



When the Naked Body Speaks: Brazilian Theater in the Search of National Identity

Serguey N. Yakushenkov

Astrakhan State University. Astrakhan, Russia. Email: [shuilong\[at\]mail.ru](mailto:shuilong[at]mail.ru)

Abstract

The naked body is a complex phenomenon, combining a variety of functions. Nudity can be symbols of threat/insecurity, aggression/victim, freedom/slavery. Teatro Oficina, located in the São Paulo suburbs, offers us a unique example of nudity for the construction of national identity. Based on the Brazilian poet Oswald de Andrade's "Anthropophagic Manifesto," the theatre founders made nudity and anthropophagy their theatrical credo. Formed in 1958 the theater has taken a leading place in the cultural life of São Paulo and Brazil. Despite censorship during the military dictatorship, Teatro Oficina consistently defended their right for freedom of expression.

Drawing attention to the first descriptions of the Brazilian natives by the Portuguese, de Andrade declared the importance of two main symbols from these characteristics: anthropophagy and nudity. The anthropophagy is understood by Teatro through the idea of the Brazilians capacity to devour the European achievements. Without rejecting the Western theater, the head of Teatro Jose Celso offers the audience the new corporeality concept. In this regard, not only the possible nudity of the actors, but also the willingness for actors and spectators to break the fragile edge of the customary. In theater there is no conventional theatrical stage, no generally accepted dialogues with the audience, which can also become part of the theatrical action, undressed or conversely dressed in theatrical costumes.

The Teatro Oficina's phenomenon lies in their ability to construct a new corporeality in Brazil, based on the artificial construct by de Andrade and traditions of Brazilian culture: carnivalesque atmosphere, openness, hybridity.

Keywords

Teat(r)o Oficina; São Paulo; Brazil; Theater; Naked Body; Nudity; Anthropophagy; National Identity



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Когда голое тело говорит: бразильский театр в поисках национальной идентичности

Якушенко Сергей Николаевич

Астраханский государственный университет. Астрахань, Россия. Email: [shuilong\[at\]mail.ru](mailto:shuilong[at]mail.ru)

Аннотация

Голое тело было и остается довольно-таки сложным феноменом, объединяющим в себе самые различные функции. Нагота может выступать и как символ угрозы, так и незащищенности, агрессии или жертвы, свободы и несвободы. Бразильский театр, расположенный в пригороде Сан-Паулу, предлагает нам уникальный пример использования телесной наготы для конструирования национальной идентичности. Основываясь на «Антропофагском манифесте» бразильского поэта Освальда де Андраде, основоположники Театро Офисина сделали принципы наготы и антропофагии частью своего театрального кредо. Образованный в 1958 г. студентами-юристами, театр занял прочное место в культурной жизни Сан-Паулу и всей Бразилии. Несмотря на государственную цензуру в период военной диктатуры, Театр Офисина последовательно отстаивал свое право на свободное выражение творчества.

Обращая внимание на первых описаниях коренного населения Бразилии португальскими первооткрывателями, де Андраде заявляет о важности двух основных образов из этих характеристик: антропофагии и наготы. Концепция антропофагии понимается Театром рамках идеи способности бразильцев впитать (пожрать) все достижения европейской культуры. Не отвергая западный театр, руководитель Театро Офисина Жозе Сельсу предлагает зрителям концепцию новой телесности. И в этом плане актуальным представляется нам не только возможная телесная нагота актеров (как частичная, так и полная), но и готовность для актеров и зрителей сломать хрупкую грань привычного. В театре нет обычной театральной сцены, общепринятого диалога со зрителем, который также может стать частью театрального действия, обнажен или наоборот одет в театральные костюмы.

Феномен Театро Офисина заключается в его способности конструировать новую телесность в Бразилии, основываясь как на искусственном конструкте, предложенном де Андраде, так и на традициях бразильской культуры: карнавальности, открытости, гибридности.

Ключевые слова

Teat(r)o Oficina; Сан-Паулу; Бразилия; театр; обнаженное тело; нагота; антропофагия; национальная идентичность



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Бразильцы, как и другие латиноамериканцы в XIX веке, искали в написании национальной истории основы своего существования как нации и модели социальной, культурной и экономической жизни, придавшие их стране отличительные черты. История должна была объяснить прошлое, узаконить настоящее и наметить будущее. (Abreu & Brakel, 1998, p. XVII)

Tupy, or not Tupy that is the question
(Oswald de Andrade, (de Andrade, 1995)

Введение

В сложное время начала марта 2022 в сети появилось вирусное видео, снятое кем-то в одном из подмосковных городов: на тихой улочке небольшого города, вдруг появляется голая женщина, которая бежит по направлению к полицейскому, стоящему неподалеку. Тот в ужасе от нее убегает. В руках у нее нет ничего, что могло бы угрожать ему. Она полностью голая, несмотря на холодную погоду на улице.

Что же испугало полицейского – молодого парня? Быстрота приближающейся девушки или ее вид? Внешний вид полицейского совершенно не давал повода усомниться в его силе. Он легко мог бы остановить эту девушку¹. Так уж ее нагота оказывается инструментом выражения агрессии? Вопрос легкий, но в то же время на него непросто ответить.

Человеческое тело (в одежде или без) – универсальный инструмент, с помощью которого можно выразить все многообразие мира. Неслучайно мы обозначили название нашего номера через термин палимпсест, так как тело оказывается неким пространством, в котором постоянно «пишутся» определенные послания. Они регулярно переписываются, стираются, поверх них пишутся новые тексты, и так все повторяется вновь и вновь. Нагое тело оказывается универсальным материалом, на который и наносятся все эти послания. При этом человек выступает то субъектом, размещающим это послание на своем теле², то объектом, и тогда его тело используют (в прямом и переносном смысле) другие.

В зависимости от того, является ли голое тело субъектом или объектом, его инструментальность может меняться. Оно легко изменяет свою модальность, превращаясь то в символ агрессивного поведения, то в символ жертвы; то дикости, то цивилизации; то бескультурья, то высокой или альтернативной культуры; то закрепощения, то свободы, и т.д.. В любом случае, это перечис-

1 Обычно в этих случаях говорят: полицейский обезоружил преступника. Но у нее не было оружия, точнее ее оружием была нагота. Возникает гносеологический вопрос: а можно ли лишить человека его оружия, если его оружием выступает нагота.

2 Мы не говорим о татуировках или каких-то других формах нанесения рисунка или краски на тело, послание не обязательно должно быть видимым. Тело говорит, даже когда молчит, посылает месседжи, даже когда неподвижно.



ление можно еще долго продолжать, находя все новые и новые антагонистические модели поведения. Но, кроме этого, не стоит забывать, что существуют и различные этнические паттерны приемлемой наготы. Даже в истории русской культуры мы знаем различные модели «разрешенной» наготы. Русская культура XIX в. в отношении наготы кардинальным образом отличалась от, например, советской культуры.

Но в целом, если анализировать XX в., отношение в западном мире и СССР к наготы было скорее отрицательное, чем нейтральное. Обыденное сознание не приемлет наготу в общественном пространстве. Она может быть оправдана в интимной обстановке, но не при посторонних. Против наготы выступают и «демократичные» государства, и авторитарные или диктаторские режимы. Все это приводит к тому, что нагота оказывается своеобразной формой протеста или даже инструментом политической борьбы.

Один из таких примеров мы бы и хотели проанализировать. Как нам кажется, бразильская модель наготы являет нам довольно интересный пример поиска национальной идентичности, в которой общекультурное и национальное тесно переплетаются. Будучи католической страной, с высокой степенью влияния церкви на общество, Бразилия демонстрирует нам ярчайшие примеры частичной наготы или ее имитации. Особенно очевидно это проявляется в дни бразильского карнавала, который, кстати, тоже имеет в своем основании католические корни.

Но мы будем анализировать не всю бразильскую культуру, а возьмем лишь один частный случай, который хорошо демонстрирует тот факт, что нагое тело может выполнять очень важную культурную функцию, выступая в качестве символа национальной свободы и «оружия» сопротивления политическим режимам. В нашей статье речь пойдет о таком, не побоимся этого слова, уникальном культурном явлении как Театро Офисина в Сан-Паулу.

Данный пример очень интересен во многих планах, и не замыкается лишь на некоторой «новаторской» стороне использования наготы в своих постановках. Мы попытаемся показать, что нагота, как, впрочем, и вся деятельность этого театра, – это политический и культурный манифест, достойный внимательного изучения со стороны ученых.

Бразилия конструирует новое тело

Мы понимаем всю амбициозность и некоторую условность подобного заголовка, так как на самом деле никакая страна не может «сконструировать» новое тело, пока. Когда-нибудь мы и сможем делать это, но сейчас еще рано об этом говорить. И вместе с тем, именно так мы озаглавили эту часть, так как речь идет не о физическом теле. Наше тело – это не только наши органы, части тела (руки, ноги, голова и т.д.), это еще и то, чем мы являемся, как выглядим и как себя телесно позиционируем. Наше тело – это еще и наша одежда, или ее отсутствие. Наше тело – это еще и то, как нас видят другие. И этот взгляд



другого очень важен для существования нас в мире. Ну и излишне говорить, что особенно это актуально в Театре. Все театральные постановки направлены на то, чтобы другие смотрели на тела актеров. Бразильский карнавал – это буйство тел, на которые направлены взгляды зрителей, приехавших на этот праздник со всего мира.

Эти карнавалы – попытка скрасить трудные и серые будни, подарив всем чудо праздника. Бразильский карнавал превращает страну в сказочный рай, наполненный громкой музыкой, улыбающимися лицами, фантастическими декорациями. Но так уж уникален подобный карнавал? И да, и нет. Его легко понять через призму других подобных событий в ряде стран мира, но в нем есть масса того, что непохоже на остальные подобные массовые культурные мероприятия. Для нас важно то, что и карнавал, и деятельность Театра Офисина находятся в одной культурной парадигме, которая очень хорошо демонстрирует нам какие культурные процессы происходят в этой стране.

Когда мы объявили в названии этой части текста, что «Бразилия конструирует новое тело», мы подходили к этому вопросу слишком общо. Мы не указали, когда она это делает, и каково ее старое тело. И можно ли вообще обнаружить это тело.

Феномен телесности в этой стране заключается в том, что в ней присутствует множество «тел». Этнические, расовые, социально-экономические различия в бразильском обществе столь велики, что невозможно выявить сколь-нибудь «универсальное» тело.

История Бразилии демонстрирует нам уникальную модель расового и культурного разнообразия. Встреча португальской и местных индейских культур, происшедшая в 1500 г., надолго предопределила характер отношений в этой стране. Даже на символическом уровне бразильцы обращаются к этому моменту, придавая ему важное значение.

Само открытие Бразилии «прошло» относительно мирно, а секретарь и хронист экспедиции Карваля, Перу Ваш де Каминья, оставил нам подробные описания первых контактов с местными индейцами, говорящими на языках группы тупи. Это были многочисленные племена, враждовавшие друг с другом. Основными их занятиями были охота, собирательство и рыболовство.

Первые контакты с индейцами проходили относительно спокойно, пока с 1532 г. не началась массированная колонизация Бразилии, или как ее называли тогда Земля Вера Крусс – Истинного Креста. Но и эти контакты принимали самые различные формы. В отдельных случаях они трансформировались в совместные поселения, в которых жили португальцы и индейцы. В других, это были военные компании, жесточайшие столкновения, приводящие к полному уничтожению противника.

История Бразилии, как и истории других стран Америки, – это набор символических нарративов, наполненных романтизмом, как и подобает рассказам об открытии новых земель. Вполне закономерно, что в подобных нарративах мы обнаруживаем мотив о чудесном спасении первопоселенца или



морьяка, попавшего в плен в результате крушения его корабля, который потом женится на дочери вождя. Имя одного из подобных героев – Дьогу Алвариш Курреа (Diogo Álvares Correia), прозванного индейцами Карамуру («сын огня», «человек огня» или «сын грома»), из-за эффекта, произведенного на них выстрелом из мушкета¹. Позднее Карамуру женился на дочери местного вождя, которую звали Парагуасу (Bueno, 2016, pp. 10–30).

Через некоторое время паре удалось уехать на французском корабле во Францию, где индианка была обращена в христианство и при крещении получила имя Катарина. Детей от их брака можно считать первыми настоящими бразильцами. Таким образом, Дьогу Альвариш выступает перед нами своеобразным отцом бразильской нации. Он, белый португалец, вступив в брак по согласию с индеанкой, тем самым выступал в качестве отца новой метисной нации. Символичен и акт стрельбы из мушкета, демонстрирующий некую фаллическую доминанту белого человека над индейцами. Неудивительно, что все эти черты превращают его в мифологическую фигуру, в которой реальность и выдумка тесно переплетаются (Amado, 2000; Ayoh'Omidire, 2010; Treece, 1984).

Встреча культур, согласно мифологическому дискурсу о Карамуру, достаточно наивна и сведена к минимуму: встречаются не португальцы и индейцы, встречаются португальский мужчина и индейская женщина, дарящая ему свою любовь. Мужчины здесь всего лишь слабые дикие язычники, поэтому именно Диогу Альваришу и достается дочь вождя – «принцесса».

Кроме того факта, что Карамуру настоящий воин, он предстает в дискурсе конкисты еще и как мессия (апостол)², приносящий язычникам истинный свет веры (Treece, 1984, pp. 142–143). В свою очередь дочь вождя – это всего лишь нагая красавица из леса. Именно такими видятся португальцам индейские женщины – обнаженные и невинные в своей наготе (Ayoh'Omidire, 2010, p. 14). В воображении португальцев это был «земной рай», который и должен был находиться где-то на Западе, ну или по крайней мере *locus amoenus* – «приятное место», наподобие того, как его описывали античные и средневековые авторы (Sadlier, 2008, p. 11). Эта нагота коренных жителей Бразилии была одной из черт, с помощью которых описывались индейцы с первых встреч:

Кожа их коричневого цвета, немного с краснотой, лица приятные, с хорошо сформированными носами. Они ходят голыми, совсем без одежды, не думая прикрываться, выставляя свой срам (de Caminha, 1900, p. III).

Перу Ваш де Каминья на протяжении всего письма будет многократно останавливаться на наготе местных жителей, описывая то, как они красят свое

1 Не исключено, что этот перевод, как и имя, изобретение более позднего периода. Хотя считается, что Диогу Алвариш потерпел крушение в 1510 г., нет четких доказательств этой даты (Amado, 2000, p. 783; Treece, 1984, pp. 139–145).

2 Это качество европейца, оказавшегося среди индейцев, выступает еще одним тропом, характерным для ранних описаний культурных контактов (Staden et al., 2008, p. XX).



тело, как выставляют на показ свои половые органы, и делают это мужчины и женщины:

Там была одна, у которой ягодицы и бедра до колен были выкрашены черной краской, и спина тоже, а вся остальная часть – ее собственного цвета; у другой были так выкрашены и колени, и икры, и лодыжки, а ее половые органы были так обнажены и выставлены напоказ с такой невинностью, что в этом не было ничего постыдного (de Caminha, 1900, p. IX).

Однако был еще один концепт, который влиял на формирование представлений бразильцев о своем прошлом. Длительное время он доминировал в их сознании, когда они обращались к своему прошлому. Мы говорим о традиции каннибализма или антропофагии, якобы распространенной среди некоторых индейских племен Атлантического побережья.

Наравне с наготой, каннибализм становится визитной карточкой этого региона:

В сочинениях с бразильского побережья опыт культурного своеобразия отмечен слухами и домыслами о каннибализме... Несмотря на то, что географически встреча европейцев с народами тупи бразильского побережья находилась за пределами даже самого широкого определения региона Амазонки, интенсивность и детальность описаний этих встреч оказали глубокое влияние на последующее отношение к коренным народам Южной Америки. Тупи стали рассматриваться как «каннибалы» *par excellence*. Ранние изображения их ритуалов и описания их культурных практик часто переносились в новые условия, особенно в сочинениях во Франции, поскольку они стали образцовым примером этнологически девственного народа (Whitehead, 2002, p. 126).

Нагота и каннибализм этих народов оказываются в центре внимания Другого не только на уровне познавательных процессов, но и как некая знаковая метка культурных контактов в регионе, а в некоторой степени и самого региона. Этот символизм играл важную роль в формировании образа Бразилии и бразильцев, оказывающихся наивными, не стесняющимися своей наготы, и одновременно жестокими воинами, способными не только на безжалостное убийство, но и на поедание своих врагов.

На фоне этой культурной парадигмы зверства португальцев или испанцев по отношению к индейцам меркли. Европейцы несли им мораль и слово божье, а «дикие» индейцы отвечали им не только убийством, но и еще хуже – актом антропофагии, как сделали они это с первым бразильским епископом Перу Сардинья (Maia, 2021, p. 229).

Акт пожирания тела того, кто принес индейцам «духовную пищу», как бы послужил отправной точкой формирования новой национальной картины мира.

Может показаться кому-то, что эти события, как и сам аспект антропофагии, не имеют никакого отношения к нашей теме «голого тела». На самом деле, хоть каннибализм напрямую и не связан с телесной наготой, в данном случае мы обнаруживаем очень тесную связь антропофагии с национальной



идентичностью, которую мы и пытаемся проанализировать. Нагота и антропофагия оказываются двумя сторонами одной медали под названием Бразилия. Невинная нагота индейцев в первые дни контактов, воспринимаемая как символы рая и чистоты Евы и Адама до грехопадения, вдруг соприкоснулась с другой стороной этой картинки – ужасные ритуалы каннибализма и яростное сопротивление индейцев (Myscofski, 2013, pp. 20–21).

Эту связь очень хорошо осознал¹ и отразил в своем «Антропофагском манифесте» Освальд де Андраде. Его “Tupy, or not tupy that is the question”, являющееся бразильским парафразом гамлетовского “To be or not to be”, отсылает нас к индейцам тупи, чьей характерной чертой, по мнению европейцев, была антропофагия. Но вместо того, чтобы отрицать это, бразильский модернист не только признает эту характеристику, но и делает ее основной чертой (пусть и на символическом уровне) бразильской нации:

Только антропофагия объединяет нас. Социально, экономически, философски (de Andrade, 1999, p. 3).

На протяжении всего Манифеста он постоянно повторяет «антропофагия», «антропофагия», «антропофагия». Это звучит как магическое заклинание, призванное убедить читателя в важности этого тезиса. И хотя перед нами постколониальный текст (de Andrade Tosta, 2011), он несет огромную смысловую нагрузку, будучи обращенным к вопросам идентичности и культурной памяти. Он не отрицает ни бразильское прошлое, ни португальское настоящее, а кодифицирует их в символы:

У нас месть была превращена в правосудие. Наука являлась кодифицированной магией. Антропофагия. Постоянное превращение табу в тотем (de Andrade, 1999, p. 4).

Это табу каннибализма в его Манифесте оказывается тотемом – то есть первопредком. Съеденный первый епископ Перу Сардинья в этой схеме оказывается «тотемом» бразильской нации: «Антропофагия. Потребление священного врага. Чтобы превратить его в тотем» (p. 7). Он поглощен, «становясь» частью бразильского индейца и тем самым оказываясь в основе нового миропорядка. Для Андраде акт каннибализма предстает бразильским вариантом катехизма – причастия.

Но еще один момент в прошлом коренных бразильцев так важен для Андраде – одежда, точнее ее отсутствие:

То, что попирало истину, была одежда, не пропускающая ничего между внутренним и внешним мирами...

При всей кажущейся хаотичности Манифеста, он максимально логичен, хоть автор и заявляет, что не признает логику². Этот документ, как и сама Бразилия, – особое пространство, порожденное встречей разных культур.

1 Не можем не вспомнить «Скифов» Блока: «Мы любим плоть – и вкус ее, и цвет, // И душный, смертный плоти запах».

2 де Андраде: «Мы никогда не признавали рождение логики среди нас» (p. 3)



Многие полагали, что в ней доминирует Португалия, но, с позиции Освальда де Андраде, это совершенно другая страна – Пиндорама (тупи «страна пальм»), в которой живут особые жители, так и не приобщенные к западным ценностям:

Нас никогда не катехизировали. Мы живем по сомнамбулическому праву. Мы заставили Христа родиться в Баие. Или в Белен-ду-Пара (р. 3)¹.

Бразилия для него – это гетеротопия, где совмещено то, что порой совместить невозможно. И одновременно эта гетеротопия не пассивная, а творящая. Новый текст на старой португальской рукописи виден заметней. И не удивительно, что среди новых надписей часто проступают индейские знаки, разбавленные ритмами африканских рабов²:

Никакой катехизис нас не касался. Вместо этого мы сделали Карнавал. Индеец в тоге сенатора Империи (р. 7).

Это переплетение разных этнических элементов очень важно для понимания культурных процессов, происходящих в Бразилии в 30-х гг. XX в.. Мы наблюдаем мощное движение, свидетельствующее о поиске национальной идентичности. Для Андраде она была связана с коренным населением этой страны. Уничтоженным, выдвинутым в отдаленные места Амазонки, но сохраняющим важную культурную составляющую Бразилии. На это и указывал Андраде, выступая против всех формальных правил западного мира, среди которых одежда играет важную роль:

Против социальной реальности, одетой и подавляющей, зафиксированной Фрейдом, к реальности без комплексов, без безумия, без проституции и тюрем в матриархате Пиндорама (р. 7).

Таким образом, символические антропофагия и нагота – вот отличительные черты новой нации, согласно де Андраде и его сторонников.

Этот революционный запал и стремление «взломать» сложившуюся конвенциональную культуру был характерен для многих бразильцев и особенно жителей Сан-Паулу. Среди них можно было бы назвать всех членов авангардистского сообщества «Группы Пяти», в которую входили Освальд де Андраде, Мариу ди Андраде, Тарсила ду Амарал и другие.

1 Андраде как умелый жонглер манипулирует словами, смыслами, историей. И это вполне понятно и оправдано, так как для него нет однозначного факта. Он постоянно указывает, что у каждой вещи, у каждого явления может быть и другая сторона, и другой смысл, а не тот, к которому мы привыкли. Бразилия для него, выражаясь в символах названия этого номера, палимпсест, первоначальный текст которого постарались смыть, написав на нем новый. Андраде призывает восстановить первоначальный текст, но при этом отдельные фразы двух текстов причудливым образом переплетаются. Почему Христос не мог родиться в Бразилии? Ведь священные тексты говорят, что он родился в Вифлееме. Но у бразильцев есть свой Вифлеем – Белен (Belem), что и означает по-португальски Вифлеем. Во многом он не отвергает европейское наследие, он «потребляет» его, как когда-то индейцы «потребляли» первого бразильского епископа. Неслучайно именно это событие оказывается отправной точкой для начала новой эры. В конце Манифеста он добавляет: «374 годовщина с поглощения епископа Сардиньи».

2 Очень подробное описание влияния культуры африканских рабов на своих белых хозяев мы находим у бразильского антрополога Жильберту Фрейре (Freyre, 1986, pp. 342–348). Правда, справедливости ради, надо добавить, что не бразильцы изобрели карнавал, они только сделали его бразильским.



Были и такие, как Флавио де Карвальо – художник, писатель, архитектор. Ну и один из первых акционистов, снискавший славу и ненависть у многих бразильцев за свои акции, ломавшие привычные нормы бразильского общества (Guerrero, 2010). Находясь под сильнейшим влиянием Манифеста, он попытался внедрить принципы антропофагии и наготы в архитектуру и вообще в практику урбанизма. Именно ему принадлежит идея «города голого человека» (*A cidade do homem nu*), т.е. некоего города будущего, ориентированного на нового человека (Guerrero, 2010, p. 113; Leite & Burbridge, 1995; Lira, 2021, p. 20; Minkinen, 2021, pp. 107–108).

И вместе с этим, в «Антропофагском манифесте» не было ничего особенно, за исключением его формы, хотя и эта форма являлась лишь относительно новой. Основные символы «бразильскости», выраженные через призму наготы и антропофагии прошли очень длинный путь своего восхождения на Олимп национального самосознания. Заслуга Андраде заключается в том, что он заявил об этом гордо и громко, превратив свое произведение для многих в Бразилии и за ее пределами в некоторую форму вызова. В предыдущую эпоху романтизма нагота и антропофагия были всего лишь символами прошлого в произведениях искусства (Moritz Schwarcz, 1997, 2006). В них Бразилия представлялась тропическим раем, населенным обнаженными индейцами. Антропофагия, в свою очередь – это особый ритуал поедания плоти врага, дабы приобрести его смелость и силу. В этой схеме романтиков XIX в. эти черты также, как и в 20-х гг., указывали на те признаки, которые отличали бразильцев от португальцев и европейцев в целом. Благородный дикарь, живущий в тропическом раю – вот тот образ, который рисовался романтикам, но продолжал волновать и интеллектуалов даже в XX в. (Dunn, 2001, pp. 73–74).

Но для Андраде антропофагия – это больше, чем каннибализм. В некоторой степени это и не каннибализм вовсе. Антропофагия – это готовность вобрать в себя лучшее – ведь поедали сильного и мужественного врага, а труса есть нельзя. Манифест наполнен западными именами, Андраде многим отдал должное. В его воззвании нет призыва к отрицанию западной культуры. Именно поэтому он постоянно возвращается к идеи «потребления» (точнее употребления) чужой идеи, мысли, культурного паттерна и т.д.. Но при этом и настойчивое желание остаться собой. По мнению Андраде, перед бразильцами стоит выбор: быть или не быть – *tu ou não tu*. Однако это не выбор жизни / смерти. Это выбор национального или точнее культурного плана – сохранить ли самость жителей этой страны или стать кем-то другим¹.

И здесь мы наблюдаем очень интересную сторону поиска бразильской самоидентичности. С одной стороны, она исходила из своего прошлого (индейско/португальского), а с другой стороны, подпитывалась идеями евро-

1 Метафора наготы в Манифесте столь же неоднозначна, как и метафора антропофагии. Он не призывает есть людей, как и не призывает ходить голыми. Нагота – это особая модель открытости, отрицание лишнего.



пейского Просвещения. И в этом, как нам кажется, базисные моменты авангардистских движений в Бразилии. Они во многом синкретичны и основаны на множественности культурных реалий, связанных не только собственно с бразильским прошлым (индейским, португальским, африканским), но и с европейским – романтизмом, модернизмом, авангардизмом и т.д.. При этом этот синкретизм, как нам кажется, неоднородный, сформированный разнообразным смещением форм и содержаний.

В этом культурном плюрализме многие традиции наготы, хоть и основывались на определенных национальных традициях и стереотипах, во многом находились в подавленном состоянии. Бразилия была и остается страной с сильнейшими католическими традициями, и влиянием церкви на культурную жизнь в стране. И одновременно, мы можем констатировать, что в плане наготы (в разных вариантах) эта страна сохраняет большую открытость по сравнению с соседними странами.

Возможно, это явилось своеобразным результатом наготы как особой национальной идентичности, прежде всего в восприятии прошлого, и хотя это так, важную роль в этом играет тот культурный плюрализм, который сформировался в этой стране.

Возможно поэтому именно Бразилия стала первой страной в Латинской Америке, где начал издаваться журнал «Плейбой»¹. Ситуация с журналом «Плейбой» хорошо демонстрирует общую атмосферу восприятия наготы в стране. Однако, она ни в коей мере не отражает собственно этнические стереотипы бразильцев. «Плейбой» был и остается² лишь американским влиянием на культуру страны. Мы привели этот пример лишь по одной причине – этот журнал функционировал (1975-2018) даже в период военной диктатуры (1964-1985), несмотря на самые жесткие ограничения и цензуру.

И вместе с тем, история бразильского «Плейбоя», как нам кажется, в меньшей степени связана с традициями голого тела в Бразилии.

Жизнь – это театр с привкусом кофе

На наш взгляд, в истории современной Бразилии есть особый культурный институт, заслуживающий пристального внимания. Как и многие другие масштабные новаторские явления в этой стране он также связан с Сан-Паулу. В нем как нельзя лучше отразилась бразильская модель телесности, хорошо демонстрирующая основные тенденции современного развития Бразилии. Речь в этом разделе пойдет про один из бразильских театров – Teatro Oficina³. Данный театр в наибольшей мере продолжает традиции экспрессивного выражения национальной идентичности, нашедшие свое отражение в «Манифесте» Освальда де Андраде.

1 Мы уже писали об этом. См. (Якушенков, 2021, pp. 161-164)

2 Бразильский «Плейбой» перестал существовать в 2018 г. Но формальное прекращение этого издания не означает что «Плейбоя» нет в стране.

3 Полное название “Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona”.



В творчестве этого театра отразилось все своеобразие развития бразильской культуры¹ во второй половине XX в.. Неслучайно, что именно в Сан-Паулу выходит журнал «Антропофагии», где и публикуется одноименный манифест. Здесь же создает свои шедевры и Флавио де Карвальо. Уже около двух веков Сан-Паулу – это своеобразная точка напряжения в Бразилии – экономическая, культурная, политическая и т.д..

Театро Офисина занимает важное место в культурной и политической жизни страны. Его по праву можно назвать одним из лучших театров не только Бразилии, но и всего мира. Но для нас важно то, что этот театр является практической реализацией Манифеста де Андраде, так как строит свое творчество на двух главных принципах, о которых мы говорили раньше: антропофагии и обнаженном теле.

Примечательно и то, что это учреждение является одним из старейших подобных объектов культуры в Сан-Паулу, так как был создан в 1958 г.. Совсем неудивительно, что и создателями, и участниками его были студенты университета Сан-Паулу. Многие из них учились на факультете права, но все увлекались театром. Примечательно и само название театра – ‘Teatro Oficina’, что можно перевести как «театральная мастерская» или «театральный семинар», «практикум», что передавало некие концепции обучения и новаторства.

В том, что театр создали студенты, тоже не было ничего особенного. Первый студенческий театр основал еще в 1938 г. Паскал Карлус Магну (Paschoal Carlos Magno, 1906-1980) – писатель, дипломат, театральный деятель. Он сыграл большую роль в становлении студенческих культурных движений и студенческих театров (George, 1992, p. 7). В середине XX в. в Бразилии был самый настоящий бум на студенческие театры. В крупные центры приезжала молодежь из провинции, им хотелось активного участия в культурной жизни страны. Для многих из них участие в подобных мероприятиях было достаточно продуктивным способом социализации и получения образования. Благодаря стараниям Паскала Магну в Бразилии в 40-50 гг. было организовано несколько национальных фестивалей студенческих театров.

Таким образом, Театро Офисина явился одним из многих студенческих площадок, где студенты могли активно выражать себя. Основателями этого коллектива были Амир Хаддад (Amir Haddad, 1937), Жозе Сельсу Мартинейз Корреа (José Celso Martinez Corrêa, 1938)² и другие.

Изначально труппа намеревалась ставить на своей сцене работы неизданных бразильских авторов, авангардные произведения и т.д.. Неслучайно, что за основу своей театральной деятельности они взяли Манифест Освалда де

1 Правильнее было бы говорить о культуре Сан-Паулу, где он и расположен, но значение его выходит далеко за пределы этого города.

2 Жозе Сельсу Корреа руководит театром по сей день, выступая и в качестве вдохновителя, постановщика и актера.



Андрате, который как нельзя лучше отвечал революционным запросам молодежи, доминировавшим в это время в бразильском обществе.

Как уже говорилось, многие студенты были выходцами из пригородов Сан-Паулу, чья идентичность тяготела к собственно индейским или африканским корням. Эту ситуацию очень хорошо объясняет Жозе Сельсу в одном из своих интервью:

Я родился в городе Аракара, что означает “дом солнца”. Индейцы произносили это слово как “Аракара”, и сегодня его можно услышать в акценте тех, кто там живет; однако португальцы перевели его как “Аракара”.

Моя земля – дом солнца. Я – внук индейца. Мой отец был сыном индеанки и португальца, а моя мать – дочерью испанца из Галисии и итальянки из Генуи, также иммигрантки. Я *vira-lata*¹, но я ищу свои индейские корни; я начинаю исследования в этом направлении.

Моя мать укладывала меня спать под музыку Биду Сайан². Я любил национальное радио, а отец привил мне любовь к бразильским певцам и бразильскому кино, но при этом я не стал патриотом или националистом. Президент Жетулиу Варгас, создавший “Партию бразильских трудящихся” (*Partido Trabalhista Brasileiro*), учредил Национальное радио, благодаря которому карнавальные марши распространились по всей стране. Марши и самбы были веселыми! Они могли быть эротическими, порочными или даже порнографическими. Мы с удовольствием пели все эти песни, и во время карнавала ни один человек не принадлежал другому, так сказать. Никакого пения дуэтом; все пели вместе, в своего рода оргии. Эти песни оказали большое влияние на мой театр. Эвоэ³ – это боевой клич карнавала, слово Диониса, которое означает “голос всего”, разносимый ветром, слышимый на стадионах, в забегаловках, театрах, спутниках, ресторанах, в космосе, везде.

Поначалу Варгас был своего рода греческим тираном, но потом народ избрал его демократическим путем, и он всем понравился. Его называли отцом бедных. О нем была написана песня “*Retrato do velho*” (“Портрет старика”)⁴ (Dundjerović & Ramos, 2017, p. 25).

В этом коротком монологе очень хорошо заметны основные идеологические и культурные императивы как Жозе Сельсу, так и всего Театра в целом. Это прежде всего опора на национальное, но и ориентация на карнавальную

1 *Vira-lata* (порт.) – дворняжка, человек смешанных кровей, безродный и др.. Иногда этот термин имеет схожую семантику с русским фразеологизмом «Иван-не-помнящий-родства» и употребляется по отношению к людям, которые лишены чувства патриотизма и ругают свою Родину (прим. автора).

2 Биду Сайан (*Balduína “Bidú” de Oliveira Sayão, 1902-1999*) – всемирно известная бразильская оперная певица, с 1937 по 1952 гг. она пела ведущие оперные партии в Метрополь Опера в Нью-Йорке (прим. автора).

3 Эвоэ (также *evoe, evohe, evhoe*) – крик вакханок, приветствующий Вакха (Диониса) (прим. автора)

4 “*Retrato do velho*” – песня, написанная в честь победы на президентских выборах в 1950 г. Жетулиу Варгаса (1882-1954). Авторами песни были Гарольдо Лобо и Марино Пинто. Она была написана в маршевой карнавальной манере, и действительно имела успех на карнавале в 1951 г.. Вместе с тем, текст песни выражал несколько шуточный подтекст, как и положено карнавальной тематике. Слова песни обыгрывали правило, которое ввел сам Варгас, вешать президентский портрет в государственных учреждениях. В сатирической манере авторы смеялись не только над самим Варгасом, но и над его противниками: «Повесьте портрет старика еще раз // Повесьте на прежнее место». Но в большей степени это была песня триумфа, в которой авторы призывали народ также повесить этот портрет (прим. автора).



природу античного театра. Но античное – это только форма, так как внутренняя суть Театра изначально бразильская:

Освальд де Андраде в 1928 году заявил, что культура и история Бразилии началась с поедания епископа Сардиньи индейским племенем каетес. Сардинья здесь, в Бразилии, также означает “сардина”, эта маленькая рыбка. Когда его корабль затонул недалеко от Ресифи, индейцы нашли его и съели. Эта сцена есть в моей постановке “Сертоны”. Я играл роль епископа Сардиньи, и делал это с удовольствием! (Dundjerović & Ramos, 2017, p. 26).

По словам Сельсу, Манифест де Андраде был важной основой для самоопределения бразильцев в 50–60-х гг. Он помогал им увидеть индейские корни культуры, а также осознать свое современное своеобразие, нашедшее в таком движении как Тропикалия, в котором тесно переплелись индейские, африканские и португальские мотивы. Но, как легко догадаться из названия, в этом движении проявились не только характерные черты бразильского народа, но и тропическое буйство природы: краски, звуки и ритмы джунглей¹.

Следует отметить, что это движение стало популярным в 1967 г., когда в стране царил военная диктатура, запретившая не только многие демократические институты, но и культурные. Так Театр оказался в сложном положении – военная цензура относилась очень критично ко всем «фривольным» действиям Театра.

Вообще 60-е гг. были переломным моментом и для театра, и для всей Бразилии. Преобразования, проведенные Варгасом в предыдущий период, давали свои результаты. Творческий прорыв, поиск национальной самобытности подталкивал молодежь к самовыражению, которое во многом шло вразрез с культурными штампами, навязанными военной диктатурой. Это была своего рода культурная революция, ярко проявившая себя в литературе, музыке, архитектуре, театре, моде и т.д..

Театр Офисина, несмотря на запреты и цензуру, изначально пытался вырваться из тесных рамок формального искусства. С одной стороны, он опирался на классиков театрального искусства (К. Станиславского, Е. Кузнецова², Б. Брехта), но и таких авангардистов как Антонен (Антуан) Арто (Antonin Artaud) с его концепцией «театра жестокости» (Artaud, 1958). Если методы Станиславского были интересны актерам с точки зрения методики подготовки актеров, их игре, то концепции Арто³ были близки Театру Офисина с точки зрения его отношения к телесности актера и зрителя. С точки зрения Арто, актер должен говорить не только с сознанием зрителя, но и его

1 Мы здесь не анализируем это движение, так как оно требует тщательного и глубокого анализа, а любой поверхностный разговор, с нашей точки зрения, может привести к слишком упрощенному взгляду на это интересное культурное явление.

2 Евгений Кузнецов, или как его называли бразильцы Кузнет (Eugênio Kusnet), был учеником Станиславского. Именно он привнес в бразильский театр основные положения школы своего учителя.

3 Некоторое время Арто жил в Мексике среди индейцев тараумара (Artaud, 1984), участвуя вместе с ними в ряде ритуалов, особенно в употреблении пейотля (Artaud, 1976). Этот интерес к индейцам у Арто совпадал с поиском своих индейских и африканских корней у актеров и режиссеров в Театре Офисина.



телом. Тело актера и зрителя должно звучать, как звучат слова, оно должно издавать шум – *tavaturi* (Finter & Griffin, 1997, p. 15).

Это очень хорошо совпадало с подходом Сельсу и других руководителей Театра, считавших, что актер должен приносить себя в жертву:

Работу Офисина с актерами можно представить как образ наковальни, на которой актер должен выбить и сломать свою анатомию и полностью трансформироваться. <> Функция театра заключается в том, чтобы пробудить эту силу в человеке. Вместе со смирением люди могут достичь великой силы через театр, признавая, что они обладают силой свободы, и в то же время осознавая, что они ничто по сравнению с величию Вселенной. Мы узнали от Арто, что актеру необходимо быть жестоким по отношению к самому себе. Актеры, которых мы ищем, должны пройти процесс, подобный “Вакхам”, истокам театра, когда актер теряет свою девственность, избавляется от доспехов, окружающих его тело (Dundjerović & Ramos, 2017, p. 30).

Театр Офисина и Жозеф Сельсу постоянно стремятся выйти за рамки обыденного. Традиционные паттерны театральной телесности не устраивают их. Общественные нормы и табу не для них, как и для их крестных отцов: Андраде и Арто, в творчестве которых они видят много общего: «Мы исследовали наши тела, культивировали человеческую силу и использовали Арто через призму Освальда де Андраде» (Dundjerović & Ramos, 2017, p. 34).

И упоминание рядом этих двух личностей неслучайно. Для них характерен был революционный подход к литературе, театру и т.д.. Антропофагия Андраде и «театр жестокости» Арто во многом перекликались, так как одинаково призывали к трансгрессии¹. Откровенная нагота актеров на сцене театра, культурные корни которого уходят к индейцам тупи, Гамлет опускающий перед Офелией свои штаны и занимающийся у нее перед глазами мастурбацией, – вот лишь небольшой список действий актеров на сцене театра, взрывающий сознание зрителей. Как и положено, театр вибрирует от тел, занимающихся любовью, запах секса стоит над сценой. Хотя мы должны признать, что слово «сцена» не совсем приемлемо для этого театра. Оно слишком условно, как и все, что происходит в стенах театра или за его пределами, так как в любой момент действие может со сцены перетечь в зрительный зал или на улицу. В театре нет сцены в привычном смысле этого слова, есть лишь пространство, где и разворачивается действие, и зрители здесь такие же, как если бы они оказывались наблюдателями каких-то событий на улице. В любой момент они могут оказаться частью действия. И тогда зритель может быть «назначен» героем или персонажем пьесы, раздет, выставлен на всеобщее обозрение, лишенный приватности. Так зритель неожиданно оказывается частью спектакля, между его телом и телами актеров уже нет четкой границы, так как все существующие рамки и нормы уничтожены. В сформировавшейся новой интер-корпоральности зритель перестает быть только зрителем. И речь

1 Арто не только призывал, но и нередко действовал таким образом, оказываясь впоследствии в психиатрических лечебницах.



идет не только про того, кто в силу каких-то обстоятельств оказался среди актеров. Остальные тоже «вынуждены» принимать участие в действии, так как грань между ними (субъектами) и актерами (другими, объектами) уничтожена. Как заявляет сам Сельсу,

<...> каждый актер, музыкант, техник и зритель находится здесь как человеческое тело, представляя каждым жестом и театральным эффектом все тела, которые когда-либо были вовлечены в историю Бразилии и современного мира. Каждый вносит энергию в колдовство, которое мы стряпаем. (Цит. по Campbell, 2010, n.p.)

Талантливый режиссер постоянно играет со зрителями, вовлекает их в действие, то заставляя их петь, то распивать алкогольные напитки с актерами, танцевать, маршировать и т.д.. Также как тело актера принадлежит театру, так и тела зрителей становятся частью театра.

В этом плане все подобные действия очень близки к карнавальной эстетике и структуре. Даже сама «сцена» театра и все действия разворачиваются в узком проходе между двумя рядами мест, где сидят зрители. Все действие происходит по одной линии, как если бы это было карнавальное шествие. Да и нередко сам спектакль превращается в карнавал, в котором участвуют и актеры, и зрители. И здесь надо понимать, что карнавальное тело – это тело контакта. Как справедливо замечает французский исследователь Гази Ислам, для Театра Оффисина характерно

использование тела как источника жизненной силы и бунтарства, а также стремление к объединению через телесный контакт, т.е. тело не только как различие, но и как контакт (Islam, 2019, p. 257).

Но не только эрос и карнавал с его дионисийской природой превалируют в театре. Антропофагия также оказывается фундаментальной составляющей театрального действия. При этом она часто проявляется в разной форме, как на мета-уровне¹, так и в каких-то отдельных сценических действиях, как в таких, когда жертву разрывают на сцене. И в подобных актах Сельсу остается верен и антропофагии Андраде, и Арто с его «театром жестокости», что нашло свое радикальное отражение в ряде спектаклей, особенно в пьесе *Roda viva*²,

<...> в котором граница между сценой и зрителями стала почти неразличимой. В одной из сцен главный герой, поп-звезда Бен Сильвер, подвергается ритуальному распятию, а куски сырой печени раздаются зрителям, которые таким образом становятся причастными к каннибалистскому потреблению поп-идола (Dunn, 2001, p. 81).

Кровь брызжет на зрителей, они уже и не зрители вовсе, а соучастники ритуала. Ж. Сельсу постоянно шокирует публику, бросает ей вызов или вовле-

1 Мета-уровень антропофагии проявляется в театре в тот момент, когда бразильское вбирает в себя «чужое», когда действие существует в гибридной форме, сюжет классического произведения вдруг неожиданно переплетается с эпизодами бразильской истории и т.д.

2 “*Roda viva*” (Король Свечи) – пьеса бразильского поэта, композитора, писателя, драматурга, сценариста Шикю Буарки (Chico Buarque), написанная им в 1968 г..



кает ее в «дикие ритуалы», провоцирует ее вербально, визуально, действием и т.д. (Leu, 2006, p. 6).

Это потребление необязательно касается плоти, напитки и фрукты также оказываются частью ритуала потребления, в котором участвуют и зрители, переходящие вместе с актерами на другую ступень действия и субъекто-объектных отношений. Жозе Сельсу постоянно переписывает телесность, заполняя тела актеров и зрителей новыми текстами, порой вызывающе скандальными или шокирующими, завораживающими или вдохновляющими. Тело в Театре Офисина – это настоящий палимпсест, призванный стать пространством для множества текстов. И не важно, тело ли это актера, или зрителя, пришедшего в театр ради развлечения. Но так уж именно это ищет зритель в данном театре? Здесь минимум развлекательности, это фрагменты жизни в калейдоскопе бытия, в котором зрители и актеры предоставляют свои тела для новой записи. Жозе Сельсу и его труппа тщательно стирает старый текст, нанося на него новый, как это и было с палимпсестом. Правда, как правило, это обратный процесс, так как в изначальном варианте смылся языческий, чтобы написать на нем христианский. Ж. Сельсу все делает в обратном порядке: христианский текст смывает, христианское тело согласно правилам антропофагии потреблено, а на его место водружено новое тело: индейское, африканское или тело метиса-мулата – нового хозяина Бразилии.

Когда часть этого теста была готова, мы с радостью обнаружили, что метафору палимпсеста в отношении «Сертоны» – одной из пьес этого театра – увидел и английский историк театра Патрик Кэмпбелл:

Различные настроения, эпохи и места создаются с помощью метонимического использования реквизита и костюмов, превращая тела актеров во темпорально-спациальные графемы. Обширное пространство спектакля с его преувеличенными вертикальными и горизонтальными осями способствует одновременному наложению друг на друга различных дискурсов. Действие происходит часто одновременно в разных точках длинного коридора «культурной дороги» Лины Бо Барди¹, ускользя от любого решающего, редукативного взгляда, дестабилизируя повседневное восприятие зрителя путем создания «объемно-звукового» эффекта

1 Lina Bo Bardi (1914-1992) – бразильский архитектор итальянского происхождения (Andreoli, 1994; Lehmann, 2016; Lima, 2005, 2006). Именно она была автором нового здания Театра Офисина в 1984 г.. И, хотя это здание совершенно не походило на привычные театральные формы, оно как нельзя лучше отражало основные идеи этого проекта. Лина Бо Барди отказалась от привычных мест для публички и привычной сцены. Сценой для актеров служил узкий длинный проход посередине здания. Сидения располагались по обе стороны от этого прохода – «культурной дороги». Но помимо горизонтальной оси, в театре имеется и вертикальная ось – ярусы, на которых тоже сидят или стоят зрители. Стены театра огорожены строительными лесами, что очень хорошо согласуется с названием «офисина» – «мастерская», «цех» и т.д.. Действие может происходить в разных плоскостях. В театре нет формальных кулис, и актеры могут появляться из разных мест. Действие происходит не только по горизонтальной оси, но и вертикальной: актеры появляются из под пола, перемещаются на другие ярусы и т.д.. (прим. Автора)



физического присутствия, который погружает зрителей в видение Канудуса² театром (Campbell, 2010).

Заключение или постколониальный палимпсест

Собственно заключения здесь никакого быть не может, так как бразильское Тело находится в состоянии постоянной трансформации. Оно меняется, перестраивается и переосмысливается. Именно поэтому мы в отношении Театра Офисина употребляли термин «палимпсест», так как к переписыванию взгляда бразильцев на тело стремится Ж. Сельсу и его единомышленники.

Вместе с тем, как нам кажется, творчество Театра Офисина – в значительной степени идеологический конструкт, рожденный в рамках контр-культурных движений бразильской молодежи в 60-х гг. Для него был характерен творческий поиск культурной и национальной идентичности. Инспирированный концепциями наготы и антропофагии Освальда де Андраде, он во многом изначально был чужд как культурным предпочтениям паулистской буржуазии, так и простым жителям Сан-Паулу. Это был театр студенческой молодежи, созданный для студенческой молодежи, склонный к авангардизму и революционным преобразованиям страны, да и ориентированный на телесные практики.

Феномен этого театра заключается в том, что несмотря на отсутствие поддержки, сложности с цензурой и даже гонения на театр в период военной диктатуры в стране, он не только выжил, но и занял прочное место среди лучших театров не только в Бразилии, но и во всем мире. Это означает лишь одно: концептуально идеи наготы и антропофагии оказались не так уж и чужды бразильской публике, а форма подачи этих идеологических конструктов, которую разработал театр, была понятна зрителям и находила в них отклик, иначе он не дожил бы до наших дней и не был столь успешным.

Как нам кажется, это противоречие ощущает и сам Ж. Сельсу, о чем он упоминал в своем интервью ирландскому теоретику театра Александару Дунджеревичу:

Большинство представителей моего поколения, которые сделали блестящий театр в 60-е годы, не принимают наш театр и не приходят в него; эти люди обрели власть и стали косными людьми. Они ходят смотреть коммерческий театр и не сталкиваются со своим собственным “я”. В Германии, например, когда мы представляем наши пьесы, люди моего возраста (77 лет) веселятся, развлекаются и принимают участие. Но не в Бразилии. Люди моего поколения теперь все политики, политкорректные, за исключением тех, кто был настоящим художником, как композиторы Каэтано Велозу и Жилберту Жил (Dundjerović & Ramos, 2017, pp. 29–30).

2 Канудус – небольшой городок на северо-востоке шт. Баия. Там в 1890-х гг. произошли драматические события борьбы жителей этого города за свои права и последующего уничтожения их бразильской армией. Эта история легла в основу произведения бразильского писателя Эуклидеса да Кунья (1866-1909) «Сертоны» (прим. автора).



Другими словами, постколониальный проект Ж. Сельсу оказывается западной публике гораздо интересней и понятней, чем бразильскому интеллигенту, воспитанному в традициях западной культуры. Но в этом и состоит феномен Театра Офисину, говорящего на универсальном языке, понятном многим. И в то же время руководитель этого театра высказывает сожаление об отношении к театру со стороны бразильцев. Правда, надо учитывать, что речь шла не о простых бразильцах – он неслучайно называл представителей своего поколения, выросших на классическом театре, а среди тех, кто понимает его творчество, упомянул К. Велозу и Ж. Жила. По тем многочисленным видео о театре, выложенным в сети, мы можем предположить, что культурный феномен Театра Офисина выходит далеко за пределы лишь театральной деятельности. Это уже многоплановый культурный комплекс, оказывающий воздействие на население того района, где он находится. Театр активно прибегает к масштабным городским акциям, вовлекая в сферу своего действия самые разнообразные городские слои. Карнавальность и готовность к постоянному выходу за рамки обыденного были и остаются визитными карточками Театро Офисина.

Ну а идеологические конструкты национальной идентичности, построенные на идеях наготы и антропофагии не только не устарели, но и обновляются постоянно, оставаясь актуальными и в наше время.

Список литературы | References

- Abreu, J. C. de, & Brakel, A. (1998). *Chapters of Brazil's colonial history, 1500-1800*. Oxford University Press.
- Amado, J. (2000). Mythic Origins: Caramuru and the Founding of Brazil (E. Jackson, Trans.). *Hispanic American Historical Review*, 80(4), 783–811. <https://doi.org/10.1215/00182168-80-4-783>
- Andreoli, E. (1994). Lina Bo Bardi: The Anthropological Gaze. *Third Text*, 8(28–29), 87–100. <https://doi.org/10.1080/09528829408576504>
- Artaud, A. (1958). The Theatre and Cruelty (J. O. Morgan, Trans.). *The Tulane Drama Review*, 2(3), 75–77. <https://doi.org/10.2307/1124955>
- Artaud, A. (1976). *The peyote dance*. Farrar, Straus and Giroux.
- Artaud, A. (1984). *México; y, Viaje al país de los tarahumaras*. Fondo de Cultura Económica.
- Ayoh'Omidire, F. (2010). Globalization and Identity Discourse in Latin America: Caramuru and the Brazilian Foundation Myth. *The Global South*, 4(1), 7–30. <https://doi.org/10.2979/gso.2010.4.1.7>
- Bueno, E. (2016). *A coroa, a cruz e a espada: Lei, ordem e corrupção no Brasil* (Edição revista). Estação Brasil.
- Campbell, P. (2010). *The Trans-Man: Re-writing subjectivity in Teatro Oficina Uzyna Uzonàs Rebellion in the Backlands*. 1–18. <https://pure.northampton.ac.uk/en/publications/the-trans-man-re-writing-subjectivity-in-teatro-oficina-uzyna-uzo>



- de Andrade, O. (1995). From revista de antropofagia. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 28(51), 65–68. <https://doi.org/10.1080/08905769508594456>
- de Andrade, O. (1999). Manifesto antropófago. *Nuevo Texto Critico*, 12(23–24), 25–31. <https://doi.org/10.1353/ntc.1999.0017>
- de Andrade Tosta, A. L. (2011). Modern and Postcolonial?: Oswald de Andrade's "Antropofagia" and the Politics of Labeling. *Romance Notes*, 51(2), 217–226. <https://doi.org/10.1353/rmc.2011.0011>
- de Caminha, P. V. (1900). *Carta de Pero Vaz de Caminha a el Rei D. Manuel*. Reis & Comp.
- Dundjerović, A. S., & Ramos, L. F. (2017). *Brazilian collaborative theater: Interviews with directors, performers and choreographers*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Dunn, C. (2001). *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. University of North Carolina Press.
- Finter, H., & Griffin, M. (1997). Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty. *TDR (1988-)*, 41(4), 15. <https://doi.org/10.2307/1146659>
- Freyre, G. (1986). *The Masters and the Slaves: A study in the development of Brazilian civilization* (University of California Press). Univ. of California Press.
- George, D. S. (1992). *The modern Brazilian stage* (1st ed). University of Texas Press.
- Guerrero, I. (2010). Flávio de Carvalho: From an Anthropophagic Master Plan to a Tropical Modern Design. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 24, 109–117. <https://doi.org/10.1086/655934>
- Islam, G. (2019). Embodying the Social: Desire and Devo(r)ation at the Teatro Oficina. In *Diversity, Affect and Embodiment in Organizing* (Palgrave Macmillan, pp. 249–273).
- Lehmann, S. (2016). An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi. *City, Culture and Society*, 7(3), 169–185. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2016.01.001>
- Leite, R. M., & Burbridge, I. M. (1995). Flavio de Carvalho: Modernism and the Avant-Garde in Sao Paulo, 1927-1939. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 21, 196. <https://doi.org/10.2307/1504139>
- Leu, L. (2006). *Brazilian popular music: Caetano Veloso and the regeneration of tradition*. Ashgate.
- Lima, Z. (2005). Preservation as Confrontation: The Work of Lina Bo Bardi. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 2(2), 24–33. <https://doi.org/10.2307/25834973>
- Lima, Z. (2006). The faces of Janus: Modernism and hybridisation in the architecture of Lina Bo Bardi. *The Journal of Architecture*, 11(2), 257–267. <https://doi.org/10.1080/13602360600787124>
- Lira, J. T. (2021). Architectural Mechanisms and Body Techniques: The Experiências of Flávio de Carvalho. In *Form and Feeling. The Making of Concretism in Brazil* (pp. 11–34). Fordham University Press. <https://doi.org/10.1515/9780823289134-002>
- Maia, F. (2021). Alter-Carnation: Notes on Cannibalism and Coloniality in the Brazilian Context. In *Beyond Man: Race, Coloniality, and Philosophy of Religion* (pp. 226–244). Duke University Press
- Minkinen, P. (2021). "The Nude Man's City": Flávio de Carvalho's Anthropophagic Architecture as Cultural Criticism. *Pólemos*, 15(1), 91–119. <https://doi.org/10.1515/pol-2021-2008>



- Moritz Schwarcz, L. (1997). *Romantismo tropical*. *Latin American Literary Review*, 25(50), 47–68. <https://doi.org/10.2307/20119753>
- Moritz Schwarcz, L. (2006). A Mestizo and Tropical Country: The Creation of the Official Image of Independent Brazil. *European Review of Latin American and Caribbean Studies | Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y Del Caribe*, 0(80), 25. <https://doi.org/10.18352/erlacs.9653>
- Myscofski, C. A. (2013). *Amazons, wives, nuns, and witches: Women and the Catholic church in colonial Brazil, 1500-1822* (First edition). University of Texas Press.
- Sadlier, D. J. (2008). *Brazil imagined: 1500 to the present* (1st ed). University of Texas Press.
- Staden, H., Whitehead, N. L., & Harbsmeier, M. (2008). *Hans Staden's true history: An account of cannibal captivity in Brazil*. Duke University Press.
- Treece, D. (1984). Caramuru the Myth: Conquest and Conciliation. *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 10(2), 139–173.
- Whitehead, N. L. (2002). South America / Amazonia: The forest of marvels. In *The Cambridge Companion to Travel Writing* (pp. 122–138). Cambridge University Press.
- Yakushenkov, S. N. (2021). “Playboy” as a ‘Soft Power’: the Impact of Magazine Content on the Westernization of the Developing Countries. *Corpus Mundi*, 2(1), 139–176. <https://doi.org/10.46539/cmj.v2i1.39> (In Russian). || Якушенко, С. Н. (2021). “Playboy” как мягкая сила: Влияние контента журнала на вестернизацию культуры развивающихся стран. *Corpus Mundi*, 2(1), 139–176. <https://doi.org/10.46539/cmj.v2i1.39>