенных кругов, подстегиваемых поведением самих мигрантов в принимающих странах, что и продемонстрировал нынешний иммиграционный кризис, представляется важным, как отмечено выше, с учетом как раз культурного разнообразия представителей диаспор, рассмотреть вопрос о восприятии португальцами различных групп иммигрантов и иммигрантами португальцев, т. е., проще говоря, определить, какие этнокультурные стереотипы в отношении «других» существуют сегодня в среде и португальцев, и иммигрантов, и какое воздействие это оказывает на межкультурное взаимодействие (если вообще считать, что оно есть).

Вопрос этот отнюдь не праздный и изучен далеко недостаточно. Хотя об иммигрантах в Португалии ученые пишут все больше, как раз культурные аспекты часто выпадают из поля зрения, вытесняемые рассуждениями о социальном положении иммигрантов, их позиций на рынке труда и т.п., причем во многих исследованиях иммигранты рассматриваются как нечто единое, гомогенное, что в современных условиях в корне неверно<sup>10</sup>. В тех немногих исследованиях, которые удалось найти в публикациях, однако, виден и укрепляющийся в последние годы другой подход: иммигрантские группы стали рассматривать не только по религиозному, территориальному, но и по национальному признаку. Так, сегодня уже есть исследования (данными кото-

рых мы и будем пользоваться в дальнейшем) по таким диаспорам, как украинская (и шире – русско-украинская), китайская, бразильская, а также более общие, основанные на определенном культурном критерии, например, мусульманская многонациональная диаспора. И авторы этих работ, что следует признать немалым достижением, обращают особое внимание на то, в какой среде те или иные стереотипы «работают» (прежде всего, важны уровень образования, профессия, социальное положение и т.д. опрашиваемых).

Однако, помимо того, что не все диаспоры подверглись на данный момент соответствующему изучению, само их положение в португальском обществе существенно разнится по целому ряду причин, что влияет и на ходячие стереотипы. Например, сегодня в стране, как отмечалось выше, порядка полумиллиона человек, прибывших в Португалию в результате деколонизации. Это этнические португальцы. Но, как опять же отмечалось ранее, многие из них и родились в колониях. При всех благих намерениях и рассуждениях о недопустимости расизма и ксенофобии, трудно ожидать от этих людей, что они будут равно относиться к иммигрантам из Европы и Африки. И этих людей можно понять: все, кто пережил деколонизацию, прекрасно с такой ситуацией знакомы: сначала «негодяев-колонизаторов» выгоняют, отбирая у них все, что можно, и объявляют независимость. Затем оказывается, что независимость – это вовсе не так хорошо (экономический упадок вследствие хотя бы того, что квалифицированных специалистов выгнали, успешных фермеров согнали с земли, гражданские войны в борьбе за власть между различными группировками, племенами и т.п., и т.д.). В результате изгнанные «вынужденные переселенцы», «беженцы» – называть можно как угодно – не успевают приехать на свою «историческую родину», как за ними по пятам туда же устремляются в поисках лучшей жизни те, кто только что перед этим кричал им: «Убирай-

тесь домой! Здесь хозяева мы!» Ожидать, что эти, прибывшие в Португалию репатрианты будут радостно встречать иммигрантов из Анголы, Мозамбика, Гвинеи, Сан-Томе-и-Принсипи, да и даже из Кабо-Верде – было бы, как представляется, довольно наивно. Но ведь эти люди, имеющие опыт жизни в Африке, тоже влияют на формирование этнокультурных стереотипов тех жителей страны, которые в этой самой Африке никогда не были. Остальное доделывают СМИ и собственно общение с иммигрантами разных национальностей на месте. И результаты настораживают уже хотя бы потому, что как показывают рассмотренные ниже материалы исследований, в Португалии наблюдается именно нарастание расистских и ксенофобских настроений в отношении если не всех, то существенной части иммигрантских групп (как, впрочем, и в Европе в целом). Вместо культурного взаимодействия, полилога (желаемого властями) просматривается усиливающаяся тенденция к отчуждению. Опросы дают при этом весьма несходные результаты, но показательно, например, что, по данным начала века, уже наметилась определенная тенденция с расовым уклоном: позитивнее других реагировали на восточных европейцев, как людей образованных и открытых, и на бразильцев, а вот африканцы и цыгане оказались на нижних позициях<sup>11</sup>.

Опросы показывают, что в португальском обществе господствует следующая концепция: если наша диаспора за рубежом ведет себя в соответствии с правилами принимающих сторон, то мы сами ждем того же от иммигрантов, приезжающих к нам. То есть по принципу хорошо известной русской пословицы: в чужой монастырь со своим уставом не ходят. Не в этом ли причина современного миграционного кризиса в Европе, когда иммигрантам как раз и позволяли на протяжении многих лет устанавливать свои правила в принимающих странах под предлогом толерантно-

сти, политкорректности и т.п.? То, что португальцы не хотят повторения происходящего в других странах Европы, вполне естественно. К тому же, у них уже де-факто сложилась своя иерархия статусов иммигрантов по происхождению и легальному статусу (на мой взгляд, отличающаяся от обычной европейской), которая по убывающей выглядит так: 1. свои иммигранты, вернувшиеся из других стран или бывших колоний; 2. граждане ЕС; 3. уроженцы бывших колоний; 4. рабочие иммигранты из третьих стран; 5. политические беженцы; 6. Нелегалы<sup>12</sup>.

Мнение большинства опрошенных, особенно из малообразованных слоев, устойчиво ассоциирует иммигрантов с криминалом. Люди же высокообразованные полагают, что иммигранты, готовые работать где угодно, сегодня, во время кризиса, отнимают у португальцев рабочие места (хотя часто они берутся как раз за работу, на которую португальцы просто не идут). В итоге наблюдается усиление негативной окраски образа «чужака». При этом, по данным тех же опросов, мало кто из интервьюированных непосредственно знаком с иммигрантами или имеет из их числа друзей, коллег или хотя бы соседей. Свои «знания» об иммигрантах они получили из других рук или из СМИ. А это доказывает весьма неблагоприятную ситуацию с информированностью общества относительно иммигрантских общин. Показательно, что опрошенные отнюдь не отказывались признать себя расистами и ксенофобами, причем не только по отношению к африканцам (что было бы традиционно, по крайней мере), но и подчас даже к бразильцам и выходцам из Восточной Европы. Причины же признаваемой в целом дискриминации иммигрантов опрошенные видят прежде всего в том, что, хотя португальцы – народ и гостеприимный, но сегодня из-за кризиса экономическая ситуация порождает напряжение. Мигранту, например, могут просто отказать в съеме жилья только потому, что он мигрант. В целом опрошенные

признают, что из «понаехавших» наиболее проблемными являются африканские общины. Африканцы, конечно, интересны с туристической точки зрения (музыка, танцы), но они – и конкуренты на рынке труда. И жить с ними по соседству желающих мало. В частности, это относится к гвинейцам, занятым на работах, по своему характеру неустойчивых, низкоквалифицированных, а то и подпольных. На их фоне бразильцы и даже восточные европейцы при всех различиях считаются ближе португальцам по культуре<sup>13</sup>.

Важен и такой факт: многие иностранцы, уже родившиеся в Португалии, жалуются на то, что их до сих пор не воспринимают как португальцев и они и не чувствуют себя таковыми. А португальский бытовой расизм имеет и оборотную сторону – «черный расизм» в отношении португальцев со стороны тех же африканцев, например. Кто, что называется, тут первый начал, никто не разбирается, но африканцев португальцы считают большими расистами, чем самих себя. В итоге даже те португальцы, которые сами расистами себя не признают, недовольны правительством, лишаящим их, например, возможностей занятости и т.д. в пользу более дешевых «пришлых» и устойчиво связывают с африканцами большинство случаев преступности, конфликтов, нелегальной деятельности и т.п. В формировании таких отрицательных образов велика роль опять же «общественного мнения» и СМИ<sup>14</sup>.

Но обратимся непосредственно к имеющимся конкретным материалам по диаспорам.

Для начала рассмотрим ситуацию с мусульманским меньшинством. Оно, как ни покажется парадоксальным, хотя и не имеет исторических корней в Португалии (по сравнению с соседней Испанией, куда устремились, прежде всего, выходцы из Магриба, в той или иной степени наследники тех, чьи предки жили в Испании до изгнания в XVII в.), в

местное общество достаточно хорошо вжилось. Португальские мусульмане, если не считать немногочисленные группы выходцев из Гвинеи-Бисау, – это, прежде всего, выходцы из Индии, до ликвидации колониальной системы жившие в Мозамбике. Даже перебравшись в Португалию, они сохранили корпоративность: строгую экзогамию, использование в быту своих языков. Экономически эта община достаточно прочная: основное занятие ее членов – торговая деятельность. В целом мусульманская община Португалии мала по сравнению с другими европейскими странами: согласно имеющимся источникам она насчитывает порядка 35–40 тыс. человек, хотя в реальности, с учетом нелегальной иммиграции, мусульман может реально оказаться и вдвое больше. Из иммигрантов легальных, что выделяет мусульманскую общину среди прочих, сегодня порядка 70% мусульман являются гражданами страны. Первые группы мусульман, осевшие в Португалии начиная с 70-х годов прошлого века, состояли из представителей среднего класса, хорошо образованных, устроившихся на работу в престижных сферах экономики (медицина, сфера обслуживания, управления) и знакомых с португальской культурой. На сегодня их можно считать полностью интегрированными (причем, фактически без помощи «сверху», что немало влияет на их положительное восприятие окружающими) в португальское общество при сохранении своей религии, языков и обычаев, которые у господствующего общества отторжения, похоже, не вызывают. Эта диаспора в значительной части состоит из исмаилитов (ветвь шиизма) и пользуется потому широкой международной поддержкой, имеет связи с общинами исмаилитов в Великобритании и Канаде. То, что при опросах общественного мнения на них редко обращается внимание, связано, на наш взгляд, и с их способностью в деле приспособляемости к обстановке: до процесса деколонизации эти мусульмане уже имели опыт жизни в качестве

меньшинства в колониях, будь то Мозамбик или Гвинея-Бисау. Это если говорить об исмаилитах. Другие мусульманские группы с ними особых связей не поддерживают, фактически каждая создала свою особую общину, отличающуюся по языку, культуре и практикуемым ритуалам, т. е. в их формировании главную роль играл даже не религиозный признак, а скорее этнический. И опросы показывают, что португальцы воспринимают иммигрантов в первую очередь по национальному признаку (хотя я не поручусь, что это всегда именно так, учитывая разнородность в методиках опроса). Сами мусульмане и их лидеры оценивают Португалию как гостеприимную страну, отмечают отсутствие случаев насилия, направленного против мусульман, и проблем с созданием новых мечетей или молельных домов. А вот об отношении португальцев к мусульманам как таковым данных в нашем распоряжении нет. Имеющиеся источники лишь отмечают, что представление о мусульманах у португальского населения остается позитивным. Отчасти это «игнорирование» можно объяснить следующими причинами: для исмаилитов лояльность к стране проживания – закон; знание португальского языка (за исключением недавних иммигрантов из Африки) – наследственное, в политику же они вообще стараются не вмешиваться. Кроме того, эту диаспору отличает, как ранее отмечалось, определенная замкнутость: строгая экзогамия, сохранение своих языков и т.д.

Есть, однако, другая группа мусульман, прибывших в страну после вступления ее в Евросоюз (1986 г.): это выходцы из Марокко, Туниса, Алжира, Пакистана, Бангладеш и Сенегала, которым было лишь бы легализоваться в Евросоюзе, перевезти семьи и перебраться побыстрее в другие, более богатые страны Европы. Их интеграция стала проблемой (и остается ей), поскольку ни языка, ни культуры принимающей стороны они не знают (и справедливости ра-

ди отметим, что и не особенно стремятся узнать). Сегодня этот контингент состоит в основном из молодых мужчин, работающих в непрестижных сферах экономики. И именно их достаточно тревожная в современных кризисных условиях экономическая и социальная ситуация может в ближайшем будущем осложнить жизнь как португальцам, так и мусульманского меньшинства в целом<sup>15</sup>.

Рассмотрим имеющиеся данные по четырем другим иммигрантским общинам: кабовердианской, бразильской, китайской и украинско-русской. В первом и последнем случаях мы располагаем интересными данными о том, как сами иммигранты воспринимают принимающую сторону, в первом и втором – мнения португальцев об иммигрантах именно определенной национальности.

У представителей кабовердианской общины есть, казалось бы, все основания для быстрой интеграции в португальское общество: многовековая общая история двух стран, государственный язык, более длительный, по сравнению с другими группами, опыт иммиграции и хорошее знание португальской культуры. Немало и лиц смешанного происхождения. Но при всей общности, есть еще такое важное обстоятельство, как принятые культурные стандарты. Так, вроде бы слабо выражена иерархизация в отношениях по работе, однако в Португалии любят титуловаться «инженером» или «доктором», что сразу определенным образом дистанцирует друг от друга собственно португальский и африканский неквалифицированный персонал. Представителям последнего даже при наличии высшего образования трудно подняться до более квалифицированной работы. Оценивая португальцев в целом как приятных людей, легких в профессиональном и личном общении, кабовердианцы, опрошенные в ходе исследования, все же определили их и как замкнутых и более «холодных», чем иммигранты. К тому же португальцев опрошенные посчитали

грустными, подавленными и ненадежными, они постоянно боятся потерять работу или боятся, что те же иммигранты их на работе потеснят, не уверены в будущем и смотрят на него с пессимизмом. Страх перед неизвестным делает их пассивными, боящимися проявлять инициативу. Они предпочитают работать в команде, но даже там некоторое время боятся устанавливать личные отношения с коллегами. Кабовердианцы же себя, напротив, считают оптимистами, надеющимися на будущее, поэтому живут одним днем. Такие оценки принимающего населения иммигрантами могли бы показаться несколько резковатыми, но, как будет видно ниже, кабовердианцы в них не одиноки<sup>16</sup>.

Бразильская община, крупнейшая в Португалии, пережила за последние десятилетия существенную трансформацию. В отличие, скажем, от многих африканцев, бразильцы – мигранты чисто экономические, причины выезда у них – безработица и низкие зарплаты. В конце прошлого века почти половина прибывших в страну (легально) бразильцев была занята в научных и технических областях (по данным на 1998 г.). Но уже в 2001 г. ситуация оказалась прямо противоположной: стали преобладать неквалифицированные кадры. Из общего числа легальных иммигрантов 6% оказались полностью неграмотны, 6,4% умели только читать и писать, но не имели никакой профессии, 46,9% имели только начальное образование, 25,7% – среднее и лишь 14% – диплом о высшем образовании. В итоге 17% из числа бразильских иммигрантов составляли квалифицированные и полуквалифицированные рабочие, 15% были заняты в торговле и сфере услуг, неквалифицированные рабочие составляли 13%, а 28% бразильских иммигрантов отнесли к неактивному населению. Восприятие португальцами бразильцев являлось традиционно положительным и в значительной степени таковым остается. Их считают общительными, забавными, экзотичными, увлеченными музыкой и развлече-

ниями. Как работники они к числу прилежных не относятся, зато – болтуны. Но теперь также есть и другие оценки: бразильцы при всем том недоверчивые и фанатичные. Однако на отношение властей такие предубеждения пока не повлияли. Еще в 1992 г. в Лиссабоне был открыт бразильский культурный центр, в крупных городах имеется сеть бразильских ресторанов (посещают их, что примечательно, в основном португальцы), и импорт пищевых продуктов из Бразилии в Португалию существенно превышает экспорт (бразильцы жаловались, что в Португалии было трудно найти привычные для них продукты, и фирмы-импортеры пошли им навстречу).

Бразильцы (66% по данным опросов 2002-2004 гг.) довольны или очень довольны Португалией как страной, чего нельзя сказать об их мнении в отношении ее населения. Селя бразильцы считают оптимистами, веселыми и простыми в обращении, а вот португальцев оценивают так: замкнутые, формалисты, недоверчивые, пессимисты, лицемеры, завистники, консерваторы, предубежденные против других. Доходило до того, что бразильцы обвиняли португальцев в наибольшем количестве случаев дискриминации, направленной именно против них. Опять-таки, если бы это было чисто бразильское мнение о португальцах, от него можно было бы и отмахнуться, но, как мы увидим ниже, у украинцев и русских мнения о португальцах во многом совпадают и с кабовердианскими, и с бразильскими, что не может не свидетельствовать о проблемах с толерантностью в португальском обществе на современном этапе и вызывает вопросы о ее причинах<sup>17</sup>.

Теперь обратимся к вопросу о китайской иммиграции. Она интересна уже сама по себе хотя бы потому, что, в отличие от большинства иммигрантов, китайцы совершенно не стремятся интегрироваться в португальское общество.

Опросы показывают, что китайскую общину из всех иммигрантских португальцы считают наименее конфликтной, поэтому с ними нет проблем. Причина, однако, может заключаться и в том, что о них мало что известно, живет китайская община очень замкнуто, более того, окружающее общество и не стремится узнать о ней больше. В отношении китайцев расистские настроения проявляются редко. Их терпят. Просто хотя бы потому, что они, занимаясь, как правило, мелкой торговлей, все продают очень дешево. Это, однако, вызывает недовольство местных торговых кругов, которые вынуждены из-за китайской конкуренции тоже снижать цены. При этом они указывают на китайскую практику платить как можно меньше налогов: торговая точка существует, пока действует льготный налоговый период. Потом ее закрывают и открывают новую – и снова налоговые льготы. Китайские же продукты, по общему признанию, – очень низкого качества. Но цены устраивают низшие слои общества (часть тех же иммигрантов).

Португальцев, когда их спрашивают об отношении к китайцам, привлекает в первую очередь их культурная экзотичность, традиции (которые нередко оценивают весьма высоко – например, уважение к старшим), положительно отзываются об их трудоспособности и организованности. В то же время опросы выявили и высокую степень изолированности китайской общины от внешнего мира. Китайцы не посылают своих детей в школы (тем более, что учебные материалы, по признанию опрошенных, даже по своему содержанию до сих пор не отвечают заявленным целям политики интеграции), совершенно не интересуются португальской культурой, не обращаются в учреждения здравоохранения, поскольку не доверяют европейской медицине и лечатся только у своих. Такая замкнутость, когда о целой общине в принципе ничего не знают и не знают, как она относится к окружающему населению, приводит иногда к курь-

езным случаям. «Общественное мнение» о китайцах в Португалии в итоге таково: китайцы не хотят интегрироваться, ни с кем не смешиваются, языка не знают и знать не хотят (для той торговли, что они ведут – знания нескольких фраз достаточно), контакты с окружающим населением поддерживают только коммерческие и спят и видят вернуться на родину, а не остаться в стране. С другой стороны, на профессиональном уровне они не представляют угрозы обществу. В итоге взаимное безразличие и незнание вполне обеспечивает этой общине возможность дальнейшего существования<sup>18</sup>.

Рассмотрим теперь в заключение ситуацию с восточно-европейской, точнее украинско-русской иммигрантской группой. Она, в отличие от китайцев, интегрироваться очень хотела бы, но есть препятствия, особенно культурного характера. Здесь в нашем распоряжении также имеются данные о том, как сами иммигранты относятся к принимающему обществу.

Надо отметить, что самими португальцами восточные европейцы наряду с бразильцами воспринимаются как наиболее близкие к португальцам по образу жизни. При этом «восточники» по уровню образования часто выше собственно португальцев, но их главная проблема – язык. Они, однако, осваивают его достаточно успешно, хотя бы просто потому, что, в отличие от китайцев и магрибинцев, хотят это делать. Тем не менее в отношении восточных европейцев в среде определенных кругов португальского общества существует и некая настороженность: их подозревают в участии в торговле людьми и связях с мафией.

Большинство опрошенных украинских и русских мигрантов при этом считают, что португальское общество демонстрирует позитивное мнение и восприятие иммигрантов из Восточной Европы, особенно те португальцы, которые сами пережили эмиграцию. Восточных иммигрантов счи-

тают хорошими работниками, к тому же образованными. С другой стороны, им, как чужим, можно меньше платить. Показательно, что из числа опрошенных, по специальности, соответствующей их квалификации, практически никто не работает.

Иммигранты из стран Восточной Европы в Португалии выделяют определенный круг проблем, для них существенный. Трудности с языком затрудняют общение. При опросах в своих записях португальские исследователи тщательно фиксируют неправильности в использовании норм португальского языка, что в результатах опросов других групп (тех, которые использовались в данной работе) не встречается. У иммигрантов есть и другие трудности. Трудно завести друзей среди португальцев, так как этому мешают не только культурные различия, но и нежелание самих португальцев сближаться с приезжими, боязнь иммигрантов. Португальцам, как утверждают иммигранты, нельзя доверять: если они говорят «завтра», это значит «никогда». Хотя поддержку восточноевропейским иммигрантам все же оказывают, но прежде всего правительственные структуры.

Восточно-европейские иммигранты также считают странным, что португальцы для поддержания отношений выбирают публичные места, тогда как для приезжих в этих случаях предпочтительнее пространство домашнее; к тому же – португальцы, с их точки зрения, слишком шумны в разговорах. Невысоки в их мнении и качества португальских работников по сравнению с ними самими: медлительность, частые перерывы. Также они считают, что школьное и культурное образование в стране плохи, а португальцы не владеют тем, что иммигранты называют «классической культурой».

Еще одна проблема, с которой сталкиваются восточноевропейские иммигранты, что в своих интервью они подчеркивали (хотя она общая для всех иммигрантских групп)

создание смешанных семей. По этому показателю (количество смешанных браков) выходцы с Востока Европы стоят лишь на третьем месте, уступая как бразильцам, так и выходцам из португалоязычных стран Африки. Причины как культурные (разные модели поведения и т.п.), так и опять же опасения португальских женщин относительно иммигрантов. Заметим, что у разных иммигрантских групп еще и разные матримониальные предпочтения. Например, ангольцы, за пределами группы, если и женятся, то на бразильянках и реже – на португалках, кабовердианцы, гвинейцы и бразильцы предпочитают португалок. Сами португальцы из иностранок предпочитают брать в жены бразильянок, а бразильянки в качестве мужей предпочитают португальцев.

Не нравятся русским и украинским мигрантам и отношения супругов в португальских семьях (каждый сам по себе)<sup>19</sup>. В результате, эта группа иммигрантов оказалась в весьма своеобразном положении, если сравнить с иммигрантами из других стран. Украинцы в Португалии в более чем половине случаев женятся на соотечественницах (как и бразильцы), Украинки же, особенно высокообразованные, ищут португальских мужей, как и бразильянки. Иное соотношение, которое наблюдается в прочих диаспорах, позволяет сделать следующее заключение: склонность к брачной эндогамии все же значительно выше у старых диаспор (африканских) и относительно ниже у диаспор «молодых» (бразильской и украинской), что может быть связано, в частности, и со стремлением быстрее получить гражданство<sup>20</sup>.

Имеющиеся данные показывают, что до успешной политики интеграции иммигрантов, создания в стране условий для реализации диалога различных культурных традиций на общей территории Португалии все еще далеко, как и другим европейцам. К проблемам с образованием, работой, культурным различиям и др. добавляются и прочие факторы, могущие вызывать социальную напряженность. Напри-

мер, в последние годы наблюдается «феминизация» иммиграции из некоторых стран, при сохранении резкого преобладания молодых мужчин в других национальных группах, что нарушает отношения в иммигрантской среде. Никуда не делась и проблема нелегальной иммиграции. Уже отмечено, что видение португальцами иммигрантов постепенно меняется к худшему. Абсолютизировать, конечно, нельзя, прежде всего это касается именно малообразованных и низкодоходных слоев португальского общества (сельские районы), но устанавливать тесные отношения с «чужими» готов далеко не каждый. В значительной степени ухудшение восприятия иммигрантов определяется распространенными мифами (к чему прилагают руку и СМИ: иммиграция – это рост преступности, болезней, сокращение благосостояния, порча культурной среды и т.д., и т.п.). Есть даже мнение, что политика интеграции или просто отсутствует, или страдает серьезными недостатками. Ведь для этого мало создать культурные центры, наладить образование в школах, которое мигранты как раз и критикуют, создать каналы ТВ на разных языках (на том же русском, китайском и др. они есть). Нужна продуманная политика в сфере культуры. И сегодня португальские ученые все чаще задаются вопросом, какой же она должна быть. Ассимиляция по понятным соображениям отменяется. Мультикультурализм подвергся резкой и справедливой критике как абстрактная модель, не имеющая ничего общего с реальностью, хотя его образцом пытались представить Канаду, с которой надо брать пример. Но он и там стал объектом критики как новая разновидность апартхейда, и сегодня говорят о том, что Португалия и Канада – слишком разные, чтобы одна страна некритично принимала модели другой, да и с канадским мультикультурализмом не все в порядке (противоречия между Квебеком и остальной частью страны)<sup>21</sup>. Выход представляется в интеркультурализме, т. е. в признании культурного плюрализ-

ма и конструировании некой общей культуры. Однако никто пока не может ответить на вопрос о том, как, собственно, перейти от столь активно насаждавшегося и не оправдавшего себя мультикультурализма к интеркультурализму<sup>22</sup>. С точки зрения антропологии, задача в данном случае состоит в том, чтобы перевести иммигрантов из категории «чужих», «понаехавших» и т.п., т. е. абсолютно чуждых Европе людей, отрицательное отношение к которым при сохранении уже существующей ситуации будет неизбежно усиливаться, в категорию «других», т. е. не «нас», но тех, в соседстве с которыми мы вполне можем жить и сами в этом заинтересованы<sup>23</sup>. Проблема, однако, в том, что, как уже показал опыт других европейских стран (и все явственнее показывает и опыт Португалии) решению этой задачи чаще всего мешают сами иммигранты (по крайней мере, часть), в налаживании диалога с европейской культурой не заинтересованные, более того, стремящиеся насадить в Европе свои порядки, как показали новогодние события в Кельне, да и не только они. Среди исследователей, занимающихся этой проблемой, крепнет убеждение, что интеграция мусульман в европейское общество невозможна в принципе. В Португалии, правда, как раз есть исключения – те же исмаилиты, но даже они – община, придерживающаяся лишь своего рода нейтралитета. Политика попустительства в отношении мигрантов ни к чему хорошему не приведет, и в Португалии это, похоже, понимают гораздо лучше, чем в захлебывающихся в иммиграционном кризисе Германии, Франции, Великобритании и Швеции. Тот факт, что и в Португалии, где иммигрантов относительно мало, тоже уже начали расти расистские настроения, должен был бы послужить тревожным сигналом для Евросоюза. Сделает ли он из этого выводы – ближайшее будущее покажет.

<sup>1</sup> Синельщикова И.Г. Иммиграционная практика Испании: риски, масштабы, регламентации. М: ИЛА РАН, 2012.

<sup>2</sup> Moreira da Silva L. Imigração, multiculturalismo e ensino da lingua portuguesa.  
<http://www.educacion.udc.es/grupos/gipdae/documentos/congreso/VIIIcongreso/pdfs/267pdf>

<sup>3</sup> Об изменениях в ситуации с иммиграцией в Португалии см., например: Lopes P. Imigração e Comunidades Estrangeiras em Portugal (1997) [www.janusonline.pt](http://www.janusonline.pt) ; Rifa 2010, SEF. P. 19-20, 77-79; Rifa 2013, SEF. P. 10, 55-59; Resenha Migrações na Atualidade, n.68. P. 13; V.V.A.A. A Imigração em Portugal Relatório síntese elaborada pela DeltaConsultores, Lisboa, 2002. P. 4.

<sup>4</sup> Tiesler N.C. Musulmanos na margem: a nova presença islâmica em Portugal, 2000. P. 123, 136.

<sup>5</sup> Bäckström B., Castro-Pereira S. A questão migratoria e as estratégias de convivência entre culturas diferentes em Portugal, em *Rev.Inter.Mob.Hum.*, Brasília, 2012, Ano XX, № 38. P. 89.

<sup>6</sup> Machado F.L. Etnicidade em Portugal: Contrastes e politização, em *Sociologia – Problemas e Práticas*, №12, 1992. P. 129.

<sup>7</sup> Costa S.L., *From Sending to Host Societies: How Portugal Integrates its Minorities – the Situation of Muslim Immigrants*, 2007. P. 9.

<sup>8</sup> Bäckström B., Castro-Pereira S. Op. cit. P. 90-92.

<sup>9</sup> Mirandes, Wikipedia.

<sup>10</sup> Machado F.L. Op. cit. P. 125; Bäckström B., Castro-Pereira S. Op. cit. P. 95.

<sup>11</sup> Fernández Suárez B. Políticas migratórias comparadas en el Sur de Europa: lecciones cruzadas entre España y Portugal. *Fundación Alternativas*, 54, 2010. P. 45.

<sup>12</sup> Mendes M.M., Candela P. Immigrant's Perceptions about Ethnic and Racial Discrimination : Patterns and Singularities in Lisbon Metropolitan Area (LMA). – García Castaño F.J., Kressovo N. (Coord.) *Actas del I Congreso Internacional sobre Migraciones en Andalucía*, Granada: Instituto de Migraciones, 2011. P. 2284.

<sup>13</sup> Ibid. P. 2282; Costa S.L. Op.cit. P.10; Moreira da Silva L. Op. cit. P. 2203-2205; Matías A. *Imagens e Estereótipos s Sociedade Portuguesa sobre o Comuidade Chinesa*. Dis. Mestrado, 2007. P. 103-104.

<sup>14</sup> Matías A. Op. cit. P. 105-107.

<sup>15</sup> О мусульманах в Португалии см., например: Costa S.L. Op. cit. P. 11-17; Tiesler N.C. Op. cit.

<sup>16</sup> Santos J.R. dos, Mendes M.F., Rego C., Magalhães M.G. Imigrantes cabo-verdianos em Portugal: integração e sua percepção em relação aos portugueses. Projecto 2007-2010: 3457-3480.

<sup>17</sup> Mendes M.M., Candela P. Op. cit. P. 2227-2228, 2282-2284; Mendes Drumond Braga I.M.R. Brasileiros em Portugal: Transmissões, Recepções e Transformações Alimentares. – Horizontes Antropológicos, Porto Alegre. n.33. P. 197-224, 2010; Matias A. Op. cit. P. 104.

<sup>18</sup> Matias A. Op. cit. P. 105, 108-121.

<sup>19</sup> Mendes M.M. Representações e estereótipos dos imigrantes russos e ucranianos na sociedade portuguesa. – Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 23, n.1, 2011. P. 197-224; Matias A. Op. cit. P. 104.

<sup>20</sup> Ramos M., Ferreira A.C. Padrões de Casamento entre os Imigrantes. – VI Congresso Português de Sociologia. Universidade Nova de Lisboa, 2008.

<sup>21</sup> Teixeira Fernandes J.P. O Multiculturalismo como ideologia e política pública.

<sup>22</sup> Bäckström B., Castro-Pereira S. Op. cit. P. 87.

<sup>23</sup> Необходимость подхода к другим культурам не с точки зрения традиционной бинарной оппозиции «свой» – «чужой», а с трехчленной: «свой» – «чужой» – «другой» подробно обоснована в работе, см.: Дубоссарская М.Л. «Свой», «Чужой», «Другой» в конфликте культур. Канд. дисс., МГУ, 2012.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключительной части монографии хотелось бы подвести некоторые итоги.

Тема полилога культур чрезвычайно актуальна для современной культурологии прежде всего из-за нарастающего как снежный ком процесса глобализации, в полной мере коснувшегося государств Иберийского полуострова. Несмотря на то, что эта тема занимает определенное место в культурологическом дискурсе, на наш взгляд, ее важность по-прежнему остается недооцененной, поскольку полилог, являясь краеугольным камнем выявления и понимания ценностей других культур, способствует снятию различного рода напряженности – от межгосударственной до межличностной. Важно и то, что полилог, предполагающий активное взаимодействие субъектов коммуникации, помогает выявить общие культурные ценности, как это прослеживается на примере испанской и португальской культур, генетически близких и одновременно столь различных.

Поскольку авторы руководствовались широким пониманием полилога как любого взаимодействия культур и их субъектов, то они стремились продемонстрировать на конкретных примерах механизм коммуникационных связей, являющийся непреложным условием взаимопознания культур их носителей. А это в свою очередь создает наиболее благоприятную основу для развития межэтнических и межнациональных отношений, поскольку полилог культур может выступать и как примиряющий фактор, способный снять или, по крайней мере, смягчить напряженность в тех или иных сферах, стимулировать доверие и взаимное уважение.

Известно, что для существования и развития любой культуры, как и любого человека, необходимы общение, взаимодействие. Идея диалога (полилога) культур подразу-

мевают открытость культур друг другу. В свое время выдающийся русский философ и культуролог М.М. Бахтин (1895-1975) в своих трудах подчеркивал, что только в диалоге культура приближается к пониманию себя самой, глядя на себя глазами иной культуры и преодолевая тем самым свою односторонность и ограниченность. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя наиболее полно и глубоко. Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность культур. Это не означает, что при такой диалогической встрече двух культур они сливаются или смешиваются. Каждая из них сохраняет свое единство и открытую целостность и при этом они взаимно обогащаются.

Полилог культур – это многовекторный процесс, в ходе которого проявляются двойственные тенденции: с одной стороны, взаимное усвоение элементов культуры способствует интеграционным процессам — усилению контактов, распространению двуязычия, а с другой, сопровождается усилением этнического самосознания, что наглядно прослеживается на примере иберийских государств. Поскольку Испания и Португалия являются соседними государствами, постепенно формировались элементы общего самосознания, основанного на длительном, хотя и спорадическом культурном взаимодействии, что отнюдь не нанесло урона самобытности обеих культур.

Еще в 1980-е годы выдающийся российский культуролог Г. С. Померанц, выделивший различные типы межцивилизационных культурных контактов, подчеркивал, что для европейского типа характерны проявляющиеся в большей или меньшей степени открытость культур и усвоение инокультурных достижений.

Как уже отмечалось, в наши дни, в контексте стремительной глобализации, полилог культур все больше оказывается в полюсе внимания как иберийских, так и российских исследователей. И объяснение этому достаточно простое – в эпицентре поисков решения проблем современного мира доминирует сфера культуры как некий кладезь ключей к решению этих проблем. Конечно же, данный тезис не следует воспринимать слишком прямолинейно, будто бы по мановению волшебной палочки все эти проблемы (политические, экономические, социальные, этнические или любые другие) будут решены в одночасье. Тем не менее перенос акцентов в процессе поисков решения этих проблем с иных сфер на сферу культуры, по нашему глубокому убеждению, представляет собой единственно верный путь к преодолению различных форм конфликтности и нахождению правильного алгоритма достижения столь недостающего в наши дни взаимопонимания, как на уровне социумов, так и на уровне индивидуумов.

Авторы монографии, обращаясь к различным сферам культуры, разными средствами демонстрируют, как осуществляется полилог в пространственном и во временном континууме, порой выходя за рамки иберийского культурного ареала, что оправдано самим характером рассматриваемого феномена. В главе, посвященной архитектуре, справедливо отмечается, что полилог, иногда реальный, иногда виртуальный, происходит не только между разными зодчими, так или иначе преломляющими или напрямую следующими определенным традициям, но подчас и в рамках творчества одного и того же архитектора в разные периоды его деятельности.

Несколько в иной ипостаси предстает перед читателем умозрительный диалог между одним из самых ярких писателей современной Испании Хулио Льямасаресом и харизматичной фигурой всей западной литературы XX века –

Марселем Прустом. Выбор такой темы предельно обоснован, учитывая, что главный герой романа Льямасареса «Желтый дождь» порой изъясняется парафразами из Пруста. Автор главы подчеркивает, с одной стороны, родственность духовно-эстетической природы двух писателей, а с другой, пишет о том, что в данном случае имеет место откровенная полемика по двум экзистенциальным проблемам человеческого существования – проблеме времени и памяти. Одновременно речь идет о близости романов «Небо Мадрида» (2005) и «Звездопад в ночь Св. Лаврентия» (2013) программному произведению Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», как по типу главных героев повествования – представителей культурной элиты общества, творческих личностей, в образе которых явно присутствуют автобиографические черты, так и в силу предельной сосредоточенности авторского внимания на экзистенциалистско-философской проблематике.

В главах, посвященных музыке, полилог традиций рассматривается через призму феномена транскulturации, т. е. перемещения элементов культуры из одного общества в другое. В таком контексте, по мнению автора, европейская культура в целом, и иберийская в частности, есть не что иное, как результат грандиозного процесса транскulturации множества исходных культур, образовавших эволюционирующее единство. В ряду европейских культур музыкальная культура Иберийского полуострова представляет собой единство особого рода, в котором на протяжении веков сплавились элементы разнородных культур, далеко отстоящих друг от друга по историко-этническим корням и условиям их формирования. Процессы транскulturации – не открытие нашего времени. Они происходили всегда, однако в прошлом протекали значительно медленнее, и их результаты были рассредоточены на громадные временные периоды. На современном этапе, с ускоренным развитием

технологий и средств массовых коммуникаций, эти процессы значительно ускорились, и их результаты стали существенно более ощутимыми. Географические границы уже не являются препятствием ни для этнического смешения, ни для взаимообмена в сферах культуры и искусства, как это собственно и происходит в Испании и Португалии.

В главе, посвященной испанскому фламенко и португальскому фадо, полилог предстает как своего рода диалог добрых соседей. На приграничных территориях часто происходит взаимообмен репертуаром. Помимо того, эти жанры, при всех различиях, тематически близки. В обоих наибольшее место занимает тема любви, почти всегда несчастной, связанной с разлукой, и часто кончающейся трагически. На фоне неизмеримо выросшего уровня международного общения возникло множество примеров реального воплощения идеи полилога традиций – сосуществования фламенко и фадо и их взаимодействия с другими жанрами популярной музыки в современной театрально-концертной жизни. В доказательство активности и позитивной роли полилога между двумя музыкальными культурами автор приводит тот факт, что в последние годы организуется множество фестивалей, в которых совместно выступают исполнители из Португалии и Испании. Благодаря этому рушатся традиционные представления о «второстепенности», «закрытости» португальской культуры по сравнению с испанской, учитывая и то обстоятельство, что панорама музыкального творчества в Португалии на рубеже веков стала гораздо более объемной и многообразной.

Очень показательна с точки зрения раскрытия темы монографии глава, посвященная киноискусству Испании и Португалии конца XX - начала XXI веков. Автор очень убедительно демонстрирует происходящий между ними полилог в контексте философии экзистенциализма, оказавшейся близкой кинематографиям обеих стран, акцентирующей

внимание на «глубоком диссонансе между внутренним миром человека и окружающей реальностью, на отчуждении и неизбежной тревоге и одиночестве». У каждого из крупных мастеров кино безусловно своя философская концепция осмысления бытия и свои способы ее художественного воплощения. Потому столь разнообразны и многоцветны «вариации на тему», хотя их авторы часто осознают и свою глубокую творческую близость. Несмотря на то, что протагонистами главы о кинематографии являются Испания и Португалия, тема полилога вписана автором в широкий контекст мирового киноискусства.

По-особому ставится проблема полилога культур в главе, посвященной одной из острейших проблем современного мира – проблеме иммиграции, которая рассматривается на примере Португалии. Автор убежден, что при осуществлении диалога либо полилога необходимо отказаться от представления, будто европейская цивилизация призвана быть стандартом для мирового культурного процесса. В то же время не должна абсолютизироваться и специфика отдельных культур. Сохраняя свое культурное ядро, каждая из них постоянно подвергается внешним влияниям, по-разному их воспринимая. Свидетельством сближения различных культур является интенсивный культурный обмен наряду с развитием институтов образования и культуры. Культура не терпит единомыслия и единообразия, ибо она диалогична по своей природе и сути. Известно, что К. Леви-Стросс всегда решительно выступал против всего, что может привести к уничтожению различий между культурами и их носителями, нарушить их разнообразие и неповторимость, за сохранение уникальных особенностей каждой отдельной культуры. Подобная точка зрения, не утратившая своего значения по сей день, вместе с тем отнюдь не отрицает позитивного потенциала феномена полилога как сред-

ства к достижению взаимообогащения и взаимопонимания генетически разных культурных миров.

\* \* \*

Несмотря на кажущуюся сюжетную пестроту глав монографии, все они преследуют одну цель, а именно проиллюстрировать важность полилога культур в современном мире в качестве наиболее адекватного средства к достижению взаимопонимания между различными культурами и их носителями. Ведь именно достижение такого взаимопонимания являет собой прочный плацдарм для совместного поиска адекватных ответов на многие вызовы времени, получившие в контексте глобализации планетарный масштаб.

## **Современная культура Испании и Португалии: полилог традиций**

Редактор – М.А. Воронина  
Корректор – О.И. Крупченко  
Макет – О.И. Крупченко  
Обложка – А.В. Рускол

За аутентичность фактического материала и библиографию  
несут ответственность авторы.

Подписано в печать 25.04.2017.  
Бумага офсетная. Формат 60x84 1/16.  
Физ. печ. л. 15,4. Уч.-изд. л. 9,8.  
Заказ № 4. Тираж 350 экз. (первый завод 150 экз.)

ПЛ ИЛА РАН 115035 Москва, Б. Ордынка, 21/16  
Тел.: (495) 951-53-23, факс: (495) 953-40-70  
E-mail: [ilac-ran@mtu-net.ru](mailto:ilac-ran@mtu-net.ru)