

Музыка и муралы как языки протеста в Латинской Америке во второй половине XX века

Music and Murals as Languages of Protest in Latin America in the Second Half of the 20th Century

Клещенко, Людмила Леонидовна

кандидат политических наук,

Институт всеобщей истории РАН

Kleshchenko, Liudmila L.

PhD.,

Institute of World History of the Russian Academy of Sciences,

mail: ludmila.popova2011@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4172-6583

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда № 24-78-10026 в рамках проекта «Леворадикальные и повстанческие движения в Иberoамерике (вторая половина XX–начало XXI вв.)»

Аннотация: В статье на примере музыки и муралов изучается, как произведения культуры используются в контексте латиноамериканских авторитарных режимов для оспаривания гегемонии и властных иерархий в обществе, какие функции они выполняют и какие смыслы транслируют. В протестном искусстве второй половины XX века нашли отражение основные проблемы Латинской Америки: бедность, неравенство, доступ к земле, политическое насилие, репрессии, войны. Анализ музыки и муралов как языков протеста позволяет расширить представления о механизмах антиавторитарной

мобилизации, что делает данную тему особенно актуальной. Исследование опирается на концепцию культурной гегемонии А. Грамши, теорию повседневного сопротивления Дж. Скотта и конструктивистское понимание образа врага. Целью исследования было выявить особенности и функции музыки и муралов как форм контргегемонического языка, посредством которых в Латинской Америке второй половины XX в. формировался образ врага. Автор приходит к выводу, что музыка и муралы при всем многообразии сюжетов выполняли схожие политические функции и использовали схожие стратегии для формирования образа врага: использовалась бинарная дихотомия «мы/они», противопоставление «народа» и обезличенных «антинародных сил»; враг кодировался метафорически или репрезентировался как аморальная сила и абсолютное зло, или же репрезентировался через последствия его действий. Эти стратегии были обусловлены условиями репрессий и цензуры, ограничивающих пространство для политического высказывания. В совокупности эти стратегии были направлены на делегитимацию военных диктатур, формирование солидарности и веры в победу. Также музыка и муралы создавали коллективную память, увековечивая жертв политических репрессий.

Ключевые слова: музыка, муралы, песня, левые, латиноамериканские диктатуры, протест, идентичность, политика и культура

Abstract: The article uses the examples of music and murals to examine how cultural works are employed within the context of Latin American authoritarian regimes to challenge societal power hierarchies and hegemony. It explores the functions these works perform and the meanings they convey. Protest art from the second half of the 20th century reflected Latin America's main problems: poverty, inequality, limited access to land, political violence, repression, and war. Analyzing music and murals as forms of protest expands our understanding of the mechanisms of anti-authoritarian mobilization, making this topic especially relevant. This research is based on Antonio Gramsci's concept of cultural

hegemony, James Scott's theory of everyday resistance, and a constructivist understanding of the enemy image. The study aimed to identify how music and murals served as counter-hegemonic languages that formed the image of the enemy in Latin America during the second half of the 20th century. The author concludes that music and murals performed similar political functions and used similar strategies to portray the enemy. They employed the binary dichotomy of "us versus them," contrasting "the people" against impersonal "anti-popular forces." The enemy was metaphorically encoded or represented as an immoral force and absolute evil, or represented through the consequences of his actions. These strategies emerged in response to conditions of repression and censorship that limited political expression. These strategies were collectively aimed at delegitimizing military dictatorships and building solidarity and faith in victory. Music and murals also created a collective memory that perpetuated the victims of political repression.

Keywords: music, murals, song, leftists, Latin American dictatorships, protest, identity, politics and culture

DOI: 10.32608/2305-8773-2026-49-1-295-316

Дата принятия к публикации: 30.03.2026

Дата получения: 26.02.2026

Ссылка для цитирования / Cite:

Клещенко Л.Л. Музыка и муралы как языки протеста в Латинской Америке во второй половине XX века // Латиноамериканский исторический альманах. 2026. № 49. С. 295-316. DOI: 10.32608/2305-8773-2026-49-1-295-316

Kleshchenko, Liudmila, Music and Murals as Languages of Protest in Latin America in the Second Half of the 20th Century // Latin American Historical Almanakh, 2026. № 49. P. 295-316. DOI: 10.32608/2305-8773-2026-49-1-295-316

В XXI в. как латиноамериканские диктатуры, так и формы сопротивления им не перестают привлекать внимание исследо-

вателей. Во многом это связано с особой исторической траекторией латиноамериканских стран, отмеченной мирным демократическим транзитом в ходе третьей волны демократизации. Народная культура сыграла важную роль в формировании политической солидарности антиавторитарных сил, она была доступным и относительно безопасным способом выражения протеста. Музыка и муралы не требуют большой специальной подготовки и большого количества оборудования для своего создания; это обусловило их доступность и широту распространения, что и послужило причиной выбора этих форм искусства в качестве предметов анализа. Актуальность исследования связана с тем, что изучение таких практик, как музыка и муралы, их особенностей и функций помогает понять «механику» культурного протеста и, опосредовано, его роль в демонтаже авторитарных режимов. Сегодня музыка и муралы, наряду с другими формами политизированного искусства, помогают сохранять память об авторитарных режимах, и в этом смысле выполняют функцию трансляции исторического опыта, что вносит дополнительный вклад в актуальность темы.

Проблематике роли искусства в протестной мобилизации посвящено большое число исследований¹. Протестное искусство в Латинской Америке изучалось как на примере визуальных² так и аудиальных³ форм. Большое число исследований обращаются к феномену Новой песни (Nueva Canción)⁴, а также периоду классического мурализма⁵. Российские исследователи изучали мурализм с точки зрения искусствоведения, вне контекста его политических функций⁶; отечественные работы по музыке Латинской Америке и вовсе немногочисленны⁷ и, как

¹ Ritter, 2023; Street 2012.

² Campbell, 2003.

³ Shaw, 2012; García, 2013.

⁴ Fairley, 2013; Rojas Sahurie, 2022.

⁵ Indych-López, 2009; Rochfort, 1998.

⁶ Варгас Кальсада, 1991; Козлова, 2016.

⁷ Доценко, 2014; Константинова, 2019.

правило, не предполагают детального изучения музыки протеста.

В существующих исследованиях музыка и муралы зачастую рассматриваются, во-первых, обособленно; во-вторых, они рассматриваются в историческом или семиотическом ключе, в то время как в настоящей статье музыка и муралы изучаются как разные формы контргегемонического языка, с помощью которых конструируется и репрезентируется образ врага.

Настоящее исследование опирается на концепцию культурной гегемонии А. Грамши, теорию повседневного сопротивления Дж. Скотта и конструктивистское понимание образа врага. В совокупности эта комбинированная методологическая рамка позволила концептуализировать музыку и муралы как языки протеста и формы сопротивления, выполняющие определенные политические функции, что составляет научную новизну статьи. Целью исследования было выявить особенности и функции музыки и муралов как форм контргегемонического языка, посредством которых в Латинской Америке второй половины XX века формировался образ врага. За рамками работы остается сравнительный анализ страновых кейсов; исследование сосредоточено на выявлении общих тенденций в регионе в целом, которые в той или иной мере присутствовали в странах Латинской Америки во второй половине XX века.

Концепция гегемонии А. Грамши рассматривает господство правящего класса как сочетание принуждения и согласия. Аппарат принуждения задействуется только тогда, когда спонтанное согласие исчезает⁸. В обеспечении согласия ключевую роль играют идеология и культура как механизмы производства смысла. Гегемония устанавливается посредством закрепления в общественном сознании представления об интересах правящего класса как универсальных. В этих условиях «маневренная война» против государства может быть неэффективна; приоритет отдается «позиционной войне» — борьбе за значения, за интерпретацию здравого смысла. В контексте Латинской Америки практиками, с помощью которых формируется контргегемония,

⁸ Gramsci, 1971, p. 317.

были в том числе различные формы народной и популярной культуры, как то музыка и муралы.

Теория повседневного сопротивления Дж. Скотта позволяет проанализировать музыку и муралы как символические формы протеста, которые автор называет скрытым транскриптом (*hidden transcript*): неявные формы сопротивления. Их применение характерно для авторитарных стран. Искусство становится пространством формирования альтернативных смыслов в условиях невозможности/обреченности прямого противостояния государству. Будучи «оружием слабых», искусство с помощью символов кодирует альтернативный нарратив, невидимый для власти, но легко считываемый сопротивлением. Так искусство становится эффективным каналом протестной коммуникации⁹.

Искусство как язык сопротивления предполагает разделение на «своих» и «чужих», «друзей» и «врагов». Конструктивистский анализ рассматривает врага как социально обусловленное представление, создаваемое дискурсивно, которое выполняет определенные функции. С этими функциями связаны и основные особенности образа врага. Враг репрезентируется:

1. как максимально инаковый, страх перед этой инаковостью позволяет образу врага выполнять функцию укрепления коллективной идентичности через осознание принадлежности к «своей» группе;
2. как внушающий ужас благодаря своей силе, сочетающейся с аморальностью и беспринципностью — это позволяет образу врага выполнять функцию политической мобилизации;
3. как пособник внешних сил, стремящихся уничтожить интруппу, что составляет суть функции делегитимации;
4. как лишенный человеческих качеств через аналогию с животным, бездушной машиной или абсолютным злом, благодаря чему этот образ выполняет функцию легитимации насилия по отношению к группе, репрезентируемой как вражеская;

⁹ Scott, 1990.

Вместе с тем, образ врага может быть внутренне противоречив: несмотря на свое могущество, враг одновременно недостаточно силен или смешон, а потому обречён на поражение. В этом контексте образ врага выполняет функцию предсказания победы¹⁰.

В исследовании музыки и муралов в Латинской Америке концепция культурной гегемонии, теория повседневного сопротивления и конструктивистское понимание образа врага позволяют выявить, как культурные практики оспаривают доминирующую власть, выражают скрытое повседневное сопротивление и конструируют символические образы врага.

Политическое развитие Латинской Америки во второй половине XX века

Вторая половина XX в. в Латинской Америке характеризуется чередованием периодов реформистских и военных режимов. Реформистские режимы сопровождалась попытками проведения аграрных реформ, модернизации экономик и политических систем. Военные режимы распространились почти повсеместно по региону в период 1960-1980 гг. Во многом это было связано с эффектом глобальной Холодной войны: стремление США к сдерживанию распространения коммунизма в Западной полушарии стало основным императивом внешней политики этой сверхдержавы¹¹. Установившиеся при поддержке США правые военные режимы относительно успешно выполняли функцию предотвращения «кубинского сценария» в своих странах¹². Правые военные режимы были разнообразны по форме: от персоналистских (Аргентина (1976–1983 гг.), Чили (1973-1990 гг.) до коллегиальных (Бразилия (1964-1985 гг.)). Общим было по-

¹⁰ Рябов и др., 2023. сс. 13-18.

¹¹ Summary Guidelines Paper. United States Policy Toward Latin America. Washington, July 3, 1961. URL: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1961-63v12/d15> (Accessed: 21.12. 2025).

¹² Westad, 2007.

давление оппозиции, практически полное отсутствие легальных каналов для критики власти. Существовали в Латинской Америке и левые (левонационалистические) военные режимы: в Перу (1968–1980 гг.), Боливии (1969–1971 гг.) и Эквадоре (1972–1979 гг.)¹³. Усиление репрессий в авторитарных режимах способствовало появлению культуры протеста, формами которой были, среди прочего, музыкальное творчество и мурализм. Борьба с диктатурами становится основным мотивом протестного искусства.

С конца 1970 до начала XXI в& страны региона переживают «волну демократизации»¹⁴, в результате которой почти повсеместно в Латинской Америке устанавливается электоральная демократия. Параллельно начинается рефлексия об авторитарном правлении: появляются комиссии по примирению, ведутся расследования нарушений прав человека в период диктатур¹⁵. Кроме того, демократизация сопровождалась проведением неолиберальных реформ (хотя в ряде стран эти реформы начались еще при авторитаризме), и на первый план выходит проблема социально-экономического неравенства. Негативные аспекты политики неолиберализма: рост уровня бедности, безработицы, неформальной занятости¹⁶ вызывают всплеск активности социальных движений, выдвигающих требования социальной справедливости¹⁷.

Таким образом, в Латинской Америке протестное искусство развивалось как реакция на репрессивные авторитарные режимы и социальное неравенство.

Музыка как аудиальный язык протеста в Латинской Америке второй половины XX века: особенности и функции

¹³ Строганова, 2002. с. 240.

¹⁴ Huntington, 1991.

¹⁵ Crandall, 2018.

¹⁶ Rodríguez, 2021.

¹⁷ Попова, 2016. С. 177.

Как отмечают исследователи, песня имеет следующие особенности: она интерактивна, так как предполагает не только пассивное потребление, но и возможность самостоятельно исполнять (совместное пение, в свою очередь, можно рассматривать как акт солидарности); она вызывает сильные эмоции, так как опирается на личный опыт; она не требует больших ресурсов для своего создания и быстро распространяется в обществе; она меньше поддается контролю, чем другие формы искусства, например, кино; она обладает большим потенциалом убеждения ввиду сочетания текста и музыки для создания образов¹⁸.

В Латинской Америке второй половины XX в. были созданы как музыкальные произведения, ставшие политическими гимнами, для которых характерен маршевый ритм и глубоко политизированный текст, так и композиции, в которых политический смысл маскируется за повседневностью или эмоциями.

Говоря о политических гимнах уместно вспомнить песню на музыку чилийского композитора и поэта Серхио Ортеги и слова Клаудио Итурры «Мы победим» (*Venceremos*). Написанная в 1970 г., песня первое время функционировала как публичный транскрипт — она была гимном левой коалиции «Народное единство», использовалась в предвыборной кампании Сальвадора Альенде (президент Чили 1970-1973 гг.). В тексте конструируется образ врага: это фашизм в оригинальной версии текста и правые и янки — в более поздней переработке поэта, певца и члена Коммунистической партии Чили Виктора Хары. В новой версии текста автор проводит различие между внутренним и внешним врагом. Внутренний враг — пособник внешнего врага, что подразумевает отсутствие у него как политической самостоятельности, так и патриотизма. Такой образ врага выполняет функцию поддержания коллективной идентичности: противостояния «мы» / «они» — враг непатриотичен и реакционен, а «Народное единство» олицетворяет прогрессивные и подлинно народные силы. Здесь непосредственно артикулируется программа «Народного единства», подчеркивает-

¹⁸ Riabova, 2024. С. 18.

ся связь между «народом» и конкретной политической силой, выражающей его волю.

Песня Серхио Ортеги, известная на русском языке как «Пока мы едины, мы непобедимы!» (в оригинале *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*, 1973 г.), исполнявшаяся группами *Quilapayún* и *Inti-Illimani* — символ чилийского левого движения. Его мобилизационный потенциал сложно переоценить: песня создает единую общность, сплоченный и непобедимый народ, образ символического большинства, за которым закреплена моральная правда. Так как в качестве субъекта истории и вершителя судеб по тексту выступает народ, под врагом подразумеваются антинародные силы. В тексте отчетливо прослеживается бинарная оппозиция: враг, который будет побежден vs победоносный народ. Такая дихотомическая структура характерна для конструирования образа врага¹⁹ (даже если он не назван в песне напрямую). Деперсонализированный образ врага делает песню применимой в разных политических контекстах, благодаря чему она легко приобрела значение гимна протеста в разных странах и регионах мира. Кроме того, в тексте отчетливо просматривается функция предвещения победы (она рассматривается как неизбежное будущее), что отчасти нормализует новый политический порядок, разрушая гегемонию.

Фокус музыки протеста не всегда был обращен на собственно политические вопросы: объектом критики также были и социально-экономические проблемы, в частности, неравенство. В песне уругвайского исполнителя Даниэля Вильетти «Снимать ограды» (*A Desalambrar*, 1972 г.) ставится под сомнение единоличная частная собственность на землю. Здесь публично артикулируются требования низших классов о доступе к земле. Само название песни разрушает символические границы и призывает к снятию ограничений для пользования материальными ресурсами — землей. Как подчеркивают исследователи, собственность и неравенство — ключевые характеристики социальности, которые зафиксированы границами; границы и есть

¹⁹ Хоружий, 2018. С. 14.

символ неравного доступа к ресурсам²⁰. Гегемония разрушается с помощью того, что композиция строится в вопросной форме, призывая слушателя к переосмыслению того, что считается нормальным («Я спрашиваю присутствующих/Не задумывались ли они/Что земля принадлежит нам» (*здесь и далее перевод автора*)). Инвективный тон песни направлен на янки и экономическую элиту, которые представлены в образе врага. Здесь противопоставляется трудовой народ, работающий на земле, и те, кто строит границы. Подразумевается единство внутреннего и внешнего врага («гринго или землевладелец из Уругвая»), которые символизируют несправедливый общественный порядок. Репрезентация порядка как несправедливого легитимирует действия против него, направленные на восстановление справедливости, такие как демонтаж границ. Через противопоставление с врагом композиция формирует коллективную идентичность трудового крестьянского народа.

Чаще социально-экономические проблемы изобличаются в латиноамериканской песне с помощью повседневных городских сюжетов, как, например, в творчестве Рубена Блэйдса. Он не только один из наиболее известных панамских музыкантов, но также активист и политик. Композиция тандема Вилли Коллона и Рубена Блейдса «Pedro Navaja» (1978 г.) в стиле сальса посвящена преступности в городской среде, которая и нормализуется, и становится предметом иронизирования. В повествовании отражены социальные условия, порожденные капиталистическим обществом, — безработица и необходимость выживать — в результате которых на темной улице сталкиваются интересы двух маргинальных личностей. В песне есть и гендерный аспект: она деконструирует маскулинный образ латиноамериканского гангстера, показывая его уязвимость. Облаченное в сатирическую форму, это социальное высказывание выводит в публичное поле целый комплекс проблем: гендерное и социальное неравенство, насилие и отчуждение.

Однако, политический контекст латиноамериканских песен протеста может быть имплицитным, что служило способом из-

²⁰ Рябов, 2017. С. 43.

бегания цензуры. Наиболее характерным примером является песня «Спасибо за жизнь» (*Gracias a la vida*, 1966 г.), которая воспеваает ценность жизни и богатство повседневного опыта человека, но стала в Чили политическим символом. Автор композиции, Виолета Парра, считается основательницей движения *Nueva Canción* («Новая песня»), — левоориентированного направления в авторской песне и особого жанра, сочетающего тексты социальной и политической проблематики с народными мотивами²¹.

В период диктатуры это произведение приобретает характер скрытого транскрипта, так как оно функционировало как скрытый язык протеста. Эмоциональная глубина песни резонировала с жизненным опытом чилийцев, пострадавших от репрессий, потому она стала инструментом морального сопротивления и выполняла функцию укрепления идентичности оппозиции.

Схожие функции выполняют песни, описывающие тяжелые будни трудового народа, направленные на формирование классовой солидарности, например, «Я помню тебя, Аманда» Виктор Хары (*Te Recuerdo Amanda*, 1969 г.). Это произведение с помощью описания жизни одного рабочего воссоздает коллективный опыт рабочего класса, нужды которого игнорируются господствующей элитой. В песне нет прямой критики власти или экономического строя, как нет и прямого указания на социально-экономические проблемы. Нет в песне и прямого указания на врага, однако, фабричная повседневность позволяет реконструировать условия угнетения и эксплуатации («Он никому не причинил вреда/Он ушёл в горы/и через пять минут/разбился»).

Наконец, в музыкальной культуре Латинской Америки второй половины XX в. была представлена антивоенная тематика. Война интерпретировалась правыми диктатурами как патриотический долг. Моральная риторика применялась в песнях протеста для противодействия милитаристской пропаганде, например, в композиции «Я просто прошу Бога» (*Solo le Pido a Dios*,

²¹ García, 2013.

1978 г.) аргентинского композитора и автора-исполнителя Леона Джекко, сочетающего в своем творчестве жанры фолк и рок.

Здесь война осуждается с точки зрения морали, для описания ее реальности используются моральные термины: равнодушие, безразличие, невинность («Я просто молю Бога/Чтобы война не была мне безразлична/Это большой и сильный монстр»). Политическая риторика облекается в религиозную форму в названии песни, стилизованной под молитву. Примечательно, что в качестве врага здесь представлены не конкретные политические фигуры, а безразличие, которому песня имплицитно противопоставляет воображаемую общность страдающего народа. Таким образом, песня направлена на разрушение мобилизационной конструкции врага, создаваемой государством, что позволило ей стать одним из самых заметных пацифистских высказываний не только в Латинской Америке, но и за ее пределами.

Предыдущие примеры относились к *Nueva Canción* — жанру на пересечении авторской песни и фольклора. Однако, музыка протеста в Латинской Америке характеризуется жанровым разнообразием. Так, известнейшая композиция времен аргентинской военной диктатуры Чарли Гарсия «Динозавры» (*Los Dinosaurios*, 1983 г.) относится к жанру рок. Это произведение также можно рассматривать в качестве еще одного примера скрытого транскрипта. Текст представляет собой критику военной хунты и репрессивного режима, закодированную с помощью таких инструментов, как метафора и ирония. Ироничный текст песни — характерный для «оружия слабых» механизм. Как отмечают исследователи, использование метафор, аллюзий и символов для адаптации к условиям цензуры было свойственно рок-музыке в Аргентине, Чили и Перу периода авторитарных режимов²².

С помощью метафоры динозавра здесь обозначены «исчезнувшие» — люди, пропавшие без вести во времена военного режима. Подчеркивается неизбежность и неизбежность репрессий: «Друзья по соседству могут исчезнуть/Радиопевцы

²² Balabarca, 2013, p. 80.

могут исчезнуть/Те, о ком пишут в газетах, могут исчезнуть/Человек, которого ты любишь, может исчезнуть». В форме метафоры автор кодирует сопротивление, снимая табу с замалчиваемой проблемы. Кроме того, текст подразумевает, что исчезнут и сами субъекты власти, подобно вымершим животным. Демонстрация исторической обречённости режима выполняет функцию предсказания победы. Репрезентация врага в качестве динозавра позволяет наделить его качествами архаичности, неспособности к адаптации.

В 1990-е годы на первый план в музыке протеста выходит атака на неолиберализм. В музыкальных композициях различных жанров подвергаются критике социальные последствия политики открытых рынков. Рассмотрим, для примера, трек «Я счастлив (Я убил президента)» (*Tô Feliz (Matei o Presidente)*, 1992 г.) бразильского рэпера Gabriel o Pensador. Исполнитель получил свой первый крупный контракт и приобрел скандальную известность благодаря этой песне. Это гневная инвектива в адрес президента Коллора ди Мелу, где автор от лица протагониста объясняет, почему убил президента.

Фернанду Колор ди Мелу, президент Бразилии в 1990-1992 гг., проводил неолиберальную политику: приватизацию, сокращения в государственном секторе, отказ от роста зарплат, открытие рынков для свободной торговли. Однако, «План Коллор» не помог добиться долгосрочного успеха в борьбе с ключевой экономической проблемой того времени — инфляцией. В рамках борьбы с инфляцией для сокращения количества денег в обращении была принята противоречивая мера — конфискация вкладов. Сложная экономическая ситуация, а также последовавшие обвинения президента в коррупции не прибавили ему популярности. Эти процессы и освещались в эпатажной композиции «Я счастлив (Я убил президента)». Рассказывая об убийстве президента, лирический герой песни вспоминает коррупцию, преступность, кризис социальной сферы, и безнравственность правящей элиты, воплощенной в фигуре президента. Аморальность врага («не выполняет обещания») легитимирует насилие против него. Президенту припоминают и спорную антиинфляционную политику: блокировку вкладов населения.

Безудержная жестокость по отношению к вообразаемому политике, описанная в тексте («отрубили голову, а тело сожгли», «играют в футбол головой президента» и т.д.) олицетворяет крайнюю степень народного гнева (выраженную также через описание народного ликования после смерти первого лица государства), а полное отсутствие угрызений совести героя («я нисколько не жалею о том, что сделал») обусловлено легитимностью этого народного гнева, который выглядит морально оправданным. С помощью гипербол и юмора автор описывает противоречия между официальной риторикой властей об экономических реформах и реальных условиях бедности, а также фрустрации, в которых оказалось население, вовлекая слушателя в политическое противостояние вне официальных каналов протеста. Примечательно, что в тексте есть прямая отсылка к гимну чилийских левых «Пока мы едины, мы непобедимы»: этот лозунг олицетворяет мобилизацию народа против антинародной власти; в новых политических и экономических условиях он приобретает новое звучание.

Таким образом, музыка протеста в Латинской Америке второй половины XX века характеризуется жанровым разнообразием: движение *Nueva canción* обращается к фольклорным традициям, связывая протест с коллективной исторической памятью; рок и рэп формируют язык протеста, в котором провокационные и критические тексты усиливаются ритмической экспрессией. Протестная музыка была не только инструментом критики авторитарных режимов: она способствовала формированию солидарности бесправных и угнетённых, транслировала политические ценности, связанные с левой идеологией, сохраняла коллективную память о политическом насилии и сопротивлении. Отдельные произведения получали известность и за пределами южноамериканского континента, став своего рода символами левого движения, что придавало локальному опыту сопротивления мировое значение.

Муралы как визуальный язык протеста в Латинской Америке второй половины XX в.: особенности и функции

Роль визуальных изображений в политике сложно переоценить. Они не только служат дополнением к текстовой инфор-

мации, но и сами создают смыслы, могут убеждать, формировать общественное мнение²³. Эффективность визуальных образов как каналов политической коммуникации связана с быстрой передачей информации: мгновенно вызывая ассоциации, они транслируют политические смыслы с помощью символов в кратчайшее время.

В Латинской Америке существовали группы художников, непосредственно аффилированные с политическими партиями, как Бригада «Рамона Парра», объединяющая художников из Коммунистической партии Чили, входившей в коалицию «Народное единство». Эта группа названа в честь члена коммунистической партии Чили, убитой в 1946 г. полицией при разгоне демонстрации рабочих.

В латиноамериканских муралах второй половины XX в. нашли отражение те же сюжеты, что и в революционных и протестных песнях. Большое внимание уделялось темам политической модернизации, экономических реформ, успехов и неудач левого движения. Необходимо отметить, что в период военных диктатур многие фрески, связанные с левым движением, подлежали уничтожению, и сегодня мы знаем о них благодаря усилиям реставраторов.

Латиноамериканские муралы бросали вызов гегемонии политических элит и военных режимов, транслируя альтернативные ценности, делая их видимыми (например, такую функцию выполняли первые фрески Бригады «Рамона Парра»). После победы социализма в Чили (1970 г.) и Сандинистской революции в Никарагуа (1979 г.) фрески легитимировали новый общественный порядок с помощью образов его успехов и достижений. Они стремились закрепить новый здравый смысл, в терминах А. Грамши. В качестве известного примера можно привести «Первый гол чилийского народа» (*El primer gol del pueblo chileno*, 1971 г.), однако, похожие изображения были и в Никарагуа²⁴. Никарагуанские фрески включали образ врага — американского империализма и «контрас».

²³ Jianing, 2024, p. 30.

²⁴ Kunzle, 1995.

Кроме того, латиноамериканские муралы выполняли функцию сохранения коллективной памяти. Изображения жертв репрессий и политического насилия (Чили, Уругвай, Колумбия) служили визуальным напоминанием о страданиях, протестах и борьбе народа за права и справедливость; также они служили инструментом делегитимации правых диктатур.

Рефлексия на тему исчезнувших продолжается и после демонтажа авторитарных режимов — на рубеже веков в Аргентине была создана серия «Велосипеды Росарио» (*Las bicicletas de Rosario*, 2001 г.), изображающая пустые велосипеды. Велосипеды изображены в натуральную величину с помощью трафаретов, каждый из них имеет номер, цифры соответствуют числу случаев исчезновений в городе. Это высказывание, основанное на личном опыте автора, Фернандо Траверсо, показывает хрупкость человеческого благополучия при диктаторском режиме: любое движение может быть остановлено, и от любого может остаться только лишь след.

Примечательной особенностью латиноамериканских художников стало использование религиозного дискурса в своих фресках. Так, в работах аргентинца Антонио Берни показан образ всадников Апокалипсиса, которые символизируют распад авторитарного политического порядка. Религиозные символы наделяют политические события моральным смыслом; кроме того, Апокалипсис подразумевает не только разрушение старого, но и создание нового, — новой аргентинской демократии. Хотя с точки зрения техники большинство работ А. Берни относятся к картинам, а не муралам, сам художник рассматривал свои работы как «передвижные муралы»²⁵.

Наконец, говоря о муралах как языке протеста отметим, что помимо протеста против правительств, муралы могут отражать и протест против несправедливого мирового порядка. Здесь уместно привести в пример работы мексиканских и бразильских художников. Фундаментальная фреска бразильского ху-

²⁵ Berni, *narrativas argentinas*. URL: <https://www.bellasartes.gov.ar/publicaciones/berni-narrativas-argentinas/> (Accessed: 25.02. 2026).

дожника Кандиду Портинари, размещенная в штаб-квартире ООН, диптих «Война и мир», относится к таким произведениям. В качестве врага здесь репрезентируется сама война как абсолютное зло. Автор стремился создать образ безумия современной войны с помощью демонстрации ее жертв: самых уязвимых членов общества, матерей и детей. Враг деперсонифицирован и не присутствует на самом полотне, а показан через последствия его действий: разрушения и страдания. Война здесь — антагонист, которому противостоит все человечество. Детские образы в другой части диптиха, посвященной миру, символизируют светлое будущее; гуманизм, созидание, спокойствие и умиротворение символизируют мир.

В Мексике мурализм имел ярко выраженную специфику. Он возник в контексте постреволюционного национального строительства и поддерживался государством. Во второй половине XX века мексиканские художники обращаются не только к сюжетам, связанным с революцией, национальным освобождением и реформами, но и анализируют более абстрактные темы. Это период экспериментов и использования более сложного метафорического языка, чем язык раннего мексиканского мурализма. К периоду 1965-1971 гг. относится создание «Марш человечества» (*La Marcha de la Humanidad*), огромной фрески, которая покрывает Полифорум Сикейроса. Повествование включает сцены борьбы человека за освобождение, свободу и справедливость, против архаичных порядков, порабощения, репрессий, империализма; в результате этой борьбы создается новое общество, основанное на гуманизме и научно-техническом прогрессе. Образ врага-угнетателя здесь необходимая составляющая политической мобилизации, которая позволяет интерпретировать историю человечества как рожденное в борьбе лучшее будущее.

Таким образом, муралы в Латинской Америке второй половины XX века были не только уличным искусством, но и выполняли важные политические функции, став инструментами контрреволюции. Они легитимируют новый порядок с помощью демонстрации его достижений и делегитимируют старый, показывая то, что замалчивалось — исчезнувших, репрессирован-

ных, страдающих. Визуализация травматического опыта авторитарных режимов поддерживает коллективную память. Нередко художники репрезентируют политические проблемы в качестве моральных или религиозных, связывая политические противостояния с универсальными ценностями — гуманизмом, справедливостью, будущим человечества.

Подведем итоги. Музыкальные произведения, будь то политические гимны или пацифистские высказывания, показывают, что язык протеста мог быть как прямым, так и метафорическим, что было особенно важно в условиях военных диктатур. Политические и социально-экономические сюжеты артикулировались через моральную критику, иронию, повседневность, религию. Муралы превращали в политическое высказывание само городское пространство с помощью коммеморации жертв репрессий, визуализации народной борьбы или легитимации нового здравого смысла. Стратегии формирования образа врага с помощью музыки и муралов были во многом схожи: использовалась бинарная дихотомия «мы/они», противопоставление «народа» и обезличенных «антинародных сил»; враг кодировался метафорически или репрезентировался как аморальная сила и абсолютное зло; часто враг был показан через последствия его действий.

Таким образом, различные формы культуры, визуальные и аудиальные, в Латинской Америке второй половины XX в. выполняли схожие функции: формировали образ врага, конструировали коллективную идентичность, делегитимировали авторитарные режимы, транслировали альтернативные ценности, которые зачастую были основаны на левой идеологии. Эти произведения поддерживали веру в победу народных движений и неизбежность революции. Различные художественные средства, используемые для создания этих произведений, служили общей цели: разрушение гегемонии через передачу общего опыта и конструирование нарратива, в котором угнетение неизбежно сменяется освобождением.

- Доценко Р.Р.* История музыки Латинской Америки XVI-XX веков. Дисс. Доктора искусствоведения, М., 2014 [Docenko The history of Latin American music of the XVI-XX centuries]
- Варгас Кальсада Х.* Монументальная живопись Мексики (Древние индейские цивилизации, Испанская конкиста, Мурализм XX столетия) Дисс. Канд. Искусствоведения, М., 1991 [Vargas Calzada J. Monumental painting of Mexico (Ancient Indian civilizations, Spanish Conquest, Muralism of the XX century)].
- «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны. Под ред. О. В. Рябова. М.: Издательство «Аспект Пресс», 2023, 400 с. [Enemy number One in the Symbolic Politics of the Cinematographies of the USSR and the USA during the Cold War]
- Козлова Е.А.* Опыты национального самопознания: Мексика в творчестве художников-монументалистов XX века. М.: ГИИ, 2016 [Kozlova E.A. Experiences of national self-discovery: Mexico in the works of monumental artists of the twentieth century]
- Константинова Н.С.* Бразильская культура в период военной диктатуры. Латиноамериканский исторический альманах, 2019, № 24, С. 161-172 [Konstantinova N.S. Brazilian culture during the military dictatorship]
- Рябов О.В.* Политика идентичности и символические границы. Символическая политика: сборник научных трудов: Вып. 5: Политика идентичности ред. Малинова О.Ю. М. ИНИОН РАН, 2017. р. 41-60 [Riabov O.V. Identity politics and symbolic boundaries. Symbolic Politics: a collection of scientific papers: Issue 5: Identity Politics]
- Попова Л.Л.* Глобальные и региональные факторы эволюции левого радикализма в Латинской Америке (начало XXI века). Дисс. канд. полит. наук. СПб, 2016, 236 с. [Popova L.L. Global and Regional Factors of the Evolution of Left-Wing Radicalism in Latin America (the Beginning of the 21st Century)].

- Строганова А.И.* Латинская Америка в XX веке. М. Дрофа, 2002 [Stroganova A.I. Latin America in the 20th century].
- Хоружий С.С.* Другой – Чужой – Враг: антропология замыкания и ненависти. Фонарь Диогена. Человек в многообразии практик. Международный антропологический журнал, 2018, № 3-4, сс. 11-39 [Khoruzhii, S.S. Another – Alien – Enemy: the Anthropology of Closure and Hatred. Diogenes' Lantern: the Human Being in Diversity of Practice. The International Anthropological Journal]
- Balabarca L.* Social Denunciation of the Politics of Fear: Rock Music through the Eighties in Argentina, Chile and Peru. in Shaw L. E. (ed.) Song and Social Change in Latin America. Lexington Books, 2013, pp. 77-90.
- Campbell B.* Mexican Murals in Times of Crisis. Tucson: University of Arizona Press, 2003.
- Crandall B.H.* Brazil: The Politics of Elite Rule. In: Latin American Politics And Development, ed. by Howard J. Wiarda, Harvey F. Kline, 2018, Routledge, pp. 123-139.
- Fairley J.* “There Is No Revolution Without Song”: ‘new song’ in Latin America. in Kutschke B, Norton B, eds. Music and Protest in 1968. Cambridge University Press; 2013, pp.119-139.
- García M.* Canción valiente, 1960–1989: Tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Ediciones B, 2013.
- Gramsci A.* Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci. New York: International Publishers, 1971.
- Huntington S. P.* The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century. Norman: University of Oklahoma Press, 1991.
- Indych-López A.* Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927–1940. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- Jianing Li* The Pictorial Turn and Visual Rhetoric: Analyzing Image Agency and Persuasion in Contemporary Media. Advances in Humanities Research. 2024, № 9, pp. 30-34
- Kunzle D.* The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992. Berkeley: University of California Press, 1995.

- Riabova T.B.* “May There Always Be Sunshine!”: A Symbol of Childhood in Soviet and American Cold War Songs. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4. Istoriya. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya* [Science Journal of Volgograd State University. History. Area Studies. International Relations], 2024, vol. 29, no. 1, pp. 16-25.
- Ritter J.* Music, Politics, and Social Movements in Latin America // *Latin American Perspectives*, 2023, № 50 (3), pp. 3-18.
- Rochfort D.* Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros. San Francisco: Chronicle Books, 1998.
- Rodríguez J.P.* The politics of neoliberalism in Latin America: dynamics of resilience and contestation. *Sociology Compass*. 2021.
- Rojas Sahurie P.* «Hoy es el tiempo que puede ser mañana»: tres hipótesis mesiánicas sobre la Nueva Canción Chilena, *Acta Musicologica*, 2022, Vol. 94, № 1 P. 68-86.
- Scott J. C.* *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Shaw L. E.* (ed.) *Song and Social Change in Latin America*. Lanham: Lexington Books, 2013
- Street J.* *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Westad O. A.* *The Global Cold War Third World Interventions and the Making of Our Times*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.