

Ибероамериканские тетради

Том XI · № 2 · 2023

ISSN (Print) 2409-3416

ISSN (Online) 2658-5219

DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2

Издается с 2013 г.

Ежеквартальный научный рецензируемый журнал

В журнале «Ибероамериканские тетради» публикуются исследовательские статьи и аналитические эссе, посвященные проблемам истории, этнологии, культуры, искусства, литературоведения и языков стран ибероамериканского региона.

Цель журнала — быть востребованным ресурсом и площадкой для активного академического диалога, взаимного узнавания, интеллектуальных контактов среди авторитетных экспертов-ибероамериканистов из России и других стран, а также для продвижения работ начинающих ученых. Приветствуются междисциплинарные исследования, в том числе о проблематике стран — членов Лузофонского сообщества и других стран, исторически связанных с Испанией и Португалией.

Приоритетными задачами «Ибероамериканских тетрадей» являются ознакомление российской и зарубежной публики с оригинальными исследованиями в указанных предметных областях, ведение научной дискуссии по интерпретации проблем истории и культуры ибероамериканского ареала, представление новых книг и интересных событий научной жизни.

Учредитель и издатель

МГИМО МИД России

Главный редактор

Астахова Елена Васильевна, МГИМО МИД России

Заместитель главного редактора

Кожановский Александр Николаевич, Институт этнологии и антропологии РАН

Научный редактор

Ростов Никита Алексеевич

Редакторы

Керимова София Ровшановна, МГИМО МИД России

Родионов Алексей Вадимович, МГИМО МИД России

Ответственный секретарь

Доброславская Яна Сергеевна, МГИМО МИД России

Дизайн, верстка

Волков Дмитрий Евгеньевич, МГИМО МИД России

Дизайн обложки

Чичин Сергей Николаевич, Дьяченко Мария Алексеевна

**Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий ВАК,
в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)**

© МГИМО МИД России, 2023

www.iberpapers.org

submissions@iberpapers.org

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77–78906 от 7 августа 2020 г.

Cuadernos Iberoamericanos

Vol. XI · Nº 2 · 2023

ISSN (Print) 2409-3416

ISSN (Online) 2658-5219

DOI 10.46272/2409-3416-2023-11-2

Se publica 4 veces al año desde 2013

Cuadernos Iberoamericanos es una revista de Humanidades de impacto, revisada por pares, en que se publican artículos de investigación y ensayos analíticos dedicados a los temas de la historia, la etnología, la cultura, el arte, los estudios literarios y lingüísticos de los países de la región iberoamericana.

El **objetivo** de la revista consiste en ofrecer a los autores una plataforma abierta para compartir el diálogo académico, mantener el contacto entre los destacados investigadores y expertos de Rusia y de otros países, en el marco de los problemas mencionados, así como para divulgar las publicaciones de investigadores principiantes. Bienvenidos son estudios interdisciplinarios, incluyendo los relacionados con el espacio lusófono y otros países históricamente vinculados con España y Portugal.

Las **tareas prioritarias** de "Cuadernos Iberoamericanos" son: dar a conocer a los círculos académicos y a otro público interesado análisis e interpretaciones de los asuntos referentes a la historia y la cultura iberoamericanas, así como presentar nuevos libros y anunciar destacados eventos científicos.

Fundador y publicador

Universidad MGIMO

Directora de la revista

Elena V. Astakhova, Universidad MGIMO

Subdirector de la revista

Alexander V. Kozhanovsky, Instituto de Etnología y Antropología de la Academia de Ciencias de Rusia

Redactor académico

Nikita A. Rostov

Redactores

Sofia R. Kerimova, Universidad MGIMO

Aleksei V. Rodionov, Universidad MGIMO

Secretaria ejecutiva

Iana S. Dobroslavskaya, Universidad MGIMO

Diseño, Diseño editorial

Dmitriy E. Volkov, Universidad MGIMO

Diseño de Portada

Sergey N. Chichin, María A. Diachenko

Esta revista está incluida en la Lista de ediciones científicas de impacto, revisada por pares, en conformidad con el clasificador de la Comisión Superior de Certificación de Rusia

© Universidad MGIMO, 2023

www.iberpapers.org

submissions@iberpapers.org

Cuadernos Iberoamericanos

tiene el certificado registral de los medios

ПИ No. FS77-78906 de agosto 7, 2020

Iberoamerican Papers

Vol. XI · № 2 · 2023

ISSN (Print) 2409-3416

ISSN (Online) 2658-5219

DOI 10.46272/2409-3416-2023-11-2

Established in 2013, Issued 4 times a year

Iberoamerican Papers is a peer-reviewed scientific journal which publishes research articles and analytical essays dedicated to the themes of history, ethnology, culture, art, literary and linguistic studies of the Ibero-American region.

The Journal's **purpose** is to be a useful resource and an open platform for active academic dialogue and intellectual contacts among eminent Russian and foreign researchers of the Ibero-American region, as well as to cover publications of novice researchers. We welcome articles on interdisciplinary issues, including those related to the Lusophone world and other countries historically connected to Spain and Portugal.

The priority **objectives** of *Iberoamerican papers* are to acquaint the Russian and foreign academic community with analysis and interpretation of problems of history and culture of the Ibero-American region, to present new books and interesting events of academic life.

Founder and Publisher

MGIMO University

Editor-in-Chief

Elena V. Astakhova, MGIMO University

Deputy Editor-in-Chief

Alexander V. Kozhanovsky, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences

Editor-in-Charge

Nikita A. Rostov

Associate Editors

Sofia R. Kerimova, MGIMO University

Aleksei V. Rodionov, MGIMO University

Secretary-in-Charge

Iana S. Dobroslavskaya, MGIMO University

Design, Desktop Publishing

Dmitriy E. Volkov, MGIMO University

Cover Design

Sergey N. Chichin, Maria A. Diachenko

The journal is included in the List of leading peer-reviewed scientific publications according to the classifier of the Higher Attestation Commission of Russia

© MGIMO University, 2023

www.iberpapers.org

submissions@iberpapers.org

Mass Media Registration Certificate

ПИ No. FS77-78906 of August 7, 2020

Международный редакционный совет

Е.В. Астахова, главный редактор, кандидат исторических наук, МГИМО МИД России
М.В. Ларионова, доктор филологических наук, МГИМО МИД России
Л.С. Окунева, доктор исторических наук, МГИМО МИД России
Н.Е. Анисеева, доктор исторических наук, МГИМО МИД России
В.Е. Бagno, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, СПбГУ
А.В. Баранов, доктор исторических наук, доктор политических наук, КубГУ
А.Х. Вердугу-Ховер, доктор экономических наук, Университет Мигеля Эрнандеса, Испания
О.В. Волосюк, доктор исторических наук, НИУ ВШЭ
Р. Гусман Тирадо, доктор филологии, Университет Гранады, Испания
В.М. Давыдов, член-корреспондент РАН, ИЛА РАН
А.Л. Дюффе Монтальбан, доктор филологии, Университет Ренн 2, Франция
Н.В. Иванов, доктор филологических наук, МГИМО МИД России
С. Каменецкая, доктор лингвистики, Автономный университет г. Мехико, Мексика
А.Н. Кожановский, доктор исторических наук, ИЭА РАН, заместитель главного редактора
А.Ф. Кофман, доктор филологических наук, ИМПЛИ РАН
И.А. Кряжева, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания
Б.Ф. Мартынов, доктор политических наук, МГИМО МИД России
О.А. Масалова, кандидат исторических наук, Казанский (Приволжский) федеральный университет
Р. дель Мораль, доктор филологии, Европейская ассоциация преподавателей испанского языка, Испания
А.В. Морозова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, СПбГУ
Х. де Ойос Пуэнте, доктор географии и истории, Национальный университет заочного обучения, Испания
И.В. Попов, кандидат исторических наук, МГИМО МИД России
К. дель Прадо Игера, доктор истории, Университет Короля Хуана Карлоса, Испания
И.Л. Прохоренко, доктор политических наук, ИМЭМО РАН
М.М. Раевская, доктор филологических наук, МГУ
А. Санчес-Андрес, доктор экономики, Университет Валенсии, Испания
Р.Д. Флорес Арсила, доктор филологии, Национальный университет Колумбии
В.Л. Хейфец, доктор исторических наук, СПбГУ
Л.С. Хейфец, доктор исторических наук, СПбГУ
С.М. Хенкин, доктор исторических наук, МГИМО МИД России
Я.Г. Шемякин, доктор исторических наук, ИЛА РАН
А.В. Шестопал, доктор философских наук, МГИМО МИД России

Consejo Editorial Internacional

Elena Astakhova, Directora de la revista, PhD (Historia), Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Marina Larionova, Dra. en Filología, Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Ludmila Okuneva, Dra. en Historia, Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Natalia Anikeeva, Dra. en Historia, Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Vsevolod Bagnó, Dr. en Filología, Miembro-Correspondiente de la Academia de Ciencias de Rusia, Instituto de Literatura Rusa, Universidad Estatal de San Petersburgo, Federación de Rusia
Andrei Baranov, Dr. en Historia, Dr. en Ciencias Políticas, Universidad Estatal de Kubán, Federación de Rusia
Vladimir Davydov, Dr. en Economía, Miembro-Correspondiente de la Academia de Ciencias de Rusia, Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia
Aura Luz Duffé Montalván, Dra. En Filología, Universidad Rennes 2, Francia
Ruben Darío Flórez Arcila, Dr. en Filología, Universidad Nacional de Colombia
Rafael Guzmán Tirado, Dr. en Filología, Universidad de Granada, España
Jorge de Hoyos Puente, Dr. en Historia y Geografía, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España
Nicolay Ivanov, Dr. en Filología, Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Lazar Jeifets, Dr. en Historia, Universidad Estatal de San Petersburgo, Federación de Rusia
Victor Jeifets, Dr. en Historia, Universidad Estatal de San Petersburgo, Federación de Rusia
Sofía Kamenetskaia, Dra. en Lingüística, Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Sergey Khenkin, Dr. en Historia, Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Andrei Kofman, Dr. en Filología, Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia
Alexander Kozhanovsky, Vice-director de la revista, Dr. en Historia, Instituto de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de Rusia
Irina Kryazheva, Dra. en Artes, Instituto Estatal de Estudios del Arte, Federación de Rusia
Boris Martynov, Dr. en Ciencias Políticas, Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Olga Masalova, PhD (Historia), Universidad Federal de Kazán, Federación de Rusia
Rafael del Moral, Dr. en Filología, Asociación Europea de Profesores de Español, España
Anna Morózova, Dra. en Artes, Universidad Estatal de San Petersburgo, Federación de Rusia
Ivan Popov, PhD (Historia), Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Cristina del Prado Higuera, Dra. en Historia, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España
Irina Prokhorenko, Dra. en Ciencias Políticas, Instituto de Economía Mundial y Relaciones Internacionales de la Academia de Ciencias de Rusia
Marina Raevskaya, Dra. en Filología, Universidad Estatal de Moscú, Federación de Rusia
Antonio Sánchez Andrés, Dr. en Economía, Universitat de València, España
Yakov Shemyakin, Dr. en Historia, Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia
Alexey Shestopal, Dr. en Filosofía, Universidad MGIMO, Federación de Rusia
Antonio José Verdú-Jover, Dr. en Economía, Universitas Miguel Hernández, España
Olga Volosyuk, Dra. en Historia, Universidad Escuela Superior de Economía, Federación de Rusia

International Editorial Board

Elena Astakhova, Editor-in Chief, PhD (History), MGIMO University, Russian Federation
Marina Larionova, Dr. of Philology, MGIMO University, Russian Federation
Ludmila Okuneva, Dr. of History, MGIMO University, Russian Federation
Natalia Anikeeva, Dr. of History, MGIMO University, Russian Federation
Vsevolod Bagnó, Dr. of Philology, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature, Saint Petersburg State University, Russian Federation
Andrei Baranov, Dr. of History, Dr. of Political Sciences, Kuban State University, Russian Federation
Vladimir Davydov, Dr. of Economics, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Latin America, Russian Academy of Sciences
Aura Luz Duffé Montalván, Dr. of Philology, University Rennes 2, France
Ruben Darío Flórez Arcila, Dr. of Philology, National University of Colombia
Rafael Guzmán Tirado, Dr. of Philology, University of Granada, Spain
Jorge de Hoyos Puente, Dr. of History, National University of Distant Education, Spain
Nicolay Ivanov, Dr. of Philology, MGIMO University, Russian Federation
Lazar Jeifets, Dr. of History, Saint Petersburg State University, Russian Federation
Victor Jeifets, Dr. of History, Saint Petersburg State University, Russian Federation
Sofía Kamenetskaia, Dr. of Linguistics, Autonomous University of Mexico City
Serguei Khenkin, Dr. of History, MGIMO University, Russian Federation
Andrei Kofman, Dr. of Philology, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences
Alexander Kozhanovsky, Deputy Editor-in-Chief, Dr. of History, Institute of Ethnography and Anthropology, Russian Academy of Sciences
Irina Kryazheva, Dr. of Arts, State Institute for Art Studies, Russian Federation
Boris Martynov, Dr. of Political Sciences, MGIMO University, Russian Federation
Olga Masalova, PhD (History), Kazan Federal University, Russian Federation
Rafael del Moral, Dr. of Linguistics, European Association of Professors of Spanish, Spain
Anna Morozova, Dr. of Arts, Saint Petersburg State University, Russian Federation
Ivan Popov, PhD (History), MGIMO University, Russian Federation
Cristina del Prado Higuera, Dr. of History, King Juan Carlos University, Spain
Irina Prokhorenko, Dr. of Political Sciences, Institute of World Economy and International Relations, Russian Academy of Sciences
Marina Raevskaya, Dr. of Philology, Moscow State University, Russian Federation
Antonio Sánchez Andrés, Dr. of Economics, University of Valencia, Spain
Yakov Shemyakin, Dr. of History, Institute of Latin America, Russian Academy of Sciences
Alexey Shestopal, Dr. of Philosophy, MGIMO University, Russian Federation
Antonio Jose Verdú-Jover, Dr. of Economics, Miguel Hernández University, Spain
Olga Volosyuk, Dr. of History, National Research University Higher School of Economics, Russian Federation

СОДЕРЖАНИЕ

Астахова Е.В. Представление номера: истории искусства	8
Ибероамерика: Истории искусства	
Загорская С.Г. Испанская живопись в российских собраниях. К открытию выставки испанских художников в Пушкинском музее на Волхонке	14
Силантьева М.В. Reyes, bufones y filósofos en cuadros de Velázquez, desde la perspectiva rusa (Короли, шуты и философы Диего Веласкеса: взгляд из России)	30
Тананаева Л.И. Reflexiones sobre el concepto del estilo en el arte colonial de América Latina en los siglos XVI–XVIII (О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков)	49
Шелешнева-Солодовникова Н.А. Живопись Фернандо Ботеро: универсальность и национальная идентичность	75
Кузина Н.А. Растительный орнамент как ключ к пониманию национально-романтического варианта каталонского модернизма	94
Константинова Н.С. Через тернии к звёздам	111
Ростоцкая Л.В. Полифония форм в мексиканском кинематографе: авторский стиль Альфонсо Куарона	126
Кряжева И.А. Сергей Дягилев в Испании: новые темы, образы, балеты	138
Страницы истории международных отношений	
Пучсек Ж. Las relaciones bilaterales entre España y la URSS durante la Guerra Civil frente a la presión de las Brigadas Internacionales (Двусторонние отношения между Испанией и СССР в годы Гражданской войны: фактор Интернациональных бригад)	154
Баранов А.В. Сотрудничество СССР и Никарагуа в условиях Сандинистской революции	168
Рецензии на новые книги	
Ларионова М.В. Ибероамериканский цивилизационный дискурс: культурные доминанты идентичности	182
Кривушин И.В. Сотрудничество российских и испанских исследователей перед вызовами времени	189
Научная жизнь	
Горенко Г.М. Юбилей Ибероамериканского центра МГИМО	199
Клочко Е.А. Конгресс испанского языка в Кадисе	205
ДЛЯ АВТОРОВ	227

ÍNDICE

Astakhova E.V.	
Presentación del número: historias del arte	8
Iberoamérica: Historias del arte	
Zagorskaya S.G.	
Artistas españoles en las colecciones de Rusia	14
Silántieva M.V.	
Reyes, bufones y filósofos en cuadros de Velázquez, desde la perspectiva rusa	30
Tananaeva L.I.	
Reflexiones sobre el concepto del estilo en el arte colonial de América Latina en los siglos XVI–XVIII	49
Sheleshneva-Solodovnikova N.A.	
La pintura de Fernando Botero: universalidad e identidad nacional	75
Kuzina N.A.	
El ornamento floral como clave para entender la versión nacional-romántica del modernismo catalán	94
Konstantinova N.S.	
Através de las dificultades até las estrellas	111
Rostotskaya L.V.	
Polifonía de formas en el cine mexicano: el estilo de autor de Alfonso Cuarón	126
Kryazheva I.A.	
Sergei Diaghilev en España: nuevos temas, imágenes, ballets	138
Historia de las relaciones internacionales	
Puigsech J.	
Las relaciones bilaterales entre España y la URSS durante la Guerra Civil frente a la presión de las Brigadas Internacionales	154
Baranov A.V.	
Cooperación entre la URSS y Nicaragua en las condiciones de la revolución sandinista	168
Reseñas	
Larionova M.V.	
Discurso civilizacional iberoamericano: dominantes culturales de la identidad	182
Krivushin I.V.	
Colaboración de investigadores rusos y españoles ante los retos del tiempo	189
Vida académica	
Gorenko G.M.	
Aniversario del Centro Iberoamericano de la Universidad-MGIMO	199
Klochko E.A.	
Congreso de la Lengua Española en Cádiz	205
PARA LOS AUTORES	227

CONTENTS

Astakhova E.V. Presenting the Issue: Art Stories	8
Ibero-America: Art Stories	
Zagorskaya S.G. Spanish Paintings From Russian Collections	14
Silantieva M.V. Kings, Buffoons and Philosophers in Diego Velazquez's Paintings: Russian Perspective	30
Tananaeva L.I. Reflections on the Concept of Style in the Colonial Art of Latin America From the XVI th Through the XVIII th Century	49
Sheleshneva-Solodovnikova N.A. The Painting of Fernando Botero: Universality and National Identity	75
Kuzina N.A. Floral Ornament as a Key to Understanding the National-Romantic Version of Catalan Modernism	94
Konstantinova N.S. Through Hardship to the Stars	111
Rostotskaya L.V. Polyphony of Forms in Mexican Cinema: the Author's Style of Alfonso Cuarón	126
Kryazheva I.A. Sergei Diaghilev in Spain: New Themes, Images, Ballets	138
History of International Relations	
Puigsech J. Bilateral Relations Between Spain and the USSR During the Civil War Under Pressure From the International Brigades	154
Baranov A.V. Cooperation Between the USSR and Nicaragua in the Conditions of the Sandinista Revolution.....	168
Book reviews	
Larionova M.V. Iberoamerican Civilizational Discourse: Cultural Dominants of Identity	182
Krivushin I.V. Cooperation of Russian and Spanish Researchers Facing the Challenges of Time	189
Academic life	
Gorenko G.M. Anniversary of the Iberoamerican Center of MGIMO University	199
Klochko E.A. Congress of the Spanish Language in Cádiz.....	205
FOR AUTHORS	227

Дорогие читатели, авторы и коллеги!



После выхода первого номера нашего журнала в обновленном формате, посвященного национальным образам Ибероамерики, мы получили множество положительных откликов и интересных комментариев, что вдохновляет редколлегию на новые поиски тем и активную работу. Этот номер «Ибероамериканских тетрадей» посвящен искусству. Почему мы выбрали эту проблематику? Дело в том, что искусство, как никакая другая сфера человеческой деятельности, отражает бытие, менталитет, картину мира, социальные и политические процессы, но главное — предвещает возможные изменения и даже трансформации в обществе, а также фиксирует их. Яркое доказательство тому — вся история XX века. Другой важный момент в выборе темы номера — соотношение национального и универсального, что всегда присуще произведениям искусства. На вопрос, в какой мере глобальные тенденции перевешивают национальную специфику в искусстве и что придает художественному наследию неповторимость, отвечают авторы статей, собранных в этом выпуске.

Конечно, невозможно охватить в одном номере журнала все области и течения искусства такого огромного конгломерата стран, которые представляют Ибероамерику. Поэтому мы озаглавили этот номер «Истории искусства» и попытались штрихами, на примере отдельных научных статей и эссе о живописи, архитектуре, кино, театре, балете показать тот невероятный объем материального и духовного наследия, который присутствует в странах ибероамериканского мира и ждет своих исследователей.

Открывает номер интервью со Светланой Загорской, хранителем живописи испанских художников в Пушкинском музее, где в ноябре этого года открывается выставка испанской живописи из российских собраний (в России хранится первая по масштабу коллекция испанской живописи за пределами Испании). Кроме полотен старых мастеров — Эль Греко, Мурильо, Рибера, Сурбарана, Веласкеса, чьими работами славятся собрания Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина, во второй части выставки будут демонстрироваться картины замечательных русских художников конца XIX – начала XX в. на «испанские» темы. Своеобразный диалог русской и испанской культур всегда присутствовал в интеллектуальном пространстве, и он продолжается. В интервью, которое приобрело характер исследовательской статьи, автор рассказывает о своих личных открытиях по атрибуции ряда картин старых мастеров.

В продолжение темы великих испанских художников представляем статью на испанском языке доктора философских наук Маргариты Силантьевой, в которой анализируется творчество Диего Веласкеса сквозь призму «философской реконструкции». Необычный взгляд исследователя на известные произведения Веласкеса открывает новые смыслы информации, которую несут визуальные «тексты», отражающие мировоззрение их создателя на фоне исторического «пейзажа». Как показывает автор, вопросы, воплощенные в творчестве Веласкеса, живо интересуют современных мыслителей — «тема зеркала», соотношение интеллектуального и рационального в сознании человека, вопрос о самом человеке как носителе нравственного начала. Редколлегия специально публикует эту статью в испанской версии, чтобы расширить круг ее читателей и ознакомить наших испаноязычных коллег с точкой зрения и творческими поисками российского культуролога и философа в области художественного творчества.

С такой же целью мы предлагаем на испанском языке научное исследование видного российского искусствоведа почетного члена Российской академии художеств Ларисы Ивановны Тананаевой о стилеобразовании в колониальном искусстве Латинской Америки. Для искусствоведа, пишет автор, «стиль — всегда нить Ариадны». Но существующие в Латинской Америке формы архитектуры и изобразительные искусства, родившиеся в колониальный период, не подчиняются полностью закономерностям ни одного из исторических европейских стилей. Это не Ренессанс, не классицизм и не барокко. Сложный субстрат колониального искусства, в котором присутствуют местные, доколумбовые формы, оказывается для исследователя синтезом двух неизвестных. И это неизвестное можно определить как национальную специфику.

По мере упрочения самоидентификации национальные локальные элементы влияли на заимствованные европейские стили, пропитывая их особым живописным духом, создавая собственные, неповторимые жанры в соответствии с местными традициями, особым мировидением и восприятием красоты. Тем самым была подготовлена почва для того, чтобы латиноамериканские художественные формы перешли из области диалектов в самостоятельные национальные стили.

«Языки в эмиграции окрашиваются в цвета той земли, на которой они обитают», — писал в XIX веке выдающийся аргентинский писатель и общественный деятель Доминго Фаустино Сармьенто (1811–1888). Именно способность к «перекодированию» готовых форм позволила латиноамериканским художникам стать одними из первых, уже в конце 1950-х гг., выразителями постмодернистской парадигмы. Фернандо Ботеро, всемирно известный колумбийский художник, на протяжении всего своего творчества демонстрирует связь латиноамериканской культуры с европейской, выражая одновременно приверженность своей родной Колумбии. О работах этого мастера пишет известная исследовательница ибероамериканского искусства

Наталья Шелешнева-Солодовникова. Используя новаторскую манеру — «круговую форму», художник обыгрывает многие великие произведения искусства, создает образы в разных жанрах, узнаваемые каждым, кто хоть раз видел его работы. Само возникновение «круговой формы» представляется процессом мировоззренческим. Круг — символическая квинтэссенция «Я» (по К. Юнгу), понятия «Самости». Возможно, это стремление к самодостаточности привело Ботеро к такому формотворчеству, созданию образного мира, где существуют нерелексирующие персонажи и тщательно подобранные предметы среды их обитания. Сарказм, ирония, парадокс, игра с мелкими деталями присутствуют в этих картинах. Вечная для латиноамериканской картины мира дилемма — Европа/Америка — ощущается в произведениях Ботеро, но почти всегда подчеркнуто место действия — Колумбия с прикрепленным где-нибудь на картине желто-сине-красным национальным флагом.

Национальные элементы выступают как символы в разных произведениях искусства и отражают идеологию того или иного общества или политического движения. Наталья Кузина из Института всеобщей истории РАН демонстрирует в своем исследовании авторский взгляд на растительный орнамент в каталонском модернизме на рубеже XIX–XX вв. Опираясь на национальные идеалы, формировавшиеся на протяжении XIX в. в русле движения Ренанса, творцы каталонского модернизма создали символическую вселенную. Растительные элементы в орнаменте синтезировали и визуально передавали идеи каталонизма: национализм, традиции, героическое прошлое, религиозные чувства. Результатом стала иконографическая программа, адаптированная к особенностям каталонского общества и, в частности, к идеологическому фону, с которым отождествляли себя консервативные каталонисты.

Бразильский театр — ярчайшее явление бразильской культуры — по ряду объективных причин значительно меньше известен за рубежом, чем другие ее сферы. Генезис и основные этапы эволюции драматургии и театрального искусства Бразилии на протяжении пяти столетий анализирует видный эксперт руководитель Центра культурологических исследований ИЛА РАН Наталья Константинова. С самого начала колонизации португальцы интуитивно чувствовали, что одним из самых действенных способов христианизации могут стать театрализованные представления, учитывая склонность автохтонного населения к творческим манифестациям, прежде всего песенно-танцевальным. Расцвет театрального искусства Бразилии происходит на протяжении всего XX века, когда начался процесс концептуального осовременивания и концентрации на национальной проблематике, охвативший культуру в целом. В Бразилии нашли благодатную почву для новаторских художественных экспериментов европейские режиссеры и актеры, эмигрировавшие из Европы, охваченной Второй мировой войной. Они внесли неоценимый вклад в развитие бразильского сценического искусства, но аутентичным, своеобразным оно стало, будучи наложенным на национальную почву. *Brasilidad*,

«бразильское», присутствует в современном театре и драматургии в полной мере, что и делает эту сферу привлекательной для зрителя внутри страны и за рубежом. Этому во многом способствует удачная государственная культурная политика.

В исследовательской статье ученого-ибероамериканиста Лидии Ростоцкой в рамках культурологического анализа рассматриваются особенности авторского стиля одного из самых значимых режиссёров современности, лауреата престижных международных премий мексиканца Альфонсо Куарона. Сопоставление разных периодов его творчества позволяет сделать вывод об эклектике художественных форм его кинематографа. Творческая концепция режиссера всегда связана с самыми сущностными сторонами бытия (яркий пример — фильм «Рома»), пронизана мотивами экзистенциальной философии («Гравитация»), а изобретательные технологические приёмы («Гарри Поттер и Узник Азкабана» и др.) служат лишь вспомогательным средством для их глубокого осмысления.

Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории Ирина Кряжева как бы замыкает диалог культур Россия/Испания, с которого мы начали этот обзор. В аналитическом эссе, посвященном гастрольным поездкам Русского балета Сергея Дягилева в Испанию, автор размышляет, как в самой Испании рождался новый образ картины мира, разрывающий связи с наследием романтической эпохи, и как это нашло отражение в модернистских экспериментах, предлагаемых дягилевским театром. Многочисленные визиты русского балета в Испанию, охватившие период с середины 1910-х до середины 1920-х годов, способствовали взаимному обогащению темами и образами выдающихся русских и испанских художественных деятелей. И до сих пор это наследие открывает новые и новые страницы.

Традиционно в журнале присутствует рубрика «Страницы истории международных отношений», где читателей ждут исследовательские работы известного испанского ученого из Автономного университета Барселоны Жозепа Пучсека (Josep Puigsech Farràs) «Двусторонние отношения между Испанией и СССР в годы Гражданской войны: фактор Интернациональных бригад» и российского историка и политолога профессора Кубанского государственного университета А.В. Баранова «Сотрудничество СССР и Никарагуа в условиях Сандинистской революции».

В обзоре научных изданий мы предлагаем рецензию на коллективную монографию «Ибероамерика: роль культуры в формировании и эволюции национальной идентичности» (отв. ред. Н.С. Константинова), изданную в ИЛА РАН, тема которой органично входит в тематику нашего номера. «Ибероамериканский цивилизационный дискурс: культурные доминанты идентичности» — так озаглавлена эта рецензия, подготовленная доктором филологических наук, доцентом МГИМО М.В. Ларионовой. В ней содержится подробный научный анализ авторских исследований о цивилизационной общности и многообразии «мира миров», именуемого Ибероамерикой.

Профессор, д-р. ист. наук И.В. Кривушин из НИУ ВШЭ написал по нашей просьбе критический обзор объемного академического труда «Испания и Россия перед вызовами времени», который вышел в издательстве «Международные отношения» в 2022 г. под редакцией авторитетного российского испаниста профессора Ольги Волосюк. В составе авторского коллектива (70 участников!) этого издания — российские и испанские ученые, представляющие многие известные научно-исследовательские институты, вузы и просветительские центры. Исследования охватывают самые разные сферы — от истории и политики до вопросов культуры и искусства — и демонстрируют широкую панораму современной испанистики в самых разных ее проявлениях. Рецензируемая работа также свидетельствует о плодотворном взаимодействии с академическим сообществом современной Испании.

В разделе «Научная жизнь» мы знакомим с сообщением и.о. зав. кафедрой испанского языка МГИМО доцента Г.М. Горенко о 30-летнем юбилее Ибероамериканского центра МГИМО и 30-летию «Испанского театра». Эти центры, объединяющие студентов и преподавателей МГИМО, вносят существенный вклад в развитие ибероамериканистики в университете и подготовку грамотных специалистов в области испанского и португальского языков и национальных культур. В этой связи заслуживает внимания новость о IX Конгрессе испанского языка в Кадисе, состоявшемся в мае этого года. Старший преподаватель кафедры испанского языка МГИМО канд. полит. наук Е.А. Ключко освещает особенный тренд этого Конгресса — сохранение языков и традиций коренных народов Латинской и Карибской Америки.

В завершение обзора второго номера «Ибероамериканских тетрадей» обращаем внимание экспертов-ибероамериканистов: в ноябре этого года в МГИМО состоится круглый стол «Ибероамерика: Общество. Культура. Язык». Приглашаем принять участие в этой научной и творческой встрече как опытных, так и молодых исследователей. Доклады, отвечающие критериям журнала, будут опубликованы.

До встречи на страницах третьего номера, который мы постараемся сделать не менее интересным!

Елена Астахова,
главный редактор журнала «Ибероамериканские тетради»

¡Queridos lectores y lectoras!
¡Estimados colegas!

Después de salir a la luz el primer número de «Cuadernos Iberoamericanos» de nuevo perfil que fue dedicado a imágenes nacionales de los países de Iberoamérica, hemos obtenido muchos comentarios positivos y valiosos lo que inspira al equipo editorial a buscar nuevos temas y a trabajar intensamente.

El presente número está dedicado al arte. ¿Por qué hemos elegido esta problemática? Es que el arte como ninguna otra esfera de la actividad humana, refleja la vida, la mentalidad, la visión del mundo, procesos sociales y políticos y, además de reflejar, predice, profetiza (y después, incluso hace fijar — como lo pasa en la arquitectura) posibles cambios e incluso transformaciones de la sociedad. El testimonio evidente de esta afirmación es toda la historia del siglo XX.

Otra cuestión importante en que pensamos a la hora de elegir el tema de la presente publicación es la medida de correlación entre lo nacional y lo universal, siempre inherente a las obras de arte. Los autores de los artículos que presentamos en estas páginas intentan responder a las preguntas qué tendencias prevalecen en el arte de los países iberoamericanos — globales o específicas, cómo se resuelve el dilema Europa/América en las obras de arquitectura, pintura, teatro, cine etc. , antes de todo en Latinoamérica, y qué hace que el patrimonio artístico en uno u otro país sea único e inconfundible.

Por supuesto, es imposible abarcar en una sola publicación todas las áreas y corrientes del arte del mundo iberoamericano. Por eso hemos titulado este número «Historias del arte» presentando varios autores quienes en sus artículos de investigación y ensayos analíticos sobre pintura, arquitectura, cine, teatro, ballet muestran algunas peculiaridades de la grandeza del patrimonio material y espiritual que está presente en los países del mundo iberoamericano y que nos invita a estudiar y explorarlo.

Concluyendo la presentación del segundo número de «Cuadernos Iberoamericanos» aprovechamos la ocasión para anunciar que en noviembre de 2023 se celebrará en la MGIMO la mesa redonda «Iberoamérica: Sociedad. Cultura. Lenguaje». Invitamos a participar en este encuentro académico tanto a destacados expertos, como a investigadores principiantes que estudian los problemas de Iberoamérica. Se publicarán informes que cumplan con los requisitos de la presente revista.

¡Hasta nuevo encuentro en las páginas del tercer número de «Cuadernos Iberoamericanos» que no sea menos interesante!

Elena Astakhova,
directora de la revista «Cuadernos Iberoamericanos»

Испанская живопись в российских собраниях. К открытию выставки испанских художников в Пушкинском музее на Волхонке

© С.Г. Загорская, 2023



Загорская Светлана Геннадьевна, хранитель испанской живописи Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (ГМИИ), ведущий научный сотрудник отдела искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина. 121019, Москва, ул. Волхонка, 12
ORCID: 0009-0008-5891-3239 E-mail: zagora685@gmail.com

Аннотация. В России хранится первая по величине за пределами Испании коллекция картин великих испанских мастеров, среди которых картины Эль Греко, Мурильо, Рибера, Сурбарана, Гойи и др. В ноябре 2023 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина откроется выставка испанской живописи из коллекции Пушкинского музея, Эрмитажа и региональных музеев. В этом интервью хранитель испанской живописи ГМИИ Светлана Загорская рассказывает о собраниях испанской живописи в России, истории приобретения и кропотливой работе по атрибуции полотен. Особого внимания заслуживают личные открытия С.Г. Загорской об авторстве полотна Х. де Рибера «Святой Иаков Старший» и картины Бартоломео Мурильо «Святая Екатерина Александрийская», которые открывают экспозицию старых мастеров в главном здании Музея. Цель готовящейся выставки, кроме просветительской, — показать культурное притяжение Испании и России, двух стран на крайних точках «большой европейской диагонали». С конца XIX в. русские художники активно посещали Испанию и искали новые мотивы для вдохновения, а русские коллекционеры покупали работы испанских живописцев. Тем самым строился незримый, но прочный культурный мост между двумя странами, который продолжает существовать и в наше время.

Ключевые слова: испанская живопись, выставка, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственный Эрмитаж, история коллекций, атрибуция, диалог культур

Для цитирования: Загорская С.Г. (2023) Испанская живопись в российских собраниях. К открытию выставки испанских художников в Пушкинском музее на Волхонке. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 14–29. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-14-29

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Artistas españoles en las colecciones de Rusia El Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin inaugurará una exposición de pintura española de las colecciones en Rusia

© Svetlana G. Zagorskaya, 2023

Svetlana G. Zagorskaya, Conservadora de arte español en el Museo Estatal de Bellas Artes A.S. Pushkin, investigadora principal del Departamento de Arte de los Maestros Antiguos del Museo Estatal de Bellas Artes A.S. Pushkin.

121019, Rusia, Moscú, calle Voljonka, 12

ORCID: 0009-0008-5891-3239 E-mail: zagora685@gmail.com

Resumen. Rusia cuenta con la primera colección más grande de pinturas de grandes maestros españoles fuera de España, incluidos los cuadros de El Greco, Murillo, Ribera, Zurbarán, Goya entre otros. En noviembre de 2023, el Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin presentará una exposición de pintores españoles de sus propias colecciones, así como las obras del Hermitage y de los museos regionales. En esta entrevista, Svetlana Zagorskaya, conservadora de la pintura española del Museo Pushkin, habla de las colecciones de cuadros de los pintores españoles en Rusia, de la historia de su adquisición y del minucioso trabajo de atribución de los lienzos. A Svetlana Zagorskaya le pertenecen los descubrimientos personales sobre la autoría del lienzo de Jusepe de Ribera «Santiago el Mayor» y del cuadro de Bartolomeo Murillo «Santa Catalina de Alejandría», que abren la exposición de antiguos maestros en el edificio principal del Museo Pushkin. El objetivo de la próxima exposición, además de mostrar las obras de los pintores españoles en las colecciones de Rusia, es destacar el diálogo entre España y Rusia, dos países ubicados en dos puntos extremos de Europa, pero unidos por un espacio cultural. Desde finales del siglo XIX, los artistas y coleccionistas rusos visitaban a España y buscaban nuevos motivos de inspiración. Así, se construía un puente cultural invisible pero fuerte entre los dos países, que continúa existiendo en nuestros tiempos.

Palabras clave: pintura española, exposición, Museo Estatal de Bellas Artes A.S. Pushkin, Museo Estatal del Hermitage, historia de las colecciones, atribución, diálogo de culturas

Para citar: Zagorskaya S.G. (2023) Artistas españoles en las colecciones de Rusia, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 14–29. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-14-29

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Spanish Paintings From Russian Collections The Pushkin State Museum of Fine Arts will open an exhibition of Spanish painting from the collections in Russia

© Svetlana G. Zagorskaya, 2023

Svetlana G. Zagorskaya, Curator of Spanish paintings at the Pushkin State Museum of Fine Arts, leading researcher of the Old Masters Art Department at the Pushkin State Museum of Fine Arts.
121019, Russia, Moscow, Volkhonka street, 12
ORCID: 0009-0008-5891-3239 E-mail: zagora685@gmail.com

Abstract. Russia holds the first largest collection of canvas by great Spanish masters outside of Spain, including paintings by El Greco, Murillo, Ribera, Zurbaran, Goya, and others. In November 2023 the Pushkin State Museum of Fine Arts presents an exhibition of Spanish paintings from its own collections, as well as the works of art from the Hermitage and regional museums. In this interview, Svetlana Zagorskaya, curator of Spanish painting at the Pushkin Museum, talks about the collections of Spanish painting in Russia, the history of their acquisition and meticulous work of attributing paintings. Particular attention is paid to Svetlana Zagorskaya's discoveries of the authorship of the canvas by Jusepe de Ribera «Saint James the Greater» and the painting by Bartolomeo Murillo «Saint Catherine of Alexandria», which open the exposition of old masters in the main building of the Museum. The purpose of the upcoming exhibition, apart from being educational, is to show the cultural attraction of Spain and Russia, two countries at the extreme ends of Europe. Since the end of the 19th century many Russian artists visited Spain and looked for new motives for inspiration, at the same time Russian collectors bought a lot of works by Spanish artists. Thus, an invisible but strong cultural bridge was being built between the two countries, and it still exists in our time.

Keywords: Spanish painting, exhibition, Pushkin State Museum of Fine Arts, State Hermitage Museum, history of collections, attribution, dialogue of cultures

For citation: Zagorskaya S.G. (2023) Spanish Paintings From Russian Collections, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 14–29. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-14-29

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

Интервью с хранителем испанской живописи Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (ГМИИ), ведущим научным сотрудником отдела искусств старых мастеров Светланой Загорской. Беседу вели главный редактор «Ибероамериканских тетрадей», кандидат исторических наук, доцент Елена Астахова, члены редколлегии журнала София Керимова и Алексей Родионов.

Светлана Геннадьевна Загорская работает в ГМИИ с 1986 г., окончила отделение истории искусства исторического факультета и аспирантуру МГУ. Выступала куратором и организатором многочисленных выставок в музее и за рубежом, в частности «Пикассо. Мир. Дали» из Центра искусств королевы Софии, «От Рафаэля до Гойи» из будапештского Музея изобразительных искусств, «Новая жизнь старых мастеров», «Щукин. Биография коллекции» и др. Автор научных и выставочных каталогов, статей по истории искусств.

Мы разговариваем со Светланой Геннадьевной Загорской в стенах знаменитого Пушкинского музея в связи с подготовкой выставки испанской живописи, которая должна открыться в Москве 9 ноября 2023 г. и на которой будут представлены полотна испанских мастеров из собраний ГМИИ и Эрмитажа (с 9 марта 2024 г. выставка пройдет в Эрмитаже). Говорим о самой выставке и не только. История картин — это отражение истории как таковой, ее перипетий, политических событий, революций, войн, завоеваний и переделов территорий, закулисных переговоров, коммерческих тайн, обогащений и разорений. В нашей беседе затрагиваются вопросы общности и разделения собраний двух главных национальных музеев, судьбы картин, оказавшихся в галереях других российских городов, атрибуции ряда полотен, получивших новую жизнь в результате кропотливой научной и реставрационной работы.

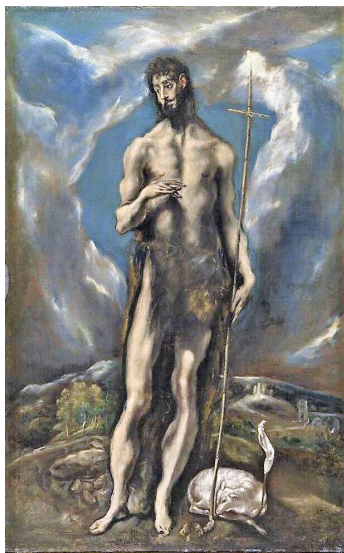
В.: Светлана Геннадьевна, у российской публики всегда присутствует особое чувство к Испании. Это традиционно. Образ Испании как метафоры, часто выдуманной, не настоящий, на уровне символов и мифов, живет в российском сознании через образы литературных, театральных, художественных героев. Несомненно, эта выставка картин выдающихся испанских художников вызовет большой интерес. Какие цели ставят организаторы?

С.З.: Можно сказать, что готовящаяся экспозиция имеет несколько аспектов. Одна из целей — показать историю коллекционирования испанской живописи в России, перемещение картин между Москвой и Санкт-Петербургом (Ленинградом), между столицами и другими российскими городами. Будут демонстрироваться произведения из частных петербургских собраний, оказавшихся в Москве после 1917 г., из Московского Румянцевского музея, расформированного в 1924 г. Также мы увидим полотна испанских художников конца XIX – начала XX в., собранные известными московскими коллекционерами.

Второй аспект — это драматические судьбы некоторых картин, находившихся в одном собрании, но разделенных в 1930-е гг., в сложное время для молодой советской страны. Важно помнить, что Музей изящных искусств имени императора Александра III при Императорском Московском университете, построенный И.В. Цветаевым (1847–1913) и открытый в 1912 г., был основан как учебный музей слепков с лучших произведений европейской скульптуры. В 1924 г. музей был преобразован в Государственный музей изобразительных искусств (имя А.С. Пушкина получил в 1937 г.), появилось хранение западноевропейской живописи. В 1930-е гг. перед советской властью возникли сложные вопросы финансирования индустриализации и пополнения валютного запаса, которые приходилось решать, к великому сожалению, в том числе через продажу за рубеж ряда ценных экспонатов. На этом фоне происходило «броуновское движение» — перемещение картин между музеями, и некоторые работы испанских художников оказались разделенными: часть в ГМИИ, другие в Эрмитаже и региональных музеях. Так, были разделены в 1930 г. парные работы знаменитого испанского художника Бартоломе Эстебана Мурильо (Bartolomé Esteban Murillo, 1617–1682) «Портрет девочки с корзиной фруктов» (1650–1660) (ГМИИ) и «Портрет мальчика с собакой» (ок. 1655–1660) (Эрмитаж). Два натюрморта Антонио де Переды (Antonio de Pereda, 1611–1678) — «Натюрморт с часами» (1652) и «Натюрморт с поставцом» (1652), происходившие из частного собрания, были переданы в Эрмитаж, впоследствии также разлучены.



*Натюрморт с часами. Антонио де Переды.
1652. ГМИИ*



*Святой Иоанн Креститель.
Эль Греко. Ок. 1600. ГМИИ*

Третья задача нашей выставки — просветительская: на примерах произведений из собрания ГМИИ и Эрмитажа мы попытаемся воссоздать историю испанской живописи с XVI по XIX в. На выставке будут представлены работы великих испанских художников: в частности, работа Эль Греко (El Greco, 1541–1614) «Иоанн Креститель» (ок. 1600), произведение Франсиско де Сурбарана (Francisco de Zurbarán, 1598–1664) «Благословляющий младенец Христос» (1635–1640), картина Хусепе де Риберы (Jusepe de Ribera, 1591–1652)

«Святой Иаков старший» (1638). Говоря об испанской живописи начала XIX в., среди прочих работ можно будет увидеть знаменитый «Карнавал» (ок. 1812–1816) Франсиско Гойи (Francisco de Goya, 1746–1828).

В.: Насколько велика коллекция испанской живописи в России?

С.З.: Российское собрание испанской живописи — первое по масштабу за пределами Испании. В Эрмитаже насчитывается около 150 картин. И у нас — без Пикассо — около 70. История коллекционирования картин испанских художников ведется с конца XVIII в. Первые картины поступили в Эрмитаж в 1768–1772 гг., когда были куплены во Франции работы Мурильо «Отдых святого семейства на пути в Египет» (ок. 1665), парные «Портрет мальчика с собакой», «Портрет девочки с корзиной фруктов», о которых мы уже упоминали (разделенные позднее). В 1779 г. Екатерине II удалось приобрести ценную коллекцию полотен из собрания британского государственного деятеля, первого премьер-министра Роберта Уолпола (Robert Walpole, 1676–1745) (в частности, картины Мурильо «Поклонение волхвов» (ок. 1650) и «Непорочное зачатие» (ок. 1680), «Бегство в Египет» (1675). К числу наиболее ранних поступлений относится «Завтрак» (ок. 1617) Веласкеса (Diego Velázquez, 1599–1660), причем неизвестно, когда и у кого была приобретена картина, но она упоминается в инвентарях Эрмитажа еще до 1774 г. (ее принадлежность кисти великого мастера была подтверждена только в конце XIX в.).

Вообще, испанскую живопись открыли и по-настоящему оценили в Европе в начале XIX в., когда в результате наполеоновских войн картины стали вывозить из страны, экспонировать и продавать на выставках. Император Александр I приобрел 80 испанских картин в составе коллекции Кузвельта (William Gordon Coesvelt, 1795–1839) для императорского Эрмитажа. Огромный вклад в исследование происхождения картин из собрания Эрмитажа и Пушкинского музея внесла замечательный российский историк искусства Людмила Львовна Каганэ, доктор искусствоведения, долгие годы, с 1962 по 2020 г., — хранитель испанской живописи в Эрмитаже. Благодаря ей многие картины нашли своих авторов, она проделала огромную работу по атрибуции картин как из собрания Эрмитажа, так и выданных из Эрмитажа в 1930-е годы в провинциальные музеи. Каганэ — автор многочисленных научных работ, ее докторская диссертация посвящена истории эрмитажного собрания испанской живописи XV – нач. XIX в. и проблемам его изучения [Каганэ, 1994]. Главным трудом ее жизни стал каталог-резюме



*Благословляющий младенец
Христос.
Франсиско де Сурбаран.
1635–1640. ГМИИ*

испанской живописи из собрания в Эрмитаже, изданный несколько раз в разных форматах, в том числе и на английском языке [Каганэ, Костеневич, 2008]. Людмила Львовна была автором и куратором большого числа выставок, в том числе в Испании.

В.: Экспозицию старых мастеров на первом этаже основного здания ГМИИ открывают картины испанской школы, объединенные с фламандцами скорее по политическим мотивам (в XVII веке, как известно, Фландрия входила в состав испанской империи), чем по художественной стилистике. Новое решение зала позволило показать несколько ранее не выставлявшихся картин. Музейные экспозиции, которые предстают перед зрителем, это в том числе и результат работы с предметами из запасников. Прежде всего, атрибуционной работы. Известно, что искусствовед с хорошим глазом, знаниями и интуицией может в течение нескольких минут определить авторство картины, но нередко требуются годы технико-технологических исследований и архивных изысканий для окончательного подтверждения той или иной идеи. Поделитесь, пожалуйста, Вашими личными открытиями, работой с атрибуциями картин.

С.З.: У меня находятся на хранении, как я уже сказала, примерно 70 картин испанских художников. Это работы старых мастеров, а также работы Мариано Фортуну (Mariano Fortuny, 1838–1874), Хоакина Сорольи (Joaquín Sorolla, 1863–1923), Игнасио Сулоаги (Ignacio Zuloaga, 1870–1945), приобретенные московскими коллекционерами в конце XIX – начале XX в.

Изучение истории испанского искусства в России началось с работ А.Н. Бенуа (1870–1960) начала XX века [Бенуа, 1997] и статей в «Старых годах» главного хранителя Картинной галереи Эрмитажа Э.К. Липгарта (1906–1929), сделавшего, например, атрибуцию картины Эль Греко «Святые апостолы Петр и Павел» [Липгарт, 1908: 717–719; Липгарт, 1910: 5–23].

Первым заведующим отделом западноевропейского искусства в ГМИИ была искусствовед Ксения Михайловна Малицкая, специализировавшаяся на испанской живописи. Она работала с момента открытия музея в 1912 г. и до 1969 г. Ею были написаны первый рукописный каталог нашего собрания, монографии «Испанская живопись XVI–XVII веков» [Малицкая, 1947], «Франсиско де Сурбаран» [Малицкая, 1963], «Веласкес» [Малицкая, 1939] и другие работы, посвященные творчеству ведущих испанских художников. Еще в 1914 г. Ксения Малицкая совершила длительную поездку в Испанию.



*Карнавал. Франсиско Гойя.
Ок. 1812–1816. ГМИИ*

Ее научные статьи публиковались в европейских, в частности, в испанских научных журналах в 1930–1960-е годы [Malitzkaya, 1932; Malitzkaya, 1964]. К.М. Малицкой принадлежат многие открытия в части авторства и происхождения картин.

Ольга Дмитриевна Никитюк — старший научный сотрудник нашего отдела, хранила испанскую коллекцию с 1969 по 2003 г., также она занималась итальянским искусством XVIII в. и западноевропейской скульптурой. Никитюк в основном придерживалась атрибуций Ксении Михайловны, но некоторые атрибуции были ею «понижены»: она засомневалась в авторстве Моралеса, Сурбарана, Переды, Риберы. Например, так произошло с картиной «Святой Иаков Старший» Хусепе де Риберы, валенсийца, всю жизнь проработавшего в Неаполе (который в то время был частью обширной испанской империи). Картина поступила в ГМИИ в 1924 г. из Румянцевского музея¹. Малицкая никогда не сомневалась в авторстве Риберы. Тем не менее в 1980-е гг. картина была перемещена в запасники, так как появились сомнения в ее принадлежности на основе сопоставления рентгенограмм картин Риберы из ГМИИ и Эрмитажа.

Это произведение стали считать работой «неаполитанского мастера первой трети XVII в.» Так картина на какое-то время «потеряла свое имя». Меня лично не покидало ощущение, что это оригинал Риберы. В своем университетском дипломе я предлагала вернуться к старой атрибуции. К счастью, авторство Риберы доказать удалось. В 2005 г. в Москву приехал Никола Спиноза, бывший директор неаполитанского художественного музея Каподимонте (Museo Nazionale di Capodimonte) и крупнейший специалист по творчеству Риберы. Когда ему показали картину «Святой Иаков старший», Спиноза сказал: «...а может, и сам Рибера, только плохая сохранность» [Spinosa, 2006: 372]. Действительно, картина была слишком темной, но эти слова были для меня словно благословением, и я сразу же отдала картину на реставрацию. После нескольких лет реставрационных работ оказалось, что дата «1647»,



*Святая Екатерина.
Бартоломе Мурильо.
Ок. 1670. ГМИИ*

¹ Московский Публичный и Румянцевский музей был учрежден в 1861 г. и располагался в Доме Пашкова. Галерею Румянцевского музея составляли картины западноевропейских и русских мастеров. В 1924 г. музей был расформирован, картины были переданы в ГМИИ имени А.С. Пушкина и Государственную Третьяковскую галерею. Коллекция РМ формировалась за счет даров. В частности, в 1916 г. графиня Апраксина подарила картину Риберы «Святой Иаков», которая затем перешла в ГМИИ.

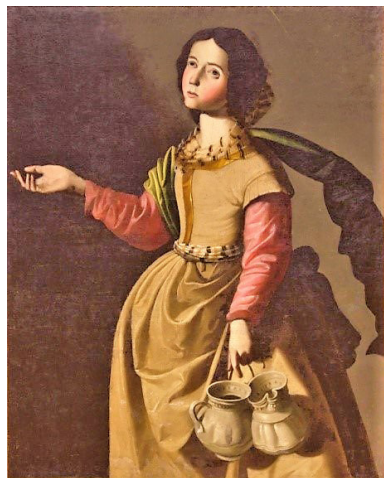
у многих вызывавшая вопросы, была поновлена, а «Святой Иаков» был создан в период расцвета творчества Риберы — в 1630-е гг. Полотно заслуженно заняло свое место.

Рядом с ним картина Мурильо «Святая Екатерина Александрийская» (ок. 1670), путь которой на экспозицию оказался долгим и непростым. Она была передана в музей в 1946 г. в составе перемещенных ценностей с территории Германии и в 1960-х гг. отправлена на хранение в город Загорск (ныне Сергиев Посад), где располагались запасники Министерства культуры СССР. В Москву она вернулась в самом конце 1990-х гг. и хранилась сначала в притворе церкви Антипы (принадлежавшей тогда Музею), а затем переместилась в запасники основного здания в связи с возвращением храма Русской Православной Церкви.

Составляя для Министерства культуры первую электронную базу данных на картины фонда, поступившего в музей во второй половине 1940-х гг., в инвентаре я увидела запись «Бартоломе Мурильо. Святая Екатерина», подпрыгнула на стуле и стала искать ее по описям. Когда я ее извлекла, — сомнений не было. Это действительно была картина севильского мастера! Реставраторы сразу взяли ее, поняв уровень живописи, и в течение нескольких лет расчищали. Картина происходит из лондонской коллекции Лангтона Дугласа (Robert Langton Douglas, 1864–1951), с 1929 г. она упоминается в берлинских собраниях и определяется Энрике Вальдивьесо — крупнейшим специалистом по творчеству севильского мастера — в каталогах-резюме работ Мурильо как утраченная во время Второй мировой войны [Загорская, 2021а, 32].

В.: Светлана Геннадьевна, в Смоленском художественном музее хранится полотно Франсиско Сурбарана. Расскажите об этой истории поподробнее. Есть ли еще картины испанских художников в каких-то региональных музеях?

С.З.: Мой коллега, главный научный сотрудник нашего отдела, доктор искусствоведения, специалист по нидерландскому, фламандскому и раннему немецкому искусству В.А. Садков сообщил мне, что в Москве в Реставрационном центре им. И.Э. Грабаря находится полотно Сурбарана. Однако реставраторы сказали, что картины в Москве уже нет. Я стала искать его и поняла, что речь идет о работе Сурбарана, атрибутированной К.М. Малицкой в 1962 г. В 1957 г. картину первый раз привезли в Москву из Смоленска на реставрацию. Это была «Святая Юста(?)» из обширной серии женщин-святых Сурбарана (Бенуа сравнивал картины Сурбарана с возносящимися к небу молитвами, его



Святая Юста. Франсиско де Сурбаран. XVII в. Смоленский музей-заповедник

основными заказчиками были монастыри, религиозные братства и королевская семья), но изображение было очень странным — под старым потемневшим лаком и сильно записанным. После удаления реставрационных записей, резко искажавших авторскую живопись, значительно изменился рисунок фигуры и лица, открылась иная трактовка волос и складок одежды. Колористический строй картины оказался контрастнее, а цвет — интенсивнее. Ксения Михайловна опубликовала работу в восьмом номере журнала «Искусство» за 1962 г. [Малицкая, 1962: 69–71], а также написала о картине в статье «Zurbaran en los museos rusos» (Сурбаран в российских музеях) [Malitzkaya, 1964]. Картина происходит из собрания княгини Марии Тенишевой (1858–1928) и поступила в Смоленский музей в 1925 г. Почему-то сами сотрудники Музея не знают о ее происхождении. Следы для них потерялись во время войны вместе с документацией и архивами.

Одиле Деленда (Odile Delenda) — автор полного каталога (*Catálogo razonado y crítico*) Франсиско де Сурбарана, опубликованного Wildenstein Institute в 2009 г., относит картину к подлинным произведениям Сурбарана и называет ее вариантом картины «Святая Руфина» [Delenda, 2009: 174–175] из собрания Ирландской Национальной галереи в Дублине. На сходство работ указывала и Малицкая, ссылаясь на каталог произведений Сурбарана, изданный М. Сория в 1953 г. [Soria, 1953: 89, 110]. Деленда называет смоленскую композицию, как и ирландскую, — «Святая Руфина». Теперь я думаю о том, что же писать на выставочной этикетке. Согласно преданию, в IV в. Руфина и Юста были дочерьми сельского гончара и торговали изделиями своего отца. Будучи христианками, они не захотели поклониться языческой статуе, за что были подвергнуты жестокой казни. Позднее они были канонизированы и являются покровительницами Севильи. Атрибут у обеих сестер одинаковый — два глиняных сосуда в руке. Его наличие на картине не помогает определить, какая из них изображена.

Также мы надеемся показать картину из Тверского музея «Портрет неизвестного», написанную испанским мастером XVII в. На самом деле я думаю, что это Рибера. Когда я высказала это предположение представителям музея, они провели исследование и поняли, что при разделе Калининского областного музея на Калининскую (теперь — Тверскую) областную картинную галерею и Калининский (теперь — Тверской) краеведческий музей было утрачено авторство «испанского мастера». Поэтому картина выставляется под авторством «испанского мастера».

Также я предполагаю, что Лука Джордано (Luca Giordano, 1634–1705), талантливейший итальянский художник второй половины XVII в. и ученик Хусепе де Риберы, сделал авторскую копию этой или скорее варианта этой картины, которая хранится сегодня в Музее истории искусств (Kunsthistorisches Museum) в Вене [Ferrari, Scavizzi, 1992]. На венской картине философ держит в руках коробку с писчей бумагой, круг воска для печатей, бутылку в оплетке, на которой имеется некая надпись; сама кар-

тина больше по размеру. То есть в Вене портрет практически поколенный, а в Твери — погрудный. Возможно, это вырез из композиции. Но, чтобы окончательно доказать авторство, нужно будет перед выставкой провести технологическую экспертизу в нашем Музее (в Твери такой возможности нет), посмотреть «кромки», сделать рентген (хотя в 1969 г. картина была на реставрации в мастерских Грабаря: пробы пигментов и рентген показали, что это полотно 40-х гг. XVII в.). Серия портретов «нищих философов» была очень популярна среди заказчиков Риберы. Возможно, Лука выполнил венскую работу по чьему-то заказу, основываясь на оригинале мастера.

Еще одна интересная история связана с картиной Луиса де Моралеса «Се человек» («Ессе Номо») из музея Христианского искусства при Троице-Сергиевой лавре в Сергиевом Посаде. Совсем недавно ко мне обратилась заведующая отделом общественных связей музея Екатерина Кибальчич (найдя меня в соцсетях), не посмотрю ли я картину Моралеса из их собрания, и прислала фотографию. Сомнений не было. На следующий же день я поехала в Лавру и подтвердила авторство. Картина более раннего периода, чем хранящийся у нас «Се человек», очень высокого художественного качества, и я очень рада за коллег. К сожалению, на выставке ее не будет, работа нуждается в несложной реставрации: ее надо очистить от старого потемневшего лака и немного затонировать место утраты в правом нижнем углу на фоне. После реставрации общий колорит станет более холодным, голубая перевязь хитона на правом плече Спасителя приобретет множество градаций цвета, станут видны мельчайшие детали изображения, как бы изнутри пронизанные светом. Зритель также получит возможность оценить, как виртуозно владел художник тонкими кистями, не уступая в уровне мастерства лучшим северным мастерам этого времени.

Е.А.: Мы знаем, что вторая часть выставки будет посвящена испанской теме у русских художников. Россия и Испания, расположенные, по образному определению философа и писателя Хосе Ортеги-и-Гассета, на «большой европейской диагонали», — очень разные и по климату, и по природе, и по традициям. В то же время между Россией и Испанией, безусловно, существуют духовное притяжение и соприкосновение исторических судеб. Обе страны, несмотря на географическую удаленность, объединены особым пространством.

Русские мастера начали посещать Испанию с конца XIX в., когда испанская тема вошла в моду в Европе и Америке. В Испании побывали Илья Репин, Василий Васнецов, Константин Коровин, Александр Головин, Макси-



*Приготовление изюма.
Хоакин Соролья. 1901. ГМИИ*



*Заклинатели змей. Мариано Фортунни.
1870. ГМИИ*

Наталья Гончарова прожила полгода, дольше всех), но они смогли передать в своих картинах архетип народа, свет, воздух, краски природы. Для многих Испания стала толчком для поворота к новому стилю в живописи, изменила палитру, разрушила схему академизма. Коровин, Кончаловский, Головин, Бенуа оставили красочные воспоминания о своих впечатлениях, восхищении старыми мастерами, открытии контрастов пейзажа и разнообразия красок. Что Вы можете сказать об этой связи русского искусства с испанской темой?

С.З.: Мы планируем посвятить вторую часть выставки, которая пройдет в Галерее искусства XIX–XX вв., влиянию испанской культуры на живопись русских художников. Зрители увидят работы на испанские темы Михаила Врубеля, Александра Головина, Константина Коровина, Натальи Гончаровой (испанский цикл), Петра Кончаловского и других. Диалог мастеров двух стран покажет развитие русской и испанской живописи в общеевропейском художественном контексте на рубеже XIX–XX вв. Рабочее название этой выставки — «Мечта об Испании».

Вообще, мне кажется, что судьбы развития русского и испанского искусства в чем-то похожи. В Испании — необыкновенная романика и готика: и в архитектуре, и в живописи, и, конечно, в скульптуре, именно она выражает степень искренности и глубины испанской духовности, испанского христианства. Примерно в тот же период, может быть, чуть позже, развивалось русское искусство, хотя понятно, что судить по дошедшим до нас русским средневековым памятникам о целостности и красоте искусства того времени невозможно в полном объеме — слишком много войн мы прошли. И тем не менее очевидно, что древнерусское зодчество, скульптура, иконопись свидетельствуют о невероятно развитой, утонченной в центрах и самобытной на окраинах художественной культуре, взявшей свое начало в Византии — самом духовно развитом христианском центре Средневековья. И в этом мы похожи. Да собственно,

милиан Волошин, Борис Кустодиев, Александр Бенуа, Валентин Серов, Игорь Грабарь, Петр Кончаловский, Василий Суриков, Василий Поленов, Наталья Гончарова и другие. Русские художники, не зная языка, прочувствовали Испанию через свой талант, через краски, через гармонию цвета. Их пребывание, как правило, было недолгим (только



*Испания.
Михаил Врубель.
1894.
Третьяковская
галерея*



*Ретабло, кафедральный собор Святой Марии
в Толедо. 1498–1504*

русские алтари и испанские ретабло имеют много общего в своей идее и конструкции. Существенное различие между ними в том, что алтарь в Испании находится перед ретабло, а в России — за иконостасом.

Новое время мы прожили по-разному: XVII в. — вершина испанской культуры: литература, философия, театр, изобразительные искусства, одно перечисление имен может составить солидный том. Россия

в это время по-прежнему традиционна и существует в рамках предыдущих столетий. Но с середины XVIII в. она начинает «бешено» набирать обороты в пространстве век назад столь, казалось бы, далекой от нее европейской культуры и к первой половине XIX в. выходит почти на один уровень с ведущими европейскими школами и в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи, в том числе и с испанской, за исключением, конечно, стоящего особняком позднего Гойи.

Но вот XX в. по мощи и силе открытий наряду с французским можно назвать и русским, и испанским в равной степени. Особенно первую его половину. Пикассо, Дали, Миро — с одной стороны, Малевич, Кандинский, Шагал — с другой.

Два государства, стоящие на противоположных краях Европы, тесно и драматично связанные с «разным и многоликим» Востоком в своей истории, вывели формулу *modern art*...

Е.А.: Спасибо, Светлана Геннадьевна. Будем с нетерпением ждать открытия выставки. Нам хотелось бы завершить это интервью поэтически-ми строками Максимилиана Волошина, который дважды путешествовал по Испании, оставил и рисунки, и очерки, и стихи. В его «Кастаньетах» присутствуют культурные, живописные и театрализованные символы романтического восприятия Испании, такого близкого российскому сознанию:

Из страны, где солнца свет
Льется с неба жгуч и ярок,
Я привез себе в подарок
Пару звонких кастаньет.
Беспокойны, говорливы,
Отбивая звонкий стих, —
Из груди сухой оливы
Сталью вырезали их.

Щедры лентами одеты
 С этой южной пестротой:
 В них живет испанский зной,
 В них сокрыт кусочек света...
 И волны морской извивы,
 И дрожащий луч на дне,
 И узлистый ствол оливы,
 Вечер в комнате простой,
 Силуэт седой колдуньи,
 И красавицы плясуньи
 Стан и гибкий и живой,
 Танец быстрый, голос звонкий,
 Грациозный и простой,
 С этой южной, с этой тонкой
 Стрекозиной красотой.
 И танцоры идут в ряд,
 Облитые красным светом,
 И гитары говорят
 В такт трескучим кастаньетам.
 Словно щелканье цикад
 В жгучий полдень жарким летом².



Испанские танцовщицы.
 Наталья Гончарова. 1918

References

- Benois A.N. (1997) *Putevoditel' po kartinnoi galeree imperatorskogo Ermitazha* [Guide to the Picture Gallery of the Imperial Hermitage], Izobr. Iskusstvo, Moscow, Russia, 302 p. (In Russian)
- Delenda O. (2009) *Francisco de Zurbarán. Volume I: Catálogo Razonado y Crítico* [Francisco de Zurbarán. Volume I: Catalogue Raisonné and Critic], Wildenstein Institute, Madrid, España, 787 p. (In Spanish)
- Ferrari O., Scavizzi G. (1992) *Luca Giordano*, Electa, Napoli, Vol.I, p. 477, il.101; Vol.II, p. 255–256, № A32. (In Italian)
- Kagane L.L. (1994) *Istoriya ermitazhnogo sobraniya ispanskoi zhivopisi XV-nach. XIX veka i problemy ego izucheniya* [History of the Hermitage collection of Spanish paintings of the fifteenth and early nineteenth centuries and the problems of its study], Abstract of D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, Russia, 42 p. (In Russian)
- Kagane L.L. (2005) *Испанская живопись в Эрмитаже XV – начало XIX вв. История собрания* [Spanish paintings in the Hermitage from the 15th to the beginning of the 19th century. History of the collection], Izd-vo Gos. Ermitazha, Fundación El Monte, Saint Petersburg, Sevilla, Russia, España, 602 p. (In Russian)

² Волошин М. Собрание сочинений. Москва. Эллис Лак 2000–2003. С. 15–16.

Kagane L.L., Kostenevich A.G. (2008) *Ispanskaya zhivopis' XV — nachala XX veka. Katalog kollektsii [Ermitazha]* [Spanish paintings of the fifteenth and early twentieth centuries. Catalog of the [Hermitage] collection], Izd-vo Gos. Ermitazha, Saint Petersburg, 351 p. (In Russian)

Kagane L.L. (2014) *Kartiny starykh masterov v chastnykh sobraniyakh Sankt-Peterburga. Konets XVIII – nachalo XX veka* [Paintings of old masters in the private collections of St. Petersburg. The end of the 18th – beginning of the 20th century], Izd-vo Gos. Ermitazha, Saint Petersburg, 408 p. (In Russian)

Lipgart E.K. (1908) Ispantsy XVI-XVII vekov [Spaniards of the 16th and 17th centuries], *Starye gody*, 1908, Nov.-dec, pp. 717–719. (In Russian)

Lipgart E.K. (1910) Imperatorskii Ermitazh. Priobreteniya i pereveski [Imperial Hermitage. Acquisitions and rehanging], *Starye gody*, 1910, Jan, pp. 5–23. (In Russian)

Malitskaya K.M (1939) Velaskes [Velázquez], *Iskusstvo*, Moscow, Leningrad, 36 p. (In Russian)

Malitskaya K.M. (1947) *Ispanskaya zhivopis' XVI – XVII vv.* [Spanish painting in the 16th-17th centuries.], Izd-vo GMII im. A.S. Pushkina, Moscow, Russia, 208 p. (In Russian)

Malitskaya K.M. (1962) Kartina kruga Surbarana [The painting of the Surbaran circle], *Iskusstvo*, no. 8, pp. 69–71. (In Russian)

Malitskaya K.M. (1963) *Fransisko Surbaran. 1598-1664* [Francisco de Zurbarán. 1598-1664], *Iskusstvo*, Moscow, Russia, 220 p. (In Russian)

Malitzkaya X. (1932) Los dos cuadros de Antonio Pereda en el Museo de Bellas Artes en Moscú [The two paintings by Antonio Pereda in the Museum of Fine Arts in Moscow], *Archivo español de arte y arqueología*, Tomo 8, no. 23, pp. 201–202. (In Spanish)

Malitzkaya X. (1964) Zurbaran en los museos rusos [Zurbaran in Russian museums], *Archivo Español de Arte*, Tomo 37, no.146, pp. 107–114. (In Spanish)

Soria M. (1953) *The Paintings of Zurbaran*, Phaidon Publishers, London, UK, 197 p.

Spinosa N. Ribera. (2006a) *L'opera completa*, Electa, Napoli, p.372, № A 315. (In Italian)

Spinosa N. Ribera. (2006b) *L'opera completa*, Electa, Napoli, p.399, № C. 25. (In Italian)

Zagorskaya S.G (2015) *Ispanskaya zhivopis' XVII veka. Novaya zhizn' starykh masterov. Kartiny ispanskikh, nemetskikh, avstriiskikh khudozhnikov XVII- nachala XIX veka iz sobraniya GMII imeni A.S. Pushkina* [Seventeenth-century Spanish painting. The new life of old masters. Paintings of Spanish, German, Austrian artists of the 17th - early 19th centuries from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts], Izd-vo GMII im. A.S. Pushkina, Moscow, Russia, pp. 7–15; kratkii katalog, p. 57. (In Russian)

Zagorskaya S. (2019) *Ispanskaya zhivopis' XVI-XVII vv. Velikie muzei mira. Pushkinskii muzei. Al'bom* [Spanish painting of the 16th-17th centuries. Great museums of the world. Pushkin Museum. Album], Slovo, Moscow, Russia, pp.178–188 (annotatsii). (In Russian)

Zagorskaya S.G. (2021a) «Svyatoi Iakov» Ribery i «Svyataya Ekaterina»: dolgaya doroga v ekspozitsiyu [Ribera's «Saint James» and «Saint Catherine»: The Long Road to Exposition], in Friedstein Yu.G. (ed.) *Ispaniya. Kniga otkrytii. Russkii vzglyad. Sbornik esse* [Spain. The Book of Discovery. Russian view. A collection of essays], Institut perevoda, Tsentr knigi Rudomino, Moscow, Russia, pp. 29–32. (In Russian)

Zagorskaya S.G. (2021b) «Mif ob El' Greko u Mal'ro i Kokto» (po materialam doklada na Vipperovskikh chteniyakh) [«The Myth of El Greco in Malraux and Cocteau» (based on a paper presented at the Whipper Readings)], *Glagol. Literaturnyi al'manakh*, no. 13, pp. 170–180. (In Russian)

Список литературы

- Бенуа А.Н. (1997) *Путеводитель по картинной галерее императорского Эрмитажа*. Изобр. искусство, Москва. 302 с.
- Загорская С.Г. (2015) *Испанская живопись XVII века. Новая жизнь старых мастеров. Картины испанских, немецких, австрийских художников XVII – начала XIX века из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина*. Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. С. 7–15; краткий каталог, с. 57.
- Загорская С.Г. (2019) *Испанская живопись XVI-XVII вв. Великие музеи мира. Пушкинский музей. Альбом*. Слово, Москва. С. 178–188 (аннотации).
- Загорская С.Г. (2021a) «Святой Иаков» Риберы и «Святая Екатерина»: долгая дорога в экспозицию. *Испания. Книга открытий. Русский взгляд. Сборник эссе*. Под ред. Ю.Г. Фридштейна. Институт перевода, Центр книги Рудомино, Москва. С. 29–32.
- Загорская С.Г. (2021b) «Миф об Эль Греко у Мальро и Кокто» (по материалам доклада на Випперовских чтениях). *Глагол. Литературный альманах*. № 13. С. 170–180.
- Каганэ Л.Л. (1994) *История эрмитажного собрания испанской живописи XV – нач. XIX века и проблемы его изучения*. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург. 42 с.
- Каганэ Л.Л. (2005) *Испанская живопись в Эрмитаже XV – начало XIX века. История собрания*. Изд-во Гос. Эрмитажа, Фонд Эль Монте, Санкт-Петербург, Севилья. 602 с.
- Каганэ Л.Л., Костеневич А.Г. (2008) *Испанская живопись XV – начала XX века. Каталог коллекции [Эрмитажа]*. Изд-во Гос. Эрмитажа, Санкт-Петербург. 351 с.
- Каганэ Л.Л. (2014) *Картины старых мастеров в частных собраниях Санкт-Петербурга. Конец XVIII – начало XX века*. Изд-во Гос. Эрмитажа, Санкт-Петербург. 408 с.
- Липгарт Э.К. (1908) Испанцы XVI-XVII веков. *Старые годы*. 1908. Нояб.-дек. С. 717–719.
- Липгарт Э.К. (1910) Императорский Эрмитаж. Приобретения и перевески. *Старые годы*. 1910. Янв. С. 5–23.
- Малицкая К.М. (1939) *Веласкес*. Искусство, Москва, Ленинград. 36 с.
- Малицкая К.М. (1947) *Испанская живопись XVI-XVII вв.* Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. 208 с.
- Малицкая К.М. (1962) Картина круга Сурбарана. *Искусство*. № 8. С. 69–71.
- Малицкая К.М. (1963) *Франсиско Сурбаран*. 1598–1664. Искусство, Москва. 220 с.

Reyes, bufones y filósofos en cuadros de Velázquez, desde la perspectiva rusa¹



© M.V. Silántieva, 2023

Margarita V. Silántieva, Doctora en Filosofía, Directora del Departamento de Filosofía de la MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadsky, 76

ORCID: 0000-0002-9246-6339 E-mail: silvari@mail.ru

Resumen. La antropología filosófica subyacente de la obra del insigne artista español del siglo XVII, Diego Velázquez se reconstruye a través de los cuadros del maestro que se guardan en el Museo del Prado, en Madrid. Es importante el método que se usa para hacer factible semejante reconstrucción. En eso, la autora parte del supuesto de que no son tan sólo los textos escritos los que contienen información de carácter filosófico, sino también los textos visuales

que traducen la visión del mundo del artista, que puede ser reconstruida mediante un riguroso análisis científico y filosófico. Empero, no es de pensar que las imágenes gráficas pueden ser plasmadas en texto verbal; por el contrario, una reconstrucción filosófica supone no tanto una verbalización de dichas imágenes, cuanto, más bien, una interpretación consonante del sentido del cuadro, proyectado sobre un telón de fondo histórico concreto. La actualidad del presente estudio está dada, además, por el hecho de que una serie de cuestiones que plantea la obra de Velázquez hayan vuelto a llamar la atención de muchos estudiosos de arte, contemporáneos nuestros. Entre esas cuestiones destacan: «el tema del espejo», la cuestión de correlación existente entre lo intelectual y lo racional dentro de la conciencia humana y, por consiguiente, la tarea de aclarar la esencia de las «constantes antropológicas» y, por último, el problema del ser humano siendo este portador de la conciencia moral.

Palabras clave: Velázquez, antropología filosófica, lenguaje figurativo, filosofía de la cultura, imagen religiosa, fenómeno de la conciencia, ser humano, sociedad

Para citar: Silántieva M.V. (2023) Reyes, bufones y filósofos en cuadros de Velázquez, desde la perspectiva rusa, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 30–48. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-30-48

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

¹ Перевод с русского и редакция Александра Садикова по изданию: © Силантьева М.В. Короли, шуты и философы Диего Веласкеса в контексте его религиозной живописи: взгляд из России // Вестник МГИМО-Университета. 2014. № 2(35). С. 271-284. Публикуется с любезного разрешения автора и редакции журнала.

Короли, шуты и философы Диего Веласкеса: взгляд из России

© М.В. Силантьева, 2023

Силантьева Маргарита Вениаминовна, д-р филос. наук, заведующая кафедрой философии
МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0000-0002-9246-6339 E-mail: silvari@mail.ru

Аннотация. Философская антропология великого испанского художника XVII века Диего Веласкеса реконструирована на основании его произведений, хранящихся в мадридском музее Прадо. Особое значение уделяется методу, позволяющему осуществить подобную реконструкцию. Философски информативными можно считать не только письменные тексты. Определенной семантикой, несомненно, обладают и «тексты» визуальные, связанные с мировоззренческой составляющей художественного творчества. Выраженные языком изобразительного искусства, подобные образные ряды содержат внятную смысловую компоненту, реконструкция которой поддается строгому научному и философскому анализу и корректируется с его помощью. При этом не следует полагать, что образы «переводятся» в «текст слов»: напротив, философская реконструкция предполагает не столько «вербализацию» визуального ряда, сколько когерентное ей логосное освоение смысла картины (в данном случае) на фоне исторического и историко-философского «пейзажа». Подобное исследование по понятным причинам «обречено» на компаративизм. Актуальность обращения к указанной проблематике продиктована еще и тем обстоятельством, что ряд вопросов, нашедших яркое и последовательное (как показывает философско-антропологическое исследование) воплощение в творчестве Веласкеса, живо интересуют современных мыслителей, говорящих языком современного изобразительного искусства. В числе таких вопросов — «тема зеркала», вопрос о соотношении интеллектуального и рационального в сознании человека и, следовательно, задача прояснения сущности «антропологических констант»; наконец, вопрос о самом человеке как носителе нравственного начала.

Ключевые слова: Веласкес, философская антропология, образный язык религиозного искусства, постмодернистская антропология, философия культуры, религиозный образ, феномен сознания, человек, общество

Для цитирования: Силантьева М.В. (2023) Короли, шуты и философы Диего Веласкеса: взгляд из России. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 30–48. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-30-48

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Kings, Buffoons and Philosophers in Diego Velazquez's Paintings: Russian Perspective

© M.V. Silantieva, 2023

Margarita V. Silantieva, Doctor of Philosophy, Head of the Department of Philosophy, Moscow State Institute of International Relations.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0002-9246-6339 E-mail: silvari@mail.ru

Abstract. The author analyses the philosophic and anthropological notions embodied in the works of the great Spanish artist Diego Velázquez. In the author's opinion, not only written texts have an underlying philosophy of their own, but creations of visual arts just as well. They, therefore, can be a subject to philosophical analysis. It certainly does not mean that they may be literally translated into a verbal text, but that they have a meaning and a message of their own, closely linked in their own way to their historical background, the spirit of the epoch in which they were created. That is what makes them topical for modern thinkers and explorers of visual arts. The author pays special attention to such subjects, constantly present in Velázquez's works, as «The Mirror» theme, the correlation between the rational and the emotional side of human nature and, consequently, the essence of certain «anthropological constants» and, finally, the problem of human being as bearer of moral values.

Keywords: Velázquez, philosophical anthropology, figurative language, philosophy of culture, religious image, phenomenon of consciousness, human being, society

For citation: Silantieva M.V. (2023) Kings, Buffoons and Philosophers in Diego Velazquez's Paintings: Russian Perspective, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 30–48. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-30-48

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

La filosofía es un oficio que amenaza con perturbar el sosiego del alma, pero eso sólo cuando el individuo es completamente libre y está dispuesto a cargar con esa libertad. Ser libre es, entre otras cosas, saber aceptar los dones de Dios, al tiempo de asumir la plena responsabilidad por otorgar esos dones y por el deber de revelarlos al mundo. Diego Velázquez (1599 – 1660), un artista al servicio del Rey, supo seguir siendo libre no obstante ser parte de la Corte que era todo menos un idilio de comprensión y condescendencia. Y luego, ocurre que los propios benefactores de él – el Conde-Duque de Olivares (1587 – 1645) primero, y el propio Rey Felipe IV de Todas las Españas (Felipe IV de España, 1621 – 1665) después – al patrocinar al Rey de los Pintores, no tan sólo inmortalizaron a sí mismos, sino que también aseguraron, varios siglos después de muertos, gran afluencia de turistas deseosos de ver sus retratos... Y eso, con todas las críticas hechas a su fallida, al criterio de muchos, política interior y exterior, incluidos el desbarajuste económico y el acrecido separatismo de las regiones, la dilapidación de ingentes recursos gastados en fracasadas guerras que culminaron con la pérdida definitiva de países enteros (Holanda y Portugal), así como la continuada tradición de contraer matrimonios dinásticos entre parientes, casamientos aquellos que tuvieron por consecuencia la degeneración de toda la estirpe. Y todo eso, en medio de continuadas campañas de reformas harto urgentes, pero patinando siempre... [Valdeón et al., 2017; Shestopal, 2012]. Y es que semejantes paradojas sí ocurren con cierta frecuencia en el curso de la historia; y es, por lo tanto, de utilidad para los reyes recapacitar sobre su política desde un punto de vista económico para ver que invertir en valores eternos e imperecederos es invertir en el futuro.



*Autorretrato de Diego Velázquez.
C. 1650*



Museo Nacional del Prado. Madrid, España

El recorrido del Museo del Prado infunde al visitante un profundo respeto hacia aquellos que lo fundaron y fueron enriqueciendo su colección de pinturas, comenzando por el Rey Felipe II (Felipe II de España, 1556 – 1598) y pasando por Felipe IV, patrón de Velázquez, y hasta el propio Velázquez quien participó en la selección de obras para la pinacoteca del Palacio. Y no nos olvidemos de la fundadora del Museo público, la Reina consorte María Isabel de Braganza y Borbón (1797 – 1818) a la que la organización del Museo le costó enorme esfuerzo (el Museo fue abierto al público a raíz de la muerte de ella por su esposo, el Rey Fernando VII (Fernando VII de

España, 1808, 1814 – 1833)). Y cabe, asimismo, rendir homenaje de recordación a las numerosas figuras de política, cultura y arte españoles que, a su vez, contribuyeron a la creación del Museo [Luna, 2011]. Es de admirar la harmónica organización del espacio, de perfecta escala humana y proyección estética, como corresponde a un museo contemporáneo. El elevado profesionalismo de presentación, en que las paredes no obstruyen la visión y la ubicación de las pinturas ofrece condiciones casi ideales para la percepción y la reflexión sobre ellas.

La admirable amabilidad del personal está en consonancia con los más exigentes requisitos profesionales, así como, merece decirlo, con el genio de la cultura española. Esa característica suya ha sido resaltada por numerosos colegas, estudiosos y ensayistas, hispanistas rusos incluidos, que viajaron a España en los últimos años² [Volkova, 2011; Astakhova, 2023].

Filosofía de la pintura española del Barroco: Velázquez interpretado por pensadores modernos. Análisis crítico

Los cuadros de Velázquez lucen como perlas en la corona de la colección del Prado. A la par con los lienzos de Memling (c. 1430 – 1494), El Bosco (c. 1450 – 1516), los Brueghel (Pieter Brueghel el Joven (1564 – 1638), Jan Brueghel el Viejo (1568 – 1625), Jan Brueghel el Joven (1601 – 1678)), Rafael (1483 – 1520), Tiziano (1488/1490 – 1576), Veronese (1528 – 1588), El Greco (1541 – 1614), Goya (1746 – 1828) y otros maestros de la pintura que son motivo de merecido orgullo de los coleccionadores y de los conservadores del Museo, de sus expertos y sus amigos. Así y todo, el núcleo de la colección de las obras de Velázquez conservadas en el Prado es constituido por una mezcla, bien rara a primera vista, de imágenes de dioses antiguos, por una parte, y de personajes típicos españoles: vagabundos, reyes, bufones y filósofos, por otra...

Está aquí, en el Prado, la famosa obra «Las Meninas», alias «La Familia» (1656)³, donde destacan las figuras de los enanos, bufones de la Corte. Estos, al igual que el personaje central, la Infanta Margarita, de cinco años de edad, están en el primer plano del cuadro. Y eso, a propósito sea dicho, a diferencia de los Reyes, cuyo reflejo se divisa vagamente en el lejano espejo... ¿Qué es lo que vemos aquí?

¿Tenemos delante nosotros un complejo retrato de grupo que hace patente la existencia sublime, astral, de la realeza en medio de un mundo terrenal, sumido en la rutina y el ajetreo diarios? ¿O una escena costumbrista en la que el Rey y la Reina no hacen sino visitar el taller del pintor oficial de la Corte para saber cómo está? ¿O una contemplación filosofante del juego de los espejos con sus visos y reflejos mutuos, en el que el potencial espectador, a su vez, hace de cierta especie de espejo?

² Е. Семенова (2013) Адски загадочная душа. *Аргументы и факты*. 16.07.2013. URL: <https://aif.ru/society/45189> (accessed: 01.05.2023).

³ Todas las fechas de creación de los cuadros, muy debatidas entre los expertos, han sido precisadas de acuerdo con la Enciclopedia electrónica del Museo del Prado. URL: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/> (accessed: 01.05.2023).

Esa última visión, como bien se sabe, fue compartida por José Ortega y Gasset y Michel Foucault, entre otros. Ortega y Gasset suponía que «Velázquez retrata el momento de retratación» [Ortega y Gasset, 1997: 51]. En opinión de Foucault, «el artista es doblemente invisible», visto que el cuadro reúne en sí dos puntos de vista paradójicamente incompatibles; es un juego de espejos reflejando construcciones intelectuales: «estamos contemplando un cuadro en que el pintor, a su vez, nos está contemplando a nosotros» [Foucault, 1994: 41-53].

En efecto, si reparamos atentamente en la figura de la infanta, sobre todo en su postura, artificiosa sobremanera al tiempo que muy característica, parece lógico suponer que tenemos delante dos reflejos como mínimo: la niña, obviamente, está mirándose en un espejo, al tiempo que capta, por medio del mismo, las miradas de otros personajes dirigidas a ella. Y estos, a su vez, se contemplan a sí mismos y a los otros como figuras del cuadro que les ofrece el espejo junto con el espectador que está detrás de él.

Como bien se sabe, muchos comentaristas consignaron su franco desacuerdo con la «teoría del espejo», y entre ellos, el clásico de la teoría de arte rusa M.V. Alpatov [Alpatov, 1963: 243-254]. Mientras, muchos autores contemporáneos nuestros comparten el criterio de Ortega y Gasset y de Foucault [Lyashko, 2000], si bien es cierto que lo hacen habida cuenta del *gnoseologismo* filosófico del siglo XX con su tendencia a realizar en cada caso una *deconstrucción*, a lo Derrida, del sujeto perceptor, relegando a la periferia de su interés filosófico la problemática propiamente antropológica relativa al tema del espejo. Por otra parte, la versión del espejo resulta productiva a la hora de interpretar «Las Meninas», una vez enfocada a través del prisma de la antropología filosófica, y en particular, como una tentativa de ver las imágenes como un conjunto de reflejos: *Niña – Imagen – Divina Imagen – Imagen Tergiversada (Bufón) – Imagen Tergiversada (Poder)* [Tishchenko, 2009: 22, 27] – *Aquel que ve (= comprende reflejando, esto es, el Artista)*, etc. Y en efecto, ¿cómo, si no es por medio del espejo (aunque sea existente en lo virtual) pueden encontrarse en el espacio la mirada pueril, penetrante y comprensiva de la infanta, la afilada y certera del artista que aísla su modelo de la realidad ambiente, y la mirada dura y deprimente de la ya no muy joven enana María Barbola, una especie de contraste sombrío con la imagen luciente de una niña de sangre regia?

La enana está al lado de otro bufón, Nicolao Pertusato, que se divierte jugando con el perro. La posición de los personajes nos ayuda a profundizar en el mensaje del cuadro que tenemos delante. En opinión de algunos, los enanos eran mantenidos en los palacios de los Reyes de España cual animales domésticos o, quizás, como utensilios de cocina. Un niño no pasa de ser un *proyecto* de persona adulta. Un animal es algo menor aún: no ha sido hecho a la imagen y semejanza divinas, pero, aun así, es una criatura de Dios. De ahí, la proximidad espacial de la niña, el enano bufón y el perro. Esos personajes se juntan en cuanto poseedores de ciertas cualidades fuera de lo común, como son, entre otras, la percepción viva e inme-

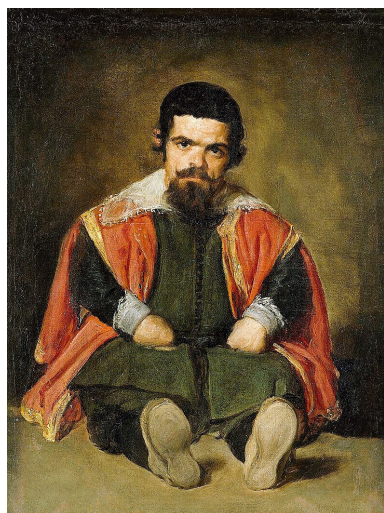
diata de lo que sucede, la ausencia de una reflexión sociocultural impuesta desde afuera y, por consiguiente, de reglas de conducta obligadas y artificiales. Esos seres todos están en el foco de viva atención de los personajes circundantes *correctos*, que obviamente simpatizan con ellos y los apoyan afectivamente.

La infanta Margarita es el centro de la composición. La actitud de la pequeña princesa ha venido confundiendo ya a varias generaciones de estudiosos, historiadores de arte y filósofos. Es capaz de causar extrañeza, sobre todo si reparamos a la vez en las figuras de las meninas, vueltas hacia la infanta en actitud atenta y obsequiosa, según las estrictas exigencias de la etiqueta palaciega.

Muchos exponentes de la escuela «naturalista» de filosofía de arte interpretan la postura de Margarita como manifestación de la altivez otrora exigida a todos los miembros de la alta aristocracia. En opinión de M.V. Alpatov, la niña trata de demostrar frente a los padres de ella el engrimiento propio de las damas de honor adultas: permanece tiesa en una postura incómoda como si no notara el jarrito que le tiende la menina que está a su lado. Con todo, es lícito suponer que la etiqueta no exigía que las infantas hicieran caso omiso de una cortesía dirigida a ellas por una menina de alto abolengo, sobre todo si las superaban en edad; en este caso es bien probable que presenciemos no tanto un gesto de altivez, sino un juego infantil imitando la altivez de los adultos. De ser así, la versión de *doble espejo* es acompañada de una intriga más. Y esa última versión viene confirmada por otra consideración: de no ser así, el artista no hubiera podido representar en este lienzo a su propia persona... Acordémonos de que entre los nombres más conocidos de este lienzo figura el de «Autorretrato con la familia de Felipe IV». Dicho todo esto, se hace explicable por qué nos parecen dudosas las opiniones de ciertos expertos en el sentido de que el cuadro no pasa de ser «una fantasía del artista», que no un retrato colectivo, para el que todo el conjunto de los personajes debían posar en pleno sentido de esa palabra.

Los bufones y los enanos de Velázquez: búsqueda del sentido de la existencia humana

Los enanos y los bufones de la Corte Real española no figuran tan sólo en «Las Meninas»; son temas, como bien se sabe, de toda una serie de pinturas de Velázquez con las que el maestro continuó la tradición de representar a los truhanes que hicieron parte indispensable del séquito real aun desde los tiempos de los Reyes Católicos, Fernando (Fernando II de Aragón, 1479 – 1516, y V de Castilla, 1475 – 1504) e Isabel (Isabel I de Castilla, 1477 – 1504). Antes de que lo hiciera Velázquez, fueron pintados por otros artistas también expuestos en El Prado, entre ellos, por Antonio Moro (c. 1517 – 1577), Sánchez Coello (c. 1531 – 1588) (cuyos cuadros dedicados a ese tema desaparecieron todos en



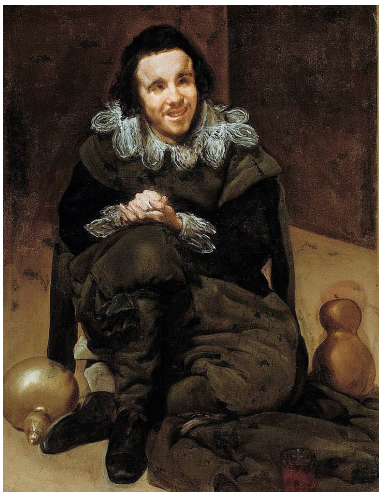
*Bufón don Sebastián de Morra.
Diego Velázquez. C. 1645*

un incendio), por Juan van der Hamen (1596 (bautismo) – 1631) y Carreño de Miranda (1614 – 1685). Los bufones de Velázquez fueron asunto de muchos estudios bien profundos entre los que descuella como obra clásica de la historia rusa de arte mundial el libro de Vladímir S. Keménov «Pinturas de Velázquez» [Keménov, 1969]. Como no nos proponemos analizar uno por uno todo el conjunto de retratos de la «serie bufonesca» expuestos en El Prado, limitémonos a comentar algunos de ellos.

Ante todo, salta a la vista que *los truhanes* retratados por Velázquez se dividen en dos categorías. La primera son personas que padecen acusadas deficiencias físicas, pero no por ello carecen de inteligencia ni dignidad, antes, todo lo contrario: son poseedoras de un sentido agudo de identidad que les es impuesta por saber no corresponder a los estándares sociales. Forma parte de ese grupo, ante todo, Don Diego de Acedo, apodado «El Primo», Guardián de la Estampa (funcionario encargado de guardar el Sello que lleva la firma grabada del Rey), que cumplió diversas comisiones como estafeta de la Corona. El retrato de Don Diego, fechado entre 1636 y 1638 (según otros expertos, alrededor de 1644) fue pintado poco antes de su muerte.

También pertenece a ese grupo el retrato de «Don Sebastián de Morra sentado sobre el suelo», creado entre 1643 y 1649. Vale destacar que en los retratos de ese ciclo Velázquez hace un uso consciente de efectos visuales (disposición, postura, accesorios) que, según parece, tienen por objeto relegar a un segundo plano los defectos físicos de los que le sirven de modelo, para centrar la atención del espectador en lo esencial: el decoro que ostentan, la nobleza del alma y la intensa vida espiritual que llevan los personajes pintados.

Otra serie de retratos representa a los *eternos niños*, esto es, a deformes imbéciles, como es «El bufón Calabacillas» (entre 1636 y 1638), quien aparece provisto de varias calabacitas sonajeras que eran consideradas como símbolo de necedad,



El Bufón Calabacillas. Diego Velázquez. 1636-1637

la que a su vez era interpretada como «falta de conciencia de sí mismo» [Keménov, 1969: 225-227]; o como Francisco Lezcano («El niño de Vallecas», entre 1636 y 1638). Este último retrato, en virtud de su exactitud de detalle, hasta hace posible a los investigadores modernos diagnosticar la enfermedad que padece Lezcano como cretinismo que es causado por la deficiencia de yodo en el organismo. Los *eternos niños* son representados por el pintor con extrema delicadeza; no obstante, no trasciende ni la más ligera intención de romantizarlos, ni intento de ocultar los males que los aquejan, antes lo contrario, se hace alarde de sus defectos: ahí están los sonajeros de Calabacillas, o la arrogante actitud de Lezcano (volveremos a hablar todavía de ella) y su estúpida sonrisa.

Así y todo, no se vislumbra ni el más mínimo propósito de expresar ninguna apreciación de los personajes desde un punto de vista social: ni desfavorable, con vistas a estigmatizar cualquier desviación de lo normal, ni favorable que se proponga ensalzar a los modelos como seres excepcionales, superiores a otros en virtud de su mera singularidad.

Los *eternos niños* de Velázquez, flacos de inteligencia, desafortunados según el criterio del común de las gentes, dan la impresión de ser felices a su manera, y a la vez, merecedores de lástima, cautivos de su incompreensión de lo que sucede a su alrededor. Sus rostros contrastan con los de los enanos «intelectuales» mostrando una sonrisa imbécil, indigna de una persona de alto estamento social acepta a la Corte. Es posible que es ahí donde yace oculta la explicación de uno de los enigmas de la etiqueta palaciega: la prohibición que pesaba sobre los Reyes, la de reír, o siquiera sonreír: la risa y la sonrisa eran asimiladas a la *no comprensión*, y aun más, a la *incapacidad de comprender*.

En ese contexto se hacen perfectamente explicables las numerosas historias tragicómicas que ilustran, cada una a su manera, el apretado corsé de los convencionalismos que eran seguidos con todo rigor en la corte española y ridiculizados en el resto de Europa. Cuentan que un cierto día Isabel de Borbón (1602 – 1644), la primera esposa de Felipe IV, no pudo ahogar la risa al oír cotorrear a dos loros; visto lo cual, la dama de honor encargada de la estricta observancia de la etiqueta no tardó en mandar torcerles el pescuezo a los pobres pajaritos.

Cuentan también que la segunda esposa del mismo monarca, la joven Mariana de Austria (1634 – 1696), cuando viajaba a España a fin de contraer el real matrimonio, se desmayó en el momento en que el mayordomo de la corte española rechazó el regalo de medias de seda ofrecida a la novia por la Diputación de León, declarando en alta voz: «¡Sabed que la Reina de España no tiene pies!» La pobre joven se imaginó en seguida que allá, en España, le iban a cortar los pies...

Esa historia casi burlesca, que recorrió toda Europa, cobra una significación bien particular si nos acordamos del papel que se le atribuye a la sonrisa como elemento de la socialización humana. Si es que la propia operación mental de *discriminación*, según demuestran los modernos estudios neurofisiológicos, comienza a ser realizada por el cerebro del niño a las dos semanas de nacer, como reacción a la sonrisa que le dirige la madre inclinada sobre él. Es a la ausencia de ese intercambio de sonrisas, como han hecho constar varios investigadores rusos, que se debe



Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas. Diego Velázquez.
1643-1645

muy probablemente el vertiginoso crecimiento de la cantidad de niños de desarrollo mental retardado a lo que unos médicos ponen el diagnóstico de «Síndrome de Down» carente de toda justificación científica (visto que en la mayoría de los casos el conjunto de cromosomas es perfectamente normal).

¿Para qué necesitan de enanos los Reyes? Hechos históricos a través del prisma filosófico-antropológico de Velázquez

Hagámonos una pregunta retórica: ¿para qué necesitaban de enanos los Reyes? ¿Era tan sólo para reírse a la chita callando de sus travesuras – o, tal vez, porque representaban consigo mismos un espectro ilimitado de las potencialidades poco comprensibles de la naturaleza humana no vinculadas a los convencionalismos socioculturales, la etiqueta palaciega incluida? Semejante juego de potencialidades poco definibles puede que sea indispensable, por paradójico que parezca, a todo sistema social si quiere seguir evolucionando. **Bien se sabe, y nos lo enseña la historia, que el Bobo desempeña la función de ser portador de ciertos significados, o revelaciones, poco imaginables por una persona normal, bien socializada en el marco del paradigma tradicional.**

Para ilustrar esa idea, comparemos dos retratos que nos dejan pasmados por su indecible sentido trágico: el ya mencionado retrato de «El Primo» (entre 1636 y 1638) y el retrato tardío de Felipe IV (1553). El Rey, vestido con toda sencillez, sin ningún tipo de adornos ni insignias, se nos aparece como un hombre tan cansado de la vida y, a la vez, tan comprensivo de todas las cosas de este mundo, que muchos comentaristas contemporáneos hasta se preguntaban: ¿será que ese individuo es realmente nuestro monarca Felipe IV?



El bufón don Diego de Acedo, el Primo. Diego Velázquez. C. 1644

Y, con todo, el parecido no deja lugar a dudas. Y la mirada penetrante que cala en lo hondo del alma del espectador... Y esa misma mirada es la que brilla en los ojos de don Diego, El Primo. Como ya decíamos, este último era un cortesano de alto rango; y en cuanto a si hacía o no de payaso, los hay muchos que ahora lo ponen en duda. Aunque, por otra parte, ¿de dónde, si no, viene el apodo de «El Primo»? Si es que no se solían dar semejantes apodos sino a los bufones... Según recalca V.S. Kementov, el retrato del enano destaca por su profundidad

psicológica y su cautela a la hora de representar la deformidad física de la persona retratada: la postura de estar sentados esconde de la vista su pequeña estatura y sus extremidades poco desarrolladas; el sombrero encubre la cabeza demasiado grande y oviforme y aporta al personaje un poco de elegancia supuestamente propia de un aristócrata [Kementov, 1969: 202]. Felipe IV aparece desengañado de la vida, oprimido por la experiencia de vivir, mientras que el enano acepta la vida con todo lo trágico que ella trae, pero ambos se muestran dispuestos a seguir aguantando

su cruz. Al mismo tiempo, el fondo del retrato del Rey está sumido en la oscuridad, mientras que el enano tiene detrás suyo un lindo paisaje montañoso donde predominan distintos matices del azul [Kemenov, 1969: 205; Kemenov, 1977: 122-123]. La simetría especular ha de ser interpretada en este caso de una forma indirecta: como oposición, distante en el tiempo y el espacio, de una luz teñida de colores, por una parte, y de la oscuridad, por otra; y de una forma más abstracta aún, como contraste entre *plenitud* y *ausencia*. Así que en este caso Velázquez hace uso del contraste no tan sólo como una técnica típica de sus bodegones tempranos, sino como un procedimiento que continúa la línea de Caravaggio (1571 – 1610), según sostienen muchos historiadores del arte, como elemento metafísico mediador entre lo obvio y lo oculto, rasgo este que distingue la obra tardía del maestro.



Felipe IV de España.
Diego Velázquez. 1653

El Artista que ha optado por hacer uso de una óptica espiritual tan poco convencional, la de verlos a los reyes a través del prisma de la bufonería, plantea de forma tajante un problema antropológico relevante para el cristianismo: si es que el bufón y el rey, al ser los extremos del espacio social y psicológico opuestos irremisiblemente, ¿cómo es que, inesperadamente, según lo demuestra el maestro, cómo es que convergen? Y el punto en que se unen es el crucial de toda cultura cristiana: la razón de ser del Hombre es Dios, el Hombre perfecto por definición.

Comprender la antropología filosófica de una cultura inspirada en el cristianismo sólo es posible si tenemos presente la imagen de Jesucristo («Jesús Crucificado», 1632) salida del mismo pincel. El Cristo de Velázquez es un ser sufrido, y a la vez esperanzado. Su cuerpo es perfecto (aspecto en que siempre reparan los expertos) y destila perfecta armonía, puesto que es el receptáculo de un espíritu no centrado en sí mismo, sino abierto al mundo entero.

Aquí la imagen religiosa no es un cuadro todavía, en el sentido actual de esta palabra, pero ya ha dejado de ser ícono; ya no es una ventana abierta al otro mundo, pero sigue siendo una invocación de ciertos valores eternos, de la Perfección que reúne en sí la Verdad, el Bien y la Belleza y permanece clavada a la cruz de la existencia real en un mundo real.

El ideal de Cristo no es nada ficticio, está dado a todo ser humano que se esfuerza por abrirse paso a la Libertad, no obstante cualesquiera condicionamientos naturales, sociales, culturales u otros. Ese tema de «ruptura de frente» como condición principal de pertenecer a la raza humana es, tal vez, el principal de la obra de Velázquez. Sus *eternos niños* y sus bufones trágicos son encarnaciones de la imagen de Dios que fueron lastimadas por una fuerza ominosa que desfiguró su perfección original, pero que no los priva de la perfección espiritual en la medida en que están dispuestos a asumirla. La misión de ellos, reyes y bufones por igual, es

ser fuentes de compasión activa y sanadora para con las deformidades y limitaciones ajenas. Y no permitirse condenas, ni temores, ni bromas con respecto a ellas, comportamientos estos que eran bien frecuentes no solo en la cultura antigua, sino también en el mundo cristiano [Malofeev, 2003]. Ocurre, pues, que en esa concepción de Velázquez se funden la visión mística de la plenitud de todo ser humano, incluida su naturaleza pecaminosa, con la pretensión, perfectamente racional, de comprender la realidad en toda su complejidad y dinamismo.

Me atrevo a aventurar una suposición, a saber: que en virtud de ciertas circunstancias de su origen (se cuenta que corría en las venas de Velázquez no sólo la sangre de una familia de alto abolengo venida a menos, sino también de *marraños*, judíos conversos que, salidos de Portugal, dieron a parar en Sevilla) y de su educación: el oficio de pintor suponía en una España católica no sólo un dominio profundo de procedimientos técnicos, sino también de la historia del cristianismo. Velázquez había de poseer cierto conocimiento de la antropología religiosa, tanto contemporánea de él, como distante en el tiempo. El ambiente en que se formó su visión del mundo lo predisponía, sin duda alguna, a hacerse preguntas, incluso aquellas que no tenían respuesta clara e inequívoca. Es bien probable que ahí tengamos que ver con ciertas reminiscencias de las acaloradas y eruditas discusiones de índole filosófica y teológica sobre problemas antropológicos que se libraron en España en los tiempos del Califato de Córdoba, discusiones en que se enfrentaban las doctrinas de ibn Gabirol (c. 1021 – c. 1058), Averroes (1126 – 1198) y Maimónides (1138 – 1204).

La antropología velazqueña también da señales de que el maestro estuvo al tanto del ideario filosófico europeo de la Baja Edad Media y los albores de la Edad Moderna, comenzando por Buenaventura (1221 – 1274) y Tomás de Aquino (1225 – 1274) (este último, a propósito, tenía en elevado aprecio a ibn Gabirol clasificando a ese pensador judío como un notable teólogo cristiano) y llegando a los filósofos contemporáneos de Velázquez, Spinoza (1632 – 1677) y Descartes (1596 – 1650)⁴. Ese juicio es difícil de argumentar, pero trasciende en los cuadros del maestro una intensa búsqueda intelectual, búsqueda de la esencia del ser humano desde la perspectiva de la filosofía religiosa.

Gracias a Velázquez llegamos a comprender que la inteligencia, en su interpretación propia del Medioevo, como unión de *Razón* y *Corazón*, también se insinúa en la visualización y el racionalismo propios del siglo XVII. Y es de notar, a propósito, que los filósofos españoles, cualquiera que fuera su identidad religiosa y cultural, mantenían una actitud bien clara hacia el saber racional, haciendo suya la idea de Aristóteles de la esencia de la razón humana en cuanto instrumento del

⁴ Es de la autoría de J. Ortega y Gasset el parangón trazado entre Velázquez y Descartes, en el sentido de que ambos realizaron una revolución idéntica, aunque en áreas diferentes. Según él, el mérito de Descartes es circunscribir el pensamiento a lo estrictamente racional, mientras que Velázquez circunscribe la pintura a lo estrictamente visual, y ambos «vuelven la cultura de cara a la realidad» [Оптера-и-Гассет, 1997: 47].

conocimiento, al tiempo que reconocían que el ser humano no pasa de ser la materia, la tierra, la arcilla que moldea Dios el Alfarero creando al Hombre al igual que a todos los otros seres. ¿De qué sirve, se preguntaban los filósofos, el poder con todo su fausto, si el que nace de la tierra, a la tierra volverá?

Y de ahí, la herejía de los seguidores de Averroes: si el alma también es materia, todo lo existente es idéntico y carece de características personales. Todo lo personal es un conjunto de errores y pecados individuales; por lo tanto no tiene sentido esperar ninguna salvación personal. Me atrevo a suponer que se vislumbra en la obra de Velázquez, como una insinuación apenas, el concepto esotérico de existencia de un «alma universal», algo como un espejo que es a la vez un mosaico de conciencias individuales inequívocas, a la par que indispensables una a otra, al igual que el taller del pintor que, en nuestro caso, está lleno de espejos que son los cuadros y las miradas de los personajes focalizados todos en el punto céntrico donde se ubica el espejo principal, no desvelado todavía, pero que se está desvelando: el espejo de la conciencia infantil.

Con cierto atrevimiento filosófico podemos discernir aquí una tentativa de formular una respuesta «ortodoxa» a la herejía inspirada en parte en Averroes, y en parte, en St. Tomás de Aquino: sí, la salvación es posible, es posible como un esfuerzo de recolección en sí mismo de las almas de todos los que *miran* y todos los que *ven*. Eso, y no los elementos socioculturales que componen la conciencia, es lo que es el ser humano. Y si esa recolección no se realiza, o si no halla el foco necesario, se impone inevitablemente la «rebelión de las masas» por ser descrita por Ortega y Gasset tres siglos más tarde. Lo que importa a todo espejo es *aquello* que tiene que reflejar. Si el reflejo se cierra en sí mismo, no hay nada que esperar, sino imágenes enturbiadas y deslucidas, aunque sean imágenes de la realeza. Y en tal caso, uno tiene que controlar la propia actividad centrada en el deseo de dominar sin contar con un apoyo cualquiera, a riesgo de caer en el abismo de su propia confusión. Es la “paradoja antropológica” de Foucault: “una oleada más” que “borrará el rostro impreso en la arena”.

Y al volver a la suposición de que el Rey y el Bufón son, en la obra de Velázquez, los dos extremos antropológicos, nos vemos obligados a hacer constar que esas dos figuras son un reflejo peculiar uno de otro: el Rey es, en cierto sentido, un Bufón (eso es a todas luces patente en la escena en que Felipe IV posa con diligencia servil para un retrato ecuestre de gala, convocado a demostrar la Majestad y el inmenso Poder del Monarca), mientras que el Bufón



Retrato ecuestre del rey Felipe IV de España.
Diego Velázquez. C. 1634–1635

ostenta la regia dignidad, puesto que él es Hombre, Rey de la Natura, según reza la Biblia. El inválido bufón, el Primo, aparece mucho más inteligente que El Valido, el Conde-Duque de Olivares quien ejerció, durante muchos años, de favorito omnipotente de Felipe IV. Y el propio Rey, que sucumbe bajo el peso insoportable de su poder y de las tragedias personales, suscita una compasión nada menor en el alma del artista que el pobre simplón Calabacillas.

Focalización religiosa de los retratos de Velázquez: de la imagen de Hombre-Dios a la dicotomía Dios – Hombre

Lo que le impone el mencionado *dípolo antropológico* a Velázquez, y es muy importante para él, no es sino la imagen divina de Jesucristo. Pero hay una figura intermedia, el eslabón que vincula al Bufón con el Rey, y es el Filósofo. Nos sugiere esa idea la propia exposición de El Prado donde aparecen, en el espacio de una misma sala, casi todos los retratos de bufones creados por el maestro, a la par con los dos cuadros de la colección del Museo representando a filósofos: «Esopo» (1632) и «Menipo» (1638).

Harapientos cual si fueran vagabundos españoles de la época, estas dos figuras nos remiten, cada uno a su manera, al tema de la peregrinación, de búsqueda constante, asidua, pero condenada al fracaso, de cierta cosa muy importante: la Verdad, el Sentido de la Vida, la Comprensión y la Libertad [Bibikhin, 2011: 40]... Su relación orgánica con la deformidad y la bufonería se percibe como perfectamente

lógica: su naturalidad y su negativa poco menos que idiótica a socializarse, si la condición social los desvía de la búsqueda de la Verdad, nos inducen a ver en ellos unos filósofos disfrazados de bufones. Y la bufonería aquí es más que un disfraz que supuestamente ayuda a ser honesto: revela la *situación existencial real* del filósofo. Reparemos en que los bufones, tanto los sabios como los simplotes, aparecen vestidos en los retratos de Velázquez con elegancia, a veces incluso con extremado refinamiento aristocrático. Es así como está representado, por ejemplo, el bufón apodado jocosamente Don Juan de Austria, o bien el arriba mencionado Calabacillas. Hay una única excepción, la de Francisco Lezcano, el «niño de Vallecas», pero aquí la propia postura del bufón, con la cabeza echada orgullosamente atrás sugiere una asociación con la actitud ufana de un cortesano de alto abolengo; y eso, no obstante la sonrisa típica, propia de un labrador o un niño: acordémonos de que la etiqueta de aquella época consideraba toda sonrisa como muestra de falta de educación.



*El bufón llamado don Juan de Austria. Diego Velázquez.
1632–1633*

Y, ya que hemos mencionado ya los cuadros «Esopo» y «Menipo», acordémosnos de que en la España del siglo XVII ambos personajes eran figuras bien conocidas. En opinión de expertos, los españoles eruditos de aquella época se servían de los textos de Esopo y de los «Diálogos» de Luciano (c. 125–181), quien hace referencias a las sátiras de Menipo, para profundizar en el conocimiento de la lengua griega⁵.

Esopo el fabulista (c. 620 a. C. – c. 564 a. C.) era un esclavo ciego manumiso. «Ciego» quiere decir «deforme» en cierto sentido, pero es un ser deforme cuya visión espiritual no está afectada, sino, más bien, aguzada. «Esclavo manumiso» significa que se trata de un individuo que es cautivo de cierta condición social y a la vez favorecido existencialmente por el «don de la libertad». En pie, erguido, cubierto de harapos, con un haz de rollos bajo el brazo (de rollos, quizás, de sus propias fábulas en que los animales, carentes al parecer de razón, son figuras simbólicas que traducen ideas y pronuncian sentencias morales⁶, el filósofo ciego contempla lo que otros no ven y atiende a lo que otros no oyen. Esa atención que trasciende lo superficial es, en opinión de V.V. Bibikhin, el rasgo distintivo de ese hombre [Bibikhin, 2009: 46-55; Bibikhin, 2011: 244-249]. Esopo ve lo más hondo del alma humana y oye la voz de Dios; él mismo, al parecer, no está lejos de la divinidad.



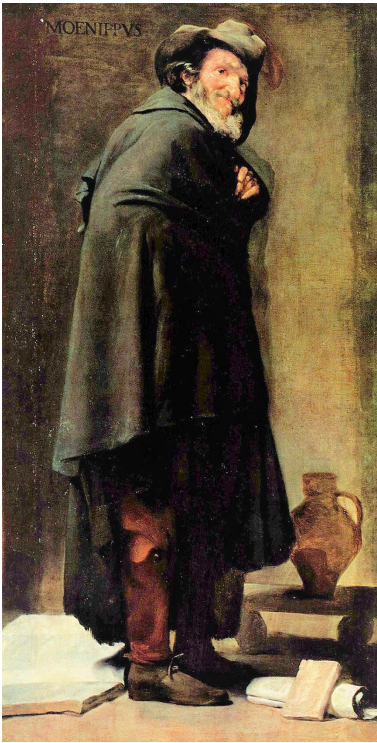
Esopo. Diego Velázquez. 1639–1641

Eso mismo es cierto en lo tocante a Menipo (c. 300 a. C. – c. 260 a. C.), filósofo griego del siglo III a. C. Según narra Diógenes Laercio (180 – 240), Menipo el cínico (¿bufón de buena voluntad?) era, al igual que Esopo, un esclavo manumiso; hizo fortuna con la usura, un oficio, a propósito sea dicho, muy poco respetable en la cultura europea: bien se sabe que Dante (1265 – 1321) colocó a los usureros en el círculo penúltimo del Infierno. Y al final, cuando vino un cierto «ladrón de Tebas» que lo arruinó, nos dice la leyenda, Menipo se ahorcó.

El Menipo que aparece en el cuadro de Velázquez está, por lo visto, dándose la vuelta al ser llamado cuando se dirige a su retirada morada. Nos cabe tan sólo tratar de adivinar, ¿de quién es la voz que de una forma mística, cual si fuera en el cine, está pre-

⁵ Шедевры музеев мира в Эрмитаже: «Менипп» и «Эзоп» Веласкеса. Государственный Эрмитаж. Архив выставок. 21.10.2008. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/1999_2013/hm4_1_199 (accessed: 01.05.2023).

⁶ Ibidem.



Menipo de Gadara.
Diego Velázquez. C. 1638

sente en el lienzo? ¿Será una especie del demonio de Sócrates (c. 470 a. C. – 399 a. C.) que trata de detener a quien va camino del suicidio; o tenemos delante nuestro algo menos comprensible y a la vez evidente? Menipo ha roto el Pacto con Dios. Pero lo que queda de él son las maliciosas sátiras menipeas que unen abstrusos razonamientos filosóficos con mordaces escarnecimientos de los vicios humanos. ¿Y acaso no se parecen a las sátiras menipeas los retratos ecuestres del Rey (entre 1634 y 1635) y sobre todo del Conde-Duque de Olivares (1636), también del pincel de Velázquez? Aun con todo el carácter programático de estas obras, lo que tienen de retratos de personas reales no deja lugar a dudas en cuanto a la certeza del diagnóstico visual del artista. ¿Y qué decir de Vulcano («La Fragua de Vulcano», 1630), donde el propio Dios Herrero es una copia exacta del celoso Don Diego del Corral y Arellano (cuyo retrato de cuerpo entero está fechado en 1632)! Es de asombrar, tal vez, otra cosa: que ninguno de los personajes ahí representados no trataron jamás de destruir esas obras.

A diferencia de los filósofos, los vagos de verdad que aparecen en «El triunfo de Baco» o «Los Borrachos» (1628 a 1629) destilan una alegría chispeante que casi nos convence de que la verdad está en el vino. El vino que borra la estricta censura de las convenciones sociales y de la propia conciencia moral devuelve a los humanos la alegría de vivir y la franqueza sin la cual es imposible abrir el corazón no tan sólo a los convivas, sino ni siquiera a Dios. La ironía filosófica de esa escena se trasluce en la sonrisa pícara del propio Baco quien, mientras ofrece el festín por agasajar a los borrachines y ostenta aceptar su juramento de fidelidad, los mira de soslayo demostrando de esa manera su total indiferencia frente al destino que correrán, de antemano bien evidente. El Baco de Velázquez, es un decir, pasa de listo, como si estuviera diciendo: sois tontos, que yo no, no soy uno de vosotros... Y por lo tanto, si Baco es un dios, hay que verlo *cum grano salis*: para un humano hacerse esclavo de cierta condición fisiológica parece ser igual a emanciparse de la esclavitud social y de los hierros de los convencionalismos culturales, pero



La Fragua de Vulcano. Diego Velázquez. 1630

no es, ni con mucho, la libertad a la que aspira el ser humano, el don que ha recibido de Dios y que debe acrecentar según le alecciona la Cultura [Silantieva, 2009]. Y, a propósito sea dicho, *los vagos de verdad* no sólo son más naturales, abiertos y alegres que los filósofos, sino que tampoco se sienten solos en este mundo. Ninguna comprensión pesa sobre ellos. Con esa ligereza de espíritu se comportan como bufones del Señor, mientras que los filósofos de Velázquez se ven obligados a comportarse como bufones al servicio de gente de muchas campanillas.

Reconstruida, pues, de esta manera la antropología religiosa de Velázquez, cabe añadir que ostenta como su rasgo distintivo la ausencia de cualquier «reproche a Dios» por haber creado un ser defectuoso (reproches estos que son, a propósito, bastante típicos de la filosofía árabe). Ecos de esa idea resuenan, a propósito, en algunas líneas salidas de la pluma de la poetisa rusa Novela Matvéyeva: «Si la muñeca sale hedionda, voy a llamarla “Niña Tonta”; si el payaso me sale mal, voy a llamarlo “Animal”»⁷. Bien al contrario, Velázquez, al hacer constar la tragedia de la condición humana en este mundo, deja lugar en su obra a aquel misterio que carece de medio de expresión en cualquiera de las lenguas existentes. Así, pues, de las *oscuras profundidades* a lo Caravaggio, presentes en tantos lienzos de Velázquez, las que Foucault, con toda la pasión que le es propia, denomina *terrorismo artístico*, nos llega la voz de Dios que sólo se oye en medio del silencio, concepto ese tan arraigado en la cultura religiosa rusa y en la tradición hesicasta.

Cualquier que sea la opinión de Foucault, esa visión de las cosas no es ninguna visualización como tal, ni tentativa de restar importancia a los géneros verbales de expresión artística, sino, más bien, equivale a reconocer el potencial poético de las creaciones más perfectas de las artes gráficas, de su capacidad de traducir a su manera el Verbo divino. Es de suma importancia para la arcilla en la que Dios insufló el alma, haciéndola ser Hombre, el espejo que le ofrece a este último la cultura artística que vigila, atenta, celosa e intransigente, su estado espiritual. Y así, el arte que cambió radicalmente, en el tiempo transcurrido desde la época clásica, de formas y de medios expresivos, continúa cumpliendo con su misión de ser el Espejo que nos tiende la Cultura. El espejo puede no gustar, pero eso no es ninguna razón para volverle la espalda.

References

- Alpatov M.V. (1963) *Etyudy po istorii zapadnoevropeiskogo iskusstva* [Essays on the History of Western European Art], USSR Art Academy Publ., Moscow, Russia, 425 p. (In Russian)
- Astakhova E.V. (2023) *Ispaniya kak metafora* [Spain as a metaphor], MGIMO-universitet, Moscow, Russia, 287 p. (In Russian)

⁷ Новелла Матвеева. – Сергей Никитин. Я леплю из пластилина. URL: <http://nkozlov.ru/library/s59/s65/s81/d3559/#.Uf4ysFHWneg> (accessed: 01.05.2023).

- Bibikhin V.V. (2009) *Rannii Khaidegger* [Early Heidegger], Institut filosofii, teologii i istorii Svyatogo Fomy, Moscow, Russia, 533 p. (In Russian)
- Bibikhin V.V. (2011) *Les* [Forest], Nauka, Saint Petersburg, Russia, 435 p. (In Russian)
- Fuko M. (1994) *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences], A-cad, Saint Petersburg, Russia, 408 p. (In Russian)
- Kemenov V.S. (1969) *Kartiny Velaskesa* [Velázquez paintings], Iskusstvo, Moscow, Russia, 384 p. (In Russian)
- Kemenov V.S. (1977) *Velaskes v muzeyakh SSSR* [Velázquez in Museums of the USSR], Avror, Leningrad, Russia, 180 p. (In Russian)
- Luna J.J. (2011) Neskol'ko slov ob istorii korolevskih kollektsyi v muzee Prado [A few words about the royal collection of Prado Museum], in Finaldi G. (ed.) *Prado v Ermitazhe. El Prado en el Hermitage. Katalog vystavki* [The Prado in the Hermitage. El Prado en el Hermitage. Exhibition catalog], State Hermitage, Prado National museum, Saint Petersburg, Madrid, Russia, España, pp. 39-63. (In Russian)
- Lyashko A.V. (2000) «Meniny» Velaskesa v zerkale kul'turfilosofii XX veka (Kh. Ortega-i-Gasset, M. Fuko) [Velázquez's «Meninas» in the Mirror of 20th Century Cultural Philosophy (J. Ortega y Gasset, M. Foucault)], in Skakun A.A. (ed.) *XVII vek v dialoge epokh i kul'tur. Seriya «Symposium», Vypusk 8, Materialy nauchnoi konferentsii* [XVII Century in the Dialogue of Epochs and Cultures. Symposium Series, Issue 8, Materials of the Scientific Conference], Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo filosofskogo obshchestva, Saint Petersburg, pp. 34-36. (In Russian)
- Malofeev N.N. (2003) *Zapadnaya Evropa: evolyutsiya otnosheniya obshchestva i gosudarstva k litsam s otkloneniyami v razvitii* [Western Europe: Evolving Attitudes of Society and the State toward Persons with Developmental Disabilities], Izdatel'stvo «Ekzamen», Moscow, Russia, 256 p. (In Russian)
- Ortega y Gasset J. (1997) *Velaskes. Goiya* [Velázquez. Goya], Respublika, Moscow, Russia, 351 p. (In Russian)
- Shestopal A.V. (2012) Reshenie etnonatsional'nykh problem: opyt Ispanii [The ethnonational problems solution: experience of Spain], *MGIMO Review of International Relations*, no. 2, pp. 293-294. DOI: <https://doi.org/10.24833/2071-8160-2012-2-23-293-294> (In Russian)
- Silantieva M.V. (2009) Filosofiya svobody o vlasti, vole i spasenii dushi [Philosophy of Freedom on Power, Will, and the Salvation of the Soul], in Kuchmaeva I.K., Rastorguev V.N. (ed.) *Dukhovnaya i politicheskaya vlast': materialy Pyatykh Panarinских chtenii* [Spiritual and Political Power: Proceedings of the Fifth Panarin Readings], Palomnicheskii tsentr MP, Moscow, Russia, pp. 192-210. (In Russian)
- Tishchenko P. (2009) Sobaka, lezhashchaya sprava [Dog lying on the right], *Sinii divan*, no. 10-11, pp. 15-28. (In Russian)
- Valdeón J., Pérez J., Juliá S. (2017) *Historia de España* [History of Spain], Espasa, Barcelona, España, 632 p. (In Spanish)
- Volkova G.I. (2011) *Ispaniya: gosudarstvo avtonomii i problema territorial'noi tselostnosti* [Spain: the state of autonomies and territorial integrity problem], Max Press, Moscow, Russia, 328 p. (In Russian)

Список литературы

- Алпатов М.В. (1963) *Этюды по истории западноевропейского искусства*. Изд. Академии художеств СССР, Москва. 425 с.
- Астахова Е.В. (2023) *Испания как метафора*. МГИМО-университет, Москва. 287 с.
- Бибихин В.В. (2009) *Ранний Хайдеггер*. Материалы к семинару. Институт философии, теологии и истории Святого Фомы, Москва. 533 с.
- Бибихин В.В. (2011) *Лес*. Наука, Санкт-Петербург. 435 с.
- Волкова Г.И. (2011) *Испания: государство автономий и проблема территориальной целостности*. МАКС Пресс, Москва. 328 с.
- Кеменов В.С. (1969) *Картины Веласкеса*. Искусство, Москва. 384 с.
- Кеменов В.С. (1977) *Веласкес в музеях СССР*. Аврора, Ленинград. 180 с.
- Луна Х.Х. (2011) Несколько слов об истории королевских коллекций в музее Прадо. *Прадо в Эрмитаже. El Prado en el Hermitage. Каталог выставки*. Под ред. Г. Финальди. Государственный Эрмитаж, Национальный музей Прадо, Санкт-Петербург, Мадрид. С. 39-63.
- Ляшко А.В. (2000) «Менины» Веласкеса в зеркале культурфилософии XX века (Х. Ортега-и-Гассет, М. Фуко). *XVII век в диалоге эпох и культур. Серия «Symposium», Выпуск 8, Материалы научной конференции*. Под ред. А.А. Скакуна. Издательство Санкт-Петербургского философского общества, Санкт-Петербург. С. 34-36.
- Малофеев Н.Н. (2003) *Западная Европа: эволюция отношения общества и государства к лицам с отклонениями в развитии*. Издательство «Экзамен», Москва. 256 с.
- Ортега-и-Гассет Х. (1997) *Веласкес*. Гойя. Республика, Москва. 351 с.
- Силантьева М.В. (2009) *Философия свободы о власти, воле и спасении души. Духовная и политическая власть: материалы Пятых Панаринских чтений*. Под ред. И.К. Кучмаевой, В.Н. Расторгуева. Паломнический центр МП, Москва. С. 192-210.
- Тищенко П. (2009) Собака, лежащая справа. *Синий диван*. № 10-11. С. 15-28.
- Фуко М. (1994) *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. А-сэд, Санкт-Петербург. 408 с.
- Шестопал А.В. (2012) Решение этнонациональных проблем: опыт Испании. *Вестник МГИМО-Университета*. № 2. С. 293-294. DOI: <https://doi.org/10.24833/2071-8160-2012-2-23-293-294>

Reflexiones sobre el concepto del estilo en el arte colonial de América Latina en los siglos XVI–XVIII

© L.I. Tananaeva, 2023



Larisa I. Tananaeva, Doctora en Arte, Miembra Honoraria de la Academia de Bellas Artes de Rusia, Instituto Estatal de Estudios de Arte 125009, Rusia, Moscú, Kozitsky pereulok, 5
ORCID: 0000-0002-9128-2351 E-mail: lara.tananaeva@yandex.ru

Resumen. El arte latinoamericano es extremadamente controvertido y difícil de analizar. Para cada tesis expuesta por un investigador surge inmediatamente una antítesis. La formación y la evolución del estilo de arte colonial en América Latina en los siglos XVI–XVIII representa siempre un desafío e impulso para los estudios porque se trata de una nueva síntesis adoptada de los estilos regionales del arte europeo, antes de todo de España y Portugal,

en el periodo entre la Edad Media y la Edad Moderna. La influencia del substrato cultural de los pueblos autóctonos en la percepción, la asimilación y el desarrollo del barroco es de suma importancia lo que se manifestó especialmente en la llamada Escuela de Andes, también la Escuela cuzqueña. Las metrópolis desempeñaron el papel de mediadores introduciendo en América Latina tales estilos como *el mudéjar*, *el plateresco*, *el isabelino*, *el manuelino*, *el churrigueresco* que tendrían gran influencia en el arte del continente. Estos estilos históricos experimentaron reconfiguraciones, ya que los artistas autóctonos adoptaron la forma, pero no aceptaron por completo el contenido de las obras europeas basado en las normas de la imagen artística arraigadas durante siglos en Europa.

La decoración opulenta, los ornamentos, el carnaval de formas intentaban disimular el hecho de que la población autóctona no percibiera como el suyo el mundo europeo codificado en la materia del arte. A finales del periodo colonial, cuando el sentimiento nacional se había consolidado, el elemento folclórico llegó a influir en las formas importadas, las impregnó de su propio espíritu pintoresco, se crearon sus géneros auténticos. Los estilos europeos con sus técnicas y patrones, importados en el periodo colonial, interpretados de manera específica, modificados y combinados con las tradiciones, la visión del mundo locales, prepararon el terreno para que los *dialectos* artísticos pasaran a ser estilos nacionales independientes.

Palabras clave: Arte colonial latinoamericano, formación del estilo, barroco, Escuela cuzqueña, cultura local, transformación de las formas de los estilos europeos

Para citar: Tananaeva L.I. (2023) Reflexiones sobre el concepto del estilo en el arte colonial de América Latina en los siglos XVI–XVIII, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 49–74. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-49-74

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков

©Л.И. Тананаева*, 2023

Тананаева Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, Почётный член РАХ, Государственный институт искусствознания.

125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5

ORCID: 0000-0002-9128-2351 E-mail: lara.tananaeva@yandex.ru

Аннотация. Латиноамериканское искусство крайне противоречиво и сложно поддается анализу. На каждый выдвинутый исследователем тезис тут же возникает антитезис. Становление и эволюция колониального художественного стиля в Латинской Америке в XVI–XVIII вв. — это всегда вызов и одновременно стимул для научных изысканий, поскольку речь идет о синтезе стилей, заимствованных у европейского искусства, прежде всего из Испании и Португалии, в период между Средневековьем и Новым временем. Колониальные державы сыграли роль посредников в укоренении, адаптации и развитии в Латинской Америке таких региональных стилей, как *мудехар*, *платереско*, *исабелино*, *мануэлино*, *чурригереско*, которые оказали значимое влияние на искусство континента. Эти исторические художественные стили, получившие выражение в архитектуре, монументально-декоративном и декоративно-прикладном искусстве в колониях, претерпели трансформации по мере наложения культурного субстрата коренного населения.

Латиноамериканское барокко получило развитие в колониальном Перу, так называемая Андская школа («*Barroco andino o arquitectura mestiza*»). Богатое убранство церквей, позолоченные орнаменты, карнавал форм свидетельствуют о собственном взгляде автохтонных мастеров на художественные коды европейского мира. В конце колониального периода, когда в Латинской Америке упрочилась самоидентификация, национальные локальные элементы стали еще в большей степени влиять на заимствованные европейские стили, пропитывая их особым живописным духом, создавая собственные, неповторимые жанры. Эти архитектурные и декоративно-прикладные конфигурации, видоизмененные в соответствии с местными традициями, особым мировидением и восприятием «красоты», подготовили почву для того, чтобы латиноамериканские художественные формы перешли из области диалектов в самостоятельные национальные стили.

Ключевые слова: латиноамериканское искусство, колониальный период, стилеобразование, барокко, Школа Куско, локальная культура, трансформация форм европейских стилей

Для цитирования: Тананаева Л.И. (2023) О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 49–74. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-49-74

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

* Перевод с русского и редакция Александры Валовской по изданию: © Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков // Искусствознание. 2012. №1–2. С. 57–91. Публикуется с любезного разрешения автора и редакции журнала.

Reflections on the Concept of Style in the Colonial Art of Latin America From the XVIth Through the XVIIIth Century

© L.I. Tananaeva, 2023

Larisa I. Tananaeva, Doctor of Arts, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, The State Institute for Art Studies
125009, Russia, Moscow, Kozitsky pereulok, 5
ORCID: 0000-0002-9128-2351 E-mail: lara.tananaeva@yandex.ru

Abstract. Latin American art is extremely controversial and hard to analyze. To every thesis put forward by the researcher, an antithesis immediately arises. Formation and evolution of the colonial artistic style in Latin America from the XVIth through the XVIIIth century is always a challenge and, at the same time, an incentive for scholarly research, since it is a synthesis of styles borrowed from European art, first and foremost from Spain and Portugal, in the period lasting from the Middle Ages to Modern Times. The colonial powers served as a go-between in the process of adaptation, rooting and further development in Latin America of such regional styles as *Mudéjar*, *Plateresque*, *Isabelino*, *Manueline*, *Churrigueresco*, which left a profound imprint on the artistic culture of the New Continent. These artistic styles, embodied in architecture, decorative and monumental-decorative art of the colonies, underwent transformations as the cultural patterns of indigenous peoples started to resurge.

Latin American Baroque was developed in the colonial Peru, by the so-called Andean school. The rich decoration of churches, the gilded ornaments, the carnival of images of all sorts testify to the fact that the indigenous artists had a view of their own of the cultural codes of the European world. By the end of the colonial period, when national identity was already solidly established in Latin America, local elements began to influence the borrowed European styles to an even greater extent, imbuing them with their own special pictorial vision, coining new and unique genres of their own. Those architectural and decorative configurations, modified in accordance with local traditions, with their original worldview and perception of beauty, paved the way to original Latin American artistic patterns that enabled them to transgress the boundaries, from the realm of artistic *dialects* to that of independent national styles.

Keywords: Latin American art, colonial period, style formation, baroque, Cuzco school, local culture, transformation of forms of European styles

For citation: Tananaeva L.I. (2023) Reflections on the Concept of Style in the Colonial Art of Latin America From the XVIth Through the XVIIIth Century, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 49–74. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-49-74

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

Introducción

¿Una nueva síntesis en el arte colonial latinoamericano?

El presente estudio no tiene como objetivo abarcar, aunque sea de forma breve y generalizada, las tendencias principales en el arte latinoamericano de la época colonial. No vamos a considerar un gran número de obras de diferentes formas de arte que en general corresponden a la estilística y la cronología histórica y cultural de Europa Occidental que sirvió de modelo en este caso. Nos interesan las formas de arte locales, regionales que están íntimamente vinculadas al carácter peculiar de la realidad latinoamericana y que vuelven único el patrimonio artístico del continente. Procuramos examinar estas formas desde la óptica de la evolución que experimentaron las categorías de estilo. Tal tipo de análisis del arte latinoamericano no es muy común; no obstante, lo elegimos a propósito. Por un lado, en la estructura multifacética y multidimensional del arte latinoamericano el estilo parece ser una categoría hasta más misteriosa. Por otro lado, representa una constante que permite definir con mayor objetividad muchos rasgos cardinales del arte regional en relación con el arte europeo.

El estilo siempre es un hilo de Ariadna para los historiadores del arte. No obstante, cuando se trata de América Latina, la característica de estilo se reduce a menudo a afirmar que su arquitectura y sus bellas artes no corresponden plenamente a ninguno de los estilos históricos europeos. Se cree que «no es Renacimiento ni clasicismo, tampoco es barroco» o, de lo contrario, todo el arte latinoamericano consiste en hiperbarroco, barroco mestizo, en general, es barroco.

Resulta aún más difícil hablar del estilo en relación con el arte autóctono, que existió antes de los viajes de Colón. Las formas europeas y las autóctonas se influyeron adquiriendo sus características. Para un investigador el arte colonial es una síntesis de dos incógnitas. Esta incógnita la definimos como idoneidad nacional. Cabe añadir que las particularidades del arte colonial regional que lo hacen distinto al europeo se analizan a menudo a nivel de detalles que son recurrentes, expresivos, y que se deben a la gran proporción de la población autóctona. Jesús y los santos con las caras de tipo indígena, Eva con una piña en las manos en vez de una manzana, las espinas del cactus en la corona son detalles que no manifiestan todavía una nueva síntesis.

Nos parece propicio hablar de la síntesis verdadera cuando a raíz de varios elementos nace en el arte un sistema nuevo. A propósito, a nivel superficial usará los medios de expresión europeos, lo que ocurrió en las obras de los primeros vanguardistas de América Latina. Podemos decir lo mismo sobre la arquitectura, aunque sus particularidades dependen en mayor medida del clima, del relieve del país, etc. No obstante, Cubanacán de La Habana, por ejemplo, o muchas obras de los arquitectos brasileños del siglo XX, son originales tanto en cuanto a los símbolos, el contenido poético, la «mitología» como en el aspecto formal, pero de todos

modos están profundamente vinculados al mundo de estilos europeos. Pero ya se trata del siglo XX que vio aparecer por fin aquella síntesis en el arte. En lo que se refiere al periodo colonial nos parece precipitado hablar de una nueva síntesis en las artes plásticas en la mayoría de los casos, pero sus premisas y elementos particulares ya se están formando, lo que es muy importante para que se desarrolle en el futuro.

En este sentido los caminos del arte y de la literatura son distintos. En la literatura las formas sintéticas, completas, fundadas en las formas locales nacieron mucho antes, justo después de la conquista, cuando el castellano se convirtió en el idioma oficial. Las formas simplificadas del castellano que nacieron en algunos casos tenían funciones auxiliares y resultaron poco viables [Земсков, 1985: 132-351]. El español iba ganando y hacía que el mestizaje fuera más rápido y eficaz. En estos casos en el arte también iban surgiendo las formas locales, propias [Хорошаева, Нитобург, 1981]. Por ejemplo, México que pronto se convirtió en un país mestizo homogéneo originó su propia variante de un estilo arquitectónico, a saber, el así llamado *barroco mestizo* o *hiperbarroco*. En Perú era substancial la división entre los territorios indígenas que preservaron su modo de vida tradicional y su lengua, y los territorios hispanizados. Por lo tanto, Perú vio nacer una de las variantes del barroco latinoamericano más puras en su versión muy simplificada. Estas formas son difíciles de calificar. En realidad, no es barroco ni clasicismo, sea la Escuela cuzqueña de pintura o el diseño arquitectónico de las catedrales de Potosí.



Catedral de la Ciudad de Potosí

No se puede menospreciar de ninguna manera el papel del arte colonial de América Latina porque es una de las joyas de la cultura mundial. Su carácter específico se define por el desarrollo de las culturas marginales en un periodo sumamente tenso, o sea, en el periodo entre la Edad Media y la Edad Moderna. La evolución del arte colonial, tal y como sucede en muchos otros países de esta índole, transcurre de manera desigual, a empujones. Unas etapas no siguen otras, los fenómenos se contradicen: por ejemplo, hubo divergencia entre la pintura arraigante en Perú representada por la Escuela cuzqueña y la europea como la arquitectura de Lima y Cusco de los siglos XVII – XVIII.

Si intentamos traducir la evolución estilística del arte colonial latinoamericano al idioma del arte de Europa Occidental, resultará que algunos estilos históricos simplemente no están presentes: sobre todo se trata del Renacimiento y del clasicismo (quiere decir el clasicismo del siglo XVII, no se refiere al neoclasicismo de los siglos XVIII – XIX). Se nota la ausencia de la línea que está más directamente vinculada a la tradición antigua, a sus modificaciones más clásicas. La tradición local propia no podría jugar el rol de la antigüedad. Solo a finales del siglo XIX José Martí afirmó: «Para nosotros nuestro pasado vale más que la antigüedad porque

es lo nuestro»¹. Las formas locales que nunca se tomaron por modelo ejercían su influencia indirectamente, en general por el simple hecho de estar presentes todo el tiempo.

A lo largo de todo el periodo colonial España fue la fuente principal de los impulsos artísticos para la cultura local, aunque España tenía una actitud hacia la antigüedad bastante complicada. Algunos historiadores del arte creen que la tradición mauritana jugó el papel de la antigüedad en las condiciones locales especiales. Fue la influencia fuerte de la cultura mauritana en los siglos X – XV que originó el carácter particular del arte español. Por lo tanto, la síntesis ya formada llegó a América Latina desde la Península Ibérica, solo faltaba adaptarla a las condiciones locales. Entonces la cultura mauritana interpretada de este modo llegó a ser en muchos casos un elemento importante en el arte latinoamericano. La verdadera antigüedad estaba presente allí pero muy transformada y, al parecer, era bastante ajena para la mentalidad de los pueblos autóctonos cuyo papel en la cultura iba creciendo.

Había varias razones de esto. Para nombrarlas haría falta que mencionáramos casi todas las particularidades de la cultura pagana precolombina con sus sacrificios humanos y comparáramos sus símbolos zoomorfos con el antropomorfismo eterno del arte griego y romano. Las civilizaciones de América Latina se basaban en otros puntos de referencia. Eran civilizaciones completamente diferentes. Hasta el cielo lo veían diferente: para los Incas los principales cuerpos celestes no eran las estrellas sino la Vía Láctea, los cúmulos de polvo estelar luminoso y los oscuros espacios entre ellos. La cosmogonía de los Incas que solo hace poco llegó a ser objeto de análisis, carece de muchas coordenadas a las que estamos acostumbrados, por ejemplo, el zodíaco. La visión del mundo cristianizada echaba raíces aquí a duras penas.

Hablando de los Incas, hace falta mencionar otra contradicción, casi arquetípica, con la cultura cristiana. La cultura peruana carecía de sistema de escritura, de tradición literaria como la entendemos nosotros. Era ajena en estas tierras la tradición literaria rica, sofisticada que remonta a la antigüedad y que se basa en los símbolos escritos, en el propio concepto del libro [Березкин, 1991: 162-166].

La situación en el arte de la metrópoli era la siguiente. Las tradiciones vivas y fuertes del arte gótico y el románico dejaron huellas en todas las formas de la creación artística. Sin embargo, en los siglos XV y XVI España siguió su propio camino. Las iglesias con las bóvedas góticas se construyeron en las tierras pirenaicas tanto en el siglo XVI como en el siglo XVIII completadas a veces por los elementos del arte mauritano: hasta los creyentes más convencidos del catolicismo querían el estilo de *mudéjar*. Carlos V (Carlos I de España, 1516 – 1556) quien construyó el palacio renacentista al lado de la Alhambra sintió mucho que se hubieran destrui-

¹ Марти Х. Избранное. Москва. Художественная литература. 1978.

do, para erigir esta obra, antiguas construcciones árabes. El Alcázar permaneció el castillo preferido de los reyes y de la nobleza de la Península. Las formas a través de que la tradición artística mauritana influyó en el arte católico español y portugués son infinitas. Se manifestó en los ornamentos tanto geométricos como florales, ya que el papel del ornamento en el arte de aquel periodo fue enorme.

En cuanto a la influencia del Renacimiento italiano, no fue decisiva porque al mismo tiempo dominaban el arte norteño y del borgoñón. Los altares locales, los retablos, cuyo estilo se estableció en aquel entonces como el más típico para la decoración de la iglesia tenían absolutamente otro objetivo que los de los artesanos renacentistas italianos. Estos procuraron resolver el problema de la estatua independiente, «autónoma» (y lo lograron). No obstante, sería un error decir que España o Portugal hayan sido aislados de la influencia renacentista italiana o italianizada. Eso se manifestó sobre todo en el arte de la corte – en aquel ámbito se estableció el estilo internacional en Europa Central y Occidental.

El Escorial que se ideó como una dedicación al martirio de San Lorenzo, el patrón del rey Felipe II (Felipe II de España, 1556 – 1598), es un mausoleo ancestral. Combinó la idea del «Templo de Salomón» recreado con su arquitectura, escultura, decoración, el estilo heroico de Juan de Herrera (1530 – 1597) basado en las obras romanas, las esculturas de Leone Leoni (1509 – 1590) y Pompeo Leoni (1533 – 1608), la pintura del altar en la capilla de San Lorenzo y los frescos de las bóvedas pintados por Pellegrino Tibaldi (1527 – 1596), Luca Cambiaso (1527 – 1585), Federico Zuccaro (1542 – 1609). Todo esto representaría las tendencias más modernas en el arte.



El Escorial, España

Isabelino y manuelino: esencia e influencia en el arte latinoamericano

El Escorial no es un fenómeno singular. Los investigadores contemporáneos en España descubren en la arquitectura de aquella época, por ejemplo, varias oleadas del manierismo en cuya forma se propagaron en Europa los descubrimientos del Renacimiento [Sebastian et al., 1980: 6, 235]. Pero América Latina apenas adoptó el estilo de Juan de Herrera, aunque fue Francisco Becerra (1545 – 1605), su discípulo talentoso, quien construyó las primeras catedrales grandes en México y Perú. No obstante, sus obras no fundaron una tradición local sólida.



El Monasterio de Santa Maria de Vitória de Batalha, Portugal

Al mismo tiempo, América Latina adoptó las formas locales y marginales del estilo arquitectónico de España y de la decoración plástica que está íntimamente vinculada a éste. Eran estilos bastante limitados, pero en España y Portugal cobraron mayor envergadura y riqueza de contenido, lo que les permitió crear un equivalente más preciso de la percepción nacional de la forma. Se trata del *isabelino* (o *plateresco*) en España y del *manuelino* en

Portugal. Ambas corrientes se desarrollaron a finales del siglo XV y a principios del siglo XVI y estaban relacionados al reinado de Isabel II (Isabel II de España, 1833 – 1868) y de Manuel I (Manuel I de Portugal, 1495 – 1521). El *isabelino* y el *manuelino* se manifestaron sobre todo en la arquitectura y aún más en la decoración arquitectónica. Se caracterizan por la decoración opulenta y abundante, pero no se reducen a unos cuantos ornamentos preferidos; el contenido de ambos, sobre todo el del *manuelino*, es más considerable.



El Monasterio de Santa Maria de Vitória de Batalha. Portugal

La decoración característica y las técnicas de tratar las superficies del estilo manuelino contradicen no solo la tradición occidental sino también la de las grandes catedrales góticas de España y Portugal construidos también por los artesanos alemanes de Baja Renania y los franceses. Es más, contradicen los principios artísticos que vinieron a estas tierras en los siglos XV – XVI del norte y del sur. Dichos estilos representan un fenómeno particular.

«En el periodo del gótico tardío, gracias a los descubrimientos marítimos Portugal llegó a ser de repente un país rico y estableció contactos más estrechos con otros países. Los estilos que vinieron de diferentes partes de Europa se desarrollaron aquí. Uno se desarrolló del gótico, otro vino del plateresco español, el tercer representó el retorno a los elementos mauritanos. Este último que se manifestó a través de las formas naturalistas y a veces fantásticas, extravagantes, lo que es un rasgo sumamente portugués, creó en sus conceptos de espacio y de pintura los efectos casi barrocos» [Smith, 1968]. Esta caracterización es de Robert C. Smith, autor de un libro sobre el arte portugués, y parece ser una de las definiciones más acertadas del *manuelino*. Tatiana Kaptereva destacó en su monografía otro aspecto de esta corriente: «*Manuelino* es un arte que nació a principios de un nuevo periodo en la historia nacional y que representa una complicada combinación de los elementos obsoletos y recién formados en la vida y cultura del pueblo... Manuelino reflejaba de manera excepcionalmente brillante el espíritu de la época, un compromiso con la tradición y al mismo tiempo una audaz novedad, la propia forma de vida» [Каптерева, 1990: 119-155].



El Monasterio de los Jerónimos de Belém, Portugal

El gótico, sobre todo el tardío, parecería encarnar la idea de Dmitry Likhachev del estilo «secundario» demasiado complicado en un momento antes del nacimiento inevitable y generalizado de lo nuevo en el arte [Лихачев, 1973]. No obstante, en condiciones especiales, en este caso en Portugal, en que para entonces había terminado la época de los descubrimientos geográficos, se hicieron importantes en la composición del arte nuevos impulsos, que, sin embargo, no se manifestaron aquí en su

plena forma clásica sino lo hicieron en otros países a través del Renacimiento. Los impulsos del arte clásico no llegaron a ser decisivos en Portugal en la pintura ni en la arquitectura. Pero el propio espíritu de una cultura que aspirara a una profunda revelación individual, el espíritu de descubrimiento, de valentía y de libertad individual se manifestaba a un nivel plenamente renacentista, lo que se reflejaba más directamente en el ámbito del retrato. La manera realista de plasmar la imagen humana en la pintura (aunque suele ser parte del sistema de composición todavía bastante religioso, medieval y condicional) es impresionante en el famoso Altar de San Vicente (1465 – 1467) de Nuño Gonçalves (c. 1420 – c. 1490). Es simbólico que entre los miembros de la familia real representados aquí como donantes, uno de los lugares principales lo ocupe Enrique el Navegante (1394 – 1460). Se trata de los finales del siglo XV. A principios del siglo XVI, en el apogeo del *manuelino*, se acumularon en él las tendencias innovadoras, manifestándose con fuerza especial en la decoración plástica de los edificios, provocando una sensación de presión interna, de poder, incluso de agresividad. Al mismo tiempo, según los planos arquitectónicos, la manera de tratar los espacios y los símbolos en el interior de los edificios estas tendencias pertenecerían más bien al gótico tardío. En este contexto Diogo de Boitaca (c. 1460 – 1528), Mateus Fernandes (f. 1515), los hermanos Diogo (c. 1470 – 1531) y Francisco (f. 1547) de Arruda son las figuras más representativas. Sus obras incluyen el Monasterio de los Jerónimos de Belém (Boitac), el conjunto de edificios monásticos de Tomar (Diogo de Arruda), una serie de edificios seculares, altares [de Vasconselos, 1972; Lambert, 1949; Kubler, Soria, 1959]. Los rasgos de lo nuevo son casi palpables en este caso. Demostrando su capacidad de relativo autodesarrollo, típico de tales elementos en el marco de cada estilo «secundario» en su fase tardía, aquí casi se liberaron de sus «marcos» estilísticos flojos, pues en ambos casos, ya sea el arte gótico o el mauritano, se trata en realidad sólo de un «marco».



El Monasterio de los Jerónimos de Belém, portal sur, estatua de Enrique el Navegante. Portugal

Según Likhachev, el carácter secundario de un estilo lo predispone al «irracionalismo», al auge de los elementos decorativos y, en parte, a la fragmentación del estilo, al nacimiento de distintas variedades en él. Esto es cierto. Sin embargo, el investigador da prioridad al fenómeno de la formalización, al que atribuye la tendencia al «anquilosamiento» y al decorativismo ornamental [Лихачев, 1973]. En nuestro caso los elementos de lo nuevo equivalen paradójicamente a los vestigios de lo antiguo, casi superándolos. No pueden hacer estallar el viejo sistema – el gótico tardío, sofisticado, manierista (o el mauritano tardío, refinado hasta los extremos) – y lo llenan de una vitalidad inesperada, que se basa ya en el Renacimiento y en la tradición popular, que no adquirieron una forma estilística propia y

adecuada a su contenido. Es imposible decir que el *manuelino* solo sea una variante del gótico tardío, una serie de «manierismo antes del manierismo» ni una forma específica del «Renacimiento del norte», aunque cada uno de estos fenómenos sintoniza a su manera con él. La mencionada fuerza vital, el potencial explosivo de este arte nos llevan a recordar el concepto de la «voluntad creadora» de Alois Riegl, aunque en este caso aún no es lo suficiente poderosa como para crear una nueva forma. El arte renacentista en su mayoría no nació aquí ni de esta manera. Pero el *manuelino* sí que expresa el optimismo inquebrantable y la energía. Y no es casual que en otros periodos del desarrollo histórico el arte hispano-portugués haya recurrido a esta herencia. Antoni Gaudí (1852 – 1926), por ejemplo, con su idea del desarrollo orgánico de la imagen arquitectónico-espacial y arquitectónico-plástica se adhería a una tradición similar. Tal vez en el caso de las tendencias estilísticas de España y Portugal se pueda hablar de los estilos en pleno sentido de la palabra. Ahora pasamos a examinar el estilo que desempeñó un papel sumamente importante en la evolución de la cultura artística en América Latina: el barroco.

Barroco: particularidades latinoamericanas

El arte latinoamericano es extremadamente controvertido y difícil de analizar. Por cada tesis expuesta por un investigador surge inmediatamente una antítesis. Y uno de los problemas más insidiosos y complicados tiene que ver con el barroco. Por un lado, este término es el primero que viene a la mente cuando uno descubre el arte de la región; por otro, no puede abarcarlo plenamente. Algunos rasgos genéricos del barroco se manifiestan de manera exagerada, mientras que otros, incluyendo los fundamentales, están completamente ausentes.

Hay varios grandes grupos de obras en todos los tipos del arte (y en el más importante para nosotros, en la arquitectura), que podemos llamar barrocos. Es la arquitectura brasileña de los siglos XVII – XVIII, la arquitectura de Cuzco y Lima, ciertos monumentos del Caribe (la Catedral de La Habana, por ejemplo) y otros. Se parecen mucho a lo que se construyó en la metrópoli, sobre todo en el caso de Brasil, aunque cabe mencionar que varios historiadores clasifican esta arquitectura como un tipo especial de rococó [Bottineau, 1969]. El barroco peruano es un grupo de monumentos más fuerte y original en el marco de un estilo. Sin embargo, la enorme cantidad de las iglesias diseminadas por todo el continente, su decoración y las escuelas enteras de pintura (y, en menor grado, las de escultura) no tienen tanto en común con el barroco, aunque casi siempre tienen cierta relación con él.

En general, en el periodo colonial temprano de los siglos XVI – XVII el arte no fue más allá de las imitaciones directas del arte de la metrópoli, simplificándolas, pero en muchos casos adaptándolas a las condiciones locales. En estas obras se notan las huellas de la moda de los grabados ornamentales, reciente y omnipresente



Iglesia de San Miguel en Pomata, fragmento del portal. Principios del siglo XVIII. Bolivia

en Europa Occidental, muchos de los rasgos típicos del manierismo y del post-renacimiento. El verdadero «avance» de las formas locales comenzó en el segundo tercio del siglo XVII en México (donde se manifestaron con especial fuerza) y más tarde, ya a principios del siglo XVIII, en Perú. Las definiciones del *barroco mestizo* están relacionadas precisamente a este material.



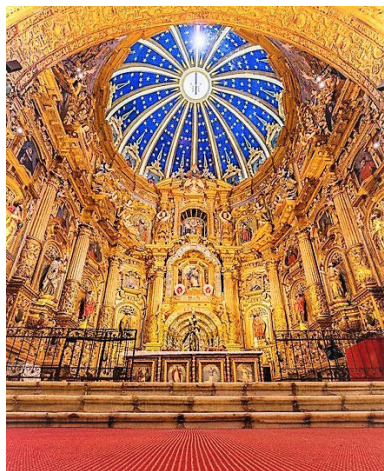
*Iglesia de San Marcelo de Lima.
Perú*

El Barroco estaba marcado por una sorprendente capacidad para adaptarse y plasmar artísticamente fenómenos bastante heterogéneos en el ámbito sociocultural: los laicos y religiosos, los folclóricos y cortesanos, etc. Este abanico se debía a que existían diferentes niveles en el Barroco – los investigadores coinciden en tres, pero hace falta tener en cuenta los fenómenos intermedios, «de frontera». El barroco es uno de los estilos históricos más prolíficos, duraderos y ricos en grandes logros artísticos. En su obra célebre «La pérdida del medio» Hans Sedlmayr sostiene que el Renacimiento y el Barroco que es su continuación en muchos aspectos (son los estilos «primario» y «secundario» de Likhachev) se basan en la idea del hombre-Dios y del hombre divino [Sedlmayr, 1948]. La carne se ilumina, reflejando su prototipo sublime, el sentimiento religioso dominante es el triunfo, la victoria sobre la muerte. Según el investigador, esto «no demuestra tanto la paganización del cristianismo sino la cristianización de la Alta Antigüedad pagana». Desde su punto de vista, esta época estilística es incomparable porque está marcada por una combinación del cristianismo y la vida orgánica, que es inaccesible para el románico y el gótico y que luego desaparece. Equipara esta época – o más bien la gran fase histórica y artística – a la Alta Antigüedad, a la cima de la historia universal.

Hay que admitir que pocos de los rasgos nombrados se expresaron en América Latina plenamente y con la certeza debida. Todos los problemas de la personalidad y el mundo, del entorno y el hombre, de la oscuridad y la luz, de la vida y la muerte se quedaron en Europa, en Roma, en París, en las obras de Rubens (1577 – 1640), Rembrandt (1606 – 1669), Bernini (1598 – 1680) y de los paisajistas holandeses. Las obras de los maestros cusqueños, de los artesanos en México, o incluso de los pintores profesionales, formados en las técnicas de la reducción, difícilmente podemos considerarlas como una verdadera pintura y escultura barroca. A lo mejor se trata de una reproducción simplificada de los ejemplares barrocos, sus imitaciones. Y aunque también llegaron a América las obras de la pintura alta barroca como los cuadros de Zurbarán (1598 – 1664) o Ribera (1591 – 1652), o los grabados maravillosos de los cuadros de pintores famosos, pero fueron escasos, se perdieron en el mar de la artesanía colonial y no formaron de ninguna manera una tradición coherente. Estos «episodios» espléndidos se copiaron, se simplificaron, convirtiéndose en los ornamentales y folclóricos.

También se nota otro rasgo típico. El barroco como estilo se caracteriza por un renacimiento peculiar de la tradición gótica (que nunca murió, sobre todo fuera de Italia). Por lo tanto, el término «gótico barroco» que adoptaron algunos investigadores, no es casual; incluso sería un programa artístico consciente, como el de Jan Santini (1677 – 1723) en Bohemia en el siglo XVIII. Pero a menudo se trataba de una necesidad espontánea y de una costumbre tanto de los que pagaron las obras como de los maestros. Esta peculiaridad del barroco, que forma parte de su compleja y rica esencia ideológica y artística, se caracterizó en América Latina por una tendencia al absolutismo. Toda la Escuela cuzqueña que representó casi dos siglos de la pintura tradicional podríamos denominarla «la Edad Media modificada», aunque sus rasgos singulares señalarán siempre la verdadera época histórica en que floreció, generando el espíritu excepcional de este fenómeno único. Es un arte impersonal, es puramente eclesiástico tanto según su sistema de géneros y los principios de tratar la imagen humana, como según su sistema artístico que se parece más a la pintura de iconos, primitiva y artesanal, que a los temas monumentales, espaciales y sensuales de la pintura barroca.

De todos modos, el barroco llegó a ser una gran época de la cultura latinoamericana, por muchas excepciones que haya. Tal vez debiéramos hablar precisamente de la época barroca y no del estilo barroco como tal. No sólo la élite criolla, sino también la población local, superficialmente europeizada y cristianizada, logró, sin embargo, sentir lo que llamamos la «imagen barroca del mundo». Bastaría leer los ensayos de Sor Juana Inés de la Cruz (1648 – 1695), las utopías de los misioneros, imaginar numerosas procesiones religiosas del Corpus Christi o de los santos locales, representaciones teatrales, la vida de las cortes virreinales, las ceremonias de luto, para captar en ellas las referencias emocionales y culturales familiares al estilo europeo. Pero éste no es el mundo del barroco, sino el mundo del barroco colonial. No floreció a base del rico sustrato cultural de Europa y del Mediterráneo, sino sobre las ruinas y fragmentos de una cultura pagana ajena. Y la formulación artística de esta imagen del mundo a veces no se llevaba a cabo a través de los medios barrocos. La imagen del mundo era más variada, y el contenido objetivado en las obras del patrimonio cultural era más amplio que las posibilidades de un pintor local. De ahí surge la discrepancia, la «brecha» entre la forma y el contenido, que produce el contraste y la tensión siempre palpables. Al mismo tiempo, el mencionado «organismo vital» de Sedlmayr, característico del barroco, la capacidad excepcional de traducir las observaciones cotidianas en formas artísticas no convencionales, con un matiz local, espontáneas y autoafirmativas, quizás sea la característica principal de este arte extraordinario. Una de las paradojas latinoamericanas es que este arte local tiene mucho



*Iglesia de San Francisco. Quito,
Ecuador*

terreno común con el mundo de los gustos y preferencias artísticas europeas. Por ejemplo, una de las peculiaridades de la estética local (que es profunda porque se refiere a los fundamentos sacros de la conciencia) era el amor por el color dorado, divino según se creía, y en general por el oro, que encarnaba la idea de la Deidad, lo que se traducía naturalmente en el amor por el dorado abundante del interior de la iglesia, sobre todo del altar. Aquí, el afán por la decoración magnífica de la catedral coincide con los gustos del barroco «triunfante» católico en Europa, con sus ideales del triunfo, de la glorificación y representación.

Los decretos del Concilio de Trento, entre otros, orientaron el arte hacia la misma opulencia y riqueza. Al parecer, esto contradice el fervor con el que los clérigos de la Iglesia católica de la misma época, teniendo en cuenta estos mismos decretos, lucharon por purificar la iglesia de la mitología, del espíritu secular y del lujo excesivo. No lo hicieron los luteranos, que «abolieron» el culto a los santos y que tenían mucho cuidado a la hora de glorificar incluso a la Virgen María, sino los propios católicos. Ignacio de Loyola (1491 – 1556) intentó abolir la música en la Iglesia. Abolió el canto monástico en su orden. Pero también prefirió el proyecto de Giacomo della Porta (c. 1540 – 1602) al diseño de la iglesia de los jesuitas de Roma, propuesto por el propio «divino Miguel Ángel» (1475 – 1564), ya que el primero remontaba al plano de la antigua basílica y era perfecto para oficiar una misa como tal y para su versión católica renovada. «En el interior de la iglesia reinan gran lujo y esplendor, amplificados por la decoración de la época posterior». Reflejando la Gloria del Señor, este interior también crea un efecto emocional especial: hay un contraste de formas pesadas y opulentas con el impacto del espacio de las bóvedas que atrae al espectador. «Parece que todos los logros del arte en dominar las masas tectónicas, como si obedecieran alguna fuerza sobrenatural, llevan... a moverse hacia la cúpula donde la gravedad pierde su poder y donde la vista y el espíritu se elevan a los reinos más altos» [Дворжак, 1978: 115]. Carlos Borromeo (1538 – 1584), el célebre arzobispo de Milán, ordenó que se quitaran de las iglesias de su ciudad las pinturas y escultura que contradijeran el nuevo espíritu e, igual que Loyola, abogó por volver al templo de tipo basílica (en forma de cruz latina) en vez del tipo céntrico favorecido en la época del Renacimiento. Quisieron destruir el «Juicio Final» de Miguel Ángel, con numerosas figuras desnudas (bajo el papa Clemente VIII (1592 – 1605)), luego «vistieron» las figuras. El arzobispo de Michelin (Malin) en Flandes quemó todas las esculturas y la pintura de las iglesias, obras que en su opinión no correspondían a los nuevos estándares, y lo apoyó mucho el general de la Compañía de Jesús Roberto Belarmino (1542 – 1621). Pero al mismo tiempo los jesuitas jugaron un papel muy importante a la hora de luchar por la expresividad del arte eclesiástico. Varios investigadores – Anthony Blunt, Emile Malle, Pavel Preiss – coinciden en que los jesuitas eran próximos a las corrientes místicas no ortodoxas en la religión, aunque siempre intentaron ajustarlas a una idea canónica común [Preiss, 1974]. Los investigadores analizaron lo suficiente el papel de los jesuitas en la formación, entre otras cosas, del Arte Sacra, y no tocaremos este tema. Solo cabe destacar que con el paso del tiempo el ideal de la Iglesia

que tenían en la mente los Reformadores, incluidos los Reformadores católicos, se fue desvaneciendo. La «Ecclesia ornata» («iglesia adornada») se convirtió en el ideal. Pedro Canisio (1521 – 1595), uno de los miembros más ilustrados y activos de la Compañía de Jesús, escribió: «Los innovadores nos condenan por adornar la iglesia. Son como Judas que impidió que María Magdalena echara incienso sobre la cabeza de Jesús». «Si fuéramos ángeles – continuó –, no nos harían falta iglesias ni servicios ni imágenes. Pero sólo somos seres humanos... Necesitamos que la Iglesia nos recuerde sin tregua lo que siempre estamos a punto de olvidar» [Male, 1932: 22, 29; Wittkower, 1972: 6-7].

La gloria del Señor era una de esas cosas de las que los jesuitas recordaban siempre a sus miembros, sobre todo al otro lado del océano. Al mismo tiempo, captaron bien los rasgos del carácter de la población local, incluido el arte, que podían manifestarse en la tendencia oficial de la Iglesia y, preservando su espíritu, permitieron cierta libertad en su expresión externa. Apoyaron las tendencias a los ornamentos opulentos cada vez mayor en la talla arquitectónica de América Latina. Las mejores iglesias de tipo «mestizo» incluyen las numerosas iglesias de la Compañía de Jesús, a saber, «La Compañía», que están diseminadas por todo el continente. Aquí el llamado «templo jesuítico», inspirado por la iglesia del Gesù en Roma, gozaba de una decoración ornamental sumamente rica.

Volviendo a los métodos de introducir el barroco en las colonias, se trata de nuevo del papel mediador de España y sus formas locales y regionales. A pesar de que los representantes de otros gustos y tradiciones nacionales (sobre todo los maestros alemanes) participaron en formar en el nuevo continente la cultura artística, y a pesar de los grabados y «libros de patrones» holandeses, pese a los dos volúmenes de Sebastiano Serlio (1475 – c. 1554) famosos en México, la influencia española (y la portuguesa en Brasil) fue decisiva. La línea de estilos locales no se cortó en el *plateresco* y el *manuelino*: en parte como su continuación, pero ya en relación con la tradición barroca, surgió su homólogo posterior, el *churrigueresco*. Estaba destinado a tener el mayor impacto en el arte latinoamericano.

Churrigueresco en la realidad latinoamericana

El nombre de este estilo proviene de un grupo de maestros de la dinastía Churriguera (una dinastía de arquitectos y retablistas barrocos de Madrid). Fue José Benito de Churriguera (1665 – 1725) quien desempeñó el papel principal en esta tendencia, junto a sus hijos Juan y Manuel. Como hemos visto, el *churrigueresco* se desarrolló en la época del barroco y floreció en España al mismo tiempo que el propio barroco y los elementos del clasicismo también presentes en Latinoamérica. Los representantes del último no aprobaron el *churrigueresco* acusándolo de ser demasiado extravagante. Sin embargo, este estilo, que absorbió las tradiciones del gótico tardío y del *plateresco* combinándolas a su manera con las técnicas barrocas contemporáneas, fue adoptado en muchos lugares y debía satisfacer los gustos de la población local si sus creadores recibían encargos tan importantes como la Ca-

tedral de Santiago de Compostela: Fernando de Casas Novoa (c. 1670 – 1749) construyó una nueva fachada, una «pantalla» que ocultaba el antiguo muro románico dejándolo intacto.

Los maestros de este estilo crearon la nueva cúpula de la Catedral de Salamanca, el retablo en tales catedrales grandes como la de San Esteban (también en Salamanca), el retablo de la Ascensión en la Catedral de Palencia y muchas otras obras igualmente importantes. Pero en la península Ibérica coexistían y funcionaban el barroco y el clasicismo de tipo europeo. Fue en esa época cuando el arte español se incorporó al estilo general y al sistema cronológico del arte europeo occidental y vivió su edad de oro en el campo de la pintura, lo que era importante a escala de toda Europa.

América Latina, a su vez, adoptó el *churrigueresco* como un modelo deseado. A base de este estilo surgieron muchas formas arquitectónicas, diversas y ricas. Uno de los elementos del estilo arquitectónico español – el estípite² – llegó a ser un símbolo de esta idoneidad local [Villegas, 1956]. Se trata de una forma de pilastra decorativa conocida desde la antigüedad, que se estrecha hacia abajo, se coloca en una base y tiene encima un capitel de cualquier forma. Esta pilastra se transformaba fácilmente en un herma o en una cariátide. Una gama de opciones similares está presente en el arte del Renacimiento italiano y, sobre todo, en el manierismo y el barroco. Tales pilastras se utilizan en la plástica decorativa atribuyéndole una diversidad considerable: a menudo enmarcan nichos y vanos, se utilizan en la escultura de lápidas, etc. El *Estípite* se usaba mucho en la arquitectura española. Lo usaron Herrera, los Churriguera, los clasicistas, tanto para decorar edificios como para construir retablos.

Esta forma arquitectónica tiene gran diversidad. Bastaría comparar la pilastra elegante y sobria en la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat en Madrid (1720, Pedro de Ribera (1681 – 1742)), construida a base de elementos geométricos equilibrados, con el estípite densamente dorado y pesado de la iglesia de San Juan Bautista de Hervás (antes convento de Trinitarios). El compararlos demostrará toda la escala amplia de su aplicación, teniendo en cuenta que la escuela española siempre tuvo también algunos rasgos de diferencia de la variante italiana, sobre todo la elegida por Borromini (1599 – 1667) y los maestros barrocos. Cabe señalar que al mismo tiempo en la escultura de retablos se usaba cada vez más la madera, a menudo dorada.



La Catedral de Santiago de Compostela. Galicia, España

² Un estípite (del latín *stipes*, una estaca, palo hincado en tierra) es una columna o pilastra troncopiramidal invertida que a veces tiene funciones de soporte y también antropomorfa. Es frecuente verlos superpuestos unos a otros. Su origen está en las columnas minoicas de éntasis invertida. Estos elementos son característicos del movimiento churrigueresco de la arquitectura barroca.

En la arquitectura latinoamericana del siglo XVII y sobre todo del XVIII el *estípite* ya se convirtió en todo un sistema ornamental y decorativo. Nació el llamado «estilo candelabro» del barroco mexicano, con su tendencia a la decoración ornamentada de todo el plano de los muros exteriores e interiores. Éstos se cubren con un ornamento continuo y denso, y el patrón del candelabro es el principal. Al mismo tiempo, el *estípite* puede convertirse en una columna voluminosa añadida, que se eleva hasta la mitad de la altura de la fachada, mientras que el cuerpo de la columna es casi redondo y se descompone visualmente en muchos fragmentos individuales, que se amontonan – incluyen guirnaldas, medallones, medias figuras, nichos, capiteles sofisticados, cornisas cruzadas, etc. La estructura arquitectónica de la pilastra se quiebra y se disuelve, pero la riqueza y diversidad de los detalles es realmente infinita. La madera tallada, utilizada en el interior, permite cortes más finos y detallados, a menudo dorados o policromados (también puede utilizarse estuco), dando la impresión de ondas relucientes doradas, una especie de estructura irracional autosuficiente; se esconde como una joya dentro de una arquitectura muy sencilla. En México suele ser un templo «tipo Sevilla», de doble torre, a menudo con techos *mudéjares*, lo que intensifica aún más el efecto de la extraordinaria y excesiva riqueza ornamental del interior.



Sagrario Metropolitano, México

Se puede encontrar fácilmente los prototipos directos de los «candelabros» latinoamericanos en España, por ejemplo, en las obras de Francisco Hurtado Izquierdo (1669 – 1725), tales como el altar de oro de Triunfo Santiago en la catedral de Granada (1707). Es un «plateresco embarrocado», completado con ornamentación floral. Más tarde, en la segunda mitad del siglo XVIII, también hubo similares «candelabros» sofisticados, pero siempre conservaron su lógica estructural y sus proporciones – por ejemplo, las obras de Leonardo de Figueroa (c. 1650 – 1730), en San Telmo de Sevilla (1775 – 1790). En toda la península el *estípite* se desarrolló a su manera en el marco del gran orden. En América Latina, el *estípite* ya pretende sustituir este orden, convertirse en un principio general. Por supuesto, no se refiere a la arquitectura del edificio como tal, sino



La fachada del Antiguo Colegio de San Ildefonso, México

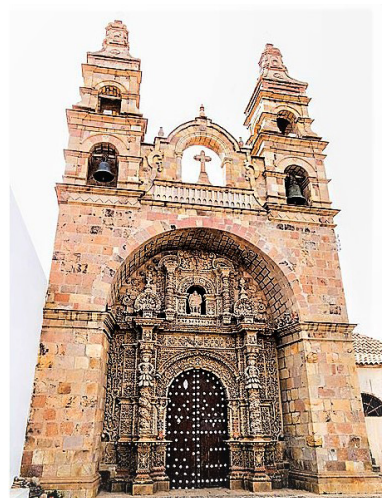
al exterior, a la decoración, y permanece siempre una aplicación. Tales pilastras decorativas aparecieron en las colonias muy pronto: ya en el siglo XVI hubo ejemplos singulares, como el de la Catedral de Xochimilco: aquí están escamadas, son alargadas y con figuras. En la Iglesia de San Pedro en Puebla (1679) las pilastras incluyen bustos estilizados con rostros frontales fijos, con los ojos cerrados. El motivo de la espiral, igual a la imagen humana en su función decorativa, se repite

aquí tres veces. El maestro que construyó la iglesia de Querétaro (1680) también utilizó los elementos del rostro y del cuerpo humanos, cortándolos en bloques y «barajándolos» con otros elementos envolviéndolos en ornamentos florales. La fachada de la célebre capilla del Sagrario Metropolitano en México (c. 1760) tiene patrón típico duplicado: el *estípite* entero pintado está «incrustado» en la pilastra ancha. La plástica de los enormes puntales verticales de su fachada que no pertenecen a un orden es muy escultórica y se parece poco a su fuente europea. Y en la fachada del Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México (1712 – 1717) las pilastras enormes parecen extenderse a lo ancho, pero los bloques geométricos de diferentes escalas que están amontonados se parecen a las formas arquitectónicas precolombinas.

En otros casos, la pilastra puede abrirse de repente al fondo y una estatua puede encajar en ella. También aparecen estatuas circulares, se las llamaría más bien figuras talladas: en medio de este abanico de ornamentos parecen estatuillas frágiles, que se pierden en la decoración y no están enmarcadas por ella como deberían. En la iglesia de Santa María Tonantzintla (c. 1700) las pilastras cariátides pierden definitivamente su pedigrí antiguo, igual que los mascarones, formando parte de las molduras plásticas, policromas, en parte doradas, ya bastante autosuficientes. Las cariátides aún más extrañas, de carácter sombrío, se ubican en el patio del Convento de San Agustín en la Ciudad de México (finales del siglo XVIII). Sus brazos enormes se alzan hacia arriba, pero no apoyan nada; están tirados, como cuerdas, a la pared, lo que muestra una falta total de lógica constructiva.



La iglesia de Santa María Tonantzintla, México



La Iglesia de San Lorenzo en Potosí

Los ejemplos son muchos, como las variantes peruanas de estilizar las pilastras cariátides antiguas como «sirenas» y «hombres de agua» locales, con guitarras en las manos y adornos de plumas en la cabeza. Este diseño ornamental disolvió las pilastras que bordeaban el nicho. Hace falta añadir, sin embargo, que la talla en Pomata tiene su propio carácter sobrio y ritmo simétrico, lo que se deberá a la tradición de la arquitectura maravillosa de Cusco y Lima. No obstante, en otra región peruana – en Potosí (la Iglesia de San Lorenzo) – la arbitrariedad y la estilización se manifiestan a lo máximo precisamente a la hora de tratar las figuras humanas, fragmentadas,

con rostros fantásticos y extraños. La ornamentación sustituye a la tectónica, por eso es tan difícil hablar de la presencia del barroco en su forma más pura en ese arte: el barroco no trata la aplicación ornamental sino la masa y el espacio.

El segundo ejemplo de la transformación de las fuentes europeas es el diseño de la fachada en la mayoría de las iglesias coloniales de los siglos XVII y XVIII. Se sabe que en España, en el apogeo del gótico tardío e isabelino, el coro y la capilla del altar mayor se ubicaron al fondo de la catedral. «En España fue como si el coro y el altar se convirtieran en una pequeña iglesia dentro de la catedral» [Каптерева, 1989: 144-145; Babelon, 1963]. Una reja ornamentada separaba el altar del resto del espacio. Luego el coro parecía seguir desplazándose hacia el exterior, buscaba hacer visualmente de la fachada de la iglesia un gran altar, aplicado decorativamente sobre el muro de la fachada. Esto generaba un efecto sorprendente y original, tanto estético como emocional y simbólico. Este tipo de decoración también está relacionado con el *churrigueresco*.

En América, sin embargo, cuando las misas se oficiaron en presencia de grandes multitudes de los recién convertidos, este diseño se hizo universal, sobre todo porque aquí el altar a menudo se sacaba al exterior y se colocaba entre las torres de los portales. No es casual que las catedrales mexicanas del siglo XVIII se parezcan a una especie de barrera de altar fosilizada. El elemento temporal del servicio local y la técnica arquitectónica que vino del otro lado del océano se mezclaron originando un principio obligatorio del diseño estilístico de la fachada de un edificio eclesiástico.

Mientras que los españoles construyeron fortificaciones, catedrales y viviendas en las colonias por su propia cuenta y a su gusto, a menudo se trataba de una arquitectura excelente y vanguardista para la época, que se incorporara fácilmente al contexto europeo. Así son, por ejemplo, las numerosas fortalezas del Caribe, como el castillo del Morro en La Habana; tal fortaleza se vería preciosa en la costa mediterránea. La construyó Bautista Antonelli (1547 – 1616), un italiano que era

uno de los mejores ingenieros de Europa de la época. Desde luego, desde el principio de la cristianización aparecieron edificios eclesiásticos modestos, provinciales, a menudo se construyeron utilizando las iglesias locales destruidas, como, por ejemplo, todo el complejo de la arquitectura sagrada alrededor de la isla de Titicaca. Aquí, en la tierra de la población autóctona, los

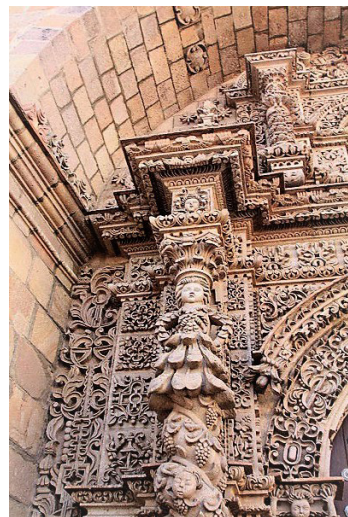


Figura del portal de la Iglesia de San Lorenzo en Potosí



El castillo del Morro en La Habana

rasgos de los gustos y tradiciones locales se hicieron sentir desde el principio. Pero fue en México y en la rica La Plata peruana – ya en el siglo XVIII – donde de verdad triunfaron las formas originales.

Cuando las colonias cobraron fuerza y los criollos se enriquecieron, cuando se formaron las preferencias locales, el arte se distanció de Europa occidental. Fue aquí donde floreció el tipo de arte parecido a lo que musicóloga soviética Valentina Conen llamó «géneros regionales» en cuanto a la música. Estas corrientes artísticas combinaron de manera arbitraria y desigual los elementos individuales en los que se «dividió» el estilo histórico europeo [Конен, 1984].

La decoración de las iglesias latinoamericanas del periodo barroco ofrece un sinfín de ornamentos y sus variantes. Rompiendo cualquier marco estilístico obligatorio, los artesanos locales dieron con muchas posibilidades impredecibles, como siempre ocurre en el primitivismo, y muchas de las obras que examinamos pertenecerían a este grupo de fenómenos artísticos, muy activo en el periodo postrenacentista y barroco. Además de la ausencia de los marcos fijos estilísticos, estos fenómenos se caracterizan por una gran diversidad de las fuentes, lo que los convierte en variantes típicas de una cultura mixta que prepara, y a veces genera, una síntesis artística.

En términos generales, en el siglo XVI y aún más definitivamente en los siglos XVII y XVIII, España y Portugal proporcionaron a las colonias su propia versión del estilo histórico, además de los impulsos generales europeos, mientras que América Latina adoptó algunos de sus rasgos, dándoles prioridad. Y si en Europa el *isabelino*, el *manuelino* y el *churrigueresco* eran sólo ramas laterales, en Latinoamérica se convirtieron en una base muy importante del estilo.

Reconfiguración de los estilos europeos en Latinoamérica

Observando esta línea local, cada vez más viva y folclórica, notamos cierta «desintegración» del conjunto estilístico, la liberación de elementos que parecían estar inseparables del concepto de la forma e imagen. Luego estos elementos se combinan arbitrariamente (desde el punto de vista del estilo histórico), creando mezclas a veces extrañas, pero sólidas. Parece que la posibilidad de tal «reconfiguración» existe en la propia estructura de la imagen artística. Se puede objetivar el contenido espiritual en una obra a través de una forma material concreta. El contenido espiritual se revela a través del espíritu «vivo», o sea el espectador, que lo contempla y es capaz de revelar y reproducir tanto la dimensión espiritual como la parte formal y material de la obra de arte [Гартман, 1958: 125-136]. Si el «espíritu», o sea la intuición, la mente de un representante de la población autóctona es incapaz de percibir algunas partes del contenido de las obras europeas, como si fueran opacas, poco reveladas, entonces la forma que envuelve este contenido se percibirá a lo mejor como una combinación arbitraria de elementos, que carece de estructura estricta. Pues es que una persona no ve, no siente los patrones estructurales (estilísticos), mientras que incluso la gente común y hasta analfabeta en Eu-

ropa los percibe, aunque sea intuitivamente, porque este contenido es tradicional y habitual y remonta a las normas arraigadas de percibir la imagen y el sentimiento artístico que evolucionaron durante siglos en la cultura de esta región.

Demos un ejemplo de tal combinación de elementos europeos: la tradición de decorar al fresco los muros de las iglesias se arraigó en los Andes y se convirtió en uno de los rasgos más típicos del arte local. Es cierto que a veces los murales se sustituyeron por pinturas multidimensionales sobre lienzo, pero también había frescos, y las pinturas podían ser tanto figurativas como puramente ornamentales. El ornamento – y en este contexto la pintura en el Baptisterio de Carabuco es un ejemplo elocuente – incluye los patrones renacentistas que proceden de una fuente familiar, es decir, de los grabados europeos. Se trata de frutas, flores, jarrones, grotescos, conchas y palmetas que aquí se transforman en penachos de plumas indios. Las flores y los pájaros eran preferidos; ambos crean una imagen de un paraíso de vegetación fantástica que cubre los muros, pilares y bóvedas de las iglesias. Estos murales se parecen a las tallas de las fachadas de Arequipa o Potosí, «el mestizo de los Andes». La pintura de la bóveda del Baptisterio de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas, que representa el Arca de Noé, tiene una espontaneidad casi infantil y carece de cualquier objetivo arquitectónico: los animales son diminutos en comparación con los humanos, pero los pájaros, numerosos como siempre, llenan con sus alas todo el espacio. El cuadrado central de la bóveda está decorado con querubines que vuelan entre las estrellas, y en el centro se ubica una representación del Espíritu Santo en forma de paloma, pero vuela sobre el fondo de un enorme disco de sol con rayos agudos, que se remonta a la tradición arcaica local.



Baptisterio de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas. Bolivia

Los murales nos dan también un ejemplo de la «recodificación del patrón» que está tan presente en el arte latinoamericano. Volvamos al baptisterio de Carabuco, cuyo mural fue realizado en 1766 – 1785, decorando la parte superior del coro. El maestro Diego de Rosas fue su autor. El pintor decoró el muro con guirnaldas de frutas, interpretadas de forma suelta y simplificada, que se remontan, como es habitual, a los modelos gráficos renacentistas. Las figuras, igualmente simplificadas, de Hércules y Apolo ocupan la parte central. El primero tiene su maza, el segundo está vestido con un manto y tiene cabello largo hasta los hombros, según la tradición india. Ambos sostienen una enorme corona de laurel, y en el centro de ella el pintor que no soporta el vacío colocó una flor exuberante. Pero lo más interesante es que los



Baptisterio de Carabuco. Bolivia

personajes mitológicos pongan esta corona sobre un signo emblemático que está en un arco: una mano con un compás se asoma desde las nubes dibujando una inscripción «Labore et Constantia». Teresa Gisbert sostiene que el emblema aleccionador sirve para la iluminación cristiana, mientras que la composición indica que el destino del héroe depende del plan divino [Mesa, Gisbert, 1977].

La imagen de los héroes y la corona están coronadas por una composición de flores, plumaje, manzanas y piñas que representan la apoteosis de la doctrina cristiana, según la percibieron el pintor y el cliente. Sin embargo, el compás que tiene la mano que se asoma de las nubes y la inscripción son la marca de la imprenta de Amberes de Cristóbal Plantino (c. 1520 – 1589). Una obra de este tipo, en la que un compás con una inscripción similar estaba colocado en un marco ornamentado, y que incluía las figuras de Hércules y Apolo (en la versión original fue Musa), la realizó Rubens para una imprenta famosa, pero no para la de Plantino, sino para la de su nieto, Balthasar Moretus (1574 – 1641), amigo del pintor, junto con quien Rubens, según Ksenia Egórova, creó un nuevo sistema barroco del diseño de un libro [Еропова, 1977]. Las portadas, las ilustraciones textuales y los retratos que Rubens realizó en los estudios ligeros y elegantes, generalmente con la técnica de la grisalla, se grabaron después en cobre y madera por un grupo de artesanos excelentes. La Compañía de Jesús fue uno de los principales clientes de la imprenta, y a través de ella muchos grabados y libros de la «Oficina Plantino-Moretus», que fueron los heraldos del nuevo estilo, cruzaron el océano y difundieron el estilo por las tierras lejanas del mundo cristiano, a veces incluso antes que en el propio continente europeo.

Estos ejemplos excelentes del estilo barroco fueron el punto de partida de numerosas obras coloniales, y en general, se tradujeron en pinturas. Así sucedió en el caso de la iglesia de Carabuco. La pintura fantástica, por supuesto, no se remonta directamente al dibujo de Rubens: se hicieron varias copias de él, y ante todo nos fijaremos en el grabado de Christoffel Jegher (1596 – 1652), hecho según el dibujo de Erasmus Quellinus II (1607 – 1678). Aquí la figura femenina – Rubens la dibujó con una túnica ondeante, con el pecho semidesnudo – está envuelta en un manto con pliegues. Sin embargo, esta forma no fue adecuada para decorar la iglesia, y el autor la sustituyó por Apolo. Por lo tanto, la marca comercial, la alegoría de la diligencia de la imprenta de Amberes, se convierte en una alegoría moralizante religiosa de carácter didáctico. Se trata de una verdadera transformación asimilativa del modelo europeo, que está tan presente en la arquitectura del «mestizo de los Andes». Pero allí se produce cierta síntesis de las formas locales e importadas, mientras que aquí se desenvuelve en el marco de la tradición artística europea, pero a costa de recodificar los elementos de contenido.

Las composiciones de caballete siguieron un camino similar, por ejemplo, la famosa imagen de la Defensa de la Eucaristía con la figura de Rosa de Lima en el centro, sosteniendo en alto con ambas manos los Santos Dones. La primera de las santas locales canonizadas (en 1671) aparece aquí como una representante de la joven iglesia americana. A ambos lados de Santa Rosa están un turco formidable con



Defensa de la Eucaristía con la figura de Rosa de Lima.
1700–1750. Perú

turbante (a la izquierda) y un rey español joven con armadura pálida y una peluca larga (a la derecha), bloqueando con su espada el camino de los infieles hacia Santa Rosa. El rey representa la monarquía española que defiende y protege la Iglesia y el cristianismo. Esta imagen autóctona según su espíritu también se basa en cánones europeos. Por ejemplo, la composición es casi igual a la de un grabado de Cornelis Galle II (1615 – 1678) (también basado en el dibujo de Rubens), pero esta vez no se limita a copiarlo simplificándolo, sino que crea una modificación, una nueva versión iconográfica. El dibujo de la portada de un libro (1634) del poeta jesuita polaco Maciej Sarbiewski (1595 – 1640) podría ser el punto de partida. Como resultado, la portada del libro dio origen a una imagen religiosa, casi eclesiástica, a la vez representativa y propagandística – en cuanto al papel del imperio español – pero glorifica

a una santa local y sus méritos decorativos corresponden perfectamente a los gustos locales. Combina la alegoría, el retrato, la situación histórica, un elemento de teatro parecido a los «cuadros vivos» de las procesiones cristianas festivas, y todo aquello refleja la apoteosis del Sacramento cristiano que une el cielo y la tierra. Es una obra maestra del barroco latinoamericano.

Goethe atribuye el estilo a las divinas leyes de naturaleza. Para la población autóctona estas leyes divinas estaban «encriptadas» y a veces «cerradas». Los incas no captaron el significado sagrado de la palabra «libro» porque el transmitir la información no solo lo asociaban a la escritura a través de los nudos, sino que la propia información era muy diferente a los textos de letras de Europa, donde para la gente el libro significaba ante todo las Escrituras. Por lo tanto, los componentes formales del estilo en la América Latina de la época, sobre todo en su interior, no se percibían como un marco visible del contenido simbólico claro, sino como un conjunto de símbolos arbitrarios, que formalizaban una estructura más bien convencional que nunca se revelaba del todo y que, en general, se les había impuesto desde el exterior. Un detalle de esta estructura, en la opinión de la gente, no estaba íntimamente vinculado a su contenido por los lazos firmes de un sistema de imágenes obligatorio. Sería más libre que en percepción de un europeo, menos significativo, más aleatorio. Al mismo tiempo, puede llamar más la atención y eclipsar lo demás, como ocurría con el *estípite*. Los detalles que no obedecieran la lógica interna de la construcción estilística parecían tener el mismo valor y, por tanto, se sustituían. Se los podía barajar, como los naipes, y colocarlos de otro modo. Se podía tomar cualquier parte y ampliarla, sacar un detalle y convertirla en un módulo arquitectónico general, rompiendo todas las leyes del orden europeo. Es por eso que resultó tan fácil romper el módulo europeo renacentista (antiguo). Según Boris Vippers, fue un «total descuido tectónico», que no deja de sorprender en

América Latina [Виппер, 1977: 108]. Aquí, cuando florecieron las formas locales, llamadas «barrocas» de manera demasiado generalizada, una columna salomónica podía encajar en una pilastra plana, ya que la columna salomónica tiene por objetivo erguirse libremente representando la idea de una espiral espacial infinita. Una columna pesada y brillante se colocaba encima de un frágil candelabro triangular puesto de arriba abajo. Pero no se trata sólo de tales «tonterías» tectónicas. Esta situación predispone en general al desarrollo predominante de formas ornamentales. El «estilo candelabro» del barroco mestizo en vez del sistema del orden europeo, compuesto, sin embargo, de algunos de sus elementos refleja el percibir de manera superficial la forma rechazando la idea misma del *modus antropomórfico* subyacente.

Esta sensación de una discrepancia, una brecha entre el contenido y la forma está muy presente. El contenido puede ser muy rico, pero la forma no refleja su profundidad, como si a una persona le faltaran palabras para describir lo que siente, aunque los sentimientos y las emociones sean fuertes. La gente trataba de expresar sentimientos confusos pero fuertes, sus miedos, preocupaciones, supersticiones, expectativas, alegría y dolor, es decir, su conciencia cristiana y el subconsciente indio. Lo hacían pintando o tallando en piedra, madera o alabastro rostros extraños con bocas sesgas o cerradas, representando cabezas como discos solares, los ojos cerrados o desorbitados de los



Vasija ceremonial de los Incas



Tapiz inca

ángeles o monstruos paganos, ahogándolos en los infinitos ornamentos florales o disolviéndolos en las formas etéreas o geométricas. Toda esta confusión atetónica en el siglo XVII y en el XVIII en particular exagera las verdaderas características del barroco, sus contrastes, el juego de luces y sombras, su sentido de la gravedad de la materia y su aspiración a «parecer» más que «ser». Lo exagera de una manera bastante bárbara, pero muy expresiva. Este mundo de las formas no sólo está lejos del arte europeo, sino también de la tectónica estricta, del equilibrio de color y línea, que caracteriza, por ejemplo, los maravillosos tejidos de los pueblos autóctonos, su cerámica, ni hablar de la arquitectura.

Este subconsciente colectivo todavía tiene dioses paganos, está sumergido en un pasado que los pueblos no vivieron y que se les quitó por fuerza. A principios del periodo colonial (y en algunos casos en su apogeo) dentro de tal arte se escondía una tristeza bastante oscura y profunda, aunque parezca despreocupada a primera vista. Si miramos más cerca, encontraremos más de las quimeras o grotescos

medievales en los márgenes de manuscritos en pergamino, monstruos entretejidos en capiteles románicos y rostros distorsionados, que de la ligereza hipnotizante del rococó, que parecían indicar las conchas blancas y doradas y los rizos florales exuberantes de las catedrales del siglo XVIII.

La decoración opulenta, los ornamentos, el carnaval de formas intentan disimular el hecho de que la población autóctona no adoptó, no percibió como el suyo el mundo europeo codificado en la materia del arte. Los pueblos autóctonos en la época colonial, aun siguiendo ciertas pautas en su arte, no resolvieron el enigma de la Esfinge de la costa mediterránea y escogieron el camino de menor resistencia: se apropiaron de este mundo de las formas, sin comprenderlo, sólo intentando, si era posible, ponerle indicadores, o sea las realidades familiares, intentaron acomodarse, vestirse con esta ropa estampada sin darse cuenta del significado y simbolismo del patrón.

* * *

América Latina creó su propia tradición que no se basó tanto en asimilar estilos históricos más amplios como en su dialecto hispano-portugués. Poco a poco lo consiguió: a finales del periodo colonial, cuando el sentimiento nacional se había consolidado, el elemento folclórico llegó a influir en las formas importadas,



Virgen de la Almudena.
1740–1770

las impregnó de su propio espíritu pintoresco, creó sus propios géneros. Las Madonnas indias, Jesús con una corona de espinas de cactus, arcángeles con ropa colorida inca o con los mantos de plumas aztecas adquirieron su propia lógica de existir y el valor de los símbolos nacionales.

Nos parece apropiado citar una de las afirmaciones de Boris Vippers que tiene que ver con el arte barroco letón, pero que parece tener un significado general mucho mayor, al menos en lo que se refiere al nacimiento de las formas nacionales en el arte latinoamericano. «La rusticalización de las formas artísticas ocurre cuando la tradición y los elementos de estilo pasan de una nación a otra... o de una esfera social a otra. Las formas artísticas se generalizan y se simplifican, los rasgos típicos se aumentan, y los contrastes

espaciales se sustituyen por un ritmo externo. Aunque tal proceso conduce sin duda a una deformación, incluso a la destrucción del estilo histórico, nunca se trata de la decadencia. La influencia del estilo histórico genera un abanico especial de técnicas y patrones en el arte provincial, que, desarrollándose en el futuro, se combinan con la tradición antigua de la artesanía popular y forman paso a paso una versión del dialecto artístico nacional. Esto todavía no es un estilo, pero crea el potencial para que surja un estilo original independiente. <...> Poco a poco, en el marco de este dialecto, se van desarrollando los rasgos nuevos y originales: las for-

mas ornamentales peculiares, los símbolos típicos y un concepto independiente. Una chispa pequeña, echada en un momento tenso para la autoconciencia de una nación, es suficiente para que el dialecto provincial pase a ser un lenguaje artístico completo e independiente. El estilo potencial se convierte en un nuevo estilo nacional» [Vippers, 1939: 8].

La nueva etapa en el desarrollo del arte latinoamericano, que llegó después de las guerras de independencia que se libraron por todo el continente, sirve para comprobar esta idea. Cuando llegó el siglo XX, ya se trataba de la existencia de formas nacionales y originales en el arte latinoamericano, de los países independientes del continente que ya no fueron colonias. Entretanto, la complicada época de transición de la Edad Media a la Nueva Edad plantea un abanico de problemas y exige análisis y estudios exhaustivos para seguir investigando la historia del arte latinoamericano.

References

- Babelon J. (1963) *L'Art espagnol* [The Spanish Art], Presses universitaires de France, Paris, France, 184 p. (In French)
- Berezkin Yu.E. (1991) *Inki. Istoricheskii opyt imperii* [The Incas. The Historical Experience of the Empire], Nauka, Moscow, Russia, 232 p. (In Russian)
- Bottineau Yv. (1969) *Baroque ibérique* [Iberian Baroque], Office du Livre, Fribourg, France, 190 p. (In French)
- Dvořák M. (1978) *Istoriya ital'yanskogo iskusstva v epokhu Vozrozhdeniya* [History of Italian Art during the Renaissance], Iskusstvo, Moscow, Russia, 264 p. (In Russian)
- Egorova K.S. (1977) *Peter Paul' Rubens. Pis'ma. Dokumenty. Suzhdeniya sovremennikov* [Peter Paul Rubens. Letters. Documents. Judgments of contemporaries], Iskusstvo, Moscow, Russia, 480 p. (In Russian)
- Hartmann N. (1958) *Estetika* [Aesthetics], Inostrannaya literatura, Moscow, Russia, 692 p. (In Russian)
- Kaptereva T.P. (1989) *Iskusstvo Ispanii. Ocherki* [Art of Spain], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, Russia, 385 p. (In Russian)
- Kaptereva T.P. (1990) *Iskusstvo Portugalii* [Art of Portugal], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, Russia, 400 p. (In Russian)
- Khoroshaeva I.F., Nitoburg E.L. (1981) *Etnicheskie protsessy v stranakh Yuzhnoi Ameriki* [Ethnic Processes in South America], Nauka, Moscow, Russia, 534 p. (In Russian)
- Konen V.D. (1984) *Rozhdenie dzhaza* [The birth of jazz], Sov. kompozitor, Moscow, Russia, 312 p. (In Russian)
- Kubler G., Soria M. (1959) *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions (1500–1800)*, Penguin Books, Baltimore, Baltimore, USA, 445 p.
- Lambert E. (1949) *L'art Manuelin* [Manuelin art], Minerva, Lisbonne, Portugal, 12 p. (In French)
- Likhachev D.S. (1973) *Razvitie russkoi literatury X – XVII vekov* [The development of Russian literature of the 10th - 17th centuries], Nauka, Leningrad, Russia, 254 p. (In Russian)
- Male E. (1932) *L'art religieux après le Concile de Trente* [Religious art after the Council of Trent], Armand Colin, Paris, France, 532 p. (In French)

- Mesa J. de, Gisbert T. (1977) *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* [Holguin and vice-royalty painting in Bolivia], Librería Editorial Juventud, La Paz, Bolivia, 358 p. (In Spanish)
- Sebastian S., Gainza M.G., Rogelio Buendia J. (1980) *Historia del Arte hispanico: El Renacimiento* [History of the Hispanic Art: The Renaissance], Alhambra, Madrid, España, 344 p. (In Spanish)
- Sedlmayr H. (1948) *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit* [Loss of center. The visual arts of the 19th and 20th centuries as a symbol of time], Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien, Österreich, 255 p. (In German)
- Smith R. (1968) *The art of Portugal (1500–1800)*, Weidenfeld & Nicolson, London, UK, 320 p.
- Vasconcelos de F. (1972) *Historia da Arte em Portugal* [Art History of Portugal], Verbo, Lisboa, Portugal, 137 p. (In Portuguese)
- Villegas V.M. (1956) *El grande signo formal del barroco* [The great formal sign of baroque], Imprenta Universitaria, México, México, 241 p. (In Spanish)
- Vippers B. (1939) *Baroque Art in Latvia*, Valters un Rapa, Riga, Latvia, 276 p.
- Vippers B. (1977) *Ital'yanskii Renessans. XIII – XVI veka* [Italian Renaissance. XIII – XVI centuries], Iskustvo, Moscow, Russia, 223 p. (In Russian)
- Wittkower R., Jaffe I.B. (eds.) (1972) *Barok Art: the jesuit contribution*, Fordham University Press, New York, USA, 139 p.
- Zemskov V.B. (ed.) (1985) *Istoriya literatur Latinskoi Ameriki. Ot drevneishikh vremen do nachala Voyny za nezavisimost'* [History of Latin American Literatures. From Ancient Times to the Beginning of the War of Independence], Nauka, Moscow, Russia, 674 p. (In Russian)

Список литературы

- Березкин Ю.Е. (1991) *Инки. Исторический опыт империи*. Наука, Москва. 232 с.
- Виппер Б. (1977) *Итальянский Ренессанс. XIII – XVI века*. Искусство, Москва. 223 с.
- Дворжак М. (1978) *История итальянского искусства в эпоху Возрождения*. Искусство, Москва. 264 с.
- Гартман Н. (1958) *Эстетика*. Иностранная литература, Москва. 692 с.
- Егорова К.С. (1977) *Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников*. Искусство, Москва. 480 с.
- Земсков В.Б. (ред.) (1985) *История литератур Латинской Америки. От древнейших времен до начала Войны за независимость*. Наука, Москва. 674 с.
- Каптерева Т.П. (1989) *Искусство Испании. Очерки. Изобразительное искусство*, Москва. 385 с.
- Каптерева Т.П. (1990) *Искусство Португалии. Изобразительное искусство*, Москва. 400 с.
- Конен В.Д. (1984) *Рождение джаза. Советский композитор*, Москва. 312 с.
- Лихачев Д.С. (1973) *Развитие русской литературы X–XVII веков*. Наука, Ленинград. 254 с.
- Хорошаева И.Ф., Нитобург Э.Л. (ред.) (1981) *Этнические процессы в странах Южной Америки*. Наука, Москва. 534 с.

Живопись Фернандо Ботеро: универсальность и национальная идентичность¹



© Н.А. Шелешнева-Солодовникова, 2023

Шелешнева-Солодовникова Наталья Алексеевна, старший научный сотрудник Центра культурологических исследований Института Латинской Америки РАН.
115035, Москва, ул. Большая Ордынка, 21
E-mail: sheleshnatal@gmail.com

Аннотация. Выдающийся колумбийский художник эпохи постмодернизма Фернандо Ботеро Ангуло отражает универсальность и одновременно национальную идентичность своей страны через пейзаж, натюрморт, корриду, танцы. Он известен также как график и скульптор. Графические и живописные произведения Ботеро хранятся во многих музеях мира, в том числе и в российских — Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге и в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве; его скульптуры украшают города Европы, Америки, Азии. Новаторская манера письма — «круговая форма» — сделала художника уникальным творцом, обыгравшим в ней многие великие произведения искусства, а затем создавшим образы, узнаваемые каждым, кто хоть раз увидел картины Ботеро. Возникновение «круговой формы» представляется процессом как интуитивным, так и теоретически мировоззренческим. Подробное знакомство и анализ работ, выполненных в самых разных жанрах, показывает, что мастер выступает не только как творец уникальной формы, но и как блестящий колорист. Несомненный гений позволил Фернандо Ботеро в своем творчестве поднять Латинскую Америку на высокий пьедестал; отталкиваясь от общеевропейской традиции, он через частное, родную Колумбию, показал общечеловеческое.

Ключевые слова: Ботеро, Колумбия, универсальность, национальная идентичность, светские и религиозные образы, пейзаж, интерьер, натюрморт, коррида, музыканты, танцы

Для цитирования: Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2023) Живопись Фернандо Ботеро: универсальность и национальная идентичность. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 75–93. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-75-93

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

¹ В настоящем эссе автор развивает собственный цикл научных публикаций и исследований, посвящённых творчеству выдающегося колумбийского художника — Фернандо Ботеро. — *Прим. ред.*

La pintura de Fernando Botero: universalidad e identidad nacional

© N.A. Sheleshneva-Solodovnikova, 2023

Nataliya A. Sheleshneva-Solodovnikova, Investigador principal del Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia.
115035 Rusia, Moscú, calle Bolshaya Ordynka, 21
E-mail: sheleshnatal@gmail.com

Resumen. El destacado pintor de la modernidad Fernando Botero Angulo (n. 1932) es uno de los principales artistas de la era posmodernista, gracias a la paráfrasis, la ironía de sus obras siendo conocido también como grafista y escultor. Las obras gráficas y pictóricas de Botero se conservan en muchos museos del mundo, incluido el Museo Estatal del Hermitage en San Petersburgo y el Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin en Moscú; sus esculturas adornan ciudades de Europa, América y Asia. La pintura del artista presenta la visión del mundo del maestro quien refleja la universalidad y al mismo tiempo la identidad nacional de su país a través del paisaje, la naturaleza muerta, las corridas de toros, la danza. Varias partes de este artículo — «biografía y “forma circular”», «imágenes seculares y religiosas», «paisaje, interior, naturaleza muerta», «corridas de toros, música, baile» — narran el sentido de la obra creativa del artista. La «forma circular» tiene papel especial ya que fue ella la que convirtió al artista en el creador único quien creó imágenes reconocibles por cualquiera quien haya visto sus pinturas. Las obras del maestro abarcan diferentes géneros, en los cuales él actúa no solo como creador de una forma única, sino también como un brillante colorista. Botero logró elevar a América Latina y a su Colombia a un alto pedestal: partiendo de la tradición paneuropea, a través de lo nacional y popular, mostró lo universal.

Palabras clave: Botero, Colombia, universalidad, identidad nacional, imágenes seculares y religiosas, paisaje, naturaleza muerta, corridas de toros, músicos, baile

Para citar: Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2023) La pintura de Fernando Botero: universalidad e identidad nacional, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 75–93. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-75-93

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

The Painting of Fernando Botero: Universality and National Identity

© N.A. Sheleshneva-Solodovnikova, 2023

Nataliya A. Sheleshneva-Solodovnikova, Senior Researcher of the Institute for Latin America of the RAS.

115035 Russia, Moscow, Bolshaya Ordynka street, 21

E-mail: sheleshnatal@gmail.com

Abstract. The outstanding contemporary artist Fernando Botero Angulo (b. 1932) is one of the leading artists of the postmodern era, thanks to the paraphrasing and irony of his works. He is also known as a graphic artist and a sculptor. Botero's graphic and pictorial works are kept in many museums around the world, including the Russian ones — the State Hermitage Museum in St. Petersburg and the Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow; his sculptures adorn the cities of Europe, America, Asia. This article focuses on the artist's painting: it gives an idea of him as a master who reflected universality and at the same time national identity of his country through landscape, still life, bullfighting, dancing. Several parts of the article are devoted to: «Biography and "circular form"», «Secular and religious images», «Landscape, interior, still life», «Bullfighting, music, dancing». A significant place is given to the «circular form», since it made the artist a unique creator, who used it in many great works of art, and then created images recognizable by everyone who has ever seen Botero's paintings. There are various genres of the master's works, in which he acts not only as a creator of a unique form, but also as a brilliant colorist. Botero managed to raise Latin America to a high pedestal; starting from the pan-European tradition, he showed the universal through his native Colombia.

Keywords: Botero, Colombia, universality, national identity, secular and religious images, landscape, interior, still life, bullfighting, musicians, dancing

For citation: Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2023) The Painting of Fernando Botero: Universality and National Identity, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 75–93. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-75-93

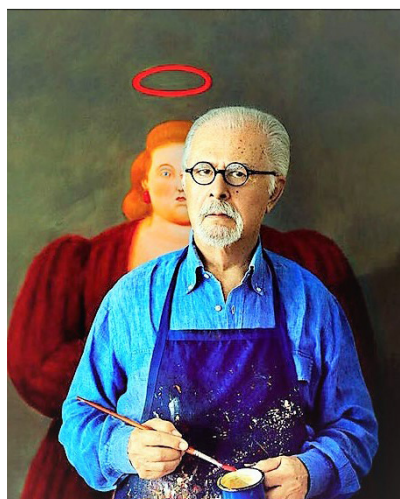
Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

В сентябре 1971 г. в колумбийской столице Боготе в престижной галерее, которой руководил известный критик искусства Касими́ро Эйгер (Casimiro Eiger, 1909–1987), открылась выставка под названием «Пятеро» (Los 5). В ней приняли участие Энрике Грау (Enrique Grau, 1920–2004), Алехандро Обрегон (Alejandro Obregón, 1920–1992), наивный художник Ноэ Леон (Noé León, 1907–1978) и Фернандо Ботеро (Fernando Botero, р. 1932), которые в память об ушедшем друге Гильермо Видемане (Guillermo Wiedeman, 1905–1969) взяли для экспозиции его работы. В рецензии, опубликованной в газете «Tiempo» в день вернисажа, говорилось, что это те колумбийские мастера, «чья слава за последние годы достигла вершин и вышла за пределы родины», и что именно их творчество «выражает надежды страны в области культуры» [Serrano, 1999: 27].

Совершенно разные, эти художники каждый по-своему отразили национальную идентичность. Э. Грау писал натюрморты с тропическими фруктами и создавал в основном женские образы, делая акцент не на портретном сходстве, а на определенном типаже — креольском, индейском, негроидном. А. Обрегон в экспрессивной аллегорической манере, используя образы кондора и быка, отразил трагическую главу в истории страны — кровопролитную гражданскую войну, получившую из-за жестокости название «La Violencia» (исп. *violencia* — насилие, 1948–1958), когда карательные операции проводились не только против партизан, но и против мирного населения.

Г. Видеман в акварели и смешанной технике писал чаще всего обнаженную женскую натуру. Творчество Н. Леона, первого среди наивных художников из разных стран после таможенника Анри Руссо (Henri Rousseau 1844–1910), принявшего участие в выставке совместно с профессиональными мастерами, многотемно и многожанрово. Известный колумбийский искусствовед Эдуардо Серрано в монографии, посвященной творчеству Леона, выделил основные темы работ мастера: натюрморт, пейзаж атлантического побережья (художник жил и творил в Барранкилье), рай, небо и ад, повседневная жизнь, бумажные змеи, религиозные и народные праздники, автобусы, пароходы, город, ягуары, домашние животные, портреты и автопортреты, «виоленсия» [Serrano, 1999: 53].

Творчество Ф. Ботеро также многотемно и многожанрово, но, в отличие от коллег, оно и универсально. Можно отнести творчество мастера к наивному искусству, исходя, очевидно, из порой намеренно примитивизируемых образов художника. С нашей точки зрения, нельзя не согласиться с мнением отечественного литературоведа и культуролога Ю.Н. Гирина, который, говоря



Фернандо Ботеро

о моделетворчестве и проективности как отличительных чертах латиноамериканской художественно-философской мысли, дает произвольный ряд имен первой величины в современной словесности Латинской Америки, отмечая, что «при всем различии дат, стран и художественных индивидуальностей в их творчестве явственно просматривается общая черта: в высшей степени головная, рассудочная выстроенность художественного мира и сознательное образно-стилевое парафразирование» [Гирин, 1993: 65]. Ботеро трудно заподозрить в наивности, он совершенно сознательно создал определенный типаж, который стал условным знаком, поэтому, стоит лишь произнести его имя, как перед глазами тут же встает образ, который ни с кем не спутаешь, при этом распространенный в любой части света и, кажется, существовавший всегда. Поэтому неудивительно, что, давая характеристику одному из персонажей своего романа «Восток есть Восток» («East Is East», 1990), кубинской пианистке, североамериканский писатель Т. Корагессан Бойл (Т.С. Boyle, р. 1948) пишет, что она «казалось, сошла с картины Ботеро»². Художник с его парафразированием, иронией, порой сарказмом, стал знаковой фигурой в эпоху постмодернизма [Шелешнева-Солодовникова, 2008].

Живописец, график, скульптор, Ф. Ботеро сумел увидеть мир под таким углом зрения, под которым до него никто не смотрел, хотя образы его произведений вызывают постоянные реминисценции. Работы мастера давно привлекли внимание не только искусствоведов и собирателей коллекций, но и деятелей культуры из других сфер, в частности, знаменитого перуанского писателя Марио Варгаса Льосы (Mario Vargas Llosa, р. 1936) и известного колумбийского историка Хермана Арсиньегаса (Germán Arciniegas, 1900–1999). Помимо них, тех, для кого интерес к творчеству Ботеро может быть объясним общим латиноамериканским происхождением, к твор-



Скульптура Фернандо Ботеро «Женищина с фруктом», Бамберг, Германия.



Танцоры. Фернандо Ботеро. 2002

² Корагессан Бойл Т. Восток есть Восток. Иностранная литература. 1994. № 8. С. 91.

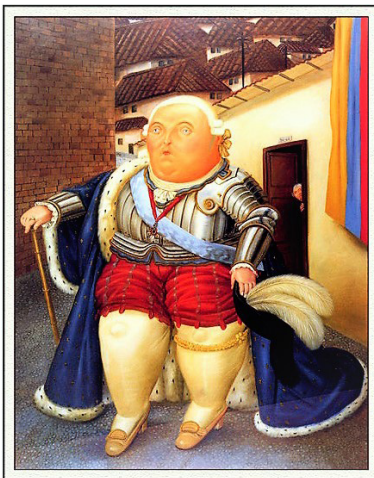
честву мастера обращались французы, итальянцы, англичане, американцы, нидерландцы, немцы, уроженцы стран Азии. Выставки его работ проходили во многих странах мира, его живописные произведения хранятся во многих знаменитых музеях, его скульптуры украшают многие города Европы, Америки и Азии. Журнал “Paris Match” назвал его самым щедрым и самым оптимистичным из живописцев нашего времени. С творчеством Ботеро могли познакомиться и российские зрители: в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в сентябре–ноябре 1993 г., и тогда еще в Ленинграде, где в Государственном Эрмитаже в ноябре 1993 – январе 1994 г. прошла выставка работ Ботеро.

Во вступительной статье к каталогу, выпущенному к открытию выставки в Москве, директор Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина И.А. Антонова точно подметила: «Лишенные чувств и эмоций, застывшие в статичных позах, его герои предстают перед нами, пребывая в вечности, вырванные из суетного потока времени», подчеркнув при этом, что «хотя они как бы предназначены для любования, но вызывают в зрителе не только восторг и веселье, но и иронию, и печаль»³.

Автор другой статьи каталога, организатор выставки Дидье Имбер пишет об упоении Ботеро формами и объёмами, о взрыве красок, которые «претворяют реальность в воображаемый мир, параллельный тому, который нам знаком, и сравнимый разве что с великими и застывшими фресками, этими религиозными или же светскими сагами, рассказывавшимися в красках на протяжении долгих лет и дошедшими до нас, понятными нам благодаря их вневременному характеру»⁴. Д. Имбер также делает упор на то, что для произведений Ботеро характерны остановка времени, неподвижность, статиче-



Визит Марии-Антуанетты в Медальон. Фернандо Ботеро. 1990



Визит Людовика XVI в Медальон. Фернандо Ботеро. 1990

³ Ботеро. Каталог выставки. Авиньон. Дидье Имбер Файн Арт. 1993. С. 5

⁴ Там же. С. 7.

ская избыточность персонажей и предметов, которые кажутся преобразенными для вечности. В связи с этим нельзя не вспомнить одно из основных положений французского мыслителя Рене Генона (René Guénon, 1886–1951), что «Изначальное есть вечное Настоящее» [Генон, 1991]. Именно это вечное настоящее сделало произведения Ботеро понятными в разных частях света. Как и все латиноамериканцы, он стремился к утверждению своей идентичности. В конце 1960-х гг. он говорил: «Я хотел бы быть способным писать все, даже Марию-Антуанетту, но в надежде на то, что все, что я делаю, будет исполнено латиноамериканского духа...». И в 1990 г. он создал диптих «Визит Людовика XVI и Марии-Антуанетты в Медельин» («Visita de Luis XVI y María Antonieta a Medellín»). Но Ботеро перерос самого себя: желая прежде всего быть выразителем духа латиноамериканского, он стал выразителем духа всеобщего.

Биография и создание «круговой формы»

Для того чтобы лучше понять творчество Ботеро, необходимо остановиться на его биографии, так как, по мнению Х. Ортеги-и-Гассета, «жизнь художника — и грамматика, и словарь, без которых нельзя правильно прочитать его творения» [Ортега-и-Гассет, 1991: 568]. Фернандо Ботеро родился 19 апреля 1932 г. в Медельине, втором по значению после столицы городе страны, расположенном в горной долине Центральных Анд. Мотив гор и домов колониальной архитектуры под черепичными крышами — один из самых любимых у художника: они часто виднеются в просветах окон и дверей его интерьеров. Отец Ботеро — торговец, чьим основным средством передвижения была лошадь, умер, когда Фернандо было всего четыре года. Его опекуном стал дядя, отдавший мальчика, когда ему исполнилось шесть лет, сначала в начальную, а позднее — в среднюю школу, которую в Медельине содержали иезуиты. А в 12-летнем возрасте дядя, знаток и любитель корриды, отправил его в школу матадоров. Неудивительно, что не только первые рисунки Ботеро посвящены быкам и тореадорам, но и впоследствии он постоянно обращался к этой теме, так же, как и к религиозной.



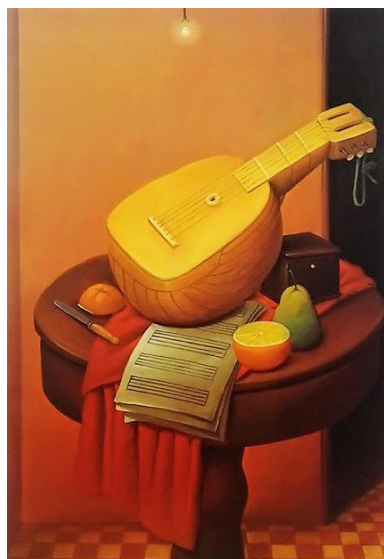
Фернандо Ботеро. Королева. 1997

В 1948 г. он поступил в художественный колледж и увлекается памятниками доколумбова искусства и барокко, мечтает увидеть произведения старых мастеров, из современных художников выделяет Пабло Пикассо (Pablo Picasso, 1881–1973) и Сальвадора Дали (Salvador Dalí, 1904–1989). В 1949 г. его отчисляют из колледжа из-за статьи, посвященной этим мастерам, и из-за рисунков, связанных с «виоленсией». Юный Ботеро сам оплачивает

свои занятия в лицее Сан-Хосе-де-Маринилья, зарабатывая рисунками для периодических изданий. В 1951 г. поселяется в Боготе, через год экспонирует работы, написанные под влиянием Поля Гогена (Paul Gauguin, 1848 – 1903), а также «голубого» и «розового» периодов Пикассо, которые приносят ему успех и позволяют поехать в Европу. В Мадриде Ботеро некоторое время учился в Академии Сан-Фернандо. Затем были Париж, Флоренция, Сиенна, Равенна — художник копирует и изучает искусство старых мастеров. Впоследствии он скажет: «В годы ученичества каждый ищет свой собственный стиль, я же искал, прежде всего, мастерства»⁵.

В 1955 г. Ботеро вернулся в Боготу, но выставка его итальянских произведений фактически провалилась, и расстроенный художник уезжает в Мексику, где много путешествует и работает. Здесь он создает «Натюрморт с мандолиной» («Bodegón con mandolina», 1956), в котором, как считается, и открывает собственный способ изображения объемных тел. Вот как пишет об этом сам Ботеро: «Когда я писал мандолину, я нарисовал ее звуковое отверстие очень маленьким, что визуальнo сделало весь инструмент гигантским. Так я понял, что добавление мелких деталей делает основную форму более монументальной. Поэтому у моих персонажей глаза и рот маленькие, а их тела, напротив, огромны» [Карасевич, 2016: 27].

К 1957 г. относится его полотно «Спящий епископ» («El obispo dormido»), решенное в «круговой форме». В том же году он выставляется в Вашингтоне, а в следующем становится преподавателем живописи в Академии художеств в Боготе. В 1958 г., используя свою «круговую форму», он написал полотно «Комната новобрачных (в память о Мантенье)» («La habitación de los recién casados (en memoria de Mantegna)»), обыграл «Чету Арнольфини» («Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa») Яна ван Эйка (Jan van Eyck, ок. 1385–1441) и «Автопортрет» Альбрехта Дюрера (Albrecht Dürer, 1471–1528). В начале 1960-х гг. написал картину «Мона Лиза в возрасте 12 лет» («Mona Lisa a los 12 años»), тут же купленную Музеем современного искусства в Нью-Йорке; на одном из полотен запечатлел себя, беседующим с Пьеро де ла Франческой (Piero della Francesca, ок. 1420–1492), в 1977 г. создал еще один парафраз на тему «Джоконды» («Gioconda») Леонардо да Винчи (Leonardo



*Натюрморт с мандолиной.
Фернандо Ботеро. 1955*

⁵ Ботеро. Каталог... С. 180.



*Портрет четы Арнольфини.
Фернандо Ботеро. 1997*

da Vinci, 1452–1519). С 1960-х гг. Ботеро создает работы, вдохновленные творчеством Веласкеса (Diego Velázquez, 1599–1660), Рубенса (Pieter Paul Rubens, 1577–1640), Энгра (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780–1867), Эдуарда Мане (Édouard Manet, 1832–1883) и других выдающихся мастеров. Кватрочентистов Ботеро особенно любил, недаром французский искусствовед Соланж Озиас де Тюренн назвала Ботеро в своей статье в каталоге художником Возрождения⁶. Он выставляется в США и Европе, в 1973 г. поселяется в Париже, оставляя за собой также мастерские в Нью-Йорке и колумбийском Тукуринке. Позднее Ботеро приобретет дом в Италии, в Пьетрасанте, где в основном занимается скульптурой. В 1960 г. на свет появляется первый сын мастера — Хуан Карлос, через де-

сять лет рождается второй сын — Педро. В 1974 г. в жизни художника происходит страшная трагедия — в автокатастрофе в Мадриде погибает четырехлетний Педро, портрет которого на деревянной лошадке в окружении игрушек «Педро на лошади» («Pedro a caballo», 1974) художник то ли успел написать до катастрофы, то ли написал как посвящение. Как часто случается, родителям трудно переживать горе вместе, и годом позже Ботеро и его жена Сесилия разводятся. В память о Педро художник передает 16 картин в музей Медельина. Чтобы приглушить боль, он начинает работать с удвоенной силой и создавать в «круговой форме» жизнеутверждающие произведения. Позднее он скажет: «Людам необходима музыка, литература и живопись — все эти островки совершенства, составляющие мир искусства для того, чтобы побороть грубость и материальность жизни» [Карасевич, 2016: 43].

С. Озиас де Тюренн, цитируя самого Ботеро, считающего, что его задача заключается в том, чтобы определить, в чем же, когда мы смотрим на картину, состоит источник нашего удовольствия, как бы отвечает мастеру: «Удовольствие — это форма, метод — это тоже



Педро на лошади. Фернандо Ботеро. 1974

⁶ Ботеро. Каталог... С. 15.

форма, и успех произведения тоже зависит от формы»⁷. Да, искусство Ботеро — прежде всего праздник форм: больших, даже гипертрофированных в объемах, наполненных удивительной жизненной силой. Самодостаточные в хорошем смысле слова благодаря природной неискушенности, его персонажи в живописных полотнах вызывают в памяти вечные для человека европейской культуры образы Рабле (François Rabelais, 1494–1553) — Гаргантюа и Пантагрюэля, а в скульптуре — памятники шумерской, египетской, дальневосточных и доколумбовых культур.

Форма, на которой ставят акцент большинство исследователей творчества Ботеро, связана со всей его мировоззренческой установкой [Botero, 2013; Hanstein, 2017; Padilla, 2020]. Как писал Э. Панофский, «стиль, тема, форма и содержание идут рука об руку в эстетическом эксперименте, делая его уникальным» [Panofsky, 1979: 234]. Сам Ботеро, отвечая на вопрос, как появилась его «круговая форма», говорил: «Художник не знает, почему его привлекают определенные формы. Он принимает какую-то художественную позицию интуитивно и только спустя некоторое время рационализирует или даже находит ей оправдание» [Карасевич, 2016: 16].

Возможно, он обыграл свою фамилию, ведь «botero» по-испански означает «изготовитель или продавец бурдюков», а его персонажи действительно напоминают раздутые от вина бурдюки. Или, будучи искушенным мастером и уж безусловно знающим, Ботеро создал свой стиль не чисто художественно-интуитивным путем?

Во всяком случае, если рассматривать формотворчество Ботеро в теоретически-мировоззренческом плане, то оказывается, что его концепция «круговой формы» перекликается с понятием «Самости» (das Selbst) у К.Г. Юнга, которая представляет собой осуществленную целостность, квинтэссенцию «Я» — одного из важнейших архетипов, в символической форме часто выражаемого фигурой круга [Юнг, 1994: 11]. Возможно, свойственное, по определению Ю.Н. Гирина, латиноамериканской культуре «отсутствие самостного “Я”» [Гирин, 1993: 65] привело Ботеро к «круговой форме» как утверждению своей «Самости»? Или, напротив, полная самодостаточность стала импульсом к созданию образного мира, лишённого какой бы то ни было рефлексии, в котором существуют персонажи, чья «самоуверенность хранит их, успокаивает их, они распухают, в то время как могли бы разлагаться и умирать»⁸. Абсолютно уникальная манера Ботеро преображать реальный мир уже получила название «ботеризм» [Шелешнева-Солодовникова, 1997].

Каждое произведение Ботеро хочется подолгу рассматривать. И не только форма порождает это желание, но и цвет — яркий, насыщенный, данный в многообразии оттенков. Это касается всех жанров, он звучит даже в

⁷ Ботеро. Каталог... С. 15.

⁸ Там же.

произведениях, посвященных «виоленсии», к которой он вернулся в начале III тысячелетия после того, как в 2005 г. создал серию работ «Абу-Грейб» («Abu Ghraib»), посвященных трагедии в Ираке. Но остановимся на его более жизнеутверждающих картинах.

Светские и религиозные образы

Женские, мужские, реже встречающиеся детские образы, в основном в полотнах под названием «Семья» («Familia»), живут в пространстве картин Ботеро своей жизнью. Они почти не индивидуализированы: существует один тип мужчины — раскормленного креола с усиками и в шляпе, пародирующего латиноамериканский символ мужского начала — мачо, и один тип женщины, чаще всего блондинки с чрезмерно пышными формами. Эти женские образы являются парафразом на образы тичиановских красавиц, полнотелых героинь картин фламандских мастеров и кустодиевских купчих.

Мелкие черты одутловатых, с двойным подбородком лиц, толстые ноги с маленькими ступнями, втиснутые в туфли, пухлые руки — эти образы похожи на разросшихся младенцев и воскрешают в памяти персонажей Анри Руссо и других наивных художников первой половины XX в. В какой-то степени это своего рода взгляд на мир самого ребенка — пухлого, в перевязочках путто, видящего себя таким впервые в зеркале. И так как для ребенка существует свое понимание красоты, в первую очередь — нарядные, с отделкой платья, украшения, губная помада, яркий лак для ногтей, насыщенные цвета в интерьере и натюрмортах, то Ботеро и следует за ним, одевая своих женских персонажей в отделанные кружевом платья и перчатки-митенки, нанизывая на них бусы, вдевая в уши серьги, украшая руки кольцами, браслетами, часами, перехватывая волосы лентами или бантами. Это действительно соблазнительно однозначный (по Жаку Лакану) образ мира, который видит каждый ребенок, но, вырастая, часто забывает о нем.

Если исходить из того, что Ботеро — один из ведущих мастеров постмодернизма, то следует согласиться с мыслью Д.В. Затонского, что эта эпоха сеет то ощущение жизни, которое точнее всего выражается французским словом *resignation* [Затонский, 1996: 283], означающим смирение, безропотность. Маленькие, даже миловидные личики многочисленных женских об-



Семья. Фернандо Ботеро. 1989



Женщина с попугаем.
Фернандо Ботеро. 1973

разов Ботеро потеряли свою индивидуальность, растворившись в тушеобразных, статичных массах; глаза, иногда чуть косящие («Женщина с попугаем» («Mujer con loro», 1973)), взирают на зрителя без всякого выражения. Состояние этих существ с «потерянным умом», пребывающих в «резиныции», перекликается с характеристикой кратковременного состояния повести Патрика Зюскинда (Patrick Süskind, p. 1949) «Голубка» («Die Taube», 1987), в котором в какой-то момент угасла даже злость, «последний личный импульс» и «глаза его уже не источали ни яда, ни сарказма, а глядели вниз на улицу тупо и безразлично. Словно эти глаза уже не принадлежали ему, а он сидел за ними и смотрел сквозь них, как сквозь мертвые круговой формы окна; да

и все его тело казалось ему не своим, а то, что осталось от него, Ионатана, был крошечный сморщенный гном, ютившийся в огромном здании чужой плоти, как беспомощный карлик внутри слишком сложной человеческой машины, которой он не может больше управлять и которая управляется, если вообще управляется, сама собой или какими-то неведомыми другими силами»⁹.

Раздутые формы — суть философии Ботеро, который пользуется ими, дабы подчеркнуть полнокровность своих героев. Они — своего рода активный акцент на значимость фигуры; художник как бы утверждает ее приоритет над окружающим. Поэтому в системе координат идей Ботеро святые и даже сам Христос в его полотнах должны быть наделены тяжестью и той идеальной плотностью, которая, по Эдгару По (Edgar Allan Poe, 1809–1849) и Полю Валери (Paul Valéry, 1871–1945), является абсолютной истиной¹⁰. Написанное в 1992 г. полотно «Колумбийская Богоматерь» («Nuestra Señora de Colombia»),



Богоматерь Колумбии.
Фернандо Ботеро. 1992

⁹ Зюскинд П. Голубка. *Иностранная литература*. 1994. № 9. С. 27–28.

¹⁰ Ботеро. Каталог... С. 15.

в которой Богоматерь представлена полнокровной блондинкой, держащей на руках маленького Христа, одетого в рубашку и короткие штанишки с национальным флажком Колумбии в руке, является в какой-то степени парафразом на тему образов Мадонны с Младенцем Карло Кривелли (Carlo Crivelli, ок. 1430–1495), итальянского мастера XV в. (Кватроченто). При этом полотно Ботеро достаточно точно передает именно латиноамериканскую иконографию Мадонн эпохи барокко, отличающихся повышенной декоративностью. Голову Богоматери венчает барочная красная с золотом корона, украшенная изумрудами. Не будем забывать, что именно на территории современной Колумбии конкистадоры искали страну золота — Эль Дорадо, и то, что Колумбия славится месторождениями изумрудов. В уши Богоматери вставлены красные серьги, ногти покрыты ярким лаком, на ее щеках застыли капли слез. Два сильно уменьшенных в размерах ангелочка держат изумрудно-зеленый то ли плащ, то ли просто драпировку, создающую насыщенный фон произведения. Это полотно одновременно отстраненное и при этом удивительно приближенное к зрителю жизненностью и современностью, какими были для своей эпохи религиозные произведения ренессансных мастеров. Полотно «Колумбийская Богоматерь» художник вкомпоновывает в картину «Райские врата» («Puerta del Paraíso», 1993) — работу, отдаленно соприкасающуюся с темой рая у Ноз Леона [Шелешнева-Солодовникова, 2011].

Ботеро неоднократно обращался к образам Богоматери с Младенцем, Христа («Ессе Номо», «Распятие» /«Crucifixión»/), архангелов, чаще всего образу Архангела Михаила, к образам святых, в частности Св. Розы Лимской (Santa Rosa de Lima), бывшей покровительницей всей Южной Америки. Его архангелы — тоже своего рода парафраз на тему архангелов колониальной Школы Куско (XVII – начало XVIII в.), всегда одетых по последней на то время моде [Шелешнева-Солодовникова, 2007]. Создавал он и образы Адама и Евы, обычно отдельно стоящих и, как всегда у Ботеро, вкомпонованных в довольно тесное пространство холста. Писал он и священнослужителей («Портрет папы Лео X, по Рафаэлю» /«Retrato del Papa Leo X, por Rafael»/, «Мертвые епископы» /«Obispos muertos»/, «Прогулка по холмам» /«Paseo por las colinas»/, «Променад» /«Paseo»/). Внимания художника удостоиваются и храмы. Собор в одноименном полотне («Catedral», 1993), огромный, статичный, тоже как бы раздутый, отодвигает на второй план все остальное. Ботеро делает его главным действующим лицом композиции, таким же довлеющим надо всем, как и его персонажи-люди в других произведениях. В этой картине маленькие фигурки людей, лишившихся своей мощности и объема, даны в суетливом движении: идут мужчины, похожие на Чарли Чаплина, бегут детишки, здесь они второстепенный элемент, поэтому теряют черты «ботеризма».

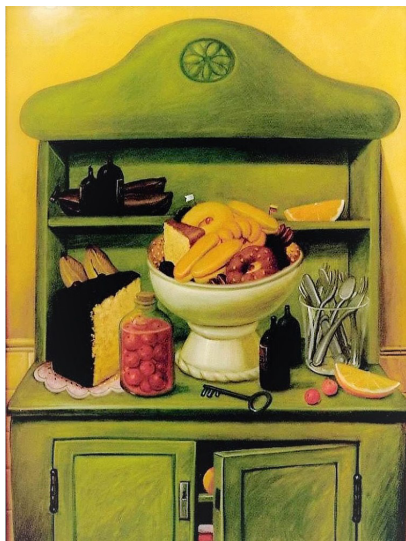
Пейзаж, интерьер, натюрморт

Считается, что именно пейзаж является одной «из дискурсивных форм построения национальной идентичности» [Лукина, 2004]. В картинах Ботеро почти всегда подчеркнуто место действия — его родная Колумбия с ее горами, типично колониальными домами, крытыми черепицей, уходящими вверх горбатыми улочками, южными субтропическими деревьями с толстыми стволами, сочными, насыщенными влажной листвой пальм, а в довершение ко всему — с прикрепленным где-нибудь желто-сине-красным национальным флагом страны. Таков диптих «Визит Людовика XVI и Марии-Антуанетты в Медельин», в котором объемные фигуры короля и королевы художник помещает в тесное пространство холста, но не может избежать соблазна изобразить вид на колониальные дома и бесконечные, уходящие за верхний край картины, черепичные крыши. Обе части диптиха наподобие барочных кулис фланкируют национальные флаги.

Многие композиции Ботеро разворачиваются на фоне природы («Пикник» /«Picnic»/, «Влюбленная пара» /«Pareja enamorada»/, «Поэт» /«Poeta»/ и др.) [Chiappini, 2016]. Городской пейзаж часто появляется и в его интерьерах с фигурами — он виден в просветах окон или дверей. Любопытным полотном является «Мужчина, уходящий на работу» («Un hombre que se va a trabajar», 1969). Здесь представлен доминирующий в пространстве холста дом на фоне пейзажа. Дом похож на театральную коробку или на домики, которые любят дети: небольшая фигура мужчины спускается по ступенькам, а в окнах видны машущие ему рукой огромные фигуры жены и ребенка, которого придерживает нянька.



Мужчина, уходящий на работу.
Фернандо Ботеро. 1969



Буфет. Фернандо Ботеро.
1993

Что касается персонажей в интерьере, то на картинах Ботеро представлены вечные фигуры, в вечных платьях, среди вечных вещей, потому что эти персонажи встречаются во всем мире, эти платья — универсальный, типизированный образ платья XX в., а все эти кровати, шкафы, буфеты, тумбочки, коврики, распространенные с конца XIX в. как во всей Европе, так и в России и в обеих Америках,

до недавних пор можно было увидеть у нас, в основном в провинции. Таков зеленый, крашенный буфет в картине «Буфет» («Bufet», 1993) с приоткрытой дверцей, держащейся на старых петлях, со стоящей на нем традиционной вазой с печеньем и пирожными (в один из эклеров вставлен маленький национальный флажок), с куском торта на кружевной салфетке, со стаканом, наполненным стоящими в нем ножами, вилками, ложками. В интерьерах обитают в основном женские персонажи (это комнаты и ванны), но часто интерьеры населены персонажами разных возрастов, а также животными. Почти всегда в интерьерах, где запечатлена семья, присутствует кот, собаки встречаются реже. Иногда кот выступает главным героем, занимая практически все пространство полотна. Это своего рода «оммаж» — посвящение Ноэ Леону, который неоднократно писал портреты своего любимца — кота Панчо. К жанру интерьера можно отнести и полотно «Мужчина, читающий газету» («El hombre que lee el periódico», 1989), и картину «Игроки в карты» («Jugadores de cartas», 1991), которые в значительной степени являются парафразом на тему произведений Поля Сезанна (Paul Cézanne, 1839–1906), в частности, его «Игроков в карты» («Les Joueurs de cartes») и его мужских фигур с трубкой или газетой.

Пожалуй, наиболее наглядно дар Ботеро-живописца проступает в его натюрмортах, очень разных, но, как и у знаменитых мастеров натюрморта голландцев, очень «вкусных». Иногда Ботеро строит композицию на соотношении двух, причем близких по цветовой шкале тонов, как в «Натюрморте с фруктами» («Bodegón con frutas», 1978), где доминируют два цвета — желтый и розовый; лишь черенок груши, рукоятка ножа и рукав, как часто бывает у художника, срезанной ниже локтя мужской руки (отсылка к Одилону Редону /Odilon Redon, 1840–1916/ и Марку Шагалу 1887–1985/), переданные сложным красновато-черным цветом, вносят необходимый акцент в эту удивительно красивую, нежнейшую по нюансировке красочную атмосферу. «Натюрморт с мороженым» («Bodegón con helado», 1990) построен по совершенно иному колористическому принципу: здесь цветовая гамма представлена в огромном наборе — изумрудно-зеленый цвет вазы, апельсина, корки арбуза и двух вишен соседствует с кисельно-розовым цветом пирога и мякоти арбуза, оранжевым цветом разрезанного апельсина, желтым — скатерти, коричневато-золотистым — мороженого, белым — крышки вазы и обливки эклеров, коричневым — столешницы, фиолетовым — драпировки, черным — фона. Дополнительным акцентом выступает красный цвет тесьмы, которой перехвачены две части драпировки.



*Натюрморт с мороженым.
Фернандо Ботеро. 1990*

Натюрморты создают удивительно теплую, домашнюю атмосферу благодаря осязаемому присутствию в них человека: фрукты разрезаны или очищены, пирог наполовину съеден, лежат ножи и вилки, всегда приоткрыты ящики стола или створки буфета, нередко на скатерти лежит ключ, которым они закрываются. Любуясь формой предметов, их красочностью, Ботеро приглашает зрителя разделить с ним радость, которую дает нам этот мир. Реже художник пишет цветы, обычно многоцветные букеты, и здесь вполне зримо присутствует человек, чья рука, опять же обрезанная ниже локтя («Цветы» / «Flores»/, 1988), протягивает их зрителю.

Коррида, музыканты, танцы

Одной из любимых тем Ботеро являлась коррида. В интервью «Paris Match» в ответ на вопрос, почему он все время использует эту тему, художник ответил, что сюжет в живописи всего лишь предлог, на самом деле все упирается в проблему художественного языка, а тема корриды привлекательна для живописца благодаря «цвету, поэзии, свету»¹¹. Многие полотна, посвященные корриде, Ботеро рассматривал как подготовительные работы к будущим фрескам (невольно вспоминается Гойя /Francisco de Goya, 1746–1828/ с его изумительными картонами — законченными произведениями, которые он делал для фабрики гобеленов). Художник, по его собственным словам, ограничи-

вает палитру тремя цветами — желтой охрой, венецианской красной и синим кобальтом.

По мнению Ботеро, помимо того что желтый, синий, красный — главные цвета в природе и именно они составляли основу палитры кватрочентистов, вообще все великие произведения живописи были созданы с помощью этих цветов. Добавим от себя, что волею судеб — это и цвета национального флага Колумбии. Блестящее знание тонкостей корриды благодаря обучению в ранней юности в школе матадоров, идея формы и цвета, которую здесь Ботеро доводит до наибольшей радикальности (последние полотна на тему корриды — это «наибольший Ботеро»)¹², позволили художнику создать



Удар справа.
Фернандо Ботеро. 1984



Смерть Льюиса Халета.
Фернандо Ботеро. 1984

¹¹ Colossal Bottero. *Paris Match*. No. 2264. 15.10.1992. P. 106.

¹² Ibidem.

необычайно выразительные произведения: яркие, монументальные, порой забавные, а порой рождающие напряженность гротескной ироничностью. Ботеро пишет сражающихся с быками тореадоров, редкие в истории искусства сцены с увозом с арены погибших быков. Порой персонажи максимально приближены к зрителю, иногда художник изображает и кричащую на трибунах публику. Своеобразным произведением в этом ряду является картина «Смерть Льюиса Халета» («La Muerte de Lewis Halet», 1984). Герой изображен пронзенным рогами быка на его спине, но его душа жива — художник пишет ее, взлетающую к небесам в образе самого Л. Халета, протягивающего руки к принимающим его душу из облаков женским рукам с яркими ногтями.

Любимой темой у Ботеро были и музыканты. Инструменты всегда привлекали мастера, недаром его первое произведение, решенное в «круговой форме», названо «Натюрморт с мандолиной». Художник изображает их то в интерьере, то на природе, как в картине «Четыре музыканта» («Cuatro músicos», 1984), где на первом плане царят мощные фигуры музыкантов, а на заднем плане видны фонари парка и танцующая пара. Ботеро со скрупулезной точностью передает особенности разных инструментов — скрипки, валторны, гобоя, фортепиано. Эти квартеты неоднократно, в разных вариациях, появляются на полотнах художника. Ботеро — удивительно образованный человек, знающий и понимающий толк в литературе (его другом был Габриэль Гарсиа Маркес /Gabriel García Márquez, 1927–2014/) и музыке, не говоря уже об изобразительном искусстве. Недаром он говорил, что литература, музыка, живопись — «духовная, нематериальная передышка от трудностей жизни» [Карасевич, 2016: 7]. Его музыканты дают представление о том, какие инструменты были наиболее популярны в XX в. на праздниках в Колумбии.

Танцы, сопровождающиеся музыкой, также демонстрируют зрителю предпочтения колумбийцев, хотя, если абстрагироваться и не знать тонкостей культуры той или иной страны, можно предположить, что эти танцы происходят в любом уголке мира. Некоторые его произведения на эту тему, такие, как полотно «Танцующие пары» («Parejas bailando», 1987) с мужской и женской фигурами, занимающими все пространство холста, заставляет вспомнить картины Ренуара (Auguste Renoir, 1841–1919) «Бал в Мулен де ла Галетт» («Bal du moulin de la Galette», 1876) и особенно «Танец в Буживале» («La Danse à Bougival», 1883). Этот танец может происходить в любой европейской или американской стране. Но многие картины посвящены танцам, характерным именно для ибероамериканской культуры, — это фламенко и танго. Таково его полотно «Фламенко» («Flamenco», 1994), на котором на первом плане изображена крупная



Фламенко. Фернандо Ботеро. 1994

фигура танцовщицы в характерной для танца фламенко позе с одной поднятой рукой с кастаньетами, а рядом с ней уменьшенные в размерах фигуры гитариста и кантаоры. Красный цвет платья танцовщицы доминирует в картине, где присутствуют более приглушенные оранжевые, зеленовато-серые и черные тона. Неоднократны и произведения Ботеро на тему танго. Это изображения и отдельных пар, а также балов и праздников, на которых танцуют несколько персонажей.

* * *

Фернандо Ботеро — мастер, о котором можно писать много и каждый раз по-разному, высвечивая отдельные стороны его творчества. Как каждый великий художник, он нашел свой стиль, свою форму, свой образ и цвет. И в этом ему помогло преклонение перед гениальными мастерами прошлого и проникновение в образную, цветовую, композиционную структуру их полотен. На первый взгляд абсолютно универсальные, его картины тем не менее несут значимую национальную нагрузку. Он писал и будем надеяться, что, несмотря на свой возраст, еще напишет, произведения на все времена. В свое время, желая быть выразителем латиноамериканской идентичности, мастер стал и выразителем универсальных категорий. Ботеро сумел поднять Латинскую Америку на высокий пьедестал: отталкиваясь от общеевропейской традиции, он через частное, родную Колумбию, показал общечеловеческое.

References

- Botero J.C. (2013) *The Art of Fernando Botero*, Ediciones El Viso, Madrid, Spain, 240 p.
- Chiappini R. (2016) *Botero: Paintings 1959-2015*, Skira, Milan, Italy, 256 p.
- Girin Yu.N. (1993) K voprosu o latinoamerikanskoi modeli mira [On the Latin American world model], *Latin America*, no. 9, pp. 59-69. (In Russian)
- Guénon R. (1991) Krizis sovremennogo mira [The Crisis of the Modern World], Arkto-geya, Moscow, 160 p. (In Russian)
- Hanstein M. (2017) *Botero*, Taschen, Cologne, Germany, 96 p.
- Jung C.G. (1994) *O sovremennykh mifakh* [About modern myths], Praktika, Moscow, Russia, 252 p. (In Russian)
- Karasevich A.I. (2016) *Fernando Botero Angulo* [Fernando Botero Angulo], Komso-mol'skaya pravda, Moscow. 71 p. (In Russian)
- Lukina A.V. (2004) *Sotsio-kul'turnye tekhnologii formirovaniya natsional'noi identichnosti (istoriko-metodologicheskii aspekt)* [Sociocultural Technologies of National Identity Formation (historical and methodological aspect)], Abstract of PhD. dissertation, Yekaterinburg, Russia, 25 p. (In Russian)
- Ortega y Gasset J. (1991) *Degumanizatsiya iskusstva* [The Dehumanization of Art], Raduga, Moscow, 639 p. (In Russian)
- Padilla Ch. (2020) *Botero: The Search for a Style (1948-1963)*, Skira, Milan, Italy, 200 p.

- Panofsky E. (1979) *El significado en las artes visuales* [Meaning in visual arts], Alianza Editorial, Madrid, España, 386 p. (In Spanish)
- Serrano E. (1999) *Noé León*, El Sello Editorial, Bogotá, Colombia, 174 p. (In Spanish)
- Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (1997) Kontseptsiya «krugovoi formy» Fernando Botero – utverzhdenie latinoamerikanskoi mental'nosti [Fernando Botero's concept of the «circular form» – a representation of the Latin American mentality], in Zemskov V.B. (ed.) *Iberica Americans: Tip tvorcheskoi lichnosti v latinoamerikanskoi kul'ture* [Iberica Americans: The Creative Personality Type in Latin American Culture], Nasledie, Moscow. 275 p. (In Russian)
- Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2007) *Latinoamerikanskoe iskusstvo XVI-XX vekov (istoricheskii ocherk)* [Latin American Art XVI-XX centuries (historical essay)], URSS, Moscow, 390 p. (In Russian)
- Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2008) *Latinoamerikanskoe iskusstvo skvoz' prizmu postmodernizma* [Latin American art through the prism of postmodernism], ILA RAN, Moscow, Russia, 111 p. (In Russian)
- Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2011) «Chudesnaya real'nost'» Noe Leona [«Miraculous Reality» of Noe Leon], *Latin America*, no. 7, pp. 76-95. (In Russian)
- Zatonskij D. (1996) Postmodernizm: gipotezy vznikeniya [Postmodernism: Hypotheses of Origin], *Inostrannaya literatura*, no 2, pp. 273-283. (In Russian)

Список литературы

- Генон Р. (1991) *Кризис современного мира*. Арктогея, Москва. 160 с.
- Гирин Ю.Н. (1993) К вопросу о латиноамериканской модели мира. *Латинская Америка*. № 9. С. 59-69.
- Затонский Д. (1996) Постмодернизм: гипотезы возникновения. *Иностранная литература*. № 2. С. 273-283.
- Карасевич А.И. (2016) *Фернандо Ботеро Ангуло*. Комсомольская правда, Москва. 71 с.
- Лукина А.В. (2004) *Социокультурные технологии формирования национальной идентичности (историко-методологический аспект)*. Автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург. 25 с.
- Ортега-и-Гассет Х. (1991) *Дегуманизация искусства*. Радуга, Москва. 639 с.
- Шелешнева-Солодовникова Н.А. (1997) Концепция «круговой формы» Фернандо Ботеро – утверждение латиноамериканской ментальности. *Iberica Americans: Тип творческой личности в латиноамериканской культуре*. Под ред. В.Б. Земскова. Наследие, Москва. 275 с.
- Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2007) *Латиноамериканское искусство XVI-XX веков (исторический очерк)*. URSS, Москва. 390 с.
- Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2008) *Латиноамериканское искусство сквозь призму постмодернизма*. ИЛА РАН, Москва. 111 с.
- Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2011) «Чудесная реальность» Ноэ Леона. *Латинская Америка*. № 7. С. 76-95.
- Юнг К.Г. (1994) *О современных мифах*. Практика, Москва. 252 с.

Растительный орнамент как ключ к пониманию национально-романтического варианта каталонского модернизма



© Н.А. Кузина, 2023

Кузина Наталья Андреевна, младший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН.

119334, Москва, Ленинский проспект, 32а

ORCID: 0000-0003-2344-7780 E-mail: nataliyamare@yandex.ru

Аннотация. Настоящая статья посвящена исследованию символики вегетативного декора, применявшегося в произведениях каталонского модернизма на рубеже XIX–XX вв. Каталонский модернизм был одним из художественных течений, широко использовавших природу в качестве источника вдохновения. Растительные элементы декора являлись не

просто эстетическими украшениями, они наполнялись исторической и культурной символикой, обретали идеологическую ценность. Опираясь на национальные идеалы, формировавшиеся на протяжении XIX в. в русле движения Ренансенса, художники каталонского модернизма создали символическую вселенную. Растительный орнамент синтезировал и визуально передавал разнообразие идей каталонизма: национализм, традиции, героическое прошлое, религиозные чувства. Результатом стала иконографическая программа, адаптированная к особенностям каталонского общества и, в частности, к идеологическому фону, с которым отождествляли себя консервативные каталонисты.

Ключевые слова: история искусства, Каталония, модернизм, каталонизм, Доменек-и-Монтанер, Вердагер, язык цветов

Для цитирования: Кузина Н.А. (2023) Растительный орнамент как ключ к пониманию национально-романтического варианта каталонского модернизма. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 94–110. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-94-110

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

El ornamento floral como clave para entender la versión nacional-romántica del modernismo catalán

© N.A. Kuzina, 2023

Kuzina Nataliya Andreevna, Investigadora junior del Instituto de Historia Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia.

119334, Rusia, Moscu, avenida Leninsky, 32a

ORCID: 0000-0003-2344-7780 E-mail: nataliyamare@yandex.ru

Resumen. La decoración vegetal que se utilizó en las obras del modernismo catalán entre finales del siglo XIX – principios del siglo XX, posee un profundo simbolismo. El modernismo fue uno de los movimientos artísticos que hizo un amplio uso de la naturaleza como fuente de inspiración. Los elementos florales de la decoración no eran solo decoraciones estéticas, sino que estaban llenos de valores y símbolos históricos y culturales. Basándose en los ideales nacionales que se desarrollaron durante el siglo XIX, en el marco del movimiento *Renaixença*, los artistas del modernismo catalán crearon su universo simbólico. El ornamento floral sintetizó y transmitió visualmente la diversidad de ideas: el nacionalismo, las tradiciones, el pasado heroico y los sentimientos religiosos. El resultado fue la creación de un programa iconográfico adaptado a las características de la sociedad catalana y, en particular, al trasfondo ideológico con el que se identificaban los catalanistas conservadores.

Palabras clave: historia del arte, Cataluña, modernismo, catalanismo, Domenech i Montaner, Verdguer, lenguaje de las flores

Para citar: Kuzina N.A. (2023) El ornamento floral como clave para entender la versión nacional-romántica del modernismo catalán, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 94–110. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-94-110

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Floral Ornament as a Key to Understanding the National-Romantic Version of Catalan Modernism

© N.A. Kuzina, 2023

Nataliya A. Kuzina, Junior Researcher of Institute of World History of RAS.
119334, Russia, Moscow, Leninsky prospekt, 32a
ORCID: 0000-0003-2344-7780 E-mail: nataliyamare@yandex.ru

Abstract. The article examines the symbolism of vegetal forms used in Catalan modernism at the turn of the 20th century. Catalan modernism was one of the artistic movements that widely used nature as a source of inspiration. Vegetal elements of decoration were not just aesthetic ornaments, they were filled with historical and cultural symbolism acquiring ideological value. Guided by the national ideals that were formed during the 19th century in the wake of the *Renaixença*, the artists of Catalan modernism created a symbolic universe. Vegetal ornamentation synthesised and visually conveyed the diversity of ideas of Catalanism, i.e., nationalism, tradition, heroic past and religious sentiment. It resulted in an iconographic program adapted to the distinctive features of Catalan society and, in particular, to the ideological background with which conservative Catalanists identified themselves.

Keywords: history of art, Catalonia, Modernisme, Catalan nationalism, Domènech i Montaner, Verdaguer, language of flowers

For citation: Kuzina N.A. (2023) Floral Ornament as a Key to Understanding the National-romantic Version of Catalan Modernism, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 94–110. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-94-110

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

Каталонский модернизм (кат. *Modernisme català*) — это культурное, политическое и социальное движение, возникшее в Каталонии с середины 1880-х гг. и просуществовавшее до середины 1910-х гг.¹ Это был процесс глубокого обновления общественной и политической жизни [Riquer i Permanyer, 2001: 9–13], трансформации каталонской региональной и традиционалистской культуры в современную национальную культуру путем модернизации страны. Если рассматривать движение с политической точки зрения, то каталонский модернизм отождествляется с националистической мыслью, открыто направленной на воссоздание нации.

Каталонский модернизм не был единым движением, совсем напротив, он был разнородным, внутри него бушевали споры, действовали разные объединения. Можно выделить два направления. С одной стороны — это группа интеллектуалов, связанная с молодым и прогрессивным журналом *L'Avenç*. Его авторы выступали с идеями продвинутого каталанизма, за модернизацию культуры и стандартизацию каталанского языка. С другой стороны, были интеллектуалы, разделяющие идеи консервативного каталанизма, объединенные вокруг журнала *La Renaixença*². Название журнала было связано с движением романтического толка — Ренашенса, которое зародилось в 1830-х гг. и закончилось в 1890-х гг. [Кузина, 2021: 116]. Под влиянием идей немецких романтиков у каталонских интеллектуалов в первой четверти девятнадцатого столетия зародился интерес к средневековой истории и культуре своей малой родины, который стал основой движения Ренашенса. Его главная цель заключалась в восстановлении каталанского языка и культуры. Благодаря этому движению в Каталонии начался период литературного и культурного подъема, сравнимый с тем, что был в Средние века. Каталонский из языка, который в основном использовали в быту, начинает восстанавливаться, совершенствоваться и к концу века становится языком высокой культуры. Благодаря движению Ренашенса были определены основные национальные мифы (легенды, история, ландшафт), берущие свое начало еще в Средневековье.

Во многом то, что сейчас называется каталонским модернизмом, на рубеже веков относилось к антимодернизму, клеймилось консервативным и клерикальным искусством³. Многие произведения каталонского модерниз-

¹ Термин «*Modernisme*» впервые появился в Каталонии в январе 1884 г. в журнале *L'Avenç*.

² Эта группа была наследницей элитарной литературной традиции, представленной поэтическим конкурсом «Цветочные игры» (кат. *Jocs Florals*), и стояла в авангарде возрождения каталанского языка и культуры. Он значительно повлиял на распространение каталанского языка благодаря романам, пьесам, поэтическим произведениям, публикациям различных материалов каталонских организаций: от бюллетеней Центра экскурсии Каталонии до ежегодных томов «Цветочных игр». См. подробнее: Кузина Н.А. (2022) Роль правых политических сил в формировании каталонского национализма во второй половине XIX в. *Латиноамериканский исторический альманах*. №35. С. 221.

³ Brossa J. (1893) El mes de Maria a l'Ateneu. *L'Avenç*. 31 de maig de 1893. Pp.159-160.

ма относятся к национально-романтическому варианту стиля модерн⁴, например, работы Л. Доменек-и-Монтанера (Lluís Domènech i Montaner, 1850–1923), А. Гауди (Antoni Gaudí i Cornet, 1852–1926), Ж. Пуч-и-Кадафалка (Josep Puig i Cadafalch, 1867–1956) и мастеров декоративно-прикладного искусства, входивших в художественное объединение Св. Луки⁵. В их проектах заложена идея создания стиля, свойственного именно Каталонии. Это проявляется в формах, конструкциях, декоре, который строится на традициях региона и современных научно-технических достижениях. Этому варианту каталонского модернизма свойственно романтическое восприятие истории, легенд и мифов, разрабатывавшихся ранее в рамках движения Ренашенса. Для национально-романтического направления стиля модернизма характерно тяготение к Средневековью — периоду особого расцвета в истории Каталонии, проникнутого христианским религиозным чувством, которое модернисты данного направления считали присущим корням каталонской нации. В своих работах с помощью вегетативного декора архитекторы, художники, мастера декоративно-прикладного искусства создают отсылки к важным для каталонского национализма темам и сюжетам.

В первую очередь каталонский модернизм возник как часть большой идеи культурной независимости Каталонии от Испании. Это движение, вобрав в себя опыт предыдущих поколений и новые достижения в культуре и науке, пыталось, с одной стороны, создать облик новой Каталонии, а с другой стороны, сформировать, выработать стиль, свойственный именно каталонской архитектуре. В регионе в период модернизма работала целая плеяда молодых архитекторов⁶, благодаря их труду был создан облик новой Барселоны.

Многие здания, построенные в стиле каталонского модернизма, напоминают сады, как будто бы заросшие всевозможными растениями и цветами. Одним из ключей к пониманию национально-романтического варианта каталонского модернизма является именно растительный мир.

⁴ Национально-романтическое направление в модерне обращается к историческим стилям, традиционным искусствам. Направлению свойственно увлечение фольклорно-мифологическими сюжетами, народным творчеством, этнографией, средневековыми образами; возрастание интереса к средневековым видам искусства.

⁵ Практически все каталонские мастера, работавшие в эстетике национально-романтического направления, были связаны с художественным объединением Св. Луки (Círculo Artístic San Lucas) — общество художников-католиков, которое было основано в 1893 г. Это было консервативное объединение клерикального и каталанистского толка. Художественное объединение Св. Луки было тесно связано с правыми националистами, ряд его членов участвовали в формировании каталонской национальной культуры, стиля и символов.

⁶ Например, Бонавентура Бассеода, Жуаким Бассеода, Эусеби Бона, Гайета Буигас-и-Монрава, Сальвадор Валери-и-Пупуруль, Жузеп Виласека, Антонио Гауди, Луис Доменек-и-Монтанер, Жузеп Доменек-и-Эстапа, Жузеп-Мария Жужоль-и-Жибер, Бонавентура Кониль-и-Монтоббио, Микель Мадорель, Жуан Марторель, Жерони Марторель-и-Терратс, Льюис Мункуниль-и-Парельяда, Жузеп Пуч-и-Кадафалк, Жуан Рубьо, Энрик Санье, Тибери Сабатер, Антони де Фальгера, Пере Фалькес, Жузеп Фонсере и др.

Языку цветов в искусстве посвящен колоссальный пласт литературы, но что касается растительного декора, использовавшегося в русле каталонского модернизма, то это явление только начинает изучаться. Исследования осложняются специфической стилизацией растений, которая создает трудности в их атрибутации: сложно определить точное название и вид растения. Существенный вклад в изучение модернистской флоры внесла Фатима Лопес Перес, исследовав процесс обучения в высшей художественной школе созданию и разработке декоративной программы, а также популярный язык цветов, транслировавшийся через специализированную литературу.⁷

Методология, предложенная Лопес Перес, связана в первую очередь с идентификацией растения, используемого в качестве художественного элемента или орнаментального мотива, путем сравнения с настоящим растением. Что касается исследуемых ею книг о языке цветов второй половины XIX в., то эти книги носили популярный характер и были в основном рассчитаны на женскую аудиторию. Например, наиболее успешной была книга «Язык цветов» (исп. *El lenguaje de las flores*), впервые опубликованная в 1870 г. и переиздававшаяся пять раз до 1913 г. Символика растений в этой книге происходила из греко-римской мифологии или была связана с католичеством. Лопес Перес находит эту книгу «источником исключительного интереса к языку цветов в модернизме, поскольку ее более чем сорокалетнее переиздание с конца XIX в. и до начала XX в. свидетельствует о ее успехе» [López, 2013: 314], что в целом соответствует действительности, так как в русле каталонского модернизма архитекторы активно использовали растительный декор и могли опираться на такого рода символику, представленную в книге.

Как уже было показано в начале статьи, каталонский модернизм не был единым движением, и такая универсальная трактовка языка цветов нам представляется недостаточной. Ни в коей мере не умаляя заслуг каталонской исследовательницы, которая проделала огромную и значимую для изучения каталонского модернизма работу, мы хотели обратить внимание читателя на неоднородность этого движения, в ходе которого развивалось несколько направлений и каждое из них имело свои собственные идеалы. Мы предла-

⁷ López F. La ornamentación vegetal de las farmacias de Barcelona (1889-1914). Trabajo DEA dirigido por la Dra. Teresa-M. Sala. Departamento de Historia del Arte. Barcelona. Universidad de Barcelona. 2008; López F. Ornamentación vegetal y arquitecturas del ocio en la Barcelona de 1900. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala. Departamento de Historia del Arte. Barcelona. Universidad de Barcelona. 2012; López F. El lenguaje de las flores en el Modernismo de Barcelona: precedentes e influencias francesas / En Martínez A., Osuna I., Infantes V. (eds.). Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación. Madrid. Turpin Editores. Sociedad Española de Emblemática. 2013. Pp. 313-321; López F. Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs (Paris, 1897) de Maurice Pillard Verneuil: el simbolismo dispuesto a la ornamentación Art Nouveau / En Morales J.M., Escalera R., Talavera F.J. (eds.). Confluencia de la imagen y la palabra. València. Universitat de València. 2015. Pp. 293-304; López F. Ornamentación en la Manzana de la Discordia: diversidad de interpretaciones decorativas / en Urbano J. (ed.). La Mansana de la Discòrdia. Grup de Recerca Emergent Història, Arquitectura i Disseny. Barcelona. Universitat Internacional de Catalunya. 2015. Pp. 56-69 y 166-183.

гаем трактовать декоративную программу ряда архитекторов с иной точки зрения, опираясь на их политические взгляды. Свою гипотезу мы продемонстрируем на примере творчества архитектора Луиса Доменек-и-Монтанера, чья личная приверженность национальному строительству не вызывает сомнений. Доменек-и-Монтанер был действующим лицом, а порой и главным героем многих основных эпизодов и событий первых лет политического каталонизма.

Несмотря на то что сегодня архитектор находится в тени своего современника А. Гауди, на рубеже XIX–XX вв. он играл ведущую роль не только в художественной жизни региона, но и в политической. Доменек-и-Монтанер был одним из идеологов правого каталонизма⁸. Он рассматривал политику как служение обществу и строительству Каталонии, был членом каталонских партий и депутатом. Доменек-и-Монтанер был основателем и членом таких каталонистских партий и движений, как «Молодая Каталония», занимал пост президента «Каталанистского союза», Барселонского Атенеума, «Цветочных игр»⁹. Постепенно он оставил политику и начал больше заниматься изучением истории, искусства, геральдики и т.д. Благодаря его исследованиям и издательской деятельности вышли в свет «Всеобщая история искусств» (кат. *Historia general del arte*, 1886 – 1901), которая насчитывала восемь томов, «Библиотека искусств и литературы» (кат. *Biblioteca Artes y Letras*, 1881 – 1898) и многое другое. Его знания о средневековом искусстве Каталонии, несомненно, повлияли на его творчество.

Годом рождения модерна в Каталонии принято считать 1878 г., когда Доменек-и-Монтанер опубликовал в каталонской газете *La Renaixensa* статью «В поисках национальной архитектуры» (исп. *En busca de una arquitectura nacional*) [Domènech y Montaner, 1963], которая стала манифестом современной каталонской архитектуры, показывая сложность поиска уникального стиля для региона с разнообразной историей, языками, законами, обычаями и климатом. Архитектура должна была быть современной, то есть отражать то время, в котором жили люди, и демонстрировать новую идентичность, к которой они стремились. Подчеркивалась важность обращения к художественным и архитектурным традициям, но речь шла не о простой имитации, а о вдохновении и их переосмыслении [Domènech y Montaner, 1963].

⁸ См. подробнее: Navais i Icart J. (2016) Lluís Domènech i Montaner i la gènesi del catalanisme polític. *Jornades d'Arquitectura Modernista: El Modernisme, Domènech i Montaner i el seu temps*. No. 1. Pp. 13–47.

⁹ Цветочные игры (кат. *Jocs Florals*) – это литературный конкурс, проводившийся в Средние века и возобновленный в 1859 г. – в разгар движения Ренансенса по инициативе Антони де Бофаруллы (Antoni de Bofarull i Brocà, 1821 – 1892) и Виктора Балагера (Victor Balaguer i Cirera, 1824 – 1901), чтобы восстановить престиж каталонского языка и культуры. См. подробнее: Кузина Н.А. (2018) Исторические и культурные предпосылки Ренансенса в Каталонии. *Латиноамериканский исторический альманах*. № 19. С. 258–276.

Период с 1895 г. по первую половину 1910-х гг. был временем максимальной политической и творческой активности Доменека-и-Монтанера. Строились Институт Пере Мата (Institut Pere Mata, 1912), дома Наваса (Casa Navàs, 1908) и Лео Мореры (Casa Lleó i Morera, 1905), Фонд Испании (Fonda Espanya, 1903), больница Сан-Пау (Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, 1913), Дворец каталонской музыки (Palau de la Música Catalana, 1908) и многие другие. Стиль его построек сочетает в себе историзм, современные материалы, динамичные формы и структуры, основанные на природе. Растительные мотивы играют центральную роль в этих проектах и вдохновением для них мог послужить ряд следующих элементов: интерес к природе в пейзажной живописи, научные экскурсии по горам на территории Каталонии, поэзия Ренашенсы и в особенности творчество Дж. Вердагера (Jacint Verdaguer i Santaló, 1845–1902).

В начале XIX в. пейзажная живопись занимала периферийное место в академической иерархии тематических жанров, но к середине века ситуация меняется [Fontbona, 2007]. В романтизме спиритуализм и пантеистические настроения сделали природу главным источником вдохновения для искусства и поэзии. Распространению и принятию пейзажной живописи обществом способствовала деятельность художников, таких как Луис Ригальт (Lluís Rigalt i Farriols, 1814–1894), Франсиско Джубани и Карперас (Francisco Jubany y Carreras, 1787–1852), школа Олота (Escola paisatgística d'Olot) и т.д.¹⁰

В последней трети XIX в. в Каталонии среди интеллектуалов набирают популярность научные экскурсии по горам Каталонии, их проводили Ассоциация каталонских научных экскурсий и Ассоциация каталонских экскурсий, которые в 1890 г. будут объединены в одну — Центр экскурсий Каталонии [Кузина, 2022: 222]. По большей части в походы ходили молодые люди, которые хотели открыть для себя страну, чтобы воссоздать свою утраченную идентичность [Sala, 2015: 373]. Они знакомились с ландшафтом, традициями, сохранившимися в каталонских деревнях, легендами, сказками и песнями. Такие походы стимулировали изучение региона с точки зрения исследования истории, достопримечательностей, а также естественно-научной точки зрения: география, ботаника и т.д. Это были организации правого толка, популярные у каталонской образованной молодежи, которые в 1890-х гг. будут способствовать распространению консервативного каталонизма [Кузина, 2022: 222].

¹⁰ Fontbona F. (1997) La pintura de paisatge a Catalunya. El paisatgisme català del Naturalisme al Noucentisme, dins la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza. Andorra la Vella. Govern d'Andorra. Ministeri de Cultura. 1997. Pp. 19-33.

Доменек-и-Монтанер был участником этих походов, в ходе которых собрал обширный массив материалов [Fuente Bermúdez, 2016: 588]. В муниципальном архиве Канет-дель-Мар сохранились снимки цветов (стеклянные пластины) изготовленные архитектором между 1883–1914 гг. [Fuente Bermúdez, 2016: 589] В основном Доменек-и-Монтанер фотографировал средиземноморские растения — оливковые деревья, виноградные лозы, маки, одуванчики, чертополох, некоторые кактусы или экзотические кустарники, такие как рододендрон и т.д., в основном это были растения, которые росли на территории Каталонии и в особенности в садах Канет-дель-Мар [Fuente Bermúdez, 2016: 589]. В Муниципальном архиве Канет-дель-Мар хранится путевой дневник архитектора, где Доменек-и-Монтанер описывает сады и растения, которые он встречал, прогуливаясь по окрестностям города [Fuente Bermúdez, 2016: 589].

Важную роль в каталонской культуре играет тема горной Каталонии (кат. *la Catalunya muntanyenca*), например, в творчестве представителей художественной школы Олота. Это объединение группы художников, обосновавшихся в каталонских горах в регионе Ла-Горроча, которые разделяли идеи карлизма. Фундаментом их творчества были католицизм и традиция, а сюжеты полотен в большей степени были связаны с горными пейзажами и бытовыми сценами. Так, мы видим горный пейзаж на заднем фоне мозаики «Праздник», расположенной на фасаде Дворца каталонской музыки. В данном случае речь идет о горе Монсеррат, на которой и по сей день находится одноименное аббатство, ставшее важным символом для каталонского националистического движения [Smith, 2014: 79-80]¹¹. Кроме этого, изображение горы отсылает нас к Богородице Монсерратской — покровительнице Каталонии. Еще на рассвете движения Ренашенса поэт Бонавентура Карлес Арибай (*Bonaventura Carles Aribau i Farriols*, 1798–1862), чье произведение «Ода к Родине» («*Oda a la Pàtria*», 1833) стало импульсом к началу этого движения [Плавский, 1984: 90], рассказывает об особенностях природы Каталонии и ее пейзажей:

*Прощай, земля родимая, прощай навек,
прощайте, гордые лазоревые горы, —
прикованы к вам вечно наши взоры:
ваш обрести покой желал бы человек.
Прощай и ты, Монсень¹². Седые тучи, снег
твою главу венчают; ты, наш страж бессонный...¹³.*

¹¹ Странники католического консерватизма из Вика провели ряд мероприятий, направленных на превращение монастырей Рипполи, Монсеррат и Черной Девы Марии Монсерратской в патриотически-религиозные символы.

¹² Гора недалеко от Барселоны.

¹³ Плавский З.И., Багно В.Е. (ред.) Из каталонской поэзии. Москва. Художественная литература. 1984. С. 91.

Эта тема становится центральной и в творчестве ряда каталонских поэтов, самым выдающимся среди них был Джасинт Вердагер, который несколько раз сотрудничал с Л. Доменек-и-Монтанером и был его близким другом [Romés Vives, 2019: 18]. Творчество Дж. Вердагера стало вершиной каталонского романтизма, оно венчает и завершает поэзию Ренашенсы. Благодаря Вердагеру каталанский язык стал литературным, он разработал географический нарратив, где соединил каталанский язык со всей территорией региона. На наш взгляд, его творчество затронуло работы многих каталонских архитекторов. Ботаника занимает важное место в его произведениях, поэт обладал обширными знаниями о природе региона и особенно о растениях. В 2023 г. вышло исследование, где было насчитано использование поэтом более 300 различных наименований растений [Barceló i Martí, 2023].

Дж. Вердагер был тесно связан с художественными кругами Каталонии, он сотрудничал и состоял в переписке со многими каталонскими художниками, иллюстраторами и т.д. [Fontbona, 2003: 143]. Так, отголоски творчества поэта можно найти в произведениях А. Гауди, не только благодаря схожим взглядам, но и в связи с меценатом Э. Гуэлем (Eusebi Güell i Bacigalupi, 1846–1918) [Fontbona, 2003: 143]. Известно, что Л. Доменек-и-Монтанер, также занимавшийся книгоизданием, создал две обложки для двух знаковых произведений Вердагера: «Атлантида» («L'Atlàntida», 1877) и «Каниго» («Canigó», 1886)¹⁴. Вместе с экскурсантами Вердагер ездил в горы. Каниго он посещал несколько раз (в сентябре 1879 г., в июле и августе 1880 г. и в июле 1883 г.) и до 1884 г. посвятил себя исследованию Пиренеев, изучению их географии, культурных богатств и в особенности легенд, передаваемых местным населением [Orazi, 2019: 12]. В муниципальном архиве Канет-дель-Мар хранится эскиз Вердагера с изображением горы Каниго, который он отправил Луису Доменек-и-Монтанеру в 1885 г., чтобы архитектор использовал рисунок в качестве образца для обложки эпической поэмы «Каниго»¹⁵.

Не только Вердагер, но и другие поэты, связанные с Цветочными играми, обращаются в своих произведениях к природе Каталонии. Наполняя их ботаническими и географическими наименованиями, они конкретизируют ландшафт Каталонии, что позволяет читателю его вообразить. В поэзии Вердагера, особенно в эпической поэме «Каниго», рассказывается о рождении каталонской нации в долинах Пиренеев во время Каролингской империи. Произведение наполнено географическими, геологическими, ботаническими отсылками, которые дают представление об огромной природной красоте каталонских земель, так называемых *Països Catalans*. Эти ссылки смешаны с местными легендами, создают высокомифическое, идеализированное видение национальной территории и сложившейся горной Каталонии.

¹⁴ См. подробнее: Domingo J.M. (2002) Verdager i Domènec i Montaner. A propòsit d'uns inèdits verdagerians de la Casa-Museu Domènec i Montaner. *Revista de Catalunya*. No. 178. Pp. 55-69.

¹⁵ Verdager J. *Siluetes del Canigó presa des de Prades*, dibuix, 1885 (Casa-Museu Domènec i Montaner, Canet de Mar).

Вердагер и поэты, принимавшие участие в «Цветочных играх», создали мощный литературный пласт, который значительно повлиял на художественные круги, ведь чтение национальной литературы создает чувство принадлежности к группе. Отождествление с землей, с ландшафтом составляет один из ключевых элементов в определении и постоянном переопределении идентичности каждого народа [Orazi, 2019: 12]. Поэтому мы предполагаем, что применение в декоре растительных элементов должно было погружать зрителя в каталонскую природу и вызывать чувство принадлежности, ведь флора и ландшафт являются одними из самых мощных аспектов национальной идентичности [Orazi, 2019: 14].

Мы сосредоточиваем свое внимание именно на архитекторах, так как архитектор в период модерна стремится к единству стиля и влияет не только на архитектуру здания, но и на его декор, следуя принципу «изнутри наружу». Ряд архитекторов, непосредственно связанных с правым каталонизмом, находились под влиянием названных ранее идей¹⁶. Многие интерьеры каталонских архитекторов напоминают цветник, и в данном случае цветы будут играть важную роль из-за их символического прочтения.

Стоит сразу оговориться, что вегетативная составляющая каталонского модернизма имела многообразное происхождение. Например, хризантемы пришли в европейское и соответственно каталонское искусство под влиянием японизма¹⁷; другие растения — роза, фиалка, лилия, мак, магнолия, жасмин и т.д. — относятся к общеевропейской культуре; но в Каталонии они приобретают еще и региональное значение в связи с их использованием в культуре, преимущественно в поэзии.

Среди наиболее популярных цветов каталонского модернизма была роза. Она была не только общепризнанным в Европе символом любви, в Каталонии она стала важным элементом популярной легенды о Св. Георгии: когда святой защищал принцессу от дракона, он пронзил дракона копьем; из раны святого упали капли крови, на месте которых выросли алые розы¹⁸. Такая роза обычно изображается красной, ее бутон изображают сбоку, три четверти или анфас. Ее можно встретить



Витраж с изображением роз из Дома Лео Мореры

¹⁶ Например, Ж. Пуч-и-Кадафалк, А. Гауди и т.д.

¹⁷ См. подробнее: Turull R.B. (2018) El Japonismo En Lluís Domènech i Montaner y Su Colección De Libros Ilustrados Japoneses. Archivo español de arte. Tomo 91. No. 363. Pp. 285-300.

¹⁸ Leyenda de Sant Jordi. Montblanc medieval. URL: <https://www.montblancmedieval.cat/montblanc-1/las-leyendas/leyenda-de-sant-jordi> (accessed:13.03.23).

у многих архитекторов, не только у Доменек-и-Монтанера. Но для каталонистов этот символ имеет еще одно прочтение, дракон ближе к началу XX в. начинает ассоциироваться с Кастилией, роза становится символом восстановления национальной идентичности [Sala, 2019: 29].

Другим важным растением для каталонской культуры был шиповник — Золотая роза (кат. *Englantina d'or*). Его символика связана с Цветочными играми, к которым имел непосредственное отношение и сам архитектор. Этот цветок, выполненный в золоте, был призом за лучшую патриотическую поэму. Чаще всего цветок шиповника изображается с розовыми лепестками и желтой сердцевинкой анфас или в три четверти.

Другим цветком, популярным у каталонских поэтов, была фиалка (кат. *La Viola d'or i d'argent*), которая также была связана с Цветочными играми: статуэтка из золота и серебра была призом за лучшую религиозную поэму. Фиалка — довольно часто встречающийся цветок в каталонской поэзии, особенно у Дж. Вердагера. Ее изображение активно используется в декоре Дворца каталонской музыки.

Душистый горошек, маки, малина, клубника — все это является частью природы Каталонии, описанной в поэзии и представленной в декоре. Например, гвоздика и лилия имеют христианскую символику, использовались в стихотворении Вердагера:

*Поутру выходит в сад Розалия,
чтоб нарвать букет гвоздик, белых лилий.
Видит — Мальчик рвет цветы светлоликий.
«Не бери моих цветов, мальчик милый!»
«А зачем тебе цветы,
Розалия?»
«Иисусу я бы их подарила»¹⁹.*



Мозаичное изображение цветов на колоннах
Дворца каталонской музыки

¹⁹ Из каталонской поэзии... С. 106.

Тут важно отметить, что католицизм для этой части модернистов играл значительную роль. Так, Вердагер был не только поэтом, но и священником. Многие модернисты, особенно связанные с художественным объединением Св. Луки, находились под влиянием идей епископа Торрас-и-Баджеса (Josep Torras i Bages, 1846–1916). Его основным трудом стала книга «Каталонские традиции» («La tradició catalana», 1892), которая представляет собой исследование и интерпретацию менталитета каталонского народа путем изучения и анализа его самых представительных исторических фигур [Fuster, 1975: 256]. Он утверждал, что каталонская нация была создана Богом. Девиз его работы «Каталония будет христианской или не будет» был принят различными поколениями консервативного политического каталанизма.



Мозаика с цветущими деревьями,
украшающая главную лестницу
в Доме Навас

Идиллические пейзажи горной Каталонии с цветущими деревьями мы видим, например, на мозаике в доме Навас. В поэме «Каниго» магнолия соотносится с Пиренейскими горами²⁰, зеленые жасмины с закрученными ветвями действуют как занавес и балдахин для Жентилия — главного героя поэмы «Каниго»²¹, а в стихотворении «Миндальное дерево» Вердагер пишет:

*Господи,
если любовь к Тебе должна расцвести,
как миндальное дерево, которое я хочу воспитать для любви;
как и оно,
я хочу цвести и медленно умирать*²².

²⁰ Пер. с кат. «Lo Canigó és una magnòlia immensa que en un rebrot del Pirineu se bada» цит. по Verdager J. Canigó. Llegendes pirenaïques del temps de la Reconquesta. Barcelona. Edicions 62. 2011. P. 11.

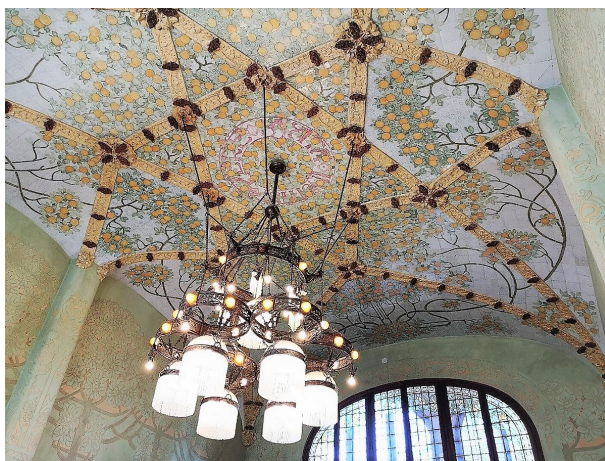
²¹ Пер. с кат. «Verds gessamins de torcedisses branques li fan de cortinatge i cobrecel, donant amb sa estelada de flors blanques flaire al zèfir, a les abelles mel» цит. по Verdager J. Canigó. Llegendes pirenaïques del temps de la Reconquesta. Barcelona. Edicions 62. 2011. P. 11.

²² Пер. с кат. «Senyor, si per lo corl'amar-vos és florir, com l'ametller jo vull cuitar a amar; com ell, jo vull florir, baldament per morir». Verdager J. Ametller / Brins d'Espíol. TO IV. Barcelona. Proa. 2006. p. 1060.

Наиболее поэтично природу воспевали поэты, относящиеся к майоркинской школе. Например, в стихотворении «Олива Майорки» поэт Дж. Л. Понс-и-Гальярса (Josep Lluís Pons i Gallarza, 1823–1894) про дерево пишет:

*На кремнистой вершине,
к узловатым и сильным корням припадая,
уповаю, что ныне утешенье мне даст твоя жизнь вековая.
Под лазурью небесной легкокрыло листва надо мною струится,
ты — как символ чудесный мирной жизни,
что нам в городах только снится*²³.

Популярно в декоре было и апельсиновое дерево, которые мы можем встретить в Фонде Испании, во Дворце каталонской музыки, в Институте Пере Мата архитектора Л. Доме-нек-и-Монтанера. Например, апельсиновые сады стали главной темой в стихотворении Дж. Л. Понс-и-Гальярса:



*Плоды апельсинового дерева, украшающие плафон
Института Пере Мата*

*Тень от густых деревьев — усталому телу улада;
плоды, созревая, желтеют,
словно бы слитки злата.
Садов апельсиновых в Сольере благословенна прохлада*²⁴.

Плоды апельсинового дерева в целом занимают значительное место в каталонской культуре, во многом это связано с мифом о саде Гесперид из поэмы «Атлантида» Дж. Вердагера. В поэме Геракл стремится попасть в сад Гесперид и заполучить ветку апельсинового дерева. Он проходит испытание: побеждает и заковывает дракона Ладона, которого затем боги превращают в созвездие, а Гесперид боги обращают в иву, черный и обычный тополь.

²³ Из каталонской поэзии... С. 95.

²⁴ Там же. С. 94.

По мнению испанского исследователя Фаре Магде Риуй, «Геркулес как основатель Барселоны приобретает в “Атлантиде” Вердагера черты Прометея, который передал в дар людям священный огонь богов, когда стал обладателем ветки с золотыми плодами с самой вершины кроны волшебного дерева, солярные качества которой привели к культурному возрождению страны» [Farré, 2019].

Другим популярным растительным мотивом были листья дуба и плюща, что, вероятно, было связано с увлечением готическим искусством и историей, ведь в исторических произведениях каталонских поэтов дубы часто выступали свидетелями важных и судьбоносных эпизодов в истории Каталонии.

Подводя итог, можно сказать, что модернизм был одним из художественных течений, широко использовавших природу в качестве источника вдохновения. Растительные элементы декора были не просто эстетическими украшениями, они были наполнены историческими, культурными ценностями и символикой. Опираясь на националистические идеалы, развивавшиеся на протяжении XIX в. в русле движения Ренашенса, художники каталонского модернизма создали символическую вселенную, в которой растительные образы являются патриотическими и духовными символами, которые, в свою очередь, основаны на мифическом средневековом прошлом и широком спектре легенд.

Природа Каталонии была вдохновением не только для художников, как это было ранее, но и для архитекторов и мастеров декоративно-прикладного искусства, которые использовали стилизованные изображения флоры родного края в качестве декора. Это могла быть исключительно отсылка к местному ландшафту как к некоему образу или это мог быть полноценный знак, как цветок шиповника, который сразу напоминал о «Цветочных играх» и их роли в каталонской культуре.

Растительный орнамент синтезировал и визуально передавал разнообразие идей каталонизма: национализм, традиции, героическое прошлое, религиозные чувства. Результатом стала иконографическая программа, адаптированная к особенностям каталонского общества и, в частности, к идеологическому фону, с которым отождествляли себя консервативные каталонисты. Представленный в настоящей статье анализ не охватывает всего множества работ архитекторов и художников каталонского модернизма, как и всего множества изображаемых ими растений, но позволяет представить часть каталонской иконографической вселенной и ее идейную значимость.

References

- Barceló i Martí M. C. (2023) *Les plantes en l'obra de Jacint Verdaguer* [Plants in the Works of Jacint Verdaguer], Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, España, 414 p. (In Catalan)
- Domènech y Montaner L. (1963) En busca de una arquitectura nacional [In search of a national architecture], *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 52/53, pp. 9-11. (In Spanish)
- Domingo J.M. (2002) Verdaguer i Domènech i Montaner. A propòsit d'uns inèdits verdaguerians de la Casa-Museu Domènech i Montaner [Verdaguer i Domènech i Montaner. About some unpublished Verdaguerians from the Domènech i Montaner House-Museum], *Revista de Catalunya*, no. 178, pp. 55-69. (In Catalan)
- Farré M. (2019) Arkhitektura, simvol i transtsendentnost' v arkhitekture Antonio Gaudi [Architecture, symbol and transcendence in the architecture of Antonio Gaudi], *Materials of XVI European Congress of Psychology*. URL: https://www.maap.pro/biblioteka/stati/farre_arhitektura_gaudi.html (accessed: 20.04.2023). (In Russian)
- Fontbona F. (2002) Jacint Verdaguer i les arts plàstique [Jacint Verdaguer and the plastic arts], *Anuari Verdaguer*, no. 11, p. 143-155. (In Catalan)
- Fontbona F. (2007) El paisatge pictòric, abans del seu alliberament [The pictorial landscape, before its release], *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, no. 57, pp. 99-109. (In Catalan)
- Fuente Bermúdez V. (2016) Cerámica domenechiana y la Casa museu Lluís Domènech i Montaner [Domenechian ceramics and the Lluís Domènech i Montaner House Museum], *CIMAM 2016. Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo*, Universidad Politécnica de Cartagena, Cartagena, España, pp. 585-592. (In Spanish)
- Fuster J. (1975) *Literatura catalana contemporánea* [Contemporary Catalan literature], Ed. Nacional, Madrid, España. 447 p. (In Spanish)
- Kuzina N.A. (2018) Istoricheskie i kul'turnye predposylki Renashensa v Katalonii [Historical and cultural background of the Renaixença in Catalonia], *Latin-American Historical Almanac*, no. 19, pp. 258-276. DOI: <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2018-19-1-258-276> (In Russian)
- Kuzina N.A. (2021) Zarozhdenie i formirovanie natsional'nykh simvolov Katalonii v ramkakh Renashensy i ikh vizual'naya reprezentatsiya v XIX v. [The origin and formation of the national symbols of Catalonia within the framework of the Renaixença and their visual representation in the XIX century], *Concept: philosophy, religion, culture*, no. 5(4), pp. 114-130. DOI: [10.24833/2541-8831-2021-4-20-114-130](https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-4-20-114-130) (In Russian)
- Kuzina N.A. (2022) Rol' pravyykh politicheskikh sil v formirovanii katalonskogo natsionalizma vo vtoroi polovine XIX v. [The role of right-wing political forces in the formation of Catalan nationalism in the second half of the XIX century], *Latin-American Historical Almanac*, no. 35, pp. 214-235. DOI: <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2022-35-1-214-235> (In Russian)
- López F. (2013) El lenguaje de las flores en el Modernismo de Barcelona: precedentes e influencias francesas [The language of flowers in Modernism in Barcelona: precedents and French influences], en Martínez A., Osuna I., Infantes V. (eds.) *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación* [Words, symbols, emblems. The graphic structures of representation], Turpin Editores, Madrid, España. Pp. 313-321. (In Spanish)
- Navais i Icart J. (2016) Lluís Domènech i Montaner i la gènesi del catalanisme polític [Lluís Domènech i Montaner and the genesis of political Catalanism], *Jornades d'Arquitectura Modernista: El Modernisme, Domènech i Montaner i el seu temps*, no. 1, pp. 13-47. (In Catalan)

Orazi V. (2019) La montagna magica del Canigó, mito fondazionale della nazione catalana [The magical mountain of Canigó, foundational myth of the nation], en Bonato L., Zola L., Angeli F. (eds.) *Fantastiche montagne. Esseri e luoghi dell'immaginario nelle terre alte*, Milano, Italia, pp. 11-31. (In Italian)

Pomés Vives J. (2019) Noms de persones als carrers de Canet [Names of people in the streets of Canet], *Mossèn Cinto Verdaguer i la seva relació amb Canet. Sot de l'Aubó*, no. 69, pp. 16-21. (In Catalan)

Riquer i Permanyer B. (2001) *Modernismo y Modernistas* [Modernism and modernists], Ediciones Lunwerg, Barcelona, España, 445 p. (In Spanish)

Sala T.M. (2015) Els Pirineus i el sentit de pertinence [The Pyrenees and the sense of belonging], *Anuari Verdaguer*, no 23, pp. 369-384. (In Catalan)

Sala T.M. (2019) *El modernismo y las flores de la naturaleza a la arquitectura* [Modernism and flowers from nature to architecture], Museu Badalona, Badalona, España, 33 p. (In Spanish)

Smith A. (2014) *The Origins of Catalan Nationalism, 1770-1898*, Palgrave Macmillan London, United Kingdom, 304 p.

Turull R.B. (2018) El Japonismo En Lluís Domènech i Montaner y Su Colección De Libros Ilustrados Japoneses [Japonism in Lluís Domènech i Montaner and His Collection of Japanese Illustrated Books], *Archivo español de arte*, Tomo 91, no. 363, pp. 285-300. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.18> (In Spanish)

Список литературы

Кузина Н.А. (2018) Исторические и культурные предпосылки Ренансенса в Каталонии. *Латиноамериканский исторический альманах*. № 19. С. 258-276. DOI: <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2018-19-1-258-276>

Кузина Н.А. (2021) Зарождение и формирование национальных символов Каталонии в рамках Ренансенса и их визуальная репрезентация в XIX в. *Концепт: философия, религия, культура*. № 5(4). С. 114-130. DOI: 10.24833/2541-8831-2021-4-20-114-130

Кузина Н.А. (2022) Роль правых политических сил в формировании каталонского национализма во второй половине XIX в. *Латиноамериканский исторический альманах*. №35. С. 214-235. DOI: <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2022-35-1-214-235>

Фарре М. Риуй (2019) Архитектура, символ и трансцендентность в архитектуре Антонио Гауди. *Материалы XVI Конгресса IAAP*. URL: https://www.maap.pro/biblioteca/stati/farre_arhitektura_gaudi.html (accessed: 20.04.2023).

Через тернии к звёздам



© Н.С. Константинова, 2023

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

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

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

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

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Através das dificuldades até as estrelas

© N.S. Konstantinova, 2023

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

115035, Rússia, Moscou, rua Bolshaya Ordynka, 21

E-mail: natkonst@hotmail.com

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

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

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

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

Through Hardship to the Stars

© N.S. Konstantinova, 2023

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

115035 Russia, Moscow, Bolshaya Ordynka street, 21

E-mail: natkonst@hotmail.com

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Позже манифесты модернистских движений могли сыпаться как из рога изобилия. Но в каждом не составит труда уловить отголоски *Недели*. Например, *Пау Бразил* — направление, возникшее в 1925 г. с выходом в свет одноименного сборника стихов Освалда ди Андради (так называется дерево, от которого произошло и название страны), пропагандирует связь литературы с бразильской действительностью и зовет к «новому открытию Бразилии». Среди лозунгов выдвигается необходимость сплава народной архаики и современности. В том, что касается языка, предлагается отказаться от строгого соблюдения правил грамматики и пунктуации, очистить лексику от архаизмов и наукообразности, смело использовать неологизмы, то есть говорить «по-бразильски», «так, как мы говорим», пусть даже и с ошибками². Понятно, что сходства позиций здесь видны невооруженным глазом еще и потому, что и на этот раз ключевой фигурой стал Освалд ди Андради, так же как и три года спустя, когда появилось движение под осознанно провокационным названием «Антропофагия». В его программном документе провозглашалось, что обновление искусства должно произойти благодаря «восстановлению индейских ценностей, высвобождению инстинктов и валоризации первозданности»³.

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

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

² Oswald de A. (1924) MANIFESTO DA POESIA PAU – BRASIL. Correio da Manhã. 18.03.1924. URL: https://www.passeiweb.com/manifesto_pau_brasi/ (accessed: 25.05.2023).

³ Ibidem.

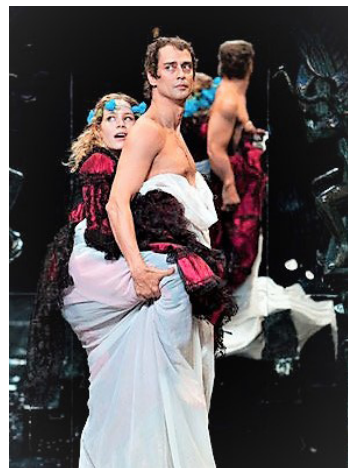
другими подобного рода театральными труппами связано становление демократической традиции, которая в предшествующие времена и, в частности, в XIX в. прослеживается слабо. Но именно эта традиция оказалась наиболее устойчивой и в значительной степени характеризует сегодняшний бразильский театр.

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

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

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

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



Пьеса «Подвенечное платье».
Современная постановка

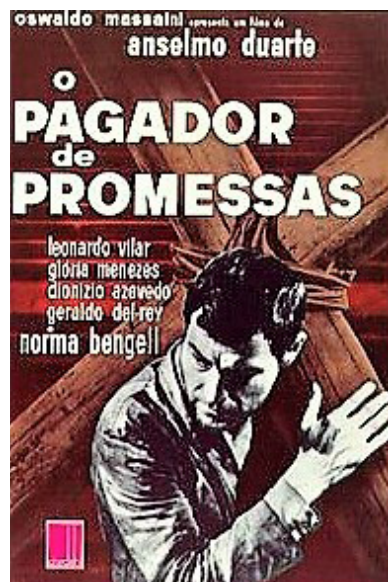
историю современного этапа. «Впервые постановка была столь неукоснительно подчинена единому режиссерскому замыслу, впервые был столь последовательно проведен принцип актерского ансамбля и, наконец, впервые привычную сцену-коробку с традиционными павильонами заменили сложные декорационные конструкции.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

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

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

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

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



Афиша фильма
«Исполнитель обета» 1962 г.



Аугусту Боал. 1931–2009

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

тичным.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Vieira C. Em Busca de um Teatro Popular. São Paulo. Funarte. 2007.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Жозе Селсу. Театральная мастерская.
2016

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

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

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

References

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список литературы

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

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

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

Полифония форм в мексиканском кинематографе: авторский стиль Альфонсо Куарона

© Л.В. Ростоцкая, 2023

Ростоцкая Лидия Владиславовна, старший научный сотрудник Центра культурологических исследований Института Латинской Америки РАН.
115035, Москва, ул. Большая Ордынка, 21
ORCID: 0000-0003-1728-8074 E-mail: li-ros@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности авторского стиля одного из самых значимых режиссёров современности — Альфонсо Куарона. Сопоставление разных периодов его творчества позволяет сделать вывод о многообразии художественных форм его кинематографа, которое он сам называет «эkleктикой». Вместе с тем культурологический анализ фильмографии мексиканского режиссёра убеждает в том, что, сколь бы ни было очевидно её жанровое и стилистическое многообразие, его творческая концепция всегда связана с самыми сущностными сторонами бытия, пронизана мотивами экзистенциальной философии, а изобретательные технологические приёмы служат лишь вспомогательным средством для их глубокого осмысления. Неиссякаемый арсенал профессиональных методов и приёмов, пристрастие Куарона к экспериментаторству, а также его неутолимый творческий азарт в сочетании с неизменным обращением автора к самым важным аспектам реальности генерируют невероятную поливариантность кинематографических форм, отличающую уникальную художественную структуру — авторскую модель кинематографа Альфонсо Куарона.

Ключевые слова: мексиканский кинематограф, авторский стиль, жанровое многообразие, эксперимент, Альфонсо Куарон

Для цитирования: Ростоцкая Л.В. (2023) Полифония форм в мексиканском кинематографе: авторский стиль Альфонсо Куарона. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 126–137. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-126-137

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Polifonía de formas en el cine mexicano: el estilo de autor de Alfonso Cuarón

© L.V. Rostotskaya, 2023

Lidia V. Rostotskaya, Investigadora principal del Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia.

115035 Rusia, Moscú, calle Bolshaya Ordynka, 21

ORCID: 0000-0003-1728-8074 E-mail: li-ros@mail.ru

Resumen. Este artículo examina algunos de los rasgos distintivos del estilo característico de Alfonso Cuarón, uno de los cineastas más importantes de nuestro tiempo. La comparación de diferentes períodos de su obra permite sacar una conclusión sobre la diversidad de formas artísticas de su cinematografía, que él mismo denomina «eclectismo». Al mismo tiempo, el análisis cultural de la filmografía del director mexicano demuestra que su concepto creativo ha quedado siempre vinculado a los aspectos más esenciales de la vida, empapado de motivos de filosofía existencial, mientras que sus ingeniosos medios tecnológicos solo sirven como herramienta para la comprensión más profunda de sus obras. Una amplia gama de técnicas y trucos profesionales, la predilección de Cuarón por experimentar, así como su insaciable pasión creativa, combinadas con su constante referencia a los aspectos más importantes de la realidad, dan lugar a una fantástica variedad de formas cinematográficas que es característica para su singular estructura artística, siendo el modelo cinematográfico de Alfonso Cuarón.

Palabras clave: cine mexicano, estilo de autor, diversidad de géneros, experimento, Alfonso Cuarón

Para citar: Rostotskaya L.V. (2023) Polifonía de formas en el cine mexicano: el estilo de autor de Alfonso Cuarón, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 126–137. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-126-137

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Polyphony of Forms in Mexican Cinema: the Author's Style of Alfonso Cuarón

© L.V. Rostotskaya, 2023

Lidia V. Rostotskaya, Senior Researcher of Institute of Latin American of RAS.
115035 Russia, Moscow, Bolshaya Ordynka street, 21
ORCID: 0000-0003-1728-8074 E-mail: li-ros@mail.ru

Abstract. This article examines some of the distinctive features of the style of Alfonso Cuarón, one of the most prominent filmmakers of our time. A comparison of different periods of his work allows us to draw a conclusion about the diversity of artistic forms of his cinematography, which he himself calls «eclecticism». At the same time, the cultural analysis of the Mexican director's filmography proves that his creative concept has always been related to the most essential aspects of life, imbued with existential philosophy motives, whereas his ingenious techniques only serve as a tool for their profound comprehension. The inexhaustible arsenal of professional methods and techniques, Cuarón's commitment to experiment, as well as his insatiable creative passion combined with the author's constant attention to the most crucial aspects of reality generate an incredible variety of cinema forms, creating a unique artistic structure, which is the author's style of Alfonso Cuarón's cinematography.

Keywords: Mexican cinema, author's style, genre diversity, experiment, Alfonso Cuarón

For citation: Rostotskaya L.V. (2023) Polyphony of Forms in Mexican Cinema: the Author's Style of Alfonso Cuarón, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 126–137. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-126-137

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

Уже несколько десятилетий одно из самых значимых мест в рейтинге мирового киноискусства занимают мексиканские кинематографисты. Такое безусловное признание невольно вызывает аналогию с тем уже давним периодом 1940–1950-х гг., который назвали «золотым веком» мексиканского кино. Именно тогда блестящему творческому альянсу режиссёра Эмилио Фернандеса (Emilio Fernández), оператора Габриэля Фигероа (Gabriel Figueroa), композитора Сильвестре Ревуэльтаса (Silvestre Revueltas), актёров Марии Феликс (María Félix), Долорес дель Рио (Dolores del Río), Педро Армendarиса (Pedro Armendáriz) удалось перенести на экран волшебство латиноамериканской «магической реальности» в таких фильмах, как «Я настоящий мексиканец» («Soy puro mexicano», 1942), «Мария Канделярия» («María Candelaria», 1943), «Влюблённая» («Enamorada», 1946) «Рио Эскондидо» («Río Escondido», 1947) и многих других.

Истории мексиканского кинематографа, по сути, ровесника мирового кино, посвящено немалое число историко-культурологических исследований [Ростоцкая, 1980]. Нельзя не упомянуть, например, такой фундаментальный труд, как 18-томную «Документальную историю мексиканского кинематографа», ставший итогом многолетней научной работы мексиканского историка кино, культуролога Эмилио Гарсиа Риеры (Emilio García Riera), преподавателя Университетского центра изучения киноискусства [García Riera, 1962–1998]. Обширные разделы о мексиканском кино включены во все почитаемые в научном мире энциклопедии, авторами которых стали французские историки кино Жорж Садуль (George Sadoul) [Садуль, 1963] и Роже Буссино (Roger Boussinot) [Boussinot, 1986], польский искусствовед Ежи Теплиц (Jerzy Toeplitz) [Теплиц, 1968–1974] и другие ведущие исследователи мирового кино. О национальном кинематографе и культуре Мексики в целом написан значительный ряд статей в энциклопедии «Культура Латинской Америки», подготовленной сотрудниками Центра культурологических исследований Института Латинской Америки РАН с участием ведущих отечественных латиноамериканистов. В это издание, вышедшее в 2000 г., вошел общий обзор и энциклопедический словарь, содержащий 1200 статей, посвящённых самым важным реалиям латиноамериканской культуры¹.

Что же касается изучения последнего периода мексиканского кино, то информацию о нём можно почерпнуть главным образом лишь из интервью с его авторами. Впрочем, главным источником представлений о той или иной кинематографии в первую очередь становятся сами фильмы.

В этой статье предполагается, используя культурологический подход, рассмотреть некоторые особенности авторской модели одного из самых своеобразных мастеров нашего времени — мексиканского кинорежиссёра Альфонсо Куарона (Alfonso Cuarón).

¹ Пичугин П.А. (ред.) Культура Латинской Америки: энциклопедия. Москва. РОССПЭН. 2000. 742 с.

Как бы ни впечатляли ошеломляющие технологии, которыми так виртуозно оперирует современный кинематограф, суть каждого национального направления, его «центра тяжести» определяется в первую очередь творческим потенциалом Личности, Автора. И только те фильмы и те авторы, которые оставляют в киноискусстве свой неповторимый отпечаток, определяют его главный вектор. В мексиканском кино последнего периода к таким уникальным мастерам, безусловно, относятся Альфонсо Куарон, Гильермо дель Торо (Guillermo del Toro), Карлос Рейгадас (Carlos Reigadas), Алехандро Гонсалес Иньярриту (Alejandro González Iñárritu)², — режиссёры, каждый фильм которых воспринимается как некое откровение, как новое слово в киноискусстве. Об их безусловном мировом признании свидетельствуют многочисленные награды, которые получают их ленты на самых авторитетных фестивалях: в Каннах, Лос-Анджелесе, Венеции.

Творчество каждого из них в высшей степени своеобразно, уникально, и, если можно говорить о некоей гипотетической близости между их авторскими концепциями, она, по-видимому, касается лишь общего единодушного неприятия стереотипных шаблонов, царящих в современном кинематографическом пространстве.

Каждая их работа — это и осмысление мирового опыта киноискусства, и авторский эксперимент, и, наконец, невероятный эффект того непостижимого феномена, который Г. дель Торо назвал «мексиканским воображением — совершенно уникальным видением, которое мы привносим в мир своим искусством, самым своим присутствием в нём»³. Стоит отметить, что, когда после мирового успеха своих фильмов (в том числе получения многочисленных «Оскаров») мексиканские кинематографисты стали получать приглашения работать в США, снятые ими в голливудских студиях ленты не утратили национального своеобразия, а в некоторых случаях современные технологии, возможно, помогли и более полному его отражению.

Альфонсо Куарон, автор фильмов, снятых в самой разной жанровой стилистике, отмечает, что многие известные режиссёры обладают определённым узнаваемым почерком, в то время как сам он часто меняет свои творче-



Альфонсо Куарон, Алехандро Гонсалес Иньярриту и Гильермо дель Торо.
6 января 2023 г.

² Подробнее о творчестве Гонсалеса Иньярриту см.: Ростоцкая Л.В. (2020) Экзистенциальные мотивы в фильмах Алехандро Гонсалеса Иньярриту. *Латинская Америка*. № 8. С. 86–92. DOI: 10.31857/S0044748X0010348-1

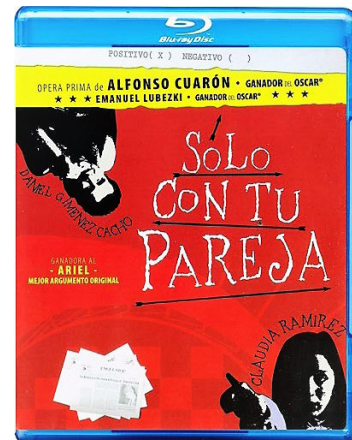
³ Coppel E. (2018) «Soy mexicano»: la formula de Guillermo del Toro para mostrar a la vez el terror y la luz. *Verne México de El País*. 09.01.2018. URL: https://verne.elpais.com/verne/2018/01/09/mexico/1515455630_825016.html (accessed: 09.02.2023).

ские пристрастия. По этому поводу мексиканский кинокритик Сильвестре Лопес Портильо (Silvestre López Portillo) сказал, что «затруднительно найти в авторском стиле Куарона какой-то заметный признак, которым отмечена вся его фильмография, но то, что безусловно отличает всю его работу — это интерес к инновациям в языке кино, готовность исследовать новые темы и новые операторские приёмы, а также внимание к социальным проблемам»⁴.

Когда-то, выступая против чётких дефиниций в кинематографе, Луис Бунюэль (Luis Buñuel) сказал, что он «далёк от каких бы то ни было классификаций, а фильмы бывают только двух видов: хорошие и плохие» [Дуларидзе, 1979: 180; Бунюэль, 1989]. Разделяя точку зрения великого испанского режиссёра, Куарон отмечает, что «ему безразлично, каким “ярлыком” обозначат его работу: артхаусом или коммерцией»⁵. Впрочем, ему, как очень немногим режиссёрам, удаётся объединять обе эти категории, снимая авторские ленты, не только высоко ценимые международной кинокритикой, но и имеющие большой успех в прокате.

Жанровое и стилистическое многообразие своего творчества он называет эклектикой, к которой предрасположено его творческое мышление. Его фильмография органично вмещает жанры мелодрамы, сказки, комедии, научной фантастики, антиутопии и социальной драмы. Куарона можно назвать изобретателем невероятных кинематографических миров, в которых запредельное органично и буднично сплетается с реальным, земным.

Мировую известность Куарону принёс уже первый полнометражный фильм «Только со своим партнёром» («*Sólo con tu pareja*», 1991), появившийся в разгар кризиса в национальной кинопромышленности. Картина стала дебютом и для Эммануэля Любецки (Emmanuel Lubezki), выдающегося оператора, первым в мировом кино получившего три «Оскара» подряд (все три за мексиканские ленты). Фильм о человеке, ошибочно полагающем, что он болен ВИЧ, окрашен тонами чёрного юмора и содержит многие авторские приёмы, мотивы и знаки, характерные для всего последующего совместного творчества Куарона и Любецки. Среди них — использование длинных планов, съёмка которых доступна лишь немногим мастерам, резкие непредсказуемые движения камеры. А символом



Обложка диска с фильмом Альфонсо Куарона «Только со своим партнером» 1991 г.

⁴ Rubalcava M. (2021) Alfonso Cuarón 'el rebelde del cine mexicano' llega a los 60 años en la cima. Los Angeles Times. 28.11.2021. URL: <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2021-11-28/alfonso-cuaron-el-rebelde-del-cine-mexicano-llega-a-los-60-anos-en-la-cima> (accessed: 16.04.2023).

⁵ Тарасенко С. (2015) Альфонсо Куарон. Lumière. 17.06.2015. URL: <https://www.lumiere-mag.ru/kinovedy-54-alfonso-kuaron/> (accessed: 11.04.2023).

прекрасного и недостижимого, олицетворённой мечты становится, как правило, пролетающий в небе самолёт. Впечатлённый этой картиной знаменитый американский режиссёр Сидни Поллак (Sydney Pollack) пригласил Куарона участвовать в совместной работе «Падшие ангелы» («Fallen Angels», 1993–1995).

В следующем фильме Куарона «Маленькая принцесса» («La princesita», 1995), похожем на добрую грустную сказку, его особый дар изобретателя невероятных миров, при этом производящих впечатление очень реалистичных, проявился в полной мере. Несмотря на то что следующую свою ленту «Большие надежды» («Grandes esperanzas», 1998), вольную адаптацию романа Чарльза Диккенса (Charles Dickens), оба автора — Куарон и Любецки — сочли неудачной, её зрительский успех был предопределен впечатляющей визуальной экспрессивностью: искусной игрой со светом, монохромной палитрой зеленоватых тонов, ставшей знаковой для обоих авторов, а также щемящей проникновенностью саундтрека «Life in Mono».

В этот период, когда для Куарона уже были открыты лучшие голливудские студии, он возвращается в Мексику, чтобы снимать фильм «И твою маму тоже» («Y tu mamá también», 2001). Фильм, в какой-то степени продолживший тему «Только со своим партнером», став его более зрелой интерпретацией как тематически, так и стилистически, имел огромный успех, в том числе и благодаря прекрасным актёрам Гаэлю Гарсиа Берналю (Gael García Bernal), Диего Луна (Diego Luna) и Марибель Верду (Maribel Verdú).

От предложения снять фильм по книге Джоан Роулинг (Joanne Rowling) «Гарри Поттер и узник Азкабана» («Harry Potter and the Prisoner of Azkaban») Куарон собирался отказаться. Но после того как его коллеге и другу Гильермо дель Торо удалось убедить его сначала прочитать саму книгу, Куарон ответил согласием. Как он сказал в одном из интервью, ему «понравилось, что Джоан Роулинг построила мир не только на эмоциональной стороне, но и на социальной. Он магический, и в то же время реальный»⁶. Поистине магический дар и редкое мастерство проявил и сам Куарон, преобразовывая невероятные повороты литературного сюжета в уникальные кинематографические образы своего фильма «Гарри Поттер и узник Азкабана» («Harry Potter y el prisionero de Azkaban», 2004). Сама знаменитая британская писательница считает экранизацию Куарона лучшей среди всех кинематографических версий её книг.



Альфонсо Куарон и Дэниэл Редклифф
за работой над фильмом
«Гарри Поттер и Узник Азкабана»

⁶ Байкова Э. (2009) Интервью с Альфонсо Куароном. О Гарри Поттере. Вокруг ТВ. 11.04.2009. URL: https://www.vokrug.tv/article/show/intervyu_s_alfonso_kuaronom_o_garri_pottere/ (accessed: 14.03.2023).

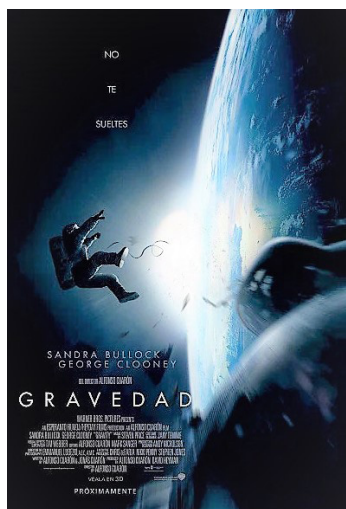
Следующий фильм Куарона «Дитя человеческое» («Hijos de hombres», 2006) стал ещё одним удивительным кульбитом в его творчестве, невероятным проникновением в будущее (2027 год) сквозь призму настоящего. Драматическое повествование о гибнущей вселенной, полной хаоса разрушения, наводнённой толпами обездоленных людей, беженцев, в момент премьеры вызвало полное непонимание, впечатление бессмыслицы, но оказалось во многом пророческим. В погибающем мрачном мире, полном ненависти, злобы и отчаяния, только рождение ребенка у беженки-мулатки сопрягается с надеждой на возрождение. Плач маленькой девочки становится единственным и самым мощным средством остановить войну, опустить оружие.

В фильме «Гравитация» («Gravedad», 2013) Куарон, мечтавший в детстве стать космонавтом или кинорежиссёром, по-видимому, объединил оба свои желания. В этом виртуозно сконструированном научно-фантастическом триллере события происходят в открытом космосе. Понимая, что для съёмок ему понадобится использование технологий, ещё не разработанных в тот период, он обсуждал свой проект с канадским режиссёром Джеймсом Кэмероном (James Cameron), автором культовых научно-фантастических и эпических лент «Терминатор» («The Terminator», 1984), «Титаник» («Titanic», 1997) и «Аватар» («Avatar», 2009), а также консультировался с нашим знаменитым космонавтом Алексеем Архиповичем Леоновым, первым в мире человеком, совершившим в 1965 г. выход в открытое космическое пространство.

И всё-таки хотя этот фильм и относится к жанру технотриллера, в котором использовано множество изобретательных технологических решений (например, экстремально длинные дубли длительностью до 17 минут), сами по себе они бы не стали главной целью режиссёра, если бы не были тесно увязаны с ключевыми поворотами сюжета, с темой жизни и смерти, одиночества, надежды и возрождения. По сути, со всеми темами, к которым Куарон обращается на протяжении всего своего творчества и которые так мастерски воплотили в его ленте Сандра Буллок (Sandra Bullock) и Джордж Клуни (George Clooney).

После выхода фильма «Гравитация» Джеймс Кэмерон назвал его лучшим фильмом о космосе в истории кино. Среди множества полученных им престижных наград семь «Оскаров», шесть премий БАФТА (Британской академии кино), премия за лучшую режиссуру «Золотой глобус» (Голливудская ассоциация иностранной прессы).

Свой последний на сегодняшний день фильм «Рома» («Roma», 2018) Куарон называет спасательным кругом, который ему бросили во время бури



Афиша фильма Альфонсо Куарона «Гравитация» 2013 г.

посреди безбрежного океана. Он говорит, что у него были три ключевых идеи, на которых должен строиться сюжет: «Я знал, что хочу воспроизвести историю своей семьи, посвятить свой фильм Клео и сделать его чёрно-белым. Может быть, чёрно-белый формат — то, как я вижу воспоминания. Может быть, память не бывает цветной? Мне кажется, что чёрно-белое изображение соотносится с большей объективностью, способствует абстрактному мышлению, отображает природу человеческой памяти»⁷. По его мнению, этот фильм надо было бы снять много раньше, ещё несколько десятилетий назад. После многих лет, проведённых в Нью-Йорке, Лондоне и Италии, перед съёмками он провёл год в Мехико и сам стал оператором, чтобы глубже погрузиться в тот мир, который он выстроил из детских воспоминаний о родном городе. «Девяносто процентов сцен, представленных в фильме, — это сцены, почерпнутые из моей памяти, — сказал Куарон. — Иногда прямо, иногда косвенно. Это о моменте времени, который сформировал меня, но также сформировал и страну. Это было началом долгого переходного периода в Мексике»⁸.

Фильм «Рома» (это название престижного района Мехико) стал необычным художественным пространством, выросшим из беспредельных глубин подсознания. И здесь, как и в других своих лентах, ему удалось органично и тонко приблизиться к потаённой сути человеческого бытия. Лишённое каких бы то ни было искусственных эффектов, это простое по форме повествование, снятое на чёрно-белую плёнку, становится не только ностальгическим рассказом о самом сокровенном в жизни человека — его детских переживаниях, страхах и боли, но и глубоким осмыслением философских проблем бытия.

Невольно напрашивающееся сопоставление этого фильма, в котором бесхитростные реалии будничной жизни неотделимы от её запредельных граней, с такими шедеврами мирового кино, как «Амаркорд» («Amarcord», 1973) Федерико Феллини (Federico Fellini), «Фанни и Александр» («Fanny och Alexander», 1982) Ингмара Бергмана (Ingmar Bergman), «Зеркало» (1974) Андрея Тарковского (Andrey Tarkovsky) позволяет поставить его в один ряд



Афиша фильма Альфонсо Куарона
«Рома» 2018 г.

⁷ Розенштайн Т. (2018) Интервью с Альфонсо Куароном: мои картины — мои бывшие жёны. Журнал «Огонёк» №35 (5531) от 17.09.2018. С. 34. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3737760> (accessed: 05.05.2023).

⁸ Sharf Z. (2018) Alfonso Cuarón Talks 'Roma': Why the Oscar Winner Partnered With Netflix and Became His Own Cinematographer (Exclusive). IndieWire. 25.07.2018. URL: <https://www.indiewire.com/features/general/alfonso-cuaron-roma-netflix-cinematographer-interview-1201987584/> (accessed: 29.04.2023).

с ними [Бёрд, 2021]. Представляющаяся простой и безыскусной, кинематографическая форма этой ленты Куарона вобрала в себя и гнетущее смятение детской тревоги, и душевные муки преданных близкими женщин, и исторические события, связанные с подавлением студенческой демонстрации 1971 г. Растущее ощущение грядущей катастрофы, скрытой поначалу под оболочкой видимого благополучия, находит воплощение в зримых трагических формах и в политической, и в личной жизни: жестоком расстреле студентов и катастрофе в личной жизни Клео и её хозяйки, матери мальчика. Всё происходящее постигается сквозь призму восприятия Клео, центральной героини фильма, которая стала прообразом няни автора. Стараясь максимально приблизиться к подлинной истории своей жизни, Куарон выбрал на эту роль не профессиональную актрису, а представительницу коренного населения Ялитсу Апарисио Мартинес (Yalitza Aparicio Martínez). Более того — и на роль служанки в доме он без кастинга утвердил её подругу, потому что она была родом из той же деревни. Исполнение роли Клео не производит впечатления игры, актриса будто играла себя, то есть и не играла вовсе, а просто жила в пространстве фильма. Её глазами мы пытаемся постичь происходящее и её глазами, в которых как будто отражаются неведомые пределы нашей жизни, смотрим в небо.

Бесконечный — от рождения до смерти — труд, невероятная стойкость, преданность и безграничная любовь. И способность мечтать, видеть чудесное в жизни. Душевное благородство, мудрость, смирение — всеми этими чертами Клео обладает от рождения, как и любая другая женщина индейской деревни, говорит нам автор фильма. Неизбежно возникает нравственное противопоставление между безмерной женской кротостью, смирением и мужской непорядочностью. Клео — одинокая, преданная возлюбленным, но не утратившая своё простодушие и чистоту, цельная, как сама природа, становится в фильме Куарона воплощением души своего народа. И совсем не удивляет её поступок, когда она в финальном эпизоде фильма бросается в воду, не умея плавать, чтобы спасти детей. А пролетающий в небе самолёт вновь, как во многих лентах Куарона, становится символом нездешнего, недостижимой мечты.

В этом фильме ему удалось отразить трансцендентальную сторону бытия, его непостижимость, не прибегая ни к каким специальным эффектам. Куарон относится к категории тех мастеров, для которых технические приёмы и ухищрения становятся лишь средством раскрытия главного в творчестве, того, что, возможно, и не поддаётся скрупулёзному анализу, того, что Федерико Феллини называл волшебством, а Луис Бунюэль — тайной [Буню-



*Альфонсо Куарон с наградами
главных премий БАФТА, 2019 г.*

эль, 2021]: «Главное, что меня интересует, это тайна, — говорил Бунюэль в одном из интервью. — Тайна — основной элемент всякого произведения искусства» [Дуларидзе, 1979: 147].

Премьера фильма на 75-м Венецианском фестивале в 2018 г. принесла ему высшую награду — «Золотого льва», а затем последовала настоящая лавина призов на главных мировых кинофорумах, среди которых «Золотой глобус» 2019 г. (лучший фильм на иностранном языке и лучшая режиссура), несколько главных премий БАФТА 2019 г. (за лучший фильм, лучший неанглоязычный фильм, лучшую режиссёрскую и операторскую работу), «Оскар» 2019 г. (лучшая режиссёрская и лучшая операторская работа, лучший фильм на иностранном языке).

Одним из «самых мятежных, пассионарных творцов нашего времени»⁹ назвал Альфонсо Куарона мексиканский социолог Израэль Коваррубиас (Israel Covarrubias), преподаватель Автономного университета Керетаро (Universidad Autónoma de Queretaro), связывая своё определение с «особой эстетикой, крепкой литературной основой и неукротимым духом созидания»¹⁰, присущими авторской модели режиссёра.

Если применить к творчеству Куарона ещё один бунюэлевский тезис, касающийся двойственности природы кинематографа как искусства и как технологии [Ростоцкая, 2009] и состоящий в том, что, по его мнению, «ни в одном из традиционных искусств нет такой огромной диспропорции между возможностями, которыми оно обладает, и их претворением» [Дуларидзе, 1979: 139], то можно с полной уверенностью говорить, что в фильмах Альфонсо Куарона такого разрыва нет. Даже краткий анализ его лент позволяет сделать вывод о том, что, сколь бы очевидно ни было жанровое и стилистическое многообразие фильмографии Куарона, а также пристрастие режиссёра к экспериментам и инновациям, его творческая концепция всегда неразрывно связана с глубокими философскими проблемами, а изобретательные технологические приёмы служат лишь вспомогательным средством для их раскрытия.

Куарон верит сам и нам помогает верить в кино как в высокое искусство. Мудрость и глубина его аналогий, его размышления о природе человеческого существования, о диссонансе между внутренним миром человека и окружающей реальностью, об отчуждении и одиночестве, о нашем месте внутри бесконечности мироздания погружают нас в магическое и многоликое пространство его кинематографа, где запредельное так органично вырастает в реальность и где творится волшебство, волшебство созидания подлинного искусства.

⁹ Covarrubias Puentes Ch.I. (2018) Alfonso Cuarón: innovación, vanguardia y tecnología tras la cámara. Apócrifa Art Magazine. 01.12.2018. URL: <http://www.apocrifa.com.mx/alfonso-cuaron-innovacion-vanguardia-y-tecnologia-tras-una-camara/> (accessed: 14.03.2023).

¹⁰ Ibidem.

References

- Berd R. (2021) *Andrei Tarkovskii: stikhii kino* [Andrei Tarkovsky: The elements of cinema], Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh», Moscow, Russia, 359 p. (In Russian)
- Boussinot R. (1986) *L'Encyclopédie du cinema (2 volumes)* [The Encyclopedia of Cinema (2 volumes)], Bordas, Paris, France, 1335 p., 1800 p. (In French)
- Buñuel L. (1989) *Bunyuel' o Bunyuele. Moi poslednii vzdokh* [Buñuel on Buñuel. My Last Breath], Raduga, Moscow, Russia, 384 p. (In Russian)
- Buñuel L. (2021) *Smutnyi ob'ekt zhelaniya* [Vague object of desire], Zebra E, Moscow, Russia, 432 p. (In Russian)
- Dularidze L.G. (1979) *Luis Bunyuel'* [Luis Buñuel], Iskusstvo, Moscow, Russia, 295 p. (In Russian)
- Garcia Riera E. (1962–1998) *Historia documental del cine mexicano* [Documentary history of Mexican cinema], tt.1–18, Ediciones Era, Mexico, Mexico. (In Spanish)
- Rostotskaya L.V. (1980) Kinoiskusstvo Meksiki [Mexican cinema art] in Kuzmischev V.A. (ed.) *Kul'tura Meksiki* [Mexican Culture], Nauka, Moscow, Russia, pp. 226–247. (In Russian)
- Rostotskaya L.V. (2009) *Mezhdv dvumya mirami: Bunyuel' v Meksike* [Between two worlds: Buñuel in Mexico], *Latin America*, no. 6, pp. 95–103. (In Russian)
- Sadoul G. (1963) *Vseobshchaya istoriya kino. V 6 tomakh* [The Universal History of Cinema. In 6 volumes], Iskusstvo, Moscow, Russia, 610 p., 523 p., 628 p., 528 p., 557 p., 468 p. (In Russian)
- Toeplitz E. (1968–1974) *Istoriya kinoiskusstva. Tt.1–4* [History of Film Art. Vol. 1–4], Progress, Moscow, Russia, 336 p., 280 p., 271 p., 316 p. (In Russian)

Список литературы

- Бёрд Р. (2021) *Андрей Тарковский: стихи кино. Музей современного искусства «Гараж»*, Москва. 359 с.
- Бунюэль Л. (1989) *Бунюэль о Бунюэле. Мой последний вздох*. Радуга, Москва. 384 с.
- Бунюэль Л. (2021) *Смутный объект желания*. Зебра Е, Москва. 432 с.
- Дуларидзе Л.Г. (ред.) (1979) *Луис Бунюэль*, Искусство, Москва. 295 с.
- Ростоцкая Л.В. (1980) Киноискусство Мексики. *Культура Мексики*. Под ред. В.А. Кузьмищева. Наука, Москва. С. 226–247.
- Ростоцкая Л.В. (2009) Между двумя мирами: Бунюэль в Мексике. *Латинская Америка*. № 6. С. 95–103.
- Садуль Ж. (1963) *Всеобщая история кино. В 6 томах*. Искусство, Москва. 610 с., 523 с., 628 с., 528 с., 557 с., 468 с.
- Теплиц Е. (1968–1974) *История киноискусства. Т.1–4*. Прогресс, Москва. 336 с., 280 с., 272 с., 316 с.

Сергей Дягилев в Испании: новые темы, образы, балеты



© И.А. Кряжева, 2023

Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; ведущий научный сотрудник сектора ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания
125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6
125009, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID: 0000-0001-8140-2340 E-mail: irinakryazheva@yandex.ru

Аннотация. Испания заняла существенное место в гастрольных поездках Русского балета Сергея Дягилева. Многочисленные визиты в эту страну, охватившие период с середины 1910-х до середины 1920-х годов, обогатили художественный кругозор Дягилева новыми темами и образами, вылившимися в балеты — «Менины», «Треуголка», «Cuadro flamenco». История создания и образное решение каждого балета обладают своими особенностями; в каждом случае возникает неповторимый, выраженный современным языком художественный мир, отличающийся многослойностью и сложной символикой. К реализации своих новых замыслов Дягилев привлекал ведущих художников своего времени — П. Пикассо, Х.М. Серта, Л. Мясина, М. де Фалью, благодаря участию которых возникала целостная концепция каждого произведения, основывающаяся на единстве музыкального, пластического и декоративного решения. «Испанскую серию» объединяет то, что балеты создавались в период перехода от натуралистического театра, в котором доминировали последовательная сюжетная логика и психологическая прорисовка персонажей, к условному. Именно тогда менялись характер и функции художественного образа, приобретающего обобщенные символические черты. Стилизация и условность становятся основными приемами в построении новой театральной модели. Так формируется новый образ испанского мира, разрывающий связи с наследием романтической эпохи и обращенный к культурным архетипам. Решения, предлагаемые дягилевским театром, органично вписываются в магистральное русло модернистских экспериментов.

Ключевые слова: Русский балет, Дягилев, современное искусство, «Менины», «Треуголка», «Cuadro flamenco», условный театр

Для цитирования: Кряжева И.А. (2023) Сергей Дягилев в Испании: новые темы, образы, балеты. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 138–153. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-138-153

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Sergei Diaghilev en España: nuevos temas, imágenes, ballets

© I.A. Kryazheva, 2023

Irina A. Kryazheva, Doctora en Artes, Catedrática del Departamento de Historia de la Música Extranjera, Conservatorio Estatal Chaikovski de Moscú; Investigadora Principal del Departamento de Estudios de Arte Iberoamericano, Instituto Estatal de Estudios de Arte.

125009, Rusia, Moscú, calle Bolshaya Nikitskaya, 13/6

125009, Rusia, Moscú, callejón Kozitsky, 5

ORCID: 0000-0001-8140-2340 E-mail: irinakryazheva@yandex.ru

Resumen. España fue un destino especial en las giras de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Numerosas visitas a este país, que abarcan el período entre mediados de la década de los 1910 y mediados de la década de los 1920, enriquecieron horizontes artísticos de Diaghilev desarrollando nuevos temas e imágenes que resultaron en los ballets: «Las Meninas», «El sombrero de tres picos», «El Cuadro flamenco». La historia de la creación y de la puesta en escena de cada ballet tenía sus propias características; en cada caso, se concebía un mundo artístico único expresado en el lenguaje moderno que se distingue por sus múltiples facetas y su simbolismo complejo. Para implementar nuevas ideas, Diaghilev atrajo a los principales artistas de su época, a saber Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Leonid Myasin, Manuel de Falla. Gracias a la participación de estas grandes figuras del mundo artístico surgió el concepto holístico de cada obra, basado en la unidad de ideas musicales, plásticas y decorativas. Los ballets «españoles» fueron creados durante el período de transición del teatro naturalista, dominado por la lógica argumental coherente y el acento en la psicología de los personajes, a los métodos teatrales convencionales. Cambian el carácter y el papel de la imagen artística la que adquiere rasgos simbólicos. La estilización y el convencionalismo se convierten en las principales técnicas a la hora de erigir un nuevo modelo teatral. Así se forma una nueva imagen del mundo español, rompiendo lazos con la herencia de la época romántica y recurriendo a arquetipos culturales. Las ideas que ofrecían los ballets de Diaghilev se encajaban orgánicamente en la corriente principal de los experimentos modernistas.

Palabras clave: Ballets rusos, Diaghilev, arte contemporáneo, Meninas, Sombrero de Tres Picos, Cuadro Flamenco, teatro condicional

Para citar: Kryazheva I.A. (2023) Sergei Diaghilev en España: nuevos temas, imágenes, ballets, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 138–153. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-138-153

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Sergei Diaghilev in Spain: New Themes, Images, Ballets

© I.A. Kryazheva, 2023

Irina A. Kryazheva, Doctor of Arts, Full Professor at the Department of Foreign Music History, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow of the Iberoamerican Art Studies Department, The State Institute for Art Studies

125009, Russia, Moscow, Bolshaya Nikitskaya street, 13/6

125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5

ORCID: 0000-0001-8140-2340 E-mail: irinakryazheva@yandex.ru

Abstract. Spain was a prominent destination on tours of Sergei Diaghilev's Ballets Russes. Numerous visits to this country, spanning the period from the mid-1910s to the mid-1920s, enriched Diaghilev's artistic horizons with new themes and images that resulted in the ballets: «Las Meninas», «The three-cornered hat», «Cuadro Flamenco». The history of the creation and staging of each ballet possesses its own characteristics; in each case, a unique artistic world is conceived, expressed in a modern language, and distinguished by its many facets and complex symbolism. In order to implement his new ideas, Diaghilev appealed to the leading artists of his time, namely Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Leonid Myasin, Manuel de Falla, thanks to whose participation a holistic concept of each work arose, based on the unity of musical, plastic, and decorative ideas. The «Spanish» ballets were created during the transition period from naturalistic theatre, dominated by a coherent plot logic and a psychological representation of the characters, to conventional theatrical methods. The character and role of the artistic image change, acquiring widespread symbolic features. Stylization and conventionality become the main techniques when it comes to erecting a new theatrical model. A new image of the Spanish world is formed, breaking ties with the heritage of the romantic era and resorting to cultural archetypes. The ideas of Diaghilev's ballet fit organically into the mainstream of modernist experiments.

Keywords: Russian ballets, Diaghilev, contemporary art, Meninas, Three Corn Hat, Cuadro Flamenco, conditional theater

For citation: Kryazheva I.A. (2023) Sergei Diaghilev in Spain: New Themes, Images, Ballets, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 138–153. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-138-153

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

Начиная с 1916 г. и до середины 1920-х гг. Испания заняла весьма значительное место в гастрольных поездках Русского балета Сергея Дягилева. Искусству русских артистов с энтузиазмом покровительствовала королевская семья и в первую очередь король Альфонс XIII (Alfonso XIII de España, 1886–1931), большой любитель и ценитель современного искусства. Столь же благосклонной оказалась и мадридская критика, представленная, в частности, проникательными и тонкими статьями испанского музыковеда и композитора Адольфо Саласара (Adolfo Salazar, 1890–1958), и отчасти публика. Нельзя также не заметить, что испанская культура вызывала особый отклик у русских артистов, о чем говорили многие. В частности, режиссер и администратор Русского балета Сергей Григорьев (1883–1968) писал: «Из Парижа вернулись в Испанию, которую искренне полюбили. Она была совсем не похожа на другие известные нам страны, чем-то, пожалуй, напоминала Россию. Нас завораживали испанские танцы, бои быков, и мы сочли, что испанцы разделяют любовь русских к зрелищам» [Григорьев, 1993: 108]. Об Испании высказывался и Игорь Стравинский (1882–1971), описывая свои первые впечатления от этой страны в 1916 г.: «В Испании я был первый раз. Многое меня здесь поразило, и притом сразу же, как только я переехал границу <...> Каждый день в определенный час я слышал из своей комнаты отдаленные звуки духового оркестра, играющего «Paso doble». По-видимому, подобной музыкой заканчиваются военные упражнения. Все эти мелкие черточки повседневной жизни испанцев нравились мне, я ими прямо-таки наслаждался. Это резко отличалось от тех однообразных впечатлений, которые остаются от Европы, когда переезжаешь из одной страны в другую; все европейские страны отличаются друг от друга гораздо меньше, чем эта страна, лежащая на самом краю нашего континента и уже граничащая с Африкой»¹.

Кроме того, Стравинский подметил еще одну важную особенность, позволяющую говорить об определенной общности русской и испанской культур, обусловленной их общими ориентальными истоками. Некоторые андалусские песни напоминали ему мелодии русских областей и вызывали, как пишет композитор, «атавистические воспоминания»².

Изучая многочисленные визиты Дягилева в Испанию, читая его высказывания, где он делится своими впечатлениями о стране и ее культуре, или свидетельства окружающих его людей, становит-



Сергей Дягилев.
1872–1929

¹ Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Предисл., коммент., послесловие и общая текстологическая редакция И.Я. Вершининой. Москва. Издательский дом «Композитор». 2005. С. 150–151.

² И. Стравинский – публицист и собеседник. Сост. В.П. Варунц. Москва. Советский композитор. 1988. С. 33.

ся понятно, что этот интерес неизбежно должен был вылиться в какие-то конкретные формы и произведения. Так, например, об этом пишет Сергей Григорьев: «Дягилев приходил в экстаз от красот Испании, и первым результатом этого был его энтузиазм» [Григорьев, 1993: 102]. В итоге на сцене были представлены новые балеты «Менины» (1916), «Треуголка» (1919) и «Cuadro flamenco» (1921). Также мы знаем о нереализованных, но готовившихся проектах — балетах «Триана» и «Испания».

Эти очень разные произведения каждое по-своему отражают глубоко индивидуальное видение и восприятие Испании Дягилевым. В первую очередь оно было обусловлено новой эстетикой дягилевского балетного театра, рождавшегося в переломную эпоху под мощным воздействием модернистских тенденций, условной образности театра представления.

Известно, что на военные годы падает перелом, связанный с отказом от натуралистического подхода, драматической повествовательности и психологической прорисовки характеров, что совпало с началом деятельности в труппе в качестве танцовщика и хореографа Леонида Мясина (1896–1979). Испанская серия появляется именно в этот период, когда меняется поэтика и стилистика балетного спектакля. Восхищаясь своеобразием искусства Испании, как классического, так и народного, тогда в 1916–1919 гг. Дягилев менее всего интересовался поверхностной экзотикой; ни натуралистическое правдоподобие, ни объективное воспроизведение реальности особо не заботили его. Потребность экспериментаторства направляла его поиски по пути стилизации и условности, за которой прочитывалось нечто глубинное, вневременное, архетипичное.

Свое постижение испанского мира Дягилев начинает с Золотого века – периода в истории испанского искусства, когда творили Кальдерон (Pedro Calderón de la Barca, 1600–1681) и Сервантес (Miguel de Cervantes, 1547–1616), Эль Греко (El Greco, 1541–1614) и Веласкес (Diego Velázquez, 1599–1660)... Балет «Менины», открывающий испанскую серию, обращен именно к этой эпохе. После успешных выступлений в Мадриде в мае–июне 1916 г. король лично пригласил Дягилева представить несколько гала-выступлений в Сан-Себастьяне и Бильбао в августе, где проводила отдых королевская семья. Дягилев запланировал два новых спектакля: один на испанскую тему («Менины»), а другой — на русскую («Кикимора» на музыку известного композитора и педагога А.К. Лядова /1855–1914/). Задуманный как своего рода дар королю Альфонсу XIII за помощь и поддержку в трудные для труппы военные годы, спектакль вырастал из разных импульсов и первых



Портрет Леонида Мясина.
Пабло Пикассо. 1919

впечатлений. В итоге Дягилев предложил взять за точку отсчета «Павану» французского композитора Габриэля Форе (Gabriel Fauré, 1845–1924) с ее неявным испанским колоритом, поданным с особым французским шармом. Эта короткая оркестровая пьеса, благодаря медленному и непрерывному развертыванию, изысканной гармонии постромантического типа и тонкому мелодическому варьированию, видимо, создавала, в его восприятии, какой-то отстраненный, во многом условный образ испанского Золотого века. Мясин, впервые попавший в Испанию в мае 1916 г., проводивший много времени в Прадо, постигая живопись Х. Рибера (José de Ribera, 1591–1652), Б.Э. Мурильо (Bartolomé Esteban Murillo, 1618–1682), Ф. Сурбарана (Francisco de Zurbarán, 1598–1664), Эль Греко, Д. Веласкеса, сразу, как он сам пишет, подумал о портретах Веласкеса, которые вдохновили его на пластическое решение нового балета. И это неслучайно. Начиная с 1915 г., отмечает американская исследовательница Линн Гарафола, изменяется соотношение декорации и хореографии в балетном спектакле и танец оказывается в подчинении у художника. Уже в ранних работах Мясина («Полуночное солнце» /1915/, «Русские сказки» /1917/) заметно, как поза отражает статичную живописную модель, а ее содержание скорее исходит из живописных источников, нежели танцевальных [Гарафола, 2021: 134].

Именно в этом поле эксперимента, где живопись напрямую влияла на характер хореографии, рождалось пластическое решение «Менин». Мясин раскрывает свое особое ощущение от созерцания манеры поведения людей, изображенных на многих испанских портретах, особенно у Веласкеса. «Он виделся мне, — отмечает хореограф, — художником, который многое оставляет воображению, предлагая в большей степени движение, нежели чем обработку мельчайших деталей. И за невероятным благородством и элегантно уравновешенностью инфант с их удивительной смесью высокомерия и пронизательности я почувствовал глубокую меланхолию. Это были печальные маленькие дети, неудобно наряженные в атласные одежды, подчеркивающие их королевское достоинство»³. Из этого комментария Мясина становится понятно, что он уловил ускользающую иллюзорную суть живописи Веласкеса, почти что выходящей за рамки своего искусства. Художественная пронизательность Мясина подтверждается размышлениями Х. Ортеги-и-Гассета, когда он акцентирует, в сущности, нечто сходное: «Есть в его (Веласкеса. — И.К.) картинах печаль, серьезность, суровость, словно бы осуждающие всякое веселье. Возможно, именно эта сторона его творчества могла бы сегодня особенно заинтересовать новые поколения художников, столь упорно старающихся показать безобразную изнанку ковра, именуемого жизнью» [Ортега-и-Гассет, 1991].

³ Massin L. My life in ballet. New York. Macmillan St. Martin's Press. 1968. P. 89.

По словам Мясина, Дягилев сразу принял эту идею и заказал Х.М. Серту (José María Sert, 1874–1945) костюмы, а декорации (задник сцены, представлявший сад с балконом) делал итальянец Карло Сократе (Carlo Socrate, 1889–1967). Действие этого короткого балета происходило в ночном саду, где появляются две придворные дамы (Лидия Соколова (1896–1974), Ольга Хохлова /1891–1955/), ожидающие своих возлюбленных (Леонид Мясин, Леон Войциковский /1899–1975/). Тайное свидание влюбленных, танцующих павану, прерывает появление карлицы (Елена Антонова 1884–1974/), которая намеревается предать огласке тайную любовную встречу и раскрыть обман. В хореографическом рисунке Мясин использовал серию столь уместных здесь дуэтов, вызывающих ассоциации с атмосферой двора Филиппа IV (Felipe IV de España, 1621–1665), которые весьма органично ложились на музыку Форте. В оформлении костюмов, следовавших модели Веласкеса с подчеркнуто большими кринолинами, в какой-то мере проявились склонности Серта к монументальной живописи, ведь он был в первую очередь художником-монументалистом, оформлявшим соборы и внутренние интерьеры зданий. Отголоски этого массивного монументального стиля, видимо, все-таки противоречили изысканной камерности и образной условности спектакля. О недовольстве Дягилева эскизами Серта писал швейцарский дирижер Э. Ансерме (Ernest Ansermet, 1883–1969) в письме Стравинскому: «Дягилев по возвращении из Парижа (в Ситжес) был расстроен, потому что Серт создал ужасные декорации для “Паваны” и не позволил ему внести ни единого изменения»⁴.

Вопреки этим трениям спектакль, в целом, имел успех; и главное, он обнаружил ретроспективный неоклассицистский вектор движения дягилевского балета. Обращаясь к прошлому, Дягилев и Мясин представили свой взгляд на наследие Золотого века, который утрачивал вещественную осязаемость и масштабность, как бы размываясь в пелене времени, вызывая печаль об ушедшей навсегда прекрасной эпохе. Хотя справедливости ради следует сказать, что по поводу этого спектакля высказывались разные суждения, например, исследователь театральной живописи П. Пикассо (Pablo Picasso, 1881–1973) британский искусствовед Дуглас Купер увидел здесь «бледную имитацию испанского танца», представляющую не более чем пародию на Веласкеса [Cooper, 1967: 37]. Гораздо более тонкая и проницательная оценка, с моей точки зрения, принадлежит Адольфо



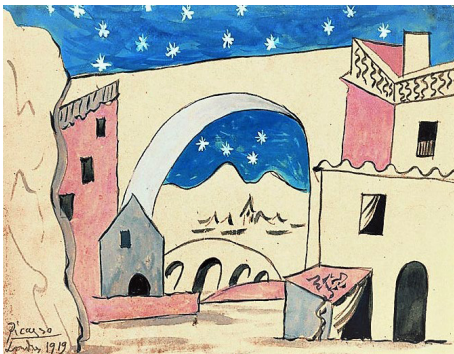
Балет «Менины». Сцена из спектакля

⁴ Correspondance Ernest Ansermet — Igor Stravinsky. 1914–1967. Ed. Tappolet Claude. Georg. Geneve. 1990. Vol. 1. P. 52–53.

Саласару, который писал: «Когда мы увидели это миниатюрное и нежное произведение на сцене, мы ясно осознали, сколь изысканное и рафинированное искусство лежит в основе этой постановки, сколь прекрасный и утонченный талант был вовлечен в ее создание» [García-Marquez, 1995: 77].

Одно из наиболее глубоких и ярких творческих высказываний Дягилева на испанскую тему — балет «Треуголка» с музыкой М. де Фальи (Manuel de Falla, 1876–1946), декорациями и костюмами П. Пикассо, хореографией Л. Мясина. Идея нового испанского балета созревала постепенно в непосредственном общении русских артистов с Мануэлем де Фальей, который много контактировал с ними в ту пору. Обратив внимание на красочную симфоническую партитуру Фальи «Ночи в садах Испании» («Noches en los jardines de España», 1915), Дягилев выразил намерение сделать ее основой задуманного балета. Однако это предложение встретило сопротивление композитора, так как он считал музыку «Ночей» не сценичной, то есть не приспособленной для хореографической постановки. Контрпредложение Фальи состояло в том, чтобы использовать в качестве нового плана сценическую пантомиму «Коррехидор и мельничиха» («El corregidor y la molinera», 1917), над которой он тогда работал. Сценарий пантомимы основывался на одноименной новелле Педро Аларкона (Pedro Antonio de Alarcón, 1833–1891), которая в свою очередь опиралась на сюжет традиционного романа «Мельник из Аркоса». Казначей в романе и Коррехидор (местный глава) в новелле влюбляется в Мельничиху и, чтобы ночью проникнуть в дом и добиться Мельничихи, арестовывает ее мужа. В романе Мельничиха уступает домогательствам Казначея, и оскорбленный Мельник мстит обидчику, соблазняя его жену. В новелле, в отличие от романа, супруги остаются верными друг другу, а старый ловелас Коррехидор осмеян.

На дальнейшее развитие этого совместного замысла повлияла сама атмосфера Испании, ее своеобразный художественный мир, открывшийся Дягилеву и Мясину во время предпринятого летом 1916 г. путешествия по городам Андалусии — Севилье, Кордове, Гранаде. В эту поездку был приглашен и Фалья. Погружение в испанскую культуру сопровождалось ежедневными



Эскиз декораций к балету «Треуголка». Пабло Пикассо. 1919

открытиями, в ряду которых нужно выделить знакомство с традицией канте хондо (cante jondo), ведь именно Фалья был едва ли не главной фигурой в возрождении общественного интереса к этому древнему певческому искусству [Кряжева, 2013]. Тогда же произошла первая знаменательная встреча с народным танцором фламенко Феликсом Фернандесом Гарсия (Félix Fernández García, 1896–1941), сыгравшим важную роль в процессе подготовки спектакля и обучения Мясина сложной техни-

ке испанского народного танца. С июля 1917 г. с Ф.Ф. Гарсия был заключен контракт, и он стал танцовщиком Русского балета. Возможно, на том этапе Дягилев видел Феликса в качестве исполнителя роли в его испанском балете, хотя тогда, отмечает Л. Соколова, «ни Дягилев, ни Мясин не знали точно, какую форму они выберут. Суть состояла в том, что Мясин и труппа научатся исполнять испанские шаги в испанской манере, а Мясину самому нужно было овладеть грамматикой испанского танца перед тем, как он будет делать хореографию» [García-Marquez, 1995: 109].

Летом 1917 г. Дягилев организовал еще одну поездку по городам Испании для участников этого проекта. «Мы с Дягилевым, — пишет Мясин, — оказались любознательными и восприимчивыми учениками у своих педагогов-наставников — Фальи и Феликса. В течение этого жаркого, сухого испанского лета мы неторопливо путешествовали по Сарагосе, Толедо, Саламанке, Бургосу, Севилье, Кордове и Гранаде. Мы представляли компанию из четырех человек, которую сближал интерес к испанской культуре и музыке. Наши дни проходили в монастырях, музеях и соборах, а вечера — в кафе, где мы, наблюдая танцы местных исполнителей, обсуждали замысел нового балета. Именно в этой поездке я узнал Фалью, человека высокого вдохновения»⁵. Биограф Л. Мясина В. Гарсия-Маркес полагает, что Дягилев руководствовался задачей сделать испанский балет, музыка, хореография и оформление которого несли бы в себе неповторимый национальный колорит, столь привлекательный для него в тот период [García-Marquez, 1995]. Весьма вероятно, что первоначально он представлял испанский балет как серию аутентичных танцев, исполненных народными испанскими танцовщиками. Однако в итоге сформировалась обновленная эстетическая концепция «Треуголки», и принцип натуралистического правдоподобия сменила идея стилизации [Кряжева, 2012]. Эта трансформация затронула все составляющие музыкально-театрального представления — музыку, пластику, живописное оформление.

Визуальный ряд спектакля, включая декорации, занавес, костюмы, был сделан Пикассо в манере, отчасти близкой кубизму, но и предвосхищающей наступающий неоклассицизм. Задник сцены был выдержан в светло-коричневых, оранжевых, розовых тонах, с преобладанием четких простых линий. Справа расположен дом Мельника с крыльцом, виноградной лозой (сделанной по просьбе Дягилева) и клет-



Эскизы костюмов к балету
«Треуголка». Пабло Пикассо. 1920

⁵ Мясин Л. Моя жизнь в балете. Предисл. Е.Я. Суриц; коммент Е Яковлевой. Москва. Артист. Режиссер. Театр. 1997. С. 140.

кой для птиц. В арке виднеется чуть намеченный силуэт города. Костюмы в чем-то ориентируются на региональные традиции в манере Гойи с использованием ярких и резких цветов, однако в несколько пародийном ключе. Так, Тамара Карсавина (1885–1978) отмечала, что костюмы Пикассо были далеки от воспроизведения этнографического оригинала, скорее, они напоминали символ. Яркая цветовая гамма костюмов резко контрастировала с приглушенными серо-пепельными тонами занавеса, который, так же, как и занавес недавно показанного балета «Парад» (музыка Э. Сати /Erik Satie, 1866–1925/, декорации П. Пикассо, хореография Л. Мясина), скрывал какую-то тайну, зашифровывал нечто важное. Действительно, у многих возникало ощущение, что картина, изображенная на занавесе, не имела непосредственного отношения к действию. Зритель видел арену, где только что завершилась коррида, и со сцены увозят мертвого быка (на заднем плане). Передний план изображал зрительские ложи, где разговаривают между собой три дамы в мантильях, а одна сидит поодаль лицом к зрителям, за ними, стоя, наблюдает кабальеро в традиционной накидке, мальчик продает апельсины. Ближе всего к зрителю расположена непропорционально большая бутылка, которая привлекает к себе внимание. Сама манера фигуративности, «раздутые» объемы некоторых фигур говорят о приближающейся смене стилистической манеры Пикассо. Это сосуществование в декоративном оформлении спектакля разных стилистических манер — кубизма и новой фигуративности — позволяет увидеть некоторые аналогии с двойственностью музыкального стиля балета, соединяющего элементы неофольклоризма и неоклассицизма.

Рассуждая на тему «композитор и фольклор», Фалья неоднократно говорил о необходимости уйти от внешнего подобия народному искусству, не признавал формального сходства и цитирования, стремился к использованию живого, как он говорил, источника, чтобы извлечь из него глубинную, в каком-то смысле, невидимую сущность. Музыка балета демонстрирует такой подход композитора, который, намечая некоторое жанровое сходство с фанданго, сегидильей, фаррукой, хотой, активизирует сферу ритма, применяет мощные длительные нарастания, строящиеся на повторности кратких ритмо-мелодических ячеек, воскрешая тем самым архаические ритуальные свойства музыки.

Мясин вынужден был отказаться от народных танцоров и нашел свой путь пластического решения балета. Он также стремился к тому, чтобы средствами классической хореографии воплотить сущность народного танца, его скрытую экспрессию и темперамент.

Таким образом в «Треуголке» при всей ее, казалось бы, почвенности еще более заметным и становятся «антинатурализм» Дягилева, использование языка стилизации и условности, но в то же время стремление к воплощению глубинного и архетипичного. Таким архетипом в балете стал образ корриды.

Из воспоминаний Леонида Мясина известно, что, посещая корриду, он смотрел на матадоров, «чьи точные и элегантные движения были по-своему столь же совершенны, как и у лучших исполнителей фламенко. Наблюдая за блестящей работой этих тореро, — пишет он в своей книге, — я начал улавливать скрытую жестокость, присутствующую в таких танцах, как фаррука»⁶. Для понимания целостной идеи спектакля крайне важна еще одна характеристика Мясина, когда он говорит о том, что в процессе работы балет превратился «в хореографическую интерпретацию испанского темперамента и образа жизни»⁷. К такому пониманию побуждает один интересный фрагмент его воспоминаний, где он описывает свои внутренние ощущения во время потрясавшего публику исполнения знаменитой фарруки. Приведем этот фрагмент полностью:

«Мои движения были медленными, а к стилю и ритму, которым я научился у Феликса, я добавил множество собственных ломаных жестов. Инстинктивно я чувствовал, что здесь нужно нечто большее, чем просто совершенная техника, но сумел найти это только, когда достиг такого неистовства, что вышел за пределы обычных ограничений. Мысленный образ яростного быка, несущегося в атаку, пробуждал некую внутреннюю силу, генерирующую внутри меня мощь. Я чувствовал почти электрическое взаимодействие между мной и зрителями. Их нарастающее волнение укрепляло и поддерживало мою энергию на протяжении всего танца на таком уровне, который казался недостижимым в другое время. В какой-то момент мне показалось, что это танцует совершенно другой человек, находящийся во мне»⁸. Из других источников также явствует, что в своем соло Мясин выражал «высочайшую степень эмоционального напряжения, которую вынес от посещений корриды» [García-Marquez, 1995: 116]. В заключительных тактах фарруки с настойчиво, почти до иступления, повторяющимися аккордами и захватывающим ускорением темпа возникает абсолютное ритуальное единство музыки и пластического движения. К сказанному можно добавить оценку Ф.Г. Лорки, который считал, что коррида отражает самое глубинное, яркое и цельное в испанском характере, уподобляя ее священному действу, а арену корриды — алтарю, «на которой человек приносит в жертву боевого быка»⁹.



Сцена из балета «Треуголка».
Вера Немчинова
и Леонид Мясин

⁶ Мясин Л. Моя жизнь в балете... С. 143-144.

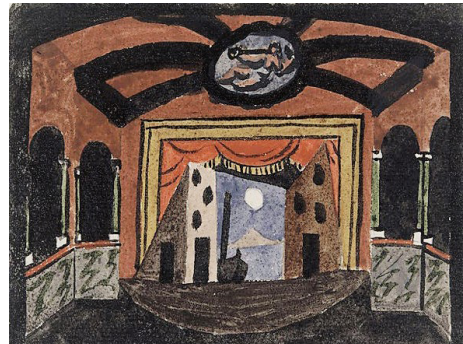
⁷ Там же. С. 157.

⁸ Там же. С. 156.

⁹ Федерико Гарсиа Лорка. Стихи и эссе. Пер. А. Гелескула и Н. Малиновской. *Иностранная литература*. 1998. № 6. С. 32.

Не только для Мясина, но и для Пикассо коррида и быки ассоциировались с одной из самых главных сторон испанского мира, заняв важнейшее место в творчестве художника. В контрапункте визуального, пластического и музыкального начал проявилась глубинная суть испанского мира, которую в совершенно новой и неожиданной форме выразил балет. Об этом справедливо пишет американская исследовательница К. Хесс, которая утверждает, что «Треуголка» ознаменовала новое прочтение Испании в контексте модернистской эстетики [Hess, 2001]. Это новое прочтение оказалось захватывающим и привлекательным для продвинутой европейской аудитории, но странным и непонятным в самой Испании. Большая часть испанской консервативной публики и критики отнеслась враждебно к балету, восприняв его как пародию на устоявшийся национальный образ Испании, что, в сущности, так и было. Современное решение балета не вписывалось в рамки традиционных представлений. Его создатели предложили свой шокирующий образ Испании, где нет лучезарности, радости, света, теплоты. Вместо этого появилась другая Испания — страна жестокой корриды, неистового темперамента, которые устрашающе проступали за наивной картинкой сюжета [Кряжева, 2023].

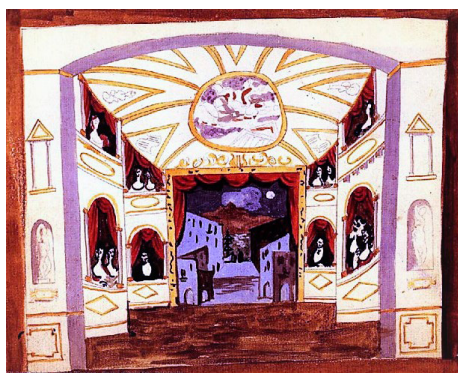
Еще один состоявшийся интересный эксперимент Дягилева — балет «Cuadro flamenco» (17 мая 1921, в рамках 14 сезона), который дает еще одну грань — совершенно необычную в раскрытии образа культуры, столь привлекательной для Дягилева. По его инициативе эта постановка была осуществлена народными танцорами и музыкантами фламенко (ни один участник антрепризы не принял в ней участие). На сцене был представлен аутентичный образец по большей части андалусского фольклора (малагенья, цыганское танго, фаррука, арагонская хота, алеррия, гротескный гарротин, комический гарротин) во всей его неприукрашенной колоритности, первозданности и брутальности. По словам Бориса Кохно (1904–1990) (секретарь Дягилева в 1921–1929 гг.), который подробно описал севильские поиски исполнителей, кроме юной цыганки, красавицы-танцовщицы Марии Дальбайсин (María Dalbaicín, 1902–1931), сенсацию сделали «безногий Мате» (Baltasar Mathé — «Mate sin pies») — нищий, скитающийся по улицам Севильи в ящике на колесах, изображая каким-то образом тоreadора, и карлица и выдающаяся танцовщица Габриелита Гарротин (Gabriela la del Garrotín)¹⁰.



Эскиз декораций к балету
«Cuadro flamenco».
Пабло Пикассо. 1920

¹⁰ Kochno B. Diaghilev and the Ballets Russes. New York. Harper and Row Publishers. 1970. 293p.

При этом сценическим обрамлением к спектаклю служили декорации Пикассо, представлявшие свой театр с ложами и зрителями, выполненные в условной кубистической манере и с глубоким ироническим подтекстом. Здесь Пикассо реализовал идею «театра в театре» с сочетанием ярко-красного и золотого цветов, которое незадолго до этого было отвергнуто Дягилевым в процессе подготовки «Пульчинеллы» (1920). Пародируя известную картину Ренуара (Auguste Renoir, 1841–1919) «Ложа» («La Loge», 1874), Пикассо явно намекает на театральную публику XIX в., восхищавшуюся той самой суррогатной «испанщиной», и по сути дела уничтожает устаревший и обветшалый образ романтизированной Испании, столь милый и привычный для буржуа из ложи.



Эскиз декораций к балету
«Пульчинелла». Пабло Пикассо. 1920

Этот единственный в своем роде эксперимент Дягилева был обусловлен разными факторами: сыграл свою роль конфликт и разрыв контракта с Мясным, в результате чего новые проекты оказались под вопросом. Некоторые исследователи рассматривают эту постановку как исключительно вынужденный шаг Дягилева, которому нужно было заполнить чем-то новым образовавшуюся пустоту. Вместе с тем, когда изучаешь материалы, сопутствовавшие появлению этого необычного спектакля, понимаешь и другое. Предлагая зрителю такое зрелище, Дягилев ставит главный акцент не на экзотике; ключевую роль здесь играет вопрос мастерства, природного таланта и совершенной техники, всегда имевший абсолютную ценность для него. Достаточно вспомнить, как придирчиво и скрупулезно он занимался подбором исполнителей, совершив специальную поездку в Андалусию, посещая огромное количество танцевальных представлений, отбирая танцовщиков и музыкантов, о чем достаточно подробно пишут в своих книгах и Борис Кохно, и Сергей Григорьев. Сам Дягилев рассказывает об этом в интервью лондонской газете Observer (июнь 1921 г.): «Их (испанских танцовщиков. — И.К.) музыка — именно то, что требуется, а их хореография по-своему совершенна — никто не осмелится прикоснуться к ней. Однако для того, чтобы ввести их танцы в балетный спектакль, понадобились сценический задник и костюмы, исполненные Пикассо...

В Хересе и Кордове, куда я приехал в поисках танцовщиков... я воочию убедился в том, насколько справедлива молва, что там каждый житель танцует. Необходимо было поселиться в этих местах и познакомиться с жителями, чтобы обнаружить самых лучших танцовщиков: ведь ими могли оказаться служащий в винном магазине или молодая продавщица... Я спрашивал их,

где они научились так превосходно танцевать. Ответ был один: «Нигде. Мы танцуем с семи лет, как и все»... При этом без всяких усилий и, что важно, без специального обучения испанские танцовщики владеют техникой, которая по-своему так же значительна, как техника Павловой!»¹¹.

В том же ключе затрагивает этот вопрос Стравинский. Говоря об испанском фольклоре, он утверждает: «Другая характерная черта этого народного искусства — удивительная точность, даже в деталях, которые порой кажутся второстепенными <...> Во всем этом нет никакой импровизации, которую мы хотели бы увидеть в испанской музыке. Но это искусство на редкость многосоставное, очень детализированное, очень логичное и строго выверенное. Я бы даже сказал, что это почти классическое искусство, правила которого не менее строги, чем каноны нашей школы. Одним словом — это истинное искусство сочинения!»¹².

Эти комментарии многое объясняют, ведь Дягилева и Стравинского интересует в первую очередь уникальное Мастерство, которым могли владеть и «служащий винного магазина или молодая продавщица». И с этой точки зрения спектакль «Cuadro flamenco», исполненный народными танцорами и музыкантами, высочайшее искусство которых было инкрустировано в современные и многозначные визуальные образы Пикассо, ничуть не противоречил эстетической направленности дягилевского театра с его духом экспериментаторства, культом мастерства и технического совершенства.

Нельзя не сказать о названии спектакля «Cuadro flamenco, Tableau flamand», где возможны разные варианты толкования. В андалусском мире хорошо известно, что понятие *Cuadro* или *Tablao flamenco* обозначает расположение стульев по схеме квадрата во время исполнительской сессии. Участники сидят на стульях и поочередно выходят, чтобы показать свой номер в этом квадрате, ограниченном стульями, под сопровождение гитар и ритмических хлопков тех, кто сидит на стульях. Поэтому переводы *Портрет фламенко*, *Картина фламенко*, впрочем, как и французский *Tableau flamand*, являются некоем недоразумением, которое, возможно, тоже иронически обыграл Пикассо в своих декорациях, повесив на стену в глубине сцены картину с букетом цветов.



Сцена из балета
«Cuadro flamenco»

¹¹ Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма. Интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Сост., авторы вст. статьи и комментариев И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. Москва. Изобразительное искусство. 1982. Т. 1. С. 240-242.

¹² И. Стравинский — публицист и собеседник... С 33.

В заключение следует упомянуть задуманные, но, увы, не реализованные испанские проекты Дягилева — это «Триана» на музыку из фортепианной сюиты испанского композитора и пианиста, одного из основоположников национальной музыкальной школы Альбениса (Isaac Albéniz, 1860–1909), «Иберия» и «Испания» на музыку «Испанской рапсодии» («Rapsodie espagnole», 1907) Равеля (Maurice Ravel, 1875–1937), которые планировались для осеннего сезона в Риме в 1916 г. Для оформления декораций этих спектаклей он привлек Наталью Гончарову (1881–1962), пробудив у нее интерес к новому для нее художественному миру и, по сути, спровоцировав появление знаменитого испанского цикла. Эскизы были сделаны, в них явно обнаружился интерес художницы к новым формам, орнаменту и колориту, однако спектакли не были поставлены. О чем можно только сожалеть...

Осуществленные работы Дягилева, вдохновленные культурным миром Испании, до сих пор удивляют своим особым видением и многослойностью образных решений.

References

- Cooper D. (1967) *Picasso Théâtre* [Picasso Theatre], Editions Cercle d'Art, Paris, France, 360 p. (In French)
- Garafola L. (2021) *Russkii balet Dyagileva* [Diaghilev's Ballets Russes], KoLibri, Moscow, Russia, 656 p. (In Russian)
- García-Marquez V. (1995) *Massine: A biography*, Alfred A. Knopf, New York, USA, 446 p.
- Grigoriev S.L. (1993) *Balet Dyagileva 1909-1929* [Diaghilev's Ballet 1909-1929], Izdatel'stvo ART, Moscow, Russia, 382 p. (In Russian)
- Hess C.A. (2001) *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, University of Chicago Press, Chicago, USA, 344 p.
- Kochno B. (1970) *Diaghilev and the Ballets Russes*, Harper and Row Publishers, New York, USA, 293p.
- Ortega y Gasset J. (1991) *Vvedenie k Velaskesu* [Introduction to Velazquez], Iskustvo, Moscow, Russia, 588 p. (In Russian)
- Kryazheva I.A. (2012) Balet «Treugolka» Manuelya de Fal'i v Russkikh sezonakh: istochniki, dokumenty, svidetel'stva [Manuel de Falla's ballet «Three Corn Hat» in the Russian Seasons: Sources, Documents, Testimonies], in Guseinova Z.M. (ed.) *Muzyka: zadumannoe, zabytloe, vozvrashchennoe... sbornik nauchnykh statei k 150-letiyu Sankt-Peterburgskoi konservatorii* [Music: conceived, forgotten, returned... A Collection of Scientific Articles dedicated to the 150th Anniversary of St. Petersburg Conservatory], Izd-vo Politekhnicheskogo universiteta, Saint Petersburg, Russia, pp. 210-243. (In Russian)
- Kryazheva I.A. (2013) *Manuel' de Fal'ya: vremya, zhizn', tvorchestvo* [Manuel de Falla: time, life, work], Nauchno-izdatel'skii tsentr «Moskovskaya konservatoriya», Moscow, Russia, 327 p. (In Russian)
- Kryazheva I.A. (2023) *Obraz Ispanii v «Russkikh sezonakh» Sergeya Dyagileva* [The Image of Spain in Sergei Diaghilev's «Russian Seasons»], *Muzykal'naya akademiya*, no. 1, pp. 215-223. DOI: 10.34690/298 (In Russian)

Список литературы

- Гарафоло Л. (2021) *Русский балет Дягилева*. КоЛибри, Москва. 656 с.
- Григорьев С.Л. (1993) *Балет Дягилева 1909-1929*. Издательство АРТ, Москва. 382 с.
- Кряжева И.А. (2012) Балет «Треуголка» Мануэля де Фальи в Русских сезонах: источники, документы, свидетельства. *Музыка: задуманное, забытое, возвращенное... сборник научных статей к 150-летию Санкт-Петербургской консерватории*. Под ред. З.М. Гусейновой. Изд-во Политехнического университета, Санкт-Петербург. С. 210-243.
- Кряжева И.А. (2013) *Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество*. Научно-издательский центр «Московская консерватория», Москва. 327 с.
- Кряжева И.А. (2023) Образ Испании в «Русских сезонах» Сергея Дягилева. *Музыкальная академия*. №1. С. 215-223. DOI: 10.34690/298
- Ортега-и-Гассет Х. (1991) *Введение к Веласкесу*. Искусство, Москва. 588 с.

Las relaciones bilaterales entre España y la URSS durante la Guerra Civil frente a la presión de las Brigadas Internacionales

© J. Puigsech, 2023



Josep Puigsech Farràs, Doctor en Historia, Profesor Agregado del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras.

08193, España, Barcelona, Bellaterra, Carrer de la Fortuna s/n

ORCID: 0000-0002-2308-2454 E-mail: Josep.Puigsech@uab.cat

Resumen. La línea política que estableció el VII Congreso de la Internacional Comunista generó un impacto profundo sobre las relaciones bilaterales entre la República Española y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas durante la Guerra Civil Española. En este caso, es elocuente el ejemplo monográfico de las Brigadas Internacionales, siendo una señal de la transformación de la lógica defensiva del VII Congreso de la Internacional Comunista en una lógica ofensiva. El contexto de inicio de la Guerra Civil Española supuso un cambio de escenario para la lógica del VII Congreso de la Internacional Comunista, cuya respuesta más emblemática desde un punto de vista simbólico fue la creación y gestión de las Brigadas Internacionales. Las autoridades directivas de la Internacional Comunista, así como las autoridades republicanas españolas, tuvieron que afrontar una compleja red de equilibrios para mantener unas relaciones bilaterales entre la República Española y la URSS en las que la presencia de las Brigadas Internacionales no fuese percibida como un elemento de injerencia de la URSS en la evolución política y militar de la República Española.

Palabras clave: República Española, URSS, Guerra Civil Española, relaciones bilaterales, Brigadas Internacionales

Para citar: Puigsech J. (2023) Las relaciones bilaterales entre España y la URSS durante la Guerra Civil frente a la presión de las Brigadas Internacionales, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 154–167. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-154-167

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Двусторонние отношения между Испанией и СССР в годы Гражданской войны: фактор Интернациональных бригад

© Ж. Пучсек, 2023

Жозеп Пучсек Фаррас, доктор истории, профессор Департамента новой и новейшей истории Факультета философии и гуманитарных наук Автономного университета Барселоны.
08193, Испания, Барселона, Беллатерра, Каррер де ла Фортуна
ORCID: 0000-0002-2308-2454 E-mail: Josep.Puigsech@uab.cat

Аннотация. Одним из пунктов на повестке дня деятельности III Интернационала было сотрудничество с левыми силами Испании, которое с 1936 г. осуществлялось через Народный Фронт, коалицию левых и либеральных партий, сформированную накануне выборов. Политическая линия VII Конгресса Коммунистического Интернационала оказала значительное влияние на двусторонние отношения между Испанской республикой и Союзом Советских Социалистических Республик перед Гражданской войной и во время нее. Важнейшим фактором воздействия на эти отношения стала деятельность Интернациональных бригад — вооруженных подразделений иностранных добровольцев-антифашистов (коммунистов, социалистов, анархистов, националистов, левых либералов), участвовавших в Гражданской войне на стороне республиканцев. Создание и функционирование Интербригад — показательный пример трансформации оборонительной логики, принятой на VII конгрессе Коминтерна, в логику наступательную, обусловленную изменившимся сценарием развития событий в контексте начала Гражданской войны. Руководящим органам Коммунистического Интернационала и испанским республиканским властям приходилось сталкиваться со сложной системой сдержек и противовесов для поддержания двусторонних отношений между Испанской республикой и СССР. Одной из целей была необходимость сделать так, чтобы присутствие Интернациональных бригад не воспринималось как элемент вмешательства СССР в политическое и военное развитие Испанской республики.

Ключевые слова: Испанская республика, СССР, гражданская война в Испании, двусторонние отношения, Интернациональные бригады

Для цитирования: Пучсек Ж. (2023) Двусторонние отношения между Испанией и СССР в годы Гражданской войны: фактор Интернациональных бригад. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 154–167. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-154-167

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Bilateral Relations Between Spain and the USSR During the Civil War Under Pressure From the International Brigades

© J. Puigsech, 2023

Josep Puigsech Farràs, Dr. of History, Department of Modern and Contemporary History, Faculty of Philosophy and Letters of Autonomous University of Barcelona
08193, Spain, Barcelona, Bellaterra, Carrer de la Fortuna s/n
ORCID: 0000-0002-2308-2454 E-mail: Josep.Puigsech@uab.cat

Abstract. The political line established by the VII Congress of the Communist International had a profound impact on the bilateral relations between the Spanish Republic and the Union of Soviet Socialist Republics during the Spanish Civil War. In this case, the monographic example of the International Brigades is eloquent, being a sign of the transformation of the defensive logic of the VII Congress of the Communist International into an offensive logic. The context of the start of the Spanish Civil War meant a change of scenery for the logic of the VII Congress of the Communist International, whose most emblematic response from a symbolic point of view was the creation and management of the International Brigades. The directive authorities of the Communist International, as well as the Spanish republican authorities, had to face a complex network of balances to maintain bilateral relations between the Spanish Republic and the USSR so that the presence of the International Brigades was not perceived as an element of interference of the USSR in the political and military evolution of the Spanish Republic.

Keywords: Spanish Republic, USSR, Spanish Civil War, bilateral relations, International Brigades

For citation: Puigsech J. (2023) Bilateral Relations Between Spain and the USSR During the Civil War Under Pressure From the International Brigades, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp.154–167. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-154-167

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

La derrota republicana en la Guerra Civil Española de 1936 – 1939 implicó automáticamente la ruptura de las relaciones diplomáticas y comerciales entre España y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Se cerraba así un círculo que se había reactivado a partir de febrero de 1936 y materializado en agosto de 1936 con la llegada del cónsul soviético a Madrid, Marcel Rosenberg, seguido posteriormente con la del cónsul soviético a Barcelona, Vladimir Antonov-Ovseenko, así como la del embajador español en Moscú, Marcelino Pascua. También se cerraba así el círculo de una larga serie de acuerdos comerciales bilaterales entre dos Estados soberanos, en los que la República Española pagó con buena parte de las reservas de oro del Banco de España la llegada de armas y petróleo soviéticos, que fueron determinantes para explicar la capacidad de resistencia militar de la República a partir del otoño de 1936. Además, también fueron claves para la supervivencia económica de la República hasta 1939 la llegada de alimentos, derivados del petróleo, productos forestales, materias primas industriales, medicamentos o cigarrillos soviéticos, entre otros muchos productos [Viñas, 2023: 89-227].

Así, pues, las relaciones entre ambos países abandonaron los canales oficiales a partir de abril de 1939 y pasaron a focalizarse a través de una diplomacia paralela, en la que el Partido Comunista de España (PCE) se erigió como representante de la República Española ante la URSS. El PCE desarrolló así un periplo de alineamiento absoluto con la URSS hasta 1968, marcado por un doble objetivo: derrocar el franquismo, así como utilizar la etapa republicana española entre 1931 – 1939 como elemento legitimador de su representatividad ante la URSS [Puigsech, 2022]. No obstante, respecto a este último aspecto resulta especialmente significativo cómo durante el exilio el PCE explotó de forma poco intensa un elemento de alto valor simbólico, pero también material, como fue el de las Brigadas Internacionales (BI). Estas últimas no sólo se habían convertido en un elemento nuclear para la trayectoria propagandística del movimiento comunista durante los años de la Guerra Civil, sino que se erigieron en un factor clave en el proceso de gestión del Estado republicano entre 1936 – 1939. El PCE empezó a ocupar carteras significativas, y cada vez con mayor peso, dentro del Gobierno de la República a partir de septiembre de 1936. Así, pues, el Estado republicano, del que el PCE formaba parte de su dirección, tuvo que afrontar el reto de una gestión con la presencia de un protagonista imprevisto que había sido generado desde la lógica del movimiento comunista internacional, las BI.

El inicio de la Guerra Civil Española como responsable de la reorientación de la línea política del VII Congreso de la IC

Sin lugar a duda, la creación de las BI supuso un salto cualitativo en la política frentepopulista diseñada por la Internacional Comunista (IC). El VII Congreso del organismo internacional del verano de 1935 había concebido el Frente Popular como una táctica defensiva, cuyo objetivo era frenar el avance del fascismo a través de una alianza política y sindical de los comunistas con el resto de formaciones

obreras y partidos liberales de izquierdas. Pero el estallido de la Guerra Civil Española generó un cambio de contexto absolutamente imprevisto, forzando que la lógica defensiva del Frente Popular tuviese que adaptarse a una lógica ofensiva: ya no se trataba de frenar el crecimiento del fascismo, sino que se luchaba para derrotarlo a través de las armas. El cambio de lógica era, pues, evidente [Puigsech, 2021: 228-236].

El Frente Popular, en tanto que táctica del VII Congreso de la IC, no fue una operación subterránea y ofensiva del movimiento comunista internacional para hacerse con el control de los gobiernos de los Estados europeos e implementar un modelo comunista, tal y como ha planteado una parte de la historiografía que ha querido ver en ello un avance de la soviétización que se produciría en el Este de Europa a partir de 1947 [Beevor, 2005; Bolloten, 1961; McDermott, Agnew, 1996; Payne, 2003]. Tampoco se trató de una táctica contrarrevolucionaria en clave interna del movimiento obrero, que tendría por objetivo frenar las revoluciones obreras y, con ello, apuntalar el dominio de la burguesía a través de defender la continuidad del modelo liberal-democrático [Broué, 1997: 649-706]. El Frente Popular, en esencia, fue una propuesta defensiva que buscaba evitar la expansión del fascismo en Europa, tras el triunfo del nacionalsocialismo en Alemania en 1933. Ahora bien, su origen no obviaba, sino que era una respuesta, a las movilizaciones antifascistas que se habían producido de forma espontánea entre partidos y sindicatos obreros en Austria, Francia y España durante 1934. Esas movilizaciones habían tenido por objetivo frenar el asalto al poder de la extrema derecha francesa a través de sus ligas, que intentaron aprovechar el escándalo de corrupción conocido como *affaire Staviski* para intentar un golpe de estado. En el caso austriaco, se opusieron a la consolidación de la dictadura de Engelbert Dollfuss. Y en el caso español, la Revolución de Asturias de octubre de 1934 fue la respuesta a la entrada en el gobierno de una formación como la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) que era interpretada, erróneamente, como una formación fascista por parte de partidos y sindicatos obreros. Pese al éxito de la resistencia antifascista en el primer caso, así como del fracaso en el segundo y tercero, esa movilización social y política de base convenció al Secretariado del Comité Ejecutivo de la IC de la necesidad de generar una respuesta. El resultado fue la creación del Frente Popular [Martín Ramos, 2015: 8-9, 33-46].

No obstante, el inicio de la Guerra Civil Española y la consiguiente transformación revolucionaria que se inició en la retaguardia de la República Española, forzó a seguir combatir el fascismo desde una lógica que no era defensiva, sino que ahora incorporaba una dinámica ofensiva. Los comunistas españoles pasaron a defender el concepto de una revolución popular, argumentando que la sublevación de julio de 1936 había transformado la situación política en la que se había definido el Frente Popular en el verano de 1935 y, por lo tanto, era necesario buscar una nueva movilización social, aunque sin llegar al estadio de una revolución obrera [Hernández Sánchez, 2021: 81-86].

Así, pues, cuando entraron en juego las relaciones bilaterales entre la República Española y la URSS, quedaron condicionadas por el sustrato propositivo que se vivía en la zona republicana. No se podía obviar. Era una realidad incontestable. Y las BI fueron la prueba de fuego, en la medida que eran la evidencia que la IC había tenido que responder ante un contexto de cambio y aportar elementos ofensivos a una táctica cuya esencia originaria era defensiva. En caso de no hacerlo y encorsetarse en los factores defensivos con los que había salido a la luz en verano de 1935, estaba condenada a quedar desfasada y, por lo tanto, superada por la realidad del momento. Además, las BI poseían un sustrato propio que potenciaba de forma natural la incorporación del factor propositivo: eran un cuerpo formado en esencia por voluntarios que, buena parte de sus componentes, no solamente venían a España a luchar contra el fascismo, sino también a apoyar una transformación social que suponía una respuesta al modelo reaccionario con el que identificaban al fascismo.

En todo caso, sirve como un buen ejemplo de todo ello las valoraciones del secretario general de la IC, Georgi Dimitrov, durante una de las reuniones de los órganos directivos del organismo internacional. A mediados de septiembre de 1936 no dudó en teorizar que el Gobierno de coalición español podía desarrollar una nueva fórmula política que conciliase aquello que él identificaba como democracia popular – fusión de elementos dictatoriales y democráticos, es decir, una especie de dictadura democrática de la clase obrera y el campesinado – con la transición al socialismo, sin seguir la vía bolchevique, aunque anhelando el mismo resultado final. Dimitrov, figura determinante en el nacimiento y desarrollo de las BI, no concebía una democracia española frentepopulista como un simple modelo liberal-democrático, sino como un modelo de transición antifascista y orientado hacia el socialismo. Estas tesis, de hecho, fueron defendidas también en octubre de 1936 por Palmiro Togliatti, estrecho colaborador de Dimitrov. Togliatti definió la situación de la República como una guerra nacional-revolucionaria, es decir, una guerra de independencia contra el fascismo, en la medida que en España se había producido una agresión de las potencias fascistas extranjeras. Y, a su vez, una guerra contra el modelo liberal-republicano, ya que la movilización popular que se había generado a partir del inicio de la Guerra Civil había provocado el desarrollo de un nuevo modelo de democracia. Togliatti consideró que el proletariado español se había convertido en la clase hegemónica, en tanto que había derrotado la sublevación fascista, había eliminado el fascismo en tanto que organización política y, además, había conseguido situar a su lado a los partidos burgueses, lo que configuraba una primera plataforma de avance hacia el socialismo [Elorza, Bizcarrondo, 1999: 320-322]. Sin lugar a duda, las tesis de Dimitrov, así como las de Togliatti, evidenciaban cómo en las altas esferas de la IC se reconocía la dimensión y carácter propositivo que el Frente Popular había adoptado en España. Y, pese a que no lo explicitaron, las BI se convertirían en el elemento propositivo que desde la IC se gestaba para hacer frente al nuevo contexto nacional español y sus derivaciones en el marco internacional.

El carácter propositivo que evidenciaron las BI no quedó limitado a estas reflexiones, sino que se apreció en el ámbito de las coordinadas militares. El 28 de diciembre de 1936, Ernő Gerő – delegado húngaro de la IC en Barcelona – presentó ante el Presídium de la IC un largo informe en el que, en relación con las BI, apostaba por su integración dentro de un Ejército Popular de la República para constituir, así, el elemento de cohesión interna dentro de este ejército. Es decir, las BI debían erigirse en el agente de cohesión dentro del Ejército Popular aunque, eso sí, evitando una composición monocolor comunista y cualquier tipo de colisión, por pequeña que fuera, entre las BI y las fuerzas oficiales republicanas. Es más, para el caso concreto de Cataluña – donde Gerő había llevado a cabo su actividad política –, el delegado húngaro fue un poco más allá y propuso la creación de una pequeña y específica BI de unos 1.500/2.000 voluntarios – pensando sobre todo en franceses del sur del país– que se integrase con voluntarios catalanes y, a partir de aquí, reactivase la combatividad en el frente de Aragón y fomentase una participación más activa de Cataluña en el frente republicano [Elorza, Bizcarrondo, 1999: 331-332]. Como es sabido, las BI finalmente se integraron en el Ejército Popular de la República, aunque no ejerciendo el papel que Gerő había propuesto [Schauff, 2008: 175-177].

Las BI, además, también fueron un fiel reflejo del carácter transnacional de la Guerra Civil Española. Los 118.000 voluntarios extranjeros que combatieron al lado de la España sublevada – fundamentalmente alemanes e italianos – junto



a unos 62.000/87.000 combatientes de unidades coloniales – fundamentalmente de origen africano, en especial magrebíes – [Rodrigo, Alegre, 2019: 170-171], con los casi 60.000 combatientes de las BI, integrados por voluntarios de más de 50 países distintos [Tremlett, 2020: 54-97].

Las relaciones hispano-soviéticas ante la presión de las BI

Las BI fueron promovidas a mediados de septiembre de 1936 desde la IC, como parte de un conjunto de decisiones del Partido Comunista de Toda la Unión (bolchevique) respecto a la Guerra Civil Española. El Kremlin había llevado a cabo unas iniciales manifestaciones de simpatía/apoyo simbólico a la República, tras la petición de las autoridades gubernamentales españolas, fundamentalmente en forma de envíos de combustible y posteriores campañas solidarias organizadas formalmente por sindicatos soviéticos – en forma de alimentos. La *Operación X* se aprobaría el 29 de septiembre de 1936 y, con ella, se certificaría el apoyo militar de la URSS a la República [Kowalsky, 2005: 73-95, 195-240]. El 28 y el 31 de agosto de 1936 el Politburó del Partido Comunista de Toda la Unión (bolchevique) abordó la cuestión de la ayuda a la República. Y el 6 de septiembre Iósif Stalin apuntó a un apoyo activo a la República, en forma de envío de bombarderos, fusiles, ametralladoras y balas – amén del caso de algunos pilotos soviéticos –, utilizando México como pantalla a través de la cual se vendiesen a la República [Viñas, 2006: 213-214].

En este contexto, la IC se erigió en un elemento más de la ayuda militar de la URSS a la República, aunque evitando la vinculación formal con el Estado soviético. Así, pues, podemos afirmar que la creación de las BI fue resultado de una decisión pragmática, inserida dentro del contexto de ayuda militar soviética a la República, que ya no tenía marcha atrás, pero en el que las BI tenían que presentarse como una ayuda militar generada desde las filas de la IC: en primer lugar, envío de armamento; en segunda instancia, envío de asesores y técnicos militares; y, en tercer lugar, el envío de las BI. En otras palabras, la IC se encargaba de canalizar y estimular el envío sistemático de voluntarios a la República. Eso sí, su llegada no sería sinónimo automático de apoyo activo con fuerzas y armamento a la República – a diferencia de los que sucedía con la España sublevada y sus fuerzas –, ya que una gran parte de estos voluntarios tendrían que recibir formación básica para la guerra, así como distribuirles un armamento que no era fácil de suministrar a raíz de la lógica del Comité de No-Intervención y los ataques italo-alemanes por vía aérea.

El 18 de septiembre de 1936 el Comité Ejecutivo de la IC no dudó en indicar que era necesario concentrar todas las fuerzas posibles contra la España sublevada, lo que pasaba por fomentar intensas campañas de solidaridad con la República, así como reclutar voluntarios entre la clase obrera mundial. Eso sí, en este último caso se intentaba que estuviese determinado por un vector cualitativo: experiencia militar y cualificación técnica eran los requisitos ideales para definir el perfil de esos voluntarios. Ambos puntos eran considerados vitales para poder tejer un cuerpo que tuviese garantías de eficiencia y operatividad militar ante los defectos de organización y la falta de conocimientos militares que habían demostrado una parte significativa de los combatientes republicanos y que, de hecho, se había convertido en una de las causas que explicaban no solo la incapacidad de las fuerzas

republicanas para derrotar a las tropas sublevadas sino también su incapacidad para frenarlas. Y un último matiz, pero relevante: las BI como vehículo soviético para defender la República, pero evitando la imagen de una implicación de la URSS en la Guerra Civil Española a través de las BI. Primero, por la lógica del Comité de No-Intervención. Y, segundo y más importante, la voluntad de la Política de Seguridad Colectiva soviética que intentaba atraer a Gran Bretaña y Francia a una alianza con la URSS para hacer frente a la expansión territorial del fascismo en Europa, implicaba automáticamente que las BI tenían que ser percibidas como una expresión democrática de la solidaridad internacional antifascista [Kowalsky, 2004: 101; Elorza, Bizcarrondo, 1999: 459-465].

Ahora bien, si es indiscutible que las BI nacieron al calor de la IC, no lo es menos que éstas ni partieron de la nada, ni se articularon como una estructura sin conexión con la realidad de la República y, tampoco, con la europea y mundial. Las BI se beneficiaron de la existencia de un sustrato que se había generado en la propia República Española tras el golpe de estado de julio de 1936. Concretamente, la preparación de la Olimpiada Popular en Barcelona – que, precisamente, no era otra cosa que una acción simbólica, pero defensiva, contra la expansión del fascismo a raíz de la celebración de los Juegos Olímpicos de 1936 en la capital de la Alemania nacionalsocialista –, se tornó en un sustrato propositivo tras el inicio de la Guerra Civil Española. Ahora ya no se movilizaba para evitar la expansión del fascismo – tal y como había sido concebida la convocatoria de esta olimpiada –, sino que se había reorientado contra el fascismo en armas y, por lo tanto, ello forzaba a actuar no defensivamente sino ofensivamente: el fascismo tenía que ser combatido con las armas y, además, en un contexto de transformación social [Pujadas, Santacana, 1992].

Está documentado cómo algunos de los atletas que habían llegado a Barcelona para participar en la Olimpiada Popular de julio de 1936 decidieron quedarse en España para luchar al lado de la República. El inicio de la confrontación armada también llamó la atención de algunos comunistas extranjeros – tanto de base, como Albert Schreiner, Karl Jung; o cuadros directivos, como Hans Beimler, miembro del Comité Central del Partido Comunista Alemán (KPD) –; antifascistas no comunistas – Golda Fridemann, Willy Brandt o Max Diamant, por ejemplo – que rápidamente cruzaron la frontera desde Francia para apoyar a la República; así como periodistas de todo el mundo; e, incluso, españoles que se encontraban en el extranjero y ahora retornaban a la República. No obstante eran pocos. Muy pocos, si tenemos presentes las cifras de un conflicto civil como éste. Ahora bien, evidenciaban que existía un compromiso popular contra la expansión del fascismo y que, además, se les habían unido grupos de voluntarios extranjeros – como el que encabezaba el italiano Randolfo Pacciardi, del Partido Republicano Italiano – para defender a la República. Aunque es igualmente cierto que entre ellos había algunos espías italianos que se acabaron alistando en las filas del comunismo antiestalinista del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) o bien del movimiento libertario como la Federación Anarquista Ibérica (FAI) [Viñas, 2006: 224-228].

En cualquier caso, ello evidenció la existencia de un movimiento de solidaridad internacional contra la expansión del fascismo, sobre el que las BI encontrarían un sustrato ideal para cimentar su proyecto. No obstante, este movimiento, que ciertamente existió y ha sido defendido por una buena parte de la historiografía aunque sobredimensionándolo, tuvo un peso cuantitativo insignificante respecto a los efectivos finales que movilizaron las BI [Baxell, 2004; Bradley, 1994].

Las BI, indiscutiblemente, fueron un cuerpo creado y controlado formalmente por el Secretariado del Comité Ejecutivo de la IC. Cualquier duda al respecto quedaba despejada con una simple lectura de los informes que tanto André Marty como Franz Dahlem elaboraron en 1936 [Elorza, Bizcarrondo, 1999: 459]. El reclutamiento de los voluntarios brigadistas fue, y el caso francés lo ha demostrado claramente, un proceso llevado a cabo por la IC a partir de cada una de las secciones nacionales de la IC – que recibieron unas cuotas de reclutamiento por parte de la dirección de la IC – y ejecutado a través de unos centros de reclutamiento que estaban habitualmente bajo control de miembros de los servicios de inteligencia soviéticos. París fue inicialmente el centro de reclutamiento, con el PCF y el Partido Comunista Italiano (PCI) en el exilio encargándose de los aspectos organizativos. André Marty fue la figura más visible de este proyecto, apoyado por Luigi Longo. Nombres como los de Giuseppe di Vittorio también formarían parte del elenco directivo de las BI. Por lo tanto, resulta lógico que gran parte de los brigadistas fuesen miembros comunistas o tuviesen simpatías por la esfera comunista, aunque los comunistas no fueron los únicos integrantes de las BI pero sí los mayoritarios. Puede afirmarse también que los cuadros directivos de las BI eran todos ellos comunistas fieles a las órdenes de Moscú, incluyendo a asesores soviéticos que acabaron teniendo funciones operativas en las BI, empezando por el caso de Manfred Stern conocido como General Emiliano Kléber al mando de la XI BI (germano-austríaca). Lógico, por otro lado, en la medida que el control formal de las BI estaba en manos de la IC. Un hecho que también explica la obsesión de estos cuadros directivos por detectar posibles espías infiltrados entre el cuerpo de voluntarios. Los casos más relevantes en este sentido fueron aquellos que se identificaron con posibles agentes de la Gestapo entre los voluntarios alemanes, o con agentes trotskistas entre el conjunto de los brigadistas [Skoutelsky, 2006: 72-76].

Por ello, no resulta extraño que los servicios secretos soviéticos, primero dedicasen su tiempo a controlar el reclutamiento e investigar en la medida de lo posible a los voluntarios que podían y querían alistarse en las BI – de lo que fueron un buen ejemplo el centro de reclutamiento establecido en Viena o en París –; y segundo, integrasen algunos de sus miembros entre los voluntarios brigadistas, en tanto que miembros del Departamento de espionaje de la IC que enviaba sus agentes, siempre extranjeros, para informar y posteriormente espiar a trotskistas, anarquistas, pero también a comunistas ortodoxos. Los centros de reclutamiento priorizaron los informes sobre la fiabilidad ideológica de los voluntarios, así como su compromiso con la lucha antifascista. En este último caso, se fomentó incluso el reclutamiento a partir de diciembre de 1936 de emigrantes de diferentes naciona-

lidades establecidos en la URSS – letones, polacos, alemanes, húngaros, etc. –, que veían en ello no solo la posibilidad de luchar contra el fascismo sino de, posteriormente, poder regresar a sus países. Es más, tampoco fue ninguna casualidad que la mayor parte de los asesinatos cometidos por los servicios de espionaje soviético en la República – un par de docenas – tuviesen como uno de sus dos principales objetivos a brigadistas identificados como trotsquistas. Estos datos demuestran la existencia de una amplia red de información y control político de los voluntarios enrolados en las BI. Al margen del trabajo realizado por la IC en la captación y estudio del perfil de los voluntarios, en enero de 1937 se creó un Servicio de Control y Seguridad dentro de las BI que fue supervisado por el jefe de seguridad de André Marty, el yugoslavo Gustav Fejn, cuyo objetivo fue el seguimiento de los brigadistas, actuando, de facto, como un servicio de contrainteligencia militar [Volodarsky, 2013: 113-133, 191-195].

Los primeros 500 voluntarios llegaron a Albacete el 14 de octubre de 1936, justo dos días después que llegase a Cartagena el primer barco soviético con 50 tanques T-26 y sus respectivos operarios. El decreto oficial de creación de las BI no se llevó a cabo hasta el 22 de octubre de 1936. Pero ello en ningún caso les convirtió en un ejército al servicio de la IC [Radosh et al., 2002; Romerstein, 1994] ni en una estrategia de dominación estalinista [Broué, 1997: 695]. Ciertamente fueron reclutados por la IC. Y los cuadros directivos de las BI eran miembros de la IC. Pero la mayor parte de sus integrantes eran voluntarios convencidos que luchaban en España para derrotar al fascismo [Skoutelsky, 1998: 261-268]. Stalin en ningún caso quiso convertir a las BI en un ejército cuyo objetivo fuese asaltar el poder en España y, menos aún, transmitir esa idea al conjunto de Europa. Estaba en juego no solo la voluntad de acercamiento de Londres y París a Moscú, sino también los temores que una visualización de las BI como un ejército al servicio del Estado soviético se convirtiese en un gran argumento alemán e italiano para legitimar y potenciar su intervención militar en España. Entre todos estos voluntarios brigadistas no hubo ciudadanos soviéticos. Pese a que la fuerte campaña de solidaridad desarrollada por las autoridades soviéticas a favor de la República Española acabó generando una firme convicción entre parte de sus compatriotas de ayudar a la República, las autoridades soviéticas negaron la posibilidad que sus ciudadanos formasen parte de las BI. Ello habría sido una evidencia demasiado explícita de la implicación directa del Estado soviético en las BI a ojos de la esfera internacional [Kowalsky, 2005: 103-110].

Pese a sus esfuerzos para no ser percibidos como un ejército de carácter internacional que participaba en la Guerra Civil Española, es indiscutible el carácter internacionalista y transnacional de las BI. Y más aún si tenemos presente que el factor determinante que definió su trayectoria fueron las necesidades de la política exterior soviética, pasadas por el filtro de la IC. La Política de Seguridad Colectiva determinó tanto la creación de las BI, como su desarrollo – por ejemplo, pasaron 18.784 voluntarios brigadistas por la sede de Albacete entre octubre de 1936 y mayo de 1937; así como 19.742 entre noviembre de 1937 y abril de 1938 coin-

cidiendo con la ofensiva franquista sobre el frente de Aragón. Septiembre de 1936 fue el mes en el que se selló la ayuda militar soviética en la Guerra Civil Española. Y con ella, la creación de las BI. Pero cuando se llegó a enero de 1937, la dirección de la IC decidió suspender provisionalmente el envío de voluntarios, ya que los intereses de la política exterior soviética estaban detrás de esta decisión, aunque rápidamente se revirtió al confirmar que tanto Alemania como Italia seguían suministrando ayuda al a España sublevada.



La retirada – con el acto celebrado en Barcelona el 28 de octubre de 1938 – y su posterior disolución, fue aceptada por la dirección del PCE no sin refunfuñar ante las órdenes procedentes de Dimitrov. Este último había marcado la sentencia de muerte el 28 de agosto de 1938 cuando escribió a Stalin y a Vorochílov anunciado la próxima liquidación de las BI. Dimitrov, consciente junto con Stalin, del aumento de la tensión en el continente europeo previo a la Conferencia de Munich, apostaba abiertamente por liberarse del compromiso que suponían las BI en el contexto de la Guerra Civil Española y fomentar así un acuerdo internacional para la retirada de todas las tropas extranjeras en la Guerra Civil Española. No obstante, ello no supondría abandonar el apoyo soviético a la República. Es más, en enero de 1939 está documentado cómo Dimitrov llegó a plantearse la posibilidad – que nunca fue más allá de una posibilidad – de enviar a la desesperada nuevos voluntarios a España como respuesta a la resistencia que Stalin defendía para la República Española [Elorza, Bizcarrondo, 1999: 337-340, 462-466].

* * *

Llegados a este punto, la cuestión de fondo que debemos plantearnos es hasta qué punto las relaciones bilaterales hispano-soviéticas quedaron condicionadas por la experiencia de las BI y su trayectoria propositiva. La coyuntura de los sucesos europeos de la segunda mitad de los años treinta condicionó a unas BI que vieron cómo se llevaba a cabo una tolerancia británico-francesa respecto al intervencionismo italo-alemán en la Guerra Civil Española – sumada a la tolerancia respecto al resto de políticas expansionistas del III Reich –, mientras la URSS quedaba sometida a un aislamiento internacional durante los años veinte y a una limitación a su capacidad de movimientos durante los años treinta. La IC y sus secciones nacionales, además, habían sido consideradas por la totalidad de Estados europeos como elementos subversivos y, por lo tanto, generando una evidente animadversión.

Así, pues, las BI partían con un contexto internacional desfavorable. Sin embargo, el modelo desarrollado desde Moscú y aplicado en la España republicana fue efectivo: la IC operó como génesis e institución coordinadora de las BI y sus cuadros directivos quedaron vinculados a la estructura de la IC. Pero la ausencia de voluntarios soviéticos en las filas de las BI, así como la ausencia de contactos – al menos visibles – entre los cuadros directivos de las BI y la representación diplomática soviética en España, permitieron transmitir una imagen de las BI como un ente propio vinculado a la IC, pero sin que ello se tradujese en sinónimo de Estado soviético. Es incontestable que la IC estaba vinculada a la URSS, ya no solo ideológicamente sino también financiera y organizativamente. No obstante, es igualmente cierto que las BI fueron presentadas y actuaron como una entidad vinculada a la IC, lo que unido a la falta de formación militar de sus integrantes, facilitó la imagen de una entidad alejada del Ejército Rojo o de cualquier entidad vinculada al aparato militar soviético.

References

- Baxell R. (2004) *British volunteers in the Spanish Civil War. The British Battalion in the International Brigades, 1936-1939*, Routledge, London-New York, UK-USA, 238 p.
- Bradley K. (1994) *International Brigades in Spain, 1936-39*, Osprey Publishing, Oxford, UK, 64 p.
- Beevor A. (2005) *La guerra civil española* [The Spanish Civil War], Crítica, Barcelona, España, 904 p. (In Spanish)
- Bolloten B. (1961) *The Grand Camouflage. The Communist conspiracy in the Spanish Civil War*, Frederick A. Praeger, New York, USA, 350 p.
- Broué P. (1997) *Histoire de l'Internationale Communiste 1919-1943* [History of the Communist International 1919-1943], Fayard, Paris, France, 1120 p. (In French)
- Elorza A., Bizcarrondo M. (1999) *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España. 1919-1939* [Dear Comrades. The Communist International and Spain], Planeta, Barcelona, España, 532 p. (In Spanish)
- Hernández Sánchez F. (2021) La maldición de Sísifo: auge, caída y reconstrucción del PCE (1936-1953) [The curse of Sisyphus: the rise, fall and reconstruction of the PCE (1936-1953)], en Erice F. (ed.) *Un siglo de comunismo en España I. Historia de una lucha* [A Century of Communism in Spain I. History of a struggle], Akal, Madrid, España, pp. 79-139. (In Spanish)
- Kowalsky D. (2004) La Unión Soviética y las Brigadas Internacionales [The Soviet Union and the International Brigades], *Ayer*, no. 56, pp. 93-120. (In Spanish)
- Kowalsky D. (2005) *La Unión Soviética y la guerra civil española* [The Soviet Union and the Spanish Civil War], Planeta de Agostini, Barcelona, España, 552 p. (In Spanish)
- Martín Ramos J.L. (2015) *El Frente Popular. Victoria y derrota de la democracia en España* [The Popular Front. Victory and defeat of democracy in Spain], Pasado&Presente, Barcelona, España, 332 p. (In Spanish)
- McDermott K., Agnew J. (1996) *The Comintern: A history of International Communist from Lenin to Stalin*. Macmillan, Basingstoke, UK, 304 p.

Payne S. (2003) *Unión soviética, comunismo y revolución en España (1931-1939)* [Soviet Union, Communism and Revolution in Spain (1931-1939)], Plaza & Janés, Barcelona, España, 480 p. (In Spanish)

Pujadas X., Santacana C. (1992) The Popular Olympic Games, Barcelona 1936: Olympians and Antifascists, *International Review for the Sociology of Sport*, vol. 27, iss. 2, pp. 139-148.

Puigsech J. (2021) Antifeixisme i frontpopulisme durant la República [Antifascism and the Popular Front during the Republic], en Martín Berbois J.L. (ed.) *90 anys de la Segona República* [90th anniversary of the Second Republic], Memorial Democràtic, Barcelona, España, pp. 217-239. (In Catalan)

Puigsech J. (2022) El PCE como eje del diálogo entre la URSS y el exilio español [The PCE as the axis of dialogue between the USSR and the Spanish exile], en Volosyuk O.V. (ed.) *España y Rusia ante los retos del tiempo* [Spain and Russia facing the challenges of time], Mezhdunarodnye otnosheniya, Moscú, Rusia, pp. 55-60. (In Spanish)

Radosh R., Habeck M., Sevostianov G. (ed.) (2002) *España traicionada. Stalin y la guerra civil* [Spain betrayed. Stalin and the civil war], Planeta, Barcelona, España, 628 p. (In Spanish)

Rodrigo J., Alegre D. (2019) *Comunidades rotas. Una historia global de las guerras civiles, 1917-2017* [Broken Communities. A global history of the civil wars, 1917-2017], Galaxia Gutenberg, Barcelona, España, 736 p. (In Spanish)

Romerstein H. (1994) *Heroic Victims: Stalin's Foreign Legion in the Spanish Civil War*. Council for the Defence of Freedom, Washington, USA, 127 p.

Schauff F. (2008) *La victoria frustrada. La Unión Soviética, la Internacional Comunista y la Guerra* [The frustrated victory. The Soviet Union, the Communist International and the War], Debate, Barcelona, España, 525 p. (In Spanish)

Skoutelsky R. (1998) *L'espoir guidait leur pas, Les volontaires français dans les Brigades internationales, 1936-1939* [Hope guided their steps, French volunteers in the International Brigades, 1936-1939], Grasset, Paris, France. 410 p. (In French)

Skoutelsky R. (2006) *Novedad en el frente. Las Brigadas Internacionales en la guerra civil* [Novelty at the front. The International Brigades in the civil war], Temas de Hoy, Madrid, España, 503 p. (In Spanish)

Tremlett G. (2020) *The International Brigades: Fascism, Freedom and the Spanish Civil War*, Bloomsbury Publishing, London, UK, 696 p.

Volodarsky B. (2013) *El caso Orlov. Los servicios secretos soviéticos en la Guerra Civil Española* [The Orlov case. The Soviet secret services in the Spanish Civil War], Crítica, Barcelona, España, 578 p. (In Spanish)

Viñas Á. (2006) *La soledad de la República. El abandono de las democracias y el viraje hacia la Unión Soviética* [The loneliness of the Republic. The abandonment of democracies and the turn towards the Soviet Union], Crítica, Barcelona, España, 551 p. (In Spanish)

Viñas Á. (2023) *Oro, guerra, diplomacia. La República española en tiempos de Stalin* [Gold, war, diplomacy. The Spanish Republic in Stalin's time], Crítica, Barcelona, España, 512 p. (In Spanish)

Сотрудничество СССР и Никарагуа в условиях Сандинистской революции



© А.В. Баранов, 2023

Баранов Андрей Владимирович, д-р полит. наук, д-р ист. наук, профессор кафедры политологии и политического управления Кубанского государственного университета.

350040, Краснодар, ул. Ставропольская, 149

ORCID: 0000-0001-7109-3062 E-mail: baranovandrew@mail.ru

Аннотация. Основные направления сотрудничества СССР и Никарагуа сложились в условиях Сандинистской революции 1979–1990 гг. Курс внешней политики СССР в отношении революционной Никарагуа имел как геополитические, так и идеологические мотивации. Никарагуа была

также перспективным плацдармом для установления революционных режимов, вышедших из-под контроля США, в других странах Центральной Америки. Учитывалось, что страна занимает ключевую позицию для проведения межokeанского канала, альтернативного Панамскому.

В советской литературе 1980-х гг. Сандинистская революция рассматривалась как национально-освободительная, антиимпериалистическая, а не социалистическая. Советские эксперты положительно оценивали стратегический союз Сандинистского фронта национального освобождения (СФНО) со сторонниками революции из числа верующих. Сандинизм расценивался ими в качестве эффективной, хотя и противоречивой революционной идеологии.

Аргументируется периодизация советской внешней политики в отношении Никарагуа на протяжении 1979–1990 гг.: установление отношений сотрудничества (1979–1981 гг.), наивысший подъем сотрудничества (1982–1987 гг.), сворачивание сотрудничества в рамках политики национального примирения (1987 – начало 1990-х гг.). Основным фактором динамики отношений являлись стратегические интересы СССР в Центральной Америке, которые кардинально изменились под воздействием перестройки. Поражение СФНО на выборах 1990 г. стало во многом результатом деидеологизации советской внешней политики и краха социализма в странах Восточной Европы. Данная тема актуальна для исследований советской внешней политики в странах Латинской Америки в экономическом, военном, идеологическом и социокультурном аспектах, что позволяет также выявить предпосылки возобновления сотрудничества Российской Федерации и Никарагуа в постсоветский период истории.

Ключевые слова: СССР, Никарагуа, сотрудничество, внешняя политика, Сандинистская революция

Для цитирования: Баранов А.В. (2023) Сотрудничество СССР и Никарагуа в условиях Сандинистской революции. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 168–181. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-168-181

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Cooperación entre la URSS y Nicaragua en las condiciones de la revolución sandinista

© A.V. Baranov, 2023

Andrey V. Baranov, Doctor en Ciencias Políticas, Doctor en Historia, Catedrático del Departamento de Ciencias Políticas y Gestión Política, Universidad Estatal de Kubán.
350040, Rusia, Krasnodar, calle Stavropolskaya, 149
ORCID: 0000-0001-7109-3062 E-mail: baranovandrew@mail.ru

Resumen. Las principales áreas de cooperación entre la URSS y Nicaragua se formaron en el contexto de la Revolución Sandinista entre los años 1979 y 1990. El rumbo de la política exterior soviética hacia la Nicaragua revolucionaria tuvo motivos tanto geopolíticos como ideológicos. Nicaragua fue un trampolín prometedor para establecer regímenes revolucionarios fuera del control estadounidense en otros países de América Central. Además, se tomaba en consideración que este país ocupa una posición clave para la construcción del otro canal interoceánico como alternativa al canal de Panamá.

En la literatura soviética de la década de 1980 la revolución sandinista no se evaluaba como socialista, sino la de liberación nacional y antiimperialista. Los expertos soviéticos daban alto aprecio a la alianza estratégica del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) con los partidarios de la revolución entre los creyentes, considerando el sandinismo como una ideología revolucionaria eficaz, pero controvertida.

Se puede dividir la política exterior soviética hacia Nicaragua durante los años 1979 y 1990 en varias etapas por su dinámica: el establecimiento de las relaciones de cooperación (1979–1981), el mayor auge de la cooperación (1982–1987), la reducción de la cooperación por causa y en el marco de la política de reconciliación en Nicaragua (1987 – principios de los años 1990). Los intereses estratégicos de la URSS en América Central sufrieron un cambio drástico en las condiciones de la llamada perestroika. La derrota del FSLN en las elecciones de 1990 se produjo en gran parte debido a la desideologización de la política exterior soviética y al colapso del socialismo en los países de Europa del Este.

En el artículo se aplica el paradigma del neorrealismo en los estudios internacionales lo que determina los recursos de influencia, intereses y el marco institucional de la política exterior de la URSS hacia Nicaragua, para comparar las tareas declaradas y reales de la política exterior. Se utilizan métodos histórico-comparativo y estructural-funcional.

Este tema es relevante para los estudios de la política exterior soviética en América Latina en los aspectos económico, militar, ideológico y sociocultural, lo que también permite identificar los requisitos previos para la reanudación de la cooperación entre Rusia y Nicaragua en el período postsoviético de la historia.

Palabras clave: URSS, Nicaragua, cooperación, política exterior, revolución sandinista

Para citar: Baranov A.V. (2023) Cooperación entre la URSS y Nicaragua en las condiciones de la revolución sandinista, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 168–181. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-168-181

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Cooperation Between the USSR and Nicaragua in the Conditions of the Sandinista Revolution

© A.V. Baranov, 2023

Andrey V. Baranov, Doctor of Political Science, Doctor of History, Professor at Political Science and Political Management Department, Kuban State University.
350040, Russia, Krasnodar, Stavropolskaya street, 149
ORCID: 0000-0001-7109-3062 E-mail: baranovandrew@mail.ru

Abstract. The article defines the preconditions and main directions of cooperation between the USSR and Nicaragua in the conditions of the Sandinista revolution in 1979–1990. The topic of the article is relevant for studies of Soviet foreign policy in Latin America in economic, military, ideological and socio-cultural aspects, and it also allows to identify the prerequisites for the return to cooperation between the Russian Federation and Nicaragua in the post-Soviet period of history. The article applies the paradigm of neorealism in international studies, which makes it possible to determine the resources of influence, interests and institutional framework of the USSR's foreign policy towards Nicaragua, to compare the declared and real tasks of foreign policy. Comparative-historical and structural-functional methods are used. The course of the Soviet foreign policy towards revolutionary Nicaragua had both geopolitical and ideological motivations. Nicaragua was a promising springboard for the establishment of revolutionary regimes in other countries of Central America. The country also occupied a key position for the construction of an inter-oceanic canal, an alternative to the Panama Canal. In Soviet literature of the 1980s the Sandinista revolution was seen as national-liberation, anti-imperialist, but not socialist. Soviet experts positively assessed the strategic alliance of the Sandinista National Liberation Front (FSLN) with the supporters of the revolution among the believers. Sandinism was regarded as an effective, albeit controversial, revolutionary ideology. The periodization of the Soviet foreign policy towards Nicaragua during 1979–1990 is substantiated: the establishment of cooperation relations (1979–1981), the highest point in cooperation (1982–1987), the curtailment of cooperation as the national reconciliation policy (1987–early 1990) was unfolding. The main factor in the dynamics of bilateral relations were the strategic interests of the USSR in Central America, which changed dramatically under the influence of perestroika. The defeat of the FSLN in the 1990 elections was largely the result of the Soviet foreign policy deideologization and the collapse of socialism in the Eastern European countries.

Keywords: USSR, Nicaragua, cooperation, foreign policy, Sandinista revolution

For citation: Baranov A.V. (2023) Cooperation Between the USSR and Nicaragua in the conditions of the Sandinista Revolution, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 168–181. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-168-181

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

Цель статьи — определить предпосылки и основные направления сотрудничества СССР и Никарагуа в условиях Сандинистской революции 1979–1990 гг. Эта тема носит актуальный характер, поскольку позволяет проследить принципы и основные этапы советской внешней политики в странах Латинской Америки в экономическом, военном, идеологическом и социокультурном аспектах, а также выявить предпосылки возобновления сотрудничества Российской Федерации и Никарагуа в пост-советский период истории.

Степень разработанности темы можно оценить как недостаточную. Специальные исследования внешней политики СССР в отношении революционной Никарагуа проводятся нечасто. Первая волна интереса к теме проявилась в 1980-х – начале 1990-х гг., когда западные исследователи во многом озвучивали официальные оценки событий¹, данные США. Таковы исследования Шеннон Джоан Селин [Selin, 1986], Марка Эдельмана [Edelman, 1988], Грегори Сэнда [Sand, 1989], Яна Кнэпперта [Knappert, 1989], Гриффина Карла Хаттауэй [Hathaway, 1990], Яна Адамса [Adams, 1992], Стефена Бланка [Blank, 1993]. Экономические аспекты советской помощи Никарагуа в 1980-х гг. затронул Рубен Берриос [Berríos, 1985]. Позже созданы диссертационные исследования, авторы которых (Данута Пацынь [Paszyn, 1996], Карлос Альбертович Перес Селедон [Pérez Zeledón, 2011], Джессика Б. Лопес Флорес, Луис Р. Лопес Гуардадо, Марлин А. Менендес Фирман [López Flores et al., 2019]) в основном объективно осветили проявления советско-никарагуанских отношений периода Сандинистской революции. Обратим внимание на оценки данной темы в работах современных исследователей — Эдварда Линча [Lynch, 2011], Марии Долорес Ферреро Бланко [Ferrero Blanco, 2015], Аугусто Вараса [Varas, 2019], Радослава Йорданова [Yordanov, 2020], созданных на широкой источниковой основе. В то же время прикладные аналитические доклады сохраняют антисоветскую риторику [Pestana, Latell, 2017].

Отечественная историография представлена в основном работами, выполненными после 2000 г. Тематика советско-никарагуанского сотрудничества обзорно освещается в монографии Н.Н. Платошкина [Платошкин, 2015]. Российские исследователи (А.В. О कोरोков², П.Я. Кузнецов [Кузнецов, 2010], А.Л. Никифоров [Nikiforov, 2015], А.Н. Пятаков [Пятаков, 2022]) начали анализировать вопросы советской военной помощи сандинистскому правительству, проводя сравнение с современным военно-техническим сотрудничеством Российской Федерации и Никарагуа. В целом же глубокий научный анализ темы только начинается.

¹ U.S. Department of Defense, U.S. Department of State (1985) *The Soviet-Cuban Connection in Central America and the Caribbean*, The Department of State and Department of Defence, Washington D.C., USA, 49 p.

² О कोरोков А.В. Советские военные специалисты в Никарагуа. URL: <https://web.archive.org/web/20150707044219/http://www.chekist.ru/article/3896> (accessed: 18.03.2023).

Парадигма неореализма в международных исследованиях, применяемая в данной работе, позволяет определить ресурсы влияния, интересы и институциональные рамки внешней политики СССР в отношении Никарагуа, сравнить декларирувавшиеся публично и реализуемые задачи внешней политики. Используются сравнительно-исторический и структурно-функциональный методы. В том числе проведено сравнение этапов развития советской политики в отношении Никарагуа с тем, чтобы выяснить их сходства и различия, раскрыть тенденции развития советской внешней политики, соотношение основных аспектов советско-никарагуанского сотрудничества. Вопросы межгосударственного сотрудничества изучены в контексте внутриполитических процессов развития Сандинистской революции.

Гипотеза исследования состоит в том, что СССР и Никарагуа в период Сандинистской революции (1979–1990 гг.) установили взаимовыгодные равноправные отношения. Политика СССР в отношении Никарагуа определялась как идеологическими, так и прагматическими мотивами ограничения влияния США, поддержки национально-освободительного движения в странах Центральной Америки.

Эмпирическую основу исследования составили международные договоры и соглашения, статистические и справочные данные, выступления политических деятелей, сообщения периодической печати, воспоминания участников событий, документальные фильмы³. Впервые изучены воспоминания политического советника в Никарагуа почётного профессора Университета Манагуа М.С. Колесова об идеологических аспектах революции⁴. Эмпирическая основа даёт возможность реконструировать развитие советско-никарагуанского сотрудничества.

Степень осведомлённости руководства СССР о революционном движении в Никарагуа можно выяснить по публикациям в советской печати, которая детально освещала народное восстание 1978–1979 гг. против диктатуры клана Сомосы и характеризовала идейные течения внутри Сандинистского фронта национального освобождения (СФНО) [Игнатъев, 1979]. Победа Сандинистской революции 19 июля 1979 г. расценивалась как закономерная. Революция воспринималась в дискурсе советской пропагандистской литературы и на момент прихода сандинистов к власти, и позже как народно-освободительная, антиимпериалистическая, близкая по движущим силам и задачам другим странам Центральной Америки и Карибского бассейна [Курин и др., 1984: 5–22].

³ История отношений между Россией и Никарагуа. Справка. *РИА Новости*. 04.09.2008. URL: <https://ria.ru/20080904/150968246.html> (accessed: 18.03.2023); La URSS ante el Conflicto USA-Nicaragua. Texto de la Declaración del Canciller Soviético Eduard Shevardnadze en Managua. Octubre 1989. URL: <https://www.envio.org.ni/articulo/608> (accessed: 18.03.2023); Kinzer S. Soviet Help to Sandinistas: No Blank Check. *The New York Times*. 28.03.1984. URL: <https://www.nytimes.com/1984/03/28/world/soviet-help-to-sandinistas-no-blank-check.html> (accessed: 18.03.2023); Военные миссии особого назначения. 08. Никарагуа. Документальный фильм. URL: <https://dok-film.net/voennye-missii-osobogo-naznacheniya-nikaragua-2018.html> (accessed: 18.03.2023).

⁴ Колесов М.С. Никарагуа. *Hora Cero*: роман-хроника. Севастополь. Вебер. 2011.

Вместе с тем СССР проявлял в первые месяцы после свержения диктатуры осторожность, видимо, вызванную многопартийным составом правительства национального возрождения (из пяти членов Руководящего совета правительства лишь один — Д. Ортега Сааведра — представлял СФНО). Никарагуа вступила в Движение неприсоединения, объявила о своей равноудалённости от военно-политических блоков и не всегда поддерживала советские внешнеполитические действия [Платошкин, 2015: 483–484]. Первой из социалистических стран, официально признавших новую власть в Никарагуа, стала ГДР, затем — Куба. Дипломатические отношения между СССР и Никарагуа были восстановлены 18 октября 1979 г., а в марте 1980 г. был проведен обмен посольствами и торговыми представительствами, подписаны соглашения об экономическом, научном и культурном сотрудничестве.

СФНО и КПСС заключили 19 марта 1980 г. соглашение о межпартийном сотрудничестве. 17–22 марта 1980 г. СССР посетила партийно-правительственная делегация Никарагуа, возглавляемая членом Руководящего совета правительства Моисесом Хассаном. В состав делегации входили также Г. Руис, министр внутренних дел Т. Борхе и министр обороны У. Ортега⁵. Накануне визита заместитель заведующего международным отделом ЦК КПСС К.Н. Брутенц отмечал в своей записке членам Политбюро ЦК КПСС: «Руководство Сандинистского фронта национального освобождения считает необходимым создать на базе фронта марксистско-ленинскую партию с целью борьбы за построение социализма в Никарагуа. По тактическим соображениям с учетом реальной обстановки в стране и регионе руководство фронта в настоящее время не заявляет публично о своих конечных целях... Расходы, связанные с проведением мероприятий, предусмотренных планом двухсторонних связей, можно было бы отнести за счет партбюджета». Около 100 активистов СФНО стали проходить специальное обучение в СССР⁶, в том числе в Высшей комсомольской школе при ЦК ВЛКСМ. В Национальном руководстве СФНО была создана должность ответственного за отношения с социалистическими странами (на неё был назначен министр планирования Г. Руис).

Первым послом СССР в революционной Никарагуа стал Герман Евлампиевич Шляпников (1929–2018) — кадровый дипломат, который ранее работал в Эквадоре. Г.Е. Шляпников являлся послом в Никарагуа до 28 апреля 1986 г. По мнению западных журналистов, Шляпников был не особенно близок с никарагуанскими лидерами. Обозреватель газеты «Нью-Йорк Таймс» Стефен Кинзер в марте 1984 г. приводил высказывания сотрудников посоль-

⁵ Визит делегации Республики Никарагуа в Советский Союз (1980). Документальный фильм. URL: <https://www.net-film.ru/film-8378/> (accessed: 18.03.2023).

⁶ Никарагуа в 80–е годы XX века (Сандинисты у власти). ХРОНОС. URL: http://www.hrono.ru/land/198_nik.html (accessed: 18.03.2023).

ства СССР в Манагуа. Они говорили в частных беседах, что не считают сандинистов настоящими марксистами, и полагали, что Никарагуа не готова к социалистической революции в советском понимании⁷. Позже послами СССР в Никарагуа были Вяяс Иосипович Вайно (май 1986 – июнь 1988 г.), Валерий Дмитриевич Николаенко (сентябрь 1988 – август 1990 г.), Евгений Михайлович Астахов (август 1990 – октябрь 1995 г., он же — первый посол Российской Федерации в Никарагуа).

Один из политических советников в Никарагуа почётный профессор Университета Манагуа М.С. Колесов издал воспоминания, в которых присутствует взгляд очевидца на события революции «изнутри», конечно, опосредованный написанием текста после завершения событий. Любопытно, в частности, описание разговора между двумя советскими политическими советниками (один из них — автор воспоминаний), суть которого в следующей оценке: «Сандинистский Фронт сейчас возглавляется “девяткой” знаменитых “командантес”, которые представляют разные политические тенденции. Сандинистская революция не вписывается в “прокрустово ложе” классической революции, например, нашей “Октябрьской”. Она вообще, с точки зрения марксизма, — не революция, а “государственный военный переворот”, осуществлённый буржуазной оппозицией при поддержке вооружённого народа»⁸. Когда мы спросили М.С. Колесова в ходе интервью (г. Севастополь, май 2015 г.) его мнение о Сандинистской революции, Михаил Семёнович подтвердил, что считает национально-освободительный и антиимпериалистический компоненты идеологии революции более весомыми, чем лозунги социального равенства. Доктрина сандинизма сочетала, по мнению респондента, идеи научного социализма и католической «теологии освобождения».

Интенсивность и доверительность советско-никарагуанских отношений качественно выросли в 1980–1981 гг. по мере перехода СФНО к мерам социалистического строительства и конфронтации с проамериканской буржуазной оппозицией. Избрание президентом США Р. Рейгана (ноябрь 1980 г.) означало переход Вашингтона к непримиримому курсу на свержение сандинистов. В частности, США расторгли договор о сотрудничестве с Никарагуа, уменьшили квоту поставок сахара из Никарагуа на 90%. Доля стран Запада в стоимости экспорта Никарагуа снизилась за 1980–1983 гг. с 36 до 18,1%, а в импорте — с 27,5 до 19,4% (по данным проамериканского экономиста Р. Берриоса) [Berríos, 1985: 118]. В ответ на экономическую блокаду был подписан советско-никарагуанский Договор о дружбе и сотрудничестве, ратифицированный Никарагуа в марте 1982 г.⁹ В мае 1982 г. руководитель революцион-

⁷ Kinzer S. Soviet Help to Sandinistas: No Blank Check...

⁸ Колесов М.С. Никарагуа... С. 64.

⁹ Convenio Suscrito Entre Nicaragua y la U.R.S.S. Decreto No. 1012 de 29 de marzo de 1982. URL: <http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/9e314815a08d4a6206257265005d21f9/a9eda9db1b07d8cd062570a10057ea3d?OpenDocument> (accessed: 18.03.2023).

ного правительства Д. Ортега Сааведра посетил с визитом СССР и, по мнению министра иностранных дел СССР А.А. Громыко, «убедительно изложил нужды своей страны» [Nikiforov, 2015: 59]. Никарагуа получила экономическую помощь СССР в размере 150 млн долл. [Платошкин, 2015: 571].

Следует не согласиться с мнением Н.Н. Платошкина, согласно которому «никаких геополитических интересов у Москвы в Центральной Америке не было... ведь Никарагуа отстоит от территории США дальше, чем Куба» [Платошкин, 2015: 571]. Напротив, Никарагуа обладает важным природно-географическим преимуществом — возможностью строительства меж-океанского канала, альтернативного Панамскому. С учётом подъема народно-освободительных движений в Панаме, Сальвадоре и Гватемале Никарагуа могла стать ядром коалиции государств, ограничивающих влияние США в стратегически важном международном регионе — Центральной Америке. Неслучайно лидеры СФНО активно выступали за развитие центральноамериканской интеграции.

По мере развития Сандинистской революции Никарагуа стала прочным союзником СССР в Латинской Америке, установив тесные отношения также со всеми социалистическими странами, кроме Китая. Никарагуа получала от СССР и других социалистических стран постоянную широкомасштабную экономическую и военную помощь, политическую поддержку. Удельный вес стран СЭВ в экспорте Никарагуа вырос за 1980–1983 гг. с 2,7 до 12,7%, а в импорте — с 0,2 до 16,6% (Р. Берриос ссылается на официальную статистику правительства Никарагуа) [Berríos, 1985: 118, 121]. При этом СССР был ведущим, но не монопольным партнёром Никарагуа (43,6 % импорта из социалистических стран в Никарагуа и 27,8% экспорта Никарагуа приходились на СССР в 1982–1983 гг.), значительной была также роль ГДР, Кубы, Чехословакии и Болгарии. Товарооборот между СССР и Никарагуа в 1980-х гг. достиг 237 млн долл.¹⁰, тогда как экономическая и военная помощь Никарагуа со стороны США была прекращена в 1980 г. [Berríos, 1985: 117] Согласно оценке журналиста газеты «Нью-Йорк Таймс» Стефена Кайнзера, в 1984 г. СССР покрывал 25% потребностей Никарагуа в нефтепродуктах, а вся советская экономическая помощь составляла 100–150 млн долл. в год [Платошкин, 2015: 645–646]¹¹. В основном помощь осуществлялась в форме льготных кредитов, предоставляемых на 10–25 лет под низкие проценты. Роль СССР в экономической помощи Никарагуа постепенно нарастала. По данным М.Д. Ферреро Бланко, в 1987 г. товарооборот Никарагуа с социалистическими странами достиг 48,6% всего товарооборота страны, а 90% поставок из стран СЭВ обеспечивал СССР [Ferrero Blanco, 2015: 27].

¹⁰ История отношений между Россией и Никарагуа...

¹¹ Kinzer S. Soviet Help to Sandinistas: No Blank Check...

На международном научно-практическом семинаре «Российско-никарагуанские отношения: итоги и перспективы», который состоялся в Московском государственном лингвистическом университете 27 ноября 2019 г., были приведены данные о профессиональной подготовке в СССР свыше 5 тыс. никарагуанцев. В разное время в Никарагуа трудились 15 тыс. советских специалистов¹², в том числе медики (например, в департаменте Чинандега был развернут советский полевой госпиталь).

По мнению Госдепартамента США, за период гражданской войны между Сандинистской народной армией (СНА) и «контрас» (1981–1984 гг.), поддерживаемыми и финансируемыми США, СССР поставил в Никарагуа оружие стоимостью 3 млрд долл.¹³ А.Н. Пятаков ввёл в научный оборот данные доклада Министерства обороны США, упоминавшего масштабы помощи с июля 1979 по октябрь 1988 г., — 2,7 млрд долл. Близкие цифры (2 млрд долл.) называл Д. Ортега Сааведра в публичных интервью [Пятаков, 2022: 46–47]. Оценки в российских изданиях значительно скромнее: признаются поставки из всех социалистических стран на общую сумму 2 млрд долл. на протяжении 1980–1989 гг., примерно половина их стоимости — из СССР¹⁴. Следует признать обоснованным вывод Н.Н. Платошкина о том, что масштабы советской военной помощи Никарагуа на порядок меньше масштабов помощи США и их союзников движению «контрас», которое вело необъявленную террористическую войну [Платошкин, 2015: 649].

По оценкам Госдепартамента и Министерства обороны США, первые советские танки Т-54 и Т-55 (устаревших моделей) начали поступать в Никарагуа в середине 1981 г. [Edelman, 1988: 54; Платошкин, 2015: 562]. К концу 1984 г. их стало более 110. В 1984 г. СССР предоставил Никарагуа около 30 плавающих танков ПТ-76, свыше 250 бронетранспортеров [Кузнецов, 2010: 412]¹⁵. Но данные виды военной техники носили оборонительный характер.

В 1980 г. Никарагуа начала получать из СССР 57-миллиметровые противотанковые орудия, 122-миллиметровые и 152-миллиметровые гаубицы. В 1982 г. в Никарагуа прибыла первая партия 122-миллиметровых ракетных установок БМ-21, способных вести залповый огонь. К концу 1987 г. на вооружении СНА было уже примерно 60 тяжелых орудий, 30 ракетных установок БМ-21, свыше 120 противотанковых орудий, сотни минометов.

¹² Семинар к 75-летию установления дипломатических отношений между Россией и Никарагуа в МГЛУ. МГЛУ. 02.12.2019. URL: https://www.linguanet.ru/sotrudnichestvo/tsentr-iberoamerikanskikh-programm/sobytiya/?ELEMENT_ID=7043 (accessed: 18.03.2023).

¹³ Kinzer S. Soviet Help to Sandinistas: No Blank Check...

¹⁴ «Комсомольцы-стройотрядовцы»: как ГПУ тренировало свой спецназ в Никарагуа. URL: <https://zen.yandex.ru/media/russian7/komsomolcystroiortriadovcy-kak-gru-trenirovalo-svoi-specnaz-v-nikaragua-5e70adde4337492a23d9a6e0> (accessed: 18.03.2023).

¹⁵ Огороков А.В. Советские военные специалисты в Никарагуа...

С 1980 г. в Никарагуа стали формироваться части противовоздушной обороны (ПВО). Для них СССР предоставил зенитные установки и ракеты «земля — воздух». В 1984 г. ПВО Никарагуа получили 100-миллиметровые зенитные пушки. К концу 1987 г. в составе частей ПВО было уже около 400 зенитных орудий и свыше 350 ракет «земля — воздух». Кроме того, в Никарагуа из социалистических стран прибыли более 800 грузовых автомобилей, 40 транспортёров для танков, около 75 бензовозов.

При участии советских и кубинских военнослужащих были воссозданы практически с нуля военно-воздушные силы Никарагуа. СССР предоставил самолёты АН-2, а позже — 6 транспортных самолетов АН-26 и военные вертолёты. К концу 1987 г. в никарагуанских ВВС было свыше 40 вертолётов МИ-8/17 и 12 МИ-24. Одновременно строились и расширялись аэродромы. Один из них, в Пунта-Уэте вблизи Манагуа, получил самую длинную (3 км) взлетно-посадочную полосу в Центральной Америке, на которую мог сесть военный самолет любого класса [Pestana, Latell, 2017: 17; Платошкин, 2015: 631, 647]. Поставки советских реактивных истребителей МИГ-21, для которых предназначалась такая полоса, всё же не состоялись ввиду опасений агрессивного ответа со стороны США. Самолёты остались на территории Кубы. В 1983 г. начала создаваться сеть радиолокационных станций, которая к концу 1980-х гг. была полностью сформирована [Кузнецов, 2010: 412]¹⁶.

Советские поставки военно-морскому флоту Никарагуа были умеренными и составили 8 сторожевых катеров из 16 кораблей различных классов, полученных из-за рубежа после июля 1979 года¹⁷. Советские военно-морские эксперты давали советы никарагуанским ВМС по разминированию акватории портов Коринто, Пуэрто-Сандино и др. в 1984 г., после подрыва на mine советского танкера «Луганск».

По опубликованным в Российской Федерации сведениям, с 1979 по 1990 г. в Никарагуа находились 688 советских военнослужащих, в том числе 77 солдат срочной службы. Часть из них участвовала в боевых действиях, обычно совместно с кубинскими подразделениями. Вероятно, в Никарагуа в середине 1980-х гг. находилось также значительное число советских инструкторов военной разведки, обучавших бойцов СНА¹⁸. Вначале их обучали в Крыму, на базе в с. Перевальном, а позже подготовка была перенесена на территорию самой Никарагуа. Специалисты КГБ СССР обучали никарагуанских военнослужащих методам борьбы с «контрас». Сандинистская народная армия в 1986 г. насчитывала до 140 тыс. чел., включая резервистов [Chaguaceda, 2019].

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

Вместе с тем экономические возможности помощи со стороны СССР имели свои пределы. Начавшаяся в СССР «перестройка» во многом была вызвана ухудшением экономического положения страны, что привело к ограничению помощи развивающимся странам социалистической ориентации. Как выяснила испанская исследовательница М.Д. Ферреро Бланко, правительство Никарагуа просило СССР в начале 1985 г. нарастить помощь до 20 млрд долл., что было нереально. В итоге был получен кредит на сумму только 80 млн руб. Позже, в 1986 г., СССР отказал в предоставлении финансовой помощи на сумму 125 млн долл., сократил поддержку программы развития энергетики Никарагуа [Ferrero Blanco, 2015: 30, 37]. Недовольство СССР вызывала низкая эффективность использования советской помощи, обусловленная централизованным и бюрократическим управлением в госсекторе экономики (на деле были освоены только 50% средств по кредитам к началу 1988 г.). Также не нашли поддержки просьбы Д. Ортеги Сааведра к М.С. Горбачёву во время их встречи в апреле 1985 г. о наращивании военных поставок. И это в сравнении с тем, что конгресс США продолжал предоставлять движению «контрас» помощь в размере 8 млн долл. в год. Советский лидер призвал президента Никарагуа сохранить частный сектор экономики и вести политический диалог с оппозицией в Национальной Ассамблее (парламенте страны). Тем не менее СССР смог оказать Никарагуа за 1988–1990 гг. суммарную помощь в размере 294 млн долл. [López Flores et al., 2019: 42, 30–31], хотя за 1989 г. эта помощь снизилась на 20% [Blank, 1993: 13].

Влияние советской перестройки на политику национального примирения в Никарагуа, приведшую к утрате сандинистами власти, стало решающим. Например, выступая в г. Манагуа в связи с 10-летием победы Сандинистской революции, министр иностранных дел СССР Э.А. Шеварднадзе заявил о полной переориентации сотрудничества между двумя странами из идеологической в социально-экономическую плоскость¹⁹. Он поддержал инициативу руководства Никарагуа на Гватемальских переговорах: «Мы разделяем мнение о необходимости создания постоянно действующего переговорного механизма для рассмотрения проблем, связанных с уровнями вооруженных сил и вооружений в странах региона, ликвидацией иностранных военных баз и выводом иностранных военных советников, а также разработки жёстких и комплексных мер, гарантирующих доверие и контроль за выполнением обязательств сторон по этим вопросам»²⁰. На деле это означало вывод из Никарагуа военных советников СССР и Кубы, прекращение советской военной помощи. СССР переставал быть союзником Никарагуа и превращался в посредника на переговорах с США. Характерно, что такое заявление Э.А. Шеварднадзе сделал после посещения США и встречи с госсекретарём США Дж. Бейкером.

¹⁹ La URSS ante el Conflicto USA-Nicaragua...

²⁰ Ibidem.

* * *

Хронология восстановления дипломатических отношений СССР с Никарагуа и открытие представительств советских организаций в стране говорят о том, что в начальный период революции (июль – октябрь 1979 г.) СССР взвешивал и проверял степень надёжности партнёров и их идеологическую ориентацию. При этом исходный уровень осведомленности советского руководства о сандинистском правительстве Никарагуа был недостаточен.

Советский курс в отношении Никарагуа имел как геополитические, так и идеологические мотивации. Учитывалось, что страна занимает ключевую позицию для проведения меж океанского канала, альтернативного Панамскому. Никарагуа была перспективным плацдармом для возможного установления прогрессивных режимов, вышедших из-под контроля США, в других странах Центральной Америки. В советской аналитической литературе 1980-х гг. по внутриполитическим процессам и международным отношениям Никарагуанская революция рассматривалась как национально-освободительная, антиимпериалистическая, а не социалистическая. Советские эксперты положительно оценивали стратегию сотрудничества СФНО со сторонниками революции из числа верующих-католиков. Сандинизм расценивался в качестве эффективной в условиях Никарагуа революционной идеологии, хотя и противоречивой с точки зрения классических установок марксизма.

Советскую внешнюю политику в отношении Никарагуа (1979–1990 гг.) можно разделить на следующие этапы: начальный период (1979–1981 гг.), наивысший подъем сотрудничества (1982–1987 гг.), сворачивание сотрудничества под предлогом политики национального примирения (1987 – начало 1990-х гг.). Основным фактором динамики отношений являлись стратегические интересы СССР, которые в регионе кардинально изменились под влиянием «перестройки». Поражение СФНО на выборах 1990 г. стало во многом результатом краха социализма в странах Восточной Европы и деидеологизации советской внешней политики.

References

- Adams J.S. (1992) *A Foreign Policy in Transition: Moscow's Retreat from Central America and the Caribbean, 1985–1992*, Duke University Press, Durham, U.K., 248 p.
- Berríos R. (1985) Economic Relations Between Nicaragua and the Socialist Countries, *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, vol. 27, no. 3, pp. 111–139. DOI: <https://doi.org/10.2307/165602>
- Blank S. (1993) Soviet Foreign Policy and Conflict Resolution in the Third World: The Nicaraguan Civil War, *Conflict Quarterly*, Fall 1993, pp. 7–29.
- Chaguaceda A. (2019) Russia and Nicaragua: Progress in Bilateral Cooperation, *Global American*, 28.03.2019. URL: <https://theglobalamericans.org/2019/03/russia-and-nicaragua-progress-in-bilateral-cooperation/> (accessed: 18.03.2023).

Chialvo M. (2020) *Nicaragua: Política Exterior Durante y Post Guerra Fría* [Nicaragua: Foreign Policy During and After the Cold War], Universidad Católica de Santa Fe, Santa Fe, Argentina, 25 p. URL: <https://www.ucsf.edu.ar/wp-content/uploads/2020/11/NicaraguaChialvo.pdf> (accessed: 18.03.2023). (In Spanish)

Edelman M. (1988) Soviet-Nicaraguan Relations and the Contra War, *International Journal on World Peace*, vol. 5, no. 3, pp. 45-67.

Ferrero Blanco M.D. (2015) Daniel Ortega y Mijail Gorbachov. Nicaragua y la URSS en los Últimos Años de la Guerra Fría (1985–1990) [Daniel Ortega and Mikhail Gorbachev. Nicaragua and the USSR in the Final Years of the Cold War (1985-1990)], *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, no. 13, pp. 26-53. URL: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2394/1293> (accessed: 18.03.2023). (In Spanish)

Hathaway G.C. (1990) The Limits of Solidarity: The Soviet Union, Nicaragua, and a Decade of Sandinista Rule, The American University, Washington D.C., USA, 399 p. URL: <https://dra.american.edu/islandora/object/thesesdissertations%3A4817> (accessed: 18.03.2023).

Ignatiev O.K. (1979) *Shturm Tiskapy. Nikaraguanskaya khronika* [Storm of Tiscapa. Nicaraguan Chronicle], Politizdat, Moscow, Russia, 80 p. (In Russian)

Knappert J. (1989) Nicaragua and the USSR, *International Journal on World Peace*, vol. 6, no. 2, pp. 10-13.

Kurin K.N. et al. (ed.) (1984) *Nicaragua: put' bor'by i pobedy: sbornik* [Nicaragua: the path of struggle and victory: collection], Politizdat, Moscow, Russia, 287 p. (In Russian)

Kuznetsov P.Ya. (2010) *Sovetskii Soyuz v lokal'nykh voynakh i konfliktakh XX veka* [The Soviet Union in local wars and conflicts of the XX century], AST, Moscow, Russia, 426 p. (In Russian)

Lynch E.A. (2011) *The Cold War's Last Battlefield: Reagan, the Soviets, and Central America*, State University of New York Press, Albany, USA, 329 p.

López Flores Y.B., López Guardado L.R., Menéndez Fermán M.A. (2019) *Importancia Geopolítica y Geoestratégica de Nicaragua Para la Política Exterior de la Federación de Rusia en Centroamérica en el Período 2012–2018* [Geopolitical and Geostrategic Importance of Nicaragua for the Foreign Policy of the Russian Federation in Central America in the 2012-2018 period], Trabajo de Grado Para Obtener el Título de Licenciado (a) en Relaciones Internacionales, Universidad de El Salvador, San Salvador, El Salvador, 180 p. (In Spanish)

Nikiforov A.L. (2015) Participation of Soviet military specialists in the armed conflict in Nicaragua (1981–1990), *Pushkin Leningrad State University Journal*, Saint-Petersburg, vol. 4, no 4, pp. 58-62.

Paszyn D. (1996) *The Soviet Attitude to Political and Social Change in Central America 1979–1990, Case Studies: Nicaragua, El Salvador and Guatemala*, Master of Philosophy Thesis, London, UK, 204 p.

Pestana R., Latell B. (ed.) (2017) *Nicaraguan Military Culture 2017*, Florida International University, Miami, USA, 36 p.

Pérez Zeledón C.A. (2011) *Relación Bilateral entre Rusia y Nicaragua* [Bilateral Relations between Russia and Nicaragua], Tesis Tesis monográfica para obtener el grado académico de licenciado en Derecho, Managua, Nicaragua, 189 p. (In Spanish)

Platoshkin N.N. (2015) *Sandinistskaya revolyutsiya v Nikaragua. Predystoriya i posledstviya* [Sandinista revolution in Nicaragua. Background and aftermath], Russian Foundation for the Promotion of Education and Science, Moscow, Russia, 800 p. (In Russian)

Pyatakov A.N. (2022) Voenno-tekhnicheskie svyazi SSSR i Latinskoi Ameriki kak fenomen aktual'nogo proshlogo [Military-technical ties between the USSR and Latin America as a phenomenon of the actual past], *Latin America*, no.7, pp. 35-53. DOI: 10.31857/S0044748X0020679-5 (In Russian)

Sand G.W. (1989) *Soviet Aims in Central America: The Case of Nicaragua*, Praeger, New York, USA, 126 p.

Selin S.J. (1986) *Soviet Policies Toward the Cuban and Nicaraguan Revolutions: A Comparison*, Master of Arts Thesis, Vancouver, Canada, 118 p. DOI: <https://dx.doi.org/10.14288/10097131>

Varas A. (2019) *Soviet-Latin American Relations in the 1980-s*, Routledge, New York, USA, 290 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429307201>

Yordanov R. (2020) Outfoxing the Eagle: Soviet, East European and Cuban Involvement in Nicaragua in the 1980s, *Journal of Contemporary History*, vol. 55, iss. 4, pp. 871-892. DOI: <https://doi.org/10.1177/00220094198608>

Список литературы

Игнатъев О.К. (1979) *Штурм Тискапы. Никарагуанская хроника*. Политиздат, Москва. 80 с.

Кузнецов П.Я. (2010) *Советский Союз в локальных войнах и конфликтах XX века*. АСТ, Москва. 426 с.

Курин К.Н. и др. (ред.) (1984) *Никарагуа: путь борьбы и победы: сборник*. Политиздат, Москва. 287 с.

Платошкин Н.Н. (2015) *Сандинистская революция в Никарагуа. Предыстория и последствия*. Русский фонд содействия образованию и науке, Москва. 800 с.

Пятаков А.Н. (2022) Военно-технические связи СССР и Латинской Америки как феномен актуального прошлого. *Латинская Америка*. № 7. С. 35-53. DOI: 10.31857/S0044748X0020679-5

**Ибероамериканский цивилизационный дискурс:
культурные доминанты идентичности
Рецензия на монографию:
«Ибероамерика: роль культуры в формировании
и эволюции национальной идентичности». / Отв. ред.
Константинова Н.С. – М.: ИЛА РАН, 2022. – 244 с.**



© М.В. Ларионова, 2023

Ларионова Марина Владимировна, доктор филологических наук, доцент кафедры испанского языка МГИМО МИД России
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
ORCID: 0000-0001-6466-7363
E-mail: larionova.m@list.ru

Ключевые слова: Ибероамерика, национальная идентичность, культура, цивилизационная матрица, цивилизационный дискурс, доминанта многообразия.

Для цитирования: Ларионова М.В. (2023) Ибероамериканский цивилизационный дискурс: культурные доминанты идентичности. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 182–188. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-182-188

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

**Discurso civilizacional iberoamericano:
dominantes culturales de la identidad
Reseña de la monografía:
«Iberoamérica: el papel de la cultura en la formación
y en la evolución de la identidad nacional». /
Konstantinova, Natalia S. (Ed.) – Moscú: ILA ACR, 2022
(en ruso). – 244 p.**

© M.V. Larionova, 2023

Marina V. Larionova, Doctora en Filología, Profesora Titular del Departamento de Español de la Universidad MGIMO, Rusia
119454, Rusia, Moscú, Avenida Vernadsky, 76
ORCID: 0000-0001-6466-7363
E-mail: larionova.m@list.ru

Palabras clave: Iberoamérica, identidad nacional, cultura, matriz civilizacional, discurso civilizacional, diversidad como dominante.

Para citar: Larionova M.V. (2023) Discurso civilizacional iberoamericano: dominantes culturales de la identidad, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 182–188. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-182-188

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Iberoamerican Civilizational Discourse: Cultural Dominants of Identity

Book Review:

Ibero-America: The role of culture in the formation and evolution of national identity. / Konstantinova, Natalia S. (Ed.) Ibero-America: The role of culture in the formation and evolution of national identity. – Moscow: ILA RAS, 2022 (in Russian). – 244 p.

© M.V. Larionova, 2023

Marina V. Larionova, Doctor of Philology, Professor at the Department of Spanish Language, MGIMO University, Russia
119454, Russia, Moscow, Vernadsky Prospekt, 76
ORCID: 0000-0001-6466-7363
E-mail: larionova.m@list.ru

Keywords: Ibero-America, national identity, culture, civilizational matrix, civilizational discourse, diversity dominant

For citation: Larionova M.V. (2023) Iberoamerican Civilizational Discourse: Cultural Dominants of Identity, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 182–188. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-182-188

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

В конце 2022 года издательство Института Латинской Америки Российской академии наук опубликовало коллективную монографию под редакцией известного культуролога-ибероамериканиста, руководителя Центра культурологических исследований Института Латинской Америки РАН Н.С. Константиновой, посвящённую роли культуры как фактору национальной идентичности ибероамериканского региона. Монография, бесспорно, заинтересует профессионалов-исследователей Иberoамерики, а также широкий круг читателей, увлечённых разнообразным миром культуры, искусства, кино, музыки, который, подобно разноцветной



Обложка монографии
«Ибероамерика: роль культуры
в формировании и эволюции
национальной идентичности»

мозаике, отражает причудливую картину национальной самобытности стран региона и особого мировидения его жителей.

Полипарадигмальное исследование социокультурного измерения весьма обширного и, по сути, уникального географического ареала, объединяющего более двух десятков стран, которые ощущают свою принадлежность к единому ибероамериканскому сообществу, связанному созвучностью исторических, культурных и языковых традиций, строится в монографии сквозь призму концепта культуры. Именно культура в качестве основы мировидения объективируется как основополагающая детерминанта формирования национальной идентичности в странах Ибероамерики, неизменно сохраняющих глубинное «единство в многообразии» — *unidad en la diversidad* — цивилизационного развития.

Многогранность явления культуры позволяет определять и трактовать её с позиций различных научных подходов: культура как *система* выступает в роли первостепенного фактора человеческого существования; культура как *норма* регулирует поведение человека в обществе; *гносеологически* культура понимается как совокупность накопленных знаний о мире; *аксиологически* она представляет собой сумму ценностей, релевантных для общества; *семиотически* культура как система знаков и значений функционирует в качестве механизма, обеспечивающего коммуникацию членов сообщества благодаря употреблению языка и невербальных семиотических кодов, необходимых для хранения и передачи социально значимой информации. Диалектика культуры, которая не только играет роль типологического механизма, обеспечивающего процесс создания национального общества, но и одновременно является способом сохранения национальной идентичности, обусловленной особенностями его исторического, духовного и социального развития, определяет её сущностную характеристику — обеспечивать непрерывную «связь времён» между прошлым как результатом исторической эволюции и будущим как перспективой дальнейшего развития нации.

В контексте эволюции современной мировой общенаучной парадигмы пять авторов-исследователей представляют собственный взгляд на проблему национально-культурного мировидения как способа бытия в странах ибероамериканского ареала и на культуру как на паттерн мышления и восприятия, благодаря которому выявляются закономерности, обеспечивающие целостность латиноамериканской социальности. Авторы монографии обращают внимание на тот факт, что цивилизационный дискурс стран

ибероамериканского региона вмещает в себя не столько единые культурно-исторические и социальные доминанты, сколько общеразделяемые ценности, позволяющие сохранить национальную самобытность, не нарушая при этом глубинного социокультурного единства ибероамериканской идентичности.

В первой главе «Культура как способ бытия в Латинской Америке. Характер и формы культурной детерминации латиноамериканской действительности» видный эксперт в области теории цивилизации доктор исторических наук Я.Г. Шемякин проводит глубокий системный анализ цивилизационного развития ибероамериканского региона, обладающего уникальной временной и пространственной конфигурацией. Латиноамериканская культура как важнейший фактор цивилизационной идентичности подчиняется доминанте многообразия различных по своей сути исторических, социальных, политических, экономических, институциональных и иных форм и факторов бытия, которые взаимодействуют между собой, сохраняя равновесие цивилизационного единства Латинской Америки. Латиноамериканская культура парадоксальным образом интегрирует как на национально-государственном, так и на региональном, цивилизационном уровне многообразие различных этнических и социокультурных матриц, подчас противоречивых, взаимоисключающих и даже отрицающих друг друга, но неизбежно идентифицирующих себя как неотъемлемую часть монолитной духовно-ценностной культурной детерминации. Конфликтное единство латиноамериканской идентичности порождается множеством противоречий, таких, например, как антагонизм между консолидацией крупных индейских этносов и их национально-государственной идентификацией, как антиномия автохтонной и европейской логики поведения, разделяющей не только жителей разных стран Латинской Америки, но и население внутри одной страны, как проникновение африканской межкультурной традиции, как контрадикторность метисации в роли идентификационной стратегии латиноамериканской цивилизации, а также многие другие глубинные факторы, которые проецируются, в том числе, в дискурсивное измерение Ибероамерики, где языковая полифония национальных вариантов испанского языка (термин Г.В. Степанова) трансформируется в языковой союз, закрепляющий единство в многообразии и выполняющий интегративную функцию, ставшую отличительным признаком ибероамериканской цивилизационной идентичности.

Известный искусствовед-ибероамериканист Н.А. Шелешнева-Солодовникова, автор второй главы «Испания и Латинская Америка: архитектура как идентичность региона, изобразительное искусство как нарратив и перформанс нации», сквозь призму синергетики искусства рассматривает проблему соотношения глобальной культурной идентичности и опирающейся на мировые традиции идентичности национальной, которая сложилась в ибероамериканском регионе. Роль архитектуры и живописи в качестве факторов формирования и эволюции национальной самобытности как

нельзя лучше отражает противоречивое единство и борьбу двух разнонаправленных тенденций ибероамериканского искусства, стремящихся, с одной стороны, сохранить и утвердить формирующие идентичность национальные традиции, основанные на глубоком мифологизме и религиозной духовности, а с другой — подчинить их универсальным трендам, уводящим от выражения национальной самобытности. При этом цивилизационный дискурс латиноамериканского искусства, транслирующий совокупность глубинных культурных кодов, выступает как механизм создания идентичности и способ её объективации. Великолепное исследование национальных школ искусства плеяды латиноамериканских стран, предложенное Н.А. Шелешневой-Солодовниковой, раскрывает секреты взаимопроникновения и переплетения паттернов глобальной идентичности, ставших частью идентичности ибероамериканской, всегда опиравшейся на многовековые традиции и формы, породившие уникальные и неповторимые национальные культуры стран региона как основу самосознания нации.

В третьей главе монографии — «Историческое формирование и эволюция индихенизма в творчестве композиторов Латинской Америки» — доктор искусствоведения В.Р. Доценко исследует латиноамериканскую музыкальную культуру как одну из основ национальной самобытности, впитавшую в себя европейские, афроамериканские и индейские традиции, которые трансформировались под влиянием генезиса разнородных компонентов, составляющих основу автохтонных культур Ибероамерики. По мнению автора, синтез индихенизма, фольклоризма и «магического реализма», задающий параметры музыкального дискурса Мексики, Бразилии, Аргентины, Кубы, Уругвая, Перу, Боливии, Панамы, других стран региона, не только определяет национальную специфику, но и позволяет осмыслить духовные ценности, которые создают подлинное национальное своеобразие и интеллектуально освобождают от традиционализма иберийской испано-португальской матрицы.

«Историческое прошлое в кинематографе Испании в ракурсе проблем формирования национальной идентичности» — так называется четвертая глава монографии. Её автор, Л.В. Ростоцкая, многие годы занимающаяся изучением киноискусства стран ибероамериканского региона, представляет особенности осмысления в Испании исторической памяти о трагедии гражданской войны как неотъемлемой категории национальной самоидентификации. Л.В. Ростоцкая справедливо отмечает, что стремление противостоять тенденциям разрушения национального в контексте глобальной реальности реализуется, в числе прочего, через искусство кино, которое выступает как своеобразный дискурсивный инструмент отображения, воссоздания, осмысления и сохранения национально-культурной самобытности общества.

Пятый раздел монографии написан экспертом-культурологом В.А. Кузнецовой и посвящён африканскому культурному компоненту как фактору формирования национальной идентичности стран Ибероамерики. Автор

поднимает актуальные вопросы, связанные с ролью африканского компонента в качестве неотъемлемой части этнической и культурной парадигмы национальной идентичности в странах Карибского бассейна и атлантического побережья Южной Америки, и прежде всего Бразилии. Африканская матрица, в соединении с индейской и иберийской, оставила глубокий след в синкретической цивилизации Латинской Америки, обогатив её культурную, религиозную, эстетическую, философскую и социальную составляющие. Африканское наследие сохраняется в особых бытовых практиках, традициях и религиозных ритуалах, звучит в неповторимых мелодиях, музыкальных и танцевальных ритмах, воплощается в произведениях живописи, оно заметно в гастрономическом разнообразии латиноамериканской кухни и присутствует в виде заимствований в национальных вариантах испанского и португальского языков ибероамериканского региона. Доминанта многообразия как основополагающая характеристика латиноамериканской цивилизационной парадигмы репрезентирует глубинную связь, которая существует между культурой как фактором, детерминирующим и гарантирующим сохранение идентичности ибероамериканского ареала, и обществом с его социальными институтами, духовными ценностями, историческими традициями, обусловленными национальным мировидением и социальным поведением человека в политической, экономической, религиозной или любой иной сфере деятельности, необходимой для самопознания и самовыражения.

Таким образом, представленная в монографии сквозь призму латиноамериканской культуры-цивилизации научная парадигма исследования сложной и многогранной проблематики формирования национальной идентичности ибероамериканского региона не только знакомит читателей с интересной и неповторимой культурной реальностью, но и приглашает к размышлению о глубинной взаимосвязи национальной самобытности как способа бытия и культуры как способа деятельности. «Множество различных детерминаций» (термин В.М. Давыдова), воздействующих на латиноамериканскую действительность и обусловленных ею, концептуально переплетаясь, порождают особый ибероамериканский цивилизационный дискурс. Его опорой служит цивилизационная матрица, сочленившая автохтонную, иберийскую и африканскую культурные традиции, уравновесившая в той или иной степени их ценностные ориентиры и определившая константы общего латиноамериканского духовного мировосприятия, которое неуклонно подчиняется императиву социокультурного многообразия. Цивилизационный дискурс вербализирует реальность и является тем инструментом, который, объединяя прошлое и будущее, создаёт уникальную возможность сохранять ценностные ориентиры, включённые в круг духовного бытия, как признание цивилизационной общности бесконечно многообразного «мира миров», именуемого Ибероамерикой.

Сотрудничество российских и испанских исследователей перед вызовами времени Рецензия на книгу:

**Испания и Россия перед вызовами времени:
коллективная монография. / Отв. ред.: О.В. Волосюк. —
М.: Международные отношения, 2022. — 648 с.**



© И.В. Кривушин, 2023

Кривушин Иван Владимирович, д-р ист. наук, профессор Департамента международных отношений Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

119017, Москва, ул. Малая Ордынка, 17

ORCID: 0000-0002-0030-7921 E-mail: ikrivushin@hse.ru

Ключевые слова: Испания, Россия, российские и испанские исследователи, история, сотрудничество, XX–XXI вв.

Для цитирования: Кривушин И.В. (2023) Сотрудничество российских и испанских исследователей перед вызовами времени. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 189–198. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-189-198

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Colaboración de investigadores rusos y españoles ante los retos del tiempo

Reseña del libro:

España y Rusia ante los retos del tiempo. /

O. Volosyuk. (dir). —

Moscú: Mezhdunarodnye otnoshenia, 2022. — 648 p.

© I.V. Krivushin, 2023

Ivan V. Krivushin, Doctor en Historia, Catedrático del Departamento de Relaciones Internacionales,
Universidad Nacional de Investigación «Escuela Superior de Economía».

119017, Rusia, Moscú, calle Malaya Ordynka, 17

ORCID: 0000-0002-0030-7921 E-mail: ikrivushin@hse.ru

Palabras clave: España, Rusia, investigadores rusos y españoles, historia, cooperación, siglos XX y XXI

Para citar: Krivushin I.V. (2023) Colaboración de investigadores rusos y españoles ante los retos del tiempo, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 189–198. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-189-198

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Cooperation of Russian and Spanish Researchers Facing the Challenges of Time Book Review: Spain and Russia Facing the Challenges of Time. O. Volosyuk (ed.), — Moscow: Mezhdunarodnye otnoshenia, 2022. — 648 p.

© I.V. Krivushin, 2023

Ivan V. Krivushin, Doctor of History, Professor at the School of International Affairs, National Research University «Higher School of Economics».
119017, Russia, Moscow, Malaya Ordynka street, 17.
ORCID: 0000-0002-0030-7921 E-mail: ikrivushin@hse.ru

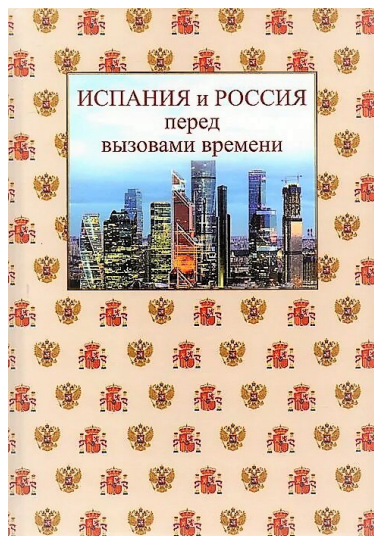
Keywords: Spain, Russia, Russian and Spanish researchers, history, cooperation, XX – XXI centuries

For citation: Krivushin I.V. (2023) Cooperation of Russian and Spanish Researchers Facing the Challenges of Time, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 189–198. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-189-198

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

Коллективная монография «Испания и Россия перед вызовами времени» стала четвертым выпуском в серии, посвященной истории российско-испанских отношений, которая издается с 2016 г. Ее инициатором и организатором является О.В. Волосюк, авторитетный ученый-испанист, профессор Высшей школы экономики. Авторский коллектив весьма велик — 70 участников. В его составе исследователи не только из России, но и других стран, в первую очередь Испании (27 экспертов). Они представляют самые разные научно-исследовательские институты, вузы и просветительские центры. Среди российских, помимо НИУ ВШЭ, МГИМО и Института Латинской Америки РАН, фигурируют МГУ, Институт всеоб-

щей истории РАН, Институт Европы РАН, Институт этнологии и антропологии РАН, ИНИОН РАН, РУДН, РАНХиГС, СПбГУ, РГПУ им. А.И. Гер-



Обложка коллективной
монографии
«Испания и Россия
перед вызовами времени»

цена, Государственный Эрмитаж, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина, Кубанский ГУ, Фонд поддержки публичной дипломатии им. А.М. Горчакова. В числе испанских центров — Университет короля Хуана Карлоса, Мадридский университет Комплутенсе, Автономный университет Мадрида, Университет Сантьяго-де-Компостела, Автономный университет Барселоны, Университет Деусто (Бильбао), Университет Малаги, Университет Мурсии, Международный университет Валенсии, Институт статистики и картографии Андалусии, Национальный университет дистанционного образования в Мадриде, Центр гуманитарных и социальных наук Высшего Совета научных исследований, Институт Сервантеса в Москве. Среди участников также ряд сотрудников государственных учреждений, в том числе дипломаты.

Все материалы, представленные на двух языках (русском и испанском), сведены в 8 глав по тематическому принципу. В первой (исторической) главе рассматривается история взаимоотношений СССР и Испании в 1940–1950-х гг. Военному времени посвящены статьи об испанских добровольцах, воевавших на стороне СССР (А.А. Сагомоян), об увековечении их памяти (партизанского отряда Гульона, действовавшего под Ленинградом) в настоящее время (С.Б. Вязьменский), о жизни испанских детей-детдомовцев во время эвакуации на восток (О.В. Волосюк) и об эволюции стратегии и тактики Коммунистической партии Испании (КПИ) в 1939–1954 гг. (Ж. Пучсек Фаррас). Последняя статья отчасти затрагивает и послевоенный период, тем самым становясь «мостиком» между «военными» статьями и статьями А.А. Сагомояна об отношениях руководства КПИ и И.В. Сталина в 1945–1948 гг. и Г.А. Филатова о двух попытках восстановления дипломатических отношений между СССР и франкистской Испанией в 1947 и в 1956–1957 гг. В этой главе следует отметить три публикации: статью О.В. Волосюк, в которой реконструируется повседневная жизнь испанцев-детдомовцев (в первую очередь на материале их собственных воспоминаний), статью Г.А. Филатова, в которой убедительно доказывается, что во время первых попыток по восстановлению отношений между СССР и Испанией инициатива исходила от советских, а не от испанских представителей, и вторую статью А.А. Сагомояна, который ставит вопрос, насколько

в 1940-х гг. испанская компартия зависела от Кремля. Автор доказывает, что контроль Москвы над испанскими коммунистами был не таким жестким, как считают многие исследователи. Однако в исследовании Ж. Пучсек Фарраса формулируется совершенно противоположная точка зрения: о периоде 1939–1954 гг. говорится как о времени «абсолютного и добровольного подчинения <КПИ> приказам Кремля. Железная партийная дисциплина, четко иерархическая и догматичная, была усилена с самого начала изгнания. Если в годы гражданской войны партия предприняла некоторые действия, которые продемонстрировали определенную способность к самостоятельности. <...> то теперь она была полностью подчинена решениям Москвы» (с. 58).

Вторая глава (демократический транзит) преимущественно «испанская» как по тематике, так и по составу авторов (7 испанских и 3 российских исследователя). В статье С.М. Хенкина дается оценка особенностей перехода к демократии в Испании. К ней тематически примыкает статья Х. Мансо Вергары — размышления о двух первых статьях испанского Закона об амнистии 1977 г. Ставя вопрос о юридической ответственности за политические преступления периода гражданской войны и франкистской эпохи и целесообразности для испанского общества снова вернуться к этому вопросу, автор высказывает мнение, что испанцам «стоит больше беспокоиться о настоящем и будущем, чем оставаться привязанными к прошлому» (с. 130). В статье К. Пуэнте Мартина демократический транзит в Испании сравнивается с переходом от коммунистической системы к демократии в странах Центральной и Восточной Европы (ЦВЕ) в конце 1980-х гг.; автор приходит к выводу, что «у Испании и стран ЦВЕ было слишком мало совпадений и слишком много различий, чтобы можно было применить одну и ту же модель политического, экономического и социального перехода» (с. 91–92). Две статьи этой главы посвящены культурным отношениям между СССР и Испанией в период радикальных политических трансформаций: после Ф. Франко (статья М. Гарридо Кабальеро) и при М.С. Горбачеве (статья Т.Ю. Вепрецкой). Весьма необычный аспект проблемы демократического транзита в Испании затрагивается в статье К. Камареро Буйон, Т. Морено Буэно, А. Вальины Родригеса и А. Агилара Куэсты о реформе кадастра недвижимости в конце 1970-х – начале 2000-х годов как важном факторе процесса модернизации Испании после Франко.

Особый интерес в этой главе вызывают три статьи. Исследование К. Санса Диаса посвящено анализу личной переписки премьер-министра Испании Ф. Гонсалеса и документов правительства ФРГ, на основе которого показано, как Испании при поддержке Бонна удалось добиться одновременного вступления в ЕС вместе с Португалией. В работе Х.А. Кортеса Хосе исследуются советские военные топографические карты городов Андалусии, составленные в 1970–1980-х годах. Делается вывод об их высоком картографическом, информационном и эстетическом качестве. В статье Т.И. Пигаревой говорится о деятельности испанского кинопродюсера и дистрибьютора,

владельца компании «Alta Films» Э. Гонсалеса Мачо и его сотрудничестве с советским / российским киноискусством. Эта тема описана на основе как воспоминаний кинопродюсера, так и свидетельств самого автора статьи, поэтому одновременно является и исследованием, и первоисточником информации.

Третья глава (внутренняя политика Испании) открывается статьей Е.В. Астаховой, посвященной интереснейшему сюжету — проблеме формы правления (монархия или республика). Автор предлагает объяснение роста антимонархических настроений в Испании в 2010-х гг., обращая особое внимание на обострение этих настроений во времена экономических и социополитических кризисов, описывает позиции основных политических акторов и высказывает свое мнение о перспективах установления республиканского строя. Общий обзор истории каталонского национализма представлен в исследовании А.А. Орлова. Особо следует отметить темы, посвященные «партийному» ракурсу: статью М.В. Ларионовой и А.В. Демкиной, в которой анализируется дискурс партии Унидас Подемос (Unidas Podemos), и статью А.В. Баранова, где делается попытка на материале результатов опросов общественного мнения и электоральной статистики выяснить характер эволюции социальной и территориальной базы испанских политических партий, — такой подход можно только приветствовать, хотя, на наш взгляд, отдельные выводы автора нуждаются в некотором уточнении. Так, определение территориальной базы партий только на основе результатов всеобщих выборов ноября 2019 дает не совсем полное представление об изменении этой базы на протяжении всего периода 2015–2019 гг. В трех заключительных статьях этого раздела книги рассматривается тема иммигрантов и миграционной политики Испании: общий обзор усилий религиозных и светских НПО по помощи мигрантам (А.А. Канунников), анализ контекста (динамика количества и состава мигрантов) миграционной политики Мадрида и ее правовой базы (М.А. Шпаковская и А. Гаврила) и, наконец, исследование эволюции общины румын-иммигрантов в Испании с 1990 г. с точки зрения трех типов сообщества: ассоциативного, индивидуального (профессионального) и глобального (глобальных встреч), основанное на анализе 60 интервью с ее членами (С. Марку).

В четвертой главе рассматриваются различные направления внешней политики Мадрида. В статье К. Уриарте Санчеса дается обзор отношений Испании и России (СССР) и определяются их перспективы. А.Ю. Борзова анализирует отношения Испании с Бразилией в постфранкистский период (политические отношения, торгово-экономические связи, инвестиционное сотрудничество, гуманитарные связи). Латиноамериканскому направлению внешней политики Мадрида посвящены статьи Д.А. Лобановой (об учреждениях, являющихся инструментами публичной дипломатии Испании в странах Латинской Америки) и А.А. Андреевой (об участии Испании в миротворческих миссиях в Центральной Америке, Республике Гаити

и Колумбии). Не остаются без внимания также китайское (критический анализ М. Матитос Санчес и Н. Босхом Наварро испано-китайских отношений в торгово-экономической сфере в XXI в.) и средиземноморское направления (статья Н.Е. Аникеевой, в которой политика Испании в этом регионе рассматривается в контексте средиземноморской политики ЕС). Особый интерес читателей вызовет статья Р. Руиса-Рамаса, в которой выявляются различия в деятельности китайских и постсоветских преступных группировок в Испании, трудности и формы борьбы с транснациональной преступностью и проблемы сотрудничества в этой сфере с властями Российской Федерации и особенно с КНР. Заключает главу статья Ю.А. Белоус, в которой оценивается влияние внешнеполитического фактора (в данном случае — региональной политики ЕС) на внутривнутриполитическое развитие регионов Испании.

Не меньший интерес вызывает пятая (внешнеэкономическая) глава. В статье Н.А. Школяра «Роль дипломатии Испании в развитии торгово-экономических связей с Россией» основное внимание уделяется динамике торгово-экономических контактов двух стран в XXI в. В статье В.М. Тайар дается оценка торгово-экономическим отношениям Испании с США, Канадой и Латино-Карибской Америкой в 2009–2019 гг. В работе Т.В. Сидоренко анализируются содержание еще не ратифицированного соглашения о свободной торговле между ЕС и МЕРКОСУР, причины заключения этого соглашения и его возможные позитивные и негативные последствия для испанской экономики. В статье У. Кампоса Ромеро и О. Родила Марсабалья обсуждаются вопросы о влиянии торговли ЕС и Российской Федерации со странами Латинской Америки на окружающую среду и делается ряд ценных выводов и наблюдений, в частности, что торговые потоки оказывают «неравномерное экономическое и экологическое воздействие» (с. 319).

Шестая глава посвящена научному и культурному взаимодействию двух стран в историческом плане. Первое исследуется в статьях О.В. Волосюк об истории сотрудничества между Испанией и Россией в постфранкистский период в сфере естественных и технических наук, Х.А. Льянесы Вильянуэвы об университетском сотрудничестве Российской Федерации и Испании в 2010-х гг. и М.И. Перес де Тудела Веласко о причинах, побудивших двух испанских медиевистов (Элой Бенито Руано и Эмилио Саес) заняться разработкой проектов научного сотрудничества между СССР и Испанией с 1970 г. Второе — в статьях Ю.А. Шашкова об истории Фонда «Александр Пушкин» в Мадриде и причинах его ликвидации в 2019 г. и А.В. Морозовой об истории контактов между СПбГУ и испанскими университетами в сфере искусствоведения. Другой важной темой становится история изучения испанского языка и культуры в России и русского языка и культуры — в Испании. Особый интерес вызывают публикации, авторы которых являются непосредственными свидетелями описываемых ими процессов и событий. Ю.Л. Оболенская пишет об истории литературоведческого и лингви-

стического направлений ленинградской/петербургской и московской школ испанистики. М. Санчес Пуиг повествует об истории изучения в Испании русского языка и переводах на испанский русских классиков и советских авторов, в которых, в частности, фиксируются любопытные моменты повседневной жизни. Следует также отметить статью Х. Торреса Эрнандеса, в которой исследуется факт значительного роста числа изучающих испанский в Российской Федерации в 2010-е гг.

Седьмая глава продолжает разрабатывать тему культуры. Внимание привлекают прежде всего две первые статьи, посвященные вопросу о рецепции российской истории и литературы в Испании: в статье М. Санчес Пуиг проводится глубокий лексический и семантический анализ поэтического сборника, изданного в Испании к 50-летию Октябрьской революции, а статья Ю.Л. Оболенской представляет собой интересный очерк о востребованности и эволюции восприятия русской литературы (прежде всего литературы XIX в. и особенно Пушкина, Тургенева, Толстого и Достоевского) в Испании с конца XIX в., этапах истории ее перевода на испанский, центрах ее распространения в Испании; автор приходит к выводу, что «мир русской литературы уже с начала XX в. стал неотъемлемой частью духовной жизни Испании» (с. 461). В других представленных статьях рассматривается история разных видов культуры и искусства самой Испании: кинематографическое творчество трех современных испанских режиссеров — П. Альмодовара, А. Аменабара и Х. Медема (Л.В. Ростоцкая), новаторские тенденции в музыкальном искусстве Испании второй половины XX в. (авангардизм и постмодернизм) (В.Р. Доценко), новые направления в испанской живописи второй половины XX – начала XXI в. (абстракционизм, концептуализм, «золотой век») (Н.А. Шелешнева-Солодовникова) и творчество испанского писателя Муньоса Молины (Б.Ю. Субичус).

В финальной главе основной стала тема национальной идентичности. В статье Н.С. Константиновой исследуется вопрос об идентичности испанцев и россиян в XXI в., в публикации А.Н. Кожановского описывается история представлений об испанской нации в XIX – начале XXI в. В обеих работах подчеркивается факт ослабления национальной идентичности и укрепления европейской идентичности испанцев (с. 491–492, 500–501), причем в статье А.Н. Кожановского говорится также и о «постепенном “рассеивании” <...> коллективной идентичности как таковой <...>, <когда> испанцы всё меньше ощущают себя частью какой-то группы, но становятся всё большими индивидуалистами и космополитами» (с. 501). Статья Е.И. Кудрявцевой представляет собой эссе об особенностях российского восприятия Испании, в котором делается попытка доказать, что «образ Испании оказался столь значимым для русских людей, потому что он являет собой важную для российского сознания метафору несбыточной мечты, сладкого сна, в котором экзистенциальные проблемы разрешаются в недостижимой для самого мечтателя манере, но при этом с тем результатом,

который наиболее для него желателен» (с. 506). Тема идентичности занимает центральное место и в статье Я.Г. Шемякина, где автор размышляет о праве на идентичность и о возможности сосуществования «большой» и «малой» идентичностей, используя в качестве примера отношения латиноамериканских государств с индейскими племенами и испанского государства с его регионами.

Статья М.В. Симоновой посвящена вопросу об усилиях по популяризации испанского языка и культуры за рубежом, продолжая тему публичной дипломатии. В трех публикациях рассматривается проблема российского туризма в Испании до 2022 г. (К. Идальго Хиральт, Л. Гарсия Хуан, А. Вальина Родригес, К. Камареро Буйон, Д. Баррадо Тимон, А. Паласиос Гарсия): анализируется само это явление (промежуточные итоги соответствующего исследовательского проекта), делается попытка выявить связь между факторами, способствующими и сдерживающими рост российского туризма в Испании, и его восприятием испанским обществом (на основе анализа новостных сообщений газеты «El País» за 2010–2020 гг.). Авторы делают вывод, что «существует четкая взаимосвязь между социальными интересами, транслируемыми через прессу, и колебаниями российского рынка в Испании» (с. 539). В статье Д. Алиевой, О. Абдубоситова, О. Юсубалиевой и Р. Петровой ставится вопрос об основных факторах, влияющих на посещение российскими туристами музеев в Мадриде и Барселоне, в том числе вторичное посещение. Среди факторов первого посещения авторы выделяют присутствие музеев в социальных сетях, их узнаваемость среди обычных туристов и их мировую известность, вторичного — личные вкусы и предпочтения посетителя. Завершают главу воспоминания сотрудницы Эрмитажа Г.В. Томирдиаро о сотрудничестве с испанскими искусствоведами.

В книге представлен обширный библиографический список (с. 563–590), состоящий из двух разделов: «Документы» (41 наименование) и «Литература» (377 наименований на русском, испанском, каталанском, английском, немецком и французском языках).

Рецензируемый коллективный труд не лишен некоторых недостатков. Порой встречаются досадные ошибки и неточности. Так, читатель с удивлением узнает, что «24 июля <1974 г.> произошел военный переворот в Греции» (с. 86) или что «в январе 1957 года новое правительство Яноша Кадара восстановило социальный мир в стране и оставалось у власти до 1988 года» (с. 91) — на самом деле Я. Кадар находился во главе правительства Венгрии с ноября 1956 г. до июля 1965 г., а затем оставался генеральным секретарем правящей партии. Льюис Компанис был схвачен агентами гестапо не осенью 1940 г. и не на юге Франции (с. 182) — это произошло 13 августа 1940 г. в Верхней Бретани (в Лаболь-ле-Пэн под Нантом), то есть на северо-западе Франции, затем его доставили в Париж (в тюрьму Санте), а в конце августа транспортировали в Испанию. Василий III был, конечно, не великим герцогом (Gran Duque) (с. 221), а великим князем (Gran Príncipe). «Первый

большой момент разрыва <отношений Испании и России>, — говорится на с. 221, — наступил с гражданской войной и созданием СССР, что привело к остановке этих отношений, которая продолжалась большую часть периода холодной войны», но на самом деле отношения, прерванные в ноябре 1918 г., были восстановлены в 1933 г., но были вновь разорваны после победы франкистов. Порой авторы не объясняют некоторые важные факты, прибегая к формулировкам типа: «по ряду причин» (с. 29), «по разным причинам» (с. 44), «в силу ряда политических обстоятельств» (с. 367).

Можно также заметить, что, хотя книга носит название «Испания и Россия перед вызовами времени», в ней обнаруживается явный «испанский крен». Подавляющее большинство публикаций посвящено двум темам: развитию постфранкистской Испании и российско-испанским отношениям. Поэтому возникает вопрос: не применимо ли наблюдение А.В. Морозовой о «дисбалансе в испано-российских искусствоведческих университетских контактах» (с. 436)¹ и к отношениям двух стран в целом?

Эти недочеты, однако, не могут повлиять на общее сугубо позитивное впечатление от рецензируемой коллективной монографии. Нет сомнений, что ее составители проделали огромную работу по отбору, систематизации и редактированию текстов, различных как по научному уровню, так и по жанру. Рядом с исследовательскими статьями, имеющими все признаки академических публикаций, в книге присутствуют исторические обзоры и очерки, эссе, статьи публицистического характера, некоторое подобие официального отчета об увековечении памяти, воспоминания и даже «исследования-воспоминания», имеющие особую ценность для ученых-испанистов. Это обуславливает и стилистическое различие разных частей книги, в которой наряду с академическим дискурсом можно обнаружить и примеры разговорной речи (с. 29). Тем не менее эта жанровая и стилистическая неоднородность представляется нам не недостатком, а скорее достоинством данного издания, ибо соединяется с сюжетным разнообразием и открывает перед читателем широкую панораму современной российской испанистики в самых разных ее проявлениях. Рецензируемый труд является примером успешного научного сотрудничества двух стран, имевшего место до недавнего времени, и остается только надеяться, что это сотрудничество продолжится, несмотря на новые вызовы.

¹ По мнению А.В. Морозовой, «... в плане исследования русского искусства Россия испанцам не очень интересна. Есть буквально несколько специалистов по русскому искусству на всю Испанию <...>. В России <же> существует имеющая глубокие корни традиция изучения не только русского и древнерусского, но и мирового, в первую очередь, конечно, европейского, искусства. Поэтому русским исследователям Испания интересна не только и, возможно, даже не столько как поле для популяризации русской культуры, но и, в первую очередь, как объект профессионального исследования» (с. 435).

Юбилей Ибероамериканского центра МГИМО



© Г.М. Горенко, 2023

Горенко Галина Михайловна, канд. филол. наук, доцент, и.о. заведующего кафедрой испанского языка МГИМО МИД России
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
E-mail: g.m.gorenko@inno.mgimo.ru

Аннотация: В апреле 2023 г. в МГИМО отмечали три юбилея: 30 лет исполнилось Ибероамериканскому центру, 30 лет — Испанскому театру, 10 лет — журналу «Ибероамериканские тетради». В МГИМО осуществляются научные исследования в разных сферах ибероамериканистики, что способствует успешной подготовке грамотных специалистов для работы в странах этого ареала. Особое внимание уделяется изучению истории, языков и национальных культур ибероамериканского мира.

Ключевые слова: Ибероамериканский центр, Испанский театр, «Ибероамериканские тетради», МГИМО, юбилей.

Для цитирования: Горенко Г.М. (2023). Юбилей Ибероамериканского центра МГИМО. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 199–204. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-199-204

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Aniversario del Centro Iberoamericano de la Universidad-MGIMO

© Galina M. Gorenko, 2023

Galina M. Gorenko, PhD (Letras), Profesora titular, Jefa en ejercicio del Departamento de Español de la MGIMO

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadsky, 76

E-mail: g.m.gorenko@inno.mgimo.ru

Resumen: En abril de 2023 se celebraron en la MGIMO tres «aniversarios iberoamericanos». Hace 30 años fue fundado el Centro Iberoamericano y empezó a actuar el Teatro Español de estudiantes. La revista «Cuadernos Iberoamericanos» cumplió su décimo aniversario. En la Universidad existe una escuela de estudios académicos iberoamericanos que goza de prestigio y reconocimiento, se realizan investigaciones en diferentes esferas. Se da mucha importancia a la comunicación intercultural y al estudio de la historia, las lenguas y las culturas del mundo iberoamericano, lo que obtiene en las condiciones actuales una dimensión especial.

Palabras clave: Centro Iberoamericano, Teatro Español, Cuadernos Iberoamericanos, MGIMO, escuela de estudios académicos iberoamericanos, aniversario.

Para citar: Gorenko G.M. (2023) Aniversario del Centro Iberoamericano de la Universidad-MGIMO, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 199–204. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-199-204

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Anniversary of the Iberoamerican Center of MGIMO University

© Galina M. Gorenko, 2023

Galina M. Gorenko, PhD (Philology), Associate professor, Acting Head of the Department of Spanish language, Moscow State Institute of International Relations.
119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76
E-mail: g.m.gorenko@inno.mgimo.ru

Abstract: Three «Iberoamerican» anniversaries were celebrated at MGIMO in April, 2023: 30 years since the establishment of the Iberoamerican Centre and the Spanish Theatre of students, and 10 years since the academic journal «Iberoamerican Papers» was founded. MGIMO University has a famous scientific school of Iberoamerican academic studies, carried out in different areas. Great importance is given to intercultural communication and to the study of the history, languages and cultures of the Iberoamerican world, which obtains a special dimension in the current conditions.

Keywords: Iberoamerican Centre, Spanish Theatre, Iberoamerican Papers, MGIMO, school of Iberoamerican academic studies, anniversary

For citation: Gorenko G.M. (2023) Anniversary of the Iberoamerican Center of MGIMO University, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 199–204. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-199-204

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

В апреле в МГИМО одновременно отмечали сразу три знаковых события: 30-летие со дня основания Иberoамериканского центра МГИМО, 30-летие Испанского театра МГИМО и 10-летие с момента учреждения научного журнала «Иberoамериканские тетради». Все три события тесно связаны с развитием научной школы иberoамериканистики в МГИМО.

Руководство университета (первый проректор Г.П. Толстопятенко, проректор по научной работе А.А. Байков, проректор по правовым и административным вопросам С.В. Шитьков), руководители и сотрудники подразделений-юбиляров (д-р филос. наук, проф. А.В. Шестопал, д-р ист. наук, проф. Л.С. Окунева, канд. филол. наук, доц. Г.С. Романова, председатель и соруководитель Иberoамериканского центра Е.А. Гринина,

канд. филол. наук, доцент, главный режиссер Испанского театра МГИМО, и Е.В. Астахова, канд. ист. наук, доцент, главный редактор «Ибероамериканских тетрадей») и кафедра испанского языка (д-р филол. наук, проф. В.А. Иовенко, заведующий кафедрой) принимали в Шахматной гостиной МГИМО многочисленных участников встречи: представителей МИД России во главе с директором Латиноамериканского департамента А.В. Щетининым, Института Латинской Америки РАН в лице его научного руководителя члена-корреспондента РАН В.М. Давыдова, Чрезвычайного и Полномочного Посла Многонационального Государства Боливия в Российской Федерации М.Л. Рамос Урсагасте, сотрудников Института Сервантеса в Москве (канд. филол. наук Т.И. Пигарева, и.о. директора и руководитель отдела культуры), представителей научной общественности и специалистов-ибероамериканистов, преподавателей, магистрантов и студентов МГИМО. Присутствие на юбилее знаковых для школы ибероамериканистики МГИМО фигур неудивительно, ведь Латиноамериканский департамент МИД России, Институт Латинской Америки РАН, журнал «Латинская Америка» и Институт Сервантеса — давние друзья МГИМО и постоянные гости мероприятий, организуемых Ибероамериканским центром при активной и всесторонней поддержке руководства университета.

Участники встречи вспоминали процесс становления ибероамериканистики в МГИМО, делились историей создания центра и театра, яркими воспоминаниями о своей студенческой жизни, о профессионализме преподавателей, о взаимодействии в рамках ибероамериканского сообщества. Выступающие подчеркивали высокий уровень подготовки российских международных, блестяще владеющих испанским и португальским языками и знающих тонкости национальных культур региона, а также ту огромную роль, которую продолжает играть Ибероамериканский центр в сохранении и приумножении традиций испано-португальских и латиноамериканских исследований, в подготовке грамотных специалистов по ибероамериканскому региону.

Почетный профессор МГИМО, доктор философских наук Алексей Викторович Шестопап напомнил гостям об истории Ибероамериканского центра, созданного в 1993 году по инициативе Ассоциации выпускников МГИМО. У истоков создания центра стояли видные отечественные дипломаты: Чрезвычайный и Полномочный Посол СССР в Мексике Р.А. Сергеев и Чрезвычайный и Полномочный Посол СССР в Коста-Рике В.Л. Розанов, заведующий кафедрой философии А.В. Шестопап и заведующая кафедрой романских языков Г.С. Романова. Первоначально основной формальной задачей центра являлась активизация контактов между преподавателями, аспирантами и студентами, специализирующимися на проблемах региона, и нашими выпускниками — практиками и учеными, содействие развитию учебного процесса и научных исследований в МГИМО. На деле же речь шла о сохранении и приумножении достижений школы

ибероамериканистики МГИМО, берущей свое начало в конце 1940-х – начале 1950-х годов, и сохранении и укреплении контактов с Испанией и Латиноамериканским регионом. Спустя 30 лет можно констатировать, что центр не только сохранил наследие ученых-ибероамериканистов, но и превратился в своего рода «фабрику мысли» — место обсуждения идей, исследований, научного обоснования и выработки стратегических направлений развития отношений со странами ибероамериканского ареала. Наряду с известными учеными, дипломатами и общественными деятелями в работе Центра активное участие принимают студенты, магистранты и аспиранты МГИМО. Совместными усилиями под эгидой Ибероамериканского центра проводятся научные конференции, лекции, мастер-классы, презентации монографий, культурные мероприятия, встречи с представителями посольств Латиноамериканского региона. Перу испанистов и латиноамериканистов МГИМО принадлежат многочисленные научные исследования по разным направлениям: политические науки, история, экономика, антропология, культура, искусство, языкознание и др.

По словам директора Латиноамериканского департамента МИД России Александра Валентиновича Щетинина, «история Ибероамериканского центра началась с любви к языку и культуре». Это наблюдение в полной мере можно отнести и к Испанскому театру. Традиция ежегодного проведения студенческих вечеров, в которых обычно принимали участие студенты разных групп, изучающих испанский язык, привела к созданию в стенах МГИМО Испанского театра. С тех пор не проходило и года, чтобы студенческий театр не радовал зрителей концертом или новой постановкой, которые всегда превращались в праздник и дарили массу положительных эмоций и ярких впечатлений, причем не только на родной площадке, но и за ее пределами. Театр много гастролировал, принимал участие в различных конкурсах творческих коллективов (например, фестиваль студенческих театров в Южной Бретани во Франции в 2017 году или фестиваль «Московская студенческая весна» в 2023 году). Сменяются поколения студентов, но визитной карточкой театра остаются молодость, максимальная отдача и смелость, с которой ребята придают новую жизнь литературным героям. Не являясь профессиональными актерами, они создают оригинальные и неповторимые образы. Свобода творчества, не стесненная жесткими рамками, позволяет подопечным Елены Анатольевны Грининой, бессменному руководителю театра, находить в традиционных образах новые особенности и представлять их на сцене, что и было еще раз продемонстрировано в юбилейной постановке «Кармен».

Научный журнал МГИМО «Ибероамериканские тетради» отметил 10-летие со дня основания. За эти годы были опубликованы сотни междисциплинарных исследовательских статей. Журнал развивается, меняется его формат и направленность материалов. На встрече Елена Васильевна Астахова, канд. ист. наук, доцент кафедры испанского языка и главный редактор

«Ибероамериканских тетрадей», представила первый выпуск обновленного журнала, где основное место теперь занимают исследования в области истории, этнологии, культурологии, искусствоведения, филологии и межкультурной коммуникации.

Потенциал ибероамериканского пространства огромен. Достаточно вспомнить, что произошло на заре зарождения ибероамериканской цивилизации. Так, по эту сторону океана испанский язык первым из всех нарождающихся литературных романских языков обзавелся в 1492 г. собственной грамматикой, а за ней, спустя несколько десятилетий, уже по другую сторону, в 1547 г., появилась и первая грамматика языка ацтеков (науатля), что случилось раньше, чем увидели свет первые грамматики французского или английского языков. Недавний пример: в мае 2023 г. состоялась Пятая международная встреча ректоров проекта “Universia”, объединяющего свыше 1200 университетов, на которую раз в пять лет собираются представители университетской общественности из более чем 20 стран ибероамериканского региона. Роль образовательных центров тем более важна, так как позволяет стимулировать более тесную интеграцию, основываясь на культурной и исторической общности стран Латинской Америки с Пиренейским полуостровом, который традиционно служил мостом между Старым и Новым Светом.

Деятельность Ибероамериканского центра МГИМО и научные публикации журнала «Ибероамериканские тетради» отражают необходимость изучать и поддерживать отношения со странами, существующими в едином пространстве, называемом Ибероамерикой. Даже само наличие такого понятия, включающего в себя, в первую очередь, культурный континуум по обе стороны Атлантического океана, указывает на своего рода общую реальность, мощнейшее наследие, где переплелись единые ценности, история, языки, культурные манифестации. Наследие, которое, к сожалению, оказывается парадоксальным образом недооцененным и чей потенциал пока в полной мере не реализован. Междисциплинарные исследования и межкультурная коммуникация с этим регионом приобретают особое измерение в наше турбулентное время формирования новых геополитических, мировоззренческих и социально-культурных объединений.

Конгресс испанского языка в Кадисе



© Е.А. Клочко, 2023

Клочко Елена Андреевна, канд. полит. наук, старший преподаватель кафедры испанского языка МГИМО МИД России
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
ORCID: 0000-0002-1019-9848 E-mail: e.klochko@my.mgimo.ru

Аннотация: Более 300 ученых и экспертов испаноязычного мира приняли участие в IX Международном Конгрессе испанского языка, который прошел в Кадисе с 27 по 30 марта 2023 года. Особое внимание было уделено языкам коренных народов Латинской и Карибской Америки. Участники подчеркнули необходимость сохранения языков и традиций коренных народов государств региона, что способствует укреплению взаимоотношений между Испанией и Латинской Америкой. На Конгрессе обсуждались вопросы появления таких явлений, как Spanglish и Portuñol, языковые перспективы в эпоху развития искусственного интеллекта и социальных сетей. Подчеркивалась несомненная роль испанского языка в объединении культур и народов, расположенных по обе стороны Атлантики.

Ключевые слова: Конгресс испанского языка, Кадис, языки коренных народов, сохранение, многообразие.

Для цитирования: Клочко Е.А. (2023) Конгресс испанского языка в Кадисе. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 205–212. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-205-212

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Congreso de la Lengua Española en Cádiz

© Elena A. Klochko, 2023

Elena A. Klochko, PhD (Ciencias Políticas), Profesora Titular del Departamento de Español de la MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadsky, 76

ORCID: 0000-0002-1019-9848 E-mail: e.klochko@my.mgimo.ru

Resumen: Más de 300 académicos y expertos del mundo hispanohablante participaron en el IX Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en Cádiz del 27 al 30 de marzo de 2023, para discutir el papel de la lengua española en el ámbito internacional, su presente y el futuro. Los participantes destacaron la necesidad de preservar las lenguas amerindias de los pueblos autóctonos de la región latinoamericana lo que garantiza su identidad nacional, las tradiciones y la cultura única. Uno de los temas principales abordados en el Congreso fue la fusión del español con otras lenguas, lo que desemboca en tales fenómenos como, por ejemplo, el Spanglish o el Portuñol. Los delegados también destacaron el incuestionable papel del español en el acercamiento de culturas y pueblos a ambos lados del Atlántico y analizaron las perspectivas lingüísticas en la época de la inteligencia artificial y desarrollo de redes sociales.

Palabras clave: Congreso de la Lengua Española, Cádiz, lenguas de los pueblos autóctanos, preservación, diversidad.

Para citar: Klochko E.A. (2023) Congreso de la Lengua Española en Cádiz, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 205–212. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-205-212

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Congress of the Spanish Language in Cádiz

© Elena A. Klochko, 2023

Elena A. Klochko, PhD (Political Sciences), Senior Lecturer at Spanish language department, Moscow State Institute of International Relations.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0002-1019-9848 E-mail: e.klochko@my.mgimo.ru

Abstract: More than 300 scholars and experts from the Spanish-speaking world took part in the IX International Congress of the Spanish Language held in Cádiz from 27 to 30 March 2023. Special attention was paid to the indigenous languages of Latin America and the Caribbean. The participants emphasized the importance of preserving the languages and traditions of indigenous nations of the region, which contributes to the preservation of cultural heritage and strengthens the relationship between Spain and Latin America. During the Congress, the emergence of such phenomena as Spanglish and Portuñol and linguistic perspectives in the era of artificial intelligence and social media were discussed. The scholars emphasized an indisputable role of the Spanish language in uniting cultures and peoples on both sides of the Atlantic.

Keywords: Congress of the Spanish Language, Cádiz, preservation

For citation: Klochko E.A. (2023) Congress of the Spanish Language in Cádiz, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 205–212. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-205-212

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

*No puede decirse en qué lugar se habla un mejor español,
porque no hay un castellano, sino muchos.*

Gabriel García Márquez

*Невозможно сказать, где говорят на лучшем испанском языке,
потому что существует не один испанский, а много.*

Габриэль Гарсия Маркес

Древний портовый город Испании Кадис (Андалусия), славящийся своей многовековой историей и особой красотой, с 27 по 30 марта 2023 года превратился в центр притяжения ученых и экспертов, которых объединил IX Международный Конгресс испанского языка (CILE).

Родина Сервантеса второй раз стала «хозяйкой» столь значимого события испаноязычного мира: впервые подобный форум состоялся в Испании в октябре 2001 г. в Вальядолиде. В разные годы он также проходил в Аргентине (дважды), Мексике, Колумбии, Чили, Панаме и Пуэрто-Рико.



Конгресс испанского языка организуется раз в три года Институтом Сервантеса и Королевской академией испанского языка (RAE — Real Academia Española) совместно с Ассоциацией академий испанского языка (ASALE — Asociación de Academias de la Lengua Española) и принимающей испаноязычной страной. Этот форум служит важной площадкой для обсуждения современных тенденций в развитии испанского языка, а также поиска решений, которые помогут сделать изучение этого языка более эффективным и доступным по всему миру.

Кадис должен был стать местом проведения следующего, X Конгресса, однако организационные проблемы, связанные с обострением политической обстановки в Перу, где изначально было запланировано проведение встречи, привели к изменению планов. Тема мероприятия осталась неизменной: «Испанский язык, межэтнические отношения и межкультурное взаимодействие. История и будущее». И такое название не случайно. В настоящее время Испания обеспокоена волной открытого неприятия латиноамериканскими странами периода колонизации или, если использовать риторику многих латиноамериканских историков и политиков, «разрушения аутентичной цивилизации». Национальная самобытность, возрожде-

ние доколумбовой цивилизации, ее культуры и языков — эти лозунги стоят на повестке дня государств латиноамериканского континента, которые остро чувствуют свою суверенность и не желают забывать, как испанские конкистадоры подавляли их традиции и уничтожали уникальные языковые памятники.

На эти новые вызовы не могли не откликнуться организаторы Конгресса. В приветственной речи короля Испании Филиппа VI говорилось не только о важности этой академической встречи и продвижении испанского языка на международном уровне. Глава испанского государства воздал должное языкам коренного населения южноамериканских стран — науатль, кечуа, гуарани, киче и др., назвав их неотъемлемой частью ибероамериканского мира, его многообразия и богатства¹.

Ключевыми словами выступлений многих участников стали «сохранение» и «многообразие». Подчеркивалось, что Испания, как бывшая колониальная держава, признает и уважает культурную и языковую идентичность Латиноамериканского региона, что укрепляет фундамент взаимоотношений между Испанией и Латинской Америкой, подчеркивает их культурную общность и историческую связь.



Глава Королевской Академии испанского языка (RAE) Сантьяго Муньос Мачадо (Santiago Muñoz Machado) выразил озабоченность по поводу вытеснения некоторых аутентичных языков в государствах Латинской

¹ Palabras de S.M. el Rey en la inauguración del IX Congreso Internacional de la Lengua Española (2023) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yKVijOSQwak> (accessed: 10.05.2023)

Америки, которые сосуществуют с испанским. По его словам, эти языки «являются частью культуры» и нуждаются в защите². В то же время обратило на себя внимание выступление Марии Хосе Ринкон (María José Rincón), члена Доминиканской академии языка, которая затронула вопрос о неоспоримой роли испанского языка в деле объединения народов и культур двух континентов — «сотни слов ежедневно кочуют с континента на континент: из Испании в Латинскую Америку и наоборот»³.

Министр иностранных дел Испании Хосе Мануэль Альбарес (José Manuel Albares) отметил, что испанский язык имеет поистине мировое влияние и является официальным не только в государствах Латинской и Карибской Америки, но и в Экваториальной Гвинее. Министр затронул вопрос торгово-экономического измерения испанского языка, упомянув, что двусторонний экспорт между испаноязычными странами в два раза выше, чем между странами, где официальным языком является английский⁴.



² Morales M. El congreso de la lengua de Cádiz cierra con “roces” entre las instituciones organizadoras. El País.com. 30.03.2023. URL: <https://elpais.com/cultura/2023-03-30/el-congreso-de-la-lengua-de-cadiz-cierra-con-roces-entre-instituciones.html> (accessed: 10.05.2023)

³ ‘Rancho’, ‘barbacoa’, ‘bujío’: las palabras de ida y vuelta entre Andalucía y América. Congresolenguacádiz.es. 30.03.2023. URL: <https://www.congresolenguacádiz.es/rancho-barbacoa-bujio-las-palabras-de-ida-y-vuelta-entre-andalucia-y-america/> (accessed: 10.05.2023)

⁴ Presentación del IX Congreso Internacional de la Lengua Española. Cádiz 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VDv1G4BrjDM> (accessed: 10.05.2023)

Одной из основных тем, которая была затронута в ходе Конгресса, стала форма слияния испанского и других языков. Были проанализированы такие явления, как Spanglish (испанский язык, включающий элементы английского) и Portuñol (португальский язык, включающий элементы испанского), которые становятся все более популярными и вызывают интерес и споры в мировом научном сообществе⁵.

Хосе Антонио Сьерра (José Antonio Sierra), полвека своей жизни посвятивший преподаванию испанского языка в разных странах, рассказал о создании Андалузской ассоциации преподавателей испанского языка как иностранного, штаб-квартира которой будет находиться в Малаге. Среди основных целей проекта — распространение испанского языка и создание ниши занятости для специалистов-испанистов. Подобная инициатива дополнит работу, проводимую Институтом Сервантеса по распространению испанского языка по всему миру⁶.

Участники форума рассматривали отдельные языковые и культурологические феномены, которые играют роль «моста» между двумя полушариями. Большой интерес вызвал научный доклад мексиканского академика Алехандро Игаша (Alejandro Higashi) и аргентинской исследовательницы Глории Беатрис Чикоте (Gloria Beatriz Chicote) об эволюции испанского романсеро как культурного моста между двумя полушариями и его современных вариантах⁷, включая мексиканские корридос⁸.

В ходе дискуссии особое внимание было уделено повсеместному использованию новейших технологий, в частности искусственного интеллекта, что представляется фундаментальным вызовом для будущего испанского языка, в особенности его применению в учебных пособиях⁹. Акцент был сделан на том, что технологии должны соблюдать правила испанского языка, который является родным для почти 500 миллионов человек, и даже искусственный интеллект должен следовать его нормам. Важной темой стало присутствие испанского языка в социальных сетях. В виртуальном пространстве наблю-

⁵ Morales M. El congreso de la lengua de Cádiz cierra con “roces” entre las instituciones organizadoras. El País.com. 30.03.2023. URL: <https://elpais.com/cultura/2023-03-30/el-congreso-de-la-lengua-de-cadiz-cierra-con-roces-entre-instituciones.html> (accessed: 10.05.2023)

⁶ González C. Nace la Asociación Andaluza de Profesores de Español como Lengua Extranjera. Diario de Sevilla. 01.04.2023. URL: https://www.diariodecadiz.es/cadiz/Asociacion-Andaluza-Profesores-Espanol-Extranjera_0_1779723851.html (accessed: 10.05.2023)

⁷ ‘Rancho’, ‘barbacoa’, ‘bujío’: las palabras de ida y vuelta entre Andalucía y América. Congresolenguacadiz.es. 30.03.2023. URL: <https://www.congresolenguacadiz.es/rancho-barbacoa-bujio-las-palabras-de-ida-y-vuelta-entre-andalucia-y-america/> (accessed: 10.05.2023)

⁸ Корридо — песни-баллады, музыкально-поэтический жанр мексиканской культуры, сложился в последней трети XIX века.

⁹ IX CILE (Cádiz, 2023). Real Academia Española. URL: <https://www.rae.es/la-institucion/politica-panhispanica/cile/ix-cile-cadiz-2023> (accessed: 10.05.2023)

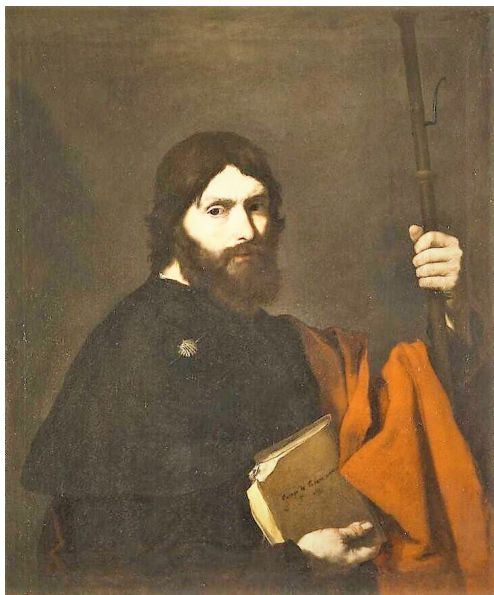
дается пренебрежение грамматическими и синтаксическими нормами, что не может не вызывать беспокойство научного сообщества. Решение этой проблемы эксперты видят в усилении роли научных разработок. Одним из примеров такой работы является онлайн-версия «Словаря испанского языка» (*Diccionario de la Lengua Española DLE*), которую ежегодно посещают более миллиарда пользователей.

Подводя итоги знакового события испаноязычного мира, директор Института Сервантеса Луис Гарсия Монтеро (*Luis García Montero*) отметил ведущую роль принимающего города в успехе Конгресса и использовал типичный кадисский локализм *bastinazo* (высшая степень чего-либо)¹⁰.

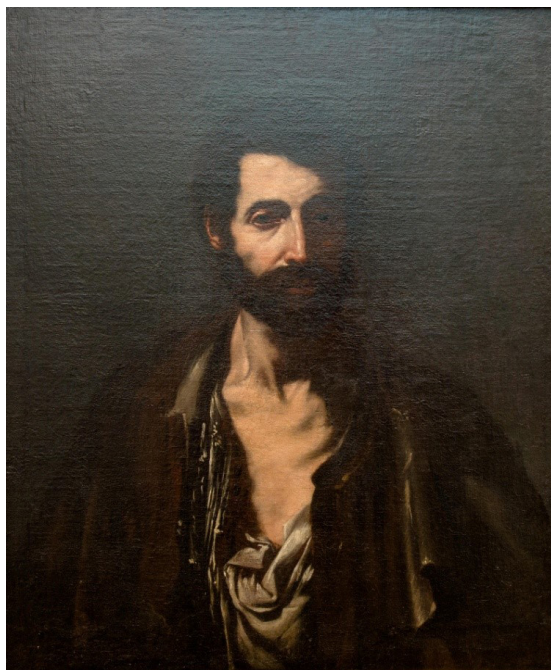
Знание и использование испанского языка — это не просто умение произносить слова и строить предложения. Это способ установления связей с людьми, которые говорят на этом языке, с тем чтобы узнать и уважать их культуру, традиции и обычаи. IX Международный Конгресс испанского языка в Кадисе 2023 года способствовал развитию, изучению и преподаванию испанского языка как символа многообразия и интеграции.

¹⁰ El IX Congreso de la Lengua clausura con “éxito” su cita en Cádiz y se declara optimista sobre el futuro del español. 30.03.2023. URL: <https://www.congresolenguacadiz.es/el-ix-congreso-de-la-lengua-clausura-con-exito-su-cita-en-cadiz-y-se-declara-optimista-sobre-el-futuro-del-espanol/> (accessed: 10.05.2023)

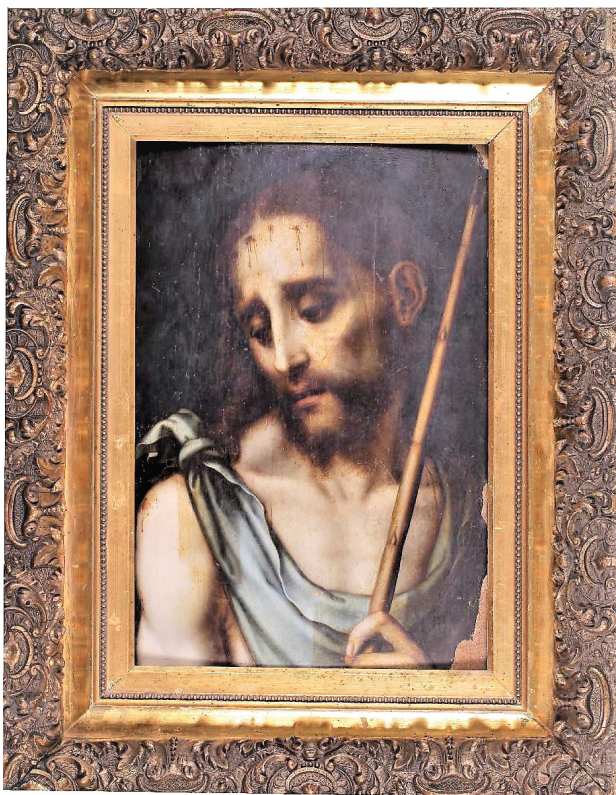
**Иллюстрации к статье С.Г. Загорской «Испанская живопись
в российских собраниях. К открытию выставки испанских художников
в Пушкинском музее на Волхонке»**



Святой Иаков Старший. Хусепе де Рибера. 1638. ГМИИ



Нищий философ. Хусепе де Рибера. XVII в. Тверская картинная галерея



Се человек. Луис де Моралес. XVI в. Музей христианского искусства, г. Сергиев Посад



Мальчик с собакой.
Бартоломе Мурильо. 1655–1660.
Гос. Эрмитаж



Девочка с корзиной фруктов.
Бартоломе Мурильо. 1650–1660. ГМИИ

**Иллюстрации к статье М.В. Силантьевой
«Короли, шуты и философы Диего Веласкеса: взгляд из России
(философско-антропологический анализ)»**



Менины. Диего Веласкес. 1656



Триумф Вакха. Диего Веласкес. 1628–1629

Иллюстрации к статье Л.И. Тананаевой
«О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки
XVI – XVIII веков»



Алтарь Сан Висенте. Нуну Гонсалвеш. Ок. 1445. Португалия



Алькасар, выполненный в стиле мудехар. XIII в. Севилья



Мадонна-девочка. Неизвестный художник. XVIII в. Школа Куско



Военный архангел. Неизвестный художник. XVIII в. Школа Куско



Святой Иосиф и Дитя Иисус. Неизвестный художник. XVIII в. Школа Куско

**Иллюстрации к статье Н.А. Шелешневой-Солодовниковой
«Живопись Фернандо Ботеро: универсальность
и национальная идентичность»**



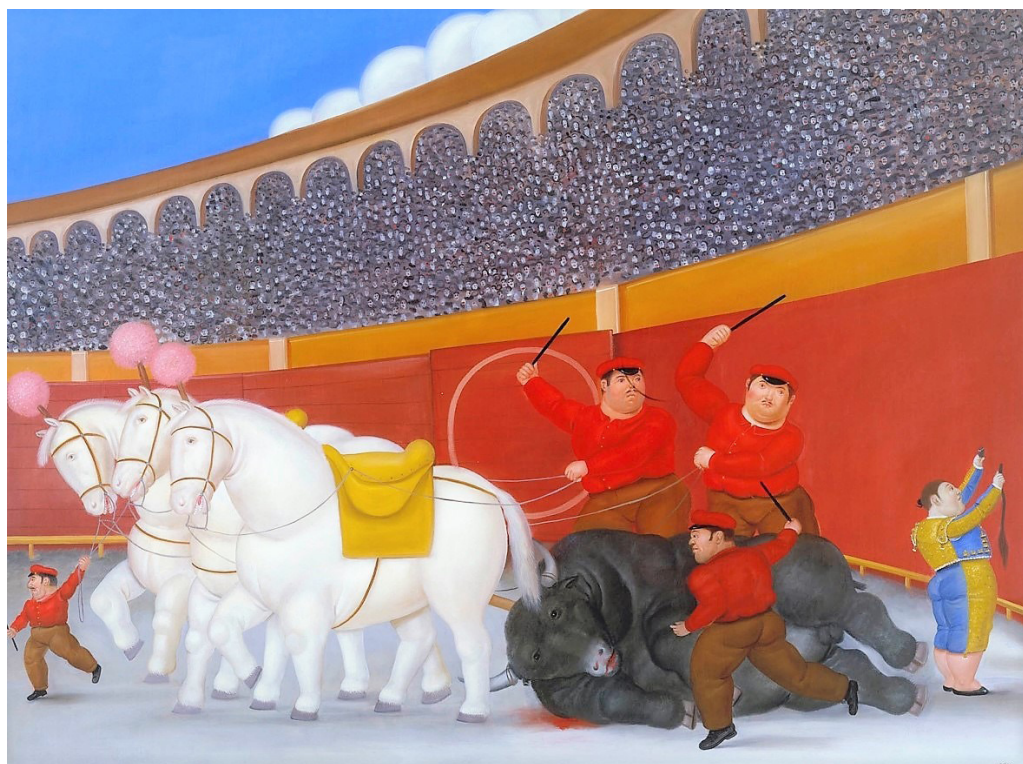
Пикник. Фернандо Ботеро. 1998



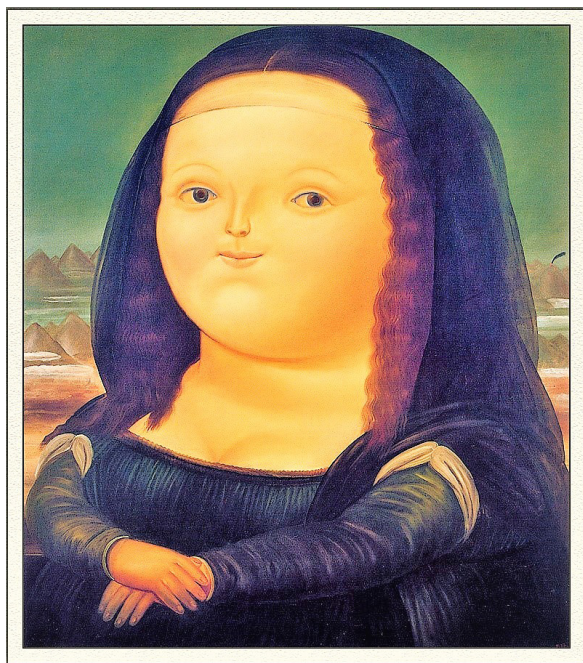
Колумбийские танцы. Фернандо Ботеро. 1980



Цирковые люди. Фернандо Ботеро. 2007



Увоз быка с арены. Фернандо Ботеро. 1984



Джоконда. Фернандо Ботеро. 1977



Семья и горничная. Фернандо Ботеро. 1996

Иллюстрации к статье И.А. Кряжевой
«Сергей Дягилев в Испании: новые темы, образы, балеты»



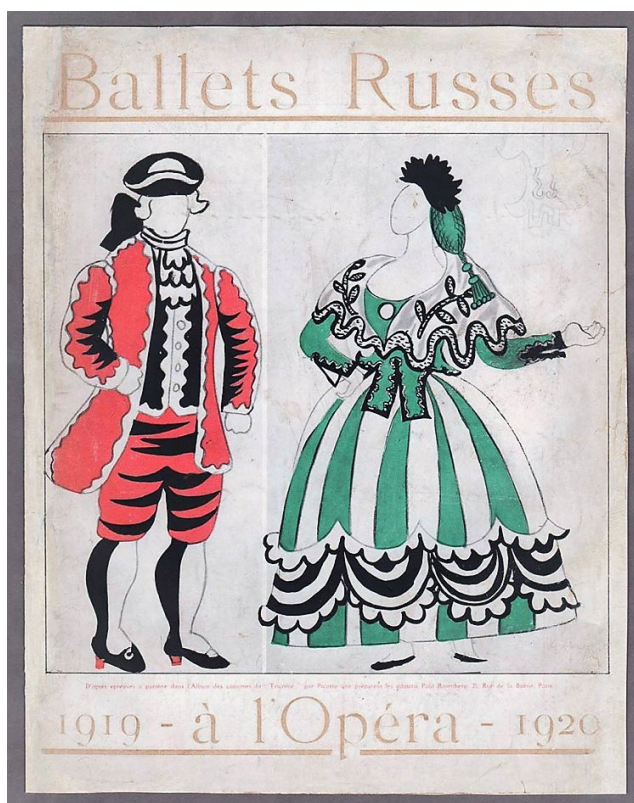
Балет «Менины». Эскизы костюмов Х.М. Серта



Балет «Треуголка». Занавес. Пабло Пикассо. 1919



Балет «Cuadro flamenco». Эскиз декораций. Пабло Пикассо. 1921



Балет «Треуголка». Эскизы костюмов. Пабло Пикассо. 1919

Ссылки к иллюстрациям

1. <https://www.brasildefatodf.com.br/2022/01/04/90-anos-de-augusto-boal-universidades-coletivos-e-movimentos-debateram-ativamente-seu-legado>
2. <https://www.imdb.com/title/tt0056322/>
3. <https://thetheatretimes.com/bacantes-bacchae-best-theatre-world/>
4. <https://im.kommersant.ru/Issues.photo/OGONIOK/archive/common/archive/2002/4749/21-44-49/21-45-1b.jpg>
5. <https://chto-chitat.livejournal.com/10248955.html>
6. <https://mus.academy/articles/the-image-of-spain-in-sergei-diaghilevs-russian-seasons>
7. <https://ballettristic.com/horeografy-russkih-sezonov-leonid-mysin/>
8. <http://picassolive.ru/blog/8396/pikasso-i-russkij-balet-treugolka-1919/?ysclid=lj1efapoi4672556808>
9. <https://news.artnet.com/opinion/pablo-picasso-le-tricorne-737996>
10. <https://www.elle.ru/stil-zhizni/events/vystavka-rabot-pablo-pikasso-hudojnik-i-kniga/>
11. <https://antikvaria.ru/product/russkij-balet-treugolka-1919-god/>
12. https://artchive.ru/publications/431~Finita_lja_komedia_pod_zanaves_rabota_Pikasso_ili_istorija_proschanija_s_dekoratsiej_restorana_Njujorka
13. <https://www.mucem.org/en/imaginary-voyages-picasso-and-ballets-russes>
14. <http://picassolive.ru/blog/pictures/pablo-pikasso-eskiz-dekoracij-k-baletu-kvadro-flamenko-1921/>
15. <http://picassolive.ru/blog/8416/pablo-pikasso-i-russkij-balet-1920-pulchinella/>
16. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/alejandro-g-inarritu-guillermo-del-toro-alfonso-cuaron-three-amigos-conversation-1235292916/>
17. <https://www.filmico.tv/producto/solo-con-tu-pareja-blu-ray/>
18. <https://zen.ru/media/id/622f957dd2eb4c6d0cb12f0e/nichego-lichnogo-tolko-zakony-termodynamiki-63995f5ffb9e912cd4b90cfa>
19. https://kino.tricolor.tv/news/bafta-2019-winners/?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru
20. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/cinema/chien-chi-chang-on-the-set-of-alfonso-cuarons-roma/attachment/nn11495191/>
21. <http://velaskes.ru/?page=f1f92c74-300d-44d6-91e3-03824a492975&item=00000000-0000-0000-0000-000000000000&type=page>
22. <https://wmuseum.ru/ispaniya/prado-v-madride.html?ysclid=lieghqba21530525456>
23. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Шуты_\(Веласкес\)#/media/Файл:Velázquez_-_Bufón_don_Sebastián_de_Morra_\(Museo_del_Prado,_c._1645\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Шуты_(Веласкес)#/media/Файл:Velázquez_-_Bufón_don_Sebastián_de_Morra_(Museo_del_Prado,_c._1645).jpg)
24. <https://artrenewal.org/artworks/the-dwarf-don-juan-calabazas-called-calabacillas/diego-rodriguez-de-silva-velazquez/12687>
25. https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:The_dwarf_Francisco_Lezcano,_%22El_Niño_de_Vallecas%22._Oil_pain_Wellcome_V0017107.jpg
26. https://muzei-mira.com/kartini_iskanskih_hudojnikov/663-portret-pridvornogo-shuta-el-primo-diego-velaskes.html
27. <https://gallerix.ru/album/Velazquez/pic/glr-407207176?ysclid=liebbe88el465753700>
28. <https://thearkofgrace.com/2016/04/04/felipe-iv-a-caballo-c-1635/>
29. <https://santocielos.com/c-catolicismo/oracion-de-don-juan-del-volteo/>
30. https://incolor-art.ru/artists/velaskes/velaskes_1.php
31. <https://wmuseum.ru/diego-velaskes/menipp.html>
32. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Аполлон_в_кузнице_Вулкана_\(картина_Веласкеса\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Аполлон_в_кузнице_Вулкана_(картина_Веласкеса))
33. <https://prokartiny.com/kartiny/meniny-diego-velaskesa?ysclid=licu20diua810616997>

34. https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/2206-triumf-vakha-diego-velaskes-opisanie-kartiny.html
35. <https://www.peterkravels.com/2015/10/photos-from-san-luis-potosi/>
36. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эскориал>
37. <https://stilarhitekturi.livejournal.com/830055.html?view=comments>
38. <https://lovers-of-art.livejournal.com/462818.html?ysclid=liu44iucgp140590940>
39. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jerónimos_Monastery_from_inside_\(40653335515\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jerónimos_Monastery_from_inside_(40653335515).jpg)
40. <https://dzen.ru/a/YYZWaxTPGzT-mMqr>
41. <https://visitacaribe.com/blog/iezuitskie-missii-v-bolivii>
42. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Iglesia_de_San_Marcelo_de_Lima.jpg
43. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Iglesia_de_San_Francisco,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_162-164_HDR.JPG
44. <https://stranabolgariya.ru/foto/sobor-svyatogo-iakova-santiago.html>
45. <http://wikimapia.org/10052592/ru/Сагарио-Метрополитано>
46. https://en.wikipedia.org/wiki/Colegio_de_San_Ildefonso,_Mexico_City
47. <https://tr.pinterest.com/pin/retablo-barroco-templo-de-san-francisco-javier-tepotzotln-mx--341921796682351014/>
48. https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_San_Lorenzo_de_Carangas
49. https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_San_Lorenzo_de_Carangas
50. <https://classpic.ru/blog/kuba-foto.html>
51. https://www.researchgate.net/figure/Murales-del-baptisterio-de-Santiago-de-Curahua-de-Carangas-Fotografia-de-Camila_fig2_350343618
52. <https://twitter.com/puertocarabuco/status/814655474364776453>
53. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Defensa_de_la_eucaristia.jpg
54. <https://invirostov.livejournal.com/187302.html?ysclid=liv9w6xb9286469962>
55. <https://myslide.ru/presentation/skachat-kultura-civilizacij-mezoameriki>
56. <https://erasmusu.com/es/erasmus-lima/blog-erasmus/museo-de-arte-de-lima-parte-ix-el-arte-colonial-el-encuentro-de-los-dos-mundos-445062>
57. <https://sunbreeze.company/nuno-goncalves>
58. <https://detoursdumonde.fr/2017/04/06/vols-aeroport-bordeaux/>
59. <https://museopedroedasma.org/en/exhibition-rooms/18th-century-cusco/>
60. https://humaninside.ru/za-uglom-istorii/59577-shkola_kusko.html?ysclid=livjnaqi4953754718
61. <https://laila50.livejournal.com/479225.html?ysclid=livjqf1eye387211254>
62. <https://veryimportantlot.com/ru/overview/author/fernando-botero-1932>
63. <https://erovvheel.com/art-object/sculpture/botero-p2/woman-with-fruit/>
64. <https://www.zestandcuriosity.com/2021/01/03/botero/>
65. https://artchive.ru/artists/63432~Fernando_Botero/works/292085~Vizit_Ljudovika_XVI_v_Medel'in?ysclid=liogac8oql730901606
66. https://artchive.ru/artists/63432~Fernando_Botero/works/292098~Vizit_MariiAntuanetty_v_Medel'in?ysclid=liogc3h9xs161963610
67. <https://mattbrowntown.wordpress.com/2013/06/03/bogota-the-top-of-monserrate-chubby-subjects-in-the-botero-gallery-and-oro-oro-oro/3/>
68. <https://subastareal.es/subasta/fernando-botero-naturaleza-muerta-y-mandolina-hc>
69. https://artchive.ru/artists/63432~Fernando_Botero/works/329478~Arnol'fini_Van_Ejk
70. https://www.artwall.ru/products/poster_79950
71. https://artchive.ru/artists/63432~Fernando_Botero/works/329522~Sem%27ja
72. https://www.artseasy.com/ebay/painting/InStock/Reproduction1_AG-20x24-AU.htm
73. https://artchive.ru/artists/63432~Fernando_Botero/works/329535~Bogomater'_Kolumbii
74. <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,2,9931-fernando-botero-xxe-fernando-botero-177-rabot-1-chast.html>

75. <https://ru.pinterest.com/pin/fernando-botero-la-alacena-painting-50-off--525232375295124947/>
76. <https://fineartamerica.com/featured/35-bogota-museo-botero-carol-ailes.html>
77. <https://www.mutualart.com/Artwork/Derechazo/4DB1AC0EEFE566>
78. <http://www.small-pm.ru/catalog/ljudi-v-iskusstve/improvizirovannie-ljudi.html?&o=name&oa=&p=9&mode=large>
79. http://www.mariateresapapagni.it/images/copie_dautore/Fernando%20Botero%20_Tablao%20Flamenco_%20jpg.jpg
80. <https://i.pining.com/originals/cf/41/59/cf415992f9d4e579e485decd7b50992d.jpg>
81. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/482698>
82. <https://in.pinterest.com/pin/562035228494189268/>
83. https://www.huffpost.com/entry/interview-with-fernando-botero_b_6795782
84. https://artchive.ru/artists/63432~Fernando_Botero/works/292107~Monaliza
85. https://www.settemuse.it/pittori_scultori_americani/fernando_botero.htm
86. https://www.museumconservation.ru/data/works/ribera_apostol_iakov_starshiy/index.php?lang=ru
87. https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/2065-devochka-prodavschica-frukto-bartolome-esteban-murilo.html
88. <https://izi.travel/ru/5135-fransisko-de-surbaran-mladenec-hristos/ru>
89. <https://artchive.ru/franciscogoya/works/517800~Karnaval>
90. https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/2758-zaklinateli-zmej-mariano-fortuni-opisanie-kartiny.html
91. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Main_floor_of_Casa_Lleó_Morera#/media/File:DiM_Lleo_Morera_BCIL_08019-1515_4729.jpg (accessed:22.06.23)
92. https://www.palaumusica.cat/es/sala-lluis-millet_550575 (accessed:22.06.23)
93. https://fr.wikipedia.org/wiki/Casa_Navàs#/media/Fichier:CasaNavas_Reus_619.jpg (accessed:22.06.23)
94. https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g666512-d4080680-Reviews-Institut_Pere_Mata-Reus_Baix_Camp_Costa_Dorada_Province_of_Tarragona_Catalonia.html#/media-atf/4080680/622286649:p/?albumid=-160&type=0&category=-160 (accessed:22.06.23)
95. <https://unigid.com/>
96. <https://www.casareal.es/>
97. <https://efe.com/>

Уважаемые коллеги! В журнале «Ибероамериканские тетради» публикуются статьи, соответствующие следующим специальностям согласно классификатору Высшей аттестационной комиссии России:

5.6. Исторические науки:

5.6.2. Всеобщая история

5.6.4. Этнология, антропология и этнография

5.6.7. История международных отношений и внешней политики

5.9. Филология:

5.9.2. Литературы народов мира

5.9.4. Фольклористика

5.9.6. Языки народов зарубежных стран (испанский, португальский)

5.9.8. Прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика

5.10. Искусствоведение и культурология:

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

5.10.3. Виды искусства (театральное искусство, музыкальное искусство, Кино-, теле- и другие экранные искусства, изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура, хореографическое искусство, техническая эстетика и дизайн)

Все материалы проходят «слепое» рецензирование. Журнал выходит четыре раза в год, статьи могут быть представлены на русском, испанском, португальском, английском языках. Объем статей от 20 000 до 40 000 печатных знаков.

Номера журнала носят как тематический характер, так и посвящаются отдельным рубрикам в соответствии с представленными специальностями.

Подробные требования к регистрации и оформлению статей (правила для авторов) представлены на сайте журнала: www.iberpapers.org.

Адрес редакции:

119454, г. Москва, пр. Вернадского, д. 76

Тел.: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Подписано в печать 30.06.2023

Формат: В5. Цифровая печать.

Объем: 12,65 уч.-изд. л. Тираж: 200 экз. Заказ № 830

Издательство МГИМО МИД России

119454, Москва, пр. Вернадского, 76

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии и множительной техники МГИМО МИД России

119454, Москва, пр. Вернадского, 76

¡Estimados colegas! Les invitamos a publicar artículos que correspondan a los siguientes **grupos de ciencias humanas** (según la clasificación de las revistas de impacto):

5.6. Historia:

5.6.2. Historia universal

5.6.4. Etnología, antropología y etnografía

5.6.7. Historia de las relaciones internacionales y de la política exterior

5.9. Filología:

5.9.2 Literatura

5.9.4. Estudios folclóricos

5.9.6. Lenguas (español, portugués)

5.9.7. Lingüística comparativa y aplicada

5.9.9. Medios de comunicación y periodismo

5.10. Historia del arte y cultura:

5.10.1 Teoría e historia de la cultura y el arte

5.10.3 Artes (teatro, música, cine, televisión, artes visuales, arquitectura, coreografía, estética técnica y diseño)

Todos los textos se someten a un proceso de *revisión "ciega"*.

La revista se publica *cuatro veces al año* y los artículos pueden enviarse en *ruso, español, portugués e inglés*. La extensión de los artículos entre 20.000 y 40.000 caracteres impresos.

Los requisitos detallados para el registro de artículos (normas para los autores) pueden consultarse en el sitio web de la revista: www.iberpapers.org.

Contacto del equipo de redacción:

76, Prospect Vernadskogo, Moscú Rusia, 119454

Tel: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Firmado para imprimir el 30 de junio de 2023

Formato: B5. Impresión offset.

Volumen: 12,65 pliegos editoriales. Tirada: 200 ejemplares

Publicado por la Universidad MGIMO

76, Prospect Vernadskogo, Moscú, Rusia, 119454

Impreso en la MGIMO-Universidad, Moscú, Rusia

Dear colleagues! You are welcome to publish articles that correspond to **the following groups of Human Sciences** (according to the classification of the Russian Higher Attestation Commission):

5.6. History:

5.6.2. Universal history

5.6.4. Ethnology, anthropology and ethnography

5.6.7. History of international relations and foreign policy

5.9. Philology:

5.9.2 Literature

5.9.4. Folk studies

5.9.6. Languages (Spanish, Portuguese)

5.9.7. Comparative and applied linguistics

5.9.9. Media and journalism

5.10. History of art and culture:

5.10.1 Theory and history of culture and art

5.10.3 Arts (theatre, music, film, television, visual arts, architecture, choreography, technical aesthetics, and design)

All articles are subject to a *"blind" peer review*.

They can be submitted in *Russian, Spanish, Portuguese or English*. The length of the articles (without metadata) is to be 20,000 – 40,000 printed characters.

Detailed requirements for article submission (author guidelines) can be found on the Journal's website: www.iberpapers.org.

Contacts of the Editorial Office:

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Ph.: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Signed to print on June 30, 2023

Format: B5. Offset printing.

Volume: 12,65 printer's sheets. Circulation: 200 copies

Published by MGIMO University

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Printed in MGIMO University, Moscow, Russia