

Иberoамериканские тетради

Том XII · № 3 · 2024

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3

Издается с 2013 г.
Периодичность – 4 номера в год:
№1 март; №2 июнь; №3 сентябрь; №4 декабрь.

«Иberoамериканские тетради» — научный рецензируемый журнал об иberoамериканской истории и культуре. Цель журнала — развитие междисциплинарных исследований в области истории, этнологии, искусствоведения, литературоведения, лингвистики и других дисциплин для раскрытия многообразия и самобытности иberoамериканской картины мира. В журнале публикуются статьи на русском, испанском, португальском и английском языках, что создает уникальную площадку для взаимного познания двух пограничных цивилизационных пространств: иberoамериканского и российского.

Задачи журнала:

- предоставление исследователям открытой площадки для публикации результатов разноплановых научных исследований по истории, этнологии и этнографии, культуре, литературе, искусству, языкам стран иberoамериканского ареала. Приветствуются исследования, имеющие фундаментальное и прикладное значение;
- обзор передовых публикаций (статей, монографий), посвященных региональной проблематике, многообразию и самобытности стран Иberoамерики по указанным специальностям;
- привлечение к сотрудничеству как авторитетных российских и зарубежных исследователей–иberoамериканистов, так и начинающих исследователей, занимающихся изучением и интерпретацией истории, культуры, литературных тенденций, разных видов искусства, лингвокультуры иberoамериканского мира;
- формирование международной дискуссионной площадки для поддержания академического диалога иberoамериканистов по проблемам истории, культуры, искусства, лингвокультуры.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Е.В. Астахова, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России

Заместитель главного редактора

А.Н. Кожановский, доктор исторических наук, ИЭА РАН

Н.Е. Аникеева, доктор исторических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

А.В. Баранов, доктор исторических наук, доктор политических наук, профессор КубГУ, Краснодар (Россия)

А.Х. Верду-Ховер, доктор экономических наук, профессор, Университет Мигеля Эрнандеса, Аликанте (Испания)

О.В. Волосок, доктор исторических наук, профессор, НИУ ВШЭ (Россия)

Р. Гусман Тирадо, доктор филологии, профессор, Университет Гранады (Испания)

Н.В. Иванов, доктор филологических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

С. Каменецкая, доктор филологии, Национальный автономный университет, г. Мехико (Мексика)

Н.С. Константинова, кандидат исторических наук, руководитель Центра культурологических исследований ИЛА РАН, член Союза театраловых деятелей РФ (Россия)

И.А. Кряжева, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Россия)

М.В. Ларионова, доктор филологических наук, доцент, МГИМО МИД России (Россия)

Б.Ф. Мартынов, доктор политических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

О.А. Масалова, кандидат исторических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Россия)

Н.Г. Мед, доктор филологических наук, профессор, СПбГУ (Россия)

А.В. Морозова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, СПбГУ (Россия)

Ю.Л. Оболенская, доктор филологических наук, профессор, МГУ (Россия)

Х. де Ойос Пуэнте, доктор географии и истории, доцент, Национальный университет заочного обучения (Испания)

И.В. Попов, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России, Институт Европы РАН (Россия)

И.Л. Прохоренко, доктор политических наук, заведующая Сектором международных организаций и глобального политического регулирования ИМЭМО РАН (Россия)

А. Санчес-Андрес, доктор экономических наук, профессор, Университет Валенсии (Испания)

Л.И. Тананаева, доктор искусствоведения, почётный член РАХ (Россия)

М.Г. Толоса Санчес, ведущий научный сотрудник Национального исследовательского центра истории искусств (Cenidiap)

Национального института искусств (Мексика)

В.Л. Хейфец, доктор исторических наук, профессор, СПбГУ (Россия)

С.М. Хенкин, доктор исторических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

Я.Г. Шемякин, доктор исторических наук, ИЛА РАН (Россия)

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Е.В. Астахова, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России

Заместитель главного редактора

А.Н. Кожановский, доктор исторических наук, ИЭА РАН

Научный редактор

Н.А. Ростов, кандидат исторических наук

Редакторы

А.К. Валовская, МГИМО МИД России

А.В. Родионов, МГИМО МИД России

Ответственный секретарь

Е.В. Крюкова, кандидат политических наук, доцент, МГИМО МИД России

Дизайн, верстка

Д.Е. Волков, МГИМО МИД России

В дизайне обложки использована картина Ezequiel Negrete Lira (México) Feria de San Juan, 1950

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

МГИМО МИД России

© МГИМО МИД России, 2024
www.iberpapers.org
submissions@iberpapers.org

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

Cuadernos Iberoamericanos

Vol. XII · Nº 3 · 2024

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3

Se publica 4 veces al año desde 2013
Frecuencia de publicación – 4 números al año:
Nº1 marzo; Nº2 junio; Nº3 septiembre; Nº4 diciembre.

“Cuadernos Iberoamericanos” es una Revista de Humanidades revisada por pares. Su objetivo principal es desarrollar estudios originales interdisciplinarios derivados de la investigación académica, reflexiones teóricas, debates especializados, ensayos y reseñas críticas en torno a temas relacionados con los estudios en áreas de historia, etnografía y etnología, arte, comunicación, literatura, lingüística y otros para ofrecer una amplia visión sobre la diversidad y la identidad del mundo iberoamericano. Se publican artículos en ruso, español, portugués e inglés lo que crea una plataforma académica privilegiada para el conocimiento mutuo y comunicación intercultural entre las dos civilizaciones especiales — de Rusia y de Iberoamérica.

Tareas de la revista:

- Ofrecer a los investigadores-iberoamericanistas una plataforma abierta para la publicación de diversas investigaciones científicas y reflexiones analíticas sobre la historia, la cultura, la literatura, artes y lenguas de los países del mundo iberoamericano;
- Difundir las publicaciones tanto de investigadores de renombre como de los expertos principiantes (artículos, monografías) en las áreas mencionadas en forma de reseñas críticas;
- Invitar a la colaboración tanto a los expertos rusos como a los iberoamericanistas extranjeros para compartir el diálogo académico y el debate intelectual sobre los estudios y la interpretación de diferentes fenómenos de la historia, la cultura y artes, de las tendencias literarias y lingüísticas presentes en el espacio iberoamericano.

CONSEJO EDITORIAL

Directora de la revista

Elena Astakhova, PhD (Historia), profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Vicedirector de la revista

Alexander Kozhanovsky, Dr. en Historia, Instituto de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de Rusia

Consejo Editorial

Natalia Anikeeva, Dra. en Historia, catedrática, Universidad MGIMO, Rusia

Andrei Baranov, Dr. en Historia, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático de la Universidad Estatal de Kubán, Krasnodar, Rusia

Rafael Guzmán Tirado, Dr. en Filología, catedrático, Universidad de Granada, España

Jorge de Hoyos Puente, Dr. en Historia y Geografía, profesor titular, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Nicolay Ivanov, Dr. en Filología, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Victor Jefeits, Dr. en Historia, catedrático, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Sofía Kamenetskaia, Dra. en Lingüística, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Serguéy Khenkin, Dr. en Historia, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Natalia Konstantinova, PhD (Historia), Jefa del Centro de Estudios Culturales del Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia, Miembro de la Unión de los trabajadores de teatro de la Federación de Rusia

Irina Kryazheva, Dra. en Artes, Instituto Estatal de Estudios del Arte, Rusia

Marina Larionova, Dra. en Filología, profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Boris Martynov, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Olga Masalova, PhD (Historia), profesora titular, Universidad Federal de Kazán, Rusia

Natalia Med, Dra. en Filología, catedrática, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Anna Morózova, Dra. en Estudios Culturales, PhD (Historia del Arte), profesora titular, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Yulia Obolenskaya, Dra. en Filología, catedrática, Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú, Rusia

Ivan Popov, PhD (Historia), profesor titular, Universidad MGIMO, Instituto de Europa de la Academia de Ciencias de Rusia

Irina Prokhorenko, Dra. en Ciencias Políticas, jefa del Sector de Organizaciones Internacionales y Reglamentación de Política Mundial en el Instituto de Economía Mundial y Relaciones Internacionales de la Academia de Ciencias de Rusia

Antonio Sánchez-Andrés, Dr. en Economía, catedrático, Universitat de València, España

Yakov Shemyakin, Dr. en Historia, Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia

Larisa Tananaeva, Dra. en Artes, Miembra Honoraria de la Academia de Bellas Artes de Rusia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Investigadora Titular C del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

Antonio José Verdú-Jover, Dr. en Economía, catedrático, Universitat Miguel Hernández, Alicante, España

Olga Volosyuk, Dra. en Historia, catedrática de la Universidad Escuela Superior de Economía, Rusia

EQUIPO EDITORIAL

Directora de la revista

Elena V. Astakhova, PhD en Historia, profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Vicedirector de la revista

Alexander V. Kozhanovsky, Doctor en Historia, Instituto de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de Rusia

Redactor académico

Nikita A. Rostov, PhD en Historia, Rusia

Redactores

Alexandra K. Valóvskaya, Universidad MGIMO, Rusia

Aleksei V. Rodionov, Universidad MGIMO, Rusia

Secretaría ejecutiva

Elena V. Kryukova, PhD en Ciencias Políticas, profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Diseño, Diseño editorial

Dmitriy E. Volkov, Universidad MGIMO

Imagen en la portada:

Ezequiel Negrete Lira (México) Feria de San Juan, 1950

FUNDADOR Y PUBLICADOR

Universidad MGIMO

© Universidad MGIMO, 2024
www.iberpapers.org
submissions@iberpapers.org

Cuadernos Iberoamericanos
tiene el certificado registral de los medios
ПИ No. FS77-78906 de agosto 7, 2020

Ибероамериканские тетради

Iberoamerican Papers

Vol. XII · № 3 · 2024

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3

Established in 2013, Issued 4 times a year
Publication Frequency – 4 issues per year:
№1 March; №2 June; №3 September; №4 December.

“Iberoamerican papers” is a peer-reviewed scientific journal. The Journal’s goal is to develop interdisciplinary research in the field of history, ethnology, art history, literary studies, linguistics and other disciplines to show the diversity and identity of the Ibero-American worldview. The Journal publishes articles in Russian, Spanish, Portuguese and English, which creates a unique platform for mutual knowledge and intercultural communication of two “frontier” civilizations: that of Russia and Ibero-America.

The Journal’s objectives are:

- To provide researchers with an open platform to publish the results of different scientific research on the history, ethnology and ethnography, culture, literature, art, languages of the countries of the Ibero-American world;
- To disseminate the publications of both renowned researchers and junior experts (articles, monographs) in the above-mentioned areas in the form of critical reviews;
- To invite both Russian experts and Ibero-Americanists from abroad to collaborate in order to share academic dialogue and intellectual debate on the study and interpretation of different phenomena of history, culture and the arts, literary and linguistic trends in the Ibero-American world.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Elena Astakhova, PhD (History), associate professor, MGIMO University, Russia

Deputy Editor-in-Chief

Alexander Kozhanovsky, Dr. of History, Institute of Ethnography and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia

Editorial Board

Natalia Anikeeva, Dr. of History, professor, MGIMO University, Russia

Andrei Baranov, Dr. of History, Dr. of Political Sciences, professor, Kuban State University, Krasnodar, Russia

Rafael Guzmán Tirado, Dr. of Philology, professor, University of Granada, Spain

Jorge de Hoyos Puente, Dr. of History and Geography, National University of Distant Education, Spain

Nicolay Ivanov, Dr. of Philology, professor, MGIMO University, Russia

Victor Jefeits, Dr. of History, professor, Saint Petersburg State University, Russia

Sofia Kamenetskaia, Dr. of Linguistics, Autonomous University of Mexico City, Mexico

Sergey Khenkin, Dr. of History, professor, MGIMO University, Russia

Natalia Konstantinova, PhD (History), Head of the Center for Cultural Studies at the Institute for Latin America of the Russian Academy of Sciences, Member of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation

Irina Kryazheva, Dr. of Arts, State Institute for Art Studies, Russia

Marina Larionova, Dr. of Philology, associate professor, MGIMO University, Russia

Boris Martynov, Dr. of Political Sciences, professor, MGIMO University, Russia

Olga Masalova, PhD (History), associate professor, Kazan Federal University, Russia

Natalia Med, Dr. of Philology, professor, Saint Petersburg State University, Russia

Anna Morozova, Dr. of Cultural Studies, PhD (History of Art), associate professor, Saint Petersburg State University, Russia

Yulia Obolenskaya, Dr. of Philology, professor, Moscow State University, Russia

Ivan Popov, PhD (History), associate professor, MGIMO University, Institute of Europe, Russian Academy of Sciences, Russia

Irina Prokhorenko, Dr. of Political Sciences, Head of the Department of International Organizations and Global Political Regulation at the Institute of World Economy and International Relations, Russian Academy of Sciences, Russia

Antonio Sánchez-Andrés, Dr. of Economics, professor, University of Valencia, Spain

Yakov Shemyakin, Dr. of History, Institute for Latin America, Russia

Larisa Tananaeva, Dr. of Arts, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Russia

Maria Guadalupe Tolosa Sánchez, Senior Researcher of the National Research Center for Art History (Cenidiap), National Institute of Arts, Mexico

Antonio Jose Verdú-Jover, Dr. of Economics, Professor, Miguel Hernández University, Alicante, Spain

Olga Volosyuk, Dr. of History, professor, National Research University Higher School of Economics, Russia

EDITORIAL OFFICE

Editor-in-Chief

Elena V. Astakhova, PhD in History, associate professor, MGIMO University, Russia

Deputy Editor-in-Chief

Alexander Kozhanovsky, Dr. of History, Institute of Ethnography and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia

Editor-in-Charge

Nikita A. Rostov, PhD (History), Russia

Associate Editors

Alexandra K. Valovskaya, MGIMO University, Russia

Aleksei V. Rodionov, MGIMO University, Russia

Secretary-in-Charge

Elena V. Kryukova, PhD (Political Sciences), associate professor, MGIMO University, Russia

Design, Desktop Publishing

Dmitriy E. Volkov, MGIMO University

Design of the cover:

Ezequiel Negrete Lira (México) Feria de San Juan, 1950

FOUNDER AND PUBLISHER

MGIMO University

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

В.Е. Багно, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, научный руководитель Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Россия)

А.В. Баранов, доктор исторических наук, доктор политических наук, профессор КубГУ, Краснодар (Россия)

А.Х. Верду-Ховер, доктор экономических наук, профессор, Университет Мигеля Эрнандеса, Аликанте (Испания)

В.М. Давыдов, член-корреспондент РАН, доктор экономических наук, профессор, научный руководитель ИЛА РАН (Россия)

С. Каменецкая, доктор филологии, Национальный автономный университет, г. Мехико (Мексика)

Р. дель Мораль, доктор филологии, Европейская ассоциация преподавателей испанского языка (Испания)

Х. де Ойос Пуэнте, доктор географии и истории, доцент, Национальный университет заочного обучения (Испания)

Л.С. Окунева, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой истории и политики стран Европы и Америки МГИМО МИД России, сопредседатель Иberoамериканского центра МГИМО МИД России (Россия)

А.А. Орлов, кандидат исторических наук, профессор МГИМО МИД России (Россия)

Л.К. Рибейру Престес, магистр искусств, журналист, режиссер документального кино, куратор PEN Клуба Бразилии (Бразилия)

М.М. Раевская, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой испанского языка факультета иностранных языков и регионоведения МГУ (Россия)

М.Л. Рамос Урзагасте, Чрезвычайный и Полномочный Посол (Боливия)

М.Г. Толоса Санчес, ведущий научный сотрудник Национального исследовательского центра истории искусств (Cenidiap) Национального института искусств (Мексика)

Р.Д. Флорес Арсила, доктор филологии, доцент, Национальный университет Колумбии, г. Богота (Колумбия)

Л.С. Хейфец, доктор исторических наук, профессор, СПбГУ (Россия)

А.В. Шестопал, доктор философских наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

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

CONSEJO INTERNACIONAL DE EXPERTOS CIENTÍFICOS

Vsevolod Bagnó, Dr. en Filología, Miembro-Correspondiente de la Academia de Ciencias de Rusia, Director de Investigaciones del Instituto de Literatura Rusa (Casa Pushkin), Rusia

Andrei Baranov, Dr. en Historia, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático de la Universidad Estatal de Kubán, Krasnodar, Rusia

Vladimir Davydov, Dr. en Economía, Miembro Correspondiente de la Academia de Ciencias de Rusia, catedrático, Director de Investigaciones del Instituto de Latinoamérica, Rusia

Ruben Darío Flórez Arcila, Dr. en Filología, profesor titular, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Jorge de Hoyos Puente, Dr. en Historia y Geografía, profesor titular, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Lazar Jelfets, Dr. en Historia, catedrático, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Sofía Kamenetskaia, Dra. en Lingüística, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Rafael del Moral, Dr. en Filología, Asociación Europea de Profesores de Español, España

Ludmila Okuneva, Dra. en Historia, jefa del Departamento de Historia y Política de los países de Europa y América, Copresidenta del Centro Iberoamericano de la Universidad MGIMO, Rusia

Alexander Orlov, PhD (Historia), catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Luiz Carlos Ribeiro Prestes, Máster en Artes, periodista, director de cine, curador del PEN Club de Brasil, especialista en economía cultural, Brasil

Marina Raevskaya, Dra. en Filología, catedrática, jefa del Departamento de Español de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú, Rusia

María Luisa Ramos Urzagaste, Embajadora Extraordinaria y Plenipotenciaria, Bolivia

Alexey Shestopal, Dr. en Filosofía, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Investigadora Titular C del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

Antonio José Verdú-Jover, Dr. en Economía, catedrático, Universitat Miguel Hernández, Alicante, España

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, LATINDEX

INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND EXPERT COUNCIL

Vsevolod Bagnó, Dr. of Philology, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Research Director of the Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russia

Andrei Baranov, Dr. of History, Dr. of Political Sciences, professor, Kuban State University, Krasnodar, Russia

Vladimir Davydov, Dr. of Economics, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Research Director of the Institute for Latin America, Russia

Ruben Darío Flórez Arcila, Dr. of Philology, National University of Colombia, Bogotá, Colombia

Jorge de Hoyos Puente, Dr. of History and Geography, National University of Distant Education, Spain

Lazar Jelfets, Dr. of History, Professor, Saint Petersburg State University, Russia

Sofía Kamenetskaia, Dr. of Linguistics, Autonomous University of Mexico City, Mexico

Rafael del Moral, Dr. of Linguistics, European Association of Professors of Spanish, Spain

Ludmila Okuneva, Dr. of History, Professor, Head of the Department of History and Politics of European and American countries, Co-President of the Iberoamerican Centre of MGIMO University, Russia

Alexander Orlov, PhD (History), Professor, MGIMO University, Russia

Luiz Carlos Ribeiro Prestes, Master of Arts, journalist, film director, curator of the PEN Club of Brazil, specialist in cultural economics, Brazil

Marina Raevskaya, Dr. of Philology, Professor, Head of the Department of Spanish Language at Moscow State University, Russia

María Luisa Ramos Urzagaste, Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary, Bolivia

Alexey Shestopal, Dr. of Philosophy, Professor, MGIMO University, Russia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Senior Researcher of the National Research Center for Art History (Cenidiap), National Institute of Arts, Mexico

Antonio Jose Verdú-Jover, Dr. of Economics, Professor, Miguel Hernández University, Alicante, Spain

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

СОДЕРЖАНИЕ

От главного редактора Астахова Е.В. Представление номера	8
Приветствие журналу от Посла Боливии в России г-жи М.Л. Рамос Урсагасте	13
Иberoамерика: Традиции	
Аналитическое эссе Aguilar Montalvo E. La cosmovisión mágica de los pueblos originarios de América (Магическое видение мира коренных народов Америки)	14
Исследовательская статья Зененко Н.В. Имя как бессмертие: иберо-романская антропонимика в фокусе современных ономастических исследований	37
Исследовательская статья Баканова А.В. Традиционные черты испанской сказочной прозы	58
Исследовательская статья Кузина Н.А. Символика каталонского национализма: зарождение, сохранение и трансформация	80
Аналитическое эссе Арефьева А.Б. «Это не Кармен». Испания на русской драматической сцене второй половины XX в.	102
Исследовательская статья Burak M.S. El tiempo y la conciencia en tres obras de Jorge Luis Borges (Время и Сознание в трёх произведениях Х.Л. Борхеса)	120
Аналитическое эссе Кутькова А.В. Чилийское родео как национальный символ	136
Исследовательская статья Rojas Samper M., Cortez Salcedo F.D. Harmonizing Development: Exploring Music and Musical Instruments as National Instruments in Colombia and Peru (Гармония развития: музыка и национальные музыкальные инструменты в Колумбии и Перу)	158
Исследовательская статья Давтян Ю.В., Крюкова Е.В. Вышивая сердцем: текстильный активизм в Латинской Америке	177
Рецензии	
Силантьева М.В., Горшенёв Д.С. Наследие и мифы: «королевства веры» средневековой Испании сквозь призму современных споров о межрелигиозном диалоге	198
ДЛЯ АВТОРОВ	220

ÍNDICE

Editorial

Astakhova E.V. Presentación del número	8
Carta de saludo de María Luisa Ramos Urzagaste, Embajadora de Bolivia en Rusia	13

Iberoamérica: Tradiciones

Ensayo analítico

Aguilar Montalvo E. La cosmovisión mágica de los pueblos originarios de América	14
--	----

Artículo de investigación

Zenenko N.V. El nombre como inmortalidad: antroponimia iberorrománica en el foco de la investigación onomástica contemporánea	37
---	----

Artículo de investigación

Bakánova A.V. Rasgos tradicionales del cuento folclórico español	58
---	----

Artículo de investigación

Kuzina N.A. El simbolismo del nacionalismo catalán: orígenes, conservación y transformación	80
--	----

Ensayo analítico

Arefyeva A.B. «Esto no es Carmen». España en el escenario dramático ruso de la segunda mitad del siglo XX	102
--	-----

Artículo de investigación

Burak M.S. El tiempo y la conciencia en tres obras de Jorge Luis Borges	120
--	-----

Ensayo analítico

Kutkova A.V. Rodeo chileno como símbolo nacional	136
---	-----

Artículo de investigación

Rojas Samper M., Cortez Salcedo F.D. Harmonizando el desarrollo: explorando la música e instrumentos musicales como instrumentos nacionales en Colombia y Perú	158
--	-----

Artículo de investigación

Davtian Iu.V., Kryukova E.V. Bordando de corazón: artivismo textil en América Latina	177
---	-----

Reseñas

Silantieva M.V., Gorshenyov D.S. Patrimonio y mitos: los «Reinos de fe» de la España medieval desde el prisma de debates contemporáneos sobre el diálogo interreligioso	198
---	-----

PARA LOS AUTORES.....	220
-----------------------	-----

CONTENTS

Editorial

Astakhova E.V. Presenting the Issue	8
María Luisa Ramos Urzagaste, Ambassador of Bolivia to Russia, Greets the Journal	13

Ibero-America: Traditions

Analytical essay

Aguilar Montalvo E. The Magical Cosmivision of the Native Peoples of America	14
--	----

Research article

Zenenko N.V. The Name as Immortality: Ibero-Romance Anthroponymy in the Focus of Contemporary Onomastic Studies	37
---	----

Research article

Bakanova A.V. Traditional Features of Spanish Folktales	58
---	----

Research article

Kuzina N.A. The Symbolism of Catalan Nationalism: Origin, Preservation and Transformation	80
---	----

Analytical essay

Arefyeva A.B. «It's Not Carmen». Spain on the Russian Drama Stage of the Second Half of the 20 th Century	102
--	-----

Research article

Burak M.S. Time and Consciousness in Three Works by Jorge Luis Borges	120
---	-----

Analytical essay

Kutkova A.V. Chilean Rodeo as a National Symbol	136
---	-----

Research article

Rojas Samper M., Cortez Salcedo F.D. Harmonizing Development: Exploring Music and Musical Instruments as National Instruments in Colombia and Peru	158
---	-----

Research article

Davtian Iu.V., Kryukova E.V. Embroidering from the Heart: Textile Artivism in Latin America	177
---	-----

Book Reviews

Silantieva M.V., Gorshenyov D.S. Heritage and Myths: The «Kingdoms of Faith» of Medieval Spain Through the Prism of Contemporary Debates on Interreligious Dialogue	198
--	-----

FOR AUTHORS	220
-------------------	-----

Дорогие читатели!



Термин «традиция» происходит от латинского слова *traditio*, что означает «передача». В этом и есть смысл традиций — передача от поколения к поколению обычаев, ритуалов, верований, праздников, обрядов, песен, танцев, кулинарных блюд, норм поведения, форм одежды, языковых образов... Список духовных и материальных измерений, которые стали традицией и неразрывно связаны с историей и культурным наследием, — нескончаем. Традиции соединяют прошлое с настоящим и ведут в будущее, они укрепляют социальные связи, способствуют большей стабильности общества. Уникальность традиций каждого этноса делает мир ярче. Отказ от традиций языка, религии, культуры — катастрофа для выживаемости народа и нации, ведь именно они и сформированные на их основе ценности создают национальную идентичность.

Номер журнала «Традиции» открывается письмом Чрезвычайного и Полномочного Посла Многонационального Государства Боливия в России г-жи Марии Луисы Рамос Урсагасте. Неслучайно в официальном названии Боливии стоит прилагательное «многонациональный». В стране проживают потомки многочисленных коренных народов, 37 индейских языков признаны как государственные, конституция закрепляет права и традиции всех национальных меньшинств. Г-жа Посол приветствует наш журнал, указывая на важность научного изучения этнографического, культурного, языкового богатства и уникальности латиноамериканского континента, что позволит развеять фальшивые мифы о его народах, их истории и современности.

Первая статья этого номера — «Магическое видение мира коренных народов Америки» (на испанском языке) — подготовлена по просьбе редакции известным эквадорским исследователем, антропологом и историком, президентом фонда «Народы Америки» г-ном Энрике Агиларом Монтальво. Работа этого автора во многом основана на многолетних личных полевых исследованиях и представляет размышления и осмысление мифологии о создании мира, о языке коммуникации с природой, о восприятии *себя* внутри мироздания у автохтонных народов современной испаноязычной Америки. Традиции поклонения богам, даже в преломлении христианской доктрины, — магические песни и танцы, путешествия во времени (*peregrinaje entre consciente y subconsciente*) — помогали и помогают этим народам выживать в соприкосновении с действительностью. Их «язык» (*lenguaje*) в широком смысле слова — культурное наследие всего человечества.

С традицией изначально связано имя собственное. Имя, данное при рождении, сохраняет историю семьи, означает принадлежность к роду, месту рождения, к своему народу. Имя несет смысловые нагрузки, о которых сам носитель может и не догадываться. В имени собственном присутствуют и этимология, и семантика, и фонетико-ритмический рисунок. Имя — это знак и символ, и его изучение — ономастика — охватывает разные дисциплины: лингвистику, антропологию, этнологию, историю, социологию, литературоведение, культурологию, когнитологию, имагологию и другие. Предлагаем вниманию читателей исследовательскую статью отечественного ученого-испаниста Натальи Зененко «Имя как бессмертие...», в которой автор рассматривает традиции называния и антропонимические модели иберо-романских имен, патронимов и фамилий, их многогранное смысловое наполнение. Значимость имени, в частности литературная ономастика, где присутствуют «говорящие» имена, — безграничная тема, которая ждет новых исследований, к которым мы приглашаем наших авторов и экспертов.

Мир народных сказок — это воплощение народного духа. Сказки открывают для нас в особом мифологическом ключе страницы истории, повествуют о забытых обычаях и приметах быта, говорят о непреходящих человеческих качествах, о добре и зле. Анна Баканова представляет исследование об особенностях испанской сказочной прозы, в которой сохраняются отголоски древней мифологической картины мира и накопленный веками опыт народа. Автор анализирует сюжеты, композиционное строение сказок, формульные элементы, которыми богат язык испанского фольклора. Испанские волшебные и бытовые сказки обладают собственными подходами к типизации действительности, характеристике героев, рассказу о человеческих пороках, семейных отношениях, юмористических коллизиях.

Символика каталонского национализма имеет глубокую историческую традицию и сохраняет свою актуальность для современного каталонского общества. О зарождении, этапах развития и трансформации материальных и духовных символов каталонского культурного наследия пишет в своем научном исследовании Наталья Кузина. В XX и XXI вв., в силу драматических событий, которые переживала Испания, целый ряд национальных символов Каталонии приобрел новое звучание. Ключевые традиционные атрибуты каталонской идентичности активно используются и в наши дни, в том числе в политических целях, когда каталонский национализм громко заявляет о себе, особенно во время национального праздника этой испанской автономии 11 сентября, знаменитой Диады¹.

1 Diada Nacional de Catalunya отмечается ежегодно 11 сентября в память годовщины окончания осады Барселоны в 1714 г. — последнего сражения Войны за испанское наследство, которая обернулась для каталонцев утратой автономии. В 1980 г. Женералитет Каталонии своим первым решением провозгласил 11 сентября Диадой — Национальным днём Каталонии. — *Примеч. ред.*

С первой половины XIX в. русский театр проявлял живой интерес к постановке испанских пьес на своей сцене, что было одним из проявлений русского «испанофильства» и страстного стремления претворить испанские культурные мифологемы в свои собственные. В разные периоды русские режиссеры обращались к испанской тематике, зная, что комедии «плаща и шпаги», любовные драмы и романтические мюзиклы обеспечат успех у публики, которая воспринимала Испанию сквозь призму стереотипных представлений и выдуманных героев. Анастасия Арёфьева, эксперт в области театрального искусства, в аналитическом эссе «Это не Кармен...» рассматривает разные этапы традиции постановок испанской драматургии, в том числе попытки российских режиссеров в конце XX в. отойти от изображения «лубочной» Испании, найти другую Испанию и новые формы ее сценического воплощения.

Слово «магический» уже звучало в описании статей этого номера. Но теперь речь идет о великом аргентинце Х.Л. Борхесе. В августе этого года исполнилось 125 лет со дня рождения великого писателя, который в своих произведениях достиг высот философского познания действительности, преломив ее в фантастические и магические образы, которые тем не менее присутствуют с нами в реальной жизни, пусть мы это и не всегда замечаем. Представляем научную статью на испанском языке российского ученого, филолога и литературоведа Михаила Бурака об анализе концептов «время» и «сознание» в трёх произведениях Х.Л. Борхеса (а говорить о времени, пространстве и сознании стало уже традицией нашего журнала). Основное внимание уделяется рассказу «Сад расходящихся тропок». Метафора, присутствующая в его названии, связана с представлением о лабиринте параллельных друг другу времён. В этом рассказе и в эссе «Новое опровержение времени» Борхес приводит многочисленные доказательства того, что время как метафизическая субстанция не существует, при этом признаёт себя бессильным против его неумолимого хода. Автор статьи рассматривает рассказы и эссе Борхеса в лингвофилософском плане, подводя читателя к многоплановому восприятию сложных жизненных ситуаций, к мысли об уникальности каждого мгновения бытия.

Родео в Чили официально признано как национальный вид спорта, но это конное состязание значит для современных чилийцев много больше, чем просто развлекательное зрелище, это национальный символ и важная часть историко-культурного наследия. Традиции родео восходят к временам Конкисты, когда родео — стгон скота (исп. *rodear* — окружать) — было неременным элементом сельской жизни. Автор аналитического эссе филолог Анастасия Кутькова рассказывает читателям, как зародилось это явление, каким образом оно стало олицетворением этнотипического начала чилийцев и частью национальной идентичности. Особый интерес представляет образ чилийского ковбоя — ловкого наездника *уасо*, народного героя, оказавшегося необходимым для самоидентификации всем слоям чилийского общества.

Музыка — неотъемлемая часть культуры любого народа, она — общественная память. Молодые исследователи Матео Рохас Сампер из Колумбии и Фавио Даниель Кортес Сальседо из Перу, обучающиеся в России (МГИМО и Нижегородский государственный университет), подготовили исследовательскую статью на английском языке о национальной музыке и традиционных музыкальных инструментах своих стран, которые воплощают аутентичную культуру коренных народов, африканские ритмы и наследие колониальной эпохи.

Традиции не статичны, они изменяются, адаптируются к современным реалиям. Именно это делает их живыми. Так, текстильное рукоделие, истоки которого лежат в доколумбовой Америке и чья практика традиционно передается из поколения в поколение, перестает быть чисто прикладным искусством, а эволюционирует в сторону передачи смыслов, идей и эмоций. Об этом пишут Юлия Давтян и Елена Крюкова в научной статье «Вышивая сердцем». На основе новейших источников авторы анализируют современный арт-активизм в Латинской Америке, приводят многочисленные факты, впервые введенные в научный оборот, и рассматривают арт-акционизм, а в его рамках творчество вышивки как гражданский протест, социальное движение и инструмент политической борьбы.

В рубрике обзора новых книг публикуем рецензию Маргариты Силантьевой и Дмитрия Горшенёва на книгу Б. Катлоса «Королевства веры: новая история мусульманской Испании»², изданную на русском языке в серии «Межрелигиозный диалог» в Москве в 2024 году. В объемной работе английского ученого известные и малоизученные исторические факты собраны в единую повествовательную линию, охватывающую девять веков иберийской истории. Этот труд представляет новый взгляд на историю арабо-берберского завоевания Испании, пересмотр устоявшихся мифов об арабо-мусульманском государстве Аль-Андалус, о Реконкисте, об особенностях социально-культурного взаимодействия религиозных сообществ (феномен *convivencia*), к которым принадлежало население средневековой Испании. Рецензенты, рассуждая о наследии и мифах «королевств веры», оценивают эту книгу сквозь призму современных споров о межрелигиозном диалоге.

* * *

Мы выбрали «Традиции» главной идеей этого выпуска и убедились, что страниц одного номера не хватит для такой обширной проблематики, поэтому будем возвращаться к теме традиций в той или иной форме в следующих номерах журнала.

² Catlos B.A. Kingdoms of Faith: A New History of Islamic Spain. Oxford University Press. 2018. 482 p.

Четвертый номер «Ибероамериканских тетрадей» будет посвящен соприкосновению культур стран ибероамериканского мира и России. Несмотря на расстояния, которые нас разделяют, оказывается удивительно много переплетений судеб, событий, взаимовлияний на историю, политику, искусство, литературу. Открывается обширное поле для научных исследований, к которым и приглашаем отечественных и зарубежных экспертов-ибероамериканистов. Напоминаем, что статьи для рассмотрения принимаются до 20 ноября с.г.

Встречаемся на страницах «Ибероамериканских тетрадей»!

Елена Астахова,
главный редактор журнала

**Приветствие журналу от Посла Боливии в России
г-жи М.Л. Рамос Урсагасте
Carta Embajadora María Luisa Ramos Urzagaste**



Queridos amigos:

Permítanme hacerles llegar un fraterno saludo y mis agradecimientos por la hermosa e importante labor que desempeñan en el marco de sus publicaciones de Cuadernos Iberoamericanos.

Los ensayos y artículos que publica esta prestigiosa revista científica, son un valioso aporte, no solo para el público ruso, que está interesado en conocernos, sino que también para nosotros, los latinoamericanos, ya que nos permite entender la forma en que los estudiosos y expertos rusos observan nuestra región.

Para quienes no han visitado aún Latinoamérica y el Caribe, estas publicaciones muestran que los conglomerados de personas que habitan al interior de las fronteras de un determinado país, o región, no son la simple suma de almas; son historias que se entrelazan en un recorrido intenso a lo largo de décadas y siglos.

Se relatan hechos históricos y análisis de distinta índole, donde la creatividad individual y colectiva, por ejemplo, o un ritmo musical, así como el análisis de la poesía, entre otros, son medios que conducen a entender la pluriculturalidad de Latinoamérica y el Caribe.

Debo reiterarles que relevo y valoro estas múltiples miradas sobre distintos temas, que despejan la falsa imagen de una región homogénea.

Queridos amigos, gracias por mostrar al público ruso sus reflexiones sobre el intenso y extenso territorio iberoamericano.

María Luisa Ramos Urzagaste,

Embajadora Extraordinaria y Plenipotenciaria del Estado Plurinacional de Bolivia en Rusia

La cosmovisión mágica de los pueblos originarios de América

© Aguilar Montalvo E., 2024

Enrique Aguilar Montalvo¹, Presidente de la Fundación Pueblos de América, Ecuador.
170150, Ecuador, Pichincha, Quito, calle Reina Victoria, N26-50
E-mail: pueblosdeamerica@gmail.com



Resumen. Los primeros habitantes de América habrían procedido de Siberia, del extremo norte de Asia, e ingresado al continente americano durante la última glaciación, que comenzó hace 110 000 años y finalizó hacia el 10 000 AP. Estos primeros grupos humanos concebían el mundo exterior desde una cosmovisión mágica e interpretaban su pensamiento mediante diversos rituales, ceremonias y ofrendas, cantos, melodías y danzas en estrecha relación con su entorno natural. Siendo así como desarrollaron, en esta América mágica, los mitos prístinos de su creación cargados de tradiciones y cultos que les permitió mantener una íntima conexión con su nuevo y exuberante entorno geográfico. Al mismo tiempo, el mundo indígena de América introdujo un panteón de deidades para cada acontecimiento, para cada hecho de su existencia, demostrando así, que, si bien son distintos por ser mortales, tienen el mismo lenguaje de sus dioses, que se asemejan a ellos pese a ser profanos,

puesto que dicha comunicación resulta esencial para llamar su atención e implorar protección, amparo y subsistencia. En la región mesoamericana como en el mundo andino, aún existen agrupaciones culturales que reproducen y evocan estos acontecimientos con la naturaleza, realizan ceremonias y homenajes a las distintas deidades. Un ejemplo de ello es la continuidad en los mitos de la creación y el lenguaje simbólico como ceremonial. Culturas que preservan sus tradiciones y prácticas con la misma convicción de sus antepasados. En esencia, el mundo indígena de América se ha sostenido en una dimensión paralela, construida a base de las costumbres y tradiciones ancestrales que han resultado necesarias para su conservación y supervivencia en un mundo contemporáneo que cada vez se aleja más de su realidad. Por otra parte, la injerencia religiosa que han ejercido, durante siglos, las distintas órdenes cristianas, traídas durante la etapa colonial española, ha logrado penetrar y culturizar a estos grupos de indígenas sometiéndolos, incluso, a los más radicales. Esto ha llevado a construir, al mismo tiempo, un sincretismo a partir de una reelaboración de sus tradiciones. En la actualidad, estos ritos y cultos cristianos se llevan a cabo en las mismas montañas y nevados donde sus antepasados

¹ Enrique Aguilar Montalvo es presidente de la Fundación Pueblos de América, Ecuador. Fotógrafo, documentalista, escritor e historiador. Autor de varias obras sobre las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas desde su visión como documentalista, así como investigador sobre las culturas andino-mesoamericanas. Entre sus publicaciones se destacan los libros «Amanecer en los Andes» (1998), «Odisea, entre soles y lunas» (2023) y «En el lugar de la soledad» (2023). Realizador y productor de documentales en Ecuador, Guatemala, Bolivia, Perú y México, los que se han difundido en varios festivales internacionales. Ganador de varios concursos internacionales de fotografía. Ha colaborado con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, la Escuela Nacional de Antropología e Historia ENAH, ha sido parte de la organización de varios foros y mesas redondas acerca de la «Arqueoastronomía en Mesoamérica». — *N. de la R.*

veneraban y mantenían contacto con los dioses, pero en su lugar, la iglesia cristiana ha erigido templos en el marco de crear una nueva y particular forma de reinterpretar su existencia. Surge, entonces, una actualización de sus doctrinas, en que las imágenes de santos cristianos y de la liturgia se aplican a partir de un credo común originario. Ceremonias aceptadas por los indígenas americanos, siempre con la finalidad de subsistir.

Palabras clave: pensamiento mágico, pueblos originarios de América, deidades, homenaje religioso, mitología, cantos, danzas, sincretismo

Para citar: Aguilar Montalvo E. (2024) La cosmovisión mágica de los pueblos originarios de América, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 14–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-14-36

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

Agradecimientos: El equipo editorial de «Cuadernos Iberoamericanos» le agradece a Enrique Aguilar Montalvo, Presidente de la Fundación Pueblos de América (Ecuador) la amable posibilidad de publicar su ensayo analítico basado en gran medida en sus propias investigaciones de campo y experiencia personal.

Ибероамериканские тетради. 2024. 3. С. 14–36
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-14-36

УДК 394

АНАЛИТИЧЕСКОЕ ЭССЕ

Статья поступила 29.04.2024
После доработки 05.09.2024
Принята к публикации 15.09.2024

Магическое видение мира коренных народов Америки

© Агилар Монтальво Э., 2024

Энрике Агилар Монтальво², президент фонда «Народы Америки» (Эквадор).
170150, Эквадор, Пичинча, Кито, ул. Рейна Виктория, N26-50
E-mail: pueblosdeamerica@gmail.com

Аннотация. Важную роль в становлении магического видения мира коренных народов Америки сыграли общее происхождение (первые жители континента, который теперь мы называем Америкой, вероятно, пришли с крайнего севера Азии, из Сибири, во время по-

² Энрике Агилар Монтальво — президент фонда «Народы Америки» (Эквадор), антрополог, историк, режиссер документального кино, фотограф. Автор научных работ об обычаях и традициях коренных народов американского континента, исследований андской и мезоамериканской культур, в том числе книг «Рассвет в Андах» (1998) и «Одиссея между солнцами и лунами» (2023). Режиссер и продюсер документальных фильмов о традициях индейских народов, проживающих в Эквадоре, Гватемале, Боливии, Перу и Мексике, которые завоевали награды на международных кинофестивалях. Победитель нескольких международных фотоконкурсов. Приглашенный профессор Института эстетических исследований Национального автономного университета Мексики (UNAM), Национальной школы антропологии и истории Мексики (ENAH), участвовал в организации форумов и круглых столов по теме «Археология и астрономия в Мезоамерике». — *Примеч. ред.*

следнего ледникового периода), тесное взаимодействие с природой и осмысление своеобразия открывшегося им окружающего мира. Новая географическая среда, непростые условия жизни, стремление выжить в них рождали мифы и магические традиции, которые находили воплощение в различных ритуалах, церемониях, обрядах, в культовых песнопениях и танцах, в подношениях богам. Тогда же появились мифы о сотворении мира и происхождении человека, дополненные особыми культами, которые помогали поддерживать тесную связь с новой средой обитания. Коренные народы создали целый пантеон божеств для каждого события, для каждого факта своего существования, демонстрируя, что, хотя они и отличаются от сверхсуществ, будучи смертными, но говорят с ними на одном языке и просят защиты, пропитания и покровительства. Так создавалась как бы параллельная вселенная, в которой до сих пор практикуются магические традиции и ритуалы, помогающие адаптироваться и выживать, в том числе и в современном мире. Вмешательство католической церкви в эпоху Конкисты, ее влияние на культуру и традиционные верования привели к религиозному синкретизму, основанному на новой интерпретации существовавших культов, причем даже среди самых ярых приверженцев традиционных верований. Новые религиозные ритуалы и обряды, вобравшие в себя христианскую доктрину, представители коренных народов стали проводить в тех же местах, где их предки молились языческим богам. Так, образы христианских святых и сама христианская литургия, проводимая в храмах, строящихся католической церковью, наложились на магические представления автохтонного населения об общем происхождении и об окружающем мире. Христианская доктрина трансформировалась, вобрав в себя церемонии традиционных верований коренных народов, поскольку именно эти ритуалы помогают им существовать.

Ключевые слова: магическое мышление, коренные народы Америки, божества, обряд поклонения, мифология, песни, танцы, синкретизм

Для цитирования: Агилар Монтальво Э. (2024) Магическое видение мира коренных народов Америки. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 14–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-14-36

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Благодарность: Редакция «Ибероамериканских тетрадей» благодарит президента Фонда «Народы Америки» (Эквадор) г-на Энрике Агилара Монтальво за предоставленную возможность опубликовать его научную работу, которая во многом основана на собственных полевых исследованиях и личном опыте.

The Magical Cosmivision of the Native Peoples of America

© Aguilar Montalvo E., 2024

Enrique Aguilar Montalvo³, President of the Peoples of America Foundation, Ecuador
170150, Ecuador, Pichincha, Quito, Reina Victoria street, N26-50
E-mail: pueblosdeamerica@gmail.com

Abstract. The first inhabitants of America must have come from Siberia, from the extreme north of Asia, and entered the American continent during the last glaciation, which began 110,000 years ago and ended around 10,000 BP. They had a magical worldview, felt closely connected to nature, and expressed their way of thinking through various rituals, ceremonies, offerings, songs, melodies and dances, while the new environment prompted them to create traditions, cults, and myths about their origin. At the same time, the indigenous people of America introduced a pantheon of deities for each event, for each fact of their existence, hence demonstrating that although humans are different because they are mortals, they speak the same language as their deities and ask them for sustenance and protection. In Mesoamerica and the Andean region, there are groups that still perform ceremonies and rituals to honor different deities. The indigenous world of America has been sustained in a parallel dimension where magical traditions and rituals help people to adapt and survive in the modern world. However, the religious interference of the Catholic Church during the Spanish colonial period affected indigenous groups, even the most radical ones, and led to a syncretism based on a new understanding of traditions. Nowadays, people perform rituals in the same snow-capped mountains where their ancestors worshipped deities and communicated with them. Images of Christian saints and the liturgy conducted in temples built by the Catholic Church were combined with the magical ideas of the indigenous population about common origin and the world. Thus, Christian doctrine transformed by incorporating traditional beliefs and ceremonies of the indigenous peoples, as it is these rituals that help them live harmoniously.

Keywords: magical thinking, native peoples of America, deities, religious homage, mythology, songs, dances, syncretism

For citation: Aguilar Montalvo E. (2024) The Magical Cosmivision of the Native Peoples of America, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 14–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-14-36

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

³ Enrique Aguilar Montalvo is President of the Peoples of America Foundation (Fundación Pueblos de América, FUPA) in Ecuador, anthropologist, historian, filmmaker, photographer. He is the author of several works on the customs and traditions of indigenous peoples, as well as research on Andean-Mesoamerican cultures, including the book «Dawn in the Andes» (1998) and «Odyssey, between suns and moons» (2023). He is also a director and producer of documentaries in Ecuador, Guatemala, Bolivia, Peru and Mexico, which have been shown in several international festivals, and winner of several international photography contests. He has collaborated with the Aesthetic Research Institute of the UNAM, National School of Anthropology and History, and has helped to organize forums and round tables on «Archaeoastronomy in Mesoamerica». — [EN].

Acknowledgements: The editorial team of *Iberoamerican Papers* expresses their gratitude to Enrique Aguilar Montalvo, President of the Peoples of America Foundation (Ecuador) for the possibility to publish his analytical essay, which is based largely on his own field research and personal experience.

Un examen de los grandes mitos humanos relativos al origen de la especie y al sentido de nuestra presencia en la tierra, revela que toda cultura —entendida como creación y participación común de valores— parte de la convicción de que el orden del universo ha sido roto o violado por el hombre.

Octavio Paz [Paz, 2023]

El hombre americano. Conexión entre la naturaleza y lo divino

Con la llegada del Homo sapiens, inicia el Paleolítico superior y empieza la gran transmigración al continente americano, a través de la estrecha franja de Bering, entre 25 000 y 12 000 años atrás. La evidencia paleoantropológica y genética ha establecido la hipótesis de que los primeros habitantes habrían procedido de Siberia, al extremo norte de Asia, y que habrían ingresado a América durante la última glaciación, conocida como Würm, que comenzó hace 110 000 años y finalizó hacia el 10 000 AP. La glaciación dejó libre el paso por el corredor de Alberta y otros. Estos pasadizos entre la actual Alaska y Siberia dejaron al descubierto miles de kilómetros cuadrados con un paisaje seco y frío, ya que el nivel del agua descendió más de 100 metros. No obstante, fueron grandes sabanas factibles para la supervivencia de los grupos humanos y mamíferos, como el mamut y el bisonte, entre otros.

La riqueza y exuberancia geográficas del continente americano habrían ofrecido a los primeros pobladores esa posibilidad de integrarse a un mundo fantástico, cargado de enigmáticos paisajes y sonidos de la naturaleza, como la cuenca amazónica, selva de Chiapas, cordillera andina, las cuevas, los manantiales, así como las interminables costas donde podrían desarrollar la riqueza de sus expresiones verbales y de pensamiento mítico, sobre la base de la abundancia de la flora y la fauna que, inexplicablemente, les acogía.



La danza de los Quetzales

En la región mesoamericana aún existen agrupaciones culturales que reproducen y evocan los acontecimientos de la naturaleza, como el amanecer y el despunte de los primeros rayos del sol.

Cuezalin es una de las danzas de aves que se lleva a cabo en la Sierra Norte de Puebla, en México. Se trata de un ritual que exhibe las plumas rojas de la guacamaya que, debido a su color, era un símbolo relacionado con el sol. Este oscilar de raíces antiguas manifiesta una representación de movimientos y sonidos que simulan a las aves revoloteando con los primeros rayos de luz. Para ello, los danzantes emplean un imponente tocado circular, elaborado con plumas de las aves, en alusión a los penachos de la guacamaya, cuyo brillo e iridiscencia generan un constante cambio de tonalidad, en función del ángulo de visión e iluminación. Es un baile extremadamente simbólico, por su relación con el cosmos y la existencia.

Los actos de la expresión humana manifiestan los primeros sellos del lenguaje con caracteres y objetivos distintos. Estos serán cada vez más complejos, a medida que los simbolismos de objetos vayan rebasando el imaginario de su existencia. La falta de comprensión sobre la creación del cosmos, de su propia existencia y del entorno circundante generaría las condiciones adecuadas para el pensamiento mágico de aquellos primeros pobladores.

La celebración de rituales, la recuperación y conexión entre la naturaleza y lo divino son motivos que los llevarían a manifestarse con profunda carga emocional y simbólica. Por eso, la corteza cerebral límbica se extasía en la imaginación; le produce al individuo un sentimiento de placer, de melancolía, de admiración y respeto tan intensos, que son capaces de envolverlo en una contemplación que deriva a nuevos estados de éxtasis, exaltación y enorme vehemencia.

Así, las lenguas y los cantos están atados a los hechos circunstanciales del hábitat del individuo: reflejan su esencia. Existe una simbiosis mágica del cuerpo con el alma de la naturaleza, del espíritu del individuo con la geografía y sus transformaciones existenciales, un diálogo permanente en el cual el entorno cobra vida, posee palabra, cuerpo, espíritu y, además, es fuente de conocimiento. La lengua se acomoda, los gestos se pintan de frases relacionadas con el cosmos, descifran y decodifican la sustancia. En definitiva, las lenguas y los cantos son la expresión verbal de cada cerro, de cada río, del viento, de la lluvia, de las plantas y de los animales. Surge, entonces, el eje de la verticalidad, del inframundo, la tierra y el mundo de arriba, el celeste, el de la visión cósmica que se transforma en una vertiente telúrica cargada de energía, de rayos y truenos fertilizadores, del todo susceptible de ser nombrado, cantado y reproducido.



Restos de la ciudad de Caral

Las primeras civilizaciones en América

Una de las primeras civilizaciones organizadas y con edificación monumental de las que se tiene conocimiento en América, es Caral, ubicada al norte de la actual República del Perú y capital de una cultura que se desarrolló en esa zona hace casi 5 500 años.

El significado simbólico, descrito anteriormente, queda reflejado en los diversos elementos de su edificación, que responden a enormes obras construidas con piedra y madera. Pirámides conformadas por una escalera central que se orienta hacia puntos celestes del firmamento, altares con un espacio central para ofrendas con fuego y, posiblemente, relacionados con ritos y ceremonias religiosas.

El sistema constructivo incluía conductos subterráneos para dispersar la energía del viento y dar resistencia a terremotos. Pero lo más singular y destacable de su arquitectura son las enigmáticas plazas circulares situadas frente a dos edificios piramidales, lo que nos lleva a concluir que Caral fue un complejo urbano conformado por distintas etapas constructivas, para albergar a una sociedad avanzada que desarrolló grandes conocimientos tecnológicos, agrícolas y sociales.

La doctora Ruth Shady, arqueóloga e investigadora, plantea lo siguiente: «La civilización se formó en el área norcentral del Perú desde 5000 a.p. con el aporte de poblaciones que ocupaban regiones de costa, sierra y selva andina, en una extensión aproximada de 400 kilómetros de norte a sur y de 300 kilómetros de oeste a este. Las sociedades de esa área, que habitaban en zonas ecológicas diversas, con modos de vida y culturas diferentes, tendieron redes de interacción e intercambiaron recursos, productos, bienes, experiencias adaptativas y conocimientos. Esa relación enriqueció el proceso civilizatorio y contribuyó a su precoz desarrollo en esta parte del continente americano. Se debe destacar la importancia que se dio al manejo transversal del territorio y a la articulación interregional desde la formación de la civilización y a lo largo del proceso cultural andino» [Shady, 2006: 60].

Se desprende, por tanto, que el desarrollo de esta importante civilización en América obedeció al intercambio de recursos, bienes y conocimientos con poblaciones de la sierra y la selva; y, en particular, con las poblaciones costeras del actual Ecuador. Allí se asentaron grandes culturas de alfareros, como los *valdivia*, quienes, además de producir una bella y artística cerámica, tuvieron la capacidad para extraer de las profundidades del mar la concha del caracol *strombus* y la espinosa del molusco *spondylus*, muy propios de las aguas tropicales de aquellas corrientes ma-



Cerámica de los valdivia

rinas. Estas conchas desempeñaron un papel muy importante para los ajuares funerarios y las ornamentaciones de gobernantes, en toda el área andina y mesoamericana. Además, debido a sus formas y al contexto del hábitat marino, pudieron representar, precisamente, las primeras formas de un universo mítico. Es de suponer, por tanto, que estos moluscos, crustáceos y otros habrían sido considerados como evidencia del comienzo, del origen prístino de la vida.

Las piezas de alfarería encontradas en las costas de Valdivia presentan bordes redondeados y decorados con signos y caracteres que evocan un profundo conocimiento astronómico; aluden a los puntos cardinales y su centro que, al parecer, representaría su morada en la tierra. Estos cinco puntos de su espacio-tiempo permiten reconocer la esencia común de una identidad que busca definir y reafirmar su presencia dentro del medio circundante. Son sus firmes creencias de pertenencia con el entorno existencial, y la apropiación de ese espacio para



Una pieza de alfarería valdivia

establecer una relación con el otro, en un ámbito natural y reconocible.

Por otra parte, imágenes de las culturas mayo chinchipe-marañón y montegrande surgen en la selva oriental, entre las actuales fronteras de Ecuador y Perú, y forman parte de ese universo conectado con el conocimiento mágico. Ambos desarrollos, que pertenecieron a una misma cultura amazónica, se destacan por la alfarería y los espacios rituales con alto valor simbólico.



El sitio arqueológico de Montegrando, Perú. 3000 a. C.

Las vasijas encontradas en la cuenca del río Marañón, selva oriental de Ecuador, corresponden, según los estudios arqueológicos, a la representación de un hombre, en apariencia gobernante, que emerge de la bivalva de la concha *spondylus princeps*. Lleva como tocado una serie de protuberancias similares a la semilla del cacao, fruto propio de aquella región. Eso conduce a pensar que se trata de una figuración de identidad de aquel posible gobernante y su origen mítico, asociado con el inicio de la vida y su pertenencia dada en esta tierra. Este hecho recuerda, de forma similar, el mito de la creación de la cultura de los mayas: seres humanos creados por las divinidades, usando el maíz blanco y amarillo. Preciosa sustancia, puesto que representa la supervivencia del ser: es el principal alimento de aquellas

regiones mesoamericanas y, al mismo tiempo, es objeto de veneración y cuidado. Por ello, el maíz se convierte en un símbolo sagrado y de identidad cultural, similar a lo que sucede con las semillas de cacao en la selva amazónica.

Tanto en Montegrande como en Santa Ana (Palanda, Ecuador), se encontraron templos ceremoniales de similares características. Su forma de espiral parece tener un gran significado en el pensamiento mágico-religioso: imaginaría el infinito del caracol strombus; es decir, el origen de la vida y la existencia se encuentra en las profundidades y el caos



Botellas de la cultura mayo chinchipe-marañón



Santa Ana-La Florida, sitio arqueológico en Palanda, Ecuador. 3500 a. C.

que dan forma a su pensamiento, a la edificación de templos ceremoniales en lugares específicos y determinados, cantos y melodías ancestrales, particularmente ricos y diversos, gracias a la amplia variedad de culturas que migraron desde tiempos remotos.

El ser y el pensamiento mágico

Aquellos pueblos indígenas de América —tal como ocurrió con los grupos de comerciantes y alfareros que poblaron la costa del Pacífico sur y la región Amazónica—, se extendieron y formaron sociedades avanzadas, con lengua propia y tradiciones tomadas de sus ancestros. Desarrollaron conocimientos profundos sobre los movimientos estelares en el cielo; crearon calendarios, tanto para el uso agrícola como mítico.

de los mares. En el centro de dicha espiral se habrían realizado varios rituales, entierros y representaciones que le otorgarían ese carácter sagrado. Así, en contraste con lo que ocurría con otros grupos de cazadores-recolectores del continente, en lugares de gran vegetación, suficiente agua y cacería, se originaron los primeros asentamientos regionales y, con ellos, la domesticación de alimentos, los rituales



Maqueta del complejo arqueológico Cochasquí, un inmenso calendario solar. Ecuador

Esto recuerda la existencia de un origen prístino, un primer inicio donde las cosas surgieron y el hombre, en un estado puro, tomó ventaja de ello. Crearon un panteón de deidades conforme con sus necesidades, con sus miedos, y con sus enigmas de coexistencia con la naturaleza. El avance cultural del ser humano cobró vigencia, a partir de su historia remota. El crecimiento intelectual sobrevino con los intercambios sociales y de comunicación, así como con la concepción mágica de su entorno, a partir de esa necesidad por interpretar e identificarse con cada uno de sus elementos.

Esa magia, como sustancia, a su vez, implicó sacralidad y respeto. Es el asombro por todo hecho natural que, a su vez, es visto como sobrenatural. Es decir, se trastoca la realidad objetiva para convertirla en una dualidad, que es correlativa a ese impulso. Se la desdobra en dimensiones de complementariedad y se crea una causa y un efecto distintos de la realidad originaria, cuyos extremos se vuelven a juntar en una causalidad cíclica que se ajusta a su pensamiento. Así, los contrarios son el principio y final que se repiten continuamente. Se convierten en los elementos fundamentales para alcanzar ese estado espiritual, generado por la sublimación de su coexistencia con ese mundo superior.

A decir de los grupos indígenas de América, estos viven entre el adiós y la bienvenida, entre lo propio y lo ajeno, entre el encuentro y el desencuentro. Las fuerzas físicas de la naturaleza son contrarias y, a la vez, complementarias, para mover la rueda de su universo, lo que significa poseer una gran capacidad de adaptación a su entorno y un continuo proceso de reinención de sí mismos.

El hecho de dar animosidad a cada elemento, dotarlo de vida propia, al viento y la lluvia, a los manantiales y a los cerros, al trueno y al rayo, al sol y a la luna, suspendidos en medio del infinito universo, y crear mitos a partir de sus interpretaciones, conforma esa cosmogonía mágica de relación íntima y profunda con un enorme panteón de deidades; así también, el hecho de la muerte fue considerado como la transmigración a otro estado: el paso a un lugar ancestral donde el espíritu permanecerá intemporal. Por tanto, para aquellos primeros hombres, los muertos pasaban a habitar en cerros y montañas, piedras, árboles y ciertos animales susceptibles de comunicación a través de los sueños, el viento y los sonidos de la naturaleza, ya que los muertos mantenían el valor del presagio, el procedimiento del devenir. Cuando los objetos y acontecimientos se vuelven anímicos, cobran vida y es su espíritu el que se comunica con los interlocutores terrenos, se rinde culto a la esencia perceptible a la que se ofrenda, y se realiza el pago por los dones y favores recibidos en una especie de entrega-beneficio.

Los estudios de Díaz-Bolio [Díaz-Bolio, 1952] y de Díaz del Castillo [Díaz del Castillo, 1982] concluyen que fue tal la obsesión de los pueblos del antiguo México por la serpiente de cascabel, *Crótalus durissus*, a la que llamaron *Tzab-Can*, que le rindieron fascinante culto hasta convertirla en una deidad totémica. Fue el símbolo del conocimiento y, al mismo tiempo, figurativo, presente en la arquitectura, escritura, parafernalia de los dignatarios y el calendario entre los principales aspectos culturales de los antiguos mayas.

El llamado comúnmente «crótalo de Yucatán», *Crótalus durissus*, según Díaz-Bolio, fue concebido y enlazado al sol, como su manifestación terrena, como el ser que está vinculado con el mismo poder sobrenatural con el que se inviste al sol [Díaz-Bolio, 1952]. La especie animal posee similares características que el sol: belleza deslumbrante, piel de fulgor tornasol mutable en una época particular del año, con figuras geométricas en su cuerpo similares a las que el sol realiza en su recorrido,



*Muro de serpientes de cascabel.
Pirámide de Tenayuca, México*

anunciadora con el ringlero de su cascabel, al igual que el presagio de lluvias con los truenos, mortalmente temible y, al mismo tiempo, numen de la fertilidad.

De esta manera, es posible deducir que el «espíritu» del sol se halla de manera omnipresente en la serpiente que dibuja, a su semejanza, el cosmograma con los puntos cardinales definidos astronómicamente, a partir de su salida oriente-po-

niente durante los equinoccios «medios». Ello define los espacios y los rumbos a través de los puntos solsticiales, similares a la figura geométrica que forma el cuerpo del ofidio, y que traza un eje vertical en su ascenso-descenso, antes de ir al inframundo, de idéntica manera que lo hace el crótalo mientras se envuelve con el sol y luego se sumerge en las cavernas, donde, al igual que el astro, convive con los seres mitológicos de «abajo».



*Un pendiente en forma de serpiente
de cascabel. Museo Amparo en Puebla,
México*

El hecho de que de sus fauces surja el hombre-dios —la máscara que esconde la divina representación de la fertilidad, producto de la unión existente entre el fuego y el agua, entre el sol y las aguas profundas— es una evidencia inequívoca de esta asociación mágica que se dio a la serpiente hasta convertirla en el símbolo dinástico de los gobernantes, en la inspiración religiosa, en la búsqueda insistente de una construcción arquitectónica que exprese, en un juego de luces y sombras producidas por el sol, que está en armonía con el astro y la serpiente.



*Estatua moderna
de Quetzalcóatl, deidad
de la luz y fertilidad, México*

El sol es, entonces, masculino y la tierra, femenina. Su apareamiento cósmico, que ocurre entre truenos y lluvias, gesta la fertilidad encarnada por la serpiente que lleva de ambos para formar la trilogía sol-tierra-lluvia; representación simbólica de la existencia fértil. Así, los mundos de arriba y de abajo quedan indisolubles y, al mismo tiempo, divididos en una concepción del mundo que se proyecta de forma cuadrada, sostenida por los cuatro bacabs⁴, al igual que la figura del lomo del crótalo de Yucatán.

En consecuencia, las expresiones del ser mágico conforman ese diálogo del humano con cada una de las representaciones sobrenaturales, con las dotadas de personalidad y poder, que integran la cosmogonía creada a partir de la multiplicidad de hechos de su existencia, y de correlacionar las causas y los efectos físicos en un modelo de interpretación personal. Constituye un diálogo íntimo con cada uno de los seres superiores, que, a su vez, mantienen comunicación entre sí. Deidades que se confabulan para otorgar el bien o el mal al individuo, para dotar de beneficios o castigarlo por su falta de ofrendas, de sacrificios humanos, sangre o corazones de víctimas, que son indispensables para que el panteón de divinidades sobreviva.

Es decir, existe en el pensamiento mágico el concepto de que ellos también son finitos, que pueden perecer si el individuo no los alimenta, por lo que hay una mutua dependencia de sobrevivencia. El astro sol puede declinar y fallecer, dejar de alumbrar, dejar de calentar y matar las cosechas, al igual que las tormentas o la furia del trueno y rayo terminan con una sociedad. En el mundo mágico todo tiene animosidad y está relacionado, incluso, con el comportamiento colectivo de la sociedad que tiene una intencionalidad dirigida por aquellas divinidades. Los ritos de fertilidad son un coito sagrado entre el sol y las lluvias. La tierra es el receptor. El vientre materno es el lugar donde germina esa nueva vida, el producto de aquel coito. El fruto, el maíz y el cacao cobran, entonces, vida propia. Emergen de ese vientre materno y crecen; se desarrollan en un proceso de permanente cuidado, de constante alimentación por parte de quienes, más tarde, le sacrificarán para convertirlo en su alimento.

La vida es, entonces, cíclica, al igual que la muerte. Hay una constante repetición del inicio como del final. Ambos están interconectados, forman un solo hecho. En medio de ese hecho está la alimentación para la subsistencia del todo, de los dioses y los hombres, de los frutos y la tierra. La vida es, por tanto, el estado permanente de resistencia a la muerte, la conservación de la especie en un estadio de individualismo puro. Por tanto, la correlación de los opuestos vincula rituales religiosos, oraciones y enormes sacrificios humanos para que exista ese todo, en el supuesto que, dicha observancia, a su vez, le dará la recompensa de que

⁴ Bacab es el nombre genérico en el idioma maya yucateco para referirse a las cuatro deidades prehispánicas de esta cultura más antiguas que habitaban en el interior de la Tierra y en sus depósitos de agua, cuya principal tarea consistía en sostener el firmamento. — *N. de la R.*

el individuo igualmente exista. Así, el pensamiento mágico desafía cualquier ley de causa y efecto real de la física, al generar sus propias leyes, conforme aquellos pensamientos e interpretaciones.

«El mito está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje...»

El mito está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje. <...>
La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración,
ni en la sintaxis, sino en la *historia* relatada.

El mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado
y cuyo sentido logra *despegar* si cabe usar una imagen aeronáutica,
del fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a deslizarse.

Claude Lévi-Strauss [Lévi-Strauss, 1987: 232–233].

La esencia de los elementos de la naturaleza conjugó aquella posibilidad de construir abstracciones, dada la posibilidad de identificar, nombrar y clasificarlas de acuerdo con sus analogías y hechos. La constante observación a la sucesión de los ciclos solares, lunares y de varios planetas, a los períodos estacionales, al crecimiento y desarrollo de los frutos, como a la capacidad reproductora de todo ser vivo, incluidos los humanos, fueron las causas para crear esas analogías que facilitaron una interpretación mágica del micro y del macrocosmos; un orden de los fenómenos percibido únicamente por los sentidos, los sentimientos y la necesidad de la subsistencia global. En consecuencia, el caos resulta un mito de origen lejano y el humano se actualiza con otro mito asociado al orden, al nacimiento del sol. Así da paso a la certeza, a la razón de un universo que encuentra la luz y deja la incertidumbre del pasado.

Así habría nacido, en las antiguas culturas amerindias, el reconocimiento a un mito de la creación en el que todo habría sido tinieblas, perturbación y caos. Un desorden que encuentra, al fin, el inicio de un nuevo ciclo por medio de la peregrinación, siguiendo la trayectoria del sol. El mito de la creación queda atrás y se reproduce el orden, el equilibrio y la armonía. La luz del sol rompe la oscuridad, las tinieblas y la perturbación, lo que ocasiona nuevas abstracciones; entonces, todo cobra mágicamente un orden: el sol se convierte en el guía, en la luz, cuyo final será el conocimiento.

El pueblo huichol⁵, vivo ejemplo de mitos

En las áridas planicies mesoamericanas, se encuentra uno de los grupos étnicos con mayor relevancia en su tradición y costumbres. Creencias que este pueblo huichol confirma, una y otra vez, desde tiempos antiguos, al efectuar múltiples peregrinajes, desde el noroeste montañoso donde habitan, hasta ese lugar en las costas del actual Estado de Nayarit, donde depositan sus ofrendas y recrean, con profundo respeto y obediencia, la mitología de un caos originario.

Mantienen, así, la creencia de que solo la inquebrantable repetición de estas prácticas dará continuidad a su mundo, a su existencia, basada en el conocimiento adquirido por sus experiencias visionarias;



Un hombre del pueblo huichol

al descubrimiento de una realidad oculta —que se encuentra más allá del mundo objetivo y visible—; al universo de sus antepasados que vincula, necesariamente, a su vida diaria y actual. De esa manera, han desarrollado una cosmogonía que se enriquece de manera continua; un mundo donde conviven lo mundano y lo lúdico con el espíritu; lo sagrado con su cuerpo profano, un universo donde ambos coexisten necesariamente.

A partir de allí, dice esta fascinante mitología del pueblo huichol, los primeros hombres caminaron hacia el oriente, hacia el desierto de Wirikuta. Buscaban el opuesto del caos, el nacimiento del sol, el trayecto que sostiene, como eje medular, a sus dos extremos. Solo así, sus pensamientos conseguirían la armonía, el equilibrio substancial entre el poniente, ocaso de un pasado y, el oriente, nacimiento de un nuevo mundo, de este universo antípoda, contrapuesto, de una nueva era que requiere lo disímil para existir y que exige, a su vez, ser también recreada para persistir.

El calendario ritual del pueblo huichol establece dos temporadas estacionales: el de lluvias, que se relaciona con el diluvio y origen del mundo, por tanto, con la oscuridad y el caos; y, el tiempo de sequedad, que es el que da luz a su mundo, donde amanece y despunta el padre sol.

⁵ Уичоли (исп. *huichol*, самоназвание *wixárika* (*wirrárika*) или во мн. числе *wixáritari* (*wirráritari* — «настоящие люди») — индейский народ, проживающий в западной и центральной Мексике. Говорят на языке уичоль юто-ацтекской семьи. — *Примеч. ред.*

Homenajes religiosos de los huicholes

La primera celebración del período de luz será la fiesta del Tatei Neixa que, como todo homenaje religioso de los huicholes, expresa la intensidad y fuerza de esa enorme carga mítica, al asociar, en forma equivalente, a los niños menores de cinco años con el maíz y las calabazas porque, así como estos frutos culminan, luego de un período de oscuridad y lluvias con el ciclo de su crecimiento, en forma análoga, los niños inician y cumplen también con una etapa de su conocimiento y desarrollo físico.



La fiesta del Tatei Neixa

La pintura facial que las madres dibujan sobre las mejillas de sus hijos se forma con la raíz de una planta silvestre extraída del desierto de Wirikuta, conocida como uxa.

Son adornos alusivos a la flor del peyote y al sol; signos para que sus deidades puedan advertirlos, señales para indicarles su presencia. Es también un lenguaje. Representa la identidad y comunicación de los niños con estos seres sobrenaturales. Es la entrega a sus seres protectores.



Pintura facial de los huicholes

El homenaje inicia, entonces, en el exterior del templo o *calihuey*⁶, a primera hora de la mañana. En el poniente se ubica el tambor o *tepo*⁷ que, adornado con guirnaldas de la flor del cempasúchil, empezará a fragmentar al silencioso amanecer. En el oriente, por donde nace el sol, se coloca al *tsikiri*, símbolo de los niños, llamado también ojo de dios. Es un tejido con estambre de colores que da forma a su universo.

Al pie de este símbolo, se forma una especie de altar que será objeto de múltiples interpretaciones rituales. Ahí colocan las mazorcas adornadas del maíz, una cuerda une el oriente con el poniente. La cuerda ha sido adornada con copos de algodón que simboliza el alma de los niños que viajarán, al igual que sus padres, de poniente a oriente, es decir, del caos a la luz.

⁶ Casas donde los wixáricas llevan a cabo rituales sagrados. — *N. de la R.*

⁷ El teponaztli, también conocido como teponaztle o teponaxtli, es un instrumento musical tipo tambor de origen prehispánico. — *N. de la R.*

El chamán, o marakame, limpiará con sus plumas o muviéris, el alma de estos niños. Es el camino por donde los llevará, en un viaje imaginario, hasta el desierto Wirikuta. Es una forma onírica de acompañar a sus padres que partieron a recoger el cactus sagrado. Las manos del cantador golpearán, a partir de entonces y sin descanso, una y otra vez la piel de venado con la que fue elaborado el instrumento. Llevará, con su salvaje percusión, el espíritu de los niños hasta el oriente. Esta fiesta, más



El marakame (chamán) huichol participando en un ritual de agua



Teponaztli

allá de agradecer a la madre tierra por las primeras cosechas, es, para los niños, la primera representación simbólica del mito, el primer contacto en la recreación cósmica de origen, el inicio en la toma de conciencia de la continuidad permanente y perenne de la existencia del hombre mítico. En esencia, significa acompañar a sus padres con la misma devoción y sacrificio, ya que este concepto, el ser digno de los sacrificios, es el que da, precisamente, la permanencia a su existencia.

Los padres que partieron a Wirikuta llevarán consigo los canastos con sus ofrendas, depositarán en cada uno de los sitios sagrados durante su recorrido, entregarán a las deidades la materialización de su capacidad creadora: el producto generado con una intensa sensibilidad, la elaboración hecha con amor gracias al apego con lo sobrenatural. Representa, además, la humildad del ser humano ante las fuerzas superiores, su derrota ante quienes invariablemente gobiernan sus destinos. Es, también, el lazo que une y comulga la entrega de su obra, de su desamparo y necesidad. Ellos recibirán, a cambio de sus ofrendas, el apoyo, la fuerza de una deidad que también ama a sus creyentes. Es la protección en sustitución del voto, esfuerzo y sacrificio que realizan. Entonces, para ellos, el mundo se desenvuelve en una dimensión sagrada, en la que el hombre establece un nexo sublime y permanente con las deidades, en función de la supervivencia.



Tsikiri (Ojo de dios)

El mito de la creación

Durante esta celebración, la sangre de los animales sacrificados se esparcirá entre todos los creyentes: los niños replican simbólicamente el mito de la creación; los padres, en peregrinación, visitan los lugares sagrados. Representa la entrega de una vida para el sostenimiento de otra existencia. Así como en la Antigüedad, cuando los dioses se autoinmolaron, el niño que se arroja en la hoguera y se transforma en el astro diurno, el venado que se entrega voluntariamente a los cazadores y se convierte luego en el peyote; así también, el animal —fuente de poder y magia— entrega sus poderes divinos para transformarse en alimento. Otorga su sangre para ser untada en el maíz, en la madre Niwetsika. La sangre será llevada por los peregrinos, como ofrenda para depositarla en los lugares sagrados: en los manantiales, en los cerros, en los pequeños depósitos de agua, de los desiertos. Así se unta el rojo en sus ofrendas; es una manera de expresarse, de dotarlos de vida. Tatuarse sus rostros con la sangre del animal significará, igualmente, el lenguaje que revela que llevan lo máspreciado de la vida: la sangre. Es un transitar de lo profano a lo sacro, del «ser libidinoso» al «ser luminoso».

Peregrinación. Romper la barrera entre el consciente y el subconsciente

Durante la permanencia de los peregrinos en el desierto, frente a los primeros rayos del padre sol, pintarán sus rostros con la raíz del uxa. Elaborarán diseños figurativos y abstractos que darán identidad a cada uno de ellos. Al pintarse, las deidades podrán inequívocamente reconocerlos, sufrirán una transformación, una mutación que les acercará a lo divino. Podrán encarnar poder y develar los verdaderos rostros de los dioses; con sus máscaras, convertirse en deidades ocultas. Pero más allá de esta mutua dependencia, recolectar el cactus del peyote representa encontrar la luz. Es el elemento divino a través del cual consiguen romper la barrera entre el consciente y el subconsciente, entre lo visible e invisible, el medio que da paso al mundo de sus sueños, para convertirlo en existente y tangible. Es el vehículo que los lleva a dialogar con sus dioses, revestirse de lo sagrado, consagrarse para transformarse en seres luminosos. Es, pues, compartir un mismo espacio, participar con ellos.



Peregrinos huicholes en busca de peyotes

El objeto de esta peregrinación encierra, entonces, un pensamiento, por medio del cual, dejar el caos y la oscuridad del poniente, para acercarse al nacimiento del sol en el oriente. Es equivalente a los efectos psicotrópicos que produce la mes-



El cactus del peyote

calina del peyote, a una realidad paralela que ha sido asociada simbólicamente al mundo de la luz, al conocimiento; también al arte que se expresa en sus obras y ropajes. Es una conexión sagrada con el entorno creador, a través del fruto del desierto que, a su vez, será transformado en venado para ser susceptible de alimento. Por ello, su ingesta. El marakame cortará al peyote, una vez transformado en el venado azul, para entregar a los peregrinos en una especie de cuerpo y sangre derramada de ese ser convertido mágicamente en espíritu divino. Entonces, tomarán entre sus manos al ser luminoso para consumirlo en este desierto, luego de permanecer en total ayuno desde las montañas donde partieron. Finalmente, entrarán a lo más hondo de su percepción, a un estado sensorial intenso que los llevará, desde ese momento, a entrar en comunión con el conocimiento y la sabiduría. Regresarán después al hogar, junto a sus hijos y esposas. Llevarán consigo al divino luminoso; cargarán, para la última y quizá más significativa fiesta del período de luz, el peyote que será entregado a la comunidad.

La peregrinación y los jicareros (peyoteros) con su marakame habrán cumplido con la misión primitiva de recrear el mito. Retornarán sagrados y permanecerán así hasta su desacralización, nuevamente, al estado profano: ciclo continuo que da forma a su vida, que eleva, por la constante renovación, el espíritu del hombre a un estado de conciencia permanente, éxtasis, de la esencia divina. La danza y el canto se fundirán en esa especie de mantra pagano. El golpeteo sobre la tierra acompañará a su llamado glorioso. Ambos invocarán a la presencia divina como también a la lujuria. Se mezclarán en cada paso, en cada golpe, en cada movimiento de ese canto que suplica e invoca angustiado, que descansa y reposa, que armoniza y también fragmenta, rompe, enreda y desenreda. Ese canto que sube el tono bruscamente y baja hasta quedar mudo, silencioso como el cosmos, como el espacio. Ese canto que acude a los dioses, que llega hasta ellos, los envuelve y los atrapa, que trae el júbilo, la danza y la alegría. Ese canto que parece eterno porque dura todo el día, la tarde, el crepúsculo y la noche. Ese mantra que parece hacer perder al tiempo su compás, también su forma, su sentido, su razón de ser, ese estrépito triunfante que parece no tener fin y que se escucha en un espacio que también parece haber dejado de existir. Al final, ya sin voz, solo se escucha un eco muy distante, el ritmo de sus pisadas.



Cuadro de estambre huichol con imágenes del peyote

La comunicación a través del canto y la danza

El culto a la piedra, las ofrendas diversas, las hechicerías, los augurios, el modo de pensar lo extraordinario suele dirigir a controlarlo, y la magia es parte del instrumental que permite construir el imaginario que nos acompaña en la fantasía de aquello que produce existencia espiritual, que tiene capacidad de realizarse más allá de nuestra capacidad de impedirlo.

Raúl González Enríquez [González Enríquez, 1948]

Los grupos sociales fueron desarrollando no solo una concepción propia, sino, además, sociedades altamente estratificadas, como el caso de los mayas, mexicas o zapotecas en Mesoamérica; los incas, mapuches, guaraníes y aimaras en Sudamérica; los navajos y abenaki de Norteamérica, entre otros cientos de civilizaciones que se conformaron con identidades bastante comunes entre sí. La gran variedad de lenguas habladas en América se debe, precisamente, a esta sublimada interacción con las cosas, a la necesidad de nombrar lo sacro y también lo profano, lo mundano y lo espiritual. Es la palabra, el sonido, la intención, la que identifica, la que distingue los objetos y los hechos. Pero las lenguas, a su vez, están íntimamente vinculadas con la memoria, sometidas y sujetas a la corteza emocional; de allí su intencionalidad. Por eso, el canto, el salmo, la oración, la palabra que acoge y la que rechaza, la que muestra felicidad y la que denota tristeza. Estas voces, melodías y técnicas tradicionales, acompañadas de instrumentos como la flauta de viento compuesta, la quena, el tambor, los sicus, el raspador, el templado del monocorde, entre otros, van asociadas con el uso de la voz, recurso fundamental para guiar al grupo a través del canto en su constante improvisación, ya que estos suelen abordar diversos aspectos de la vida cotidiana, como la cacería, la visión de las cosas y su conexión con esa esencia, con la espiritualidad que surge de esa interacción.

Los diversos hechos de la naturaleza, la historia y las tradiciones de sus ancestros son, entonces, recreados, cantados y llevados a la sublimación, haciendo uso de su lejana memoria, de la resistencia y lucha, del triunfo como la derrota en las grandes lides de sus antepasados.

Los cantos y las danzas mágicas de los indios yaquis de Sonora y los mayos de Sinaloa

Los indios yaquis de Sonora y los mayos o yoremes de Sinaloa, como suelen a sí mismos llamarse, son los nombres con los que se conoce a estas culturas que se extienden por costas y desiertos del sur de Arizona hasta las áridas montañas de la Sierra Madre occidental de México. Sus melodías están inspiradas en la naturaleza; danzan con sus pascolas a las flores y las aves, pero, esencialmente, responden a pasajes muy significativos que giran en torno a la cacería del venado, toda vez que dicho animal engloba la visión histórica y cósmica de estas tribus.

El venado es el centro que se transforma en hombre. El individuo que danza ha de representar a un venado, al grado de casi convertirse en dicho animal: ser el venado. Para ello, en su estado más puro, la danza ha de ser efectuada por un indio al cual sus padres hayan destinado desde la infancia para tal fin. Buscan que encarne su actitud esbelta y sus pisadas elegantes. Se le prepara para que obtenga la capacidad de imitar sus movimientos, gestos y belleza.



Los mayos (yoremes) de Sinaloa, México

La danza personifica una muerte. Es el ocaso de una vida digna. Por tanto, los instrumentos del grupo que acompañan al danzante producen sonidos con sabor a tierra, agua y aire; son completamente silvestres y naturales. El raspador suele ser elaborado a partir del omóplato del venado y servirá para imitar el sonido del animal, una vez atrapado por los cazadores. La parafernalia utilizada por el danzante consiste en un tocado, que es la cabeza disecada del venado adorna-



Los yaquis de Sonora, México

da con cintas de color. En el cuello lleva collares y el torso desnudo. De la cintura a la rodilla lleva un rebozo de piel del mismo animal, sujeto por un cinturón con las pezuñas de este. En las manos lleva dos sonajas construidas con calabazas; y, sus tobillos están atados por los tenábaris, collares preparados con los capullos de las mariposas y recogidos entre las plantas silvestres. En su interior,

se rellena con piedras de hormiguero, lo que produce, con el movimiento del danzante, un sonido parecido al de la serpiente de cascabel, animal sagrado entre los mayos, yaquis y la mayoría de los pueblos mesoamericanos.

Esta danza, muy armonizada y acompañada por dos voces agudas y una grave, está muy relacionada con la vida del venado y su contacto con los demás animales que habitan en su entorno. Son inspiraciones dedicadas a la naturaleza, melodías que traían los antiguos cantores luego de sus largos viajes y que relatan pasajes simples, pero profundos; historias del venado que poco a poco va llegando al final de sus días, o de aquel herido por las flechas del cazador y que defiende su derecho a seguir vivo. Es un culto a la muerte y un homenaje a la vida, al sentido de libertad y, al mismo tiempo, a quien determina el final de esa libertad. Constituye un culto al cazador que demuestra su destreza y, también, su amor por la vida; por eso la reproduce, imita sus gestos, su fatiga y sonido de pezuñas contra la tierra.

En esta danza de la muerte, el venado, ya fatigado, culmina su batalla. Acepta que le faltan las fuerzas para seguir y se desvanece. En ese momento se escucha el tambor que representa los latidos del corazón; tembloroso, se niega a morir y, a pesar de su intento por levantarse, todo resulta fallido hasta quedar totalmente inerte, mientras el danzante, que reproduce cada quejido al compás de los instrumentos, se envuelve con ese sabor a sangre y olor a muerte. Se convierte en el espíritu del venado ya caído. Se estremece. Él también cae e igualmente se resiste a morir, pero ambos, al igual que el atardecer, se arrojan al crepúsculo de sus vidas; con ellos culmina aquel culto a la muerte, el homenaje a la vida, el sentido de libertad.

El mundo imaginario y el diálogo con el entorno de la naturaleza

La comunicación, a través del canto y la danza, con la llamada espiritualidad de la naturaleza, cobra fuerza e ímpetu debido a la intensa relación con los hechos que ocurren en su vida diaria. En ese mundo imaginario, cargado de emociones, de creencias y sentimientos que requieren exteriorizarse, manifestarse y despojarse, es que surgen, con oraciones y ceremonias de agradecimiento, los distintos rituales, el pago, el pedido para que ocurran hechos de protección o adivinatorios. Existe, por tanto, un mismo ferviente contacto con las divinidades; es un diálogo cargado de pasión y, a la vez, de temor; de allí, el tributo, la manifestación entregada al culto.

En los Andes centrales, este legado de los conocimientos y la práctica de dichas enseñanzas se llevan a cabo a través de antiguas tradiciones, tal como la búsqueda de un heredero que, según los llamados pacos, linaje de sacerdotes, se encuentra en las grandes alturas de los Andes. Esta, igualmente, es una peregrinación con fines míticos, que realiza el sacerdote para buscar a su heredero e iniciarle en el aprendizaje milenario de la adivinación. Para el efecto, lleva consigo una alforja cargada de fetiches y simbolismos, asimismo heredados por sus ancestros; estos son los elementos mágicos del poder que le guiarán durante esta búsqueda sagrada. Los cantos en aquellas alturas de las montañas, el baño en las frías aguas de los deshielos y los rituales consagran tal acto, teniendo, como testigo, las nieves perpetuas que se conciben como morada de los dioses protectores.

Mediante esta costumbre, es posible afirmar que la identidad humana entre los pacos se valora a través de la enseñanza, del aprendizaje e interacción con el entorno de la naturaleza, sus fuerzas físicas y cósmicas, los elementos figurativos, la presencia y el mensaje que otorgan las plantas y los seres vivos, las montañas y los desiertos, los objetos de los antepasados y demás sustancias que ofrecen —por



Danzante del venado

tradición— la creencia de la conservación y preservación de su raza, del conocimiento dado por el origen prístino y sagrado de la vida, al cual solo se puede acceder mediante ritos y ofrendas, cantos y danzas que le llevan al individuo al éxtasis de su propio ser, a transformar la corriente de emociones y percepciones en un hilo de vivencias consideradas sagradas y de diálogo con aquellos seres creadores de El Todo.

Las expresiones culturales, por medio de las distintas lenguas y los cantos, acumulan, así, la historia de la evolución del ser humano. Encierran sus vivencias. Son el manifiesto progresivo de sus creencias y religiones, rituales y representaciones simbólicas del universo.

* * *

En esta América mágica existe, por tanto, un origen común que prevalece, que se elaboró e interpretó para dar forma al mundo exterior; que se desarrolló en función de un pasado mítico cargado de tradiciones y generó, a partir de su percepción del universo, un pensamiento expresado mediante diversos rituales y ofrendas, cantos y melodías para reflejar su cosmovisión. Es esta particular capacidad la que les permitió mantener su conexión con la naturaleza, ser parte intrínseca de ella, pero al mismo tiempo, demostrar que son distintos, que es su semblante el que está dentro del símbolo y no al revés; que es el hombre, el ser mortal, el que se marca con el mismo lenguaje de las deidades, el que pretende llamar su atención y asemejarse a estos seres sobrenaturales. En esencia, el mundo indígena de América se sostuvo en un mundo paralelo, dado y construido en su estructura límbica, por la fuerza de las costumbres y tradiciones, por la necesidad de sostenerse con vida en un mundo desconocido, muy propio de las especies en adaptación.

P.S. La segunda parte de este ensayo será publicada en el próximo número.

Bibliografía / References

Aguilar Montalvo E. (2011) *Teotihuacan. Un estudio de la geografía, arquitectura, religión y calendario agrícola* [Teotihuacan. A study of geography, architecture, religion and agricultural calendar], Quito, Organización Cultural Pueblos de América. (In Spanish)

Ceruti M.C. (2007) Qoyllur Riti: etnografía de un peregrinaje ritual de raíz incaica por las altas montañas del Sur de Perú [Qoyllur Riti: ethnography of an Inca-rooted ritual pilgrimage in the high mountains of Southern Peru], *Scripta Ethnologica*, Vol. XXIX, pp. 9–35. (In Spanish)

Curatola Petrocchi M., Ziólkowski M.S. (2008) *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo* [Divination and oracles in the ancient Andean world], Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, 310 p. (In Spanish)

Díaz del Castillo B. (1982) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* [True History of the Conquest of New Spain], Buenos Aires, CEAL, 295 p. (In Spanish)

Díaz-Bolio J. (1952) *La serpiente Emplumada, eje de culturas* [The Feathered Serpent, axis of cultures], Mérida, Yucatán, Registro de Cultura Yucateca, 211 p. (In Spanish)

Eliade M. (2018) *Lo sagrado y lo profano* [The sacred and the profane], Austral, 192 p. (In Spanish)

González Enríquez R. (1948) *Pensamiento Mágico* [Magical Thinking], México, Editorial América, 214 p. (In Spanish)

Guamán Poma de Ayala F. (1980) *Nueva Crónica y Buen Gobierno* [New Chronicle and Good Governance], Tomo 1, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 429 p. (In Spanish)

Lévi-Strauss C. (1987) *Antropología estructural* [Structural anthropology], Buenos Aires, Paidós, 431 p. (In Spanish)

Montero García I.A. (2013) *El Sello del Sol en Chichén Itzá* [The Seal of the Sun at Chichén Itzá], México, Fundación Armella / Cacciani, 313 p. (In Spanish)

Paz O. (2023) *El laberinto de la soledad* [The labyrinth of solitude], México, Selector, 358 p. (In Spanish)

Shady R. (2006) La civilización Caral: Sistema social y manejo del territorio y sus recursos. Su trascendencia en el proceso cultural andino [The Caral civilization: Social system and management of the territory and its resources. Its transcendence in the Andean cultural process], *Boletín de arqueología PUCP*, no. 10, pp. 59–89. DOI: <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.200601.004> (In Spanish)

Имя как бессмертие: иберо-романская антропонимика в фокусе современных ономастических исследований

© Зененко Н.В., 2024

Наталья Викторовна Зененко, д-р филол. наук, профессор, профессор кафедры романских языков факультета иностранных языков Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации.

123001, Москва, ул. Большая Садовая, 14

ORCID: 0000-0002-0513-7386

E-mail: zenenko@mail.ru



Аннотация. Многообразие и неоднородность ономастических концепций побуждает к исследованиям одной из важнейших сфер научного знания — антропонимике. Искусство изучать, описывать лингвистические и экстралингвистические характеристики, систематизировать имена собственные, заслуживает пристального внимания языковедов, этнологов, культурологов, когнитологов, социологов и других специалистов. Антропоним является феноменальным компонентом уникального знаково-символического конструкта — онима, который неразрывно связан с мировоззрением человека и его этнокультурной картиной мира. Выполняя идентифицирующую и дифференцирующую функции, имя собственное является инструментом самопознания и индивидуализации. Антропонимика, в свою очередь, будучи единицей одновременно

антропологических, исторических, социологических и лингвистических измерений, играет важную роль в осмыслении человеком своего прошлого и настоящего. До начала восьмидесятих годов XX в. ономастика была для иберо-романских ученых *Terra incognita*, хотя понятие *антропонимия* было введено в научный оборот в 1911 г. португальским этнографом Ж. Лейте де Вашконселушем, который отмечал необходимость изучения многогранного смыслового наполнения иберо-романских личных имен, патронимов и фамилий. Семантика антропонимической модели включает в себя типичные культурно-исторические черты актуальной эпохи, признаки принадлежности носителя имени к определенному социальному классу, содержит сведения о местных традициях или об идеологических воззрениях. Исходя из этого, отечественные и зарубежные ученые третьего тысячелетия полагают, что антропонимика, расширяя границы языкознания, способна объединить многие гуманитарные науки, которые находят в ней исходные позиции для понимания некоторых частных дисциплинарных аспектов.

Ключевые слова: иберо-романская антропонимика, ономастика, антропонимическая модель, имя собственное, этнокультурная картина мира

Для цитирования: Зененко Н.В. (2024) Имя как бессмертие: иберо-романская антропонимика в фокусе современных ономастических исследований. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 37–57. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-37-57

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 3. P. 37–57
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-37-57

UDC 81'373.23+811.134

Recibido 25.07.2024
Revisado 20.08.2024
Aceptado 27.08.2024

El nombre como inmortalidad: antroponimia iberorrománica en el foco de la investigación onomástica contemporánea

© Zenenko N.V., 2024

Natalia V. Zenenko, Doctora en Filología, catedrática del Departamento de las lenguas romances, Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad Militar Alejandro Nevski del Ministerio de Defensa de la Federación de Rusia.

123001, Rusia, Moscú, calle Bolshaya Sadovaya, 14

ORCID: 0000-0002-0513-7386

E-mail: zenenko@mail.ru

Resumen. La diversidad y heterogeneidad de los conceptos onomásticos impulsa la investigación de la antroponimia que es una de las áreas más importantes del conocimiento científico. El arte de estudiar y describir las características lingüísticas y extralingüísticas sistematizando los nombres propios merece la atención de lingüistas, etnólogos, culturólogos, cognitólogos, sociólogos y de otros especialistas. El antropónimo es un componente fenomenal del ónimo, una construcción simbólica y única que está íntimamente ligada a la cosmovisión de una persona y su visión etnocultural del mundo. El nombre propio que desempeña funciones de identificación y diferenciación es una herramienta para conocer a sí mismo y buscar su individualidad. La antroponimia, siendo a su vez una unidad de dimensiones antropológicas, históricas, sociológicas y lingüísticas, desempeña un papel importante para que una persona comprenda su pasado y presente. Hasta principios de los años ochenta del siglo XX, la onomástica era *terra incognita* para los investigadores iberorrománicos, aunque el concepto de antroponimia fue introducido en 1911 por el etnógrafo portugués J. Leite de Vasconcelos Pereira de Melo que señaló lo importante que era estudiar el contenido semántico multifacético de los nombres personales, patronímicos y apellidos iberorrománicos. La semántica del modelo antroponímico incluye características culturales e históricas típicas de la época corriente, signos de que una persona que lleva tal o cual nombre pertenece a una determinada clase social, además de contener información sobre tradiciones locales o puntos de vista ideológicos. Los científicos rusos y extranjeros

del siglo XXI creen que la antroponimia, que va más allá de los límites de la lingüística, es capaz de unir muchas humanidades, ya que proporciona puntos de arranque para comprender algunos aspectos disciplinarios particulares.

Palabras clave: antroponimia iberorrománica, onomástica, modelo antroponímico, nombre propio, visión etnocultural del mundo

Para citar: Zenenko N.V. (2024) El nombre como inmortalidad: antroponimia iberorrománica en el foco de la investigación onomástica contemporánea, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 37–57. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-37-57

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

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 3. P. 37–57
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-37-57

UDC 81'373.23+811.134

Received 25.07.2024
Revised 20.08.2024
Accepted 27.08.2024

The Name as Immortality: Ibero-Romance Anthroponymy in the Focus of Contemporary Onomastic Studies

© Zenenko N.V., 2024

Natalia V. Zenenko, Doctor of Philology, Professor at the Romance Languages Department, Foreign Languages Faculty, Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation.

123001, Russia, Moscow, Bolshaya Sadovaya street, 14

ORCID: 0000-0002-0513-7386

E-mail: zenenko@mail.ru

Abstract. The diversity and heterogeneity of onomastic concepts is a driving force behind research into anthroponymy, one of the most important areas of scientific knowledge. The art of studying and describing linguistic and extralinguistic characteristics by systematizing proper names, deserves the attention of linguists, ethnologists, culturologists, cognitive scientists, sociologists and other specialists. The anthroponym is a phenomenal component of the onym, a symbolic and unique construction, which is inextricably linked to a person's outlook and ethnocultural world view. The proper name, whose functions include identification and differentiation, is a tool for self-understanding and recognizing one's individuality. Anthroponymy, in turn, has an anthropological, historical, sociological and linguistic dimension and plays an important role in people's understanding of their past and present. Until early eighties of the 20th century, onomastics was *terra incognita* for Ibero-Romance researchers, although the concept of anthroponymy was introduced in 1911 by the Portuguese ethnographer J. Leite de

Vasconcelos Pereira de Melo, who pointed out that it was essential to study the multifaceted semantic content of Ibero-Romance personal names, patronymics and surnames. The semantics of the anthroponymic model involves cultural and historical characteristics typical of the current period, pinpoints telltale signs that the name bearer belongs to a certain social class, and contains information about local traditions or ideology. With that in mind, Russian and foreign researchers of the 21st century maintain that anthroponymy expands the boundaries of linguistics and has the potential to unite many humanities, as it provides a starting point to analyze particular aspects of various disciplines.

Key words: Ibero-Romance anthroponymy, onomastics, anthroponymic model, proper name, ethnocultural world view

For citation: Zenenko N.V. (2024) The Name as Immortality: Ibero-Romance Anthroponymy in the Focus of Contemporary Onomastic Studies, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 37–57. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-37-57

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

Оним (от греч. *ὄνυμα*, *ὄνομα* — имя, название) представляет собой универсальное лингвокультурное понятие, это — уникальный знаково-символический конструкт, который содержит знания этнического, топонимического, исторического и социального характера. По праву считается, что язык без онимов не существует, ведь для того чтобы выделить объект среди аналогичных ему, необходимо его номинировать, установив присущие ему индивидуальные и уникальные характеристики, а лексико-грамматическая специфика этих единиц позволяет выделить их в особый класс языковой структуры. Ономастика (от греч. *ὄνομαστική* — искусство давать имена) как самостоятельная наука сформировалась во второй половине XX в. Она занимается изучением и систематизацией имен собственных: именовании людей, животных, племен, народов, мифических и сказочных персонажей, географических названий¹. По мнению Н.В. Подольской, ономастика — это искусство не только давать имена, но и изучать их². В словаре Королевской академии испанского языка (*Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*) дается следующее определение ономастики: «*ciencia que trata de la catalogación y estudio de los nombres propios*»³ — «наука, занимающаяся каталогизацией и изучением имен собственных»⁴.

Среди гуманитарных дисциплин ономастика выделяется спецификой предмета изучения и вызывает многочисленные споры, связанные с вариативностью научных воззрений лингвистов и лингвокультурологов

¹ Ономастика. Академик. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3486/%D0%9E (accessed: 23.02.2024).

² Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. Москва. Наука. 1978. С. 97.

³ Onomástica. Diccionario de la lengua Española. RAE. URL: <https://dle.rae.es/onom%C3%A1stica?m=form> (accessed: 23.02.2024).

⁴ Здесь и далее перевод автора.

в отношении ключевых понятий — оним и ономастика. Некоторые ученые считают, что ономастика изучает антропонимы и топонимы (Е.С. Отин⁵, Д.Г. Бучко⁶), другие (А.В. Суперанская [Суперанская, 1973: 36], Д.Э. Розенталь⁷, О.С. Ахманова⁸) полагают, что она занимается анализом антропонимии⁹. В то же время есть такие, которые допускают, что предметом исследования ономастики являются все онимы (Ж. Марузо¹⁰, В.А. Никонов [Никонов, 1974: 3], Н.В. Подольская¹¹).

Интерес, возникший к ономастике в отечественном и зарубежном языкознании в шестидесятые годы двадцатого столетия, сохраняется до сих пор. Среди современных исследователей стоит отметить Ю.А. Рылова [Рылов, 2006], О.А. Васильеву [Васильева, 2015], Ю.К. Картавую [Картавая, 2016], К.В. Шалацкую [Шалацкая, 2016], Л.А. Климову и Е.С. Медведкову [Климова, Медведкова, 2016], Х.М. Меджидову [Меджидова, 2017], Е.Ю. Воякину [Воякина и др., 2019], В. Агилар [Aguilar, 1997], А.М. Лопес Альварес [López Álvarez, 2011], П.Э. Хасинто Сантоса [Jacinto Santos, 2013], Й.Г. Лопес Франко [López Franco, 2023].

Если о предмете ономастики идут многочисленные дискуссии, то относительно антропонимики большинство ученых сходятся во мнении, что предметом ее исследования являются личные имена, фамилии, прозвища, псевдонимы людей. Цель нашего исследования — обосновать междисциплинарный характер антропонимики, которая является разделом ономастики.

Антропонимия и антропонимика как раздел ономастики

Имя, фамилия, отчество, прозвище, кличка — это термины, которые входят в одно лексико-семантическое поле антропонимов (от греч. *anthropos* — «человек» и *онута* — «имя, название»). Совокупность антропонимов — это антропонимия, а наука, изучающая антропонимию, называется антропонимикой, которая как одна из отраслей ономастики начала формироваться в XIX–XX вв.

Впервые термин *антропонимия* был введен в научный оборот португальским этнографом, археологом, филологом Жозе Лейте де Вашконселушем (José Leite de Vasconcelos Cardoso Pereira de Melo, 1858–1941), много писавшим о лексикографии в плане диахронии.

⁵ Отин Е.С. Словарь коннотативных собственных имен. Донецк. Юго-Восток, Лтд. 2004. 412 с.

⁶ Бучко Д.Г. Словник української ономастичної термінології. Харків. Ранок-НТ. 2012. 256 с.

⁷ Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителя. Москва. Просвещение. 1985. 399 с.

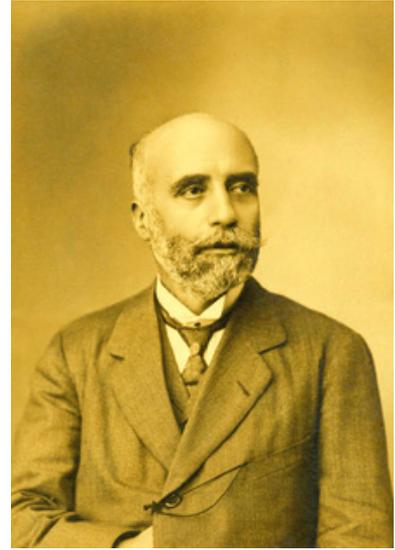
⁸ Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Москва. Советская энциклопедия. 1966. С. 277.

⁹ Антропонимия — это совокупность антропонимов.

¹⁰ Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. Москва. Издательство иностранной литературы. 1960. С. 187.

¹¹ Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии... С. 97.

В 1911 г. в сборнике прочтенных им лекций «Уроки португальской филологии» (*Lições de Filologia Portuguesa*) была опубликована его лекция «Типы имен собственных» (*Classes de nomes pessoais*). Ученый полагал, что диахронический анализ имен собственных может составить полную картину их смысловой наполненности. «*Nomes próprios <...> refletem crenças religiosas, influencias historicas, gostos e usos sociaes*» — «Имена собственные <...> отражают религиозные убеждения, исторические факторы, социальные установки своего времени», — писал Ж. Лейте де Вашконселуш [Leite de Vasconcelos, 1911: 439].



Жозе Лейте де Вашконселуш

Неоценимый вклад в иберо-романскую ономастику внёс Ж.М. Альбайхес и Оливарт (Josep Maria Albaigès i Olivart, 1940–2014), каталанский лексикограф, изучающий испанскую антропонимику, автор «Словаря имен собственных» (*Diccionario de nombres de personas*)¹² и «Большой книги испанских фамилий» (*El gran libro de los apellidos*)¹³. В 1995 г. вышло в свет его фундаментальное исследование «Энциклопедия имен собственных» (*Enciclopedia de los nombres propios*), в котором описано и проанализировано происхождение имен, патронимов и фамилий. Не ограничившись описанием этимонов, но погрузившись в концептуальную глубину антропонимов, ученый приходит к выводу о том, что «имена — это послания из прошлого» — «*los nombres son mensajes del pasado*» [Albaigès i Olivart, 1995: 21].

В Энциклопедии он отмечал, что у первобытных народов, и особенно у древних евреев, имя человека рассматривалось как проявление его духа, его сущности, его — как бы мы сейчас сказали — социального статуса. В процессе своего анализа Ж.М. Альбайхес и Оливарт отмечает степень уважения и почтения к личному имени у древнего человека. Считалось рискованным у диких племен раскрывать свое имя, поскольку это подвергало человека опасности со стороны врага или злых чар. Видимо по этой причине греки любили прикрываться псевдонимами [Albaigès i Olivart, 1995: 21–32].

¹² Albaigès i Olivart J.M. Diccionario de nombres de personas. Barcelona. Ediciones de la Universidad de Barcelona. 1993. 327 p.

¹³ Albaigès i Olivart J. M. El gran libro de los apellidos. Barcelona. Círculo de Lectores. 1999. 508 p.



Хосе Мария Альбайхес Оливарт

Некоторые зарубежные филологи (Э. Бахо Перес [Bajo Pérez, 2019], М.Х. Рейес Диас и В. Марреро Пулидо [Reyes Díaz, Marrero Pulido, 2013: 191], Х. Бальестер Гомес [Ballester Gómez, 2008], К. Фернандес Хункал [Fernández Juncal, 2019], Э.А. Фернандес Перес [Fernández Pérez, 2015], М.А. де Соуса Перейра [Souza Pereira, 2021] и др.), так же как и российские ономатологи, полагают, что антропонимика XXI в. объединяет многие науки, которые нашли в ней отправную точку для понимания некоторых частных дисциплинарных аспектов. Так, Ф. Пераль Рабаса считает, что «символический вес имени собственного влияет на человека во всех сферах его жизни: в социальной, культурной, религиозной, политической, экономической, правовой»¹⁴ [Peral Rabasa, 2020: 48]. М.А. де Соуса Перейра допускает, что, изучая имена собственные, данные людьми, можно «понять образ жизни говорящих» и «оценить культурное наследие социума»¹⁵ [Souza Pereira, 2021: 130].

Имя собственное

В данной статье мы ограничились анализом имен, отчеств и фамилий, которые в первую очередь выполняют очень важную идентифицирующую и дифференцирующую функции. Обладая этнокультурными характеристиками, имена собственные «связаны с восприятием мира и определенным образом отражают его познание» [Рылов, 2006: 32]. М.М. Бахтин отмечал «положительность» имени, которая заключается в том, что дать имя — значит «закрепить в бытии навсегда» [Бахтин, 1992: 147]. Имя — это «название, наименование, слово, которым зовут, означают особь, личность», — писал В.И. Даль, великий русский лексикограф, этнограф, составляя свой «Толковый словарь живого великорусского языка»¹⁶, над которым он работал более пятидесяти лет. «Нет никого совершенно, как только на свет он родится, // Среди благородных или низких людей, кто бы был безымянным»¹⁷, — сказал один из героев бессмертной поэмы Гомера «Одиссея» (песнь восьмая; пер. В.В. Вересаева). Другой персонаж — герой не менее известной трагедии

¹⁴ Исп. «El peso simbólico del nombre impacta al hombre, en todos sentidos, esto es, en lo social, cultural, religioso, político, económico, legal, etcetera».

¹⁵ Порт. «compreender o sistema de vida e as práticas culturais dos falantes», «identificar motivações de ordem cultural».

¹⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Том 2. И-О. Москва. РИПОЛ классик. 2006. С. 5–69.

¹⁷ Гомер. Одиссея. Москва. Государственное издательство художественной литературы. 1953. С. 97.

В. Шекспира «Отелло» — раненый Кассио, лейтенант благородного мавра, генерала венецианской армии, воскликнул, обращаясь к прапорщику Яго: «О, я потерял свое доброе имя! Я потерял бессмертную часть своего существа!»¹⁸ (пер. А.Д. Радловой).

Имя, данное человеку при рождении, с одной стороны, вводит его в мир, с другой — знакомит мир с носителем этого имени. Часто имя собственное интерпретируют как важный атрибут идентификации личности, которая является частью определенного этноса или всего социума. Одновременно имя является инструментом самопознания и индивидуализации¹⁹, что, в свою очередь, способствует формированию личности. Имена собственные или антропонимы, являясь единицей антропологических, исторических, социологических и, конечно же, лингвистических измерений, вносят огромный вклад в познание и понимание человеком своего прошлого и настоящего.

Имя собственное является, во-первых, иллюстративным материалом того временного отрезка, в котором ребенок появился на свет, и, во-вторых, в какой-то степени логотипом эпохи. Обращаясь к русской антропонимике, можно отметить личное женское имя Октябрина и мужские — Вилен, Владлен, Владилен, которые считаются именами собственными советского происхождения. В частности, Октябрина²⁰ возникла вследствие появления у лексемы «октябрь» новых смыслов и коннотаций, связанных с Октябрьской социалистической революцией 1917 г. в России. Любопытно, что у антропонима Октябрина были близкородственные формы мужских имен — Октябрь, Октябрист и Октябрин²¹. Из уважения и признательности лидеру революции В.И. Ульянову (Ленину) детей называли Вилен, Владлен и Владилен²², причем Вилен и Владлен являются формами, образованными от имени личного и фамилии Владимир Ленин, а Владилен — от имени, отчества и фамилии Владимир Ильич Ленин. Справедливости ради, надо отметить низкую частотность использования этих антропонимов даже в период их наибольшей популярности, в двадцатые годы XX в., позднее они стали использоваться все реже.

В контексте наших размышлений вызывает большой интерес творчество Франсуа Рабле, который, по мнению М.М. Бахтина, в значительной мере определил «судьбы не только французской литературы и французского литературного языка, но и судьбы мировой литературы» [Бахтин, 1990: 6]. Словесно-смеховые модели имен собственных в сатирическом творчестве

¹⁸ Шекспир В. Избранные произведения. Ленинград. Государственное издательство «Художественная литература». 1939. URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_othello9.txt (accessed: 22.05.2024).

¹⁹ Понятие «индивидуализация» мы трактуем как процесс формирования личности, основываясь на теории аналитической психологии швейцарского ученого К. Юнга.

²⁰ Петровский Н.А. Словарь русских личных имен: Более 3000 единиц. Москва. Русские словари, Астрель. 2000. С. 212.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 86–87, 89–90.

Ф. Рабле становятся основными формами выражения народной культуры и народной картины мира. Личные имена всех героев романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» информационно наполнены и несут большую смысловую нагрузку. Так, появившись на свет, Гаргантюа заорал во все горло, требуя накормить его, на что Грангузье, его отец, воскликнул: *Que grand tu as!* [Ке-гран-тю-а!] — «Ну и здоровенная же она²³ у тебя!» Все присутствующие при рождении ребенка решили, что это желание отца дать младенцу имя Гаргантюа. Имя сына Гаргантюа «Пантагрюэль» образовано от греческого *Πάντα*, что означает «все время», а *greuel* «грюэль» на языке агарян²⁴ означает «испытывающий жажду».

Семантика личного имени включает в себя типичные культурно-исторические черты актуальной эпохи, признаки принадлежности носителя имени к определенному социальному классу, содержат сведения о местных традициях или об идеологических воззрениях. Однако меняются времена, а вместе с ними и предпочтения людей в выборе имени рожденному ребенку. Результатом происходящих знаковых событий, имеющих определяющее значение для развития страны, является обновление национального ономастического репертуара. Вместе с тем имена собственные, входящие в моду, со временем также становятся частью национальных традиций, исторической памятью, кодируя информацию о социальных тенденциях прошлого, тем самым приобретая статус нематериального культурно-исторического наследия.

Мир, который нас окружает, наполнен именами и наименованиями. «Имена, имена, имена... // В нашей речи звучат не случайно. // Как загадочна эта страна, // Так и имя — загадка и тайна»²⁵. Человек рождается, и ему дают имя, умирает — его имя остается в памяти его родных и близких. При знакомстве мы называем свое имя, приходя в банк или пользуясь железнодорожным или воздушным транспортом, предъявляем паспорт или документ, удостоверяющий нашу личность. Имя собственное — это эмблема личности, «символ известности» [Никонов, 1974: 3]. Неслучайно лексемы *renom* (катал., франц.), *renombre* (исп.), *renome* (порт., галис.) — в переводе «слава, известность, репутация» — образованы от слова *nom* (катал., франц.), *nome* (порт., галис.), *nombre* (исп.) — имя. Личное имя обладает широкими социальными, политическими и экономическими правами и несет в обществе разнообразную незаменимую службу первостепенной важности, являясь, в известной степени, эпохальным атрибутом [Никонов, 1974: 3].

²³ Имеется в виду глотка младенца.

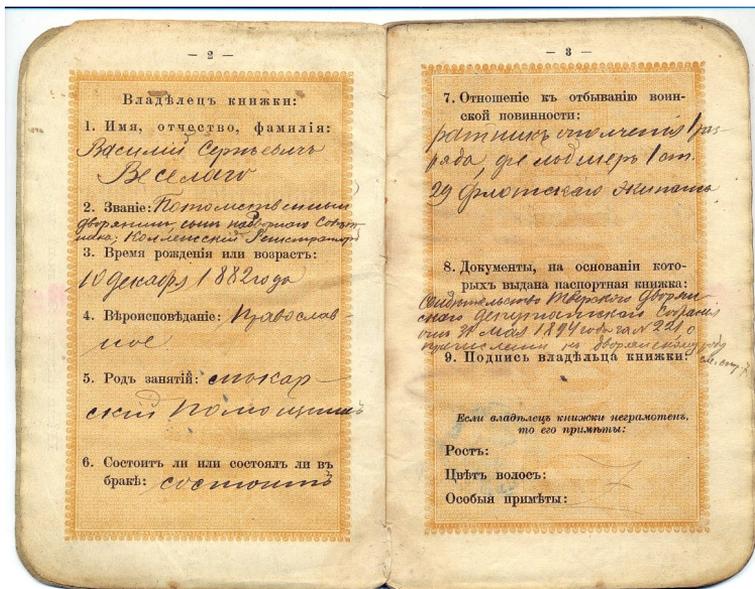
²⁴ Агаряне — потомки Измаила, сына Агари, принадлежали к великому семейству измаильтян; но в Св. Писании они представляются и как особое племя. Арабы — завоеватели Месопотамии, Сирии, Египта.

²⁵ Маршак С.Я. Имена. Русская поэзия. URL: <http://russian-poetry.ru/Poem.php?PoemId=21919> (accessed: 28.05.2024).

Имя и личность человека находятся в симбиотических отношениях, они неразделимы, одно без другого существовать не может. Обращаясь к человеку, но не называя его имени, мы запускаем процесс деперсонификации. Это свидетельствует о том, что человек интересует нас не как личность, а как носитель определенных социальных функций, таким образом идет процедура нейтрализации его индивидуальности. В психологии существуют особые приемы, которые формируют аттракцию в процессе общения людей. Для того чтобы привлечь внимание собеседника и тем более снискать его расположение, полезно обратиться к нему по имени, что порождает положительные эмоции, настраивает на доброе, хорошее отношение к оппоненту, а это, в свою очередь, является залогом успеха общения. Такой психологический механизм может обеспечить скорейшее взаимопонимание сторон.

Традиции называния. Антропонимические модели

Каждая нация имеет свою собственную традицию в присваивании индивиду имени и свою систему личных имен, которая формировалась на протяжении многих тысячелетий. В средневековой Руси, например, до становления государственности и формирования русской нации, фамилии и отчества, в современном понимании этих терминов, отсутствовали. Лишь в XVI–XVII вв. у правящей элиты страны, а со временем и у остальных слоев населения появляются отчества и фамилии, и постепенно складывается русская трехкомпонентная антропонимическая система, которая состоит из фамилии, имени и отчества.



Паспорт потомственного дворянина Веселаго Василия Сергеевича.
Российская Империя. 1901

Антропонимические модели иберо-романских языков также формировались на протяжении многих веков, и у современных жителей Пиренейского полуострова именная модель может состоять из разного количества компонентов: 1) двухкомпонентная (одно имя, одна фамилия) *Miguel Gómez* (исп.) / *Antonio Ferro* (порт.) / *Carles Puigdemont* (катал.) / *Roi Serrano* (галис.); 2а) трехкомпонентная (два личных имени и одна фамилия): *Maria Carmela de la Cruz* / *Ana Maria Brita* (порт.) / *Marc Josep Gonsales* (катал.) / *Anna Luar Gomez* (галис.); 2б) трехкомпонентная (одно личное имя и две фамилии): *Blanca Martínez Suárez* (исп.) / *Isabel Hub Faria* (порт.) / *Jaume Fernandez Santo* (катал.) / *Xacobe Carballo García* (галис.); 3) многокомпонентная (несколько личных и фамильных имен): *Miguel Joaquín Diego del Carmen Serrano* (исп.) / *António José Dias Mourão Mosqueira* (порт.) / *Maria Laila Rodriguez Gonzalez* (катал.) / *Suevia Catuxa Fernandez Serrano* (галис.) [Зененко, Сон, 2022: 147–148].

Житель Пиренейского полуострова может иметь одно или несколько имен, часть родового имени, которая дается ребенку по имени его отца, одну или несколько фамилий, а также псевдоним, прозвище или кличку. Как правило, в обыденной жизни используются одно имя и одна фамилия. Количество компонентов указывает на социальную значимость лица. Модель из двух компонентов характерна для низших слоев общества, в то время как сложная указывает на принадлежность лица к высшим слоям общества [Зененко, Сон, 2022: 148].

В процессе развития общества и его государственно-организационного устройства, с установлением социальных институтов появляется необходимость в более точном именовании личности. Фамильное именование на территории полуострова формируется с X по XVI в. Для обозначения данного понятия в иберо-романских языках имеются два термина — *sobrenome e apelido* (порт.) / *sobrenombre y apellido* (исп.) / *sobrenom i cognom* (катал.) / *alcume e apelido* (галис.) [Зененко, Сон, 2022: 148]. Ж. Лейте де Вашконселуш трактует эти лексемы следующим образом: *sobrenome* — это имя, которое непосредственно присоединяется к собственно личному имени; *apelido* — фамильное имя, передающееся от поколения к поколению» [Leite de Vasconcelos, 1911].



Удостоверение личности жителя провинции Гипускоа. Страна Басков, Испания. 1937

В иберо-романских языках в официальных документах можно наблюдать присутствие наряду с именем (именами) и фамилией (фамилиями) человека *патронима* (исп. *patronímico*) — отчества, которое входит в состав полного имени (исп. *nombre de pila*) как социолингвистической единицы, служащей для языковой идентификации человека.

Словарь Королевской академии испанского языка трактует следующим образом понятие «*patronímico*»: «*Dicho de un nombre propio de una persona: Que deriva del de su padre o de otro antecesor masculino, y que originariamente indicaba su filiación o pertenencia a un linaje; p. ej., Martínez, de Martín, Mijailóvich, de Mijaíl, MacDonald, de Donald, etc.*», т.е. патроним — это форма имени отца (носителя этого патронима) или другого предка мужского пола. Первоначально она указывала на его происхождение или принадлежность к какой-либо линии родства. Так, Мартинес — форма имени Мартин, Михайлович — от Михаил, Макдональд от имени Дональд и т. д.²⁶

В смысловом контексте дискурса патроним может выполнять функцию отчества или фамилии, образуя часть полного имени человека для его социальной идентификации. Самыми распространенными испанскими патронимами²⁷, образованными от личных имен, считаются следующие:

Patronímico	Nombre
Alejándrez	Alejandro
Álvarez	Álvaro
Antúrez	Antón
Aznárez	Aznar
Bernárdez	Bernardo
Chávez	Flavio
Díaz	Diego
Domínguez	Domingo
Enríquez	Enrique
Estébanez	Esteban
Fernández	Fernando
García	Garcí
Giménez	Gimeno
Gómez	Gómaro
González	Gonzalo
Gutiérrez	Gutier
Henríquez	Henrique
Hernández	Hernando
Ibáñez	Iván
López	Lope
Márquez	Marcos

²⁶ Patronímico. Diccionario de la lengua española. RAE. URL: <https://dle.rae.es/patron%C3%ADmico?m=form> (accessed: 28.05.2024).

²⁷ Sustantivos-patronímicos. Enciclopedia de Ejemplos. URL: <https://www.ejemplos.co/sustantivos-patronimicos/> (accessed: 28.05.2024).

Martínez	Martín
Menéndez	Menendo
Pérez	Pedro
Ramírez	Ramiro
Rodríguez	Rodrigo
Sánchez	Sancho
Valdés	Valdo/Waldo

Фамилия является знаменательным компонентом антропонимической модели любого языка. Известный испанский писатель XIX в. Анхель Ганивет Гарсия (Ángel Ganivet García, 1865–1898) выделял ее важную характеристику: «Имя собственное отмечает индивидуальность человека, а фамилия — подчеркивает социальные отношения»²⁸.

Учеными выделяются четыре основных способа образования фамилий: 1) фамилии, которые произошли от топонимов (*Castilla, Cuenca*); 2) фамилии, которые произошли от названия профессий, рода занятий (*Capellán, Panadero, Minero, Obispo, Rey*); 3) патронимического происхождения (*Gundisalvo / Gonzalo, Bernal / Bernardo, Guillén / Guillermo*); 4) фамилии, которые в процессе словообразования приобрели дополнительные морфемы (суффиксы *-ez, -iz*) [Зененко, Сон, 2022: 148]. Для образования фамилий нередко использовались латинские суффиксы, которые присоединялись к имени отца. Так, Ж.М. Альбайхес и Оливарт обращает внимание на то, что в испанском языке существуют многочисленные фамилии на *-ez/-iz*, суффикс, который является производными от латинского окончания существительного в родительном падеже *-es / -is* и который в данном контексте означает «*hijo de*» — «сын какого-то лица». Например, *Martínez = hijo de Martín, López = hijo de Lope, Fernández = hijo de Fernando* [Albaigès i Olivart, 1995: 56].

Патронимы и фамилии, входящие в состав антропонимической модели, позволяют проследить происхождение и историю семьи, являются отражением богатой культурной и лингвистической традиции испанского народа и помогают глубже осознать важность генеалогии для социума. Так, Институт галисийского языка университета Сантьяго-де-Компостела, одного из древнейших в Европе, разрабатывает проект «Картография фамилий Галисии» (галис. *Cartografía dos apelidos de Galicia*)²⁹, целью которого является предоставление пользователям исследовательского инструментария, позволяющего узнать о территориальном распространении фамилий в Галисии. Результаты этого проекта представляют большой интерес для различных дисциплин: диалектологии, истории лексикологии, социолингвистики, демографии, генеалогии и т. д.

²⁸ Исп.: «*El nombre propio es el que marca la individualidad; el apellido, las relaciones sociales*». Frasemy. URL: <https://www.frasemy.com/frases/el-nombre-propio-es-el-que-marca-la-individualidad-el-apellido-las-relaciones-sociales/> (accessed: 11.07.2024).

²⁹ Cartografía dos apelidos de Galicia. Instituto da Lingua Galega. URL: <https://ilg.usc.es/cag/> (accessed: 27.05.2024).

Фамилии и отчества возникли в период позднего Средневековья и начали передаваться по наследству. Как отмечалось выше, большинство иберо-романских фамилий имеет топонимические корни (*Piñeiro, Castro*), произошли от личных имен (*González, Vázquez*) или от названий профессий, должностей, животных, физических характеристик человека (*Herrero, Conde, Pita, Rouco, Louzao*). Так, очень древняя галисийская фамилия *Сервантес* (*Cervantes*) имеет глубокую историю и нередко встречается в документах средневековой Испании. В этот период многие знатные семьи брали фамилию *Сервантес*, что способствовало их известности в обществе того времени. Существует несколько версий происхождения этой фамилии: по одним источникам, она происходит от латинского слова «*cervus*» (олень). В древние времена это животное отождествляли с аристократичностью и элегантностью. Человек, которому присваивалось это имя, должен обладать благородством и выдающимися качествами. Согласно другой версии, имя собственное может быть связано с особенностями местности, в которой располагались олени пастбища, и человеку, живущему неподалеку от них, присваивали имя *Сервантес*. Любопытно отметить, что некоторые известные испанские фамилии имеют свой герб, и, например, на гербе семьи, которая носит фамилию Сервантес, на лазурном поле изображены два золотых оленя. Возможно также, что имя могло использоваться для идентификации людей, имевших опыт охоты или приехавших из сельской местности. В результате институт, который занимается историей происхождения иберо-романских фамилий (*Instituto de Historia Familiar*), установил происхождение этой фамилии от топонима *Cervantes*, названия муниципального округа *Lugo*, включающего в себя несколько деревень³⁰.

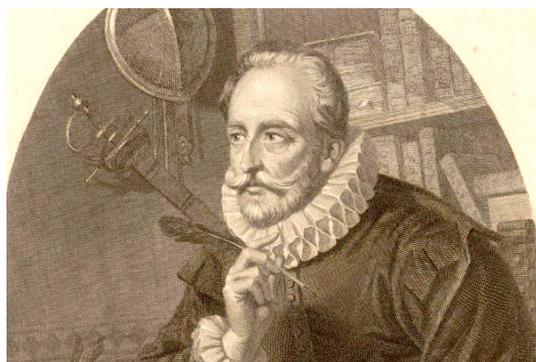
Некоторые специалисты, занимающиеся этимологией, считают, что *Cervantes* — это патроним, форма от собственного имени предка. В контексте испанской литературы фамилия Сервантес приобретает большое значение благодаря фигуре Мигеля де Сервантеса Сааведры (*Miguel de Cervantes Saavedra, 1547–1616*), автора знаменитого романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» («*El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*», 1605).



Герб семьи Сервантес

30 Apellido Cervantes. Instituto de Historia Familiar. URL: <https://www.heraldicafamiliar.com/cervantes/> (accessed: 27.05.2024).

Творчество писателя, признанное величайшим достоянием испанской литературы, способствовало известности фамилии Сервантес во всем мире. Сегодня фамилия Сервантес является символом благородства, влияния, достоинства и авторитета. Те, кто носит эту фамилию, гордятся своим наследием. По статистическим данным на 2011 г., на территории Испании проживало 7047 человек с фамилией *Cervantes* —



Мигель де Сервантес Сааведра

в провинциях Мурсия (1171), Барселона (1074), Альмерия (813), Мадрид (497), Малага (453), Толедо (346), Кадис (278), Сьюдад-Реаль (217), Гранада (162), Аликанте (143), Севилья (130), Валенсия (121), Балеарские острова (99), Сеута (80), Кордова (64), Наварра (58), Таррагона (56), Жирона (51), Сарагоса (43), Мелилья (42), Кастильон (36), Бадахос (34), Уэльва (33), Бискайя (31), Лас-Пальмас (29), Луго (28), Хаэн (24), Ла-Корунья (21), Касерес (17), Понтеведра (17), Лерида (16), Куэнка (15), Леон (15), Гипускоа (13), Альбасете (12), Астурия (12), Ла-Риоха (11), Кантабрия (11), Гвадалахара (7), Санта-Крус-де-Тенерифе (6), Уэска (5), Паленсия (5) и Вальядолид (5)³².

Отечественные и зарубежные филологи середины XX в. (В.Д. Бондалетов [Бондалетов, 1983], С.Б. Веселовский³³, А.В. Суперанская [Суперанская, 1973], Н.В. Подольская³⁴, К. Гарсия Галарин [García Gallarín, 1998], Р. Мир де ла Крус [Mir de la Cruz, 1981] и др.) считали, что антропонимика — это наука, которая занимается изучением этимонов, т.е. происхождением слов. Нелегко ответить на вопрос, когда, как и на какой стадии развития общества и языка возникли имена собственные. Известно лишь, что происходило это уже в глубокой древности. Так, антропонимическим наследием современных жителей Испании являются автохтонные имена, которые возникли у коренных народов полуострова до нашей эры. Современные испанские филологи (Ж. Феррер [Ferrer i Jané, 2012], Х. Родригес Рамос [Rodríguez Ramos, 2014], Х. Веласа [Velaza, 2015], N.M. Martí [Moncunill Martí, 2016], X.M. Вальехо³⁵) продолжают заниматься

³¹ Cervantes Saavedra, Miguel de. Alcalá de Henares (Madrid), 9.X.1547 baut. – Madrid, 22.IV.1616. Escritor, novelista, dramaturgo, poeta, militar. Real Academia de la Historia. URL: <https://dbe.rah.es/biografias/11973/miguel-de-cervantes-saavedra> (accessed: 27.05.2024).

³² Cervantes. Apellidos de Galicia. URL: <https://apelidosgalicia.org/cervantes-630> (accessed: 27.05.2024).

³³ Веселовский С.Б. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии. Москва. Наука. 1974. 384 с.

³⁴ Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии... С. 33.

³⁵ Vallejo J.M. Banco de Datos Hesperia de Lenguas Paleohispánicas (BDHESP). III. Onomástica paleohispánica. I. Antroponimia y teonimia. 1. Testimonios epigráficos latinos, celtibéricos y lusitanos, y referencias literarias. Vitoria. Universidad del País Vasco. 2016. 552 p.

исследованием различных документальных источников, в которых встречаются иберийские имена собственные (*nombres ibéricos*).



Эпиграфические тексты

В этой связи важно выделить каталанского филолога Ноэми Монкунилл Марти (Noemí Moncunill Martí, р. 1979), которая в настоящее время является научным сотрудником проекта *ERC LatinNow* по изучению древних документов, членом проекта *Hesperia* (Университет Страны Басков), цель которого — онлайн-издание всего палеоиспанского корпуса и связанных с ним древних источников. Сфера ее научных интересов — дороманские языки и письменность Пиренейского полуострова. В своем фундаментальном труде «Девятьсот иберийских антропонимов»³⁶, проведя исследование документальных источников (в основном это эпиграфические тексты, т.е. надписи, сделанные на керамике, камне, металле, доске или любом другом твердом материале), она систематизировала имеющийся каталог иберийских антропонимов (*repertorio de nombres ibéricos*), выделив пять групп имен собственных по способу написания. 1) Имена в иберийской эпиграфике. В настоящее время этот корпус насчитывает 2250 надписей, в которых зафиксировано около 750 антропонимов. 2) Имена в кельтиберийской эпиграфике. Согласно найденным эпиграфическим текстам, зафиксировано около 10 антропонимов: *bilosban*, *bariltun*, *iunstibas*, *ekarbilos*, *biurtilaur*, *tar̄kunbiur*, *kafeś*, *niskefe* и др. 3) Имена в латинской эпиграфике. В текстах на латинском языке было обнаружено около ста имен собственных, среди которых три известных теонима: *Betatun*, *Salaeco* и *Sertundo*. 4) Имена в греческой эпиграфике. Обнаружено девять антропонимов, написанных греческим шрифтом:

³⁶ Исп. «*Novecientos antropónimos ibéricos*».

Basped, Basigerros, Elerbas, Golobiur, Sedegon, Nabarbas, Nalbeadin, Kanikon-e, Gorotigi-nai. 5) Имена, найденные в литературных источниках, составленных средневековыми греческими и латинскими авторами. Эти документы было трудно проанализировать и верифицировать по причине значительных фонетических изменений, которым, по-видимому, подверглись эти формы в процессе передачи текста. Ученые зафиксировали 94 антропонима, среди которых иберийского происхождения, предположительно, восемь имен: *Alorcus, Baesadin, Bilstage, Cerdubelus, Corribilon, Edesco, Edeco, Indibilis* [Moncunill Martí, 2016: 82–83].

По происхождению иберо-романские филологи выделяют следующие группы личных имен: латинские: *Antonio, Constantino, Virgilio, Emilio, Julia, Úrsula* и др.; греческие: *Atanasio, Jorge, Jerónimo, Andrés* и др.; древнееврейские (библейские): *Adán, José, Joab, Marta, Manuel, Rafael* и др.; германские: *Alfonso, Bernardo, Carlos, Luis, Roberto* и др. [Albaigès i Olivart, 1995: 24–41].

Важно понимать, что закрепившиеся в языке имена имеют социальную окраску и отпечаток той эпохи, во время которой они вошли в употребление. Так, имена *Filipe* и *Enrique* появились в Средние века, в период становления испанских и португальских королевств. *Filipe* — имя и мужская фамилия, происходящая от латинского *Philippus*, а оно, в свою очередь, от греческого *Φίλιππος* (*φίλω* — любовь и *ιππος* — лошадь), что означает «любителю лошадей» или «любовь к лошадям». Имя было популярно на протяжении всей истории Иберийского полуострова начиная с XII в. и в течение долгого времени использовалось по большей части среди аристократов. Этим именем часто называли владельцев испанской и португальской короны. Их насчитывается шесть: Филипп I Красивый — король Кастилии (Felipe I de Castilla, 1504–1506); Филипп II — король Испании (Felipe II de España, 1556–1598) и Португалии (Filipe I, 1580–1598); Филипп III — король Испании (Felipe III de España, 1598–1621) и Португалии (Filipe II, 1598–1621); Филипп IV — король Испании (Felipe IV de España, 1621–1665) и Португалии (Filipe III, 1621–1640); Филипп V — король Испании (Felipe V de España, 1700–1724, 1724–1746) и действующий король Испании Филипп VI (Felipe VI, 2014 – наст. вр.).

Enrique — имя германского происхождения, означает «правитель дома». В Европе это имя стало популярным в Средние века благодаря фигуре Генриха II (Henry II, 1154–1189), короля Англии, канонизированного католической церковью. На Пиренейском полуострове *Enrique* вошло в моду под влиянием королевского дома Габсбургов, так как это имя носили несколько королей этой династии. Во многих регионах Испании XX в. (Кастилия и Леон, Кантабрия) оно имело большую популярность. Сегодня имя *Enrique* по-прежнему востребовано в испаноязычных и португальскоязычных странах и считается, что человек, носящий это имя, обладает сильным характером, он мужественный и отважный.

На рубеже второго тысячелетия на Пиренейском полуострове массово используются имена *Bernardo, Guilherme, Hugo, Otão, Luis, Manuel*. К периоду раннего христианства относятся имена *Juan (João), María* и *Pedro*, которые вплоть до сегодняшнего дня являются самыми распространенными, являясь своего рода символом испанской и португальской наций [Зененко, Сон, 2022: 148]. Имя *María* — египетского происхождения и обозначает «возлюбленная Бога»³⁷, *Juan*, являясь древнееврейским именем, обозначает «милость божья»³⁸, а *Pedro* — имя латинское и происходит от лексемы «*piedra*» — «камень» [Albaigès i Olivart, 1995: 27–45].

* * *

Исследование показало, что междисциплинарный характер антропоники и ономастики определяется повышенным интересом к этим наукам со стороны других областей познавательной деятельности человека — этнографии, антропологии, истории, социологии, культурологии. Представляется важным отметить, что в процессе эволюции выработалась система имен, свойственная только данному этносу. В каждом из испаноговорящих и португалоговорящих регионов (Европа, страны Латинской Америки, Африка, Азия) есть свои особенности в антропонимах, которые до сих пор не исследовались должным образом в сравнительно-сопоставительном ракурсе.

Личные имена, патронимы, фамилии наделены дополнительными смыслами и информацией, которая относится к нематериальному наследию и историко-культурной значимости этносоциума. Антропонимическое достояние, бесспорно, вносит большой вклад в ономастическую науку. Однако изучение этимона, его формы и значения не является единственной и главной целью антропоники, которая, расширяя границы языкознания, может быть полезным ресурсом для других наук. Выполняя идентифицирующую и дифференцирующую функции, будучи инструментом самопознания и индивидуализации, имя собственное представляет собой уникальный знаково-символический конструкт и часть народной картины мира. Лингвисты, филологи, когнитологи, психологи, социологи и культурологи третьего тысячелетия обращают пристальное внимание на идею, которая заложена в ониме, пытаются разгадать загадку и раскрыть тайну имени.

³⁷ Исп. «*amada de Dios*»

³⁸ Исп. «*compasión de Dios*»

Список литературы / References

Бахтин М.М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва, Художественная литература, 544 с.

Bakhtin M.M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renaissance* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance], Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 544 p. (In Russian)

Бахтин М.М. (1992) Дополнения и изменения к Рабле, *Вопросы филологии*, № 1, с. 134–164.

Bakhtin M.M. (1992) Dopolneniya i izmeneniya k Rable [Additions and changes to Rabelais], *Voprosy filologii*, no. 1, pp. 134–164. (In Russian)

Бондалетов В.Д. (1983) *Русская ономастика*, Москва, Просвещение, 224 с.

Bondaletov V.D. (1983) *Russkaya onomastika* [Russian Onomastics], Moscow, Prosveshchenie, 224 p. (In Russian)

Васильева О.А. (2015) Ономастическая лексика как предмет изучения исследователей-лингвистов, *Балтийский гуманитарный журнал*, № 1 (10), с. 19–22.

Vasilyeva O.A. (2015) Onomasticheskaya leksika kak predmet izucheniya issledovatelei-lingvistov [Onomastic Lexicon as a Subject of Study by Researchers Linguists], *Baltic Humanitarian Journal*, no. 1 (10), pp. 19–22. (In Russian)

Воякина Е.Ю., Мордовина Т.В., Зайцева В.В. (2019) Метафорическое наполнение онима с коннотативным значением, *Мир науки, культуры, образования*, № 1 (74), с. 369–371.

Voyakina E.Yu., Mordovina T.V., Zaitseva V.V. (2019) Metaforicheskoe napolnenie onima s konnotativnym znacheniem [The metaphorical content of onym with a connotative meaning], *The world of science, culture and education*, no. 1 (74), pp. 369–371. (In Russian)

Зененко Н.В., Сон Л.П. (2022) Семантическая зона антропонимов и группа прономинальных существительных: бипарадигмальный подход (на материале иберо-романских языков), *Казанская наука*, № 10, с. 146–150.

Zenenko N.V., Son L.P. (2022) Semanticheskaya zona antroponimov i gruppa pronominal'nykh sushchestvitel'nykh: biparadigmal'nyi podkhod (na materiale ibero-romanskikh yazykov) [The semantic zone of anthroponyms and a group of pronominal nouns: a paradigmatic approach (based on the material of the Ibero-Romance languages)], *Kazan Science*, no. 10, pp. 146–150. (In Russian)

Картавая Ю.К. (2016) Ретроспектива исследования ономастики русского языка, *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 7-1 (61), с. 94–96.

Kartavaya Yu.K. (2016) Retrospektiva issledovaniya onomastiki russkogo yazyka [Retrospection of Russian Onomastics Studies], *Philology. Theory & Practice*, no. 7-1 (61), pp. 94–96. (In Russian)

Климкова Л.А., Медведкова Е.С. (2016) «Ономастика Поволжья» как научное направление и как мероприятие, *Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева*, т. 2, № 4, с. 89–93.

Klimkova L.A., Medvedkova E.S. (2016) «Onomastika Povolzh'ya» kak nauchnoe napravlenie i kak meropriyatie [«Onomastics of the Volga Region» as Scientific Direction and as Action], *Vestnik of Volzhsky University after V.N. Tatischev*, vol. 2, no. 4, pp. 89–93. (In Russian)

Меджидова Х.М. (2017) Неофициальная ономастическая система как объект научного исследования, *Мир науки, культуры, образования*, № 6 (67), с. 531–533.

Medzhidova H.M. (2017) Neofitsial'naya onomasticheskaya sistema kak ob'ekt nauchnogo issledovaniya [Informal onomastic system as a scientific research object], *The world of science, culture and education*, no. 6 (67), pp. 531–533. (In Russian)

Никонов В.А. (1974) *Имя и общество*, Москва, Наука, 278 с.

Nikonov V.A. (1974) *Imya i obshchestvo* [Name and society], Moscow, Nauka, 278 p. (In Russian)

Подольская Н.В. (1978) *Словарь русской ономастической терминологии*, Москва, Наука, 200 с.

Podolskaya N.V. (1978) *Slovar' russkoj onomasticheskoy terminologii* [Dictionary of Russian Onomastic terminology], Moscow, Nauka, 200 p. (In Russian)

Рылов Ю.А. (2006) *Имена собственные в европейских языках. Романская и русская антропонимика. Курс лекций по межкультурной коммуникации*, Москва, АСТ: Восток — Запад, 311 с.

Rylov Yu.A. (2006) *Imena sobstvennyye v evropejskih yazykah. Romanskaya i russkaya antroponimika. Kurs lekcij po mezhhkul'turnoj kommunikacii* [Proper names in European languages. Roman and Russian anthroponymy. A course of lectures on intercultural communication], Moscow, AST: Vostok — Zapad, 311 p. (In Russian)

Суперанская А.В. (1973) *Общая теория имени собственного*, Москва, Наука, 366 с.

Superanskaya A.V. (1973) *Obshchaya teoriya imeni sobstvennogo* [General theory of the proper name], Moscow, Nauka, 366 p. (In Russian)

Шалацкая К.В. (2016) Основная терминология исследования имен собственных, *Вестник Омского государственного педагогического университета*. Гуманитарные исследования, № 4 (13), с. 100–102.

Shalatskaya K.V. (2016) Osnovnaya terminologiya issledovaniya imen sobstvennykh [Basic terminology of the study of proper names], *Review of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian research*, no. 4(13), pp. 100–102. (In Russian)

Aguilar V. (1997) Mujeres y repertorios biográficos [Women and biographical catalogues], in M.L. Ávila, M. Marín (eds.) *Biografías y género biográfico en el occidente islámico* [Biographies and biographical genre in the Islamic West], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 127–139. (In Spanish)

Albaigès i Olivart J.M. (1995) *Enciclopedia de los nombres propios. El origen y significado de todos los nombres. Sus diminutivos, sus derivados, sus anécdotas* [Encyclopedia of proper names. The origin and meaning of all names. Its diminutives, its derivatives, its anecdotes], Barcelona, Planeta, 490 p. (In Spanish)

Bajo Pérez E. (2019) El nombre propio en las adivinanzas: usos anfibológicos, progenéricos y metalingüísticos [The proper name in riddles: amphibological, progeneric and metalinguistic use], in J. Braga Riera, C. Cid Abasolo *Onomástica, Deonomástica y Documentación* [Onomastics, Deonomastics and Documentation], Kassel, Reichenberger, pp. 115–142. (In Spanish)

Ballester Gómez X. (2008) Las inscripciones arqueoibéricas sobre cerámica de La Rioja: una revisión de detalle [The archaeoiberic inscriptions on ceramics from La Rioja: a detailed review], *Kalakorikos*, no. 13, pp. 195–212. (In Spanish)

Fernández Juncal C. (2019) Evolución de los usos antroponímicos en España [Evolution of anthroponymic uses in Spain], *Moenia*, vol. 25, pp. 149–177. (In Spanish)

Fernández Pérez E.A. (2015) *El nombre y los apellidos. Su regulación en derecho español y comparado* [The name and the surnames. Its regulation in Spanish and comparative law], Tesis doctoral, Sevilla, 750 p. (In Spanish)

Ferrer i Jané J. (2012) Šaleitařtin: testimoni múltiple d'un antropònim ibèric al jaciment de Can Rossó (Argençola) [Šaleitařtin: multiple testimonies of one Iberian anthroponym at the site of Can Rosso (Argençola)], *Revista d'Arqueologia de Ponent*, no. 22, pp. 143–152. (In Catalan)

García Gallarín C. (1998) *Los nombres de pila españoles* [The Spanish given names], Madrid, Ediciones del Prado, 366 p. (In Spanish)

Jacinto Santos P.E. (2013) *Onomástica: Estudio sobre Apellidos y Nombres Propios de Personas en la Comunidad Ashéninka del Gran Pajonal* [Onomastics: Study on Surnames and Proper Names of People in the Ashéninka Community of the Gran Pajonal], Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 117 p. (In Spanish)

Leite de Vasconcelos J. (1911) *Lições de Filologia Portuguesa dadas na Biblioteca Nacional de Lisboa* [Portuguese Philology lessons], Lisboa, A.M. Teixeira & C., 520 p. (In Portuguese)

López Álvarez A.M. (2011) Los topónimos Soria y Soriano en la onomástica sefardí [The place names Soria and Soriano in the Sephardic onomastics], in E. Romero Castelló, A. García Moreno *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán (z"l)* [Sephardi studies dedicated to the memory of Jacob M. Hassan (z"l)], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC. Fundación San Millán de la Cogolla. Asociación de Amigos del Museo Sefardí, pp. 319–330. (In Spanish)

López Franco Y.G. (2023) De camino a la laicidad: los nombres atribuidos en 1970, en la parroquia de San Bartolomé Apóstol, Naucalpan de Juárez, Estado de México [On the way to secularism: the names attributed in 1970, in the parish of San Bartolomé Apóstol, Naucalpan de Juárez, State of Mexico], *Onomástica desde América Latina*, v. 4, pp. 1–26. DOI: 10.48075/odal.v4i1.30757 (In Spanish)

Mir de la Cruz R. (1981) Estadística y antroponimia [Statistics and anthroponymy], *Estadística española*, no. 91, pp. 63–73. (In Spanish)

Moncunill Martí N. (2016) Novcientos antropónimos ibéricos [Nine hundred Iberian anthroponyms], *Palaeohispanica*, no. 16, pp. 81–94. DOI: <https://doi.org/10.36707/palaeohispanica.v0i16.26> (In Spanish)

Peral Rabasa F.J. (2020) La antroponimia en tiempos de la protección de los datos personales [Anthroponymy in times of personal data protection], *Onomástica Desde América Latina*, n. 1, v. 1, janeiro–junho, pp. 45–76. DOI: 10.48075/odal.v1i1.24160. (In Spanish)

Reyes Díaz M.J., Marrero Pulido V. (2013) Antropónimos. Análisis de una muestra canaria de los dos últimos decenios [Anthroponyms. Analysis of a Canarian sample of the last two decades], *Nouvelle revue d'onomastique*, no. 55, pp. 191–231. (In Spanish)

Rodríguez Ramos J. (2014) Nuevo Índice Crítico de formantes de compuestos de tipo onomástico iberos [New Critic Index of composed formants of iberian onomastic type], *ArqueoWeb*, no. 15, pp. 81–238. (In Spanish)

Souza Pereira M.A. de (2021) Léxico e ononímia: um estudo de nomes próprios de cachaças da cidade de Salinas-MG [Lexicon and ononymy: a study of proper names of cachaças in the city of Salinas-MG], *Onomástica Desde América Latina*, no. 4, v. 2, pp. 130–146. DOI: <https://doi.org/10.48075/odal.v0i0.27524>. (In Portuguese)

Velaza J. (2015) Salaeco: un teónimo ibérico [Salaeco: an Iberian theonym], *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, no. 194, pp. 290–291. (In Spanish)

Традиционные черты испанской сказочной прозы

© Баканова А.В., 2024

Анна Валентиновна Баканова, канд. филол. наук, доцент кафедры иберо-романского языкознания МГУ имени М.В. Ломоносова
119991, Россия, Москва, ГСП-1, улица Ленинские горы, 1, стр. 51
E-mail: asia_sim@mail.ru



Аннотация. Сказочная проза занимает важное место в фольклорном наследии испанского народа. Тексты сказок сохраняют отголоски древней мифологической картины мира и накопленный веками опыт народа. В испанском языке используется термин *cuento* в сочетании с прилагательными: *cuento folclórico*, *cuento popular*, *cuento tradicional*. Среди традиционных черт сказки можно выделить следующие: краткость прозаической формы, установка на вымысел, размытость хронотопа, статичность героев, композиционная стройность, богатый традиционными формулами и мнемоническими приёмами язык. Наиболее ранними считаются сказки о животных, позже возникли сказки волшебные и бытовые. Испанские фольклористы выделяют также новеллистические (*novelescos*), анекдотические (*chistes y anécdotas*), поучительные (*ejemplares y morales*), религиозные (*religiosos*), формульные, докучные (*de formulas fijas, de nunca*

acabar). Интерес исследователей к сказочной прозе возрос в XIX в., благодаря деятельности костюмбристов и позитивистов был собран богатый фольклорный материал. Филологическое изучение испанских сказок начинается со сборников А.М. Эспиносы. Испанские сказки о животных и волшебные сказки демонстрируют сходство с текстами европейской традиции, первые — поскольку часть сюжетов пришла из Античности и средневекового бестиария, вторые — в силу особенностей композиционного строения, исследованного В.Я. Проппом. Язык испанского фольклора богат формульными элементами. Инициальные формулы открывают мир сказок, медиальные — служат развитию сюжета, а финальные — подчеркивают вымышленность ситуации. Отдельный интерес представляют докучные сказки, целью которых является развлечение слушателей. Испанский национальный компонент в большей степени представлен в сказках бытовых, где нашли отражение традиционные занятия, особенности быта, вопросы морали и народный юмор.

Ключевые слова: испанский язык, испанский фольклор, сказочная проза, волшебные сказки, сказки о животных, бытовые сказки, новеллистические сказки, традиционные формулы

Для цитирования: Баканова А.В. (2024) Традиционные черты испанской сказочной прозы. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 58–79. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-58-79

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Rasgos tradicionales del cuento folclórico español

© Bakánova A.V., 2024

Anna V. Bakánova, PhD (Filología), Profesora titular del Departamento de Lingüística Iberorrománica de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú.
119991, Rusia, Moscú, GSP-1, calle Leninskie Gory, 1-51
E-mail: asia_sim@mail.ru

Resumen. El cuento tradicional es una parte indispensable del patrimonio folclórico español. Los cuentos populares guardan vestigios de la antigua mundividencia mitológica y la experiencia del pueblo acumulada durante siglos. En español se usa el término *cuento* en combinación con los siguientes adjetivos: *cuento folclórico*, *cuento popular*, *cuento tradicional*. Entre los rasgos tradicionales del cuento folclórico se puede mencionar la brevedad de la forma prosaica, la inclinación a la ficción, el cronotopo desenfocado, los héroes estáticos, la composición fija, el lenguaje rico en fórmulas tradicionales y mnemotécnicas. Los cuentos de animales se consideran los más antiguos, luego surgen los cuentos maravillosos y humanos varios. Los folcloristas españoles además distinguen cuentos novelescos, chistes y anécdotas, cuentos ejemplares y morales, cuentos religiosos, cuentos de nunca acabar y cuentos de fórmulas fijas. El interés de los investigadores en los cuentos populares aumentó en el siglo XIX cuando se recopiló un rico material folclórico gracias a los costumbristas y positivistas. El estudio filológico de los cuentos españoles comienza con las colecciones de A.M. Espinosa. Los cuentos de animales y los maravillosos se parecen a los textos de la tradición europea: los primeros en muchos casos tienen tramas que provienen de la antigüedad y del bestiario medieval, mientras que los segundos comparten características de la estructura compositiva que investigó V. Propp. El lenguaje del folclore español es rico en fórmulas tradicionales. Las fórmulas iniciales abren el mundo del cuento, las mediales sirven para desarrollar la trama, las finales enfatizan los rasgos ficticios del argumento. Los cuentos humanos varios exploran la idiosincrasia nacional en mayor medida reflejando los oficios tradicionales de España, las características de la vida cotidiana, las cuestiones morales y el humor popular.

Palabras clave: español, folclore español, cuento folclórico, cuentos maravillosos, cuentos de animales, cuentos humanos varios, cuentos novelescos, fórmulas tradicionales

Para citar: Bakánova A.V. (2024) Rasgos tradicionales del cuento folclórico español, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 58–79. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-58-79

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

Traditional Features of Spanish Folktales

© Bakanova A.V., 2024

Anna V. Bakanova, Ph.D. (Philology), Associate professor of the Department of Iberian Romance Linguistics, Lomonosov Moscow State University
119991, Russia, Moscow, GSP-1, Leninskie Gory street, 1-51
E-mail: asia_sim@mail.ru

Abstract. Traditional folktales are an essential part of the Spanish folklore heritage. Folktales have echoes of the ancient mythological worldview and people's experience accumulated over centuries. In Spanish, the term *cuento* is used in combination with the following adjectives: *cuento folclórico*, *cuento popular*, *cuento tradicional*. The traditional features of a folktale include a concise prosaic form, fantastical elements, a special chronotope, static characters, a fixed composition, language rich in traditional elements and mnemonics. Animal tales are considered the most ancient, then other types of folktales arose. Spanish folklorists distinguish such genres as *cuentos novelescos*, *cuentos maravillosos*, *cuentos humanos varios*, *chistes y anécdotas*, *cuentos ejemplares y morales*, *cuentos religiosos*, *cuentos de nunca acabar*, *cuentos de fórmulas fijas*. Spanish researchers' interest in folktales grew in the 19th century, when a substantial body of folklore was accumulated thanks to the work of costumbrists and positivists. The philological study of Spanish folktales begins with the collections of A.M. Espinosa. Animal tales, as well as magical ones, are similar to the texts of the European tradition. The former often have a plot derived from antiquity and medieval bestiaries, while the latter share a unique compositional structure analyzed by V. Propp. The language of Spanish folklore is rich in formulas. The initial formulas open the world of the folktale, the intermediate ones serve to develop the plot, and the final ones emphasize the fictional features of the story. Household tales highlight national peculiarities the most as they depict traditional Spanish occupations and details of everyday life, explore moral issues and popular humor.

Keywords: Spanish, Spanish folklore, folktales, magical tales, animal tales, household tales, novelistic tales, traditional formulas

For citation: Bakanova A.V. (2024) Traditional Features of Spanish Folktales, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 58–79. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-58-79

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

Сказочная проза занимает важное место в фольклорном наследии испанского народа, тексты сказок сохраняют отголоски древней мифологической картины мира и накопленный веками опыт. Языковые и жанровые свойства сказки берут начало в древнейших формах магии и религии. Магические обряды и связанные с ними испытания, волшебные герои и предметы, богатый формульными и мнемоническими элементами язык составляют художественную основу сказки: «все табу, следствия нарушения запретов, практикование различных магических средств, встречи с чудесными помощниками и пр. — некогда было существенной частью содержания древнего предсказочного творчества» [Аникин, 2004: 110].

Постепенно содержательная сторона первобытных верований, анимистических и тотемических представлений отходит на второй план, и фокус внимания смещается на отражение традиционных форм быта. Наиболее древними считаются сказки о животных, позднее возникли сказки волшебные и анекдотические, еще более поздними считаются сказки новеллистические.

Как можно увидеть, сказочная проза объединяет сразу несколько поджанров, границы между которыми специфичны для каждой национальной традиции. Общепринятым является деление на волшебные, бытовые и сказки о животных, однако существует множество переходных случаев. «Подобные явления были вызваны устной природой фольклора, его умением реагировать и на сиюминутные ситуации, и на изменяющиеся в процессе исторического развития эстетические вкусы народа» [Зуева, Кирдан, 2003: 134]. Следовательно, сказочное жанрообразование в каждый исторический период стремится соответствовать уровню развития духовной и материальной культуры.

В отличие от жанров *несказочной* прозы, народная сказка на протяжении своего бытования воспринимается слушателями как краткое повествование о вымышленных событиях, где действующими лицами могут выступать и человек, и животные, и сверхъестественные существа. «*El cuento es una narración breve, de asunto ficticio, creado por la imaginación de los hombres para recreo de sus semejantes*» [Manrique de Lara, 1971: 107]. Отношение к сказке как к вымыслу, а также преобладающее в ней развлекательное начало отличают испанские сказочные жанры от несказочных — *mito, gesta, leyenda* и проч.

В фольклорной традиции сказка существует в виде нескольких вариантов, в процессе импровизации сказитель порождает новый текст, опираясь на национально обусловленные способы типизации реальности. Сублимирующий метод фольклора отказывается от всего лишнего в пользу обобщения и закрепления наиболее важного для традиции элемента смысла.

Исследованием народной сказки в Испании занимались такие ученые и собиратели, как Ф. Кабальеро, А. Мачадо Альварес, Х. Камарена Лаусирика, Х. Каро Бароха, Х. Родригес Пастор и многие другие. Отечественная школа фольклористики представлена прежде всего работами А.Н. Веселовского, Е.М. Мелетинского, В.Я. Проппа, Ю.М. Соколова, П.Г. Богатырева, В.П. Аникина. Изучению испаноязычной фольклорной традиции посвящены публикации отечественных ученых-испанистов Ю.Л. Оболенской, В.С. Виноградова, Н.М. Фирсовой, Н.Г. Мед, М.М. Раевской, О.С. Чесноковой и других.

Источниками примеров в данной работе служат сборники испанских сказок А.М. Эспиносы¹ и А. Родригеса Альмодовара².

Исследования народных сказок в Испании

Интерес к фольклорным сказкам до XIX в. носит преимущественно любительский характер, что не умаляет ранее проделанной собирателями народного творчества работы [Navascués, 1944]. Девятнадцатый век в истории испанской фольклористики ознаменован двумя важными этапами — костюмбристским и позитивистским.

Костюмбристский период

В XIX в. испанские исследователи под влиянием европейских фольклористов-романтиков активно издают народные сказки. Особой известностью в Европе, в том числе в России, пользуется сборник братьев Гримм [Соколов, 2007: 66]. Внимание уделяется эстетической функции сказок, их связи с духом народа, но в то же время допускается авторская обработка текстов для придания им собственного «сказочного стиля» [Коккьяра, 1960: 244]: «интерес к родной старине проявляется не только в литературе, но и в науке, где одновременно усиливается интерес к мировому народному творчеству и его значению в жизни народов» [Азадовский, 1958: 114].

Термин «костюмбризм» связан с направлением в изобразительном искусстве и литературном творчестве Испании XIX в., своими корнями он уходит в золотой век испанской литературы. Но именно в XIX в. описания народных характеров и традиций различных областей Испании, представленных во всей своей живописности (*pintoresquismo*) в так называемых «сценах нравов», привлекают наибольшее внимание читателей. В испанской столице создается узкий круг



Обложка издания
«Фольклор и обычаи Испании»

¹ Espinosa A.M. Cuentos populares de España. Madrid. Espasa-Calpe. 1997. 255 p.

² Rodríguez Almodóvar A. Los cuentos maravillosos españoles. Barcelona. Crítica. 1982. 238 p.

единомышленников, куда входят писатели, журналисты и фольклористы во главе с Рамоном де Месонеро Романосом (Ramón de Mesonero Romanos, 1803–1882) [Баканова, 2022: 31–32]. Они занимаются изданием коллективных юмористических очерков о представителях различных слоев испанского общества, содержащих критику существующих нравов и обычаев.

Наиболее известным автором-фольклористом этого периода является Фернан Кабальеро (Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea / Fernán Caballero, 1796–1877), издавшая в том числе несколько авторитетных сборников сказок, например: «Cuentos y poesías populares andaluzas» (1859), «Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles» (1878) [Баканова, 2023: 155].

В Стране Басков издает народные сказки Антонио де Труэба-и-Ла Кинтана (Antonio de Trueba y de la Quintana, 1819–1889). Среди его сборников отметим «Cuentos populares» (1853), «Cuentos de color de rosa» (1859), «Cuentos campesinos» (1860). Восточные области Испании представлены целым рядом сборников сказок на каталанском языке — это и знаменитая работа Вердагера (Jacint Verdaguer i Santaló, 1845–1902) «Folklore y Rondalles» (1876), и сборники сказок народов мира Маспонса-и-Лаброса (Francesc de Sales Maspóns i Labrós, 1840–1901): «Lo rondallayre» (1871, 1872, 1875), «Cuentos populars viennesos» (1878), «Literatura popular italiana» (1881). Очевидно, что ученые и любители фольклора середины XIX в. испытывают особый интерес к собиранию народных традиций и создают обширный архив сказочных текстов.

Позитивистский период

В 1881 г. севильский исследователь А. Мачадо Альварес (Antonio Machado Álvarez, 1846–1893) создает, следуя английскому образцу, общество любителей испанского фольклора «Sociedad de Folklore de España» и вводит в испанский научный обиход термин *Folklore* вместо описательных словосочетаний «saber popular», «literatura popular», «tradición y literatura». В течение нескольких лет в разных регионах Испании создается целая сеть фольклористических обществ: «Folklore asturiano», «Folklore español», «El Folklore Toledano» и многие другие. Их главным достижением стало издание многотомного собрания «Biblioteca de las tradiciones populares españolas» (1885–1886), охватившего все области и все фольклорные формы Испании — от народных сказок до описания праздничных традиций.



Фернан Кабальеро
(Сесилия Бёль де Фабер)

Филологический период

В XX в. в европейской фольклористике начинается научное изучение фольклора, в первую очередь мифов и сказок. К этому времени уже собран богатый фольклорный материал, разработаны новые подходы и методы. Вспомним деятельность немецкой психологической и английской антропологической школ, которые исследуют процессы зарождения у человека мифологических представлений [Коккьяра, 1960]. Важный вклад в изучение сказочных жанров вносит финская географо-историческая школа с ее обширным трудом по систематизации сказочных сюжетов. В двадцатый век переходят также традиции исторической школы, а филологи-медиевисты продолжают изучение героического эпоса в Западной Европе. В Испании, как известно, Р. Менендес Пидаль (Ramón Menéndez Pidal, 1869–1968) издает «Песнь о моем Сиде» и сборники романсеро.

К середине века первую скрипку начинает играть структурализм — структурная антропология К. Леви-Стросса (Claude Lévi-Strauss, 1908–2009), исследования морфологии сказки В.Я. Проппа (1895–1970): «Одна из важнейших и труднейших задач фольклористики — это исследование внутренней структуры произведений, короче говоря, — изучение композиции, строя» [Пропп, 1976: 20]. Книга Проппа «Морфология волшебной сказки» была издана в 1928 г., но перевод ее на испанский язык был выполнен гораздо позднее с французского текста-посредника, в то время как английский (1958) и итальянский (1966) переводы были сделаны непосредственно с русского оригинала. До сих пор эта работа остается наиболее востребованной в исследованиях испанских сказковедов.

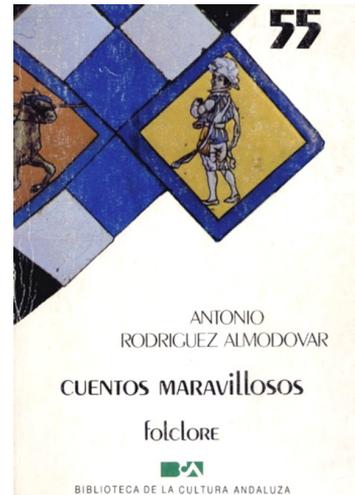
Сборник сказок А.М. Эспиносы

Научный подход к изучению испанского фольклорного наследия связан с именем американского ученого испанского происхождения А.М. Эспиносы (Aurelio Macedonio Espinosa Sr., 1880–1958), который, проанализировав собранные на территории испаноговорящих штатов сказочные тексты, пришел к выводу, что их происхождение относится ко времени открытия Колумба и далее уходит своими корнями в испанскую народную традицию. В 1920 г. Эспиноса организовал в Испании фольклорную экспедицию, в результате которой около трехсот сказочных текстов было собрано и опубликовано [Баканова, 2007]. Сборник Эспиносы переиздавался в 1947, 1992, 2009 и 2017 гг. и стал классическим исследованием по испанскому сказочному фольклору. Работу отца продолжил Эспиноса-сын (Aurelio Macedonio Espinosa, Jr., 1907–2004), который в 1936 г. участвовал в фольклорных экспедициях в Кастилии, Леоне и других областях и собрал более пятисот версий испанских сказочных текстов, первый том которых вышел в свет в 1987 г.

Другие сборники испанских сказочных текстов

К концу XX в. было издано несколько авторитетных сборников сказок разных областей Испании, это работы таких авторов, как Х. Камарена Лаусирика (Julio Camarena Laucirica, 1949–2004) — «Cuentos tradicionales

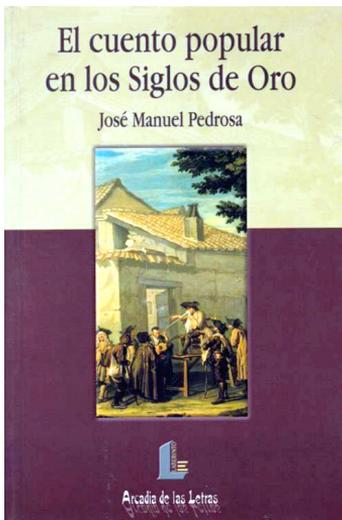
recopilados en la provincia de Ciudad Real» (1984), «Cuentos tradicionales de León» (1990), X. Родригес Пастор (Juan Rodríguez Pastor, p. 1958) — «Cuentos extremeños maravillosos y de encantamiento» (1997), «Cuentos extremeños de costumbres» (2002), А. Родригес Альмодовар (Antonio Rodríguez Almodóvar p. 1941) — «Cuentos maravillosos españoles» (1982), «Cuentos populares españoles» (2002). Следуя принципам работы Эспиносы, современные исследователи испанских сказок стремятся сохранить особенности устной речи сказителей и диалектные черты, классифицировать версии и сюжетные линии, выявить особенности сказочной структуры и композиции³.



Обложка сборника испанских волшебных сказок А. Родригеса Альмодовара

Вопросы терминологии и жанрового деления

Существует заметная разница в значении и использовании русского термина «сказка» и испанского «cuento». Если в русском языке *сказка* может быть и авторской, и фольклорной, то испанское *cuento* в первую очередь имеет отношение к литературному жанру рассказа, поэтому в испанском языке для обозначения фольклорной сказки необходимо уточнение: *cuento folclórico*, *cuento popular*, *cuento tradicional*.



Обложка сборника народных сказок Золотого века Х.М. Педросы

Термин *cuento* восходит к латинскому глаголу *computare* «считать»; позднее он получает значение «рассказывать». Долгое время *cuento* используется как синоним более употребимых жанровых обозначений: *exempla*, *fábula*, *apólogo*, *relato*, *historia*, *proverbio*, *chiste*, *refrán*, *anécdota*, *caso curioso*. Начиная с золотого века испанской литературы *cuento* начинает обозначать краткий юмористический рассказ на разные темы: *cuento de aventuras de amor*, *de misterio*, *de burlador*, *de tontos*, *de locos*, *de sátira anticlerical*; *cuento cómico contra otros pueblos y contra otros lugares*; *cuento de sátira de género (contra el varón, contra la mujer o contra el matrimonio)*; *cuento de sátira contra castas y oficios* [Pedrosa, 2004].

³ См. подробнее: Pelegrín A. La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2008. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-aventura-de-oir-cuentos-y-memorias-de-tradicion-oral-0/> (accessed: 23.07.2024); Pisanty V. Cómo se lee un cuento popular. Barcelona. Paidós. 1995. 213 p.; Moreno Verdulla A. Las estructuras del cuento folclórico: Nueva Morfología. Cádiz. Universidad de Cádiz. 2003. 144 p. — *Примеч. авт.*

Среди традиционных черт, объединяющих *cuento* в отдельный фольклорный жанр, можно выделить следующие: краткость прозаической формы, установка на вымысел, размытость хронотопа, статичность героев, композиционная стройность, а также богатый традиционными формулами и мнемоническими приёмами язык. Кроме того, сказочные подвиды обладают собственными языковыми и жанровыми чертами. «Каждый сказочный жанр имеет свои характерные мотивы. Встреча определяет строение многих сказок о животных, шутовской обман типичен для анекдотических сказок, поиски чудесной невесты — для волшебных» [Зуева, Кирдан, 2003: 137]. Испанский исследователь Антонио Родригес Альмодовар выделяет три основных жанра испанской сказочной прозы: *cuentos maravillosos*, *cuentos de costumbres rurales*, *cuentos de animales*, которые в свою очередь делятся на типы, типы — на варианты, и каждый вариант имеет несколько версий [Rodríguez Almodóvar, 1989].

Традиционный подход к выделению сказочных поджанров нередко вызывает критику: «Эта система группировки сказок, идущая еще от середины прошлого столетия, не может похвастаться ни логической выдержанностью, ни четкостью признаков, ни бесспорностью. Строго говоря, всякая сказка — бытовая, поскольку в каждой есть черты местного быта. С другой стороны, животные и люди часто встречаются действующими в разных вариантах одной и той же сюжетной схемы. Да и то, что кажется чудесным исследователю, не всегда кажется чудесным сказочнику» [Никифоров, 2008: 27].

Кроме того, каждый исследователь руководствуется собственными выводами на основе собранного им материала. Так, А. М. Эспиноса — старший делит испанские сказки на шесть групп: *cuentos de adivinanzas*, *cuentos humanos varios*, *cuentos morales*, *cuentos de encantamiento*, *cuentos picarescos*, *cuentos de animales* [Баканова, 2021: 30]. Эспиноса-младший выделяет уже восемь групп, добавляя к сказкам о животных и волшебным *cuentos de brujas*, *cuentos ejemplares y morales*, *cuentos novelescos*, *cuentos de ogros*, *chistes y anécdotas*, *cuentos de formulas fijas*. Помимо волшебных, бытовых и сказок о животных испанские исследователи выделяют новеллистические (*cuentos novelescos*), анекдотические (*chistes y anécdotas*), поучительные (*cuentos ejemplares y morales*), религиозные (*cuentos religiosos*), формульные, докучные (*cuentos de nunca acabar*, *cuentos de formulas fijas*) и другие виды сказок, не говоря уже о существующих классификациях по типу главного героя (о дураках, о неверных женах, о солдатах и т.п.).



Иллюстрация Тино Гатагана к сказке А. Родригеса Альмодовара «Иван-Медведь»

Испанские сказки о животных

Основной сюжетный круг сказок о животных сложился в период, когда люди вели охотничий образ жизни, а животные воспринимались как источник опасности. Композиция сказок о животных часто строится вокруг обмана, коварного совета или неожиданного испуга. Часть сказочных сюжетов и героев была заимствована (так, считается, что лев — заимствованный персонаж в западноевропейском фольклоре), другая часть пришла из Античности и средневекового бестиария. Всего в указателе сказочных сюжетов Аарне – Томпсона⁴ полторы сотни сказок о животных.

Среди традиционных персонажей испанских сказок о животных выделим лису (*zorra*) и волка (*lobo*): «*El lobo desollado vivo*», «*La zorra y el lobo*», «*El lobo cree que la luna es queso*», «*La zorra y la cigüeña*». Можно также встретить кошку, собаку, корову, осла, свинью, козу, петуха, зайца, ежа, аиста, жабу. Изначально основными героями сказок были представители дикой фауны, но постепенно в этом качестве начинают выступать и домашние животные: *El gallo desde el tejado cantaba*: – ¡Quiquiriquí! ¡Quiquiriquí! / *El toro cantaba*: – ¡Mjoo! ¡Mjoo! ¡Mjoo! / *El burro cantaba*: – ¡Gajonc! ¡Gajonc! ¡Gajonc! / *Y el galgo cantaba*: – ¡Guau! ¡Guau! ¡Guau! / *El gato cantaba*: – ¡Miau, miau! ¡Miau, miau! / *Y el fardacho, debajo de la tabla, cantaba*: – ¡Juúu, juúu! ¡Juúu, juúu! («*El gallo viejo y sus amigos*»). Образы животных со временем типизируются, но, хотя сказки наделяют животных речью и характером, они не являются рассказами о животных, в них «животные обычно не более как условные носители действия» [Пропп, 2000: 354].

Сказки о животных — это небольшие по объему тексты с одномотивным сюжетом, где важную роль выполняет диалог между персонажами. Зачастую диалог — это своего рода игра, проверка остроты ума, когда противостояние героев переносится в плоскость языка. Под влиянием басенной традиции сказки приобрели сатирические и дидактические черты: «сказки соединяют в образах животных человеческое и звериное с помощью юмора, веселья» [Зуева, Кирдан, 2003: 144]. Среди сказок о животных выделяются как сюжетно самостоятельные тексты, которые практически не вступают во взаимодействие с другими сюжетными линиями, так и тексты, представляющие собой контаминацию нескольких сюжетов. Подобная соединяемость является отличительной чертой животного эпоса, отсутствующей у других жанров.

⁴ Указатель сюжетов фольклорной сказки (индекс Аарне – Томпсона – Утера, англ. *ATU Index*) — каталог, в котором классифицируются и систематизируются фольклорные сказочные сюжеты. Составлен финским фольклористом А. Аарне (Antti Aarne, 1867–1925), затем дополнен С. Томпсоном (Stith Thompson, 1885–1976) и Г.-Й. Утером (Hans-Jörg Uther, p. 1944). — *Примеч. ред.*

Традиционно используемыми художественными приемами в испанских сказках о животных являются троекратный повтор, наличие рифмованных и формульных элементов, постоянных эпитетов, обращений, ономастопеи: *¡Pío, pío, pío, quiero lo que es mío! ¡Pío, pío, pío, quiero lo que es mío! / Y colorín colorao, por tu boca se ha escapao. Y colorín colorao, cuento acabao* («El medio pollico»); *Ésta era una mariposita, que estaba sentadita en su balcón, y pasó por aí un ratoncito y le dijo: — Mariposita, mariposita, ¿te quieres casar conmigo?* («Mariposita»). Часто испанские сказки о животных берут на себя функцию паремиологических сказок, объясняя то или иное крылатое выражение: *La zorra se dio un buen golpazo, y cuando se levantó del suelo, mediamuerta, dijo: — Si de ésta salgo y no muero, no quiero más bodas en el cielo. Y por eso dice el refrán: «No quiero más bodas en el cielo»* («La zorra y la cigüeña»).

Испанские волшебные сказки

«Волшебные сказки ученые называли мифическими, чудесными, фантастическими, однако термин *волшебные*, введенный В.Я. Проппом, употребляется чаще всего» [Зуева, Кирдан, 2003: 147]. В испанском языке существует несколько эквивалентов термину «волшебная сказка»: «cuento maravilloso», «cuento de encatamiento», «cuento de hadas», «cuento mágico», «cuento fantástico». Прилагательное «maravilloso» встречается также в сборниках французских и каталанских народных сказок (*conte merveilleux, rondalla meravellosa*) и в названиях волшебных предметов: ковёр-самолёт — *alfombra maravillosa*, волшебный плащ — *sapa maravillosa*, шапка-невидимка — *gorro maravilloso*, неразменный пятак — *moneda maravillosa*.

Своими корнями волшебные сказки уходят в различные общественные институты прошлого, главным образом отражая представления о загробном мире и обряде посвящения [Пропп, 2021]. Так, главным элементом испанской сказочной топонимики является заколдованный замок — *castillo* или волшебный сад — *jardín (de irás y no volverás — ‘Пойдешь-и-не-вернешься’)*, рядом с которыми протекает река, — они-то и служат местом испытания героя в загробном мире: — *¿Adónde vas?* / — *Voy*



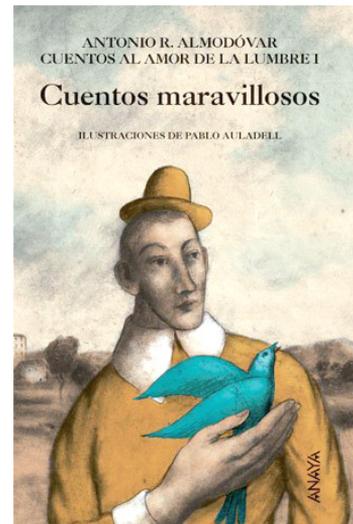
Иллюстрация из сборника
«Фольклор и обычаи Испании»⁵

⁵ Исп. «Folklore y costumbres de España». — Примеч. ред.

al castillo del diablo. / — Pues por tu buena acción — dijo la anciana — te diré que tienes que llegar a un río que está cerca del Castillo de Irás y no Volverás, y adonde todos los días van a bañarse tres palomas, que son las hijas del diablo.

Вода — один из наиболее распространенных образов волшебной сказки, который встречается и при описании потустороннего мира, и как мотив знакомства или брака у воды. В сказке «Estrellita de oro» падчерица встречается у реки добрую старушку, которая ей советует, как себя вести, чтобы на лбу у нее засияла золотая звездочка, а в сказке «El Castillo de irás y no volverás» рыбаку помогает выловленная рыба. Вода в фольклоре может быть целебной (особую целебную силу она обретает в день летнего солнцестояния — *San Juan*), может вернуть молодость и красоту или узнать будущее и нагадать суженого. Огненная река в фольклоре предстает как граница между миром живых и миром мертвых, она же отделяет от мифической страны изобилия и безделья, упоминаемой в средневековой литературе, — *Pays de Cogne* (фр.), *Schlaraffenland* (нем.), сравним с рус. *молочные реки, кисельные берега*. В более поздних текстах в образе заморских территорий выступают страны Латинской Америки, а местом встречи — порт, сами же сказки зачастую приобретают новеллистические черты: *Los niños se fueron mendigando hasta llegar a un Puerto de mar. Allí se encontraron con una señora extranjera, y de que los vio tan guapos, les dijo si querían irse con ella. Como no tenían hijos el matrimonio ése, pues nada más llegar a su país, a América les doztó por hijos* («El pájaro que canta el bien y el mal»)⁶.

А. Родригес Альмодовар выделяет шесть основных типов волшебных сказок на территории Испании: «Загадка пастуха» («*La adivinanza del pastor*»), «Белоснежка» («*Blancaflor, la hija del diablo*»), «Заколдованный принц» («*El príncipe encantado*»), «Иван-Медведь» («*Juan el Oso*»), «Три чуда света» («*Las tres maravillas del mundo*»), «Заколдованная принцесса» («*La princesa encantada*») в двух вариантах — а) «Семиглавый змей», или «Замок Пойдешь-и-не-вернешься» («*La serpiente de siete cabezas*») о «*El Castillo de irás y no volverás*» и б) «Благодарные звери», или «Заколдованная принцесса» («*Los animales agradecidos*» о «*La princesa encantada*»). Альмодовар объединяет испанские волшебные сказки в 12 циклов, куда входят сюжеты о принцессе и пастухе, храбрых детях, благодарном покойнике и др.



Обложка сборника испанских волшебных сказок А. Родригеса Альмодовара

⁶ Espinosa A.M. Op. cit.

Несмотря на красочность и фантастичность волшебной сказки, все ее сюжеты «сохраняют традиционное единообразие композиции: *свое царство — дорога в иное царство — в ином царстве — дорога из иного царства — свое царство*. Согласно этой повествовательной логике, волшебная сказка объединяет в целое (в сюжет) цепочку мотивов» [Зуева, Кирдан, 2003: 156]. Испанские исследователи вслед за классификацией, разработанной В.Я. Проппом [Пропп, 2001], раскладывают сюжеты волшебных сказок на 31 функцию, среди которых: отлучка героя, нарушение запрета, обман жертвы, появление у героя волшебного средства, бой с противником, выполнение трудной задачи, преследование героя, изобличение злодея и свадьба героя.

В отличие от мифа, в сказке чаще встречается низкий тип героя — обездоленный член общества или бесправный член семьи (Иван-дурак, Иван-солдат, младший сын / брат, падчерица и т.п.), которому волшебные помощники помогают восстановить справедливость. Функцию волшебных помощников выполняют различные животные, например, в сказке «*El Príncipe Español*» — это конь, кит и орел, — все они в итоге оказываются заколдованными родственниками: «*Y resultó que la ballena era una tía del príncipe, el águila una hermana y el caballo un tío*»⁷.

Персонажи испанской волшебной сказки часто принадлежат к католической традиции, например, оказываются переодетыми святыми. Так, в сказке «*La niña sin brazos*» безрукой девушке помогает Святой Петр: «*Y ya le dio San Pedro un vaso de agua y le dijo: — Si usted nos obedece, le vamos a dar todo lo que le haga falta y le pondremos sus brazos pa que pueda criar a sus niños*», а в сказке «*El diablo maestro*» антагонистом выступает *el diablo*: «*Y cuando la niña andaba jugando, fue y la cogió y le puso en un dedo el anillo dormidero y la niña se durmió en seguida. Y la cogió el diablo y la metió en la urnia de cristal y fue y la tiró al mar*». В сюжете «*El Castillo de Oropé*» «органично сочетаются древнейшие языческие представления с христианской моралью» [Оболенская, 2004: 7]: героиня в поисках пропавшего супруга приходит за советом в монастырь, там ее отправляют на поиски волшебного замка, а по пути она заходит в гости к Луне, Ветру и Солнцу.

В испанской традиции, как и в русской *Иван*, наиболее распространенным сказочным героем является *Хуан*: *Juan Sin Miedo, Juan Bolondrón Matasiete el Valentón, Juan Soldado, Don Juan Chirugete, Juan de las Cabras, Juanillo el Tonto, Juanico el Oso, Juan Bombillas, Juanito Malastrampas*. Также часто можно встретить героя по имени *Педро*: *Pedro el de Malas*. Антропонимы могут указывать на фантастическую природу персонажей (ведьмы *Mauregata, Gundemara, Espinarda*), их социальный статус (*La Princesa Zamarra, El Príncipe Jalma*), личные качества (*Mariquilla la Tonta, María la Lista*), а также представлять собой *говорящие* прозвища (*Siete Rayos de Sol, Estrellita de Oro, Rabo de Burro*).

⁷ Espinosa A.M. Op. cit.

Образ злой колдуньи (*bruja, hechicera*) передается через существительные *vieja, gitana, negra*, а образ доброй волшебницы (*hada madrina*) — через слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами *viejecita, agüelita*.

Испанские бытовые сказки

По сравнению с волшебными бытовые сказки имеют более расплывчатые жанровые границы. Под бытовыми сказками традиционно понимают сказки с житейским содержанием, отражающие местный колорит, социальные институты прошлого и особенности национального быта [Баканова, 2020]. Среди наиболее распространенных — комические сюжеты о ловком воровстве, раскрытии обмана, испытании ума, высмеивании глупости, семейных конфликтах, т. е. «бытовая сказка имеет самую тесную связь с действительностью» [Пропп, 2000: 284].

В испанском языке используются словосочетания «*cuentos de costumbres*», «*cuentos realistas*», «*cuentos humanos varios*», где определение *varios* указывает на сюжетное разнообразие сказок, героями которых могут быть представители разных профессий и социальных слоев. А. Родригес Альмодовар выделяет семь циклов испанских бытовых сказок, среди которых сюжеты о попавших в беду детях (*Niños en peligro*), плутах (*Pícaros*), бедняках и богачах (*De pobres y ricos*), непослушных женах (*Mujeres difíciles*), дураках (*Tontos*) и другие [Rodríguez Almodóvar, 1989: 174]. Сюжетные перипетии строятся в большинстве случаев вокруг статуса, профессии или характера главного героя: *cuentos de pobres y ricos; de tontos y listos; de miedo; de oficios diversos; de ladrones; de caminantes; de caza; de Juan y María; de matrimonios; de charlar; de astucia; de avaricia* и т.п.

Х. Родригес Пастор [Rodríguez Pastor, 2002: 7] отмечает, что бытовая сказка — самый расплывчатый вид сказок, который тем не менее обладает рядом общих черт: в бытовых сказках отражаются ежедневные и бытовые ситуации жизни испанцев, насмешливое отношение к действительности, отсутствуют сверхъестественные существа, имеет место общая *сниженность* ситуаций, социальная сатира; кроме того, в них преобладает обман как двигатель многих сюжетов, в связи с чем ценится остроумие и острословие героев.



Франсиско Гойя. Заклинание. 1798

Традиционно герои бытовых сказок обозначаются через семейный статус (*mujer, marido, nuera, madrina, padrino, viudo*), возраст (*muchacho, tozo, viejecita*), указание на черту характера или физический недостаток (*perezoso, mentiroso, jorobado, sordo*). Среди наиболее часто упоминаемых профессий — *pastor* ‘пастух’ («Las tres preguntas») и *zapatero* ‘сапожник’ («Don Juan Chiriguete Mata Ocho y Espanta Siete»), встречаются упоминания о пекаре и плотнике (*panadero, carpintero*), дровосеке (*leñador*), охотнике (*cazador*), пахаре (*labrador*), каменщике (*albañil*). Однако чаще всего главный герой — бедняк или нищий (*pobre, mendigo, limosnero*); так, в сказке «El zapatero pobre» главный герой — бедный сапожник (*siempre estaba mi pobre, mi pobre, pero siempre mi contento*), который сознательно отказывается от предложенного ему достатка, объясняя это тем, что богатство может лишить его покоя [Баканова, 2021: 31].

Помимо традиционного образа сказочного дурачка, в испанских сказках встречается и герой умный (*cuentos donde se demuestra el ingenio de los hombres*). Это дурак-перевертыш, шут, обманщик, плут, в роли которого может оказаться как простой крестьянин, так и находчивый студент или солдат в более поздних текстах. Авантюрный характер этих героев функционально сближает их с традиционным плутовским персонажем. «Генетические корни образа плута уходят в первобытный фольклор. Их выявление позволяет объяснить одно из свойств этого образа — его поразительную живучесть в фольклоре и литературе народов мира, способность возрождаться в каждую новую эпоху, обновлять социальный облик в зависимости от конкретно-исторической и национальной приуроченности» [Вавилова, 2005: 15]. Образ плута считается одним из проявлений архетипа *трикстера*, нашедшего на Пиренейском полуострове наиболее яркое воплощение в героях испанской *пикарески* («*cuentos picarescos*»), которые проходят настоящую школу жизни.

Внутри бытовых сказок выделяют *новеллистические* и *анекдотические* подвиды. В «*cuento novelesco*» основной сюжетной линией становятся личные переживания героев — разлука влюбленных, супругов, детей и родителей. Фантастические элементы практически отсутствуют, сменяясь детально изложенными семейными обстоятельствами. Героем становится невинно оклеветанный персонаж, преодолевающий козни родственников. Сюда же принято относить сюжеты о великанах (*gigantes*) и разбойниках с их главарями (*ladrones con el capitán, ladrones y cabecilla*). Многие сюжеты пришли в новеллистические сказки из рыцарских романов и привнесли в фольклорную сказку психологическую глубину.

Испанский поджанр «*chistes y anécdotas*» соответствует в русской традиции *анекдотическим, сатирическим, комическим* сказкам. Сюжет этого вида сказок строится на ситуации одурачивания, допускающей гротескный вымысел (*cuentos del bobo, de tonto*), и отражает нелепые стороны

человеческого быта, комические ситуации и человеческую глупость. В фольклорной картине мира человек, характеризующийся природной глупостью, получает отрицательную интеллектуальную оценку [Мед, 2007: 12]. Глупость всегда бывает наказана, но чаще решение проблемы бывает еще более абсурдным, нежели сама проблема [Баканова, 2020].

Испанские формульные сказки

Испанские формульные сказки представляют собой группу коротких рифмованных текстов, тяготеющих к повтору и описывающих кажущуюся бессмыслицей ситуацию. В испанском языке они известны как «*cuentos de fórmulas fijas*», «*cuentos de nunca acabar*», «*cuentos mínimos*», «*cuentos acumulativos*», «*cuentos encadenados*».

Кумулятивные сказки выделяются исследователями преимущественно на основании их особой структуры, в которой действие многократно повторяется, развиваясь по нарастающей, а развязка чаще всего комична. Начальное событие представляется ничтожным по сравнению с финалом, и весь интерес сосредоточен именно в повторении действия до момента развязки, для этого вводятся новые персонажи с их попытками помочь и посочувствовать.

Кумулятивные сказки отражают ранние, реликтовые стадии человеческого сознания. Примитивное сознание в отсутствие художественного опыта и абстрактного мышления прибегает к приему абсурдного нанизывания эпизодов, за которыми следует неожиданная развязка, вызывающая смех у слушателей. Так, в сказке «*La pulga y el piojo*» разворачивается сюжет приготовления к свадьбе, которая в финале оказывается под угрозой, поскольку посаженного отца-мышь съел кот. «Обладая совершенно четкой композиционной системой, кумулятивные сказки отличаются от других сказок и своим стилем, своим словесным нарядом, формой своего исполнения» [Пропп, 2000: 347]. Нагромождением слов сказитель стремится одновременно и развлечь, и утомить публику. Подобный эффект мы наблюдаем в испанской сказке про муравейник, из которого по очереди выбегают муравьи: *Esta era una hormiguita / que de un hormiguero / salió calladita / y se metió a un granero; / se robó un triguito / y arrancó ligero. / Salió otra hormiguita / del mismo hormiguero...*

Отдельную группу составляют сказки, вся суть которых сводится к пародированию традиционных норм оформления сказок, пародированию самой идеи формульности сказочного языка. Докучная сказка заканчивается, даже не успев начаться, рассказчик ведет игру со слушателями: *Esto era un soldao, / vestió de colorao, / de lo largo que era / ya se ha acabaao; Un ratoncito iba por un arado, / y este cuento ya se ha acabado*. Докучная сказка — это своего рода отговорка с целью отмахнуться от любителей слушать сказки, насмешка над их ожиданиями, и этим своим качеством она похожа на тексты дет-

ского фольклора — дразнилки и отговорки: *Este era un gato, / que tenía los pies de trapo / y la barriguita al revés / ¿Quieres que te lo cuente otra vez?; — ¿Quieres que te cuente / el cuento de la canasta? / — Sí. / — No, que se gasta.*

Среди художественных средств формульных сказок отметим мнемонические приемы, рифму, постоянные эпитеты, примеры словотворчества с использованием ассонансов и аллитераций (*Creí que, pensé que que era primo hermano de burriqueque*), а также быстрый темп речи, сближающий словесную ткань сказок со скороговорками [Serra Boldú, 1944].

Традиционные формулы испанских сказок

В художественном оформлении сказки, особенно волшебной, важную роль играют традиционные словесные формулы. Н. Рошияну делит все сказочные формулы на три группы: инициальные, медиальные и финальные в соответствии с их строением и функциями [Рошияну, 1974: 16].

Инициальная формула относит сказочные события в неопределённое место и время в прошлом, а также создает особое настроение для восприятия сказочного вымысла: *este era / esto era (Este era un rey que tenía tres hijas; Esto era un matrimonio pobre)*. Широко распространена также формула: *había una vez (Había una vez un rey que quería casarse)*. Одной из наиболее известных формул романского ареала является *érase una vez / érase que se era*. В волшебных сказках встречаются более сложные инициальные формулы, среди них отметим так называемые *формулы невозможного: En tiempos de Maricastaña; Cuando las ranas tenían pelo y las gallinas tenían dientes*, которые употребляются в испанском языке при указании на «очень древние незапамятные времена, когда любая бессмыслица была возможна, когда разговаривали животные и рыбы, деревья и вещи» [Iribarren, 1956: 129]. «У каждого народа преобладает, как правило, один тип инициальных формул (либо формулы времени, либо формулы пространства)» [Рошияну, 1974: 33]. В испанской сказке, как мы видим, преобладают формулы времени, в то время как в русской — формулы пространства (*В некотором царстве, в некотором государстве*).

Финальные формулы завершают сказку, их основная функция — помочь вернуться в реальность из фантастического мира сказки. В испанских сказках часто используется аллитерированный десемантизированный компонент *colorín colorado*. Любовь сказителей к финальным формулам обуславливает их разнообразие и сочетаемость друг с другом: *y vivieron muy felices; y fueron muy felices; tuvieron muchos hijos y cuento contao; y comieron (muchas) perdices*. Для финальных формул важно засвидетельствовать, что сказочник присутствовал при событиях, о которых рассказывает: *Y fueron tu felices y comieron muchas perdices y a mí me dieron con los güesos en las narices; Y vivió lo feliz que pudo, y a mí me quedaron medio mudo; y yo me vine y no vi más, y se acabó el cuento de sal y pimienta, la burra preñá y el burro contento.*

Медиальные формулы встречаются внутри сказочного текста и часто тесно связаны с ходом повествования. Они отличаются наибольшим разнообразием и служат для удержания интереса слушателей и сохранения стройности композиции. В испанских сказках встречаются формулы, описывающие путь героя, и формулы, служащие для интенсификации действия, — так называемые «*fórmulas de seguimiento*»: *y caminando, caminando, estuvo esperando y esperando, empezó a andá, andá, andá, el rey se puso muy contento, muy contento, muy contento*. Медиальные формулы используются в диалогах сказочных персонажей в функции насмешки, приказа, проклятия, угрозы, заговора и т.п.: *¡Fo, fo, fo!*; *¡A carne humana me huele!*; *¡Si no me la das, te como!* (сравним с русским: *Фу-фу-фу! Русским духом пахнем*), а разнообразие функций ведет к разнообразию их формы.

* * *

Рассмотрев важные этапы формирования испанской фольклористической традиции и основные исследования, посвященные жанровым и языковым особенностям испанских народных сказок, мы постарались обозначить некоторые национально обусловленные черты испанской сказочной прозы.

Сам испанский термин «*suento*» обозначает авторский рассказ и лишь в сопровождении уточняющих прилагательных становится фольклорным жанром. Испанские сказки уходят корнями в глубину веков и хранят наследие разных народов и мифологических систем. Иберы, кельты, римляне, вестготы, арабы сменяли друг друга на территории Испании, торговые контакты и разные религиозные традиции обогатили ее культуру, а многовековое влияние мусульманского мира раскрасило восточной цветистостью сказочные сюжеты и язык [Оболенская, 2018].

В стремлении выявить сюжетные и художественные особенности испанских народных сказок фольклористы указывают на такие ее черты, как общая *сниженность* повествования, обилие деталей народной жизни и быта, а также часто неожиданная развязка [Guelbenzu, 1996].

В процессе жанрообразования сказка и ее язык претерпевают значительные изменения. Перерождение мифа в художественный вымысел сказки происходит в момент открепления сюжета и самого акта рассказывания от обряда и ритуала. Установка на вымысел и развлечение слушателей становятся определяющими чертами сказочной прозы, что находит отражение в композиции, художественном оформлении, использовании формульных элементов. Так, в финальных формулах волшебных сказок



Обложка сборника
испанских народных сказок
Х.М. Гельбензу

сказитель стремится подчеркнуть недостоверный характер повествования, а формульные сказки сами по себе представляют элемент игры и развлечения слушателей.

Инициальные, медиальные и финальные формулы оформляют многие поджанры испанской сказки, однако наиболее богатые и разнообразные формулы мы встречаем именно в волшебной сказке. Несмотря на то что многие сюжетные коллизии имеют сходства с другими фольклорными традициями, испанские волшебные сказки обладают собственными подходами к типизации действительности, характеристике героев и волшебного хронотопа.

В испанских бытовых сказках находят отражение преимущественно особенности национального быта, а героями становятся представители традиционных профессий и занятий. Не остаются без внимания и главные человеческие пороки, семейные отношения, бытовые юмористические коллизии.

Сказки Испании, таким образом, объединяют общечеловеческую склонность к фантастическому вымыслу, традиционные представления о моральных ценностях, элементы национально специфичной картины мира и накопленный поколениями опыт художественного осмысления действительности.

Список литературы / References

- Азадовский М.К. (1958) *История русской фольклористики*, Москва, Учпедгиз, 480 с.
- Azadovskiy M.K. (1958) *Istorija russkoi folkloristiki* [History of Russian folklore studies], Moscow, Uchpedgiz, 480 p. (In Russian)
- Аникин В.П. (2004) *Теория фольклора*, Москва, Издательство КДУ, 431 с.
- Anikin V.P. (2004) *Teoriya fol'klora* [Folklore theory], Moscow, Izdatel'stvo KDU, 431 p. (In Russian)
- Баканова А.В. (2007) Жанр народной сказки в истории испанских фольклористических исследований, *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология*, № 4, с. 131–139.
- Bakanova A.V. (2007) Zhanr narodnoi skazki v istorii ispanских fol'kloristicheskikh issledovaniy [The genre of the folk tale in the history of Spanish folklore studies], *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, no. 4, pp. 131–139. (In Russian)
- Баканова А.В. (2020) Образ студента в каталанских фольклорных сказках, *Древняя и Новая Романья*, № 25, с. 183–199.
- Bakanova A.V. (2020) Obraz studenta v katalanskih fol'klornih skazkah [The image of a student in Catalan folklore tales], *Drevnyaya i Novaya Romaniya*, no. 25, pp. 183–199. (In Russian)

Баканова А.В. (2021) Профессиональная принадлежность героев испанских народных сказок, *Язык и действительность. Научные чтения на кафедре романских языков им. В.Г. Гака: Сборник статей по итогам VI международной конференции, Москва, 22–26 марта 2021 года. Том 6*, Москва, Спутник+, с. 27–33.

Bakanova A.V. (2021) Professional'naiia prinadlezhnost' geroyev ispanskikh narodnih skazok [The professional affiliation of the heroes of Spanish folk tales], in *Yazyk i deistvitel'nost'. Nauchnye chteniya na kafedre romanskikh yazykov im. V.G. Gaka: Sbornik statei po itogam VI mezhdunarodnoi konferentsii, Moskva, 22–26 marta 2021 goda. Tom 6* [Language and reality. Scientific readings at the V.G. Gak Department of Romance Languages: A collection of articles based on the results of the 6th International Conference, Moscow, March 22–26, 2021. Vol. 6], Moscow, Sputnik+, pp. 27–33. (In Russian)

Баканова А.В. (2022) История испанского фольклора: костюбристский период, *Язык и действительность. Научные чтения на кафедре романских языков им. В.Г. Гака: Сборник статей по итогам VII международной конференции, Москва, 21–25 марта 2022 года. Том 7*, Москва, Спутник+, с. 28–36.

Bakanova A.V. (2022) Istoriya ispanskogo fol'klora: kostumbristskii period [The History of Spanish Folklore: the Costumbrist Period], in *Yazyk i deistvitel'nost'. Nauchnye chteniya na kafedre romanskikh yazykov im. V.G. Gaka: Sbornik statei po itogam VI mezhdunarodnoi konferentsii, Moskva, 21–25 marta 2021 goda. Tom 6* [Language and reality. Scientific readings at the V.G. Gak Department of Romance Languages: A collection of articles based on the results of the 6th International Conference, Moscow, March 21–25, 2022. Vol. 7], Moscow, Sputnik+, pp. 28–36. (In Russian)

Баканова А.В. (2023) Малые жанры испанского фольклора, *Ибероамериканские тетради*, т. 11, № 3, с. 146–163.

Bakanova A.V. (2023) Malye zhanry ispanskogo fol'klora [Small Genres of Spanish Folklore], *Iberoamerican Papers*, vol. 11, no. 3, pp. 146–163. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-3-146-163> (In Russian)

Вавилова М.А. (2005) *Устное народное творчество в контексте культуры*, Вологда, Книжное наследие, 140 с.

Vavilova M.A. (2005) *Ustnoye narodnoye tvorchestvo v kontekste kul'tury* [Oral folk art in the context of culture], Vologda, Knizhnoye naslediyе, 140 p.

Зуева Т.В., Кирдан Б.П. (2003) *Русский фольклор*, Москва, Флинта, Наука, 400 с.

Zueva T.V., Kirdan B. P. (2003) *Russkii fol'klor* [Russian folklore], Moscow, Flinta, Nauka, 400 p. (In Russian)

Коккьяра Дж. (1960) *История фольклористики в Европе*, Москва Издательство иностранной литературы, 692 с.

Cocchiara G. (1960) *Istoriya fol'kloristiki v Evrope* [History of folkloristics in Europe], Moscow, Izdatel'stvo inostrannoi literatury, 692 p. (In Russian)

Мед Н.Г. (2007) *Оценочная картина мира в испанской лексике и фразеологии. На материале испанской разговорной речи*, Санкт-Петербург, Изд-во Санкт-Петербургского университета, 233 с.

Med N.G. (2007) *Otsenochnaya kartina mira v ispanskoi leksike i frazeologii. Na materiale ispanskoi razgovornoj rechi* [An estimated picture of the world in Spanish vocabulary and phraseology. Based on the material of Spanish colloquial speech], Saint Petersburg, St. Petersburg University Press, 233 p. (In Russian)

- Никифоров А.И. (2008) *Сказка и сказочник*, Москва, ОГИ, 376 с.
Nikiforov A.I. (2008) *Skazka i skazochnik* [The Fairy Tale and the Storyteller], Moscow, OGI, 376 p. (In Russian)
- Оболенская Ю.Л. (2004) *Легенды и предания Испании*, Москва, Высшая школа, 127 с.
Obolenskaya Yu.L. (2004) *Legendy i predaniya Ispanii* [Legends and tales of Spain], Moscow, Vysshaya shkola, 127 p. (In Russian)
- Оболенская Ю.Л. (2018) *Мир испанского языка и культуры: очерки, исследования, словарь суеверий и символов*, Москва, Ленанд, 256 с.
Obolenskaya Yu.L. (2018) *Mir ispanского yazyka i kul'tury: ocherki, issledovaniya, slovar' sueverii i simbolov* [The world of Spanish language and culture: essays, research, dictionary of superstitions and symbols], Moscow, Lenand, 256 p. (In Russian)
- Пропп В.Я. (1976) *Фольклор и действительность*, Москва, Наука, 327 с.
Propp V.Ya. (1976) *Fol'klor i deistvitel'nost'* [Folklore and reality], Moscow, Nauka, 327 p. (In Russian)
- Пропп В.Я. (2000) *Русская сказка*, Москва, Лабиринт, 416 с.
Propp V.Ya. (2000) *Russkaia skazka* [Russian Folktale], Moscow, Labirint, 416 p. (In Russian)
- Пропп В.Я. (2001) *Морфология волшебной сказки*, Москва, Лабиринт, 147 с.
Propp V.Ya. (2001) *Morfologia volshebnoy skazki* [Morphology of the Folktale], Moscow, Labirint, 147 p. (In Russian)
- Пропп В.Я. (2021) *Исторические корни волшебной сказки*, Санкт-Петербург, Питер, 576 с.
Propp V.Ya. (2021) *Istoricheskiye korni volshebnoi skazki* [Historical roots of the fairy tale], Saint Petersburg, Piter, 576 p. (In Russian)
- Рошияну Н. (1974) *Традиционные формулы сказки*, Москва, Наука, 216 с.
Roshiyanu N. (1974) *Traditsionnye formuly skazki* [Traditional formulas of fairy tales], Moscow, Nauka, 216 p. (In Russian)
- Соколов Ю.М. (2007) *Русский фольклор*, Москва, Издательство Московского университета, 544 с.
Sokolov Yu.M. (2007) *Russkii fol'klor* [Russian folklore], Moscow, Moscow University Press, 544 p. (In Russian)
- Guelbenzu J.M. (1996) *Cuentos populares españoles* [Spanish Folktales], Madrid, Siruela, 205 p. (In Spanish)
- Iribarren J.M. (1956) *El porqué de los dichos. Sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades* [The why of the sayings. Meaning, origin and anecdote of the proverbial sayings, idioms and phrases of Spain with many other curiosities], Madrid, Aguilar, 722 p. (In Spanish)
- Manrique de Lara G. (1971) *Leyendas y cuentos populares españoles* [Spanish legends and folk tales], Barcelona, Bruguera, 223 p. (In Spanish)
- Navascués J.M. (1944) *Historia del Folklore* [History of Folklore], in F. Carreras y Candi (ed.) *Folklore y costumbres de España. T. 1* [Folklore and customs of Spain. Vol. 1], Barcelona, Ediciones Merino, pp. 3–164. (In Spanish)
- Pedrosa J.M. (2004) *El cuento popular en los Siglos de Oro* [Folk tales in the Golden Age], Madrid, Ediciones del Laberinto, 347 p. (In Spanish)

Rodríguez Almodóvar A. (1989) *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito* [The folk tales or the attempt at an infinite text], Murcia, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia, 254 p. (In Spanish)

Rodríguez Pastor J. (2002) *Cuentos extremeños de costumbres* [Extremaduran tales of customs], Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 418 p. (In Spanish)

Serra Boldú V. (1944) *Folklore infantil* [Folklore infantil], in Carreras y Candi F. (ed.) *Folklore y costumbres de España. T. 2* [Folklore and customs of Spain. Vol. 2], Barcelona, Ediciones Merino, pp. 537–598. (In Spanish)

Символика каталонского национализма: зарождение, сохранение и трансформация

© Кузина Н.А., 2024

Наталья Андреевна Кузина, младший научный сотрудник Института всеобщей истории Российской академии наук.
119334, Москва, Ленинский проспект, 32а
ORCID: 0000-0003-2344-7780 E-mail: nataliyamare@yandex.ru



Аннотация. Национальная символика являет собой неотъемлемую часть национальной идентичности. Символы нации, такие как флаги, гербы и праздники, служат обязательными инструментами формирования и укрепления коллективной идентичности. Конструирование каталонскими интеллектуалами, стремившимися к возрождению каталонского языка и литературы, участниками движения Ренашенса, местных национальных символов относится преимущественно ко второй половине XIX в., при этом полностью символика каталонского национализма оформилась по истечении первых двух десятилетий XX в. Среди символов богатого и многогранного каталонского культурного наследия выделяются Национальный день Каталонии / Диада (11 сентября), флаг саньера, гимн «Жнецы», танец сардана, головной убор барретина, аббатство и гора Монсеррат, культ Святого Георгия и др. Установление в Испании диктатуры Мигеля

Примо де Риверы в 1923 г. повлекло за собой серьезные ограничения для представитель творческой интеллигенции Каталонии, что негативно влияло на их профессиональную жизнь и дальнейшее развитие всего региона вплоть до 1931 г., когда была провозглашена Вторая Испанская Республика и страна переживала культурный подъем. В результате победы франкистов в Гражданской войне 1936–1939 гг. и проводившейся франкистским режимом в контексте общей унификации и усиления централизации государства репрессивной политики в отношении Каталонии, ее культурной автономии, языка и традиций целый ряд каталонских национальных символов приобрел новые смыслы и трагическое звучание. Следующий этап трансформации символики каталонского национализма был связан с демократическим транзитом после смерти Ф. Франко, новым расцветом культуры в стране и влиянием доминирующего в современной Испании либерального дискурса. Возникнув во второй половине XIX – начале XX в., национальные символы Каталонии в наши дни продолжают активно использоваться, сохраняя свою актуальность и значимость для каталонского общества. Они относятся к ключевым атрибутам каталонской идентичности и представляют собой важные составляющие историко-культурного наследия данного региона Испании.

Ключевые слова: Каталония, символика, каталонизм, Диада, саньера, сардана, барретина, Монсеррат, Святой Георгий

Для цитирования: Кузина Н.А. (2024) Символика каталонского национализма: зарождение, сохранение и трансформация. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 80–101. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-80-101

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 3. P. 80–101
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-80-101

UDC 94:327+316.7

Recibido 11.02.2024
Revisado 25.05.2024
Aceptado 08.08.2024

El simbolismo del nacionalismo catalán: orígenes, conservación y transformación

© Kuzina N.A., 2024

Nataliya A. Kuzina, investigadora junior del Instituto de Historia Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia.
119334, Rusia, Moscú, avenida Leninsky, 32a
ORCID: 0000-0003-2344-7780 E-mail: nataliyamare@yandex.ru

Resumen. Los símbolos nacionales, como, por ejemplo, banderas, escudos y fiestas son indispensables para la identidad nacional siendo herramientas fundamentales para formar y fortalecer la identidad colectiva. Los intelectuales catalanes que participaron en el movimiento de la *Renaixença* aspirando a revitalizar la lengua y la literatura catalanas procuraron construir los símbolos nacionales catalanes en la segunda mitad del siglo XIX, aunque la simbología del nacionalismo catalán se consolidó por completo en las primeras dos décadas del siglo XX. Entre los símbolos del rico y diverso patrimonio cultural catalán destacan el Día Nacional de Cataluña (la *Diada*, el 11 de septiembre), la *senyera* (la bandera de Cataluña), el himno «Els Segadors», la danza de la *sardana*, *barretina* (el gorro típico), el monasterio y la montaña de Montserrat, el culto a San Jorge. Al instaurarse la dictadura de Miguel Primo de Rivera en España en 1923 se impusieron restricciones a los intelectuales catalanes, lo que no dejó de afectar su vida profesional y el desarrollo de toda la región. La situación cambió en 1931 cuando se proclamó la Segunda República española y por ello el país vivió un auge de la cultura. A raíz de la victoria en la Guerra Civil de 1936–1939 el régimen franquista realizó una política represiva hacia Cataluña, su autonomía cultural, lengua y tradiciones. Las medidas que se tomaron para unificar y centralizar el estado brindaron matices y significados trágicos a muchos símbolos catalanes. La transición democrática, el nuevo auge cultural y el discurso liberal que domina la España contemporánea marcaron una nueva etapa en la evolución de los símbolos catalanes. Los símbolos nacionales que nacieron en la segunda mitad del siglo XIX y a principios del siglo XX siguen siendo relevantes para la sociedad catalana, su identidad y patrimonio histórico-cultural.

Palabras clave: Cataluña, simbolismo, catalanismo, la *Diada*, *senyera*, *sardana*, *barretina*, Montserrat, San Jorge

Para citar: Kuzina N.A. (2024) El simbolismo del nacionalismo catalán: orígenes, conservación y transformación, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 80–101. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-80-101

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

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 3. P. 80–101
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-80-101

UDC 94:327+316.7

Received 11.02.2024
Revised 25.05.2024
Accepted 08.08.2024

The Symbolism of Catalan Nationalism: Origin, Preservation and Transformation

© Kuzina N. A., 2024

Nataliya A. Kuzina, junior researcher at the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences.

119334, Russia, Moscow, Leninsky prospekt, 32a

ORCID: 0000-0003-2344-7780

E-mail: nataliyamare@yandex.ru

Abstract. National symbols, such as flags, coats of arms and holidays are an essential part of national identity and a fundamental tool for forging collective identity. Catalan intellectuals who participated in the *Renaixença* movement with a view to reviving the Catalan language and literature sought to establish Catalan national symbols in the second half of the 19th century, although it was not until 1920s that the symbols system of Catalan nationalism was fully developed. The symbols of the rich and diverse Catalan cultural heritage include the National Day of Catalonia, or *Diada* (September 11th), the *senyera* flag, the anthem «*Els Segadors*», the *sardana* dance, the traditional hat called the *barretina*, the *Montserrat* Abbey and mountain, the cult of Saint George. When Miguel Primo de Rivera's dictatorship was established in Spain in 1923, restrictions were imposed on Catalan intellectuals, which affected their professional life and the development of the whole region. The situation changed in 1931 when the Second Spanish Republic was proclaimed and the country experienced a cultural boom. Following the victory in the Civil War of 1936–1939, Franco's regime implemented a repressive policy towards Catalonia, its cultural autonomy, language and traditions. As a result of the measures taken to unify and centralize the state many Catalan symbols took on a tragic meaning. The democratic transition, the new cultural boom and the liberal discourse that dominates contemporary Spain marked a new stage in the evolution of Catalan symbols. The national symbols that emerged in the second half of the 19th century and early 20th century are still important for Catalan society, its identity, historical and cultural heritage.

Keywords: Catalonia, symbolism, Catalanism, *Diada*, *senyera*, *sardana*, *barretina*, *Montserrat*, St. George

For citation: Kuzina N.A. (2024) The Symbolism of Catalan Nationalism: Origin, Preservation and Transformation, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 80–101. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-80-101

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

Во второй половине XIX в. каталонская культура переживала новый этап развития, сопоставимый с тем, что был в Средние века, вместе с ним шел процесс формирования национальных символов Каталонии, являющихся важной составляющей каталонской идентичности. Национальные символы, от художественной символики до праздников, занимают значимое место в сохранении и передаче культурного наследия этого региона. В данной статье предпринимается попытка рассмотрения ряда символов, сформировавшихся во второй половине XIX в. и сохранившихся до наших дней, а именно: Национальный день Каталонии — Диада, саньера (флаг), гимн «Жнецы», танец сардана, головной убор барретина, Святой Георгий, Монсеррат — Дева Мария Монсерратская, гора и аббатство.

Начало изучения символов в контексте каталонского национализма пришлось на конец 1970-х гг., в основном под воздействием работ Г. Тюдора, посвященных истории и роли политического мифа [Tudor, 1972]. Влияние концепции «воображаемых сообществ» Б. Андерсона, который определял нацию через конструктивистский подход [Андерсон, 2001], привело к переосмыслению сущности современных национальных государств. Э. Хобсбаум исследовал процесс формирования мифов и их использования в национальных политических движениях [Hobsbawm, Ranger, 2012]. Символика каталонского национализма, в рамках теорий Бенедикта Андерсона и Эрика Хобсбаума, играет важную роль в формировании и укреплении коллективной идентичности каталонцев. Согласно теории Бенедикта Андерсона о «воображаемых сообществах», нация — это социальное явление, созданное воображением и общим восприятием принадлежности к сообществу. Символы нации, такие как флаги, гербы и национальные праздники, служат ключевыми инструментами конструирования этого воображаемого сообщества. В дальнейшем исследователи (в частности, антрополог Ж. Прат [Prat, 1991]), использовали идеи Б. Андерсона и Э. Хобсбаума для анализа роли национальных символов в становлении национальной идентичности каталонцев. Их работы дополнили предшествующие исследования по национальной символике Каталонии. Концепции мифа, символа и культурной традиции стали ключевыми категориями для анализа национальных движений в Испании [Archard, 1995; Bottici, 2007].

Следующие десятилетия, с 1990-х по 2010-е гг., характеризовались тенденцией к политизации исторической памяти. Этому процессу посвящены исследования, затрагивающие этот процесс в Барселоне с 1860-х до 1930-х гг. [Michonneau, 2007], а также анализ наиболее значимых мест памяти в Каталонии [Balcells, 2008] и наиболее важных ее символов [Anguera, 2004; Anguera, 2008; Anguera, 2009].

В данной работе для систематизации источников был использован историко-типологический метод. Этот метод позволяет анализировать и классифицировать источники в соответствии с их типами и хронологией, что помогает понять эволюцию и развитие изучаемых явлений в Каталонии. Кроме того, был применен текстологический метод, позволяющий анализировать источники в письменной форме, — литературные произведения, пресса и мемуары. Этот метод позволяет провести детальный анализ содержания и смысла документов, выявить ключевые темы и идеи, связанные с историей и культурой региона. Также для анализа визуальных источников, таких как иллюстрации, фотографии и другие графические материалы, были применены формально-стилистический и иконологический методы. С помощью формально-стилистического метода были исследованы художественные особенности и стилистика визуальных источников, а иконологический метод использовался для анализа смысла, символики и социокультурных контекстов.

До Реставрации Бурбонов (1874 г.) развитие визуальной культуры в Каталонии отставало от развития литературы. В ряде источников было обнаружено несколько изображений и сюжетов, которые в дальнейшем станут символами Каталонии. Они были найдены в иллюстрациях, графическом оформлении газет и журналов, а также в живописи и скульптуре, созданных в период с 1830-х гг. до начала XX в. Изначально такие изображения встречались довольно редко, но с течением времени их количество и качество выросло. На их создание художников вдохновляли произведения Б.К. Арибау (Bonaventura Carles Aribau i Farriols, 1798–1862), Ж. Рубио-и-Орса (Joaquim Rubió y Ors, 1818–1899), В. Балагера (Víctor Balaguer i Cirera, 1824–1901), Ж. Вердагера (Jacint Verdaguer i Santaló, 1845–1902) и других представителей движения Ренашенса, о которых речь пойдет ниже. Для этого исследования использовался довольно широкий по видам и времени создания пласт источников. Это связано с продолжительностью исследуемого периода — 1830–2023 гг. Поэтому в данной работе мы будем опираться на информацию из прессы, литературных и художественных произведений, архитектуры, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

В настоящем исследовании выдвигается следующая гипотеза: изучение эволюции символов каталонской национальной идентичности с XIX по XXI в. позволит выявить влияние политических режимов на символическую культуру региона и трансформацию символов под воздействием исторических событий и либерального дискурса в XXI в.

Исторический контекст

В 1830-х гг. берет свое начало литературное движение, целью которого было восстановление и развитие каталанского языка и культуры, — Ренашенса (кат. *Renaixença*). На тот момент в Каталонии была диглоссия, т.е. использовались оба языка — и каталанский, и кастильский, но у них были разные функции: каталанский в основном использовался в качестве устного языка, а кастильский — письменного¹. Под влиянием идей немецких романтиков каталонские интеллектуалы стали открывать для себя историю и культуру своей родины в период Средних веков. Благодаря этому движению в Каталонии начался период литературного и культурного подъема.

С 1820-х по 1840-е гг. первое поколение каталонских романтиков стремилось интегрировать Каталонию в состав Испании с культурной точки зрения. Начало движения связывают с публикацией в журнале *El Vapor*² оды «К Родине» (кат. *Oda a la Pàtria*) в 1833 г., первого стихотворения на каталанском языке, написанного Б.К. Арибау [Кузина, 2021: 118]. Его произведение послужило импульсом к развитию движения за восстановление языка. В 1850–1860-х гг. второе поколение романтиков сосредоточило свое внимание на истории и культуре региона. Одним из достижений первого и второго поколений стало формирование региональной идентичности Каталонии, включающей представление об исторической территории, общих языке, истории, культуре [Кузина, 2022: 219–220]. В этот период появился один из самых важных и эффективных проектов по распространению каталанского языка — Цветочные игры, возобновленные в 1859 г. по инициативе В. Балагера, А. де Бофарулла (*Antoni de Bofarull i Brocà*, 1821–1892), Ж. Рубио-и-Орса и ряда других писателей и интеллектуалов. Цветочные игры были литературным конкурсом, названным в память о средневековых поэтических состязаниях, а благодаря проведению этих игр был создан значительный объем литературы на каталанском языке [Кузина, 2021: 118].

Если первые два поколения развивали идеи регионализма, то уже третье поколение романтиков было более политизированным, ими были сформулированы идеи каталонского национализма, или каталонизма. В основном националисты этого времени придерживались консерватив-

¹ Каталанский преимущественно использовался в быту, на нем разговаривали в семьях, на рынках и т.д., но было бы неверно утверждать, что на нем не писали — в сельских районах некоторые нотариальные документы оформлялись именно на каталанском языке. Кастильский же был во многом языком высокой культуры, и на нем в основном писали, преподавали и т.п. Проблема диглоссии в Каталонии достаточно сложная, со множеством различных нюансов. Основным и наиболее значительным исследователем диглоссии в Каталонии является Жоан Л. Марфани, см. подробнее: Marfany J.L. *La llengua maltractada: El castellà i el català a Catalunya del segle XVI al segle XIX*. Barcelona. Editorial Empúries. 2001. 544 p.; Marfany J.L. *Llengua, nació i diglòssia*. Barcelona. L'Avenç. 2008. 301 p.; Marfany J.L. *Nacionalisme espanyol i catalanitat: Cap a una revisió de la Renaixença*. Barcelona. Edicions 62. 2017. 960 p. — *Примеч. авт.*

² Издавался в 1833–1837-х гг. — *Примеч. ред.*

ных и клерикальных идей. Важную роль в развитии каталонской культуры сыграл Барселонский Атеней. Передовые умы Каталонии были причастны к этому заведению: это инженер И. Серда (Ildefons Cerdà i Sunyer, 1815–1876), который является автором плана по расширению Барселоны, будущий покровитель А. Гауди Э. Гуэль (Eusebi Güell i Bacigalupi, 1846–1918), политики и главные идеологи каталонизма В. Альмираль (Valentí Almirall i Llozer, 1841–1904) и Э. Прат де ла Рибя (Enric Prat de la Riba i Sarrà, 1870–1917), поэт Ж. Вердагер, а также архитекторы Л. Доменек-и-Монтанер (Lluís Domènech i Montaner, 1850–1923), А. Гауди (Antoni Gaudí, 1852–1926), Ж. Пуч-и-Кадафалк (Josep Puig i Cadafalch, 1867–1956), знаменитый историк В. Балагер и др. [Smith, 2014: 205] Основная цель правых каталонистов заключалась в распространении каталанского языка во всех аспектах региональной жизни, его признании как языка высокой культуры, а также в создании национальных символов, которые отличали бы Каталонию от остальной Испании [Кузина, 2022: 228].

В 1923 г. был совершен военный переворот и установился диктаторский режим Примо де Риверы (Miguel Primo de Rivera, 1923–1930). Режим был направлен на централизацию власти и подавление региональных особенностей, включая использование каталанского языка. Этот период характеризовался серьезным ограничением проявления каталонской национальной культуры, т.е. символы и другие атрибуты каталонской идентичности подверглись цензуре [Филатов, 2021]. Однако с провозглашением Второй Испанской Республики в 1931 г. Каталония пережила новый этап развития, который существенно обогатил ее культуру. После поражения Республики в Гражданской войне и установления диктатуры Франко (Francisco Franco, 1939–1975) в 1939 г. каталонская культура столкнулась с жестокими репрессиями. В попытке свести на нет огромные успехи, достигнутые каталонской культурой в первой трети XX в., сначала с помощью Манкомунитата Каталонии (1914–1923), а затем республиканского Женералитата (1931–1939) франкистский режим активно подавлял каталанский язык и ограничивал культурные проявления, связанные с региональной идентичностью.

После смерти Франко в 1975 г. в Каталонии началась новая волна протестов, демонстраций и уже открытой борьбы за свое право на язык и культуру. В 1980 г., после восстановления автономии, Каталония провозгласила 11 сентября Национальным днем Каталонии, подчеркивая важность этой даты для региона³. С этого праздника мы и начнем исследование каталонской символики.

³ A-1980-21392 Ley de 12 de junio de 1980 por la que se declara Fiesta Nacional de Cataluña la jornada del 11 de septiembre. Boletín Oficial del Estado (BOE). 239/1980. P. 22087.

Диада

Национальный день Каталонии, или Диада, ежегодно отмечается 11 сентября. Эта дата является годовщиной падения Барселоны перед войсками претендента на испанский престол из династии Бурбонов Филиппа V (Felipe V de España, 1700–1724, 1724–1746) в 1714 г., во время Войны за испанское наследство. Поражение Каталонии означало конец относительной автономии, которой регион, как часть бывшего королевства Арагон, пользовался в составе Испании. Следующие десятилетия характеризовались стремлением Мадрида к централизации и унификации государства.

Начиная со второй половины XIX в., благодаря возрождавшемуся интересу у каталонских интеллектуалов к культуре и истории своей малой родины, многие авторы, зачастую связанные с литературным конкурсом «Цветочные игры», в своих поэтических произведениях обращались к событиям и героям 11 сентября. До последней трети XIX в. Рафаэль Казанова (Rafael Casanova i Comes, 1660–1743), мэр Барселоны и главнокомандующий Каталонии во время осады города, редко был героем поэзии, да и в целом о Войне за испанское наследство писали очень скудно. Вероятнее всего, первым стихотворением об этом будущем национальном герое было произведение Ж. Вердагера «На смерть Рафаэля Казановы» (1865)⁴. В 1870–1880-х гг. растет интерес к событиям 1714 г., публикуется ряд произведений на этот сюжет, например, стихотворение «Площадь Эль-Фоссар-де-лес-Моререс» (1878 г.)⁵ Фредерика Солера (Frederic Soler i Hubert, 1839–1895), стихотворение «Голова Жозепа Моратегаса» Анжела Гимеры (Àngel Guimerà i Jorge, 1845–1924)⁶, посвященное казненному Филиппом V каталонскому генералу, чей труп был расчленен, а голова помещена в клетку, которая провисела на улице Барселоны в течение 12 лет⁷.

В 1885 г. в Барселоне, вероятно, впервые отметили Диаду [Humlebæk, Nau, 2020]. В 1886 г. городской совет решил установить статую Казановы, выполненную скульптором Россендом Нобасом (Rossend Nobas i Ballbé, 1841–1891), в Сало-де-Сан-Хуан⁸ [Smith, 2014: 141]. Статуя была установлена на простом постаменте с надписью «Казанова». Во время Всемирной выставки 1888 г. статуя Казановы была размещена среди семи других статуй значимых исторических фигур Каталонии. В 1914 г., в двухсотлетнюю годовщину

⁴ См. подробнее: Pinyol i Torrents R., Quer i Aiguadé P. «A la mort f'En Rafael de Casanova». Un poema oblidat de Verdager i la seva circumstància. Anuari Verdager. 2016. Núm. 24. P. 51–71. URL: <https://raco.cat/index.php/AnuariVerdager/article/view/329569> (accessed: 26.11.2023).

⁵ Исп. *El Fossar de les Moreres*. — Примеч. авт.

⁶ Guimerà A. «Lo cap d'en Josep Moragues (Fragment)». *Endrets, Geografia Literària dels Països Catalans*. URL: <https://www.endrets.cat/ca/textos/lo-cap-den-josep-moragues-fragment/2124> (accessed: 26.11.2023).

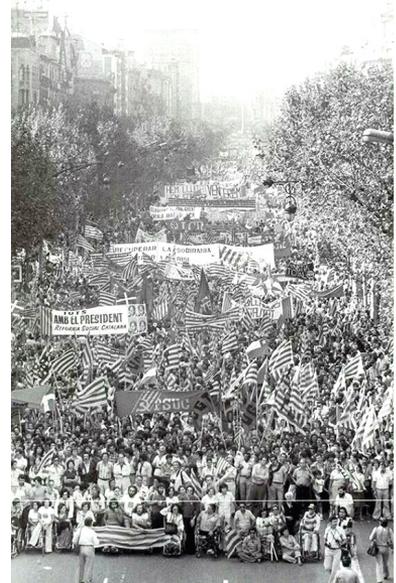
⁷ Это было задумано как предупреждение для тех, кто может восстать против власти нового короля. — Примеч. авт.

⁸ Бульвар в центре Барселоны. Современное название — *Passeig de Lluís Companys*. — Примеч. ред.

поражения, муниципалитет Барселоны переместил статую на перекресток улиц Ронда-де-Сант-Пере и Али-Бей, где, предположительно, Казанова был ранен [Humlebæk, Nau, 2020]. В этот год 11 сентября стало официальным праздником, спонсируемым Манкомунитадом Каталонии. Эта коммеморативная практика поддерживалась до начала диктатуры Примо де Риверы в 1923 г., когда празднование Диады было запрещено [Humlebæk, Nau, 2020].

Республиканский режим с самого начала был тесно связан с политическим течением каталонского национализма [Humlebæk, Nau, 2020], поэтому в годы Второй Испанской Республики Диада была разрешена. В то время ее празднование часто сопровождалось протестами, призывавшими к расширению автономии. При режиме Франко Диаду вновь запретили. В 1939 г. губернатор Венеслао Гонсалес Оливерос (Wenceslao González Oliveros, 1890–1965) приказал снести памятник Казанове. Муниципальные архитекторы Равентос и Флоренса подчинились этому решению, но спрятали памятник в городское хранилище вместе с другими подозрительными скульптурами [Humlebæk, Nau, 2020]. Несмотря на запреты, каждый год 11 сентября каталонцы продолжали выражать верность своей культуре. Символические акции, такие как граффити, гимны, флаги и собрания вокруг памятника, поддерживали память о событиях 1714 г. В годы франкизма Диада отмечалась то более, то менее публично, а с середины 1960-х гг. число людей, участвующих в этих неофициальных и незаконных празднованиях, стало заметно расти [Humlebæk, Nau, 2020].

В 1976–1978 гг. проходили массовые мероприятия, на которых собирались десятки тысяч участников, что подчеркивало силу каталонского национального движения, его стремление к самоопределению и решимость каталонцев бороться за свои культурные и политические ценности⁹. В 1980 г. Женералитат Каталонии, возобновив свою деятельность, провозгласил 11 сентября Национальным днем Каталонии¹⁰. Фактически закон от 12 июня 1980 г. был первым актом, который был принят недавно созданным автономным региональным парламентом, что вновь продемонстрировало значимость этого вопроса для региона.



Диада. 11 сентября 1977 года

⁹ Пиковой точкой стал 1977 г., когда в Барселоне собралось более миллиона человек из разных частей Каталонии, чтобы участвовать в параде от Пасеч-де-Грасиа до Пасеч-де-Сан-Жоан. После смерти Ф. Франко памятник Рафаэлю Казанове был вновь установлен на прежнем месте. — Здесь и далее *примеч. авт.*

¹⁰ Закон 1980/21392 от 12 июня 1980 года «Об объявлении национальным праздником Каталонии дня 11 сентября». Boletín Oficial del Estado (BOE). 239/1980. P. 22087.

Но со временем Диада перестала быть таким массовым мероприятием: число ее участников существенно сократилось от одного миллиона в 1977 г. до нескольких десятков тысяч в период с начала 1980-х по 2011 г. С 2012 г. ситуация изменилась¹¹. Хроника последних лет показывает возрастающий интерес каталонцев к Диаде: увеличивается количество участников, организуются разнообразные политические акции. В 2012 г. миллион человек вышел на улицы Барселоны в знак поддержки независимости Каталонии. На следующий год, 11 сентября 2013 г., была проведена так называемая Виа Каталана, когда цепь из сотен тысяч людей протянулась через всю Каталонию, символизируя единство стремлений каталонского народа к независимости¹². В 2014 г. на манифестации из национальных флагов была сложена гигантская буква «V»¹³, в 2015 г. митингующие вышли на улицу Меридиана в одежде разных цветов, каждый из которых символизировал ту или иную декларируемую политику сторонников независимого государства¹⁴. В 2017 г. на перекрестке Пасеч-де-Грасия и улицы Араго был построен гигантский крест из людей в знак поддержки проведения референдума о независимости¹⁵. В 2018 г. собралось более миллиона человек, звучали призывы к осенним протестам и требования освободить политзаключенных¹⁶. В 2019 г. число участников сократилось до шестисот тысяч¹⁷, а в 2020 г., несмотря на запрет масштабных демонстраций из-за коронавирусной инфекции, отдельные группы людей все же выходили на улицы¹⁸.

Саньера

Происхождение саньеры, каталонского флага, в XIX в. связывали с романтическими легендами. Одна из легенд приписывает учреждение флага королю франков Людовику Благочестивому (Hludovicus Pius, 814–840). Согласно этой легенде, император четырьмя пальцами, погруженными

¹¹ Подробнее о причинах см.: Хенкин С.М. (2018) Сепаратизм по-каталонски. *Мировая экономика и международные отношения*. Том 62, № 5. С. 29–40.

¹² Ramos D. Diada de Catalunya 2012. Las banderas independentistas inundaron la ciudad de Barcelona en una manifestación unitaria. *La Vanguardia*. 11.09.2012. URL: <https://www.lavanguardia.com/fotos/20120911/54349953553/diada-de-catalunya-2012-las-banderas-independentistas-inundaron-la-ciudad-de-barcelona-en-una.html> (accessed: 26.11.2023).

¹³ La Via Catalana 2014 supera el medio millón de inscritos. *La Vanguardia*. 09.09.2014. URL: <https://www.lavanguardia.com/politica/20140909/54415798558/via-catalana-2014-supera-medio-millon-inscritos.html> (accessed: 26.11.2023).

¹⁴ Pi J. El independentismo vuelve a mostrar su fuerza con la Via Lliure en plena campana. *La Vanguardia*. 11.09.2015. URL: <https://www.lavanguardia.com/politica/20150911/54436444905/via-lliure-participacion.html> (accessed: 26.11.2023).

¹⁵ Así ha sido el ‘fallido’ momento cumbre de la manifestación de la Diada. *La Vanguardia*. 11.09.2017. URL: <https://www.lavanguardia.com/politica/20170911/431208284231/asi-fue-momento-cumbre-manifestacion-diada.html> (accessed: 26.11.2023).

¹⁶ Así ha sido la evolución de asistentes a la Diada en los últimos seis años. *La Vanguardia*. 11.09.2018. URL: <https://www.lavanguardia.com/politica/20180911/451763309560/diada-cataluna-2018-participacion-numero-asistentes-manifestacion.html> (accessed: 26.11.2023).

¹⁷ Pi J. ‘Pinchazo’, ‘Se desinfla’, ‘Fracasa’; así han visto la manifestación de la Diada los medios de Madrid. *La Vanguardia*. 11.09.2019. URL: <https://www.lavanguardia.com/politica/20190911/47302216902/asi-manifestacion-diada-prensa-madrid.html> (accessed: 26.11.2023).

¹⁸ *Ibidem*.

в кровь графа Вифреда Мохнатого (Guifré el Pilós, ок. 840–897), нарисовал красные полосы, символизирующие победу в битве против норманнов и защиту короля франков [Кузина, 2021: 122]. Есть разные варианты легенды. Во-первых, они отличаются тем, кто был тем самым каролингским королем, который решил вознаградить графа за доблестный подвиг, Людовик Благочестивый или Карл Лысый (Charles le Chauve, 875–877). Второе различие связано с тем, над кем они одержали победу. По одной версии, победили действительно норманнов, по другой — арабов, а сражение было частью Реконкисты. Этот сюжет вдохновил художников XIX в., таких как Клауди Лоренсале (Claudi Lorenzale i Sugrañes, 1814–1889) и Пау Бехар (Pau Béjar Novella, 1869–1920), написать картины на тему происхождения герба Барселоны [Кузина, 2021: 126].



Клауди Лоренсале.
Происхождение герба Барселоны. 1843–1844



Титульный лист Статута
Каталонии. 1932

Легенда была любима каталонскими поэтами и писателями. В XIX в. этот сюжет дважды открыл для широкой публики Виктор Балагер в театральных постановках 1848 года¹⁹, а затем представил поэму «Четыре полосы крови» на Цветочных играх²⁰. Ее изображение появлялось на первых страницах каталонских газет того времени, таких как *Lo Vertader Català* (1843). В последней трети XIX в. санье-ра стала символом регионалистских и националистических организаций, таких как *La Jove Catalunya* (1869–1875), *La Unió Catalanista* (1891–1936), *La Solidaritat Catalana* (1906–1909) и других. В то же время этот символ активно используется в поэзии. Например, Ж. Вердагер и Антони Бори-и-Фонтеста (Antoni Bori i Fontestà, 1861–1912) посвятили санье-ре стихотворения «Полосы крови»²¹ и «Герб Каталонии»²².

¹⁹ Balaguer V. Las cuatro barras de sangre (segunda parte de Vifredo el Velloso). Barcelona. 1848.

²⁰ Кат. *Els quatre pals de sang*.

²¹ Кат. *Les barres de sang* (Ж. Вердагер).

²² Кат. *L'escut de Catalunya* (А. Бори-и-Фонтеста).

В произведениях каталонских модернистов, разделявших идеи правого каталонизма, саньера активно использовалась в декоре зданий, произведениях декоративно-прикладного искусства и печатной продукции. Формальное признание саньеры произошло в 1914 г., когда Манкомунитат Каталонии утвердил ее в качестве своей официальной эмблемы. В 1931 г. Женералитат Каталонии признал саньеру официальным флагом.

В годы диктатур Примо де Риверы и Ф. Франко саньера как символ каталонской идентичности подвергалась запретам и преследованиям²³. Символический капитал саньеры меняется в период диктатуры, она становится еще и символом сопротивления политике Ф. Франко. Например, каталонский живописец Антони Тапиес (Antoni Tàpies i Puig, 1923–2012) часто использовал саньеру в своих произведениях. Четыре полосы крови обретают новое значение. Теперь они связываются с трагедией, которую пережили каталонцы в Гражданскую войну 1936–1939 гг. и диктатуру Франко [Кузина, 2019: 179]. Саньера начинает ассоциироваться с коллективной травмой и борьбой за право на свою культуру и идентичность. Демонстрации и распространение саньеры в 1976–1978 гг. подтвердили неизменную приверженность каталонцев своему флагу и символике. Саньера в качестве официального флага Каталонии была закреплена в 4-й статье Статута 1979²⁴.



Антони Тапиес. Каталонский дух. 1971

Жнецы

Сегодня гимном автономии Каталонии является песня «Жнецы» (Els Segadors). Считается, что эта песня появилась в Каталонии еще в XVII в. и относится к восстанию крестьян в 1640 г., известному как Корпус Крови. Ее текст призывает крестьян к борьбе: «Ударь сильнее косою!» [Друскин, 1983: 508]. Об этой песне и восстании, казалось бы, забыли, но в середине XIX в. каталонские романтики вновь обратили внимание на этот эпизод истории региона. В 1860-х гг. поэт Ж. Вердагер путешествовал по Каталонии

²³ Важно отметить, что саньера была символом и флагом Каталонии, а в годы франкизма у Испании было такое же административно-территориальное деление, что и в XIX в., т.е. Каталония была регионом, а административно-территориальными единицами были провинции Барселона, Жирона и т.д. Поэтому саньера нигде и не могла официально использоваться.

²⁴ Ley Orgánica 4/1979, de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía de Cataluña. Boletín Oficial del Estado (BOE). Núm. 306. 22.12.1979. P. 29363-29370. URL: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1979-30178> (accessed: 27.11.2023).

и записал народную песню, связанную с Войной жнецов 1640 г. [Smith, 2014: 207], затем в 1882 г. она была опубликована в книге «Каталонские романсы» Мануэлем Мила-и-Фонтанальсом (Manuel Milà i Fontanals, 1818–1884). Однако не было единой мелодии для этой песни. На рубеже веков гимн получил свою известную мелодию благодаря усилиям группы каталонистов, связанных с журналом *La Renaixensa*, и композитора Ф. Алио (Francesc Alió i Brea, 1862–1908) [Smith, 2014: 207]. Эту версию песни принял на вооружение хоровой коллектив Каталонский Орфей, и к 1897 г. она стала неофициальным гимном Каталонии. В 1899 г. Каталонистский Союз объявляет конкурс на лучшую редакцию этой песни, его выигрывает Э. Гуаньявенц (Emili Guanyavents i Jané, 1860–1941), который предложил наиболее актуальный вариант текста.

Во время диктатуры Примо де Риверы композиция была запрещена для официального исполнения. Ситуация изменилась с провозглашением Второй Испанской республики. «Жнецы» были вновь признаны национальным гимном Каталонии [González Calleja, 2005: 125], хотя официальным статутом региона 1932 г. этот статус за песней закреплен не был. В 1939 г. после поражения Республики гимн был снова запрещен, но его продолжили исполнять тайно, преимущественно в семьях. Именно от родителей каталонцы узнавали о своей культуре и символах.

Тем не менее годы диктатуры не могли не сказаться на каталонской культуре и в регионе выросло целое поколение, для которого «Жнецы» были неизвестной песней. Былую славу произведение стало обретать после смерти каудильо. Важное значение для возрождения его популярности сыграла Виктория де лос Анхелес (Victoria de los Ángeles, 1923–2005). В 1991 г. вышел альбом с традиционными каталонскими песнями в ее исполнении [Ramón Bisogni, 2008]. Даже в самое непростое время испанской истории «Жнецы» сохранялись как неофициальный гимн и патриотическая песня Каталонии, а в 1993 г. она была официально закреплена в статуте в качестве гимна Каталонии. Его можно услышать и на официальных мероприятиях, и на футбольных матчах, когда его поют фанаты ФК «Барселона», демонстрируя национальную гордость.



Листовка с неофициальным гимном Каталонии «Жнецы»

²⁵ Ley 1/1993, de 25 de febrero, del himno nacional de Cataluña. URL: <https://www.boe.es/eli/es-ct/l/1993/02/25/1> (accessed: 27.11.2023)/

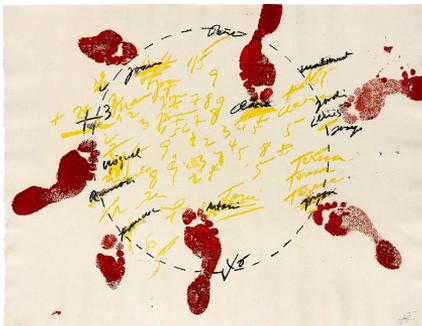
Сардана

В конце XIX в. в Каталонии был «изобретен» национальный танец — сардана. Этот танец, изначально популярный в сельских районах северной части региона, отличался тем, что его могли танцевать люди всех возрастов, и, главное, он имел уникальные черты, отличавшие его от других испанских танцев. До 1850 г. движения в танце и связанная с ним музыка не были стандартизированы. В разных районах Каталонии существовали местные варианты этого танца. Движения несильно, но отличались от того, что мы называем сарданой сегодня. Кроме того, существовали отличные друг от друга варианты музыки. Однако благодаря усилиям музыкантов и композиторов Пепа Вентуры (Pep Ventura, 1817–1875) и Ж. Ансельма Клаве (Josep Anselm Clavé i Camps, 1824–1874) музыка для танца была стандартизирована [Brandes, 1985]. В последней трети XIX в. танец стал популярным в Барселоне, распространяясь с Эмпорды²⁶ и Ла-Сельвы²⁷ на всю Каталонию. Сардана — этот символ народного единства — воспевалась поэтами конца XIX в., например, Ж. Марагалем (Joan Maragall i Gorgina, 1860–1911) в поэме «Сардана»²⁸.



Сардана. Льорет-де-Мар. 1911

Во времена франкизма некоторые элементы каталонской культуры власти определяли как фольклорное проявление разнообразия испанской культуры [Филатов, 2019: 128]. Сардана не была запрещена, как часть богатой испанской культуры она продолжала



Антони Тапиес. Каталонская сюита

легально существовать на сцене, ее танцевали народные ансамбли наравне с традиционными танцами из других регионов страны. Но именно эти группы сарданистов продвигали каталонские традиции по всей Каталонии и за ее пределами. С 1950 г. сохранением и развитием этого танца занимается специальная организация — *Obra del Ballet Popular*.

²⁶ Эмпорда (кат. *L'Empordà*, исп. *El Ampurdán*) — исторический район на северо-востоке Каталонии в провинции Жирона. Наименование происходит от названия города Эмпорион, основанного в 575 г. до н.э. на северо-востоке Пиренейского полуострова. — *Примеч. ред.*

²⁷ Ла-Сельва — район в Каталонии, на юге провинции Жирона. — *Примеч. ред.*

²⁸ Maragall J. *Visions & cants*. Barcelona. L'Avenç. 1900. P. 61–64.

В 2010 г. правительство Каталонии внесло сардану в Каталог национальных праздников Каталонии и объявило ее танцем национального значения²⁹. Сегодня сардана является неотъемлемой частью каталонской культуры и символом ее единства и национальной идентичности и исполняется не только на сцене, но и простыми каталонцами на улицах своих городов.

Барретина

Среди других символов, которые сохранились и не претерпели особых изменений, можно назвать барретину — красный шерстяной колпак. Популярность этого головного убора возросла после Испано-марокканской войны (1859–1860 гг.) — в то время барретина была частью военной формы каталонцев.

В поэзии этот головной убор превозносился как отличительный элемент каталонской культуры, например, после триумфа Испано-марокканской войны в стихотворениях «Красная каталонская барретина»³⁰ (1860) поэтессы Марии Хосефы Массанес (Maria Josepa Massanés i Dalmau, 1811–1887) и «Красная барретина» (1860) поэта Антони де Бофарулла³¹. Но значение именно каталонского символа она приобретает благодаря Ж. Вердагеру. В 1865 г. поэт появился на Цветочных играх в народной одежде и этом головном уборе. Его образ покориł местных интеллектуалов, и барретина стала ассоциироваться с благородной каталонской народной культурой. В произведениях Ж. Вердагера часто встречается этот головной убор³². В поэзии Цветочных игр барретина обычно символизировала свободу. В своем стихотворении Жауме Коллель (Jaume Collell i Bancells, 1846–1932) представляет барретину



Франсеск Санс-и-Кабот.
Генерал Прим на Африканской войне. 1865

²⁹ См. подробнее: Teresa Clotet M. (2010) El Catàleg del patrimoni festiu de Catalunya: Un projecte amb història, un projecte de futur. *Revista d'etnologia de Catalunya*. Núm. 37. P. 191. — Здесь и далее *примеч. авт.*

³⁰ Кат. *La roja barretina catalana*. URL: <https://www.escriptors.cat/autors/massanesj/la-roja-barretina-catalana> (accessed: 28.11.2023).

³¹ Кат. *La gorra vermella*.

³² «La Plana de Vic», а также в стихотворении «La barretina», которое принесло ему первое место на Цветочных играх 1880 г.

в качестве символа независимости³³. Таким образом, барретина превратилась в нечто большее, чем простой крестьянский шерстяной колпак, и начала появляться на различных демонстрациях каталонских националистов. Уже в 1880-х гг. барретина стала характерным символом каталонистов. Например, ее носили участники протекционистской демонстрации в 1882 г. в Барселоне [Smith, 2014: 139]. Барретины украшали персонажей, символизирующих популярные каталонские журналы *Cu-cut!* (1902) и *En Patufet* (1904). *La barretina* была также названием каталонского литературно-политического еженедельника, который издавался в Барселоне в различные годы XIX и начала XX века³⁴. В 1918–1919 гг., во время автономистской кампании, молодые каталонские националисты носили барретину, на лацкан прикрепляли каталонский флаг в виде ленты, тем самым открыто демонстрируя поддержку требований Каталонии о самоуправлении [Balcells, 2008: 110].

В Каталонии мужчины носили барретины еще в начале XX в., особенно в сельской местности. Даже в 1940–1950-х гг. в сельских районах можно было увидеть детей и пожилых людей в барретинах. Этот головной убор не был запрещен во время франкизма, т.к. его националистическое значение ослабло. Ситуация изменилась после смерти Франко. Сегодня барретина больше не используется в повседневной жизни, но остается неотъемлемым атрибутом в традиционных танцах, символом каталонской идентичности.

Монсеррат

Гора Монсеррат и бенедиктинское аббатство, находящееся на ее вершине, являются важными символами Каталонии. Монастырь не только служит местом религиозного культа, но также выступает в роли национального символа для каталонцев. История монастыря Монсеррат начитается с IX в., когда в нем стало почитаться романское скульптурное изображение Девы Марии с Младенцем. Эта скульптура, известная как Ла-Моренета, была обнаружена в пещере Санта-Кова на горе Монсеррат, где впоследствии был основан филиал бенедиктинского монастыря Риполи [Smith, 2014: 80, 187–188]. В 1409 г. Монсеррат приобрел статус самостоятельного аббатства.

Значимость Монсеррата для каталонцев отражается в искусстве и литературе. Так, в XIX в. стихи Монсеррату и Деве Монсерратской посвящали каталонские поэты В. Балагер³⁵ и Ж. Вердагер³⁶. С середины столетия к Монсеррату и горным районам внутри страны стали относиться как к символам Каталонии [Smith, 2014: 80]. Торжественная коронация и провозглашение

³³ Кат. *A la gent de l'any vuit*.

³⁴ La Barretina: setmanari popular. URL: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/es/consulta/registro.do?id=2258 (accessed: 28.11.2023).

³⁵ Balaguer V. Lo Trovador de Montserrat. Poesies catalanes. Barcelona. 1861.

³⁶ Например, Verdaguier J. «Virolai» dins Montserrat. Llegendes, cançons i odes. A cura de Maur M. Boix i Ramon Pinyol i Torrents. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguier. 2004. P. 145–146.

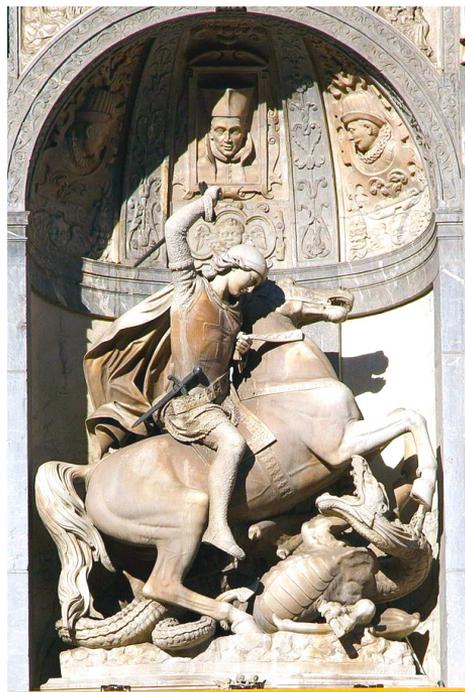
Черной Девы Марии Монсерратской покровительницей Каталонии в 1881 г. подчеркнули важную роль этого монастыря в культуре региона [Smith, 2014: 188].

В период Гражданской войны (1936–1939) Монсеррат был под защитой Женералитата. Некоторые монахи погибли, защищая монастырь от антирелигиозных преследований. Во времена диктатуры Ф. Франко монастырь занимал антифранкистскую позицию. Первый журнал на каталонском языке в эпоху франкизма — *Serra d'Or* — вышел в 1959 г. под эгидой монастыря. В последующие десятилетия это издание сыграло важную роль в качестве органа культурного сопротивления [Pujol Casademont, 2020: 75]. В 1970 г. в Монсеррате была собрана ассамблея, в ходе которой 300 каталонских деятелей культуры, интеллектуалов и художников заперлись в монастыре в знак протеста против Бургосского процесса — тогда рассматривалось дело против членов баскской террористической группировки ЭТА. Это привело к формированию Каталонского Собрания (Ассамблеи), которое объединило каталонцев слева и справа под лозунгами «Свобода, Амнистия, Автономия» [Sobrequés i Callicó, 2007: 118].

В настоящее время Монсеррат продолжает привлекать паломников и посетителей, оставаясь не только местом богослужений, но и культурным комплексом, включающим музей и исторические здания. Монастырь за годы франкизма приобрел еще и символическое значение убежища. Сегодня он сохраняет свою роль символа каталонской идентичности, продолжая занимать важное место в культуре и истории региона.

Святой Георгий

Исключительное значение в каталонской культуре приобретает поклонение Святому Георгию, являющемуся одним из наиболее выдающихся символов каталонской культуры. Его культ появился еще в Средние века, а в середине XIX в. начинается новый этап его почитания. Скульптурная работа А. Алеу (Andreu Aleu i Teixidor, 1829–1900) «Святой Георгий»³⁷ (1860) сыграла значительную роль в развитии мотива «чуда о змие» в качестве символа региона. Эта скульптура до настоящего времени украшает фасад Женералитата в Барселоне. В 1869 г.



Андреу Алеу. Святой Георгий. 1860

³⁷ Кат. *Sant Jordi*.

каталонский фольклорист Ф. Маспонс (Francesc de Sales Maspons i Labrós, 1840–1901) опубликовал одну из версий легенды о святом, которая, «будучи одной из самых красивых, также является одной из самых любимых, поскольку относится к блаженному покровителю Каталонии» [Anguera, 2004: 71].

В 1870-х гг. некоторые каталонистские ассоциации начали отмечать День Святого Георгия, покровителя Каталонии [Anguera, 2008: 24–25]. Образ Святого Георгия во второй половине века начинает часто встречаться на титульных листах каталонских журналов, фасадах зданий, а также в различных художественных формах. Множество художников, таких как скульпторы А. Алеу, Э. Арнау (Eusebi Arnau i Mascort, 1863–1933), Ж. Лимона (Josep Llimona i Bruguera, 1864–1934), обращались к этому религиозному сюжету. Начиная со Средневековья изображения драконов стали обычным украшением архитектурных ансамблей Барселоны, однако в период каталонского модернизма этот сюжет приобрел особую популярность. Наиболее объемно дракон был представлен в творчестве А. Гауди, примерами служат скульптура саламандры (дракона) в парке Гуэль (1914) или Дом Бальо (1906), который по своей форме и керамической облицовке напоминает тело поверженного дракона.

Некоторые организации, такие как Экскурсионный центр Каталонии, Институт каталонских исследований, а также каталонские правительственные учреждения, например Женералитат, провозгласили Святого Георгия своим покровителем. Святой Георгий становится аллегорией борьбы региона за независимость, воплощая идею освобождения от централизма. В 1888 г. Жоан Понс-и-Массаве (Joan Pons i Massaveu, 1850–1918) опубликовал стихотворение «Святой Георгий», которое заканчивается такими строками: «Тогда, рыцарь Святой Георгий, / Я буду умолять тебя на коленях, / чтобы ты освободил мою страну / от унижения и ига!» [Anguera, 2004: 71, 74]. Неслучайно мы находим его изображение на флаге Каталонистского союза (1903) — политического образования, созданного в Барселоне в 1891 г. различными корпорациями и ассоциациями каталонских националистов.

Символическое значение Святого Георгия и его сражения с драконом как аллегии борьбы Каталонии за свободу приобрело активное воплощение уже в конце XIX в. Легенда о рыцаре, спасающем принцессу из лап страшного дракона, стала частью культурного наследия. В 1893 г. Ф. Маспонс увидел в святом, спасшем принцессу, «нашу возлюбленную Каталонию, спасенную духом нашего покровителя от насилия, направляемого врагами, желавшими ее убить» [Anguera, 2004: 74]. В 1900 г. Каталонистский союз отчеканил серию из трех медалей (из золота, серебра и бронзы),

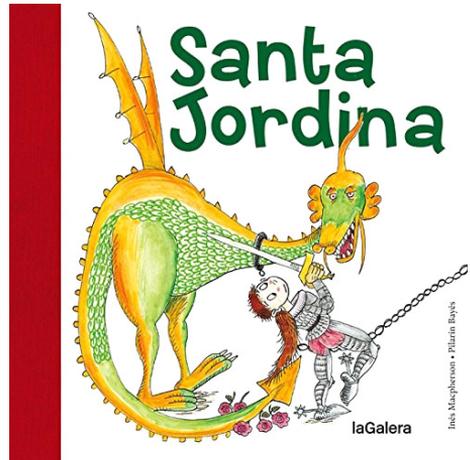


*Александр де Рикер.
Флаг Каталонистского союза.
1903*

и с одной стороны на них было изображение Святого Георгия верхом на лошади, убивающего дракона. Этот мифический образ особенно активно проявляется в эпоху модернизма и в 20-е гг. XX в. Во время диктатуры Примо де Риверы был создан праздник, который отмечается до сих пор, — День книги. Книгоиздатели Барселоны захотели учредить свой собственный праздник и после обсуждений решили совместить его с днем Святого Георгия 23 апреля. Таким образом, в один день проводились традиционная ярмарка роз, книжная ярмарка и чествование святого патрона.

В настоящее время этот день стал одним из наиболее популярных праздников в Барселоне, объединяя в себе аспекты религиозного, романтического и литературного характера. В этот день на Рамбле и других улицах города устанавливаются многочисленные лотки с розами и книгами.

В XXI в. Сан-Жорди подвергся существенным трансформациям. В статье Джеммы Паскуаль «Девочки больше не хотят быть принцессами», опубликованной несколько лет назад, отмечается ускоренное изменение европейского общества, включая каталонцев, которые активно выступают против сексизма, стереотипов и борются за равенство полов³⁸. Под воздействием этих общественных изменений стали меняться истории, ставшие культовыми, такие как сказка о Красной Шапочке или легенда о Святом Георгии. В последние годы наблюдается тенденция к феминизации истории Святого. В некоторых интерпретациях Святой Георгий превращается в Санта-Жордину — девочку, спасающую город от дракона без участия мужчины³⁹. Санта-Жордина представляет собой нового героя, смело выходящего за рамки традиционных представлений. Авторы используют разные подходы к феминизации истории: от изменения сюжета до предложения альтернативных легенд. Это не только новый способ подачи материала, но и попытка изменить общепринятые представления о мужчинах-спасителях и женщинах-спасаемых.



Обложка книги «Святая Жордина»

³⁸ См. подробнее Pasqual i Escrivà G. Les noies ja no volen ser princeses. VilaWeb. 17.04.2018. URL: <https://www.vilaweb.cat/noticies/les-noies-ja-no-volen-ser-princeses-mail-obert-gemma-pasqual-article-opinio-llibres-sant-jordi-drac/> (accessed: 28.11.2023).

³⁹ Например, Molist Sadurni J. La Jordina i el drac Parrac. Barcelona. Edicions Baula. 2018. 32 p.; Macpherson I. Santa Jordina. Barcelona. La Galera, SAU. 2017. 40 p.; Fernández i Ramos D. La revolta de Santa Jordina. Barcelona. Amsterdam. 2019. 48 p.

* * *

Детальное исследование произведений, созданных в рамках движения по восстановлению каталанского языка и литературы — Ренашенсы, указывает на то, что символический код каталонской национальной идентичности отчасти начал формироваться в поэзии XIX в. В этот период каталонские интеллектуалы сосредоточили свое внимание на создании произведений, посвященных древней истории каталаноязычных земель, устанавливая связь между процветающей средневековой Каталонией и Каталонией XIX в. Этот процесс способствовал формированию национальной идентичности. Создавались символы, которые задумывались для объединения людей и формирования вербальных, визуальных, иконических представлений о нации, культуре, истории и ценностях.

Период диктатур Примо де Риверы и Франсиско Франко оставил неизгладимый след в культурной и социальной истории Каталонии. Диктатура Франко стремилась к централизации власти в Испании путем подавления культурной автономии регионов. Каталанский язык и традиции подверглись гонениям. Использование каталанского языка в образовании и публичной сфере было запрещено, что привело к систематическому угнетению культурного наследия региона, в том числе и символического. Тем не менее, несмотря на эти трудности, каталонская культура продолжала существовать в подполье, находя способы сохранить и передать свое наследие новым поколениям.

Символы составляют неотъемлемую часть национальной культуры, естественным образом подвергаются изменениям в ходе эволюции культуры под влиянием актуальной повестки, как это произошло со Святым Георгием. Другие символы каталонизма с течением времени приобрели дополнительное значение, связанное с травмой, которую нанес Каталонии франкизм.

Список литературы / References

Андерсон Б. (2001) *Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма*, Москва, Канон-пресс-ц, 286 с.

Anderson B. (2001) *Voobrazaemye soobscstva: razmyslenija ob istokach i rasprostranenii nacionalizma* [Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism], Moscow, KANON-Press-C Publ., 286 p. (In Russian)

Друскин М. (1983) *История зарубежной музыки. Выпуск четвертый*, 6-е изд. Москва, Музыка, 528 с.

Druskin M. (1983) *Istoriya zarubezhnoj muzyki. Vypusk chetvertyi* [The history of foreign music. Vol. 4], 6th ed., Moscow, Muzyka, 528 p. (In Russian)

Кузина Н.А. (2019) Оппозиция франкизму в каталонском искусстве второй половины XX века, *Латиноамериканский исторический альманах*, № 24, с. 173–187.

Kuzina N.A. (2019) Opozicija frankizmu v katalonskom iskusstve vtoroj poloviny XX veka [Opposition to the Francoist dictatorship in Catalan art of the second half of 20th century], *Latinoamerikanskiy istoricheskij almanax*, no. 24, pp. 173–187. DOI: 10.32608/2305-8773-2019-24-1-173-187 (In Russian)

Кузина Н.А. (2021) Зарождение и формирование национальных символов Каталонии в рамках Ренаншенсы и их визуальная репрезентация в XIX в., *Концепт: философия, религия, культура*, № 5(4), с. 114–130.

Kuzina N.A. (2021) Zarozhdenie i formirovanie nacionalnykh simbolov Katalonii v ramkax Renashensy i ix vizualnaya reprezentaciya 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 19th Century.], *Concept: philosophy, religion, culture*, no. 5(4), pp. 114–130. DOI: <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-4-20-114-130> (In Russian)

Кузина Н.А. (2022) Роль правых политических сил в формировании каталонского национализма во второй половине XIX в., *Латиноамериканский исторический альманах*, № 35, с. 214–235.

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 19th century], *Latinoamerikanskiy istoricheskii almanakh*, no. 35, pp. 214–235. DOI: 10.32608/2305-8773-2022-35-1-214-235 (In Russian)

Филатов Г.А. (2019) Франкизм и национальная политика: Каталония, Страна Басков, Галисия, *Латиноамериканский исторический альманах*, № 24, с. 123–138.

Filatov G.A. (2019) Frankizm i nacionalnaya politika: Kataloniya, Strana Baskov, Galisiya [Francoism and national politics: Catalonia, Basque Country, Galicia], *Latinoamerikanskiy istoricheskij almanax*, no. 24, pp. 123–138. DOI: 10.32608/2305-8773-2019-24-1-123-138 (In Russian)

Филатов Г.А. (2021) Каталония и региональное самоуправление в первой четверти XX в., *История*, Т. 12. Выпуск 6 (104).

Filatov G.A. (2021) Kataloniya i regionalnoe samoupravlenie v pervoj chetverti XX v. [Catalonia and regional self-government in the first quarter of the 20th century], *Istoriya*, Vol. 12, no. 6 (104). DOI: 10.18254/S207987840016155-9 (In Russian)

Anguera P. (2004) Sant Jordi, patró de Catalunya [Sant Jordi, patron saint of Catalonia], *Estudis D'història agrària*, no. 17, p. 67–76 (In Catalan)

Anguera P. (2008) Lonze de setembre: història de la Diada (1886–1938) [The eleventh of September: history of Diada (1886–1938)], *L'Abadia de Montserrat*, 424 p. (In Catalan)

Anguera P. (2009) La barretina: la imatge tòpica del [pagès] català [La barretina: the topical image of the Catalan], Barcelona, Rafael Dalmau, 61 p. (In Catalan)

Archard D. (1995) Myths, Lies and Historical Truth: A Defence of Nationalism, *Political Studies*, Vol. 43, no. 3, pp. 472–481. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9248.1995.tb00315.x>

Balcells A. (2008) *Llocs de memòria dels Catalans* [Places of memory of Catalans], Barcelona, Proa, 398 p. (In Catalan)

Bottici C. (2007) *A Philosophy of Political Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 286 p.

Brandes S. (1985) La Sardana como Símbolo Nacional Catalán [The Sardana as a Catalan National Symbol], *Revista de Folklore*, Tomo 5b, no. 59, pp. 162–166. (In Spanish)

González Calleja E. (2005) «Bon cop de falç»: mitos e imaginarios bélicos en la cultura del catalanismo [«Bon cop de falç»: myths and war imaginaries in the culture of Catalanism], *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, no. 14, pp. 119–164. (In Spanish)

Hobsbawm E., Ranger T. (eds.) (2012) *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 322 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107295636>

Humblebæk C., Hau M.F. (2020) From National Holiday to Independence Day: Changing Perceptions of the “Diada”, *Genealogy*, no. 4(1), 31. DOI: <https://doi.org/10.3390/genealogy4010031>

Michonneau S. (2007) *Barcelone, mémoire et identité: 1830–1930* [Barcelona, memory and identity: 1830–1930], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 349 p. (In French)

Prat J. (1991) El nacionalismo catalán a través de los demarcadores de identificación simbólica [Catalan nationalism through the demarcators of symbolic identification], *Revista de Antropología Social*, no. 0, pp. 231–239. (In Spanish)

Pujol Casademont E. (2020) Culture, language and politics. The Catalan cultural resistance during the Franco regime (1939–1977), *Catalan historical review*, no. 13, pp. 69–84. DOI: 10.2436/20.1000.01.167

Ramón Bisogni V. (2008) Victoria de los Ángeles: nella musica per vivere (e sopravvivere) [Victoria de los Ángeles: in music to live (and survive)], Varese, Zecchini, 263 p. (In Italian)

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

Sobrequés i Callicó J. (2007) *Historia de Catalunya* [History of Catalonia], Barcelona, Base, 168 p. (In Spanish)

Tudor H. (1972) *Political myth*, London, Pall Mall Press, 157 p.

«Это не Кармен». Испания на русской драматической сцене второй половины XX в.

© Арефьева А.Б., 2024

Анастасия Борисовна Арефьева, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора ибероамериканского искусства ГИИ.
125375, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID: 0000-0001-9308-4482 E-mail: arefieva.a@gmail.com



Аннотация. С первой половины XIX в. русский театр проявляет неподдельный интерес к испанской драматургии и становится проводником идеалов испанской культуры, претворяя ее мифологемы в свои собственные. Столь страстное и продолжительное увлечение Испанией связано с рецепцией тех её черт, в которых сама русская культура ощущает насущную потребность. Так, драма Педро Кальдерона «Врач своей чести», поставленная в 1830 г. великим русским актером В.А. Каратыгиным, стала одним из проявлений русского «испанфильства» 1820-х гг., вызванного вниманием русских романтиков к революционным событиям в Испании. В годы либеральных реформ Александра II спектакли по драмам Лопе де Веги резонировали с важнейшими социально-политическими вопросами устройства самой России. В 1915 г., в разгар Первой мировой войны, В. Мейерхольд ставит драму Кальдерона «Стойкий принц»

о красоте мира и ее уязвимости. Успех испанских комедий в Советском Союзе в конце 30–40-х гг. XX в. стал мощнейшим контрапунктом эпохе тяжелых испытаний. Режиссеры же второй половины XX в. стремились как можно дальше уйти от возникшего в 1940-е гг. в СССР стереотипного канона постановок испанских спектаклей. Так, А. Гончаров хотел представить Испанию страной «пыльных дорог и крикливых ослов», а С. Бархин в спектакле Л. Хейфеца «Ревнивая к самой себе» — дать аллюзии на испанский маньеризм. В ту эпоху традиция постановок испанской драматургии на русской сцене проявляла себя в попытках отойти от «лубочной» Испании, найти другую Испанию и новые формы ее сценического воплощения.

Ключевые слова: испанский театр, русская сцена, советский театр, комедия, драма, режиссура, золотой век, Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина

Для цитирования: Арефьева А.Б. (2024) «Это не Кармен». Испания на русской драматической сцене второй половины XX в. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 102–119. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-102-119

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

«Esto no es Carmen». España en el escenario dramático ruso de la segunda mitad del siglo XX

© Arefyeva A.B., 2024

Anastasia B. Arefyeva, PhD (Historia del Arte), investigadora principal del sector de arte iberoamericano del Instituto Estatal de Estudios de Arte.
125375, Rusia, Moscú, callejón Kozitsky, 5
ORCID: 0000-0001-9308-4482 E-mail: arefieva.a@gmail.com

Resumen. Desde la primera mitad del siglo XIX, el teatro ruso muestra un interés auténtico por la dramaturgia española y pasa a transmitir los ideales de la cultura española incorporando también sus mitologemas. Esta pasión por España, tan intensa y prolongada, se atribuye a que la propia cultura rusa anhela y, por lo tanto, procura obtener algunos de sus rasgos. Por ejemplo, la obra de Pedro Calderón «El médico de su honra», puesta en escena en 1830 por el gran actor ruso Vasily Karatýguin, pone de manifiesto la «hispanofilia» rusa de los 1820, alentada por el vivo interés de los románticos rusos en los acontecimientos revolucionarios en España. En los años 1860–1870, cuando Alejandro II realizó reformas liberales, las funciones basadas en las obras de Lope de Vega resonaron con las cuestiones sociopolíticas más urgentes para Rusia. En 1915, en plena Primera Guerra Mundial, Vsévolod Meyerhold monta la obra de Calderón «El príncipe constante» que muestra lo bonito y vulnerable que es el mundo. Al éxito de las comedias españolas en la URSS a finales de los años 1930 y 40 se yuxtapone una época de pruebas duras. Los directores de la segunda mitad del siglo XX trataron de alejarse lo más posible del canon estereotípico de España que surgió en la Unión Soviética en los 1940 (guitarras, castañuelas, toreros). Entonces Andréi Góncharov presentó España como país de «camino polvorientos y burros ruidosos», mientras que Serguei Barkhin aludió al manierismo español en el espectáculo de Leonid JEIFETS «La celosa de sí misma». Por lo tanto, ir más allá del tópico de la España «popular», encontrar *otra* España y nuevas formas de representarla en el escenario caracterizó la tradición de las puestas en escena de obras españolas en teatros rusos.

Palabras clave: teatro español, escena rusa, teatro soviético, comedia, drama, dirección, Siglo de Oro, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina

Para citar: Arefyeva A.B. (2024) «Esto no es Carmen». España en el escenario dramático ruso de la segunda mitad del siglo XX, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 102–119. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-102-119

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

«It's Not Carmen». Spain on the Russian Drama Stage of the Second Half of the 20th Century

© Arefyeva A.B., 2024

Anastasia B. Arefyeva, PhD (Art History), Senior Research Fellow of the Ibero-American Art Department at the State Institute for Art Studies.
125375, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5
ORCID: 0000-0001-9308-4482 E-mail: arefyeva.a@gmail.com

Abstract. Since the first half of the 19th century, Russian theater appears to be genuinely drawn to Spanish dramaturgy, starting to convey the ideals of Spanish culture and incorporating Spanish mythologems. This intense and long-lasting passion for Spain can be attributed to the Russian culture seeking to acquire some of its features. Thus, Pedro Calderón's play «The Surgeon of his honour», staged in 1830 by the great Russian actor Vasily Karatygin, was a manifestation of Russian «hispanophilia» in the 1820s, nurtured by the Russian Romantics' interest in the revolutionary events in Spain. In the 1860s–1870s, during the era of liberal reforms initiated by Alexander II of Russia, performances based on the works of Lope de Vega resonated with the most pressing socio-political issues of Russia. In 1915, in the midst of World War I, Vsevolod Meyerhold staged Calderón's play «The Constant Prince» which highlighted the world's beauty and vulnerability. The success of Spanish comedies in the late 1930s and 1940s stood in stark contrast to the era of harsh trials. The directors of the second half of the 20th century sought to distance themselves as much as possible from the stereotypical way of staging Spanish performances that emerged in the USSR in the 1940s: Andrey Goncharov wanted to present Spain as a country of «dusty roads and braying donkeys», while Sergey Barkhin alluded to Spanish mannerism in Leonid Jeifets' performance «Jealous of Herself». Consequently, the tradition of staging Spanish plays in Russian theaters manifested itself in attempts to go beyond the «popular» Spain, to find *another* Spain and new forms of portraying it on stage.

Keywords: Spanish theater, Russian stage, Soviet theater, comedy, drama, direction, Golden Age, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina

For citation: Arefyeva A.B. (2024) «It's Not Carmen». Spain on the Russian Drama Stage of the Second Half of the 20th Century, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 102–119. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-102-119

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

История постановок испанской классики на русской сцене насчитывает более 300 лет: первый спектакль по пьесе великого драматурга и поэта Педро Кальдерона (Pedro Calderón de la Barca, 1600–1681) в России был сыгран в 1709 г. англо-немецкой труппой на Красной площади. Серьезный же интерес к испанской драматургии русский театр начинает проявлять с первой половины XIX в., становясь одним из главных проводников идей и идеалов испанской культуры и претворяя ее мифологемы в свои собственные [Багно, 2006].

Несмотря на огромное число российских постановок по испанской драматургии, в отечественном театроведении до последнего времени не было трудов, посвященных комплексному исследованию этой темы. Первые подступы к ней были сделаны автором настоящей статьи в диссертации «Кальдерон и Мейерхольд. Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века» [Арефьева, 2013], а также в готовящейся к печати монографии «Образы Испании. Драматургия Золотого века на русской сцене»¹.

В данной статье речь пойдет о генезисе интереса русского театра к испанским классическим пьесам, а также о том, как развивалась традиция постановок классической испанской драматургии. Особое внимание будет уделено второй половине двадцатого века как периоду, предшествующему тому, что происходит в театре сегодня.

В 1810–1820-е гг. в России значительно усиливается интерес к общественной жизни Испании: поколению декабристов близки идеи испанских революционеров. В 1830 г. выдающийся актер Василий Каратыгин (1802–1853) переводит с немецкой версии текст кальдеронового «Врача своей чести» («*El médico de su honra*», ок. 1637) и играет в спектакле в Большом Каменном театре в Петербурге главную роль (постановка шла под названием «Кровавая рука»). Этот первый профессиональный спектакль по Кальдерону на русской сцене во многом оказался созвучен тревогам самих романтиков с их вниманием к чувствам, которые не подвластны разуму [Арефьева, 2020]. После этой постановки и спектакля по пьесе Кальдерона «Последняя дуэль в Испании» («*El postrer duelo de España*», 1672) в Александринском театре в 1838 г. «испанская» тема исчезает с подмостков русских театров почти на тридцать лет.



*Педро Кальдерон
де ла Барка*

¹ Монография А.Б. Арефьевой «Образы Испании. Драматургия Золотого века на русской сцене» в настоящее время готовится к печати в Государственном институте искусствознания (Москва). Выход книги запланирован на 2025 г. — *Примеч. ред.*

Зато с середины XIX в. в испано-русских театральных отношениях наступает новый этап: российская образованная публика открывает для себя европейское наследие, и появляются не только новые переводы, но и горячие пропагандисты испанской драматургии [Балашов, 1975]. Одним из них



Василий Каратыгин

был известный театральный критик, драматург, переводчик и редактор газеты «Антракт» Александр Баженов (1835–1867). Он мечтал, чтобы высокие образцы мировой, в том числе испанской, драматургии вытеснили низкосортные мелодрамы с подмостков московского Малого театра, и призывал актеров выбирать для своих бенефисов пьесы зарубежных авторов, в том числе Лопе де Веги (Lope de Vega, 1562–1635) и Кальдерона [Сильюнас, 2012].

Его чаяния не пропали даром. Так, в 1876 г. в своем первом бенефисе 23-летняя Мария Ермолова (1853–1928) играет Лауренсию в исторической драме Лопе де Веги «Овечий источник»² («Fuente Ovejuna»,

1619) в переводе Сергея Юрьева (1821–1888) и получает признание как выдающаяся трагическая актриса. Но спектакль вскоре закрывают в силу его огромного общественного резонанса. Спустя 10 лет Ермолова блистательно сыграет еще одну испанскую героиню — Эстрелью в «Звезде Севильи» («La estrella de Sevilla», 1623) Лопе де Веги [Weiner, 1988].

В 1910-е гг. к испанским пьесам золотого века начинают обращаться режиссеры [Иванов, 2024]. Один из главных театральных экспериментаторов Всеволод Мейерхольд³ (1874–1940) ставит три спектакля по религиозно-философским драмам Кальдерона (две версии «Поклонения кресту» / «La Devoción de la cruz», 1637/ и «Стойкого принца» / «El príncipe constante», 1636/).



Мария Ермолова

² Знаменитая пьеса Лопе де Веги о народном бунте, в которой крестьяне расправляются с тираном-наместником. — *Примеч. авт.*

³ Выдающийся театральный режиссёр, актёр, педагог, теоретик театра, автор системы упражнений для актеров, получившей название «биомеханика». Среди его спектаклей — «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Балаганчик» А. Блока, «Маскарад» М. Лермонтова, «Мистерия-Буфф» В. Маяковского, «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка и др. В 1939 г. арестован по обвинению в троцкизме. В 1940 г. расстрелян. В 1955 г. реабилитирован. — *Примеч. авт.*

В «Старинном театре»⁴ Николая Евреинова (1879–1953) выходит целый цикл испанских пьес — «Овечий источник» и пролог к драме «Великий князь московский и гонимый император» («El gran duque de Moscovia y emperador perseguido», 1616) Лопе де Веги, интермедия «Два болтуна» («Los habladores») Мигеля де Сервантеса (Miguel de Cervantes, 1547–1616), «Благочестивая Марта» («Marta la piadosa», 1636) Тирсо де Молины (Tirso de Molina, 1579–1648) и «Чистилище Святого Патрика» («El purgatorio de San Patricio», 1628) Кальдерона. Молодая русская режиссура учится у испанского театра золотого века подчеркнутой театральности, открытости сценических приемов, старается найти выразительные средства для передачи многообразия и глубины смыслов ренессансных и барочных пьес [Regueiro, 1996; Ynduráin, 2006].



Всеволод Мейерхольд

Первые годы советской власти вносят свои коррективы в русско-испанские театральные отношения. Религиозно-философские драмы Кальдерона оказываются идеологически чуждыми. Лопе де Вега становится единственным испанским автором, пьесы которого рекомендуются для постановок. Но если комедии казались безобидными и не встречали цензурных запретов, то из всех драм был выбран лишь «Овечий источник», — очевидно, в силу его революционности.

Двадцатые годы XX в., как известно, связаны в СССР с невероятным расцветом авангардного театра и выдающимися постановками Всеволода Мейерхольда, Евгения Вахтангова⁵ (1883–1922),



А.К. Шервашидзе.
Портрет режиссера
и драматурга
Николая Евреинова

⁴ «Старинный театр» — историко-реконструктивное сценическое предприятие, возникшее в Санкт-Петербурге в 1907 г. по инициативе Н.Н. Евреинова и барона Н.В. Остен-Дризеня. За два сезона публике были представлены западноевропейский театр Средневековья и Ренессанса (1907–1908 гг.) и испанский театр эпохи Возрождения (1911–1912 гг.). Труппу Старинного театра составили актёры-любители, студенты и актёры Суворинского театра (ныне БДТ). — *Примеч. ред.*

⁵ Евгений Богратионович Вахтангов — один из крупнейших режиссеров начала XX в., актёр и педагог, один из создателей Первой студии МХТ, а также Третьей студии МХТ, ставшей впоследствии театром имени Евгения Вахтангова. Режиссер спектаклей «Росмерсхольм» Г. Ибсена, «Эрик XIV» А. Стриндберга, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Принцесса Турандот» К. Гоцци и др. — Здесь и далее *примеч. авт.*

Александра Таирова⁶ (1885–1950), работами художников-экспрессионистов. Обращение к испанской классике в СССР в это время происходит крайне редко.

Полноценное возвращение пьес (а точнее, комедий) золотого века на русскую сцену произойдет лишь в середине тридцатых годов. Это время — сложный и болезненный период для театра и для советской культуры в целом. Выдающийся историк театра Майя Туровская⁷ писала о нем как об «ужасном и веселом» переходном времени, «когда революционаризм 20-х стал преобразовываться в прагматичную, практическую сталинскую диктатуру <...>, но быт и культура, пережившие радикальную ломку, все еще сопротивлялись унификации, сохраняя неоднородность, многоукладность, которая внешне упростилась только после войны, когда наступила ждановщина»⁸. Большой террор и ощущение, что «жить стало лучше», существовали одновременно, составляя часть сложной общественной картины 1930-х гг. Именно на эти годы в русском театре приходится расцвет испанской комедии [Tietz, 2003].

В 1936 г. «Собаку на сене» («El perro del hortelano», 1618) ставит в Ленинграде Николай Акимов⁹ (1901–1968), через год в Москве в Театре Революции эта же пьеса выходит с Марией Бабановой (1900–1983) в главной роли.

В 1939 г. в своем Театре Комедии Н. Акимов показывает премьеру «Валенсианской вдовы» Лопе де Веги. В 1940 г. её играет в Москве Театр Ленинского комсомола. В роли вдовы — выдающаяся советская актриса Софья Гиацинтова (1895–1982).

«Испанские» спектакли этого времени стали важнейшей частью репертуара советского театра, задав высокую профессиональную планку и заложив основы советского канона постановок испанской драматургии.



Николай Акимов.
Эскиз костюма Дианы
к спектаклю
«Собака на сене». 1936

⁶ Александр Яковлевич Таиров — выдающийся режиссер, создатель и художественный руководитель Камерного театра. Среди его работ — вошедшие в историю российского театра спектакли «Федра» по Ж. Расину, «Фамира Кифаред» И. Анненского, «Саломея» О. Уайльда, «Опера нищих» по пьесе «Трёхгрошовая опера» Б. Брехта, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского и др.

⁷ Майя Иосифовна Туровская (1924–2019) — выдающийся советский и российский театровед, киновед, сценарист, культуролог, автор книг «Бабанова. Легенда и биография», «Зубы дракона: мои 30-е годы», «Blow-up, или Герои безгеройного времени», «Обыкновенный фашизм» и др.

⁸ Туровская М. Зубы дракона: мои 30-е годы. Москва. АСТ. 2015. С. 22.

⁹ Николай Павлович Акимов — выдающийся художник, режиссер, педагог, книжный график, художественный руководитель Ленинградского Театра Комедии. На его сцене Акимов поставил и оформил спектакли «Собака на сене», «Валенсианская вдова» Лопе де Веги, «Двенадцатая ночь» У. Шекспира, «Тень» Е. Шварца, «Школа злословия» Р.Б. Шеридана и др.

Эти спектакли не откликнулись на злобу дня, но были пропитаны воздухом противоречивых 1930-х гг. с их скрытыми страхами и жадной жизнью. После постановок в столицах эти пьесы с большим успехом шли на сценах театров других городов Советского Союза.

А что происходило с испанскими пьесами после окончания Великой Отечественной войны и во второй половине XX в.? Были ли открыты новые ключи к ним?

«Через минуту танцевала вся площадь»

Особняком в череде испанских спектаклей второй половины 1940-х гг. (хотя бы потому, что впервые за много лет не в Ленинграде, а в Москве состоялась премьера по ранее неизвестной испанской пьесе) стоит спектакль «Учитель танцев» («El maestro de danzar», 1653) по комедии Лопе де Веги, поставленный в 1946 г. в Центральном театре Советской Армии режиссером Владимиром Канцелем (1896–1977) с Владимиром Зельдиным (1915–2016) в заглавной роли.

Эта постановка стала легендой советской сцены, выдержав более 1900 представлений. При этом в начале работы над спектаклем мало кто в театре, который был призван освещать темы войны и защиты родины, надеялся на успех этой постановки. В 1987 г. Владимир Зельдин вспоминал: «Когда В. Канцель после войны приступал к этой работе, он очень верил в ее необходимость и вселил эту веру во всех нас. 1946 год... Как же вовремя мы заговорили о прекрасном! Первую тысячу представлений мы сыграли нашим первым составом»¹⁰. Последний раз в роли главного героя Альдемаро Зельдин вышел в день своего 60-летия, в 1975 г.



*Владимир Зельдин
в роли Альдемаро*

Первые рецензенты разделились на два лагеря. Одни отмечали сдержанность и «сухость» постановки: «Театр словно стесняется: к лицу ли, мол, ему, столь художественно серьезному, просто смешить публику? Не надо ли разыскать характерные черты в комедийных персонажах и тронуть зрителя подлинной любовью молодых людей?»¹¹ Другие, напротив, хвалили театр за социальную тематику и журили за «стремление во что бы то ни стало смешить зрителей»¹².

¹⁰ Зельдин В. 1900 вечеров «Учителя танцев». Вечерняя Москва. 20 ноября 1987. С. 6.

¹¹ Заславский Д. Веселый спектакль. Труд. 1946. № 45. С. 8.

¹² Узин В. Два спектакля. Известия. 1946. 27 февраля. С. 5.

Сходились критики в восхищении Альдемаро-Зельдиным: «Он все проделывает так легко, непринужденно, непосредственно, что совершенно понятно, почему его сразу полюбила Флорела»¹³. Более того: казалось, что он влюблен не только во Флорелу, но и во всех женщин в зрительном зале [Ryjik, 2019: 66].

Также единодушно отмечали блеск перевода Татьяны Щепкиной-Куперник¹⁴ (1874–1952). Про работу над этой пьесой она сама писала следующее: «Я совместно с режиссером В. Канцелем внимательнейшим образом пересмотрела весь сценический текст. Кое-что мы сократили, кое-что прояснили, по возможности заменили старинные и непонятные сравнения и туманные выражения обыкновенными понятиями — при этом тщательно проверяя логическую, психологическую и историческую правильность данного изменения. В общем, мы стремились сделать пьесу наиболее доходчивой для зрителя, но в то же время старались при обработке не погрешить ни против замысла, ни против стиля, ни против стиха Лопе»¹⁵.

Т. Щепкина-Куперник вспоминает и собственные, живые впечатления об особой музыкальности и пластичности испанцев: «Мне приходилось видеть, как, например, на площади у фонтана, слышав музыку, служанка ставила наземь кувшин с водой и, выхватив из кармана кастаньеты, принималась танцевать, а чистивший сбрую конюх бросал работу и присоединялся к ней. Через минуту танцевала вся площадь — и с каким огнем, с какой грацией! — им мог бы позавидовать любой балет. Или случалось мне наблюдать за движениями убиравших землянику, растущую в полях под Аранхуэсом, как у нас картошка: каждая поза, каждый шаг даже у старых женщин просились на картину»¹⁶. Она же говорила, что если Италия для нее является страной песен, то Испания — страной танцев [Ryjik, 2019: 72].

Помимо блистательной игры и природного обаяния Зельдина, секрет успеха спектакля во многом был в его музыкальности. Он шел под живую музыку, которая исполнялась оркестром, состоящим из 35 музыкантов (композитор — Александр Крейн /1883–1951/). Актеры танцевали почти весь



И.Е. Репин.
Портрет Татьяны
Щепкиной-Куперник. 1914

¹³ Заславский Д. Веселый спектакль... С. 8.

¹⁴ Татьяна Львовна Щепкина-Куперник — выдающаяся русская и советская писательница, драматург, поэтесса и переводчица, правнучка великого актера М.С. Щепкина.

¹⁵ Щепкина-Куперник Т. Комедия плаща и шпаги. Огонек. 1946. № 12. С. 14.

¹⁶ Там же.

спектакль. За пластику отвечал руководитель балетной труппы Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко Владимир Бурмейстер (1904–1971), с Зельдиным отдельно работал танцор Большого театра Сергей Корень (1907–1969) [Ryjik, 2019: 68–69]. Так что, можно сказать, «Учитель танцев» стал советским аналогом бродвейского мюзикла 1940-х гг.¹⁷

При этом в статьях про спектакль крайне редко говорится о сценографии. Известно лишь, что панорама горного городка сменялась благоухающим ночным садом с фонтаном. Основное же действие спектакля разворачивалось на террасах с колоннами, устремленными ввысь (художник Иван Федотов /1881–1951/) [Ryjik, 2019: 286]. Но даже по этим скудным описаниям становится понятно, что оформление «Учителя танцев» не выбивалось из уже сформировавшегося канона постановок по испанской классике — условно реалистичный фон, задающий настроение и позволяющий вывести на первый план игру актеров.

Сады «чистой театральности»

В 1948 г. Акимов впервые на русской сцене выпускает комедию «С любовью не шутят» («No hay burlas con el amor», 1637) Педро Кальдерона в переводе Михаила Казмичёва (1897–1960). Спектакль собирает полные залы. Рецензент журнала «Огонек», подмечая это, тоже тепло принимает спектакль. Проследившая эволюцию главного героя Дона Алонсо, он пишет: «В начале комедии — это человек широкой души, готовый на всякие услуги ради друга, но он же сторонний наблюдатель за развивающимся действием и в некотором роде комментатор страстей и увлечений своих близких. <...> Тем неожиданнее становится разительное перевоплощение насмешника Алонсо в страдающего, пылкого влюбленного. Этот переход от одного Алонсо к другому И. Ханзель проводит сценически выразительно и убедительно»¹⁸.

Но уже в середине 1949 г. в журнале «Театр» выходит статья В. Залесского с говорящим заголовком «На ложном пути: заметки о Ленинградском театре комедии», по сути, готовящая почву для скорого увольнения Акимова: «Истоки всех ошибок Театра Комедии — в утверждении примата формы над содержанием, в недооценке пьесы как таковой, в увлечении чисто игровой, развлекательной стороной спектакля»¹⁹. Режиссера Театра Комедии упрекают, что он «все время “рвется” смешить публику». Более того, «к смеху в советском театре он подошел с позиций формалистических умозаключений, лишив смех его социального содержания и принизив его

¹⁷ См. подробнее: Ryjik V. «La Bella España». El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética. Vervuert. Iberoamericana. 2019. 314 p.

¹⁸ Чекин И. «Любовью не шутят». Огонек. 1949. № 2. С. 26.

¹⁹ Залесский В. На ложном пути. Заметки о Ленинградском театре комедии. Театр. 1949. № 8. С. 41.

до физиологического отправления»²⁰. Единственное достоинство спектакля, с точки зрения Залесского, — исполнительница роли Инессы Ольга Аросева (1925–2013): «Эта девушка-сорванец, с мальчишескими ухватками, наперсница юных хозяев, наивна и прелестна в своей отчаянной стремительности»²¹. Газета «Советское искусство» также писала, что Акимов в спектакле по Кальдерону «настойчиво приглашает нас вернуться в формалистские сады так называемой “чистой театральности”»²² ...

Этот спектакль в Театре Комедии стал последней постановкой Акимова перед увольнением. В августе 1949 г. в «Правде» выходит статья «Рецидивы формализма. О гастролях Ленинградского Театра Комедии в Москве». Ленинградский Комитет по делам искусств отстраняет Акимова от руководства Театром Комедии и в срочном порядке издает указ заменить Акимова в 10-дневный срок на режиссера «реалистического толка»...

В этом же году в Москве «С любовью не шутят» выходит в Театре им. Станиславского. Его режиссер Борис Равенских (1914–1980) успел в юности побыть ассистентом Мейерхольда, а художник Вадим Рындин (1902–1974) — получить «прививку» конструктивизмом в ВХУТЕМАС²³ и поработать с Александром Таировым.

Рецензенты отмечали «чувство жанра», с которым создатели взялись за комедию «плаща и шпаги» [Arellano, 2001]. Писали, что в спектакле много света, тепла, солнца, а еще трюковых ситуаций, созданных смелой фантазией постановщика²⁴. Особенно выделяли исполнительницу роли Леоноры Лилию Гриценко (1917–1989): когда она на сцене, «создается впечатление, что все в ней накалено, напряжено до предела. И вместе с тем какая свобода, легкость и непринужденность, столь необходимые в кальдероновской комедии! <...> Актриса как бы раздвигает рамки некоторой условности пьесы, смело обогащая образ своими красками»²⁵.



Сцена из спектакля Б. Равенских
«С любовью не шутят»

²⁰ Залесский В. На ложном пути. Заметки о Ленинградском театре комедии. Театр. 1949. № 8. С. 43.

²¹ Там же.

²² Калашников Ю. С оглядкой назад. Ленинградский театр комедии в Москве. Советское искусство. 1949. № 28. С. 4.

²³ ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) — учебные заведения с художественно-промышленной направленностью, созданные в Москве, Петрограде и других российских городах в 1918 г. В основу новой художественной педагогики были положены методы аналитического исследования художественной формы.

²⁴ Михайлов Д. «С любовью не шутят». Вечерняя Москва. 1949. 7 июня. С. 7.

²⁵ Там же.

Отца Леоноры Дона Педро играл Евгений Весник (1923–2009). Он тоже «не пошел по проторенной дорожке. Это не копия чего-то виденного нами ранее. Артист создает свежий, оригинальный образ хлопотливого, упрямого отца двух дочерей на выданье. Он ни с кем не желает ссориться, он доброжелателен, ему дороже всего тишина и раз и навсегда установившийся порядок, но он хочет сначала выдать замуж старшую дочь, а потом — младшую»²⁶.

Музыку к спектаклю написал замечательный советский композитор Исаак Дунаевский (1900–1955). Для Б. Равенских, который был, к слову, сыном хорового певчего, музыка являлась особо ценным средством сценической выразительности. Его интерес к музыке в драматическом спектакле возник еще в период недолгого пребывания в Ленинградском ТРАМе²⁷ и потом ГосТИМе²⁸. Художник спектакля Вадим Рындин разделял «мейерхольдовское» увлечение Равенских музыкой в театре и считал, что она особенно близка живописи: «Слух художника — это умение проникнуть в музыку и зажить ее образами, найти колористическое решение, соответствующее характеру музыки»²⁹. В этом спектакле его создатели использовали музыку преимущественно в «импрессионистическом» качестве, «воспроизводя на сцене стихию жизнерадостного торжества». Музыка как бы обозначала некое эмоциональное состояние, настроение во всей изменчивости его оттенков, а не в драматическом напряжении³⁰.

В целом же подход Б. Равенских отличался от «классической» постановки по испанской пьесе тем, что подошел к реалиям пьесы иронично, «высмеяв условно театральную Испанию»³¹. Так, вместо обычного благородного героя в спектакле появился простодушно-самодовольный Дон Алонсо, а вместо обычной героини — лукавая Донья Леонора. Например, сценка ревности выглядела гротескно и обыгрывала узнаваемые «испанские» страсти: когда Дон Хуан обвинял Донью Леонору в неверности, она выхватывала из корсажа неизменные кастаньеты, и от переполняющего отчаяния оба начинали танцевать «танец ссоры»³². Другое дело, что с этой иронией, по мнению Майи Туровской, театр высмеял не только «испанские штампы», но и чувства героев, что, по сути, противоречит главной мысли пьесы о том, что с любовью шутить не стоит...

²⁶ Там же.

²⁷ ТРАМ (Театры рабочей молодежи) — система театров-студий, состоящих из рабочей молодёжи, существовавшая в 1920–1930-е гг. в СССР.

²⁸ ГосТИМ — Государственный Театр имени Мейерхольда, основанный им самим в 1920 г. и просуществовавший до 1938 г.

²⁹ Цит. по: Пахомова А.В. В.Ф. Рындин о театре музыкальном и драматическом, создании декораций и костюмов. Радио «Орфей». 31.01.2013. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/01/9569-chast-37-v-f-ryndin-o-teatre-muzykalnom-i-dramaticheskom-sozdanii-dekoratsij-i-kostyumov> (accessed: 23.03.2024).

³⁰ Забозлаева Т.Б. Равенских. Портреты режиссеров. Вып. 2. Ленинград. ЛГИТМиК. 1977. С. 90–91.

³¹ Туровская М. «Красивая» Испания. Советская культура. 1953. № 27. С. 3.

³² Там же.

Какими же в целом были эти первые послевоенные «испанские» спектакли? Они не только увлекали замысловатыми любовными интригами. Они создавали на сцене вдохновляющий и целительный образ далекой страны, так похожей на Эдем. Это стало возможно в том числе благодаря новым — выдающимся — переводам: с середины 1930-х гг. Михаил Лозинский (1886–1955) и Татьяна Щепкина-Куперник стали проводниками на русскую сцену комедий Лопе де Веги.

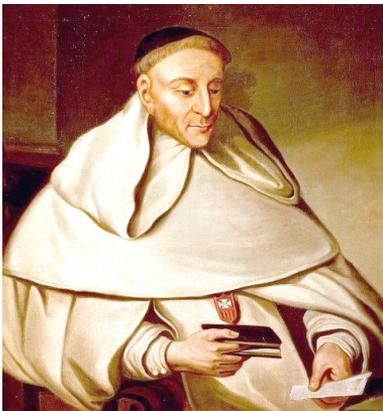
После постановок в столицах эти пьесы с большим успехом начинали свое шествие по театрам всего Советского Союза. Во многом самоигральные, как и вся «хорошо сделанная» драматургия золотого века, они не сильно страдали от отсутствия крупной режиссерской личности, зато позволяли раскрыться актерским дарованиям. А это, в свою очередь, совпало с отчетливо выраженной «актероцентричностью» советского театра 1940-х гг.



Михаил Лозинский

«Мы научились быть правдивыми»

В 1951 г. в Театре Ермоловой молодой режиссер Андрей Гончаров³³ (1918–2001) начинает работу над «Благочестивой Мартой» Тирсо де Молины.



Тирсо де Молина

В работе над спектаклем ему помогает зрелый мастер Андрей Лобанов³⁴ (1900–1959). Гончаров так вспоминал о своих первых годах в этом театре: «Театр им. М.Н. Ермоловой казался мне тогда новой, своеобразной студией Художественного театра, а Лобанов — ярчайшим представителем режиссуры, которая предполагает в своей основе человековедение. В его спектаклях потрясала плотность художественной, образной информации в единицу времени, ювелирная отделка каждого характера»³⁵.

³³ Андрей Александрович Гончаров — советский и российский режиссер и педагог. Главный режиссер и художественный руководитель Московского академического театра имени Владимира Маяковского (1967–2001 гг.).

³⁴ Андрей Михайлович Лобанов — советский режиссер и педагог, главный режиссер Театра имени М.Н. Ермоловой (1945–1956 гг.).

³⁵ Гончаров А. О Лобанове. Вопросы театрального искусства. Москва. ГИТИС. 1978. С. 68.

В процессе репетиций «Благочестивой Марты» Лобанов советовал Гончарову не перегружать спектакль, сократить пьесу, чтобы она шла не более двух с половиной часов, найти быстрый темпоритм, быстрые реакции, считал необходимым, чтобы «юмор положений раскрывался в абсолютном серьезе актеров при всей для современного человека нелепости поступков и действий», чтобы не было «никакого психологизирования». Кроме того, актеры не должны показывать свой «вокал»: «Пусть поют так, как им это отпущено природой, но темпераментно, страстно, со всей отдачей»³⁶. Но все эти замечания носили «частный» характер. Гончаров задумал «Благочестивую Марту» непохожей на спектакль с «испанским набором» гитар, кастаньет, плащей и шпаг: «Я хотел рассказать об Испании ауто да фэ Филиппа II, об Испании бедной, голодной, выжженной солнцем. Об Испании пыльных дорог, кричащих ослов»³⁷. О схожем восприятии Испании писал еще в 1932 г. Илья Эренбург: «Испания — это не Кармен и не тореадоры <...>. Испания — это двадцать миллионов рваных донкихотов, это бесплодные скалы и горькая несправедливость, это песни, грустные, как шелест сухой маслины, это гул стачечников, среди которых нет ни одного “желтого”, это доброта, участливость, человечность»³⁸.

Подготовив два акта, Гончаров показал их Лобанову. После долгого молчания тот произнес: «Это ведь все-таки Тирсо де Молина. А у вас получилась “сервантесовская” Испания. Это все очень хорошо, но понимаете, Тирсо де Молина, когда писал свою пьесу, не хотел замечать того, что видите вы. В то время, когда Испания была бедна, когда в казне не было ни копейки, он одевает своих героев в бархатные камзолы и шелковые плащи, он дает им в руки гитары и кастаньеты. Он хотел видеть и показать жизнь такую, какой не было в Испании <...>. А вы пробуете его ставить как Сервантеса. Из этого ничего не выйдет»³⁹.

Лобанов оказался прав. Спектакль вышел неудачным (Гончаров пишет об этом прямо⁴⁰), но уроки Лобанова, по словам Гончарова, научили его в дальнейшем учитывать жанровое и стилистическое своеобразие пьесы и искать средства выражения, исходя из авторского замысла.

Спустя почти 30 лет, в 1978 г., в Москве состоялась премьера еще одной комедии Тирсо де Молины — «Ревнивая к самой себе» («La celosa de sí misma», 1620) в переводе Михаила Донского (1913–1996). И это была первая постановка этой пьесы на русской сцене. Спектакль поставил в Малом театре выпускник ЛГИТМиКа⁴¹ Андрей Андреев (1930–2020) под руководством Леонида Хейфеца (1934–2022).

³⁶ Толкачев Н.С. А.М. Лобанов. Документы. Статьи. Воспоминания. Москва. Искусство. 1980. С. 211.

³⁷ Гончаров А. О Лобанове... С. 69.

³⁸ Эренбург И.Г. Испанские репортажи 1931–1939. Москва. АПН. 1986. С. 27.

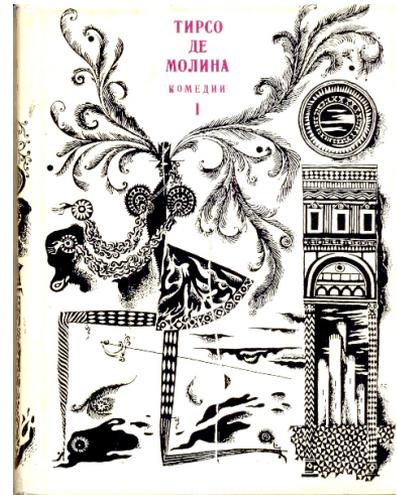
³⁹ Гончаров А. О Лобанове... С. 69.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) — один из главных театральных вузов СССР. В настоящее время — Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ).

Главную героиню донью Магдалену играла молодая актриса Ирина Печерникова (1945–2020). Она (будто по заветам Лобанова) излишне не перегружала характер своей героини, сохраняла его «живым»: «Женскому капризу сообщается очарование детской игры; в глазах — не только лукавые искорки очередной выдумки, но и непритворные слезы обиды на пылко влюбленного, невнимательного жениха»⁴².

Однако, несмотря на то что «Ревнивая к самой себе» была тепло принята зрителями и была сыграна более 100 раз, в этой постановке Малому театру не удалось избежать штампов «испанскости». Зрителей вновь ждали «блестки на костюмах, блеск клинков, блески остроумия и блеск прекрасных глаз»⁴³. По-настоящему своеобразным в этом спектакле было его оформление. Выдающийся сценограф Сергей Бархин (1938–2020) создал на сцене причудливо-утонченный, в духе испанского маньеризма мир — с уходящими вдаль витиеватыми колоннами, с изящными канделябрами, парящими ангелами и несколькими лунами. Первые подступы к этой маньеристской картине мира Тирсо Бархин сделал за десять лет до работы над спектаклем в Малом театре. В конце 1960-х гг. он оформил двухтомник издательства «Искусство» «Тирсо де Молина. Комедии», и в том числе разворотный шмуцтитул к пьесе «Ревнивая к себе самой». И уже здесь, в черно-белой книжной эстетике, проступают черты испанского «эстетизма» XVII в. с его вниманием к деталям и игривой изысканностью.



С. Бархин. Обложка книги «Тирсо де Молина. Комедии»

Между тем начавшаяся в середине 1950-х гг. «оттепель» оказалась временем не для горячих испанских страстей. Хотя по всей стране идут «комедии плаща и шпаги», вектор театрального развития начинают определять спектакли о реалиях советской жизни по пьесам Алексея Арбузова (1908–1986), Виктора Розова (1913–2004), Александра Володина (1919–2001), позже Александра Вампилова (1937–1972).

При этом расставание со «старым» театром у многих вызывало сожаление. 70-летняя Софья Гиацинтова, сыгравшая в пьесе знаменитого советского драматурга Эдварда Радзинского (р. 1936) «Снимается кино», по сути, саму себя, произносила монолог про новый театр под неизменные аплодисменты: «Мы все научились быть правдивыми и настолько простыми,

⁴² Рудакова И. В жанре комедии «плаща и шпаги». Телевидение. Радиовещание. 1980. № 2. С. 47.

⁴³ Там же.



Софья Гвазинтова

что искусству стало скучно. Оно зевает. Оно становится похоже на диетическую столовую. Украдены пафос и взлет, и скорбный рот трагического актера. А вместо них — застенчивый шепот. Но шепот-то не потрясает. Талант властвует на взлете, он на пределе виден»⁴⁴.

И действительно, для русской сцены в испанском старинном театре всегда было что-то неизменно притягательное. Этот непрерывный на протяжении нескольких столетий интерес к Испании связан с теми её чертами и свойствами, в которых русская культура ощущает острую потребность [Астахова, 2023: 44–48]. Так, «Кровавая рука» В. Каратыгина стала одним из проявлений русского «испанофильства» 1820-х гг., вызванного страстным интересом русских романтиков к общественной жизни Испании того времени, ее освободительному порыву. В 1860–1870 гг., годы либеральных реформ Александра II спектакли по драмам Лопе де Веги столь сильно резонировали с важнейшими социально-политическими вопросами устройства самой России, что властям приходилось оцеплять театры и закрывать постановки в силу их чрезвычайной социальной значимости. В 1915 г., в разгар Первой мировой войны, Мейерхольд ставит драму Кальдерона «Стойкий принц» о красоте этого мира и его уязвимости [Фельдман, Панфилова, 2022]. В конце 1930-х гг. образы Испании на советской сцене обрели свойства «анестезии с эффектом наркоза», когда, например, уже в блокадном, замерзающем Ленинграде театр Акимова продолжал играть «южную» «Собаку на сене». Успех испанских комедий в Советском Союзе в конце 30–40-х гг. XX в. был мощнейшим контрапунктом эпохе тяжелейших испытаний. Послевоенные спектакли по испанской классике оказались эманацией жизни. Главными в них были блистательные, любимые зрителями артисты. Режиссеры 1960–1970-х гг. уже стремились как можно дальше уйти от возникшей в 1930–1940 гг. в СССР «формулы» испанских спектаклей.

Таким образом, за исключением недолгого периода с 1940-х по 1950-е гг., когда в СССР возник канон постановок комедий по испанской классике (яркий актерский ансамбль, декорации в виде живописных задников, обилие музыкальных номеров), традиция режиссуры испанской драматургии заключалась в попытках (пусть и не всегда находящих отклик у публики) отойти от «испанскости», найти другую Испанию. Андрей Гончаров

⁴⁴ Цит. по: Рудницкий К.Л. Любимцы публики. Киев. Мыстэцтво. 1990. С. 212.

стремился представить Испанию «пыльных дорог и кричащих ослов», Сергей Бархин в спектакле Леонида Хейфеца «Ревнивая к самой себе» — дать аллюзии на испанский маньеризм.

Это стремление отыскать «неиспанскую» Испанию вписывается в общую логику постановок испанских пьес на русской сцене. В начале 30-х гг. XIX в. Василий Каратыгин прочел драму чести Кальдерона в духе русского романтизма. В середине XIX в. Малый театр предложил непривычные для российских реалий образы свободолюбивой деревни («Овечий источник») и южного мавританского города («Звезда Севильи»). Для Мейерхольда была принципиально важна «игровая» Испания. Акимов ставит «Валенсианскую вдову» Лопе как сумрачную, но эффектную барочную комедию. Так, общим знаменателем постановок испанских пьес в русском театре можно считать отход от репрезентации на сцене узнаваемой, «шаблонной» Испании и поиски сценических форм, способных передать это особое, для каждой эпохи своё «чувство» Испании.

Список литературы / References

Арефьева А.Б. (2013) *Кальдерон и Мейерхольд. Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века*, Дис. ... канд. искусствоведения, Москва, 146 с.

Arefieva A.B. (2013) *Kal'deron i Meierkhol'd. Ispanskaya klassicheskaya dramaturgiya na russkoi stsene nachala XX veka* [Calderon and Meyerhold. Spanish classical drama on the Russian stage of the early 20th century], PhD Thesis, Moscow, 146 p. (In Russian)

Арефьева А.Б. (2020) «Врач своей чести» Педро Кальдерона в переводе Василия Каратыгина: текст и контекст, *Проблемы ибероамериканского искусства*, Выпуск 5, под ред. Ю.Н. Гирина, Москва, Государственный институт искусствознания, с. 146–235.

Arefieva A.B. (2020) «Vrach svoei chesti» Pedro Kal'derona v perevode Vasiliya Karatygina: tekst i kontekst, in Y.N. Girin (ed.) *Problemy iberoamerikanskogo iskusstva* [Studies of Ibero-American Art], Vol. 5, pp. 146–235. (In Russian)

Астахова Е.В. (2023) *Испания как метафора*, Москва, МГИМО-Университет/ЭКМО, 287 с.

Astakhova E.V. (2017) *Ispaniya kak metafora* [Spain as a metaphor], Moscow, MGIMO-Universitet/EKSMO, 287 p. (In Russian)

Багно В.Е. (2006) *Россия и Испания: общая граница*, Санкт-Петербург, Наука, 476 с.

Bagno V.E. (2006) *Rossiya i Ispaniya: obshchaya granitsa* [Russia and Spain: common border], Saint Petersburg, Nauka, 476 p. (In Russian)

Балашов Н.И. (1975) *Испанская классическая драма*, Москва, Наука, 334 с.

Balashov N.I. (1975) *Ispanskaya klassicheskaya drama* [Spanish classical drama], Moscow, Nauka, 334 p. (In Russian)

Иванов В.В. (ред.) (2024) *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*, Выпуск 9, Москва, Артист. Режиссер. Театр, 432 с.

Ivanov V.V. (ed.) (2024) *Mnemosyna. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the Russian theater of the 20th century], Vol. 9, Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 432 p. (In Russian)

- Силиюнас В.Ю. (2012) *Театр Золотого века*, Москва, РГГУ, 288 с.
 Siliunas V.U. (2012) *Teatr Zolotogo veka* [Theatre of the Golden Age], Moscow, RGGU, 288 p. (In Russian)
- Фельдман О.М., Панфилова Н.Н. (ред.) (2022) *Мейерхольд в разные годы. Мейерхольдовский сборник*, Выпуск шестой, Москва, Издательство ГИТИС, 276 с.
 Feldman O.M., Panfilova N.N (eds.) (2022) *Meierkhol'd v raznye gody. Meierkhol'dovskii sbornik* [Meyerhold at Different Times. Meyerhold Collection], vol. 6, Moscow, Izdatel'stvo GITIS, 276 p. (In Russian)
- Arellano I. (2001) *Calderón y su escuela dramática* [Calderón and his dramatic school], Madrid, Laberinto, 224 p. (In Spanish)
- Regueiro J.M. (1996) *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco* [Dramatic spaces in medieval, renaissance and baroque Spanish theatre], Kassel, Reichenberger, 151 p. (In Spanish)
- Ryjik V. (2019) «La Bella España». *El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*, Vervuert, Iberoamericana, 314 p. (In Spanish)
- Tietz M. (ed.) (2003) *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderon y su puesta en escena a traves de los siglos* [Calderonian theater on the stage. Calderon and his staging through the centuries], Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 529 p. (In Spanish)
- Weiner J. (1988) *Mantillas en Moscovia. El Teatro del Siglo de Oro Espanol en La Rusia De Los Zares (1672–1917)* [Mantillas in Moscow. The Theatre of the Spanish Golden Age in Tsarist Russia (1672–1917)], Barcelona, PPU, 288 p. (In Spanish)
- Ynduráin D. (2006) *Estudios sobre Renacimiento y Barroco* [Studies on Renaissance and Baroque], Madrid, Cátedra, 1040 p. (In Spanish)

El tiempo y la conciencia en tres obras de Jorge Luis Borges

© Burak M.S., 2024

Mikhail S. Burak, PhD (lingüística), profesor titular del Departamento de filología románica y germánica y de traducción de la Universidad estatal de Economía de San Petersburgo. 191023, San Petersburgo, malecón del canal Griboédov, 30-32A
ORCID: 0000-0002-8204-8213 E-mail: bertran4442000@yandex.ru



Resumen. El presente estudio está dedicado al análisis de los conceptos de «tiempo» y «conciencia» en tres obras de Jorge Luis Borges. Ante todo se trata del cuento «El jardín de senderos que se bifurcan», al cual se le presta la mayor atención. Aquí Borges presenta el modelo del tiempo en forma de un *laberinto ramificado*. Dentro de él se realizan todos los desenlaces posibles. Es un paradigma complejo, que supone series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. La obra en cuestión ofrece una multitud de aproximaciones (de las que algunas se exponen aquí), que se complementan, ya que analizan las facetas distintas del problema. En particular se remite al concepto del rizoma que refleja series enteras de multiplicidades eterogéneas y dinámicas con permanente potencial de autoconfiguración. La capacidad de los protagonistas del cuento «El jardín de senderos que se bifurcan» de ser parte de la *novela interna*, obra ficticia, que el autor coloca dentro del cuento del

que hablamos, explica una posible influencia del mundo ilusorio en el mundo material válida en este caso. En «La nueva refutación del tiempo» Borges expone pruebas de que a nivel metafísico el tiempo no existe. Pero en el mismo ensayo se dice incapaz de armonizar dicha postura con la visión cotidiana del tiempo lineal. En cuanto a la tercera obra, «La rosa de Paracelso», ésta se analiza ante todo para establecer enlaces intertextuales con «El jardín de senderos que se bifurcan». En resumen, vuelve sublime la tendencia de envolver los hechos en el velo del mito. Los fenómenos de la creación y destrucción (en cuya relación se menciona también el cuento «El Sur») se vuelven más relevantes si se analizan desde la óptica del tiempo. Las obras aquí referidas ponen de relieve el carácter complejo del fenómeno del tiempo en la percepción humana.

Palabras clave: Borges, tiempo, conciencia, rizoma, «El jardín de senderos que se bifurcan», laberinto, mito

Para citar: Burak M.S. (2024) El tiempo y la conciencia en tres obras de Jorge Luis Borges, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 120–135. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-120-135

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

Время и Сознание в трёх произведениях Х.Л. Борхеса

© Бурак М.С., 2024

Михаил Сергеевич Бурак, канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии и перевода СПбГЭУ.

191023, Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, 30-32А

ORCID: 0000-0002-8204-8213

E-mail: bertran4442000@yandex.ru

Аннотация. Данное исследование посвящено анализу концептов «время» и «сознание» в трёх произведениях Х.Л. Борхеса. Основное внимание уделяется рассказу «Сад расходящихся тропок». Метафора, присутствующая в его названии, связана с представлением о лабиринте сходящихся, расходящихся и параллельных друг другу времён. Наличие сложной и многоаспектной проблематики на стыке физики, метафизики и литературы обуславливает взаимодополняемость различных подходов к исследованию этого произведения. Множественность вариантов развития событий и их одновременная реализация отсылают нас к явлению *ризомы*. Последняя объясняет потенциальную возможность вторжения мира вымышленного в мир материальный. Ризома характеризуется отсутствием центра, основного вектора развития и чётких правил построения. Она представляет собой целостность без выверенной структуры. Динамическое организующее начало внутри ризомы при отсутствии центробежной однонаправленной силы позволяет непредсказуемым образом соединять две любые её точки. Нарушение классической иерархии уровней внутри неё заставляет автора, читателя и критика выйти за грань обыденной реальности. В эссе «Новое опровержение времени» Борхес приводит многочисленные доказательства того, что время как метафизическая субстанция не существует. Однако он признаёт себя бессильным против его неумолимого хода, когда речь идёт о каждодневном его восприятии. При этом в обоих указанных выше произведениях автор подчёркивает значимость данной минуты в жизни человека в сопоставлении с его прошлым и будущим. Третье произведение — «Роза Парацельса» представляет собой дополнительную возможность для установления интертекстуальных связей с «Садом расходящихся тропок» благодаря высшему уровню мифологизации конкретных событий. В числе общих моментов, характерных для многих произведений автора, следует выделить антитезу: *творчество — уничтожение / созидание — разрушение*. Последняя раскрывается перед читателем каждый раз по-новому. При этом поле действия автора — пространство *интертекста*, связывающее воедино значительную часть его творений как между собой, так и с другими произведениями мировой культуры. Этот факт обуславливает преломление в новом свете черт, присущих старым героям. В данной связи также упоминается рассказ «Юг», главный герой которого — интеллектуал и эрудит, живущий в мире книг, имеет общие черты и с Альбером из «Сада расходящихся тропок», и с самим Борхесом. А проявленный им героизм вполне коррелирует с самоотверженностью *воинов духа* в последнем из указанных произведений. Рассмотренные в данной статье рассказы и эссе подводят читателя к многоплановому восприятию сложных жизненных ситуаций. А мысль об уникальности каждого мгновения бытия и необходимости присутствия в настоящем моменте делает эти произведения ещё более значимыми.

Ключевые слова: Борхес, время, сознание, ризома, «Сад расходящихся тропок», лабиринт, миф

Для цитирования: Бурак М.С. (2024) Время и Сознание в трёх произведениях Х.Л. Борхеса. *Иberoамериканские тетради*. № 3. С. 120–135. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-120-135

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 3. P. 120–135
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-120-135

Received 11.07.2024
Revised 08.09.2024
Accepted 12.09.2024

UDC 821.134.2(82)

Time and Consciousness in Three Works by Jorge Luis Borges

© Burak M.S., 2024

Mikhail S. Burak, PhD (linguistics), senior lecturer at the Department of Romance and Germanic Philology and Translation, Saint Petersburg State University of Economics.
191023, Russia, Saint Petersburg, Griboedov channel embankment, 30-32A
ORCID: 0000-0002-8204-8213 E-mail: bertran4442000@yandex.ru

Abstract. This paper analyzes the concepts of *time* and *consciousness* in three works by Jorge Luis Borges. In «The Garden of Forking Paths», the phenomenon of a *rhizomorphic labyrinth* produces a limitless net of times, forking, converging and parallel to each other. It supposes a huge series of events, developing and coming out simultaneously as a multiplicity of scenarios. Since such kind of a labyrinth has no primary vector, its every point can generally connect to any other point. That is why the *inner novel*, a world of pure fiction inserted by the author into the main story can interfere with the life of its main characters. «A New Refutation of Time» is at first glance supposed to prove in all possible ways the inexistence of time at the level of metaphysics. However, as a human being, Borges declares himself unable to oppose and resist its implacable course. The third work considered here, «The Rose of Paracelsus», is distant from «The garden of forking paths» as regards the time of publication; nonetheless, it helps to establish unexpected intertextual relations, while the representation of facts as a myth is among its highlights. The reality of creation and destruction constantly present in the work of Borges is described and interpreted as a series of events that occur in the course of time; hence the tale «The South» is also discussed from this point of view. Generally, the works examined emphasize the complexity of time as a multifaceted phenomenon and make the reader think about how unique every moment is.

Keywords: Borges, time, consciousness, rhizome, «The Garden of Forking Paths», labyrinth, myth

For citation: Burak M.S. (2024) Time and Consciousness in Three Works by Jorge Luis Borges, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 120–135. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-120-135

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

El presente estudio está dedicado al análisis de los conceptos «tiempo» y «conciencia» en tres obras de Jorge Luis Borges (1899–1986). Se trata de «El jardín de senderos que se bifurcan», de «La nueva refutación del tiempo» y de «La rosa de Paracelso». A ésta última se remitirá en varias ocasiones también para establecer enlaces intertextuales con el «El jardín de senderos que se bifurcan»¹. Deliberadamente hemos escogido esta obra tan distante de «El JSB» como fecha de publicación. En el acervo literario de Borges bajo mil caras distintas hay siempre tendencias comunes, propias de todas las etapas de su creación, lo que supone una especie de *integridad compleja*, y lo que en límites de lo posible intentaremos demostrar.

La mayor atención se prestará a «El JSB». Un vasto repertorio de temas y argumentos, así como la posición limítrofe de esta obra en el ámbito de la filosofía, la antropología cultural y la literatura — todo esto explica un interés particular de los investigadores. «El JSB» contiene varios estratos de percepción y ofrece varias posibilidades de lectura y una amplia gama de aproximaciones de índole científica, filosófica y literaria.

La tarea que planteamos es intentar examinar las categorías filosóficas mencionadas arriba precisamente en su encarnación literaria.

J.L. Borges es un brillante conocedor de la cultura mundial, lo cual redundará favorablemente en su visión particular del mundo, de las relaciones de sus personajes y de los episodios de la trama e implica una postura realizada a través del mito y del símbolo.

Como sostiene V.E. Bagnó, si la civilización mundial hubiera sido destruida en su mayor parte, entonces podríamos tener cierta idea sobre la historia de su cultura valiéndonos solo de la obra de J.L. Borges [Багно, 1992: 21].

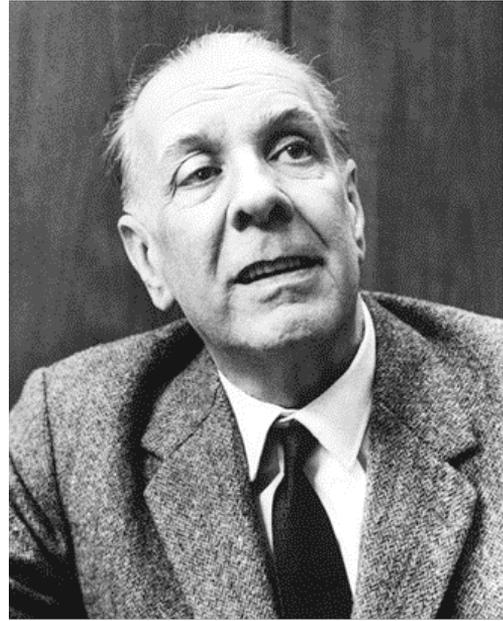
Varios cuentos suyos, tales como: «El JSB», «La biblioteca de Babel», «El Aleph», entre otros, nos muestran la disposición del autor para describir el mundo y el Universo de acuerdo con las leyes de ficción. Sin embargo, las ideas que postulan la infinitud del Universo con su reiteración cíclica y la naturaleza del «caos ordenado» («La biblioteca de Babel»), la infinitud de tiempos, que convergen, se bifurcan o van paralelos («El JSB») dejan de ser mera fantasía a la luz de los logros científicos más recientes [Rodríguez Flórez, 2019: 14–25].

¹ De aquí en adelante «El JSB».

Además, en la introducción se hablará del cuento «El Sur» en relación con la oposición entre los paradigmas de la creación y de la destrucción, muy utilizados por Jorge Luis Borges. — *N. del A.*

Los principios básicos que utiliza Borges a la hora de concebir y plasmar en letras la realidad son: parábola, símbolo, mito. En la obra del autor resultan válidos tanto la predeterminación, como el libre albedrío. Dichos motivos se repiten en varios cuentos suyos, encarnándose cada vez de manera diferente.

En particular, en «La Rosa de Paracelso» el ilustre médico y alquimista decide prescindir de su fama, prefiriendo quedar indigno a los ojos del profano Grisebach, el cuál no está listo para estudiar el Arte de Alquimia, lleno de humildad aparente. Éste quiere consagrar el resto de su vida al estudio de la Alquimia bajo la tutela del gran maestro, pero a cambio quiere ver el milagro. En un dado momento, pidiéndole a Paracelso el favor de ser su discípulo,



Jorge Luis Borges

arroja la rosa que lleva consigo a la chimenea de la casa del maestro. Al hacerlo exige su inmediata resurrección de la ceniza. Paracelso, en cambio, muestra la verdadera humildad cuando se niega a reconocer como justo el fervor impío de Grisebach². La Rosa la hace resurgir solo cuando el visitante se haya largado. Al principio del cuento Paracelso le pide «a su Dios, a su indeterminado Dios, a cualquier Dios»³, que le envíe a un discípulo. Pero al final no tiene otro remedio que volver a su soledad — el precio que paga por poder conservar su alma en el estado puro. La fuerza de su espíritu le ayuda a resignarse y a no dejarse seducir por la posibilidad de tener más gloria y poder⁴.

El protagonista del cuento «El Sur» es un bibliotecario, que se llama Dahlmann. Sus únicos amigos son libros. Debido a un accidente grave ingresa en el hospital, sufre una agonía tremenda que lo deja entre la vida y la muerte. Al final queda con vida. Su forma de ser es apartarse conscientemente del mundo exterior por medio de la lectura. De esta manera vive en una especie de mundo ilusorio

² Esta aproximación en nuestro parecer no excluye otras, incluso contrarias, sino que las complementa. En general el fragmento en cuestión supone una multitud de interpretaciones. Nos atrevemos a proponer también una visión radicalmente distinta de la expuesta. Se trata de la oposición entre la cosmovisión de los alquimistas medievales que tendían a mistificar, cifrar y dejar en secreto su Arte y la de los científicos de los Nuevos Tiempos con su carácter básicamente pragmático y su afán de hacer experimentos, de materializar el saber místico y de darle a todo su medida y su valor muy concretos. De ahí que la herencia del saber medieval muchas veces quedara para sí sin ser descubierta. Y en otras ocasiones, aunque pasaba a las manos de los científicos de la época posterior, el conflicto entre dos épocas se presentaba como algo natural. — *N. del A.*

³ Borges J.L. La memoria de Shakespeare. Madrid. Alianza Editorial S.A. 1998. P. 14.

⁴ *Ibid.* P. 14–17.

que se ha creado él mismo. Pero esto no puede dejarlo a salvo y protegerlo de su destino. En una ocasión un gaucho lo provoca a pelear. Siendo argentino y fiel a las leyes del honor, Dahlmann no puede retroceder. Aunque a penas sabe manejar la navaja, hace frente a una muerte en su situación inevitable con dignidad y valor. En el último instante se da cuenta de que de poder elegir entre morir en el hospital o en el campo de batalla hubiera preferido lo segundo⁵.

La antítesis: «Creación — destrucción» se manifiesta también en «El JSB». El ser fiel sin reservas a la Obra de tu vida se contrapone aquí al aventurerismo de una mala obra y a la bajeza de espíritu. Uno de los protagonistas es un científico y erudito de la categoría más alta, que se llama Stephen Albert. Éste había estudiado a fondo y había traducido al inglés una novela mística extremadamente difícil de entender y descifrar, escrita por un tal Ts'ui Pên. Albert adivinó su significado que fue el Laberinto de Tiempo. De esta manera el sinólogo la volvió inmortal.

Como Paracelso Albert es un *alquimista*: transforma una *obra* en otra. A este propósito nos parece conveniente referir el siguiente fragmento. «Su rostro en el lívido círculo de la lámpara, era sin duda el de un anciano, pero con algo inquebrantable y aun inmortal». Y luego: «Nos sentamos... él de espaldas a la ventana y a un alto reloj circular»⁶. Aquí se subraya su naturaleza mortal como la de un ser humano, ya que ignora el fluir del tiempo lineal, que prefigura su próxima muerte, pero al mismo tiempo se pone de relieve la inmortalidad de su obra, su afán de crear y transformar, su naturaleza demiúrgica.

En nuestra opinión, Albert es equiparable también a Dahlmann, ya que los dos viven en su propio mundo. La diferencia es que Albert no solo lee, custodia y se nutre del saber, sino también crea una obra suya. Pero al igual que Dahlmann, morirá asesinado por una mano sacrílega.

«El jardín de senderos que se bifurcan». La trama principal

La trama de este cuento está relacionada con un episodio de la Primera Guerra Mundial. El protagonista Yu Tsun es un espía alemán de origen chino, que está en Inglaterra con una misión secreta. El antiguo catedrático de inglés en China, Yu Tsun llega a ser espía al servicio del país que lo obligó a aceptar una condición humillante. Este hombre, aunque instruido y dotado de sentimiento estético y fantasía sin límite, resulta ser incapaz de entender la clave de la libertad espiritual. El hecho de poder ser útil para su jefe en Berlín, demostrándole que un «amarillo» también vale algo, le sirve de motivación para asesinar a un hombre inocente, al sinólogo Stephen Albert. El nombre Albert indicaría el lugar que Alemania debía bombardear. La única posibilidad para Yu Tsun de comunicar la información necesaria a su jefe ante el próximo e inevitable arresto fue dicho delito.

⁵ Borges J.L. *Artificios*. Madrid. Alianza Editorial S.A. 1993. P. 78–87.

⁶ Borges J.L. *Nueva antología personal*. Barcelona. Editorial Bruguera S.A. 1980. P. 131.

Huyendo de su persecutor (el oficial británico Richard Madden), que lo había desenmascarado, el espía fue a casa de Albert. Hablaron una hora sobre la novela de Ts'ui Pên. Luego Yu Tsun mató al sinólogo, cuando éste le había dado la espalda. Así el jefe en Berlín supo la noticia a través de resúmenes de prensa. De este modo el máximo respeto y admiración por Stephen Albert, que para Yu Tsun llegó a ser tan genial y sublime como el mismo Goethe⁷, todo fue sacrificado a favor de una baja⁸.

No obstante, el cuento nos ofrece también una postura contraria a la de Yu Tsun. Valiéndose de las posibilidades de intratexto, Borges coloca la respectiva idea dentro de la novela, escrita por Ts'ui Pên, que por veleidades del destino es el tatarabuelo de Yu Tsun. Poco antes de su muerte (de la proximidad de la cual éste no tiene una mínima idea) Albert le lee a Yu Tsun en voz alta el fragmento en cuestión: «Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir»⁹.

El pasaje citado encierra la clave de una posible interpretación de la obra. El mensaje que conlleva resulta ser válido en cualquiera de los tiempos o realidades allí descritas. Nos habla del sino del Guerrero.

Es curioso que Borges transforme esta idea en una paradoja, que consiste en un empleo bastante inusual del lexema *resignado*. Normalmente el verbo *resignarse* en español se asocia con la necesidad de adaptarse a una situación irremediable. En este sentido a quien *se resigna* no se le atribuye un papel muy activo¹⁰. Aquí en cambio, dicho vocablo se refiere a los combatientes estóicos que obran de manera violenta, ya que es su forma de ser. Arriesgarse la vida a cada paso con el corazón imperturbable les parece tan natural, que para ellos supera cualquier circunstancia. A diferencia del cobarde de Yu Tsun, su esencia (la de los héroes de la novela de Ts'ui Pên) es más importante que su existencia. Como confirmación citamos aquí abajo otro pasaje de esta novela interna que ilustra dos redacciones distintas de un mismo capítulo épico.

«En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla le parece una continuación de la fiesta y logran la victoria»¹¹.

En este contexto vale destacar que el sentimiento que experimenta un guerrero, que lucha con arma en mano con la fe de luchar por el bien, en un sentido amplio es equiparable al de un verdadero científico. Se trata de una especie de

⁷ Ibid. P. 127.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibid. P. 135.

¹⁰ Moliner M. Diccionario de uso del español. T. 2. Madrid. Editorial Gredos. 1998. P. 938.

¹¹ Borges J.L. Nueva antología personal... P. 134.

abnegación junto con la jubilosa pasión de avanzar en causa justa. En relación con ello la escuálida ambición del protagonista contrasta de un modo evidente con el heroísmo de los batalladores sin miedo ni tacha.

No es casual que Borges utilice aquí una de sus técnicas favoritas de «reflexión especular». Ts'ui Pên, el gran mistificador, que es el tatarabuelo de Yu Tsun muere asesinado por un forastero. Muchos años después en el otro extremo del mundo Yu Tsun, el tataranieto de Ts'ui Pên, le mata a Albert, que dió otra vida a la novela habiéndola descifrado y traducido¹².

En el «JSB» el tiempo se refleja también en la conciencia del protagonista y es acompañado por su introspección. La narración se produce en nombre de Yu Tsun, pero con una invisible *vigilancia* del autor. Para Borges es importante la percepción de sí mismo en otro y del otro en sí mismo, sobre todo cuando se trata de los antagonistas. El heroísmo y la cobardía es uno de los temas principales de su obra. Y cada manifestación de la fuerza de voluntad y de espíritu o su ausencia se realiza en el tiempo y a través del tiempo.

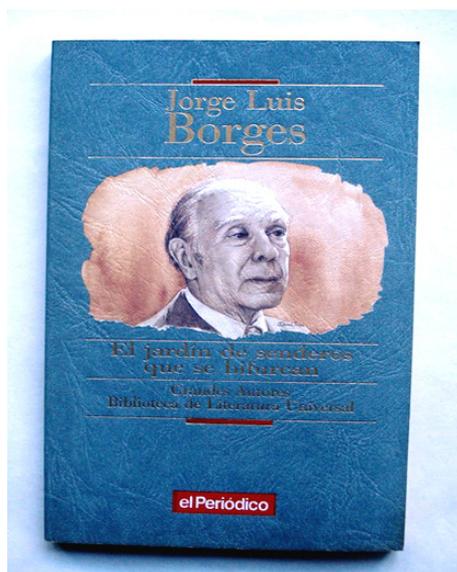
Antes de analizar «El JSB» a nivel más profundo nos parece relevante referir algunas consideraciones filosóficas que ejercieron influencia en el autor.

Algunas ideas de San Agustín y Leibniz y su implementación en «El JSB»

Según sostiene Josefina Pantoja Meléndez, si hablamos de posibles influencias de la filosofía occidental en el caso del «JSB», Borges queda inspirado ante todo en las doctrinas de Leibniz sobre la *multiplicidad infinita en el Universo* y en la «Confesión» de San-Agustín [Pantoja Meléndez, 2012: 312–316].

De acuerdo con la idea de Leibniz de todos los mundos posibles es el mejor el que se encarna en realidad [Ulises Moulines, 1999]. Como comenta Zulma Mateos, a diferencia de él Borges por boca de Stephen Albert y Ts'ui Pên plantea la situación que deja que todos los desenlaces posibles ocurran simultáneamente [Mateos, 1998].

En cuanto a San Agustín, Josefina Pantoja Meléndez presta atención a los rasgos comunes en su doctrina y en la de Borges [Pantoja Meléndez, 2012: 312–316]. En la obra de Agustín de Hipona la incognoscibilidad de la naturaleza del tiempo se relaciona con el carácter ilusorio de la secuencia lineal: *el pasado — el presente —*



«El jardín de senderos que se bifurcan»

¹² Ibid.

el futuro en la percepción humana. Así para el gran filósofo el tiempo se vuelve un laberinto, se corta y desaparece en cuanto queramos definir su carácter intrínseco [Pantoja Meléndez, 2012: 312–316].

Desarrollando los conceptos de San Agustín, Borges crea un paradigma complejo. En la percepción de Yu Tsun el tiempo es en su mayor parte uniforme, lo que se manifiesta en la secuencia lineal de la narración en marcos de la primera lectura según Frank y Vosburg [Frank, Vosburg, 1977], lo que veremos adelante. En este sentido la decisión del protagonista es tan irrevocable, como el fluir del tiempo. A primer golpe de vista cambian solo los detalles.

Pero precisamente el carácter heterogéneo de estos *detalles* supone una variedad de aproximaciones a la obra en cuestión. Y más aún, nos ofrece una visión inesperada.

Las dos lecturas según Frank y Vosburg. El rizoma

Entre los investigadores que más aportaron al tema figuran los nombres de Frank y Vosburg que proponen dos tipos de lectura de «El JSB».

De acuerdo con la primera lectura todas las etapas de la narración obedecen al principio lógico de *causa-efecto*, dónde la novela de Ts'ui Pên es un episodio más que contribuye a la formación de la llamada *caja china* (aquí: una cadena de fragmentos textuales insertados uno en el otro en secuencia lineal)¹³, pero que no cambia la trama en su aspecto básico [Frank, Vosburg 1977: 518].

Según Frank y Vosburg, «El jardín de senderos que se bifurcan» es una idea-pivote que se plantea en varias obras del escritor argentino. Al principio de todo se trata de la colección de cuentos publicada en 1941 que lleva este título. Dentro de ella aparece el plano A, el cuento homónimo, que estamos analizando aquí. Dentro de él está el plano B, que es la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart. Dentro de dicha *Historia*¹⁴ está la llamada *declaración de Yu Tsun*, el plano C, que encierra el argumento principal. Por fin, el último *eslabón*, que de acuerdo con este tipo de lectura está dentro del plano C, es el plano D, o sea, la novela «El JSB» de Ts'ui Pên. Todas las partes del texto mencionadas arriba aparecen en secuencia lineal de A a D, volviendo al final al plano C [Frank, Vosburg 1977: 517–518].

En marcos de la segunda lectura, en cambio, la novela de Ts'ui Pên llega a ser el punto clave del cuento y rige en la percepción de todos los hechos, tanto ficticios como reales [Frank, Vosburg 1977: 518].

¹³ El uso de esta metáfora está basado en su sentido originario. Ante el asombro de la persona que abre la primera caja, que es la más grande, encontrará dentro otra, más pequeña. Y dentro de ésta última hallará otra, aún más pequeña, etc. Es importante que la *caja china* lleve un secreto: doble o triple fondo, partes interiores recónditas, etc. En nuestro caso, como veremos, con cada «cajita sucesiva», o sea, con cada episodio nuevo del texto el lector perspicaz encontrará cada vez más sorpresas y enigmas. — *N. del A.*

¹⁴ Que aparece dentro de la obra en cuestión como una entidad ficticia si tomamos en cuenta algunos detalles inventados por Borges (Borges J.L. Nueva antología personal... P. 124), pero con referencia a un documento real homónimo. — *N. del A.*

Desde la óptica más asequible de reflejar el tiempo en el cuento nos parece conveniente dividirlo en tramos, que van en orden directo, uno tras otro. Siguiendo a Lakoff y Johnson, que pusieron de relieve la capacidad del cerebro humano para asociar los marcadores del espacio a los del tiempo [Lakoff, Johnson, 1980], aplicaremos el término espacio a cada uno de los episodios del texto, que seguirán adelante.

Así el plano C abarcará los episodios de 1) a 5), mientras que el apartado 6) equivale al plano D.

1) El **apartamento de Yu Tsun** — el espacio de tomar la decisión, una decisión fatal e irrevocable.

2) El **coche** — el espacio del miserable prófugo.

3) El **tren** — el espacio del juego con la vida, del desafío lanzado al propio destino. Como en otros cuentos de Borges aquí el viaje en tren supone penetrar «un mundo ajeno», cambiando así el protagonista su propio sino.

4) El **camino a la casa de Albert** — el espacio, donde la narración empieza a adquirir un carácter místico. Aquí por primera vez se quiebra el flujo lineal del tiempo. C. Ulises Moulines presta la atención del lector a la combinación «percebidor abstracto del mundo», que aparece también en la «Nueva refutación del tiempo»¹⁵ [Ulises Moulines, 1999].

Yu Tsun se deja llevar por su desafortada imaginación. Se ve consumido por la magia del tenue atardecer que provoca en él fantasías sin límite acerca del laberinto de Ts'ui Pên, su tatarabuelo.

Por un lado, el protagonista deja de percibir a sí mismo como a un alevoso espía, aunque sea por poco rato. Y hasta siente una profunda unión con lo hermoso de este mundo¹⁶. Por otro lado esto no puede cambiar su abyecta decisión.

Hablando del aspecto metafísico, se trata de una variedad de dimensiones: los varios posibles laberintos de Ts'ui Pên, que todavía se realizan en el espacio más que en el tiempo. Es una especie de «transición» a la multidimensionalidad del todo temporal.

5) La **casa de Stephen Albert** es un espacio de reflexión y el *pabellón de la límpida soledad*. El dueño de la casa habla de la novela de Ts'ui Pên, penetrando de lleno su mundo ficticio. A diferencia del *pabellón de la límpida soledad* de Ts'ui Pên, el de Albert tiene también un aspecto material, y al mismo tiempo es un reflejo de aquel. Entre ellos aparece un punto de enlace — la biblioteca. Es allí donde adquiere su esencia el diálogo de los actores. Su disposición física lo moldea y le da su aspecto final.

6) La **novela de Ts'ui Pên** — espacio mental de *cronotopo alternativo*.

De acuerdo con la primera lectura según Frank y Vosburg esta parte del cuento de Borges es un elemento más, interpolado en el texto formado como una estructura de cajas chinas [Frank, Vosburg, 1977: 518–519, 529].

¹⁵ Borges J.L. Nueva antología personal... P. 129.

¹⁶ Ibid. P. 129–130.

Sin embargo, si tomamos en cuenta la segunda lectura propuesta por los mismos investigadores, el plano D, o sea, la novela de Ts'ui Pên rige en todo este cuento de Borges como principio básico que le da su máxima interpretación [Frank, Vosburg 1977: 523].

Frank y Vosburg sostienen con toda la razón lo siguiente. «Al explicarle a Yu Tsun el sentido de “El jardín de senderos que se bifurcan” Albert traza la imagen de un laberinto que termina convergiendo en el tiempo con el plano C» [Frank, Vosburg 1977: 524].

El mismo Borges comenta por boca de Albert: Ts'ui Pên «creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran abarca todas las posibilidades...»¹⁷. Y luego: «El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros...»¹⁸.

El fragmento citado nos remite al concepto del *rizoma* prestado por G. Deleuze y F. Guattari del mundo botánico e introducido por ellos en la filosofía. Se trata de «multiplicidades eterogéneas» [Stajnfeld, 2014: 76]. Con este término se refería inicialmente a un sistema de raíces, en el que no hay una raíz principal. Al contrario, está configurado por una multitud de serpollos que se entrecruzan caóticamente, mueren y renacen, y cuyo desarrollo es impredecible [Барма, 2013: 28].

El rizoma «no tiene principio ni fin» y «conecta cualquier punto con otro punto cualquiera» [Stajnfeld, 2014: 91; Deleuze, Guattari, 2004: 25]. Lo caracteriza un constante movimiento dinámico. No tiene centro, ni niveles, ni jerarquía alguna, ni tampoco línea base. Son direcciones cambiantes las que lo constituyen. Por lo tanto, carece a priori de *fuerza centrífuga* que pueda indicar el vector principal de su desarrollo [Барма, 2012: 142; Stajnfeld, 2014: 76–91]. Es una integridad que tiene potencial permanente de autoconfiguración [Барма, 2013: 29].

S. Stajnfeld argumenta que la novela de Ts'ui Pên está constituida por una multitud de rizomas. Siendo limitada como texto que se compone de un número finito de letras, es al mismo tiempo infinita. No tiene centro, ni estructura fija. Permite la coincidencia temporal de los eventos que en marcos de nuestra conciencia habitual no pueden coincidir. Dentro de sus marcos es normal que coexistan personajes que en un tiempo lineal nunca podrían coexistir. Es normal también que un personaje muera y luego aparezca vivo en el capítulo siguiente. A partir de la «lógica» de esta obra los mismos acontecimientos en uno de los desenlaces resultan ser positivos y en otros producen calamidades [Stajnfeld, 2014: 99].

Al final de la explicación de la novela de Ts'ui Pên Albert le comunica a Yu Tsun que en uno de los «innumerables futuros» él, el amo de la casa, sería el enemigo de Yu Tsun, su visitante¹⁹. Sin prestar mucha atención a estas palabras y asegurándole de su amistad y respeto, Yu Tsun lo mata a traición. Esto ocurre en el

¹⁷ Ibid. P. 136.

¹⁸ Ibid. P. 137.

¹⁹ Ibidem.

último instante, cuando su persecutor Richard Madden, el oficial británico que debía arrestar al espía alemán, ya está atravesando el jardín físico al lado de la casa de Albert, mientras éste y Yu Tsun están hablando del Jardín metafísico de Ts'ui Pên. Un segundo antes Yu Tsun se imagina a sí mismo y a Madden como a una infinidad de seres «multiformes en otras dimensiones de tiempo» .

De acuerdo con las ideas de la novela de Ts'ui Pên su carácter rizomático podría prefigurar ciertos elementos de la conciencia de Yu Tsun o sus acciones, ya que en varias *potencias* o *bifurcaciones* éste y Albert son personajes del mundo creado por Ts'ui Pên.

A partir de todo lo dicho en marcos de la obra en cuestión un mundo que a nivel cotidiano se presenta como puramente *ilusorio* y *ficticio* puede intervenir en el mundo material.

«Nueva refutación del tiempo». Algunas ideas

Como un adjunto a lo expuesto arriba nos parece interesante presentar aquí algunas ideas del ensayo redactado por el mismo Borges, solo cinco años después del «JSB», que se llama «Nueva refutación del tiempo».

Borges argumenta que todo el conjunto de doctrinas filosóficas, que tienden a negar el Tiempo como categoría metafísica y como realidad deja sus posiciones a la hora de reconocer su carácter existencial, su fluir implacable en la conciencia de los seres humanos, en la conciencia propia de la vida cotidiana²¹. La exposición de algunas ideas presentes en esta obra, nos parece relevante para un enfoque más amplio hacia los conceptos «tiempo» y «conciencia» en «El JSB».

Aquí se trata ante todo de las doctrinas de Berkly y de Hume²². Partiendo de ellas, Borges arguye: «...negada la materia, negado también el espacio que son continuidades, no sé que derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo»²³. Luego el autor comenta: no somos ni el pasado, ni el futuro, sino el eterno presente. Toda la historia del Universo consiste en milésimos del segundo. Y cada uno de ellos tiene su propio *presente*. Dicho de otro modo: la Historia como tal no existe. Existe solo este instante²⁴. Tomando como principio las ideas de Berkly y Hume



«Nueva refutación del tiempo»

²⁰ Ibidem.

²¹ Borges J.L. Obras completas 1923–1972. Buenos Aires. Emecé Editores S.A. 1974. P. 757–772.

²² Ibidem.

²³ Ibid. P. 768.

²⁴ Ibid. P. 770.

Borges llega a la sentencia formulada por Shopenhauer. «La forma de la aparición de la voluntad es solo el presente»²⁵. El presente es lo esencial de la vida. Lo mismo dice Borges por boca de Yu Tsun en «El JSB»²⁶.

* * *

Las obras de Borges, referidas en el presente estudio, apuntan hacia el carácter multifacético de nuestra conciencia, hacia su naturaleza contradictoria, lo que tiene que ver también con la percepción del Tiempo. En la parte final de la «Nueva refutación del tiempo», la obra que el autor dedica plenamente a las numerosas pruebas de su *inexistencia* como sustancia metafísica, él mismo se declara incapaz de contraponer nada a su fluir implacable²⁷: «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho»²⁸. Por otra parte, como argumenta Borges en la misma obra: «Dicen que el presente, el *specious present* de los psicólogos dura entre unos segundos y una minúscula fracción de segundo; eso dura la historia del Universo»²⁹. En el cuento «El JSB» Borges presenta el modelo del tiempo en forma de *laberinto ramificado*. Dentro de él se realizan todos los desenlaces posibles.

La estructura de *caja china* (la primera lectura según Frank y Vosburg) y en particular la segunda lectura, propuesta por los mismos investigadores, «ilustran la temática de la *ilusoriedad del yo*» [Frank, Vosburg, 1977: 519]. Yu Tsun, sin embargo, a diferencia de los combatientes estoicos de la novela de Ts'ui Pên resulta incapaz de concebir la ilusoriedad de su propio ser: «Para él su existencia sí, precede de su esencia» [Frank, Vosburg, 1977: 527].

El carácter tanto intertextual como intratextual de la obra, así como el motivo de la *intrusión en el mundo ajeno* contribuyen en gran medida a crear un cronotopo particular con múltiples elementos simbólicos latentes en cada estrato del texto. A nivel más profundo (la segunda lectura de Frank y Vosburg) es el texto literario interno — la novela de Ts'ui Pên el que propone el modelo narrativo. Al mismo tiempo este modelo no corresponde a ninguno de los tres modelos básicos intratextuales propuestos por Todorov (*alternance*, *enchâssement*, *enchaînement*) [Frank, Vosburg, 1977: 523–524]. Una amplia gama de aproximaciones a la obra en cuestión se explica también por la presencia en ella de alusiones filosóficas (Leibniz, San Agustín).

En cuanto al camino del verdadero científico, al igual que al de un místico o escritor, se puede definirlo con la frase que aparece como otro intertexto y sirve de otro eslabón de enlace entre «El JSB» y la «Rosa de Paracelso»: «El pabellón de

²⁵ Ibidem.

²⁶ Borges J.L. Nueva antología personal... P. 125.

²⁷ Borges J.L. Otras inquisiciones. Buenos Aires. Destino Emecé. 1952. P. 137.

²⁸ Borges J.L. Obras completas... P. 771.

²⁹ Ibid. P. 762.

la límpida soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado...»³⁰. En este caso la combinación *Jardín intrincado* adquiere un significado muy amplio, incluidas las alusiones bíblicas.

Mucho más tarde en la «Rosa de Paracelso»³¹ desde su propio *pabellón de la límpida soledad* Paracelso preguntará a su atrevido visitante: «¿Crees que la Caída es otra cosa que ignorar que estamos en el Paraíso?»³². Al igual que la Rosa en su esencia inmaterial no puede destruirse, el *Jardín Superior*, no se vuelve manchado por ninguna acción humana.

Según sostiene V. Bagnó citando a D. Lijachev, «El jardín es una especie de Universo, un libro, que nos deja leerlo. Al mismo tiempo es homólogo a la Biblia, ya que el mismo Universo es la Biblia encarnada»³³ [Багно, 1992: 21]. Así el *Universo invisible, inmaterial* quedará siempre *intacto*, conservando su inmanente armonía en la Eternidad.

En cuanto a las culturas orientales, allí los jardines han sido siempre una representación alegórica del mundo también³⁴. En relación con esto Echevarría comenta que la novela de Ts'ui Pên es un laberinto, que representa un caos aparente, propio del mundo material, pero que en última instancia obedece a un principio universal y abarcador, al orden primordial de todas las cosas [Echevarría Ferrari, 1999: 83].

Por otra parte, como es sabido, el laberinto había sido uno de los elementos básicos de la mitología griega que luego alimentó en gran parte la cultura occidental. Así la tríade conceptual *jardín-libro-laberinto* profundamente arraigada en la historia de la cultura mundial, queda aún más vinculada con ella a través del cuento «El JSB» de J.L. Borges. La unión de varias tradiciones muy distintas en marcos de una misma obra le dan un valor simbólico casi universal. Las obras aquí referidas le sumergen al lector en las materias metafísicas y al mismo tiempo lo hacen pensar otra vez en el carácter único de cada instante. «Cada paso que darás es la meta», — dice Borges por boca de Paracelso en «La rosa de Paracelso»³⁵. Puesta en acción, esta sentencia disminuye la contradicción entre el implacable curso del tiempo a nivel cotidiano y su naturaleza ilusoria en el aspecto teórico. Es importante recordar que a Grisebach le pareciera toda una eternidad la espera de la respuesta de Paracelso³⁶. De este modo se subraya otra vez la relatividad del tiempo como fenómeno físico. Asimismo cabe mencionar que tanto la *creación*, como la *destrucción*, a cuya oposición nos dedicamos en la introducción al presen-

³⁰ Borges J.L. Nueva antología personal... P. 132.

³¹ Fue publicada por primera vez en 1977. — *N. del A.*

³² Borges J.L. La memoria de Shakespeare... P. 15.

³³ Traducción realizada por nosotros. Compárense con la idea del Universo en «La biblioteca de Babel». — *N. del A.*

³⁴ Chevalier J. Diccionario de los símbolos. Barcelona. Herder. P. 603.

³⁵ Borges J.L. La memoria de Shakespeare... P. 14.

³⁶ *Ibid.* P. 16.

te trabajo, se realizan a través del tiempo. Así, uno de los méritos principales de Borges es reflejar el carácter multifacético de la percepción del tiempo en la conciencia humana.

Por último, vale destacar que en los mismos cuentos Borges muchas veces aparece como escritor y como crítico literario de su propia obra.

Con lo dicho no pretendemos abarcar lo inabarcable. El tema del tiempo se plantea de mil maneras distintas en la obra de Borges, lo que conlleva un número infinito de enlaces intertextuales. Aquí nos hemos centrado básicamente en los puntos de convergencia entre la literatura, la filosofía y la antropología cultural. Esperamos que el presente estudio pueda contribuir al análisis del fenómeno del tiempo en la obra del gran escritor argentino. Esperamos también que sea interesante para los que se ocupan de este tema y de los temas contiguos con la posibilidad de avanzar en sus investigaciones.



Bibliografía / References

Багно В.Е. (1992) Хорхе Луис Борхес или тысяча и одно зеркало культуры, *Х.Л. Борхес. Рассказы; Эссе; Стихотворения*, Санкт-Петербург, Северо-Запад, с. 5–22.

Bagno V.E. (1992) Khorkhe Luis Borkhes ili tysyacha i odno zerkalo kul'tury [Jorge Luis Borges or thousand and one mirrors of culture] in *J.L. Borges Rasskazy; Esse; Stikhotvoreniya* [J.L. Borges. Stories; Essays; Poems], Saint Petersburg, Severo-Zapad, pp. 5–22. (In Russian)

Барма О.А. (2012) Ризоморфный лабиринт как форма восприятия библиотеки в творчестве Х.Л. Борхеса, *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки*, № 15, с. 141–144.

Barma O.A. (2012) Rizomorfnyi labirint kak forma vospriyatiya biblioteki v tvorchestve Kh.L. Borkhesa [Rhizomorphic labyrinth as a form of library perception in the works of J.L. Borges], *Vestnik of Polotsk State University. Part E. Pedagogic Sciences*, no. 15, pp. 141–144. (In Russian)

Барма О.А. (2013) Концепция ризоморфного лабиринта в романе У. Эко «Имя розы», *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*, № 1(19), с. 28–33.

Barma O.A. (2013) Kontseptsiya rizomorfного labirinta v romane U. Eko «Imya Rozy» [Rhizomorph labyrinth concept in the novel by U. Eco «The Name of the Rose»], *Vestnik of the Belarussian State University of Culture and Arts*, no. 1 (19), pp. 28–33. (In Russian)

Deleuze G., Guattari F. (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [Thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia], Valencia, Pre-Textos, 524 p. (In Spanish)

Echevarría Ferrari A. (1999) Espacio textual y el arte de la jardinería en Borges: «El jardín de senderos que se bifurcan» [Textual space and the art of gardening in Borges: «The garden of forking paths»], in A. de Toro, F. de Toro-Garland (eds.) *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* [Jorge Luis Borges: thought and knowledge in the 20th century], Frankfurt, Vervuert Iberoamericana, pp. 71–104. (In Spanish)

Frank R.M., Vosburg N. (1977) Textos y contratextos en «El jardín de senderos que se bifurcan» [Texts and counter texts in «The garden of forking paths»], *Revista Iberoamericana*, no. 100–101, pp. 517–534. (In Spanish)

Lakoff G., Johnson M. (1980) *Metaphors we live by*, London, The University of Chicago press, 243 p.

Mateos Z. (1998) *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges* [Philosophy in the work of Jorge Luis Borges], Buenos Aires, Biblos, 125 p. (In Spanish)

Pantoja Meléndez J. (2012) El tiempo en un cuento de Borges: «El jardín de senderos que se bifurcan» [Time in a story by Borges: «The Garden of Forking Paths»] (El jardín de senderos que se bifurcan)], *Thémata. Revista de Filosofía*, no. 45, p. 303–318. (In Spanish)

Rodríguez Flórez J. (2019) *Relatando el tiempo: Cosmovisiones filosóficas y científicas en «El jardín de senderos que se bifurcan», de Jorge Luis Borges* [Relating Time: Philosophical and Scientific Cosmovisions in «The Garden of Forking Paths» by Jorge Luis Borges], Trabajo de fin de máster, Universidad de Salamanca, 28 p. (In Spanish)

Stajnfeld S. (2014) Rizomas y árboles en «El jardín de senderos que se bifurcan», de Jorge Luis Borges [Rhizomes and trees in «The Garden of Forking Paths» by Jorge Luis Borges], in Á.M. del Rosario, P. Bernal, M.L. Bacarlett Pérez (eds.) *Devenires de la literatura y la filosofía* [Evolution of literature and philosophy], Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 75–101. (In Spanish)

Ulises Moulines C. (1999) El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo [The most consistent idealism according to Borges: the negation of time], in A. de Toro, F. de Toro (eds.) *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX* [Jorge Luis Borges: thought and knowledge in the 20th century], Frankfurt, Vervuert Iberoamericana, pp. 180–185. (In Spanish)

Чилийское родео как национальный символ

© Кутькова А.В., 2024

Анастасия Владимировна Кутькова, канд. филол. наук, доцент кафедры иберо-романского языкознания МГУ имени М.В. Ломоносова.
119991, Москва, ГСП-1, ул. Ленинские горы, 1, стр. 51
E-mail: a.kutkova@mail.ru



Аннотация. Родео рассматривается в Чили как важный национальный символ. Исследование эволюции этого культурного феномена в исторической перспективе показывает, что далеко не всегда он получал такое признание. Первые родео прошли в Чили во второй половине XVI в., но смысловое содержание этого термина отличалось от современного. Во времена колонии в Испанской Америке так называли сезонный сгон и сортировку скота (от исп. *rodear* «окружать») — занятие трудное и опасное на бескрайних просторах Нового Света. Прошло четыре века, и 10 января 1962 г. Олимпийский комитет Чили официально признал родео национальным видом спорта, который значит для современных чилийцев много больше, чем просто развлекательное зрелище. Ответ на вопрос, как и почему в чилийском обществе — в первую очередь среди интеллектуальной элиты — произошла переоценка отношения к сельской тематике,

приближает нас к пониманию фундаментальных и сущностных характеристик, составляющих основу национальной идентичности чилийцев. На рубеже XIX–XX вв., когда в чилийском обществе сформировался запрос на национальное самоопределение, в поисках самобытного образа страны писатели-креолисты обратились к сельской жизни и нашли олицетворение чилийского этнотипического начала в протагонисте родео — наезднике уасо (исп. *huaso*). Идеализированный образ чилийского ковбоя, сошедший со страниц книг и увековеченный в кинематографе первой половины XX в., нашел отклик в самых разных слоях общества. В наши дни родео, некогда важный элемент повседневной жизни Центрального Чили, стало частью нематериального культурного наследия всей страны и важным символом чилийской нации, которая начала складываться в эпоху Конкисты.

Ключевые слова: родео, уасо, этнотип, история Чили, чилийская национальная идентичность

Для цитирования: Кутькова А.В. (2024) Чилийское родео как национальный символ. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 136–157. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-136-157

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Rodeo chileno como símbolo nacional

© Kutkova A.V., 2024

Anastasia V. Kutkova, PhD (Letras), Profesora Titular del Departamento de Lingüística Iberorrománica de la Facultad de Filología de la Universidad Estatal de Moscú.
119991, Rusia, Moscú, GSP-1, calle Leninskie Gory, 1, ed. 51
E-mail: a.kutkova@mail.ru

Resumen. El rodeo se considera en Chile como un importante símbolo nacional. La evolución de este fenómeno cultural a lo largo de la historia pone de relieve que el rodeo no gozó siempre del reconocimiento que tiene hoy en día. Los primeros rodeos en Chile se realizaron en la segunda mitad del siglo XVI, pero el significado de esta palabra en aquel entonces era diferente. En la época colonial, el rodeo (derivado del verbo *rodear*) hacía referencia al arreo del ganado que era una tarea ardua y peligrosa en las vastas extensiones del Nuevo Mundo. Pasaron cuatro siglos y, el 10 de enero de 1962 el Comité Olímpico de Chile reconoció oficialmente el rodeo como deporte nacional, un deporte que va mucho más allá de un simple espectáculo de entretenimiento para los chilenos de hoy. Reflexionar sobre cómo y por qué la sociedad chilena, y especialmente la élite intelectual, cambió su actitud hacia la vida rural nos acerca a comprender las características fundamentales de la identidad nacional chilena. A finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la sociedad chilena buscaba autodeterminación nacional, los escritores criollistas se fijaron en la vida rural, encontrando en el protagonista del rodeo —el jinete huaso— la encarnación del espíritu etnotípico chileno. La imagen idealizada del vaquero chileno, que nació en las páginas de libros y se immortalizó en el cine de la primera mitad del siglo XX, tuvo eco entre diversos sectores de la sociedad. Hoy en día, el rodeo que antes fue un elemento clave de la vida cotidiana en el Chile Central, ha llegado a ser parte del patrimonio cultural inmaterial de todo el país y un símbolo significativo de la nación chilena que comenzó a forjarse en la época de la conquista.

Palabras clave: rodeo, huaso, etnotipo, historia de Chile, identidad nacional chilena

Para citar: Kutkova A.V. (2024) Rodeo chileno como símbolo nacional, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 136–157. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-136-157

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

Chilean Rodeo as a National Symbol

© Kutkova A.V., 2024

Anastasia V. Kutkova, PhD (Philology), Associate Professor at the Department of Iberian Romance Linguistics, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.
119991, Russia, Moscow, GSP-1, Leninskie Gory street, 1-51
E-mail: a.kutkova@mail.ru

Abstract. Rodeo is considered an important national symbol in Chile. The evolution of this cultural phenomenon throughout history reveals that it has not always enjoyed the recognition it has today. The first rodeos in Chile were held in the second half of the 16th century, but this word used to have a different meaning at the time. In the colonial era of Spanish America, «rodeo» referred to herding cattle (derived from the verb *rodear* meaning «to surround»), a hard and dangerous task in the vast expanses of the New World. Four centuries later, on January 10, 1962, the Chilean Olympic Committee officially recognized rodeo as a national sport that nowadays means a lot more to Chileans than a mere spectacle. Reflecting on how and why Chilean society, especially the intellectual elite, changed its attitude towards rural life helps to understand the fundamental characteristics of Chilean national identity. In the late 19th and early 20th century, when Chilean society sought national self-determination, criollista writers turned their attention to rural life and found that the huaso rider, the protagonist of the rodeo, embodied Chilean ethnotypic spirit. The idealized image of the Chilean cowboy, born on the pages of books and immortalized in early 20th-century cinema, resonated with different strata of society. Today rodeo, which used to be a key element of everyday life in Central Chile, has become part of the entire country's intangible cultural heritage and a significant symbol of the Chilean nation, which began to take shape in times of the Conquest.

Keywords: rodeo, huaso, ethnotype, Chilean history, Chilean national identity

For citation: Kutkova A.V. (2024) Chilean Rodeo as a National Symbol, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 136–157. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-136-157

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

Леопольдо Сеа (Leopoldo Zea Aguilar, 1912–2004), историк культуры, философ, автор концепции культурно-исторической самобытности Латинской Америки, так сформулировал сущность антиномии «Америка — Европа»: «Lengua, religión, concepción de la vida, etcétera, las hemos heredado de la cultura europea. De todo esto no podremos desprendernos sin desprendernos de una parte de nuestra personalidad. No podemos renegar de tal cultura como no podemos renegar de nuestros padres. Pero así como sin renegar de nuestros padres tenemos una personalidad que nos diferencia de ellos, también tendremos una personalidad cultural sin necesidad de renegar de la cultura de la cual somos hijos. Si hacemos consciente nuestra verdadera relación con la cultura europea podremos eliminar el sentimiento de inferioridad que nos agobia» [Zea, 1953: 61]. — «Язык, религия, жизненные представления — все это мы унаследовали от европейской культуры. От всего этого мы не можем отказаться, не отказавшись от части собственного “я”. Мы не можем отречься от этой культуры, как не можем отречься от наших отцов. Но, не отрекаясь от наших отцов, мы тем не менее обладаем собственной личностью, отличающей нас от них. Также мы обладаем собственной культурой, не отрекаясь от той культуры, сыновьями которой мы являемся. Лишь осознав наши истинные отношения с европейской культурой, мы сможем преодолеть чувство неполноценности, которое нас подавляет» [Доценко, 2010: 107].

Л. Сеа считает необходимым обращение к прошлому во имя познания настоящего и созидания будущего. Понять прошлое — значит понять настоящее — один из главных тезисов его философии, исходя из которого, мы намерены исследовать феномен чилийского родео в контексте наследия испанской Конкисты и обратиться к эволюции этого культурного явления в исторической перспективе.

Современный глобальный мир, базирующийся в том числе на взаимопроникновении различных культур и цивилизаций, берёт своё начало в эпохе Великих географических открытий. Существование и популярность чилийского родео в наши дни видится живым доказательством того, что межкультурный диалог Америки и Европы, начавшийся в эпоху Конкисты как уникальный опыт транскulturации, продолжается по сей день. В этом смысле изучение феномена чилийского родео позволяет под новым углом взглянуть на более широкую проблематику диалога цивилизаций на значимом историческом промежутке, что и обуславливает актуальность данной статьи.

Предлагаемое исследование представляет собой опыт интерпретации объекта, практически не изученного в отечественной науке. Оно проведено на основе комплексного междисциплинарного подхода, позволившего использовать теоретические положения и материалы, входящие в орбиту таких гуманитарных наук, как филология, этнография, культурология, социолингвистика.

В наши дни родео рассматривается в Чили как важный национальный символ — составная часть образа страны, образа чилийской культуры.

Однако далеко не во все времена родео встречало такое признание. Прошла не одна сотня лет с момента проведения в Чили первых родео, которые поначалу представляли собой тяжкую обязанность пастухов по сезонному стону скота с окраин поместий, принадлежавших первым чилийским поселенцам, до 10 января 1962 г., когда Олимпийский комитет Чили официально признал родео национальным видом спорта — современным строго регламентированным спортивным состязанием с национальными чемпионатами и федерацией, жюри, наградами, стандартами размера и разметки арены, нормами выбора лошадей, быков и экипировки.

Родео значит для чилийцев много больше, чем просто развлекательное зрелище: каждый год 18 сентября, в День независимости Чили, перед началом прохода войск на военном параде в Парке имени О’Хиггинса наездник-уасо, главный герой чилийского родео, вручает президенту коровий рог, наполненный виноградной чичей¹ (исп. *chicha en cacho*), в знак нерушимости национальных традиций.



«Chicha en cacho» на военном параде в честь Дня независимости Чили. 2022

Возникновение родео

Какое же место занимает это явление в культурной истории страны и с чем связано изменение оценки феномена родео как самобытного элемента народной культуры с момента его возникновения в XVI в. до наших дней?

Слово *rodeo* (от исп. *rodear* — окружать) в одной из своих словарных дефиниций буквально означает ‘сгон скота’², но, для того чтобы объяснить эволюцию значения интересующей нас лексемы, мы должны обратиться к истории завоевания Америки.

¹ Виноградная чича (*chicha de uva*) — традиционный слабоалкогольный напиток Центрального Чили. Его получают путем ферментации винограда. До прихода испанцев индейцы Андского региона изготавливали напиток путем ферментации различных продуктов, в первую очередь маиса. С появлением новых видов растений в колониальный период в Чили и других районах Южной Америки стали изготавливать чичу из фруктов. Климат и почвы центральных районов Чили оказались благоприятными для культивирования виноградной лозы, что привело к использованию виноградного суслу для приготовления чичи с XVII–XVIII вв. — Здесь и далее *примеч. авт.*

² Reunión del ganado mayor para reconocerlo, para contar las cabezas, o para cualquier otro fin. Diccionario de la lengua española, 23ª ed. URL: <https://dle.rae.es> (accessed: 10.08.2024).

Первые европейцы, ступившие на земли Нового Света, столкнулись с народами, у которых не было ни лошадей, ни коров. Известно, что до прихода европейцев народы андского региона разводили лам и использовали их для производства шерсти, а также как вьючное и пахотное животное. Об этом свидетельствует, например, следующая запись испанского священника и хрониста Педро Съеса де Леона (Pedro Cieza de León, 1520–1554): «Llaman los naturales a las ovejas llamas y a los carneros urcos. <...> La carne deste ganado es muy buena si está gordo, y los corderos son mejores y de más sabor que los de España. Es ganado muy doméstico y que no da ruido. Los carneros llevan a dos y a tres arrobas de peso muy bien, y en cansando no se pierde, pues la carne es tan buena. Verdaderamente en la tierra del Collao es gran placer ver salir los indios con sus arados en estos carneros, y a la tarde verlos volver a sus casas cargados de leña» [Cieza de León, 1553]. — «Местные жители называют овец льямас [llamas], а баранов — уркос. <...> Мясо этого животного очень вкусное, когда жирное, а барашки лучше и вкуснее, чем испанские. Это животное очень ручное и не создаёт шума. Ламы хорошо переносят 2–3 арробы веса, и от изнурений они не гибнут, ведь мясо [у них] такое хорошее. Особенно доставляет удовольствие видеть в Кольао, как индейцы выходят со своими плугами на этих ламах, а к вечеру видеть, как они возвращаются домой, нагруженные дровами» [Съеса де Леон, 2014: 315–316].

По свидетельству хрониста, индейцы редко ели мясо лам из-за трудностей с разведением столь полезного животного. В массе своей до прибытия европейцев коренные жители Америки обходились без домашнего скота, его появление в Новом Свете, занятия, связанные с его разведением и выпасом, — наследие европейского завоевания.

Примечательно, что, размышляя о Конкисте и начале колонизации Нового Света, мы в первую очередь представляем себе бравых и алчных конкистадоров, преодолевающих сотни километров бескрайних американских просторов в поисках золота и серебра, и редко вспоминаем о земледельцах и скотоводах, которые шли следом за воинами, незаметно меняя мир вокруг себя.

Действительно, когда европейцы достигли берегов Америки, они обнаружили здесь золото, серебро, драгоценные камни. Стремление обладать этими сокровищами стало главной причиной завоевания континента в небывало короткие сроки. Но позднее было сделано еще одно открытие, возможно, не столь ослепительное, но не менее значимое для жизни последующих поколений: Америка оказалась богата бескрайними просторами и обильными пастбищами для скота. Так что, хотя мифическое Эльдорадо в Новом Свете так и не было найдено, для земледельцев и скотоводов подлинным Эльдорадо стали необозримые просторы американского континента [Павловская, 2020: 59].

Хронист Франсиско Лопес де Гомара (Francisco López de Gómara, 1511–1559) писал: «Кто не заселит, не совершит хорошей конкисты; а не покорив землю, не обратишь язычников в христианство; посему главной задачей конкистадора должно стать заселение» [Кофман, 2024: 104]. Заселение, освоение обширных земель Америки и воссоздание своего хозяйственного уклада на новых территориях действительно стало одной из важных задач Конкисты.

Конкистадоры привезли с собой лошадей, а переселенцы — домашний скот, который легко и быстро прижился в новых условиях. Первое время стада свободно паслись на обширных территориях, которые не имели четких границ. Со временем, чтобы идентифицировать своих животных, хозяева стали ставить им клейма. Чилийский исследователь родео А. Кардемил Эррера в книге «El huaso chileno» приводит любопытное свидетельство — запись в регистрационной книге городского совета (*cabildo*) Сантьяго от 12 февраля 1557 г., в которой алькальд просит городской совет зарегистрировать клейма, которые он изготовил для своих коров, лошадей, коз, овец и свиней: «Yo tengo hechos mis hierros y señales con que hierro y señalo mis ganados, así yeguas como cabras, y ovejas y vacas, que son estos que ante vuestras mercedes presento. Pido a vuestras mercedes lo manden poner en el libro del Cabildo para que de ello conste cada [vez] que sea necesario, y manden que otra persona ninguna no use dichos hierros, sino yo, debajo de penas, que los ganados que hallaren de aquí en adelante con los tales hierros míos los pueden tomar por míos sin hacer otra diligencia ninguna; los cuales hierros son de las vacas y yeguas una flor de lis, y de las cabras y ovejas y puercos una A griega. Lo cual se mande a pregonar para que nadie pretenda ignorancia» [Cardemil Herrera, 1999: 105] — «У меня имеются клейма и метки, которыми я отмечаю свой скот, будь то кобылы, козы, овцы или коровы, и которые я представляю перед вашими милостями. Прошу ваши милости велеть оставить о том запись в книге городского совета, чтобы это было задокументировано и могло быть использовано в любое время, когда потребуется. Прошу также распорядиться, чтобы никто, кроме меня, не использовал указанные клейма под страхом наказания. Любой скот, найденный с моими клеймами, может быть признан принадлежащим мне без необходимости дополнительных проверок. Клеймо для коров и кобыл — это цветок лилии, а для коз, овец и свиней — буква греческого алфавита Альфа. Пусть это будет объявлено публично, чтобы никто не мог оправдаться незнанием»³.

По мере развития скотоводства возникла необходимость в людях, которые следили бы за сохранностью хозяйского скота и занимались выпасом. Эту работу взяли на себя пастухи-наездники.

³ Перевод автора.

Huaso

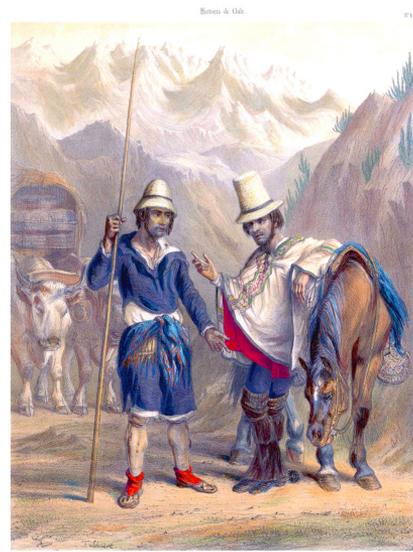
В разных частях Нового Света пастухов, которые передвигались верхом, называли по-разному: ковбой (*cowboy*) — на Диком Западе, чарро (*charro*) — на мексиканском нагорье, чагра (*chagra*) — на склонах Эквадорских Анд, льянеро (*llanero*) — на тропических равнинах Венесуэлы, гаучо (*gaucho*) — в аргентинской пампе. В центральной долине Чили — уасо (*huaso*).

Этимология слова *huaso* спорна. В научной литературе по интересующей нас теме наиболее обоснованными представляются следующие три версии происхождения слова. Первой придерживался немецко-чилийский лингвист Родольфо Ленц (Rodolfo Lenz, 1863–1938), возводя чилийское *huaso* и аргентинское *gaucho* к лексеме из языка кечуа *wacha/wachu* со значением бедный или сирота. В пользу этой версии говорит существование в испанском языке андского региона созвучной лексемы *guacho* — подкинутый (ребенок); беспризорный, брошенный⁴; в Чили *guacho* также имеет значение непарный, одиночный⁵ [Lenz et al., 1940: 13].

По другой широко распространенной версии, *huaso* — лексема, заимствованная из языка кечуа, в котором имеет значение спина, круп животного [Романова, 2018: 40].

Сторонники третьей версии исходят из того, что прототипом американского наездника-скотовода послужил андалузский всадник, который перебрался в Америку в эпоху Конкисты и колонизации, а значит, слово *huaso* может иметь андалузские корни и возникло в результате контаминации трех лексем андалузского диалекта: *huasa* со значением грубость, отсутствие такта; *guasón* — хохмач и *gacho* — крестьянин [Gutiérrez, 2010: 122–139].

Согнать сотни голов скота, который пасся вперемишку, отделить хозяйских коров от чужих, поставить клеймо на новорожденного теленка, отобрать животных на продажу или для забоя, заарканить упрямого быка, удержаться в седле на строптивой лошади — все это и называлось *hacer el rodeo*.



Клаудио Гай. Погонщик скота и управляющий. 1854

⁴ Guacho, -a: adj/sust. Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur. obsol. Referido a persona, *huérfano*. rur; pop. Diccionario de americanismos. ASALE. 2010. URL: <https://www.asale.org/damer> (accessed: 10.08.2024)

⁵ Guacho, -a: adj. Ch. Referido a cosa, *descabalada*, *desparejada*. pop + cult → espon. Ibid.

В 1550-х гг. такое родео проводилось в Сантьяго на Пласа-де-Армас (*Plaza de Armas*), которая и служила загоном для скота. В 1557 г. по приказу губернатора Гарсиа Уртадо де Мендоса (*García Hurtado de Mendoza*, 1535–1609) было постановлено, что 7 октября, в день Святого Марка, будет проводиться общий показ всего городского скота, будь то овцы, козы или коровы. Позднее, в XVIII в., стремясь придать Сантьяго более изысканный столичный вид, власти распорядились перенести родео, занятие грубое и brutальное, подальше от столицы — в поместья [*Cardemil Herrera*, 1999: 106].

Практика сгонять животных распространилась по всей центральной части страны, где многие усадьбы простирались от гор до моря, а их владельцы не знали точного количества своего скота.

В XVIII–XIX вв. годовой цикл в больших усадьбах вращался вокруг родео и забоя скота. В течение года скот зимовал в защищенных от непогоды ущельях, а весной спускался в долины. Уасо с собаками уходили в горы, сгоняли животных в загоны. В такой работе очень важно было не ошибиться в выборе лошади: она должна была быть выносливой, послушной, крепко стоять на ногах. Такова чилийская порода: лошади эти коротконогие, широкогрудые, выносливые, благодаря своей толстой шкуре не боятся холода, что делает их идеально приспособленными к горным условиям [*Montory Gajardo*, 2015].

Посмотреть на родео собирались не только владельцы коров — все жители округи стремились попасть на это порой единственное доступное им развлечение.

Вот как описывает родео и его колоритное окружение британская путешественница Мэри Грэм (*Mary Graham*, 1785–1842), побывавшая в Чили в 1821–1822 гг.: «Poco después de almuerzo todos montamos a caballo para dirigirnos a la punta de más afuera de la Herradura, donde debía reunirse el ganado de la hacienda para contarlo. Técnicamente, una reunión de esta especie se llama rodeo, y tiene lugar ordinariamente en el verano, o más bien en el otoño. En tal ocasión reúnen todos los inquilinos de la hacienda, y seguidos de las muchachas



Чилийская лошадь⁶

⁶ Чилийская лошадь (корралеро) — самая старая зарегистрированная порода лошадей иберийского происхождения в Западном полушарии. — *Примеч. авт.*

que se han quedado atrás para engalanarse alegremente, aparecen después en el corral» [Graham, 1956: 238–239]. — «Вскоре после обеда мы сели на лошадей и отправились к самому дальнему краю Ла Эррадуры, где должно было быть собрано все хозяйское стадо для пересчета. Такое собрание имеет специальное название — родео и обычно проводится летом или же осенью. В этот день на родео собираются все арендаторы поместья, а вслед за ними, немного задержавшись, приходят веселые и нарядные девушки»⁷.

«Estos hombres pasan a veces varias noches con sus perros en los cerros para recoger el ganado; una vez reunido, se apartan los animales que pertenecen a extraños y se marca todo el ganado de la hacienda. Un rodeo es una escena de regocijo: uno ve ahí al chileno en sus glorias; corriendo el caballo, tirando el lazo, domando animales chúcaros, sean caballos o mulas, y a veces, por chancearse, montándosele en los lomos al mismo grave buey»⁸ — «Эти люди иногда проводят несколько ночей в горах со своими собаками, сгоняя скот. Когда стадо собрано, отделяют животных, принадлежащих другим владельцам, и клеймят весь скот поместья. Родео — это настоящий праздник, где чилиец проявляет себя во всей красе: он лихо скачет на лошади, метко бросает лассо, укрощает диких лошадей и мулов, а иногда ради забавы может оседлать даже могучего быка»⁹.

Тяжелый труд уасо вознаграждался народным признанием и завершался шумными народными гуляньями — с танцами, песнями, сытной едой. Скотоводческая практика превращалась в массовый народный праздник, так что к тому времени, когда не осталось неогороженных пастбищ, а жители деревень стали перебираться в города, праздники вокруг родео с участием бравых уасо уже прочно вошли в историю и народную культуру Чили.

Несколько слов об этнической истории Чили

Определение «чилийское» для той разновидности родео, о котором идёт речь в данной статье, прочно закрепилось в литературе, однако оно нуждается в уточнении. Дело в том, что родео возникает не вообще в чилийской сельской культуре, а именно в сельской культуре Центрального Чили. Причина тому — уникальное географическое расположение страны. Протянувшись узкой полосой земли между Тихим океаном и хребтами Анд, Чили состоит из нескольких областей, резко отличающихся между собой природными условиями, что во многом определяет этнические и культурные особенности этих областей.

⁷ Перевод автора.

⁸ Graham M. Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823). Madrid. Editorial América. 1956. P. 239. (In Spanish)

⁹ Перевод автора.

Неаграрный засушливый север представляет собой череду бесплодных земель, солончаков и узких террас на скалистых обрывах. Здесь же расположена бескрайняя, суровая земля, напоминающая инопланетный пейзаж, — пустыня Атакама. Территории на крайнем севере Чили вошли в состав страны лишь в XIX в. Испанских поселенцев здесь совсем или почти не было.

Центральное Чили, от снежной вершины Аконкагуа до реки Био-Био, — регион с мягким субтропическим климатом, напоминающий Андалусию и Каталонию. Плодородные почвы региона благоприятны для жизни человека и идеальны для земледелия и скотоводства. Территории вокруг современного Сантьяго расположены относительно близко к побережью, что во все времена обеспечивало удобные пути сообщения, снабжения и торговли через Тихий океан. Все это сделало центральный регион Чили привлекательным для испанских поселенцев.

Климат Южного Чили значительно более дождливый и холодный, чем в центральных районах страны. К югу от острова Чилоэ расположены земли со сложным ландшафтом: густые вечнозеленые леса, заросли кустарников, болота, фьорды. Ведение сельского хозяйства по европейскому образцу на этих территориях невозможно. Хотя здесь тоже были природные ресурсы, такие как древесина и рыба, их освоение требовало от колонизаторов значительных усилий и не представляло такой экономической выгоды, как в других частях Нового Света. Некоторые внутренние районы Южного Чили остаются незаселенными до сих пор, а прибрежные заселены крайне мало.

Конкиста Чили началась в 1536 г. и растянулась на несколько десятилетий. В 1536 г. испанский конкистадор Диего де Альмагро (Diego de Almagro, 1475–1538) возглавил завоевательную экспедицию на юг в поисках новых земель и богатств. Однако этот поход оказался неудачным: Альмагро столкнулся с суровым климатом Северного Чили, труднопроходимыми Андами и ожесточенным сопротивлением местных индейских племен. Поход завершился без значительных успехов.

В 1540 г. Педро де Вальдивия (Pedro de Valdivia, 1497–1553) предпринял новую попытку завоевания Чили. Он основал несколько поселений, включая Сантьяго в 1541 г., что стало отправной точкой для дальнейшей колонизации региона. К 1553 г. испанцам удалось установить контроль над центральными районами Чили, к северу от реки Био-Био. Однако завоевание южных территорий, Араукании, оказалось куда сложнее: раз за разом конкистадоров постигали неудачи, почти беспрецедентные в истории покорения Нового Света. В 1598–1599 гг., после того как индейцы снова восстали и уничтожили множество испанских укреплений и поселений южнее реки Био-Био (этот эпизод в истории Чили известен как *Desastre de Curalaba*), испанская корона была вынуждена примириться с невозможностью покорить эти земли. Река Био-Био превратилась в рубеж, дальше которого испанцы почти не проникали на протяжении всего колониального периода. Территория Араукании была окончательно присоединена к Чили только в 80-е гг. XIX в.

Опираясь на работу «Этническая история Чили» выдающегося отечественного этнографа Ю.Е. Березкина [Березкин, 1981], кратко рассмотрим этническую историю интересующего нас края. Среди первых поселенцев центральных районов Чили почти не было женщин, и в жены брали индианок из племен чилийских диагитов и арауканов-пикунче, что привело к скорой метисации населения страны: новый этнос — чилийцев — складывается именно на территории Центрального Чили с начала XVII в. «в результате смешения испанских колонистов и индейцев с преобладанием первого компонента в культурном отношении и второго — в антропологическом» [Березкин, 1981: 240].

На далекой окраине Испанской Америки, каким было губернаторство, а затем генерал-капитанство Чили, не было найдено значительных месторождений драгоценных металлов, поэтому главным источником доходов для привилегированных групп стало сельское хозяйство — земледелие и скотоводство. Зависимое крестьянство и крупные землевладельцы — вот основные социальные группы чилийского общества в XVI – начале XIX в.

Реальная граница испанских владений на протяжении всего колониального периода проходила по реке Мауле, а территория между Мауле и Био-Био оставалась зоной постоянных конфликтов между поселенцами и арауканами, которые регулярно совершали набеги.

Европейские поселенцы, обосновавшиеся между этими реками, сыграли особую роль в формировании чилийского этноса. Здесь, на границе свободной Араукании, помещикам неоткуда было взять зависимое индейское население, так что со временем в этом районе возникло нечто вроде казачества: малочисленное, но активное и предприимчивое свободное крестьянское население, которое занималось сельским хозяйством и защищало земли от набегов индейцев. Эти энергичные, инициативные, привыкшие к опасностям и лишениям люди сыграли большую роль в чилийской истории XIX в.: сначала в Войне за независимость, а позже — в освоении новых земель на юге и севере страны.

Индейская граница (*La Frontera*) — в некотором смысле аналог североамериканского фронта — стала тем фактором, который во многом определил национальную специфику чилийцев. В течение столетий испаноязычные поселенцы районов между Мауле и Био-био жили в условиях постоянной угрозы со стороны индейских племен. И землевладельцы, и простые крестьяне были вынуждены постоянно держать оружие наготове для защиты своей жизни и имущества. Жители этих районов осознавали, что могут полагаться только на себя и друг на друга. Именно в таких суровых условиях, перед лицом общей опасности, зарождалось чувство этнического единства, сплачивающее людей.

Начиная с 1830-х гг., сразу после окончания Войны за независимость и отмены монополии испанской короны на внешнюю торговлю, в полной мере проявились выгоды географического положения, о котором мы уже

упоминали. Чили, некогда бывшее глухим углом испанской колониальной империи, оказалось на некоторое время едва ли не единственной страной в Тихоокеанском бассейне, способной производить товарное зерно, а также единственной угольной базой на пути судов из Атлантики [Березкин, 1981: 241].

Последовавший за этим экономический рост в конце XIX в. сопровождался в стране общим культурным подъемом, а две выигранные войны (Тихоокеанская на севере и с арауканами на юге) вызвали прилив патриотических настроений. Неудивительно, что на этом фоне в стране с преобладанием этнически однородного метисного населения быстро росло национальное самосознание и сформировался запрос на национальное самоопределение.

Образ чилийского наездника уасо в литературе креолизма

На рубеже XIX–XX вв. поиск национальной сущности становится в Чили идеологической базой такого важного литературного течения, как креолизм. Выдающийся отечественный исследователь-латиноамериканист А.Ф. Кофман обращает внимание на важную отличительную черту этого литературного течения: «Чилийская проза начиналась с городской тематики, поэтому художественное освоение сельской действительности представляло собой как бы открытие нового мира (в других странах континента писатель, наоборот, открывал для себя городской мир)» [Кофман, 2017: 84].

Ставя перед собой задачу запечатлеть подлинный образ Чили, креолисты обращаются к сельской жизни и выбирают своим героем уасо. Именно в образе пастуха-наездника уасо, протагониста родео, объединившего в себе угнетенного батрака центральных районов страны и отважного жителя пограничных районов, между реками Мауле и Био-Био, креолисты увидели олицетворение чилийского этнотипического¹⁰ начала.

Крупнейший представитель и теоретик чилийского креолизма — Мариано Латорре (Mariano Latorre, 1886–1955). В его рассказах, романах, эссе в полной мере получили отражение установки чилийского креолизма, которые мы находим в произведениях и других ярких представителей этого литературного течения в Чили, таких как Альберто Блест Гана (Alberto Blest Gana, 1830–1920), Гильермо Лабарка (Guillermo Labarca, 1879–1954), Федерико Гана (Federico Gana, 1867–1926), Луис Дюранд (Luis Durand, 1895–1954), Хоакин Эдвардс Бельо (Joaquín Edwards Bello, 1887–1968).

Герой произведений чилийских креолистов — сельский житель, укорененный в «своей» среде: «La raza campesina representábase allí en aquel momento: era la gracia del campo chileno, con sus bosquecillos en las quebradas, sus valles verdeantes, sus torrenteras sonoras y desatadas; la gracia variada de los

¹⁰ Используя термин «этнотип», мы опираемся на его трактовку в работах А.Ф. Кофмана: «Этим словом можно обозначить идеальный собирательный сверхобраз представителя нации во всем ее своеобразии» [Кофман, 2017: 78].

paisajes, ya estériles y abundosos, ya elevados o perdidos en las rinconadas, ya enormes como las montañas o pequeños como miniaturas. Eran el cóndor y la diuca, el roble y el espino, el puma y el zorro, el copihue y la siempreviva: era la fuerza y la agilidad, la inquietud nerviosa de la pupila acostumbrada a todos los paisajes y el empuje del brazo habituado a todas las inseguridades» — «В такие моменты сама душа чилийского крестьянства являла себя. Она была всюду: в изысканности чилийских просторов с их рощами и ущельями, зелеными долинами, бурными и неукротимыми потоками; в разнообразии пейзажей, то скудных и обильных, то вздымающихся ввысь, то скрывающихся в укромных уголках, то величественных, как горы, то миниатюрных, как крохотные холмы. Это были кондор и диука, дуб и боярышник, пума и лисица, копикуэ и бессмертник: сила и ловкость, зоркость взгляда, привыкшего к этим видам, и мощь руки, готовой преодолеть любые трудности»¹¹.

Герой-уасо неразрывно связан с землей [Кофман, 1997: 134–141], поэтому описания пейзажа, чилийской природы приобретают особое значение в произведениях креолистов и выделяются мощным эстетическим воздействием на читателя:

«En la cumbre, en medio de los verdes cajones donde pastan los rebaños, en el agua que entreteje blancos cordones en cada arruga de las peñas, la soledad reconforta como un sueño profundo» — «На вершине, среди зелёных долин, где пасутся стада, в воде, что вплетает белые струи в каждую складку скал, одиночество приносит утешение, будто глубокий сон»¹².

Отворачиваясь от космополитичного города и обращаясь к сценам из сельской жизни, креолисты стремились отыскать в селе «корни нации». Герой-уасо, воплощающий чилийское этнотипическое начало, очарован превосходством природы и глубоко презирает городской образ жизни, его суету, алчность и фальшь: «Odia a esa vida y a esos hombres que, sin pensar en nada, discurren indiferentes y alegres por las calles de las ciudades, cuando la fatalidad se cierne sobre sus cabezas. Vive en él un odio mortal contra el hombre blanco, descendiente de conquistadores y dueño de la tierra que aun su propia incapacidad la disimula bajo maneras agradables» — «Он ненавидит эту жизнь



Одежда чилийского уасо. 1843

¹¹ Latorre M. Cuna de cóndores. Santiago. Imprenta Universitaria. 1918. P. 103. Здесь и далее — перевод автора.

¹² Ibid. P. 125.

и этих людей, которые, не давая себе труда задуматься, равнодушно и весело разгуливают по городским улицам и не видят, как над их головами сгущается тень беды. В нём пылает смертельная ненависть к белому человеку, потомку завоевателей и хозяину земли, который скрывает свою беспомощность за приятными манерами»¹³.

Отчужденность — одна из основных категорий мироощущения скитальца-уасо: «Aparece su padre, con sus grandes zuecos de madera, su manta de vicuña clara y su habla de huaso, ceceante y pueril y la ternura humedece sus ojos fríos. A su madre no la conoció. Su único recuerdo es un retrato desteñido, con marco de celuloide, en el rincón de una pieza; una cara rugosa y triste semejante a un trozo de tierra mojada. Aislado en el campo pasó su infancia...» — «Он вспоминает отца: большие деревянные башмаки, светлая накидка из викуньи и простая, чуть детская речь уасо. Его холодный взгляд смягчается от нежности. Матери он никогда не знал. Его единственное воспоминание о ней — выцветший портрет в целлулоидной рамке, стоящий в углу комнаты; лицо морщинистое и грустное, словно комок мокрой земли. Всё его детство прошло в одиночестве на ферме...»¹⁴.

Примечательно, что М. Латорре редко использует диалог в своих рассказах, создавая образ сельской жизни, в которой отсутствуют разногласия, обсуждения, споры — ненужное занятие суетной городской жизни. Сельская жизнь в произведениях чилийских креолистов — оплот социального покоя, она стабильна и неизменна, потому что ее основа — покорность судьбе и бескрайней природе, ей присуще спокойное смирение, характерное для лошадей и волов, — тех животных, в окружении которых герой-уасо и проводит всю свою жизнь: «La bestia paciente que ha dado a sus piernas la conformación de sus lomos huesudos y fuertes, y que ya galope por la pampa inmensa o caracolee por las accidentadas veredas de las montañas, es siempre la misma, sufrida, sobria, como el huaso o como el gaucho a cuyo lado ha vivido desde los lejanos tiempos en que vino a América con el soldado aventurero; como ellos tomó ese aspecto cansado y doloroso, del que tiene que cumplir una misión superior a sus fuerzas, en una tierra demasiado grande para sus vidas sin aspiraciones» — «Терпеливое животное с крепкими ногами, костлявой и сильной спиной, то несется во весь опор по бескрайним просторам пампы, то осторожно пробирается по извилистым горным тропам, но всегда остаётся прежним — выносливым и стойким, подобно уасо или гаучо, с которыми живёт бок о бок с тех самых времён, когда некий солдат в поисках лучшей доли привез его в Америку. Как и люди, животное казалось уставшим и измученным, словно на него взвалили непосильную ношу, на земле, которая была слишком велика для этой пропащей жизни»¹⁵.

¹³ Latorre M. Cuna de cóndores. Santiago. Imprenta Universitaria. 1918. P. 125.

¹⁴ Ibid. P. 126.

¹⁵ Ibid. P. 94–95.

В основе чилийского креолизма лежит потребность обозначить аутентичное в противовес заимствованному, решить задачи национального отделения, самоопределения и самоутверждения, отсюда — любовь писателей этого литературного течения к сопоставлениям, стремление обрести свое через противопоставление другому: «Pero On Chipu no se enfadó por estas palabras hirientes, pareció más bien dejarlas pasar por alto, como si una ofensa a su persona lo tuviese sin cuidado; pero esa alusión al caballo de la tierra con el cual había vivido como un hermano, no pudo perdonarla; parecía un insulto sin nombre, sobre todo en esos gauchos fanfarrones que se creían mejores jinetes que los huasos, con sus caballos flacos, de enorme cabeza estúpida, de pescuezo alargado eternamente hacia adelante» — «Он Чипо не разозлили эти колкие слова, он предпочел пропустить мимо ушей оскорбление в свой адрес. А вот намёк на коня, с которым он жил бок о бок, как с братом, простить не мог; такое оскорбление, особенно из уст этих хвастливых гаучо, которые мнили себя лучшими наездниками, чем уасо, и кичились своими тощими лошадьми с большими глупыми головами и вытянутыми шеями, переходило всякие границы»¹⁶.

Так, на рубеже XIX–XX вв. создается образ героя-уасо, выразителя сущности метисной чилийской нации. Отлакированные литературные персонажи, за редким исключением, не выходили за рамки условностей и штампов [Кофман, 2016: 30]. Разумеется, существовала значительная разница между тем, что интеллектуальная элита хотела видеть в уасо, и тем, кем он на самом деле был, но именно этот романтизированный образ, позднее воспроизведенный в кинематографе (*El Leopardo*, 1926; *El hechizo del trigo*, 1939; *Tonto pillo*, 1948 и др.), нашел отклик у широких слоев населения. Пожалуй, главная причина такого успеха заключается в том, что фигура уасо, связанного с народными обычаями, традиционной одеждой, самобытным чилийским просторечием, оказалась обращенной к разным слоям общества: и к землевладельцам, и к простым крестьянам, и к тем, кто совсем недавно перебрался в город.



Группа наездников-уасо

Современное родео

Образ уасо неотделим от чилийского родео. В чем же состоит самобытность этого, без преувеличения, самого известного конноспортивного состязания в Чили? В целом, суть чилийского родео заключается в том,

¹⁶ Ibid. P. 93–94.

что два наездника должны остановить бегущего во весь опор быка. То, что выступление всегда проходит в паре, — важная отличительная черта родео в Чили и отсылка к тем временам, когда умение действовать сообща спасало жизнь чилийским пастухам-наездникам, гнавшим скот на крутых и пустынных склонах Кордильер.

Пара участников родео называется кольера (*collera*). У слова *collera* несколько значений в чилийском варианте испанского языка. В прямом значении это запонка¹⁷, но в сельской местности до сих пор бытует однокоренной глагол *acollarar* — связать за шею двух животных, чтобы научить их двигаться синхронно¹⁸, он-то и является ключом к пониманию значения жаргонизма *collera*: пара наездников, выходящих на родео и действующих в связке.

Выступление разворачивается в медиалуне¹⁹ — круглом загоне с радиусом 22,5 метра²⁰, в западной части которого находится небольшой овальный²¹ внутренний загон, называемый апиньядеро²², шириной тринадцать метров в самой широкой части, с двумя воротами по шесть метров и маленькой дверью-лазейкой в правом углу, называемой ториль²³, через которую бык из загона попадает в апиньядеро.

Выступление начинается с того, что ведущий (*locutor*) объявляет пару наездников, которые будут выступать. Например: «Corren: Suárez y Letelier». Далее он объявляет имена двух следующих друг за другом пар участников. Например: «Se preparan» или «A la puerta: Núñez y Correa» или «Al Aguaite: Gallardo y González». Одежда, порядок действий и реплики ведущего строго регламентированы и не допускают вольностей и отступлений.

Внутри апиньядеро появляется пара наездников верхом на чистокровных чилийских лошадях, которые, как считается, ведут свою родословную от тех лошадей, которых Педро де Вальдивия привез в Чили в свой первый завоевательный поход в 1540 г. Один наездник — аль арreo — (*al arreo*), как следует из названия²⁴, должен гнать быка, не давая ему снизить скорость или уйти назад. Второй — а ла mano (*a la mano*) — выполняет основное

¹⁷ collera: f. Ch, Ar:NO. Pasador que se usa para cerrar el puño de la camisa. Diccionario de americanismos. ASALE, 2010.

¹⁸ Acollarar(se): tr. Bo: E, S, Ch, Ar, Ur. Unir alguien dos animales por el cuello para acostumbrarlos a andar juntos. rur. Diccionario de americanismos. ASALE, 2010.

¹⁹ Medialuna: f. Ch. Terreno circular cercado y rodeado de gradas donde se practica el rodeo. Diccionario de americanismos. ASALE, 2010.

²⁰ В Чили более 500 медиалун. Одна из самых известных — Medialuna Monumental de Rancagua, открытая в марте 1997 г. Это одна из самых больших арен для конных мероприятий в мире, способная вместить до 12 тысяч зрителей. Каждый год в апреле здесь проходит Национальный чемпионат по родео (Campeonato Nacional de Rodeo).

²¹ Название «медиалуна» (исп. *medialuna* — лунный) связано с геометрической формой той части арены, на которой проходят главные состязания.

²² Apinadero: m. Ch. En el rodeo, lugar en el que se concentra una muchedumbre de personas, animales o cosas. Diccionario de americanismos. ASALE, 2010. *Apinadero* от *apinar* 'собрать, сгрести в кучу' — название появилось в то время, когда в эту часть загона сгоняли по тридцать быков.

²³ Toril: Sitio donde se tienen encerrados los toros que han de lidiarse. Diccionario de la lengua española, RAE.

²⁴ Arreo значит «перевоз скота» (Conducción del ganado de un lugar a otro. Diccionario de americanismos. ASALE, 2010).

действие — атахаду²⁵, т.е. остановку быка без помощи лассо в определенном участке барьера. Когда в апиньядеро запускают быка весом от 350 до 500 кг, наездники заставляют его пробежать несколько кругов галопом в этом небольшом пространстве, чтобы расположить его в определенной правилами позиции перед началом забега (*carrera*). Эта позиция не должна меняться в течение всего выступления: один наездник позади животного, другой — сбоку. Если задача выполнена, начисляется один балл.

Далее пара наездников выводит быка на арену (медиа-луну). Наездник «аль арreo» гонит быка вдоль барьера так, чтобы наездник «а ла mano» смог направить свою лошадь перпендикулярно быку, причем сделать это нужно до линии старта, отмеченной на барьерах медиалуны за десять метров до места атахады. Всадники не выпускают быка до момента атахады, и «а ла mano» направляет свою лошадь так,



Медиалуна — арена родео

что та грудью заваливает быка на специально предназначенный для этого участок барьера мягкий выступ — «кинча» (*quincha*), сделанный из соломы и обтянутый мешковиной, из-за чего он напоминает подушку, смягчающую удар, который может получить бык во время остановки. Таких участков два — на северном и южном концах медиалуны.

Мастерство наездников во время атахады оценивает судья, наблюдающий выступление из специальной кабинки. Судья присуждает два очка, если бык прижат в области лопатки; три очка — в середине тела, т.е. когда шея и лопатка свободны, и четыре очка, если бык остановлен и прижат к барьеру в области бедра, — это максимальное количество баллов, которое можно заработать за остановку. Такая остановка называется *atajada grande* и получает самую высокую оценку потому, что в таком положении у животного больше шансов вырваться вперед и ускользнуть.

Далее галопом, без остановки, кольера разворачивает быка на 180 градусов, и все повторяется в другую сторону. И еще раз обратно. После этого всадники направляют быка к выходу. Ведущий произносит: «*Carrera corrida*», а судья объявляет общий счет, причем итоговые баллы подсчитываются

²⁵ Atajada: Ch. En un rodeo, acción de detener la carrera de la vaquilla, apretándola con el caballo contra la valla. Diccionario de americanismos. ASALE, 2010.

с учетом штрафов за ошибки, совершенные во время выступления, которое проходит на полной скорости, ведь все действие не должно занимать более двух с половиной минут в среднем с момента, когда кольера получает быка в апиньядеро. В оценивании чилийского родео важен не только результат — остановка быка, но также детали исполнения: не выпуская быка из «тисков» кольеры, наездники должны продемонстрировать свое мастерство, ловкость, уровень подготовки своих лошадей — задача не из простых. Она требует от наездников не только личной удали и отваги, как в ковбойском родео, но также до миллиметра выверенной точности движений, виртуозного владения лошадью и высочайшего мастерства в умении работать в связке с напарником²⁶.

Если во время выступления кольера не допустит ни одной ошибки, а каждая остановка будет выполнена на 4 балла, то наездникам присудят 13 баллов. В одном родео кольера проводит четыре выступления с разными быками, так что максимальный возможный балл за одно родео — 52.



Атахада — остановка быка

На сегодняшний день рекордное количество баллов — 48 — за одно родео набрали легендарные чилийские наездники братья Клаудио и Руфино Эрнандесы в 2006 г. Братья дважды становились победителями самого важного родео — финала Национального чемпионата Чили. Официальное название этого соревнования — *Serie de Campeones*, но в народе его именуют не иначе как *el Champion*, с характерным для чилийского просторечия фрикативным [sh] в начальной позиции, вместо африкаты [ch] [Vivanco, 1998].

Первый национальный чемпионат по родео прошел в 1911 г., а официальный свод правил этого соревнования появился позже, в 1927 г., так что баллы в родео начали подсчитывать не так давно — не ранее 1860 г., когда была построена первая медиалуна, установлены первые правила (*Primer Reglamento de Corridas de Vacas* [Montory Gajardo, 2015: 175]) и родео окончательно превратилось в зрелищное спортивное состязание.

²⁶ Папченко А. Ковбои южных широт: как родео стало национальным видом спорта в Чили, Вокруг Света. 2009. № 8. URL: <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/6761/> (accessed: 07.09.2024)

* * *

Погружение в исследование чилийского родео как наследия Конкисты, обычаев и традиций, складывающихся на протяжении веков вокруг этого самобытного элемента сельской жизни Центрального Чили, выявило сложность и многоплановость данного феномена, а также продемонстрировало актуальность изучения латиноамериканской общности на материале отдельных национальных культур в исторической перспективе.

Исследование показало, что на протяжении веков смысловое наполнение термина «родео», а также отношение к нему в различных слоях общества и его символическое значение в чилийской культуре претерпели существенные изменения.

Возникнув как термин, обозначающий утилитарную практику, не имевшую ярко выраженного культурного или символического содержания, со временем, по мере формирования чилийского этноса, родео стало неотъемлемой частью сельской жизни Центрального Чили и начало превращаться в многоплановое явление национального наследия.

В XX в., на фоне модернизации и урбанизации, развернувшейся в стране, родео превратилось в символ национальной традиции, а в его главном герое, уасо, объединившем в себе ловкого наездника родео и покорного угнетенного батрака центральных районов страны, увидели выразителя этнотипического начала чилийской нации. В этот период родео становится выражением чилийской идентичности, воплощающей идеалы мужественности, связи с природой и исторической преемственности.

В нашем стремительно меняющемся мире чилийское родео сохраняет свою значимость как культурный феномен. Оно продолжает нести в себе отпечаток специфических исторических и социальных условий, формировавших чилийское общество на протяжении веков, и остаётся важным маркером чилийской национальной самобытности, которая начала складываться в эпоху Конкисты.

Список литературы / References

- Березкин Ю.Е. (1981) Этническая история Чили, *Этнические процессы в странах Южной Америки*, под ред. Хорошаевой И.Ф., Нитобурга Э.Л., Москва, Наука, с. 223–261.
- Berezkin Yu.E. (1981) Etnicheskaya istoria Chili [Ethnic History of Chile], in I.F. Khoroshaeva, E.L. Nitoburg (eds.) *Etnicheskie protsessy v stranah Yuzhnoy Ameriki* [Ethnic processes in South American countries], Moscow, Nauka, pp. 223–261. (In Russian)
- Доценко В.Р. (2010) *История музыки Латинской Америки XVI–XX веков*, Москва, Музыка, 368 с.

Dotzenko V.R. (2010) *Istoria muzyki Latinskoj Ameriki XVI–XX vekov* [History of Latin American music from 16th to 20th century], Moscow, Muzhyka, 368 p. (In Russian)

Кофман А.Ф. (1997) *Латиноамериканский художественный образ мира*, Наследие, Москва, 320 с.

Kofman A.F. (1997) *Latinoamerikanskii khudozhestvennyi obraz mira* [Latin American artistic world view], Nasledie, Moscow, 320 p. (In Russian)

Кофман А.Ф. (2016) Тема варварства в испаноамериканской литературе, *Литература двух Америк*, № 1, с. 8–49.

Kofman A.F. (2016) Tema varvarstva v ispanoamerikanskoj literature [The theme of barbarism in Spanish American literature], *Literatura dvukh Amerik*, no. 1, pp. 8–49. (In Russian)

Кофман А.Ф. (2017) Литература Испанской Америки на рубеже XIX–XX вв.: спектр течений, *Латинская Америка*, № 8, с. 76–88.

Kofman A.F. (2017) Literatura Ispanskoj Ameriki na rubezhe XIX–XX vekov: spektr techeniy [The literature of Spanish America at the turn of 19th and 20th centuries: the range of trends], *Latinskaya Amerika*, no. 8, pp. 76–88. (In Russian)

Кофман А.Ф. (2024) Город в Новом Свете в эпоху Конкисты, *Ибероамериканские тетради*, т. 12, №1, с. 101–122.

Kofman A.F. (2024) Gorod v Novom Svete v epohu Konkisty [Town in the New World During the Spanish Colonization of the Americas], *Iberoamerican Papers*, vol. 12, no. 1, pp. 101–122. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2024-12-1-101-122> (In Russian)

Павловская А.В. (2020) Романтика Дикого Запада, царство мяса и формирование американской традиции, *Ученые записки Национального общества прикладной лингвистики*, № 3 (31), с. 58–68.

Pavlovskaya A.V. (2020) Romantika Dikogo Zapada, tsarstvo myasa i formirovanie amerikanskoy traditsii [Romanticism of Wild West, Meat Kingdom and The Formation of American Tradition], *Uchionie zapiski Natsionalnogo obshchestva prikladnoy linguistiki*, no. 3 (31), pp. 58–68. (In Russian)

Романова Г.С. (2018) Gaucho и huaso как ключевые концепты аргентинского и чилийского мировидения, *Ибероамериканские тетради*, № 4, с. 38–43. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2018-4-38-43v>

Romanova G.S (2018) Gaucho i huaso kak kluchevye kontsepty argentinskogo i chilynskogo mirovidenia [Gaucho and huaso as key concepts in the Argentine and Chilean world view], *Iberoamerican Papers*, no. (4), pp. 38–43. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2018-4-38-43> (In Spanish)

Сьеса де Леон П. де (2014) *Хроника Перу: Часть первая*, Киев, Видавель Куприенко С.А., 353 с.

Cieza de León P. de (2014) *Khronika Peru: Chast pervaya* [Chronicle of Peru: First Part], Kiev, Vidavets Kuprienko S.A., 353 p. (In Russian)

Cardemil Herrera A. (1999) *El huaso chileno* [The Chilean huaso], Santiago, Editorial Andrés Bello, 231 p. (In Spanish)

Cieza de León P. (1553) *Crónica del Perú* [Chronicle of Peru], Sevilla, 296 p. (In Spanish) URL: http://www.jesufelipe.es/pedro_cieza_de_leon.htm (accessed: 10.08.2024).

Gutiérrez H. (2010) Exaltación del mestizo: La invención del roto chileno [Exaltation of the mestizo: The invention of the Chilean roto], *Revista Universum*, no. 25, vol. 1, pp. 122–139. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762010000100009> (In Spanish)

Lenz R., Bello A., Oroz R. (1940) El español en Chile [Spanish in Chile], *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, IV, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 87–210. (In Spanish)

Montory Gajardo A. (2015) *Historia del Rodeo chileno* [History of Chilean Rodeo], Tomo I–II. Santiago, Federación Deportiva Nacional del Rodeo Chileno, 543 p. (In Spanish)

Vivanco H. (1998) Análisis fonético acústico de una pronunciación de 'ch' en jóvenes del estrato social medio-alto y alto de Santiago de Chile [Acoustic phonetic analysis of a pronunciation of 'ch' by young people of the upper-middle and high social stratum of Santiago de Chile], *Boletín De Filología*, vol. 37, no. 2, pp. 1257–1269. (In Spanish)

Zea L. (1953) *América como conciencia* [American as a Consciousness], México, Editora Cuadernos Americanos, 184 p. (In Spanish)

Harmonizing Development: Exploring Music and Musical Instruments as National Instruments in Colombia and Peru

© Rojas Samper M., Cortez Salcedo F.D., 2024

Mateo Rojas Samper, PhD student, Department of World Politics, School of Governance and Politics, Moscow State Institute of International Relations.
119454, Russia, Moscow, Prospect Vernadskogo, 76
ORCID: 0000-0002-1212-8146 E-mail: mrokhassamper@edu.hse.ru

Favio Daniel Cortez Salcedo, Bachelor's student, World Economy program, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod.
603140, Russia, Nizhny Novgorod, Lenin Avenue, 27
E-mail: favio.cortezsalcedo@gmail.com



Abstract. In Colombia and Peru, national music and national musical instruments are essential elements of cultural heritage, yet their importance goes beyond culture. The promotion of national musical instruments also pursues the two countries' social, economic and political development goals. Traditional music, shaped in Colombia and Peru by the customs of indigenous peoples, African rhythms and the legacy of the Spanish Empire, embodies the rich history and culture of the indigenous peoples, helps to preserve traditions and national identity. The study seeks to answer the following questions related to the development and implementation of

national instruments in Colombia and Peru: what are the key features of the national instruments in these countries? How are they developed and implemented? What are the challenges and opportunities arising from using them? How do they contribute to achieving the two countries' development goals? The popularization of national music and musical instruments fosters the feeling of belonging and social cohesion, promotes tourism and plays an important role in education. Music is also related to political processes, as it has become an element of electoral campaigns and a factor to be taken into account when elaborating a national policy on culture and tourism. At the same time, the promotion of music and national instruments poses a number of challenges, including insufficient state funding, lack of official structures to promote local traditions, social and political barriers. Still, music is of paramount importance for Colombia and Peru: musical instruments are not only part of the entertainment industry but also national symbols that harmonize development and cultivate cultural pride.

Keywords: Colombia, Peru, national musical instruments, cumbia, vallenato, National Music Plan for Coexistence, Peruvian cajon

For citation: Rojas Samper M., Cortez Salcedo F.D. (2024) Harmonizing Development: Exploring Music and Musical Instruments as National Instruments in Colombia and Peru, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 158–176. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-158-176

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

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ СТАТЬЯ

Иberoамериканские тетради. 2024. 3. С. 158–176
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-158-176

УДК 78+316.7

Статья поступила 25.01.2024
После доработки 14.08.2024
Принята к публикации 31.08.2024

Гармония развития: музыка и национальные музыкальные инструменты в Колумбии и Перу

© Рохас Сампер М., Кортес Сальседо Ф.Д., 2024

Матео Рохас Сампер, аспирант кафедры мировых политических процессов, факультет управления и политики, МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0000-0002-1212-8146

E-mail: mrokhassamper@edu.hse.ru

Фавио Даниель Кортес Сальседо, студент бакалавриата, программа «Мировая экономика», Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского.

603140, Нижний Новгород, проспект Ленина, 27

E-mail: favio.cortezsalcedo@gmail.com

Аннотация. В Колумбии и Перу национальная музыка и национальные музыкальные инструменты являются неотъемлемой частью культурного наследия, но они важны не только с культурной точки зрения. Создание и продвижение национальных музыкальных инструментов также отвечает задачам социального, экономического и политического развития этих стран. Традиционная музыка, сформировавшаяся в Колумбии и Перу под влиянием обычаев коренных народов, африканских ритмов и наследия Испанской империи, воплощает в себе богатую историю и культуру коренных народов, помогает сохранить традиции и национальную идентичность. Цель настоящего исследования — ответить на ряд вопросов, связанных с развитием и продвижением национальных музыкальных инструментов, а также оригинальных музыкальных и танцевальных жанров в Колумбии и Перу. В частности, каковы основные характеристики музыкальных инструментов в этих странах? Какие проблемы и возможности связаны с их использованием? Как национальная музыка способствует достижению общих целей развития этих стран? Популяризация национальной музыки и музыкальных инструментов способствует социальной сплоченности и формированию чувства связи со своими корнями, содействует развитию туризма и играет важную роль в сфере образования. Музыка также связана с политическими процессами,

поскольку она стала элементом предвыборных кампаний и фактором, который необходимо учитывать при разработке национальной политики в области культуры и туризма. В то же время существуют сложности, связанные с продвижением национальной музыки и музыкальных инструментов, в том числе недостаточное государственное финансирование, отсутствие официальных структур для развития местных традиций, а также социальные и политические барьеры. Значение национальной музыки в Колумбии и Перу огромно: музыкальные инструменты не просто часть индустрии развлечений, это национальные символы, которые пробуждают в людях гордость за культуру своего народа.

Ключевые слова: Колумбия, Перу, национальные музыкальные инструменты, кумбия, вальенато, Национальный план развития музыки, перуанский кахон

Для цитирования: Рожас Сампер М., Кортес Сальседо Ф.Д. (2024) Гармония развития: музыка и национальные музыкальные инструменты в Колумбии и Перу. *Иberoамериканские тетради*. № 3. С. 158–176. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-158-176

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 3. P. 158–176
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-158-176

UDC 78+316.7

Recibido 25.01.2024
Revisado 14.08.2024
Aceptado 31.08.2024

Harmonizando el desarrollo: explorando la música e instrumentos musicales como instrumentos nacionales en Colombia y Perú

© Rojas Samper M., Cortez Salcedo F.D., 2024

Mateo Rojas Samper, doctorando, Departamento de la Política Mundial, Escuela de Gobernanza y Política de la MGIMO

119454, Rusia, Moscú, Avenida Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0002-1212-8146

E-mail: mrokhassamper@edu.hse.ru

Favio Daniel Cortez Salcedo, estudiante de grado, Economía Mundial, Universidad Estatal de Nizhni Nóvgorod N.I. Lobachevski

603140, Rusia, Nizhni Nóvgorod, Avenida Lenina, 27

E-mail: favio.cortezsalcedo@gmail.com

Resumen. En Colombia y Perú, la música nacional y los instrumentos musicales nacionales son elementos integrales del Patrimonio cultural y tienen importancia no solo desde la óptica cultural. La creación y promoción de instrumentos musicales nacionales responde también a los objetivos de desarrollo social, económico y político de estos países. La música tradicional

que se formaba tanto en Colombia como en Perú bajo la influencia de las costumbres de los pueblos indígenas, los ritmos africanos y la herencia del Imperio Español, encarna una rica historia y una cultura auténtica de los pueblos autóctonos, ayuda a preservar las tradiciones y la identidad nacional. El presente estudio tiene por objetivo responder a varias preguntas relacionadas con el desarrollo e implementación de instrumentos musicales nacionales y los géneros de música y danza originales en Colombia y Perú. Entre estas preguntas se encuentran las siguientes: ¿Cuáles son las características clave de los instrumentos musicales en estos países? ¿Cuáles son los desafíos y oportunidades asociados con su uso? ¿Cómo la música nacional y la promoción de otros géneros relacionados con la música contribuyen a los objetivos generales de desarrollo de estos países? La popularización de la música y de los instrumentos musicales nacionales promueve el sentimiento de pertenencia a las raíces locales, conduce a la cohesión social, promueve el turismo y desempeña un papel importante en la educación. La música también está relacionada con los procesos políticos, ya que se ha convertido en un elemento de las campañas electorales y un factor que debe tenerse en cuenta en la formulación de políticas nacionales en esferas de cultura y turismo. Al mismo tiempo, existen dificultades para promover el apoyo de la música nacional y el uso de instrumentos nacionales, incluida la falta de la financiación suficiente del estado, la ausencia de estructuras oficiales para desarrollar las tradiciones locales, también las barreras sociales y políticas lo impiden. Sin embargo, la importancia de la música nacional en Colombia y Perú es enorme: los instrumentos musicales no solo son parte de la industria del entretenimiento, sino son símbolos nacionales y hacen que la gente se sienta orgullosa de su cultura.

Palabras clave: Colombia, Perú, instrumentos musicales nacionales, cumbia, vallenato, Plan Nacional de Música para la Convivencia, cajón peruano

Para citar: Rojas Samper M., Cortez Salcedo F.D. (2024) Harmonizando el desarrollo: explorando la música e instrumentos musicales como instrumentos nacionales en Colombia y Perú, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 158–176. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-158-176

Declaración de divulgación: Los autores declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

People have often selected one specific musical instrument as a sign of their cultural or national identity, whether voluntarily or not. A musical instrument generally qualifies as a national instrument when it is highly regarded and revered as a representation of a specific culture or country. The choice of national instruments may require consulting with specialists, artists, and community members and is frequently affected by historical, cultural, and political issues. The promotion of national instruments may be part of broader initiatives to protect and advance cultural heritage and may be connected to travel, education, and other facets of forging a sense of national identity.

The objective of this study is to analyze the concept of national instruments in Colombia and Peru, and to examine the sociopolitical processes that surround them. The study aims to understand how these instruments are developed, implemented, and evaluated, and how they contribute to the overall development goals of these countries.

The theoretical approach used in this study is a combination of political economy, institutionalism, and policy analysis.

Music and musical instruments of Andean nations have been investigated by many scholars, e.g. Robert Neustadt [Neustadt, 2007], Aurelio Tello [Tello, 2004], Gabriela Torres Jara [Torres Jara et al., 2018].

Robert Neustadt's work «Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America» explores the complex interplay between musical instruments and political and cultural identities in Latin America. Neustadt presents the concept of «cultural location», which includes not only geographical features but also the values and traditions that are intrinsic to particular communities at particular historical moments. His argument that cultural identity is a dynamic process shaped by ongoing negotiations among various cultural elements is in line with the work of scholars like S. Hall [Hall, 1990: 222–237] or H.K. Bhabha [Bhabha, 1994], who emphasize the fluidity of identity and the role of hybridity in postcolonial contexts.

His analysis of the son, the national dance of Guatemala, as explained by ethnomusicologist Carlos Monsanto [Monsanto, 1982: 65], exemplifies this process of hybridization, which echoes the research of B. Nettl [Nettl, 2005] and J. Todd Titon [Todd Titon, 2009], who have investigated related topics in various cultural contexts.

According to Neustadt, musical instruments actively contribute to the continuing process of transculturation rather than acting as passive carriers of cultural expression, which is supported by the ideas of theorists like Edward W. Said [Said, 1979] or Gayatri Ch. Spivak [Spivak, 2006], who address cultural practices as sites of resistance against prevailing narratives.

Neustadt's emphasis on native instruments like marimbas, chirimías, and Indian fiddles, makes it possible to examine how these musical genres have changed in reaction to historical events. In order to produce new forms reflective of their cultural reality, indigenous civilizations have frequently appropriated European instruments. The intricacies of cultural exchange and the power dynamics ingrained in colonial histories are revealed by this process of innovation and adaptation, which is a crucial component of identity building.

Neustadt's work differs from conventional musicological analyses since his methodology is based in cultural studies rather than ethnomusicology. He uses a wide range of sources, such as Central American documentaries, literary works, and anthropological research. By examining academic findings in addition to musical commentary, Neustadt interacts with a variety of viewpoints that enhance his



Chirimía

interpretation. This strategy is part of a larger movement in modern research that values interdisciplinary discussion and gives voice to underrepresented groups [Turino, 2008].

Aurelio Tello's «Aires Nacionales en la Música de América Latina...» examines the connection between music and cultural identity in Latin America. Tello explores how music serves as a vehicle for the expression of national identity and a window into the complex sociocultural forces that have created the region [Tello, 2004]. According to Tello, music is a powerful way for a people to express its collective identity, experiences and goals. Tello provides examples of how particular musical genres, melodies and songs have come to be recognized as national emblems, signifying not only native customs but also the colonial and immigrant influences that have molded Latin American music culture.



*Musical miscegenation.
An Indian playing Spanish instruments*

Miscegenation of cultures is another important issue. Tello explains how the amalgamation of native African and European components has resulted in an abundant musical variety that mirrors the continent's intricate past. This combination resists hegemonic narratives and enhances the musical landscape. As a result, stereotypes are questioned and identities are re-shaped through music.

Exploring Ecuador's cultural diversity, Gabriela Torres Jara, Narcisca Ullauri, and Jessica Lalangui's article «The Andean celebrations and popular parties as an anesthetic identity of Ecuador» emphasizes the importance of Andean celebrations in forming the nation's ancestral identity. The paper analyzes these joyous displays as a reflection of a specific worldview that unites people with their natural and spiritual environments through an interdisciplinary approach that blends sociology and cultural anthropology [Torres Jara et al., 2018: 289].

Celebrations and rituals in Andean communities have roots in historical events and are inextricably connected to legends, customs, and creative expression, hence they serve as social cohesiveness mechanisms, bringing people together to exchange stories and deepen links within the community. Furthermore, celebrations are connected to an individual's life cycle, suggesting that rituals associated with each period of life aid in the passage of community members through various existential phases, making celebrations vital parts of community life rather than just customs.

Colombian music: cumbia, bambuco, porro, champeta and vallenato as national symbols

Colombia is well known for its cultural diversity and wide range of musical styles. The country's history is reflected in the music, which has been shaped by African rhythms, indigenous customs, and Spanish imperial legacy.

The most well-known rhythm connected to Colombian music is probably *cumbia*. *Cumbia* is a music genre that originated in the Caribbean and combines Spanish, African, and Indigenous components. Traditionally, it includes instruments like maracas, flutes (such as the «gaita»), and drums (like the «tambora»). The 2/4 beat of *cumbia* is contagious and encourages celebration and dancing.

Throughout time, the genre has changed, absorbing elements from various musical genres including rock and salsa as well as contemporary instruments. *Cumbia* has become a global phenomenon, impacting musicians not only in Colombia but also in other parts of Latin America. Often performed at festivals and other cultural occasions, the beat acts as a representation of national identity.



Instruments of the Colombian cumbia

Colombia's Andean region is the origin of the traditional rhythm known as *bambuco*. It is distinguished by its 6/8 time signature and is frequently performed with percussion instruments like the tambor and string instruments like the guitar and bandola. *Bambuco* is typically performed at festivals and other cultural events, and its lyrics frequently discuss love and the natural world.



Porro, the musical rhythm of the Caribbean

The vibrant beat known as *porro* came from Colombia's coastal areas, especially the Caribbean. It creates a lively sound using brass instruments like trumpets and trombones coupled with percussion instruments by fusing African rhythms with European compositional principles. *Porro* is a mainstay during festivities and festivals, frequently performed by big bands called «picos» or «orquestas».

Over time, the rhythm has changed, absorbing aspects from different genres including salsa and jazz. In addition to being a kind of entertainment, *porro* is used in social events and cultural manifestations.

The relatively young genre of *champeta*, which originated in the seaside city of Cartagena, has become more and more popular since late 20th century. Hip-hop, techno music, and reggae are all incorporated, with a strong emphasis on African rhythms. *Champeta* is known for its upbeat dance style and quick beats.

The genre acts as a form of protest against cultural marginalization and represents the experiences of Afro-Colombian people. *Champeta* is now widely recognized both domestically and internationally thanks to artists such as Mr. Black, who have brought it to life as a vivid embodiment of modern Colombian culture.

The popular folk music style known as *vallenato* has its roots in Colombia's Caribbean area, namely in the provinces of La Guajira, Cesar, and Magdalena. The indigenous tribes that lived in the area before the Spanish colonists arrived can be linked to the roots of *vallenato*.

Vallenato, also known as *vallenato* music, is a Colombian Caribbean Coast musical genre with its origins in the former province of Padilla (now southern La Guajira, northern Cesar, and eastern Magdalena) and ancestral presence in the savannah regions of the departments of Bolivar, Sucre, and Cordoba. The accordion was brought to Riohacha, La Guajira, by German settlers at the end of the nineteenth century, and both the strophic organization and the metric are based on the Spanish tradition; on the other hand, the component of Afro-Colombian slaves is present with the *caja vallenata*, a type of drum that largely gives the rhythm to the accordion melody, and finally the indigenous component is evident with the *guacharaca*.

Vallenato rose to popularity in the last decades of the 20th century. It resulted in the establishment of festivals in which accordionists compete for the title of most talented performer. The most well-known of these festivals is the *Festival de la Leyenda Vallenata*, which takes place in Valledupar each year in late April and was first held in 1968. Since 1987, the Festival Cuna *de Acordeones* in Villanueva, Guajira, has become the second most important.

The use of the diatonic accordion in *vallenato* demands the use of both sides of the accordion at the same time. This distinguishes the Colombian accordion from other accordion music genres in which the bass section (played with the left hand) is often muted or underutilized: in Colombia, the accordion player's harmonic and rhythmic handling of the basses is a significant qualifying criterion in *vallenato* events.

The three traditional instruments of the *vallenato* are the *caja vallenata*, the *guacharaca* and the accordion. The *caja*, a type of small drum made by hand from the hollow trunk of dry trees and sealed at one end with a piece of hardened leather,

and the *guacharaca*, an ancient indigenous instrument made of a piece of reed to which small successive grooves were applied, were the first instruments used to interpret the melodies of these songs.

Years after its creation, in the late 1800s, European sailors and pirates brought the accordion to Colombia through the port of Riohacha on the Guajira Peninsula. From that point on, cowboys and peasants were its constant companions as they discovered its melodic secrets, incorporated it into their musical expressions, and eventually it replaced the carrizo to become the primary instrument of the typical vallenato music ensemble.

The *caja*, *guacharaca*, and *accordion*, which represent the tri-ethnicity that gave rise to the race and culture of the Colombian Caribbean Coast, are joined by the singer, who has only recently been incorporated into the typical vallenato ensemble as a result of the vallenato festivals. Before the 1960s, the accordion player or accordionist was expected to carry the singing voice.

The *Paseo*, *Merengue*, *Puya*, and *Son* rhythms are the only ones used in Vallenato music, and they are also the only rhythms required for the Vallenato Festival, which is held annually in Valledupar, the departmental capital of Cesar. This festival sets the bar for the preservation of this folklore, and it is also where the best *acordeonero* (accordion player) is chosen and crowned king.

Vallenato folklore and politics

Vallenato folklore and politics remain deeply intertwined. Since ancient times, composers and performers have worked in cooperation with candidates for elected office; they have composed and sung for many politicians.

President Alfonso López Michelsen¹ (1974–1978), the first governor of the department and one of the national figures who had the most impact on Cesar's politics and culture, was given a list of vallenato songs. In vallenato songs, López Michelsen has found a tremendous source of inspiration. His name is remembered because of his active involvement in local and national politics, his key role in the development of the Vallenato Festival, and the adoration he and his wife inspired among the locals.



Instruments of the Vallenato

¹ Alfonso López Michelsen was a Colombian politician and lawyer who served as the 24th President of Colombia from 1974 to 1978. He was nicknamed «El Pollo» (The Chicken), a popular Colombian idiom for people with precocious careers. — [AN].

Among the standout songs are those by Luis Enrique Martínez (1923–1995), who compares the president to Jorge Eliécer Gaitán² (1903–1948), and by Calixto Ochoa³ (1934–2015), who wrote one to commemorate his election victory in 1978: «Now it is Lopez who has the power, because the people elected him, and Pepe Castro is running for senator, he is known in the entire region»⁴.

The most well-known song, however, was written by Rafael Escalona⁵ (1927–2009) and performed by Alfredo Gutiérrez⁶ (1943 – present) during the 1978 campaign. It was entitled «López, El Pollo, López el gallo, el Presidente de todos los colombianos» and was sung by the whole electorate of the Atlantic coast in unison. This song established a new bond between politics and vallenato singing due to its power and the significance it acquired throughout the successful campaign.



Alfonso López Michelsen and his influence on the diffusion of the vallenato

In 2018, B. Beto Vanegas from the Javeriana University in Colombia conducted a study to determine the relationship between the support of vallenato music performers for Colombian presidential candidates and the electoral behavior of Valledupar citizens in the first round of the presidential election at the time. The study took into consideration several factors such as age, socioeconomic strata, party affiliation, liking for vallenato, with primary information collected through a survey and analyzed in the R programming language. The findings contributed to

² Jorge Eliécer Gaitán was a Colombian political leader. He served as mayor of Bogotá (1936) and minister of education (1940). In 1946, he ran for the presidential office in opposition to the official Liberal Party candidate Gabriel Turbay. Following the victory of the Conservative Party candidate Mariano Ospina Pérez, Gaitán was expected to be elected president in the next election, but he was killed in 1948 during the International Conference of American States in Bogotá. The assassination led to a major popular uprising known as the *bogotazo* and a period of civil unrest called the *violencia*. — [AN].

³ Calixto Antonio Ochoa Field, better known in the musical world as *El Viejo Calo* or *Calixto Ochoa*, was a famous Colombian vallenato singer and composer. In 1970, Calixto Ochoa was crowned King of Vallenato at the Festival of the Vallenato Legend. His most popular songs include *Los Sabanales*, *Angelos*, *La Medallita*, *Charanga Campesina*, *La Malgeniosa*, *El Cantor De Valencia*, *Cumbia Campesina*. — [AN].

⁴ Oñate J., Araújo S. Cuando el vallenato y la política iban de la mano. *Revista Credencial*. 03.07.2015. URL: <https://www.revistacredencial.com/noticia/reportajes/cuando-el-vallenato-y-la-politica-iban-de-la-mano> (accessed: 18.03.2024).

⁵ Rafael Escalona was a prominent Colombian vallenato composer and troubadour, one of the co-founders of the Vallenato Legend Festival. Escalona revolutionized Colombia's vallenato tradition, modernizing the music's rough, accordion-based sound via the addition of vividly detailed narratives evoking the rhythms and rigors of working-class life. — [AN].

⁶ Alfredo Gutiérrez is a Colombian musician, accordion player, composer, arranger and singer of Vallenato music, nicknamed «The accordion rebel». So far, he is the only accordionist who has been King of the Vallenato Legend Festival three times in the Professional Category. — [AN].

an examination of the voting behavior of a Colombian area, revealing how fans of a particular vallenato artist tended to vote for a political candidate [Beto Vanegas, 2019].

It is also worth noting Vallenato's significance in governmental policy on culture and tourism [Bolívar, Lizarazo, 2021]. It is regarded as an important component of the country's cultural history and is often commemorated at festivals and gatherings. The Colombian government has acknowledged the value of Vallenato in promoting Colombia's cultural identity and has launched initiatives to promote this music form. For example, in 2015, vallenato was recognized by UNESCO as Intangible Cultural Heritage of Humanity. This honor emphasizes Vallenato's contribution to maintaining Colombia's cultural variety and encouraging social harmony. Moreover, the Ministry of Culture has developed a program called *Música en movimiento*, which attempts to promote traditional music genres such as Vallenato among young people⁷. Furthermore, the government has provided grants and subsidies to Vallenato musicians and festivals. For instance, the Ministry of Culture funds the yearly Festival de la Leyenda Vallenata, one of Colombia's most important Vallenato festivities.



Vallenato, part of Colombia's national identity

Vallenato is a type of music that has been crucial in forming Colombia's national identity. It originated on Colombia's Caribbean coast, expanded over the whole nation, and is now regarded as a representation of Colombian culture. Vallenato's topics frequently center on relationships, the natural world, and societal concerns, reflecting the Colombian people's experiences and tribulations. Incorporating traditional instruments like the guacharaca, caja vallenata, and accordion, vallenato represents Colombia's indigenous, African, and European cultural heritage.

Vallenato represents the rich cultural legacy of the Colombian people and is an essential component of Colombian national identity. In an effort to bring people together, it has been used in social movements, political campaigns, and national celebrations of the various cultures that make up the country. It will without a

⁷ ¡Vive la música! Ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes. 15.10.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pAoIVBJw0KQ> (accessed: 18.03.2024).

doubt continue to play a significant role in defining Colombia's cultural identity for many years to come because of its popularity and impact, which are growing both domestically and internationally.

The National Music Plan for Coexistence

The inclusion of music in public policy initiatives holds significant potential for achieving broader societal objectives. The National Music Plan for Coexistence (*Plan Nacional de Música para la Convivencia, PNMC*) in Colombia, born within the Development Plan of the 2002–2006 government, has become a state policy that has permeated the last four presidential terms. This plan, with its focus on building citizenship through music, has demonstrated a constant commitment to inclusion, cultural diversity, and social transformation⁸.

Its primary objective lies in expanding and strengthening the practice, knowledge, and enjoyment of music in Colombia, promoting artistic creation and the construction of a more cohesive society. However, in its latest four-year period, the PNMC has placed a special emphasis on attending the populations affected by the Colombian armed conflict, using music as a tool for psychosocial care and hope for a more dignified future.

The PNMC is a policy based on the participation of diverse actors, with presence in all municipalities and departments of the country, involving departmental and municipal institutions, as well as community organizations as fundamental actors.

The National Music Plan was conceived from a comprehensive vision of the musical field, affirming musical practice as a right for all or as a source of opportunities to guarantee musical development for children, young people, and adults in the country without restrictions. It conceives music as a constitutive dimension of the individual, their subjectivity, and their recognition as a member of the community, as well as an integrating dimension that fosters collective encounters and the construction of coexistence and democracy [Medina, 2018: 5].

The plan has been instrumental in promoting musical development in Colombia, demonstrating its commitment to creating equitable access to music education. Between 2014 and 2017, the PNMC, in partnership with the Ministry of Culture, constructed six architectural prototypes of music schools in various regions, including El Carmen de Bolívar and Tumaco. These schools act as catalysts for musical development within communities, providing access to musical education and training music professionals. Furthermore, the PNMC has strengthened 900 municipal music schools out of the 1037, representing 94 % of the total nationwide,

⁸ Implementación Plan Nacional de Música para la Convivencia. Departamento Nacional de Planeación. 10.06.2010. URL: https://spi.dnp.gov.co/anexos/201006/201006-1190001280000-23-07-2010_03.29.35_p.m.-Resumen%20Ejecutivo%20PNMC%20para%20DNP.pdf (accessed: 20.05.2024).

thereby reaching a vast majority of Colombian municipalities. The PNMC has also given extensive support to these schools through 2839 on-site musical, pedagogical, and management consultations. Additionally, the program has played a crucial role in developing Departmental Musical Development Plans, with 4 departments currently possessing strategic plans and four more being under construction. The PNMC has trained 752 community leaders in cultural management and project design, actively encouraging community participation in musical development.

The plan⁹ is structured around seven key components: management, responsible for program planning, coordination, monitoring, and evaluation; formation, offering musical training programs for various levels and audiences; research, promoting musical research, knowledge creation, and innovation; information, disseminating knowledge about music and available resources for its development; equipment and infrastructure, providing musical instruments and resources for building musical spaces; entrepreneurship and production, supporting the development of musical projects and the creation of music-related businesses; and creation and circulation, encouraging musical creation and the dissemination of music in diverse formats. The PNMC focuses on developing various musical practices in Colombia, including wind bands, choirs, traditional music, symphony orchestras, and urban music.

Music and musical instruments of Peru: from pre-Hispanic era to modern times

Starting from the pre-Hispanic era, the first Peruvian civilizations date back more than 5000 years with cultures such as *Caral*, *Wari*, *Nazca*, *Paracas*, *Moche*, etc. Back then societies attributed the most important powers to their religious leaders, while their lifestyles were continuous offerings to gods in all sort of ceremonies.

During that period such instruments as *Quena* and *Zampoña* were widespread in the ancient Peruvian territory and given various names depending on the region and the time, especially the latter instrument; *Antara*, *Siku*, *Ayara-chi* are different names of *Zampoña* in different Peruvian regions.



Traditional clothing of pre-Hispanic cultures of Peru

⁹ Plan Nacional de Música para la Convivencia. Departamento Nacional de Planeación. URL: https://spi.dnp.gov.co/App_Themes/SeguimientoProyectos/ResumenEjecutivo/1190001280000.pdf (accessed: 20.05.2024).

Among all cultures Nazca is the one that stands out. Studies in archaeology highlight this civilization as one of the pioneers in this field in the American continent, as Nazca created and used music with basic notes for religious purposes, battle victories, or just plain profanity.

In fact, music was performed alongside rituals performed to worship some of their deities, such as the god Kon. Studies and archaeological excavations uncovered complete remains and instruments that intrigued researchers since they were embellished with mastic, figures, and animals; the instruments also often had anthropomorphic shapes, such as heads of people or animals.

Music is directly linked to the art of weaving, the art of cooking and seasoning food, as well as the art of fighting. There have also been found depictions of dances and music from religious, magical, and warrior cultures in different ceramics which were used for the ancestor deities' ceremonial music.

However, the arrival of the Spanish in 1492 and the subsequent invasion of Peru in 1572 brought change. After the settlement of the Spanish power in the continent, there was repression against everything considered profane. At the time religion and politics were strongly connected; a world which was not Christian and did not follow its practices was deemed impure and, therefore, had to change. Censorship took down musical instruments and music styles characteristic of the native Peruvian people: from that moment on, music was mostly influenced by European heritage. New musical instruments emerged marking contemporary Peruvian history, including the Spanish guitar and in minor ways the violin or the gaita.

There existed a lot of local music, but after the imposition of one culture on another and due to the limitations of the time, the recognition of Spanish artists was preferred to the Peruvian works that were mostly in Quechua. Traditional instruments such as the *Zampoña* and the *Quena* were practically forgotten following the process of extirpation of idolatry due to the new laws that prohibited their use.



Quena and Zampoña

Churches began to control everything related to music, with many of them having their own orchestras and musicians for festivities and processions. Because they were in a foreign continent at the time, the new Peruvians started to develop their own taste for music: always inspired by the «Motherland» Spain, they adapted some of the well-known rhythms with slight and then major changes.

After the independence of Latin America, restrictions were lifted, so local musicians, who did not come from the high spheres of the previous administration or had a direct relationship with Spain, were able to make their works known. For instance, José Bernardo Alcedo (1788–1878), a «mulatto», composed the nation-

al anthem of Peru, which would have been inconceivable in the colonial period. Due to the strong European influence of the era, popular music attracted a lot of attention in the cities throughout the conquest period in Peru, in addition to the traditional Peruvian music of peasant origin.

After musical miscegenation, some of the most interesting combinations are born, such as mixes between the four-string guitar from Spanish heritage, African rhythms and pentaphonic music of the Inca style. Coming from already established styles in Europe some musical genres got their adaptation as the Slavic Polka or Spanish Zamacueca, resulting in a combination that became part of Peru's identity.



José Bernardo Alcedo

Marinera, huayno, chicha reflecting Peruvian identity

One of the most popular rhythms born is the popular Marinera. It is danced using handkerchiefs as props, the dance is a mix of Spanish contradanza and Andean zamacueca, and is a stylized reenactment of a courtship, showing a blend of the different cultures of Peru. The dance has gained recognition throughout



Marinera, postcolonial musical rhythm

South America and is known as the most prominent traditional dance of Peru. It is accompanied by several instruments: cajón, clarinets, guitars, drums, and bugles.

Then, with the appearance of Afro-Peruvian music, the famous *Peruvian Cajon* came to be used. It is a large wooden cajon with a hole in one of its sides; it is hit from one side with force producing sound. Since then *El*

Cajon has accompanied many new songs and most important melodies in new Peru's era, being played for the already mentioned *Marinera* and other ballroom dances.

With the arrival of new technologies and development of industries, the quality of life in most cities increased, attracting people from all over the country. In 1950, many migrants reached Lima. In this environment, with an internal urban market made up of Andians, the *huayno*, their most well-known dance and song, a combination between the native and Spanish culture, achieved commercial success.

Meanwhile, by the end of the 1960s, a different musical genre from a nearby nation made its way to be famous across the continent: Colombian cumbia, which would be important for the development of the Peruvian version of cumbia. The Colombian influence through cumbia became evident quickly, since the Peruvian musical genre known as *chicha* was born from a combination of *huayno* and *cumbia*. It has pentatonic scales in 4/4 and is richly flavored by rudimentary foreign rhythms such as *guaracha*, *mambo*, *salsa*, *rock*. Instruments that support effects such as *delay* and *fuzz-tone* (a sound immortalized in the hands of José Luis Carballo) gave Peru a new identity as a multicultural society full of distinctive sounds.

The newcomers struggled to adapt themselves to new conditions as the urban and rural areas were completely different: the atmosphere in the capital and its music were completely different to those in small villages. This combination of cultures gave birth to new types of rhythms and later on would influence even the popularity of some big actors of Peruvian politics.

Ricardo Palma, a renowned and prestigious author of some traditional Peruvian books of the era, argued in his book «Peruvian traditions» that this musical aspect stems from a culture shock between the new integrants of metropolis facing the traditions of the city [Palma, 2008].

In the new millennium music is developing with the advance of *Technocumbia*, the use of electric guitars and synthesizers along with the other classical instruments of the Colombian *cumbia* creating a kind of tropical sound. Moreover, traditional Peruvian music is quite present in public and political life of the country. For instance, it was during the 2000 presidential election when the aforementioned *chicha* music stood out, favoring the candidacy of Alberto Fujimori [Ramiro Cárdenas, 2014], who, nevertheless, following a highly controversial election process, fled Peru heading to Japan.

With a long history and being the meeting point of many cultures and civilizations, today's Peruvian music encapsulates the country's *mestizo* heritage.

* * *

Music and musical instruments hold a deep significance in Colombia and Peru, going beyond mere entertainment to become national symbols that harmonize development and cultivate cultural pride. Nevertheless, there are still challenges in navigating the complex landscape of national instruments. The very act of defining what constitutes a «national instrument» proves difficult, given the



«Los Shapis», Peruvian *chicha* group

fluidity and diversity of cultural identities and musical traditions. Furthermore, there is a risk of cultural appropriation and commodification, where these instruments are exploited for profit without due respect for their cultural significance [Gómez López, 2018]. Other challenges include securing adequate funding and resources and the lack of formal structures and policies dedicated to promoting cultural heritage and national instruments. Finally, social and political barriers, including discrimination, inequality, and limited access to opportunities, can hinder the participation of diverse communities in the development and use of these instruments.

In both Colombia and Peru, traditional music is an essential part of their cultural heritage. It encapsulates the rich history, traditions, and narratives of the people, providing them with a means to connect with their ancestors and roots. Music serves as a vessel for cultural preservation so that customs and traditions are not lost in the face of globalization.

National instruments play an important role in protecting and reviving cultural heritage, ensuring the survival of music traditions. Creating and promoting these instruments can provide revenue for artists, artisans, and cultural businesses. Furthermore, national instruments can help to promote a feeling of national identity and social cohesiveness while also overcoming cultural barriers and encouraging understanding between populations. They can also serve as a major draw for cultural tourism, boosting economic growth and worldwide cultural interaction. Finally, incorporating national instruments into music education programs can help kids engage with cultural traditions and inspire artistic expression, resulting in a greater awareness of their cultural heritage.

Musicians and organizations take innovative approaches to blend traditional instruments with contemporary music styles demonstrating the versatility and relevance of traditional instruments in the modern world. This evolution not only keeps the music alive, but also attracts new audiences and encourages cultural exchange.

Importantly, music has a role beyond entertainment and cultural preservation. Music has the power to promote social cohesion by bringing diverse people together and fostering a sense of belonging. It transcends boundaries and unites communities through a shared appreciation for art and culture. Music also plays a vital role in education by providing opportunities for learning and creative expression.

Moreover, traditional music and instruments have proven to be an attraction for tourists seeking an authentic cultural experience. This type of cultural tourism contributes to the local economy, creating employment opportunities and promoting overall socioeconomic development.



Charango

Music is essential to the cultural identities of Colombia and Peru. Traditional musical instruments that are employed as symbols of national pride and community include the *charango* in Peru and the *gaita* in Colombia. As traditional music promotes inclusive environments that support cultures, this is consistent with Sustainable Cities and Communities Goal 11 (Sustainable Cities and Communities).

As music education develops students' cognitive skills and discipline, it can make a substantial contribution to academic goals. Academic performance can be enhanced and creativity can be fostered by programs that integrate music education into the curriculum [Hallam, 2010: 281–282]. For example, the «El Sistema» organization in Colombia employs music education to help underprivileged youngsters build lifelong skills¹⁰. By encouraging inclusive and equitable quality education, this advances SDG Goal 4 (Quality Education).

Economic development can also come from the music industry. Colombian musicians now have more options to participate in the international market because of the growth of genres like *vallenato* and *cumbia*. Similarly, Peru's rich musical history, along with the evolution and changes it has undergone attracts tourists and locals, boosting regional economies. Both countries may drive economic growth and create jobs by investing in music-related industries, such as instrument manufacture or music tourism. SDG Goal 8 (Decent Work and Economic Growth) is in line with this.

Music and musical instruments are integral parts of Colombian and Peruvian culture, serving as powerful tools for promoting cultural heritage and cultivating national unity. By embracing their traditional music and instruments, Colombia and Peru have unlocked boundless possibilities for their own development while nurturing a sense of pride and identity among their people.

References

Beto Vanegas B. (2019) *La música del pueblo: la relación entre el respaldo político de artistas vallenatos a candidatos presidenciales y el comportamiento electoral* [The people's music: the relationship between the political support of Vallenato artists of presidential candidates and electoral behavior], Tesis, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de ciencias políticas y relaciones internacionales, Bogotá, 54 p.

Bhabha H.K. (1994) *The Location of Culture*, London, Routledge, 285 p.

Bolívar I., Lizarazo S. (2021) Entre sueños, montañas y vallenatos. Aprendizajes sobre la expansión regional de las FARC-EP en el Caribe [Between dreams, mountains and Vallenatos. Learning about the regional expansion of the FARC-EP in the Caribbean], *Colombia Internacional*, no. 107, pp. 139–162. DOI: <https://doi.org/10.7440/colombiaint107.2021.06> (In Spanish)

¹⁰ Booth E., Tunstall T. Batuta: The Sistema in Colombia. URL: <https://ericbooth.net/batuta-the-sistema-in-colombia/> (accessed: 18.03.2024).

- Gómez López V.A. (2018) *Lógicas de apropiación del acordeón vallenato: aproximaciones metodológicas* [Logics of appropriation of the vallenato accordion: methodological approaches], Master Thesis, Bogota, Pontificia Universidad Javeriana, 162 p. (In Spanish)
- Hall S. (1990) Cultural Identity and Diaspora, in J. Rutherford (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, pp. 222–237.
- Hallam S. (2010) The Power of Music: Its Impact on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People, *International Journal of Music Education*, vol. 28, no. 3 pp. 269–289. DOI: <https://doi.org/10.1177/02557614103706>
- Medina L.R. (2018) Memoria Plan Nacional de Música para la Convivencia 2003–2017 [Memory National Music Plan for Coexistence 2003–2017], *Área de Música, Dirección de Artes, Ministerio de Cultura*, Colombia, Documento Inédito. (In Spanish)
- Monsanto C. (1982) Guatemala a través de su Marimba [Guatemala through its Marimba], *Latin American Music Review*, vol. 3, no. 1, pp. 60–72. (In Spanish)
- Nettl B. (2005) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 528 p.
- Neustadt R. (2007) Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America, *Music & Politics*, vol. 1, no. 2, 20 p. DOI: 10.3998/mp.9460447.0001.202
- Palma R. (2008) *Tradiciones Peruanas* [Peruvian Traditions], Armilla, Editorial Doble J, 188 p. (In Spanish)
- Ramiro Cárdenas H. (2014) *Música chicha: La música tropical andina en la ciudad de Cuzco* [Chicha music: Andean tropical music in the city of Cuzco], Lima, Ediciones Interculturalidad.org, 96 p. (In Spanish)
- Said E.W. (1979) *Orientalism*, New York, Vintage Books. A Division of Random House, 368 p.
- Spivak G.Ch. (2006) *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 440 p.
- Tello A. (2004) Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad [National melodies in Latin American music as a response to the search for identity], *Huseo húmero*, no. 44, pp. 212–239. (In Spanish)
- Todd Titon J. (ed.) (2009) *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, Belmont, Schirmer Cengage Learning, 609 p.
- Turino T. (2008) *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, The University of Chicago Press, 258 p.
- Torres Jara G., Ullauri N., Lalangui J. (2018) Las celebraciones andinas y fiestas populares como identidad ancestral del Ecuador [The Andean celebrations and popular parties as an anesthetic identity of Ecuador], *Universidad y Sociedad*, no. 10(2), pp. 289–293. (In Spanish)

Вышивая сердцем: текстильный артвизм в Латинской Америке

© Давтян Ю.В., Крюкова Е.В., 2024

Юлия Владимировна Давтян, канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры испанского языка МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0000-0002-5917-0632

E-mail: yu.slivchikova@my.mgimo.ru

Елена Владимировна Крюкова, канд. полит. наук, доцент ВАК, доцент кафедры испанского языка МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0000-0002-0174-1252

E-mail: lenakryukova@yandex.ru



Аннотация. Как показывает синхронический срез современной культурной жизни латиноамериканского коммуникативного сообщества, практика текстильного рукоделия, традиционно передаваемая из поколения в поколение преимущественно женщинами, претерпевает ряд существенных ценностных метаморфоз. Вышивание начинает восприниматься не как прикладное искусство, а как искусство изобразительное: из простого процесса декорирования оно эволюционирует в сторону передачи смыслов, эмоций и идей посредством специфических для того или иного народа методов работы с тканью и нитью. «Интим-

ное» занятие вышивкой начиная со второй половины XX в. приобретает коллективный характер. Оно выходит за рамки домашнего очага и перемещается в кружки и артели, образуя пространство для общения между авторами текстильных работ и позволяя им творить вместе, сообща, в унисон. Постепенно общественное пространство, которое возникает вокруг вышивки, выходит за пределы артели и начинает охватывать более широкие круги, создавая многочисленные диалоги: между вышивальщицами и властью, между рукодельницами из разных артелей, разных деревень и городов, разных народов и стран. Повествуя о несправедливости и ущемлении человеческих прав, вышивка становится интернациональным инструментом социальной и политической борьбы. Авторы данного исследования рассматривают вышивку в рамках латиноамериканского артвизма и определяют её в качестве уже традиционного для данного региона вида протестного творчества. Диахронический анализ латиноамериканской вышивки за последнее столетие позволяет по-новому взглянуть на определённые события в истории региона. Вышивка тем самым становится бесценной энциклопедией протеста простых людей в борьбе против неравенства и угнетения.

Ключевые слова: арт-ивизм, арт-акционизм, протестное искусство, Латинская Америка, вышивка

Для цитирования: Давтян Ю.В., Крюкова Е.В. (2024) Вышивая сердцем: текстильный арт-ивизм в Латинской Америке. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 177–197. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-177-197

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 3. P. 177–197
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-177-197

UDC 746.3+316.7

Recibido 25.07.2024
Revisado 10.09.2024
Aceptado 12.09.2024

Bordando de corazón: artivismo textil en América Latina

© Davtian Iu.V., Kryukova E.V., 2024

Iuliia V. Davtian, PhD (Letras), Profesora titular del Departamento de Español de la Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0002-5917-0632

E-mail: yu.slivchikova@my.mgimo.ru

Elena V. Kryukova, PhD (Ciencias Políticas), Profesora titular de la Comisión Superior de Certificación, Profesora titular del Departamento de Español de la Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0002-0174-1252

E-mail: lenakryukova@yandex.ru

Resumen. Como muestra el análisis sincrónico de la vida cultural contemporánea de la comunidad comunicativa latinoamericana, la práctica de la costura textil, tradicionalmente transmitida de generación en generación principalmente por las mujeres, está experimentando una serie de metamorfosis de valor significativas. El bordado comienza a percibirse no como un arte aplicado, sino como una de las bellas artes: de un simple proceso de decoración evoluciona hacia la transmisión de significados, emociones, ideas a través de métodos de trabajo con telas e hilos específicos de una nación concreta. Desde la segunda mitad del siglo XX la actividad «íntima» del bordado adquiere un carácter colectivo. Va más allá del hogar y se adentra en talleres de confección, construyendo un espacio de comunicación entre los autores de las obras textiles y permitiéndoles trabajar juntos. Poco a poco, el espacio público creado en torno al bordado sale del marco del taller y empieza a abarcar sectores más amplios, impulsando numerosos diálogos: entre costureras y autoridades, entre bordadoras de diferentes talleres, de diferentes pueblos, ciudades y países. Hablando de la injusticia y negación de los derechos humanos, el bordado se convierte en un instrumento internacional de la lucha social y política. Las autoras de este estudio examinan el bordado en el marco del artivismo latinoamericano y lo definen como una forma de arte de protesta tradicional en la región. El análisis diacrónico

de los bordados latinoamericanos del último siglo permite examinar de una manera nueva los acontecimientos de la historia regional. Por lo tanto, el bordado se convierte en una enciclopedia inestimable de las hazañas de la gente en la lucha contra la desigualdad y la opresión.

Palabras clave: activismo, accionismo, arte protesta, América Latina, bordado

Para citar: Davtian Iu.V., Kryukova E.V. (2024) Bordando de corazón: activismo textil en América Latina, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 177–197. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-177-197

Declaración de divulgación: Las autoras declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 3. P. 177–197
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-177-197

UDC 746.3+316.7

Received 25.07.2024
Revised 10.09.2024
Accepted 12.09.2024

Embroidering from the Heart: Textile Artivism in Latin America

© Davtian Iu.V., Kryukova E.V., 2024

Iuliia V. Davtian, PhD (Philology), Senior Lecturer at the Department of Spanish, MGIMO University, 119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76
ORCID: 0000-0002-5917-0632 E-mail: yu.slivchikova@my.mgimo.ru

Elena V. Kryukova, PhD (Political Science), Associate professor of the Higher Attestation Commission, Associate Professor at the Department of Spanish, MGIMO University, 119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76
ORCID: 0000-0002-0174-1252 E-mail: lenakryukova@yandex.ru

Abstract. The synchronic analysis of the contemporary cultural life in the Latin American communicative community shows that the art of embroidery, traditionally transmitted from generation to generation mainly by women, undergoes significant changes in terms of values. Embroidery has come to be perceived not as an applied art but as one of the fine arts as it has evolved from a simple decorative process toward the transmission of meanings, emotions, and ideas through methods of working with fabrics and threads specific to a particular nation. Since the second half of the 20th century, the «intimate» art of embroidery has become collective. It has spread beyond people's homes to be practiced in garment workshops, hence fostering a space of communication between artisans and allowing them to work together, in unison. The public space created around embroidery gradually goes beyond workshops and begins to embrace broader sectors, encouraging numerous dialogues, namely those between seamstresses and authorities, between artisans from different workshops, from different towns, cities and countries. By exposing injustice and the denial of human rights embroidery has become an international instrument of social and political struggle. The authors of this study examine embroidery within the framework of Latin American artivism and define it as a traditional form of protest art in the region. The diachronic analysis of Latin American embroidery of the past

century is instrumental in shedding new light on certain events of regional history. Thus, embroidery has become an invaluable encyclopedia of people's heroism in their struggle against inequality and oppression.

Keywords: activism, actionism, protest art, Latin America, embroidery

For citation: Davtian Iu.V., Kryukova E.V. (2024) Embroidering from the Heart: Textile Artivism in Latin America, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 177–197. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-177-197

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

Введение

Данное исследование призвано развеять миф о вышивке как о бесполезном украшательстве и доказать, что вышивание в XX–XXI вв. превратилось из прикладного искусства в изобразительное, став инструментом политической и социальной борьбы в странах латиноамериканского региона. Вышитые картины становятся призывами к ликвидации расизма, ксенофобии и других видов дискриминации. Символы, используемые местными вышивальщицами, несут в себе историю и традиции народов Америки доколониальной эпохи, дополняются новыми актуальными для каждой страны смыслами. Искусство вышивки активно входит в круг форм арт-визма¹, стремительно развивающегося как ответное явление на агрессивные процессы глобализации и навязывание западной модели культуры. Вышивка выходит за рамки домашнего личного творчества, приобретая социальную значимость, становясь частью современного коллективного искусства, создаваемого коренными жителями стран Латинской Америки, стремящимися защитить свои традиции, свободы и права.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественной науке авторы дают комплексную характеристику и описывают генезис такого мало изученного в российской культурологии явления, как арт-визм. Кроме того, в рамках арт-визма авторы выделяют вышивку как уникальный вид текстильного творчества, используемый коренными жителями Латинской Америки в качестве инструмента социополитической борьбы.



¹ Направление современного искусства, в котором с помощью художественно-выразительных средств художники пытаются продвигать идеи протеста или гражданского неповиновения. — Здесь и далее *примеч. авт.*

Актуальность работы определяется растущим вниманием научного сообщества к социокультурному потенциалу артивизма в целом, а также «крафтивизма»² и текстильного артивизма в частности. Об этом свидетельствуют как целый ряд научных трудов, посвящённых данной теме, так и многочисленные выставки, фестивали и форумы, организуемые по всему миру с целью популяризации текстильного творчества как способа социополитического протеста.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что авторы значительно расширяют понятие артивизма, принятое в российском научном сообществе. Очевидным вкладом в отечественную культурологию является разработка анализа текстильного артивизма на примере творчества народов Латинской Америки. То, что авторы открывают возможности для более подробного изучения артивизма как в рамках нашей страны, так и за её пределами, как в плане синхронии и диахронии, так и, что особо интересно, в виде сопоставительного анализа, определяет практическую значимость работы.

В отечественной науке работ, посвящённых изучению феномена артивизма, крайне мало. Часто цитируемая статья Ю.А. Акуниной носит скорее описательный характер [Акунина, 2014]. Те работы, что удалось изучить авторам, рассматривают артивизм исключительно в рамках культурного пространства России рубежа XX–XXI вв. Артивизм в России принято рассматривать в тесной связи с акционизмом, фактически не разделяя эти два понятия и сводя их к «скандальным перформансам с элементами агрессии и сверхэпатижа», характеризующимся использованием табуированной лексики и запрещённых символов в «сакральном» для общества контексте [Йовович, 2021] с целью привлечь внимание к злободневным, по мнению арт-активистов, политическим и социальным вопросам [Кальярова, 2016]. Так, например, Т. Йовович считает, что артивизм и активизм различаются своим масштабом: если для акционистов важен сам перформанс и производимый им сиюминутный эффект, то артивисты создают свои «произведения» исключительно с видами на будущее освещение в СМИ и бурное обсуждение в социальных сетях [Йовович, 2021: 476]. Для последних очевидно важна интерактивность творческого процесса.

А. Николаев усматривает разницу между акционистами и артивистами скорее в хронологическом плане. Ретроспективный анализ постперестроечной эпохи в России позволяет ему охарактеризовать акционизм как творчество художников 1990-х, аполитичных, не противопоставлявших себя власти, но создававших «метафоры экзистенциального состояния людей

² Форма гражданской активности, обычно включающая элементы антикапитализма, защиты окружающей среды, феминизма, которая сосредоточена на практике рукоделия или на том, что традиционно называют «домашним искусством».

в диапазоне от эйфории до полного отчаяния, включая мазохизм, богоборчество и т.д.»³, на фоне происходящего в стране. Артивисты нулевых, по его мнению, сразу начинают детальную разработку собственных стратегий (в том числе когнитивный терроризм) с исключительно политическими целями, ставя перед собой задачу смены власти ненасильственными методами.

Вышеперечисленные труды не включают в сферу своего анализа традиционные виды творчества. Пожалуй, только А.Д. Эпштейн в своей работе упоминает значение именно художественного творчества в деятельности артивистов, оставляя без внимания даже такого всемирно известного уличного художника, как Павел 183⁴ (1983–2013, «русский Бэнкси») [Эпштейн, 2018]. Тем не менее западные учёные подчёркивают, что корни артивизма следует искать именно в современном искусстве, точнее, в искусстве США и Латинской Америки второй половины XX в. во всём его разнообразии, включая музыку, театр, живопись, поэзию, танец и прикладное искусство.

Артивизм

«Артивизм» является неологизмом, объединившим понятия активизма и искусства (исп. *Arte*, англ. *Art*). Его значение можно определить как искусство с эксплицитно выраженным социально-политическим посылом. Существует мнение, что предвестниками артивизма стали, например, такие произведения, как «Герника» («*Guernica*») Пабло Пикассо (1881–1973), написанная в 1937 г. с целью придать огласке и критике ужасы гражданской войны в Испании, а также «Вагон третьего класса» («*Le Wagon de troisième classe*», 1863–1865) Оноре Домье (Honoré Daumier, 1808–1879), картина, изображающая неприглядную сторону социального неравенства.

Артивизм возник как естественное стремление художников с активной гражданской позицией выразить свой протест против того или иного рода несправедливости. Своим творчеством артивисты хотят привлечь внимание общественности к таким актуальным темам, как глобализация и права национальных меньшинств, расовая и гендерная дискриминация, местные вооружённые конфликты, проблемы защиты окружающей среды. Учёные, однако, расходятся в своих мнениях о том, является ли артивизм чисто социальным явлением или в него следует включать также политический аспект. Некоторые считают, что поскольку основная масса произведений

³ Николаев А. Артивизм и акционизм. LiveJournal. 06.06.2011. URL: <https://halfaman.livejournal.com/510998.html> (accessed: 23.07.2024).

⁴ Паша 183 (P183; наст. имя — Павел Александрович Пухов — российский художник, работавший в области граффити, стрит-арта, уличной инсталляции, живописи. С 2005 г. начал заниматься социальным стрит-артом — с помощью искусства реагировать на общественные проблемы и актуальные события. В 2008 году Пухов создал одну из наиболее узнаваемых в русском стрит-арте работ — «Аленку». Он поместил изображение популярного шоколада на бетонные плиты на заброшенной стройке в московском парке «Лосиный Остров». Как писал сам художник, «все продается, а кому нечего продать, тот продает себя».

артивистов создаётся «на улице» и не финансируется политическими организациями, то это творчество следует считать аполитичным априори. Между тем понятно, что социальные проблемы, как и проблемы экономические и экологические, тесно связаны с проблемами политическими, если не обусловлены последними, поэтому представляется некорректным исключать из анализа политический элемент творчества артивистов, тем более что в ряде случаев он является очевидным и даже ключевым.

Артивисты отличаются от художников в традиционном смысле тем, что они в большинстве своём стремятся к диалогу, построению сообщества, созданию неких пространств, приглашающих зрителей или слушателей к участию в обсуждении животрепещущих вопросов. Они хотят преобразовать привычную для людей среду и раскрыть по-новому окружающую их реальность, изменив её восприятие. Посредством экспериментов в искусстве артивисты желают принести пользу обществу и вдохновить его на поступки. Примером тому может служить одно из ранних произведений, созданное в рамках «экоартивизма» немецким художником Йозефом Бойсом (Joseph Beuys, 1921–1986). В 1982 г. в Касселе во время международной арт-выставки он сложил перед зданием музея огромное количество базальтовых блоков, заявив, что каждый из блоков можно будет убрать, лишь посадив дерево в городе. Проект получил название «7000 дубов» и приобрёл международный резонанс.

Искусство чикано как инструмент политического активизма

Несмотря на то что современная география артивизма весьма обширна, истоки этого движения следует искать в латиноамериканском искусстве. Исследователи сходятся во мнении, что именно творчество сапатистов в Чиапасе (Мексика) и чикано в США стало основой для артивизма во всём мире.

Статус чикано⁵ имеет как идеологическую, так и культурную составляющую, которая, опираясь на историческое наследие, формирует их собственную идентичность. Латиноамериканское население США очень неоднородно в социально-демографическом и социально-экономическом плане. В случае чикано их статус уроженцев Соединенных Штатов, хотя они изначально являются мексиканцами, ставит их в противоречивую ситуацию в социальном и культурном смысле. В значительной степени они сохраняют

⁵ Чикано (от Mexica [me'shika] — на языке науатль слово, обозначающее современную территорию Мексики) — потомки мексиканцев, оставшихся на территории США после заключения договора Гваделупе-Идальго в 1848 г., установившего новую границу между странами по реке Рио-Гранде и включавшего передачу территорий современных штатов Аризона, Калифорния, Нью-Мексико, Юта, Невада, Техас и части Колорадо, Вайоминга, Оклахомы и Канзаса в обмен на 15 миллионов песо. См. A. Ramírez Morales. La cultura popular chicana como resistencia a la integración. URL: https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/bitstream/CIALC-UNAM/CL232/1/HCA_PIC_PT_15.pdf (accessed: 23.07.2024).

мексиканскую культуру, де-юре являются гражданами США, но де-факто не имеют доступа к тем возможностям, правам и привилегиям, которыми пользуются их англоязычные сограждане. Они не являются настоящими мексиканцами и часто оказываются вытесненными в низшие слои американского общества, сталкиваясь с условиями неравенства и социальной дискриминации. В этом смысле, в отличие от иммигрантов, которые в той или иной степени стремятся стать частью американского общества, чикано образуют отдельную группу, объединенную собственной идентичностью и культурой, которую они стараются сохранить.

Искусство чикано — форма художественного выражения, возникшая в латиноамериканской общине США в 1960-х гг., в контексте движения за гражданские права. Это искусство отражает борьбу против расового, социального и политического угнетения, а также включает в себя элементы национальной идентичности, в том числе с опорой на религию и местный колорит. Его сторонники находят новую форму политического участия, поскольку не чувствуют себя полностью интегрированными в существующую систему. Дискриминация и сегрегация являются для чикано повседневной проблемой, и они бросают вызов общепринятой системе убеждений. Чикано подчеркивают гордость за свою культуру и создают новую идентичность, «не с учётом класса, поколения или места проживания, а на основе уникального, общего опыта жизни в Соединённых Штатах» [Moore, 1972: 284].

Искусство чикано находит свое отражение в литературе, живописи, фресках, музыке и кино. Проявление культуры чикано характеризуется использованием религиозных, политических и традиционных символов. Наиболее распространенные темы в искусстве чикано охватывают широкий спектр социальных, политических и культурных аспектов, отражая опыт и борьбу сообщества чикано.

Историки утверждают, что первые произведения искусства чикано были созданы в фермерских общинах Центральной долины Калифорнии в 1960-х гг. Их авторы черпали вдохновение из политических и культурных трансформаций, происходивших в жизни мексиканских трудящихся-калифорнийцев.

Идеология художественного движения чикано выражалась в основном в мурализме. Эти художники восхищались творчеством великих мексиканских муралистов, но, в отличие от последних, использовали общественные пространства без предварительного разрешения, при этом спонсировали или поддерживали их не государственные институты, а местные торговцы и простые жители.



Руперт Гарсия. Фрида Кало.
1975

Другим важным проявлением искусства чикано является графика, одним из самых известных представителей которой стал Руперт Гарсия (Rupert García, р. 1941), родившийся в Северной Калифорнии. Этот художник сочетает в себе различные аспекты мексиканской школы и поп-арта. В его графических работах затрагиваются такие темы, как гражданские права, конфликты и исторические личности.

Среди самых известных художников чикано — Амалия Меса-Байнс (Amalia Mesa-Bains, р. 1943) и Йоланда Лопес (Yolanda López, 1942–2021): если первая создает алтари в честь выдающихся мексиканских женщин, таких как Сор Хуана Инес де ла Крус (Sor Juana Inés de la Cruz, 1648/1651–1695), Фрида Кало (Frida Kahlo, 1907–1954) или Долорес дель Рио (Dolores del Río, 1904–1983), то вторая использует образ Девы Марии Гваделупской в большинстве своих работ.

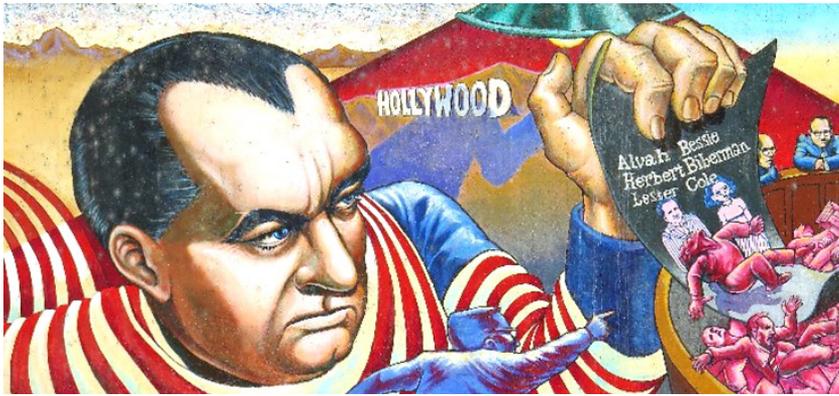


Амалия Меса-Байнс.
Алтарь Долорес дель Рио. 1984



Йоланда Лопес. Гваделупа. 1978

Художники чикано многочисленны, а их творчество разнообразно. Одни работают, используя современные техники, такие как инсталляции, другие традиционно создают фрески. Так, например, поступила Джудит Ф. Бака (Judy Baca, р. 1946), которая отправилась на землю своих предков, чтобы учиться у Давида Альфаро Сикейроса (David Alfaro Siqueiros, 1896–1974). Её первые проекты были направлены на то, чтобы вовлечь молодежь барриос (районов) в создание этих картин общественного звучания не только для самовыражения, но и как способ воспитания чувства собственного достоинства.



Джудит Ф. Бака. Фрагмент мурала «Великая стена Лос-Анджелеса». 1976



Джудит Ф. Бака. Фрагмент мурала «Пробивая стену: женщины в марафоне», созданного к Олимпийским играм в Лос-Анджелесе. 1984

Движение чикано получило большую поддержку среди студентов, которые начали интересоваться своей идентичностью и ценить своё коренное мексиканское наследие. Одна из таких групп называлась MEChA — Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (Ацтлан — название древней территории ацтеков). Важным лидером движения сельскохозяйственных рабочих был Сесар Чавес (César Chávez, 1927–1993), который всю свою жизнь боролся за права мексикано-американцев. В 1962 г. он создал организацию United Farm Workers (UFW) для улучшения прав и условий труда рабочих.

Движение чикано и по сей день пропагандирует самобытность и пытается исправить негативные стереотипы о мексиканцах в США, не прибегая к насилию. Его приверженцы носят удобную, простую одежду. Например, футболки и кепки ярких цветов с индивидуальным дизайном с изображениями икон, национальных символов, напоминая об энергии и жизненной силе традиций. Такие символы, как Дева Гваделупская или мексиканский флаг, часто включаются в дизайн, служа напоминанием о корнях и культурной принадлежности.

Развиваясь в воображаемом пространстве социокультурной сплоченности, чикано не только одеваются особым образом, они ездят на перекрашенных в красный, зеленый и синий кадиллаках, украшенных розами, кактусами и ликами Санта-Муэрте (исп. *Santa Muerte*, «Святая Смерть» — мексиканская божественная фигура, которая представляет собой смерть в образе женщины), делают татуировки в своём уникальном стиле, носят костюмы и головные уборы, демонстрирующие красоту мексиканских традиций.



Татуировка чикано с изображением Девы Гваделупской

Стиль художественного творчества чикано стал инструментом политического активизма и помог создать чувство общности среди мексикано-американцев. Их искусство затрагивает социальные проблемы, включая борьбу за гражданские права, равенство и осуждение дискриминации, служит средством для межкультурного диалога и выражает духовные стремления и сопротивление.

Сапатисты и артивизм

Протестная культура чикано в США нашла своё отражение и в самой Мексике. Парадоксальный статус бесправных «мигрантов» вынудил мексиканских индейцев бороться за свои права уже внутри собственной страны. Сапатисты, своего рода «индейские чикано», также выбрали искусство в качестве основного инструмента борьбы за право быть собой.

Уместно напомнить, что сапатистами, вернее неосапатистами, принято называть членов Сапатистской армии национального освобождения (САНО), леворадикального движения, возникшего в 1980-х гг. в беднейшем штате Мексики Чиapas. САНО ставила перед собой задачу защиты прав коренного населения (индейцев), выступая против



Розы Кортес. Сновидения. 2022

неолиберальных реформ, проводимых правительством, а также влияния США на экономическую деятельность как штата, так и страны в целом. После вооружённого восстания, организованного САНО в 1994 г. и подавленного властями, руководство движения избрало новую стратегию в форме интернет-кампаний, благодаря которой неосапатисты стали получать поддержку не только внутри страны, но и за её пределами.

В период с 1994 по 2006 г. повстанческая деятельность борцов САНО находит своё воплощение в артивизме. В эссе аргентинского специалиста по художественным языкам П. Барди мы находим одно из самых полных определений и описаний артивизма сапатистов. Это искусство, являющееся продуктом сапатистской общины, рожденное необходимостью объединять сопротивление, которое позволяет утвердиться, создать новое знание и поднять голос: «вот мы, у нас есть права, мы люди, мы можем двигаться вперед». Цель его состоит в том, чтобы создать новую ценностную систему координат, благодаря которой простой человек может быть понят и признан через искусство, может проявить себя, рассказать о себе: «No solo es un arte del pueblo y para el pueblo, sino por el pueblo» [Bardy, 2013: 7]. Таким образом сапатисты стремятся переосмыслить искусство. Их творчество направлено не на то, чтобы зритель или слушатель получал эстетическое, эмоциональное или интеллектуальное наслаждение. Их творчество — новый инструмент революции. Артивизм — это воинствующее искусство, в котором политико-идеологический дискурс преобладает над художественным.

Американский искусствовед мексиканского происхождения Л.А. Варгас Сантьяго подчёркивает, что искусство индейцев Чиапаса (их стихи, рассказы, романы, картины, фото и видеofilьмы) является квинтэссенцией сапатистской самобытности, подчёркивая роль художников как звена, объединяющего часто несогласных между собой армию и политическую партию сапатистов. Этот культурный феномен также объединяет в себе творчество разных племён индейцев и «приглашённых» художников, создавая впервые в истории по-настоящему коллективное искусство, творимое народом [Vargas Santiago, 2011].

Искусство САНО, охватывая живопись, скульптуру, музыку, театр, литературу и поэзию, кино и текстильное творчество, способствовало инклюзивному построению «коллективного политического воображаемого» сапатистов на основе местной индейской культуры, берущей начало в традициях майя [Parres Gómez, Cozzolino, 2023]. Плодом этого симбиоза культур и видов искусства стали ежегодные творческие фестивали *CompARTE por la Humanidad*⁶, объединившие на своих площадках артивистов со всего мира. На этих международных форумах у коренного населения Мексики

⁶ Festival CompARTE por la Humanidad. Radio Zapatista. URL: https://radiozapatista.org/?page_id=16981 (accessed: 10.08.2024)

появилась возможность озвучить и продемонстрировать своё видение справедливости, демократии, свободы, противостоящее навязываемой западной модели и основанное на неприятии капитализма, патриархальности и расизма.



Беатрис Аурора — чилийская художница, посвятившая себя защите идей сапатистов

Следует вновь подчеркнуть, что речь идёт о принципиально новом искусстве и его понимании: «Hubo un tiempo en el que se hacía “arte sobre las comunidades”, realizado por artistas externos al movimiento; otro tiempo en el que se practicaba mayoritariamente el “arte con las comunidades”, propiciado por los encuentros en territorio autónomo; y la tercer forma, corresponde al “arte hecho desde las comunidades”» [Parres Gómez, Cozzolino, 2023] — «Были времена, когда искусство творили художники извне, были и другие времена, когда художники создавали свои произведения совместно с сообществами; а теперь существует новый вид искусства, который исходит непосредственно “из самих сообществ”». Это творчество, использующее методы «классического западного искусства», имеет принципиально новое содержание и является коллективным. Оно не требует специального образования и тем самым разрушает классовость и подрывает status quo в искусстве, которое представлено в музеях и галереях.

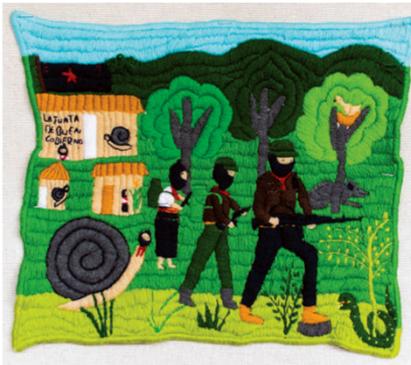
В своём исследовании Ф. Паррес Гомес цитирует одного из лидеров движения сапатистов (субкоманданте Моисея), который считает, что художником, по сути, является любой, кто занимается искусством, вне зависимости от канонов, навязываемых извне: «Para el zapatismo, artista es toda persona que reivindique su actividad como arte, independientemente de cánones, críticos de arte, museos, wikipedias y demás esquemas «especialistas» que clasifican (es decir: excluyen) las actividades humanas (Subcomandante Insurgente Moisés)» [Parres Gómez, 2022: 19] — «Художник для сапатиста — это любой человек, который претендует на то, что его деятельность — это искусство, независимо от канонов, критиков искусства, музеев, википедий и других “специализированных” схем, которые классифицируют (другими словами: исключают) деятельность человека».

Вышивка как протестное творчество

Искусство стало универсальным переводчиком, позволившим индейцам общаться между собой и с внешним миром без помощи посредников. Графика, муралы, фотография и вышивка стали в этом деле неоценимым ресурсом.

Рассматривая диаграмму, предложенную Ф. де Парресом Гомесом [Parres Gómez, 2022: 17], невольно удивляешься особому месту вышивки, которая из простого ремесла переродилась в новый вид искусства, став, пожалуй, самым очевидным доказательством тезиса сапатистов о его народности. Используемая ранее в костюмах для самоидентификации коренных американских народов, вышивка стала ещё одним инструментом протестного творчества, позволив даже домохозяйкам принять участие в культурном процессе. Расшитые одеяла, сумки, серьги и прочие элементы быта индейцев получили статус произведений искусства, наполнившись особым смыслом. Вышивка, как и другие виды искусства, для сапатистов представляет собой мост между разными коренными народами и, что немаловажно, между разными поколениями индейцев.

Именно в связи поколений кроется ещё одна отличительная черта искусства сапатистской идеологии — его педагогичность, направленность на коллективное воспитание. В вышивках эстетический эффект не уступает, но, пожалуй, равнозначен эффекту воспитательному, который можно условно разделить на несколько элементов. Это и передача знаний об истории коренных народов и современном устройстве сапатистских общин. Это и обучение молодых вышивальщиц уникальным для каждого народа техникам, несущим функцию самоидентификации. Это и сохранение и передача из поколения в поколение особых символов и связанных с ними знаний, восходящих к традициям майя.



Вышивка, выполненная сторонниками сапатистов⁷. 2018



Франсиско де Паррес Гомес.
Диаграмма искусства, предложенная движением сапатистов

Вышивка как форма протеста стала визитной карточкой женщин-активисток Латинской Америки. Однако первые

⁷ Источник: Parres Gómez F. Arte y política en el zapatismo contemporáneo: una relación indisoluble. Buenos Aires. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; San Cristóbal de Las Casas. Cooperativa Editorial Retos; Guadalajara. Cátedra Jorge Alonso, Universidad de Guadalajara. 2022. P. 36.

упоминания о такой роли вышивки мы находим ещё в Англии начала XX в. Один из музеев Западного Сассекса хранит платок, вышитый в 1912 г. 67 суфражистками, осужденными за очередную акцию в защиту избирательного права женщин.

Вышивка из декоративного элемента в руках английских активисток превращается в поле для создания культурных значений с религиозным, политическим и идеологическим подтекстом.

Традиция расшитого платка — символа протеста спустя полвека находит своё продолжение в Аргентине. Там матери, требуя вернуть своих детей, задержанных и пропавших без вести в годы ужасающей своей жестокостью диктатуры Хорхе Рафаэля Виделы (Jorge Rafael Videla, 1976–1981), встречаются каждый четверг в условленное время на одной и той же площади и покрывают свои головы платками, сделанными из детских. Под страхом смерти, стараясь обойти запрет правительства на проведение манифестаций и митингов и привлечь внимание аргентинской



Платок суфражисток. Англия. 1912

и международной общественности, они молча прогуливаются парами вокруг памятника, символизирующего свободу. Каждая из матерей Площади Мая (Madres de Plaza de Mayo) хранит на платке вышитое имя своего пропавшего ребёнка [D'Antonio, 2006: 34, 38].



Платок
«Матерей площади Мая»

На площади Койоакан в Мехико собираются все желающие излить своё негодование, протест или скорбь на ткани, вышивая платки, как это начали делать в 2011 г. участники инициативы «Bordando por la paz y memoria. Una víctima, un pañuelo» («Вышивая за мир и память. Одна жертва — один платок»), несогласные с методами войны президента Фелипе Кальдерона (Felipe Calderón, 2006–2012) против наркотрафика. Только по официальным данным, «чистки» Кальдерона привели к более чем 60 тысячам убийств (по неофициальным — 350 тыс.). Пространство Койоакан, куда приходят по воскресеньям вышивать женщины, мужчины и дети, превратилось в место для разговоров и слёз. Цвет вышивок символичен.

Красная нить — для погибших, зелёная — для пропавших без вести, фиолетовая — для поминовения убитых женщин [Olalde, 2018; Olalde Rico, 2019: 16].

Различного рода конфликты, разгорающиеся то в одной, то в другой части Латинской Америки, породили остросоциальное, оппозиционное искусство, эстетика которого неразрывно связана с происходящими событиями и немислима без очевидно выраженной гражданской позиции художника. Как реакция на социальное неравенство, в ряде стран возникли текстильные произведения, получившие мировую известность.

Так, в ответ на кровавую диктатуру генерала Аугусто Пиночета (Augusto Pinochet, 1973–1990) в Чили возникло движение «арпильеристок» (исп. arpilleras) [Sastre-Díaz, 2011]. Арпильера представляет собой старинную чилийскую текстильную технику по изготовлению ковров из мешочной ткани. Ещё в 1964 г. знаменитая чилийская музыкальная исполнительница Виолета Парра (Violeta Parra, 1917–1967) удивила своих поклонников, выставив



Вышивка «Каин, где твой брат?» Чили. Ок. 1983

в Лувре арпильеры собственного производства. Тем самым она не только во всеуслышание заявила о проблемах в Чили, но и стала источником вдохновения для последующих поколений артивисток по всей Латинской Америке [Rosentreter Villarroel, 2024]. Уже позже на основе арпильеры, используя различные материалы, чилийские женщины начали изображать сцены насилия, убийств, арестов и пыток, которыми печально прославился режим Пиночета. Текстильные произведения, созданные свидетелями ужасов, творимых диктатурой, превратились в руках рукодельниц в улики преступлений. Арпильеристкам удалось то, что не могли сделать представители классических видов искусства, находящиеся под неусыпным контролем властей: они способствовали разложению режима изнутри и добились широкого международного резонанса.



Каролина Диас-Монрой.

Вышивка «Убивают нашу учительницу». 1986

Текстильные произведения, созданные свидетелями ужасов, творимых диктатурой, превратились в руках рукодельниц в улики преступлений. Арпильеристкам удалось то, что не могли сделать представители классических видов искусства, находящиеся под неусыпным контролем властей: они способствовали разложению режима изнутри и добились широкого международного резонанса.

Вышивка спасала от отчаяния и беженцев из Сальвадора, которые в лагерях, организованных в Гондурасе, пытались донести до мировой общественности правду о гражданской войне в своей стране в 1980-х гг. XX века⁸.

В начале XXI в. в Колумбии вышивка лечит душевные раны и позволяет выплеснуть гнев обесщеченным, потерявшим своих мужей и дома женщинам деревни Мампухан (*Mujeres tejiendo sueños y sabores de paz de Mampuján*)⁹. В этом случае, как и в случае с Сальвадором, текстильный нарратив несёт в себе значительную эмоциональную, социальную и культурную нагрузку, которая позволяет восстановить социальные связи и общинные обычаи, нарушенные войной и политической жестокостью [Bello Tocancipá, Aranguren Romero, 2020; Belalcazar Valencia, Molina Valencia, 2017].



Женщины-беженцы из Сальвадора вышивают в лагере в Гондурасе

Изучая текстильный артivism в странах, переживших ужасы военной диктатуры, нельзя обойти стороной Бразилию. Несмотря на то что, по сравнению с Чили и Мексикой, вышивка в деле культурного протеста в Бразилии не имела особой популярности, следует выделить вклад американского модельера бразильского происхождения Зузу Анжел (Zuzu Angel, 1921–1976), которая активно выступала против бразильской военной диктатуры после насильственного исчезновения её сына Стюарта. В 1971 г. в посольстве Бразилии в Нью-Йорке она организовала дефиле-манифест, требуя наказать виновных в его смерти. Платья её авторства были украшены вышивкой в виде оружия, танков, бомб, людей в форме и птиц в клетках. Добившись объективного расследования гибели сына, Зузу Анжел стала жертвой автокатастрофы, спровоцированной, как было установлено позже, бразильскими секретными службами.

⁸ Война в Сальвадоре между правительством страны и партизанскими силами социалистической и коммунистической ориентации, объединёнными во Фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти (ФНОФМ), продолжалась с 1979 по 1992 год и завершилась заключением мирного соглашения, роспуском вооружённых формирований оппозиции и легализацией ФНОФМ, сокращением армии и реорганизацией полиции. Конфликт отличался ожесточённостью, общее количество жертв оценивается в 75 тысяч человек и основную часть из них составляли мирные жители.

⁹ С 1964 по 2016 год в Колумбии шла гражданская война между правительством и левыми повстанцами. Основными силами, выступившими против правых, стали Революционные вооружённые силы Колумбии — Армия народа (ФАРК) и Армия национального освобождения (АНО). В войне также участвовали ультраправые вооружённые формирования («парамилитарес»). В 2000 г. группа парамилитарес, войдя в селение Мампухан, приказала жителям покинуть его. Изгнание сопровождалось убийствами и изнасилованиями.

См. *Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz* – ASVIDAS. Unidad Soloidaria. URL: <https://www.unidadsolidaria.gov.co/node/3148> (accessed: 03.09.2024)

Уже в наши дни, 18 октября 2019 г., чилийцы объединились, выйдя на улицы с общим протестом против политики правительства и поставив ребром вопрос о социальном неравенстве. Последовавший за этим жёсткий ответ властей, которым удалось пресечь демонстрации, вызвал негодование не только самих граждан Чили, но и равнодушных людей за пределами страны. Следствием этого стала международная текстильная манифестация *Mil agujas por la Dignidad* («Тысяча игл за Достоинство»), которая состоялась 7 декабря 2019 г. одновременно в 83 локациях на территории Южной и Северной Америки, Европы, Азии и Океании. В акции приняли участие 64 действующих художественных коллектива, а также множество спонтанно образованных кружков и отдельных вышивальщиц. Участники манифестации ставили перед собой цель визуализировать чувства и требования простых чилийцев, создав общественное пространство, в котором как можно больше людей в мире оказались бы вовлечёнными в данную проблему. Таким пространством стали площади, улицы, университеты, школы, вокзалы и автобусные остановки. Очевидно, что успеху акции во многом способствовала её организация через социальные сети, что позволило за столь короткий срок организовать деятельность активисток по всему миру. Немаловажной стала общественная дискуссия, развернувшаяся в социальных сетях благодаря богатому фотоматериалу, оставшемуся после текстильной манифестации. Среди прочих важным результатом этих дискуссий стало решение о том, что платформа *Mil agujas por la Dignidad* должна иметь перманентный характер и являться инструментом борьбы с любого рода несправедливостью и нарушением человеческих прав. На базе данного текстильного движения уже были осуществлены международные проекты в защиту прав граждан Колумбии, Эквадора и Бразилии.



Международная текстильная манифестация. 2019

* * *

Артвизм как активно развивающееся международное явление находится в поле интересов учёных, представляющих самые разные дисциплины. Современный арт-активизм изучают с точки зрения социологии, политологии, культурологии, искусствоведения, лингвистики и других наук. Специалисты сходятся во мнении, что корни современного артвизма следует искать в традициях коренных народов стран Латинской Америки, где он стал в том числе социальным движением. Сапатисты в Мексике и чиканос в США заложили базовые принципы и техники создания коллективного искусства с острым социополитическим подтекстом, которое получило особую популярность и успех в условиях развития социальных сетей.

В рамках арт-активизма новое измерение и значение приобретает вышивка, которая из традиционного индивидуального ремесла превращается в символ гражданского протеста. В поисках решения собственных проблем рукодельницы неосознанно создают общественное пространство, в котором звучит призыв к построению нового многогранного мира, учитывающего национальные интересы, соблюдающего уважение к традициям и культуре каждого из народов.

Феномен использования вышивки в рамках борьбы за свои политические, экономические, социальные права — явление наднациональное, получившее особое развитие в Латинской Америке, где на разных этапах истории (особенно в XX веке) большинство стран было вынуждено пройти через масштабные социально-экономические потрясения, ужасы кровавых диктатур, многолетних гражданских войн и внутренних вооруженных конфликтов. Арт-активизм, являющийся по сути своей искусством не «сверху», а «снизу», сыграл важную роль в становлении гражданского и протестного самосознания латиноамериканских народов, стал важным инструментом в отстаивании конституционных прав на мир, безопасность, свободу.

Список литературы / References

Акунина Ю.А. (2014) Арт-активизм как актуальная форма протеста: социокультурный анализ, *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, № 1(57), с. 79–85.

Akunina Yu.A. (2014) Art-aktivizm kak aktual'naya forma protesta: sotsiokul'turnyi analiz [Art Activism as Actual Form of a Protest: Sociocultural Analysis], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no. 1(57), pp. 79–85. (In Russian)

Йовович Т. (2021) Взрывной потенциал современного арт-активизма: факторы – функции – рецепция, *Quaestio Rossica*, т. 9, № 2, с. 471–486.

Jovovic T. (2021) Vzryvnoi potentsial sovremennogo art-aktivizma: faktory – funktsii – retseptsiya [The Explosive Potential of Artistic Activism: Factors – Functions – Response], *Quaestio Rossica*, vol. 9, no. 2, pp. 471–486. DOI: 10.15826/qr.2021.2.590 (In Russian)

Кальярова К.Н. (2016) Арт-активизм как форма социально-политического протеста в социальных сетях (на примере деятельности активистов арт-группы «Война»), *Знак: проблемное поле медиаобразования*, № 4(21), с. 68–72.

Kal'jarova K. N. (2016) Art-aktivizm kak forma sotsial'no-politicheskogo protesta v sotsial'nykh setyakh (na primere deyatel'nosti aktivistov art-gruppy "Voina") [Art Activism as a Form of Social and Political Protest in Social Networks (on the Example of Activism Art Group «War»)], *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*, no. 4(21), pp. 68–72. (In Russian)

Эпштейн А.Д. (2018) Арт-активизм третьего срока Путина. Наследники московского концептуализма и соц-арта в XXI веке, *Неприкосновенный запас*, № 1(117), с. 219–237.

Epstein A.D. (2018) Art-aktivizm tretëgo sroka Putina. Nasledniki moskovskogo kontseptualizma i sots-arta v XXI veke [Art-activism of Putin's third term. Heirs of Moscow Conceptualism and Social Art in the 21st Century], *Neprikosnovennyi zapas*, no. 1(117), pp. 219–237. (In Russian)

Bardy P. (2013) El arte zapatista. Un espacio de resistencia y creación [Zapatista Art. A Space of Resistance and Creation], *Revista Techné*, no. 1, pp. 7–10. (In Spanish)

Belalcazar Valencia J.G., Molina Valencia N. (2017) Los tejidos de las mujeres de Mampuján: prácticas estético-artísticas de memoria situada en el marco del conflicto armado colombiano [The weavings of the women of Mampuján: aesthetic-artistic practices of memory situated in the context of the Colombian armed conflict], *Andamios*, vol. 14, no. 34, pp. 59–85. (In Spanish)

Bello Tocancipá A.C., Aranguren Romero J.P. (2020) Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano [Voices of Thread and Needle: Constructions of Meaning and Emotional Management Through Textile Practices in the Colombian Armed Conflict], *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, no. 6, pp. 181–204. (In Spanish)

D'Antonio D.C. (2006) Las Madres de Plaza de Mayo y la apertura de un camino de resistencias. Argentina, última dictadura Militar 1976-1983 [The Mothers of Plaza De Mayo and the Opening of a Path of Resistance. Argentina, Last Military Dictatorship 1976-1983], *Revista Nuestra América*, no. 2, pp. 29–40. (In Spanish)

Moore J. (1972) *Los mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano* [Mexicans in the United States and the Chicano Movement], México, FCE, 300 p. (In Spanish)

Olalde K. (2018) Dar cuerpo y poner en movimiento a la memoria. Bordado y acción colectiva en las protestas contra los asesinatos y las desapariciones en México [Giving Body and Setting Memory in Motion. Embroidery and Collective Action in Protests Against Murders and Disappearances in Mexico], *Cuerpos Memorables*, pp. 207–228. (In Spanish)

Olalde Rico K. (2019) Bordando por la paz y la memoria de México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas [Embroidering for Peace and Memory in Mexico: Femininity without Submission and Democratic Aspirations], *Debate feminista*, no. 58, pp. 1–30. DOI: 10.22201/cieg.2594066xe.2019.58.01 (In Spanish)

Parres Gómez F. de (2022) *Arte y política en el zapatismo contemporáneo: una relación indisoluble* [Art and Politics in Contemporary Zapatismo: an Indissoluble Relationship], Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; San Cristóbal de Las Casas, Cooperativa Editorial Retos; Guadalajara, Cátedra Jorge Alonso, Universidad de Guadalajara, 55 p. (In Spanish)

Parres Gómez F. de, Cozzolino F. (2023) Arte e imaginación política: reflexiones a partir del movimiento zapatista en México [Art and Political Imagination: Reflections From the Zapatista Movement in Mexico], *Designio*, vol. 5, no. 2, DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v5i2.855> (In Spanish)

Rosentreter Villarroel K. (2024) Artivismos textiles en América Latina: Mil agujas por la Dignidad, bordados políticos accionados entre la digitalidad y la calle [Textile Artivisms in Latin America: a Thousand Needles for Dignity, Political Embroideries Activated Between Digitality and the Street], *Utopía Y Praxis Latinoamericana*, no. 29(104), pp. 59–78. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10501675> (In Spanish)

Sastre-Díaz C. (2011) Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990) [Reflections on the Politicization of Chilean Women Arpilleristas (1973-1990)], *Revista Sociedad y Equidad*, no. 2, pp. 364–377. DOI: <https://doi.org/10.5354/rse.v0i2.15286> (In Spanish)

Vargas Santiago L.A. (2011) Discursos y militancia en imágenes, *Crónicas. El Muralismo, Producto De La Revolución Mexicana, En América*, no. 12, p. 21. (In Spanish)

Наследие и мифы: «королевства веры» средневековой Испании сквозь призму современных споров о межрелигиозном диалоге

© Силантьева М.В., Горшенёв Д.С., 2024

Мargarита Вениаминовна Силантьева, д-р филос. наук, профессор, заведующая кафедрой философии им. А.Ф. Шишкина МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0000-0002-9246-6339

E-mail: silvari@mail.ru

Дмитрий Сергеевич Горшенёв, канд. филос. наук, старший преподаватель кафедры философии им. А.Ф. Шишкина МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0009-0005-6515-8030

E-mail: d.gorshenev@inno.mgimo.ru



Рецензия на монографию: Катлос Б.А. Королевства веры. Новая история мусульманской Испании. – Москва: Медина ИД, 2024. – 608 с.

Аннотация. Книга Б. Катлоса «Королевства веры: Новая история мусульманской Испании», изданная в переводе на русский язык в серии «Межрелигиозный диалог», представляет читателю историю мусульманской Испании, известную как Аль-Андалус. Автор в своей работе постарался рассказать читателям, поверхностно знакомым с периодом арабского владычества на Пиренейском полуострове, об особенностях социально-культурного взаимодействия религиозных сообществ, к которым принадлежало население средневековой Испании. В работе известные и малоизученные исторические факты собраны в единую повествовательную линию, охватывающую девять веков иберийской истории, от исламского завоевания вестготского королевства в 711 г. до окончательного изгнания морисков (новообращенных мусульман) из Испании в 1614 г. Книга Б. Катлоса предлагает новый взгляд на историю арабо-берберского завоевания Испании, пересмотр устоявшихся мифов о существовании просвещенного арабо-мусульманского государства Аль-Андалус, о Реконкисте, о феномене *convivencia*.

ском полуострове, об особенностях социально-культурного взаимодействия религиозных сообществ, к которым принадлежало население средневековой Испании. В работе известные и малоизученные исторические факты собраны в единую повествовательную линию, охватывающую девять веков иберийской истории, от исламского завоевания вестготского королевства в 711 г. до окончательного изгнания морисков (новообращенных мусульман) из Испании в 1614 г. Книга Б. Катлоса предлагает новый взгляд на историю арабо-берберского завоевания Испании, пересмотр устоявшихся мифов о существовании просвещенного арабо-мусульманского государства Аль-Андалус, о Реконкисте, о феномене *convivencia*.

Ключевые слова: Аль-Андалус, Испания, мавры, Реконкиста, христиане, Пиренейский полуостров, Иберия, ислам, халифат

Для цитирования: Силантьева М.В., Горшенёв Д.С. (2024) Наследие и мифы: «королевства веры» средневековой Испании сквозь призму современных споров о межрелигиозном диалоге. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 198–208. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-198-208

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 3. P. 198–208
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-198-208

UDC 94:327

Recibido 04.05.2024
Revisado 10.09.2024
Aceptado 13.09.2024

Patrimonio y mitos: los «Reinos de fe» de la España medieval desde el prisma de debates contemporáneos sobre el diálogo interreligioso

© Silantieva M.V., Gorshenyov D.S., 2024

Margarita V. Silantieva, doctora en filosofía, profesora, jefa del Departamento de filosofía, Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, Avenida Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0002-9246-6339

E-mail: silvari@mail.ru

Dmitry S. Gorshenev, PhD (filosofía), profesor titular del Departamento de filosofía, Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, Avenida Vernadskogo, 76

ORCID: 0009-0005-6515-8030

E-mail: d.gorshenev@inno.mgimo.ru

Reseña de la monografía: Catlos B.A. Reinos de fe: una nueva historia de la España musulmana. – Moscú: Medina ID, 2024. – 608 p.

Resumen. El período musulmán en la historia de España está asociado sobre todo con el arte morisco y la brutal pero justa Reconquista que culminó con la caída de la Granada musulmana. Sin embargo, el libro de B. Catlos «Reinos de fe: una nueva historia de la España musulmana» cuenta una historia muy diferente de la España musulmana conocida como al-Andalus. El autor trata de presentar una nueva visión de la historia de la conquista árabe-bereber de España a los lectores que tal vez no conozcan profundamente este período, enfocándose en la interacción sociocultural de las comunidades religiosas que habitaban entonces la península Ibérica. La obra recopila hechos históricos, incluyendo los poco conocidos, en una sola línea narrativa que abarca nueve siglos de la historia ibérica, desde la conquista musulmana del reino visigodo en 711 hasta la expulsión definitiva de los moriscos (musulmanes convertidos al catolicismo) de España en 1614. Esta es una reseña de un libro que revisa mitos establecidos sobre el estado árabe-musulmán de al-Andalus, la Reconquista y el fenómeno de la *convivencia*.

Palabras clave: al-Andalus, España, moros, Reconquista, cristianos, península Ibérica, Iberia, Islam, califato

Para citar: Silantieva M.V., Gorshenyov D.S. (2024) Patrimonio y mitos: los «Reinos de fe» de la España medieval desde el prisma de debates contemporáneos sobre el diálogo interreligioso, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 198–208. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-198-208

Declaración de divulgación: Los autores declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 3. P. 198–208
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-198-208

UDC 94:327

Received 04.05.2024
Revised 10.09.2024
Accepted 13.09.2024

Heritage and Myths: The «Kingdoms of Faith» of Medieval Spain Through the Prism of Contemporary Debates on Interreligious Dialogue

© Silantieva M.V., Gorshenyov D.S., 2024

Margarita V. Silantieva, Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy, MGIMO University.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0002-9246-6339

E-mail: silvari@mail.ru

Dmitry S. Gorshenyov, PhD (philosophy), Senior Lecturer at the Department of Philosophy, MGIMO University.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

ORCID: 0009-0005-6515-8030

E-mail: d.gorshenev@inno.mgimo.ru

Book review: Catlos B.A. *Kingdoms of Faith: A New History of Muslim Spain*. – Moscow: Medina ID, 2024. – 608 p.

Abstract. The Muslim period in the history of Spain is mostly associated with Moorish art and the brutal but just Reconquista that culminated with the fall of Muslim Granada. However, the book «Kingdoms of Faith: A New History of Muslim Spain» by B. Catlos tells a very different story of the Muslim Spain known as al-Andalus. The author intends to offer a new vision of the Arab-Berber conquest of Spain with readers who might not be closely familiar with this period, focusing on the sociocultural interaction of the religious communities that inhabited the Iberian Peninsula at the time. The work combines well-known and little-known historical facts into a single narrative line that encapsulates nine centuries of Iberian history, from the Muslim con-

quest of the Visigothic Kingdom in 711 to the expulsion of the Moriscos (Muslims converted to Catholicism) from Spain in 1614. This is a review of a book that reconsiders common myths about the Arab-Muslim state of al-Andalus, Reconquista and the phenomenon of *convivencia*.

Keywords: al-Andalus, Spain, Moors, Reconquista, Christians, Iberian Peninsula, Iberia, Islam, caliphate

For citation: Silantieva M.V., Gorshenyov D.S. (2024) Heritage and Myths: The «Kingdoms of Faith» of Medieval Spain Through the Prism of Contemporary Debates on Interreligious Dialogue, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 198–208. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-3-198-208

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

Испания времён мусульманского владычества, или культурный феномен Аль-Андалуса (здесь мы говорим о периоде с 711 по 1492 г.), занимает центральное место в испанском национальном мифотворчестве. О чём бы ни рассуждали историки, философы или культурологи, будь то идея *convivencia* (сосуществование) — термина, описывающего мирное и во многом взаимно обогащающее сосуществование мавров-мусульман, иудеев и христиан, — или, напротив, предпосылки Реконкисты и дальнейшей экспансии Испании в Новый Свет, — Аль-Андалус может объяснить всё или почти всё.

При этом мнения по поводу оценок данного феномена заметно разнятся. Принято считать, что восточная историография нередко представляет *convivencia* не просто как период арабо-мусульманского господства на Пиренейском полуострове, но как политику просвещённого арабо-мусульманского государства по созданию островка межрелигиозной терпимости, где процветали науки, искусства, что, по мнению некоторых историков, было огромной редкостью в нетерпимой к иноверцам (и потому отсталой) Западной Европе. По этой логике испанские ученые, напротив, обычно предлагают рассматривать исламский период истории своей страны как поступательное отвоевание (Реконкиста) земель северными христианскими королевствами Иберии, завершившееся разгромом «мавританских сарацинов» в Гранаде в 1492 г.

Однако не секрет, что эти стереотипы сегодня больше не в ходу, и дискуссия о мифотворчестве вокруг Аль-Андалуса (а заодно и вокруг понятия *Реконкиста*) — явное тому подтверждение.

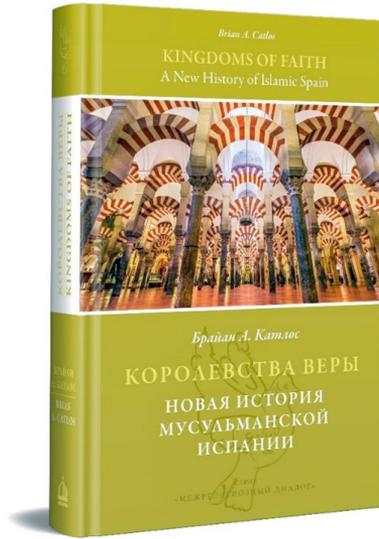
Задачу пересмотра устоявшихся мифов ставит перед собой и автор книги «Королевства веры. Новая история мусульманской Испании» Брайан Катлос [Catlos, 2018], профессор религиоведения Колорадского университета Боудлер (в русском переводе издана совсем недавно, в 2024 г.¹).

¹ Катлос Б. Королевства веры. Новая история мусульманской Испании. Москва. Медина ИД. 2024. 608 с.

Исторический массив, которым оперирует Б. Катлос, вполне традиционен и широко известен в профессиональном сообществе. Однако в настоящей работе исторические факты собраны в единую повествовательную линию, охватывающую девять веков иберийской истории, от исламского завоевания вестготского королевства в 711 г. до окончательного изгнания морисков (новообращенных мусульман) из Испании в 1614 г.

Интересное начинается сразу: Б. Катлос анализирует саму модель рассмотрения истории Аль-Андалуса в оптике взаимоотношений религиозных сообществ и последовательно проводит мысль о том, что средневековая Испания не была ни местом столкновения цивилизаций в современном их понимании, ни межконфессиональным раем на земле. Как известно, и исламские, и христианские королевства средневековой Иберии мало напоминали современные государства. Здесь, как и в других местах Европы, династические монархии были не против решить вопросы религиозной идентичности с помощью силы, чему способствовала их нестабильность как политических образований. Вместе с тем социальная, экономическая и политическая целесообразность требовала сотрудничества между мусульманами и христианами, что, в свою очередь, приводило к росту культурного обмена и, как следствие, к размытой религиозной идентичности. Мысль, которая прослеживается по всему повествованию, заключается в следующем: вместо того чтобы воспринимать жителей Пиренейского полуострова исключительно в качестве мусульман, христиан или иудеев, их следует рассматривать как людей, с одной стороны, конечно, религиозных, но, с другой стороны, глубоко прагматичных, озабоченных в первую очередь своим собственным благополучием.

Ведущие роли автор повествования отводит влиятельным личностям — венценосным властителям и их сподвижникам, а также представителям финансовой и религиозной элиты. Многоуровневые сети покровительства, которые пронизывают эти общества, подобно проросшему клубню, проникают во все сферы, выдвигая личностный фактор на первое место при определении стратегии и тактики, в том числе в делах веры и культурного строительства: войны, дворцовые интриги, военные союзы, смена династий и собственно политический процесс в Иберии того времени. Особого внимания, с нашей точки зрения, заслуживает мысль о том, что акторы внутренней политики в ту эпоху были более персонифицированы, нежели



современные, и именно это приводило к непрекращающемуся конфликту интересов из-за постоянного стремления к власти каждого, кто имел сколь-нибудь значимое влияние на принятие государственных решений.

Работа Б. Катлоса разбита на шесть частей, каждая охватывает чуть больше века. Своё повествование он начинает с истории ислама, путей его распространения на Пиренейский полуостров, формирования правящего класса из числа мусульман и их борьбы за власть. В дальнейшем, отмечает автор, из тех родов, которые получили и сохранили за собою власть, формируются местные элиты, которые и стали основой феномена Аль-Андалуса. Эти элиты на протяжении веков выстраивают максимально комфортные для себя, а иногда и взаимовыгодные отношения с местными христианскими и еврейскими общинами при формальном доминировании ислама и реальном религиозном плюрализме. При этом немусульмане были обременены лишь выплатой специального налога, который, в свою очередь, обеспечивал автономию в отправлении религиозных обрядов и гарантировал равный с мусульманским населением уровень защиты со стороны мусульманских правителей.

Такого рода практика не способствовала централизации власти, и в скором времени династия Омейядов², та, что и начала исламскую экспансию на Иберийский полуостров, уже не могла контролировать всю территорию халифата. Кроме того, отмечает Катлос, смешанные браки представителей местных мусульманских элит с влиятельными христианскими и еврейскими семьями не позволяли использовать религиозный фактор как инструмент сплочения мусульманского общества под общим началом. Уже ко времени династий Фатимидов³ и Аббасидов⁴ общественно-политический уклад Испании представлял собой по сути «очень разнородные, космополитичные и со сложными переплетениями культуры» [Catlos, 2018: 157] общества. Халифат постепенно начинал всё больше походить на лоскутное одеяло, где каждый небольшой регион формировал свою собственную модель отношений между общинами, маркированными религиозной принадлежностью их членов, что, в конечном итоге, полагает автор, привело к мусульманскому варианту феодальной раздробленности на Пиренеях, получившей название *таифа*.

² Омейяды — династия халифов, основанная Муавией в 661 г. Омейяды Суфьянидской и Марванидской ветвей правили в Дамасском халифате до середины VIII в. В 750 г. в результате восстания Абу Муслима их династия была свергнута Аббасидами, а все Омейяды были уничтожены, кроме внука халифа Хишама Абд ар-Рахмана I, основавшего династию в Испании (Кордовский эмират). — Здесь и далее *примеч. ред.*

³ Фатимиды — династия шиитских (исмаилитских) халифов и имамов, правившая в Фатимидском халифате с 909 по 1171 г. Считали себя потомками Али ибн Абу Талиба и дочери исламского пророка Мухаммеда Фатимы.

⁴ Аббасиды — вторая (после Омейядов) династия арабских халифов (750–1258 гг.), происходившая от Аббаса ибн Абд аль-Мутталиба (ум. в 653 г.), дяди пророка Мухаммеда. В 750 г. Аббасиды свергли Омейядов на всей территории халифата, кроме территории будущего Кордовского эмирата.

Фактически религиозная идентичность каждой группы, составляющей Аль-Андалус, уравнивалась внутриобщинными разногласиями, этно-религиозными особенностями, сетями покровительства и классовой напряженностью, что не позволяло выкристаллизовать самостоятельную групповую идентичность общности, способной дистанцироваться от других групп. Даже альморавидов⁵ и династию альмохадов⁶, пришедших позже на Иберийский полуостров с севера Африки, автор, вопреки расхожему мнению, не рассматривает как нетерпимых религиозных радикалов, утверждая, что их прибытие не привело ни к разрушению культуры Аль-Андалуса, ни к радикализации общества на религиозной почве.

К 1159–1160 г. у христиан уже было множество стимулов к переходу в ислам и без давления со стороны мусульманских князей Иберии. Дело в том, что переход в другую веру приносил значительные социальные и экономические выгоды. В частности, это был верный способ продвинуться по государственной службе или даже добиться политической власти (точно так же переход в христианство после 1492 г. стал залогом сохранения статуса, привилегий и даже какого-то числа полномочий для мусульман, решивших остаться на территории Испании). И хотя Б. Катлос не отрицает, что иногда причиной религиозной конверсии могло стать показательное преследование за веру, но подчёркивает, что такие случаи были скорее акциями устрашения с целью повысить налоги на свободу отправления религиозных культов, а не желанием провести исламизацию Испании.

Еще один сюжет, где автор книги вступает в дискуссию с общепринятым мнением, касается исчезновения Аль-Андалуса. В рамках традиционного подхода принято говорить о падении последнего оплота мавританского присутствия на Пиренеях — крепости Альгамбра — в самом начале 1492 г. как окончании Реконксты и конце мусульманской Испании.

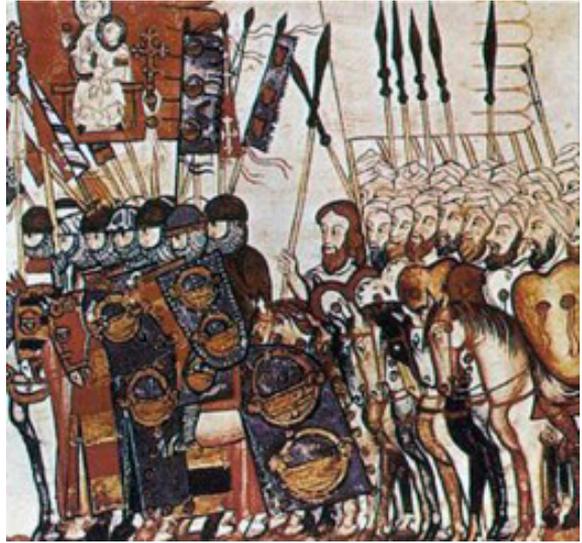
По мнению же Катлоса, лишь окончательное изгнание мудехаров и морисков с Пиренейского полуострова к 1614 г. поставило точку в отношениях мусульман и христиан, которые, хоть и не отличались взаимным уважением после Реконксты, но еще сохраняли культурно-социальный синтез, известный как Аль-Андалус.

Автор настаивает, что завоевание большей части территории Иберийского полуострова христианскими войсками к середине XIII в. так и не смогло изжить прагматичное взаимодействие мусульманского и христианского населения Пиренейского полуострова.

⁵ Альморавиды — династия, основанная в середине XI в. берберами — последователями Абдуллы ибн Ясина. Государство существовало на территории нынешних Марокко, Алжира, Испании и Португалии.

⁶ Альмохады — династия, правившая в 1121–1269 гг. в Альмохадском халифате — государстве берберов Магриба. Основатель движения альмохадов — Ибн Тумарт — проповедовал особо строгое соблюдение идеи единства Бога (таухида), выступал против религиозной нетерпимости альморавидов.

Христианские и мусульманские рыцари сражались вместе по *обе стороны* в большинстве битв Реконксты (что говорит о том, что религиозный вопрос был второстепенным на начальном этапе войны). А активному продвижению христиан на юг во многом способствовали мирные соглашения о капитуляции с местными мусульманскими сообществами, которые выступали против своих собственных мусульманских лидеров, рассматривая Реконксту как инструмент смены локальных политических элит. Да и опыт, открытия и технические новшества в различных областях знаний, которые были накоплены при исламском правлении, без всякого религиозного цензурирования стали достоянием христианской цивилизации.



Войско, объединяющее христианских и мусульманских рыцарей. XIII в.

Так, когда мусульманский Толедо перешёл под христианское правление, перевод на латынь книг, хранившихся в знаменитых арабских библиотеках этого города, привёл к появлению в европейской науке знаний, без которых мы сейчас не мыслим ни позднее Средневековье, ни раннее Возрождение.

Получается, рассуждает Б. Катлос, и христианская Кастилия, и Гранада династии Насридов⁷ даже в своей междоусобной борьбе унаследовали сложную внутреннюю социально-политическую структуру Аль-Андалуса. Сотни тысяч мусульман, решивших остаться в Испании после 1492 г., по мнению исследователя, стали ещё активнее воспроизводить социокультурные модели поведения, характерные для мирного сосуществования исламской и христианской культур, что составляло ядро феномена Аль-Андалуса.

Б. Катлос справедливо отмечает гораздо более нестабильный, чем у немусульманских групп при Халифате, статус мусульман христианской Испании, что требовало большей изобретательности в духовной и светской сферах и фактически укрепляло (а не ослабляло) межконфессиональный диалог. В частности, упоминается переосмысление культа Девы Марии иберийскими мусульманами и их потомками, перешедшими в христианство, с тем чтобы при сохранении внешнего христианского благочестия не было конфликта с традиционными исламскими убеждениями и ритуалами.

⁷ Насриды — династия мусульманских правителей, правивших Гранадским эмиратом с 1230 по 1492 г.

В то же время на бытовом уровне испанские мусульмане использовали собственный язык, по структуре больше походивший на латынь, но записанный арабской вязью. Тексты на этом языке считаются в современной науке одним из самых ранних образцов народной испанской литературы.

Аргументированная позиция автора в отношении проницаемости религиозных границ и множественности идентичностей является ценным дополнением к изучению феноменов *convivencia* и Реконксты. Может показаться, что автор умышленно приуменьшает значимость религиозного фактора в истории региона рассматриваемого периода, однако сам он неоднократно уточняет, что, не умаляя важности религиозной идентичности, стоит помнить, что в условиях Аль-Андалуса религия была лишь одним из многих источников формирования уникальных сообществ, из которых впоследствии сложился феномен «государства автономий» [Волкова, 2014; Дементьев, 2023] современной Испании.

Ещё одной интересной чертой повествования является способность автора органично встраивать в своё исследование истории мифологических или второстепенных персонажей — поэта Зирьяба⁸ (زرياب, 789–857) или принцессы Насридов из эмирата Гранада Фатимы бинт аль-Ахмар⁹ (فاطمة بنت الأحمر, 1260–1349), превращая их в фигуры, вокруг которых и благодаря которым происходили события, менявшие ход истории Аль-Андалуса. Благодаря этому сухие исторические факты становятся ярким сюжетом, на фоне которого автору удастся придать динамику рассказам о причинах и результатах таких феноменов, как социальная и религиозная мобильность,



Христианин и мавр играют в шахматы. Ок. 1285

⁸ Абу-ль-Хасан Али ибн Нафи Зирьяб — также известен как *Rájaro Negro* («Чёрный дрозд») — персидский (или курдский) поимат: музыкант, певец, поэт, а также химик, косметолог, дизайнер, стратег, астроном, ботаник и географ. Служил династии Омейядов в Кордове, во дворце в Аль-Андалус, в качестве придворного музыканта Абд аль-Рахмана II (عبد الرحمن الثاني, 822-852).

⁹ Фатима бинт аль-Ахмар — дочь султана Мухаммеда II (محمد الثاني, 1273–1302), принимала активное участие в управлении Гранадским эмиратом во времена правления сына Исмаила I ибн Фараджа (أبو الوليد إسماعيل بن فرج, 1314–1325) и внуков Мухаммеда IV ибн Исмаила (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل, 1325–1333) и Юсуфа I ибн Исмаила (أبو الحجاج يوسف بن إسماعيل, 1333–1354).

межкультурная коммуникация и даже экономическое развитие того мира, в котором они жили. Стоит также отметить искусное вплетение локальных иберийских исторических сюжетов в общеевропейскую историю, и наоборот. Например, весьма остроумно преподнесён сюжет, описывающий два процесса — религиозно-политическую дезинтеграцию исламского запада (Иберии) и интеграцию христианского мира.

Катлос считает (и здесь он транслирует общепринятую версию), что консолидация духовной и светской власти Папским Престолом во многом обязана Ключийским реформам конца XI в.¹⁰ (по названию аббатства Ключни, ставшего их центром), одним из решающих результатов которых была разработка стройной христианской теологии. Однако речь шла не только о консолидации духовной власти, но и о новой возможности идеологически воздействовать на светских правителей, объединив их под знаменем веры (чего не удалось за почти семь веков исламским правителям Иберии).

В книге приведён интересный пример: папа римский Урбан II (Urbanus PP. II, 1088–1099) приказал воинам Европы прекратить сражаться друг с другом и пойти освобождать святой град Иерусалим, чем «объединил три устоявшихся столпа тогдашнего христианства: паломничество, покаяние и священную войну» [Catlos, 2018: 266]. И тот же Урбан II издал ещё одно послание, разрешающее испанским рыцарям исполнять свои обеты крестового похода против ислама на полуострове, а не на Святой земле. Как следствие, испанские правители начиная с XII в. стремились квалифицировать свои кампании как крестовые походы, чтобы привлечь иностранных рыцарей и использовать финансовые ресурсы церкви. Не стоит забывать, что это было время экономических передряг: увеличение населения ввиду благоприятных условий не соответствовало имевшемуся уровню развития сельского хозяйства; несколько лет неурожая усилили и без того значительные проблемы. Монахи и крестьяне без сеньоров искали новые земли для того, чтобы хоть как-то выжить в голодные времена. В этих условиях вести войну «против всех неверующих», чтобы расширить владычество римского христианства, было не только «праведно», но и выгодно.

Эти и другие соображения автора книги вызывают неподдельный интерес к интеллектуальной остроте его суждений, подкреплённых к тому же солидными ссылками на исторические факты, как обще-, так и малоизвестные. Однако нельзя не сказать и о том, что вызывает желание поспорить или, по крайней мере, задать уточняющий вопрос. Прежде всего, стоит отметить отсутствие даже поверхностного погружения читателя в основы

¹⁰ Ключийская реформа — движение за реформу монашеской жизни в западной церкви в X–XI вв. Основные требования ключийцев: реформирование монастырей, введение в них сурового устава, основанного на принципах строгого аскетизма и послушания, жёсткий контроль за соблюдением целибата (безбрачия духовенства), запрещение симонии (продажи и покупки церковных должностей), провозглашение полной независимости реформированных монастырей от какой-либо светской власти и от епископов, непосредственное подчинение их папе.

средневекового ислама и христианства, без чего многие реалии средневековой испанской культуры остаются без должного освещения. Требуют дополнительного уточнения и пунктиры связи Аль-Андалуса с современностью Иберийского полуострова, что, впрочем, «тянет» уже на другое исследование, которое автору явно по плечу.

Другим слабым местом книги можно назвать тот факт, что в ней недостаточно полно раскрыты аспекты включённости в развитие общества Аль-Андалуса иудейской общины. При этом в книге имеются описания путей влияния конкретных людей на конкретные социальные процессы, однако не секрет, что на эти процессы определённое влияние довольно долго имела как раз динамика жизни иудейских общин, как и способы их включённости в социокультурное пространство региона.

Кроме этого, бросается в глаза попытка автора описать процессы, происходившие более десяти веков назад, с помощью языка современных реалий, иногда настолько локальных, что это сразу нивелирует научный статус данной работы. Дискуссия о применении «живого» современного языка, разумеется, не является предметом обсуждения в самой книге. Однако это не значит, что современная научная среда полностью исчерпала возможности академического языка исследований: на наш взгляд, он всё ещё годен для живого и наглядного пояснения историко-культурного процесса, в том числе и для внеакадемической аудитории.

В любом случае, данная книга будет полезна всем, кто находится в поиске исследований по истории средневековой Испании, основанных на трендовых современных подходах и изложенных неакадемическим языком. Вместе с тем вопросы религии, правовых взаимоотношений и культуры Аль-Андалуса потребуют от читателя большой самостоятельной работы по уточнению описываемых фактов и расширению фактологической базы в других, столь же компетентных источниках.

Список литературы / References

Волкова Г.И. (2014) Об одной памятной дате в истории Испании, *Вестник МГИМО-Университета*, № 6(39), с. 92–100.

Volkova G.I. (2014) Ob odnoi pamyatnoi date v istorii Ispanii [About One Memorable Date in the History of Spain], *Vestnik MGIMO-universiteta*, no. 6 (39), pp. 92–100. DOI: 10.24833/2071-8160-2014-6-39-92-100 (In Russian)

Дементьев А.В. (2023) *Политическая история Испании XX–XXI веков*, URSS, 280 с.

Dementiev A.V. (2023) *Politicheskaya istoriya Ispanii XX–XXI vekov* [Political History of Spain in the Twentieth and Twenty-First Centuries], URSS, 280 p. (In Russian)

Catlos B.A. (2018) *Kingdoms of Faith: A New History of Islamic Spain*, Oxford University Press, 482 p.

Imágenes para el ensayo analítico de Enrique Aguilar Montalvo
«La cosmovisión mágica de los pueblos originarios de América»



Cuadros de estambre del pueblo huichol que reflejan su cosmovisión mágica



El pueblo yaqui del estado de Sonora, México



La danza del venado de los yaquis y mayos (yoremes)

Иллюстрации к исследовательской статье А.В. Бакановой
«Традиционные черты испанской сказочной прозы»



Хуан Пабло Салинас. Свадьба¹



Артур Тревор Хэддон. Старые дома за пределами Толедо

¹ Испанские сказки: [для детей старше 6 лет: пересказ и перевод] / редактор-составитель С.З. Кодзова. – М.: ОЛМА: Просвещение-Союз, 2022. – 204, [2] с.



Томас Фаэд. Когда день закончится



Август Генрих Мансфельд. Милостьня

Иллюстрации к аналитическому эссе А.В. Кутьковой
«Чилийское родео как национальный символ»



Хуан Маурисио Рухендас. Родео уасо в Маули. Ок. 1850



Хуан Маурисио Рухендас. Уасо и девушка, стирающая белье. Ок. 1835



Чилийские уасо



Участники родео — кольера

Иллюстрации к исследовательской статье Ю.В. Давтян и Е.В. Крюковой
«Вышивая сердцем: текстильный артivism в Латинской Америке»



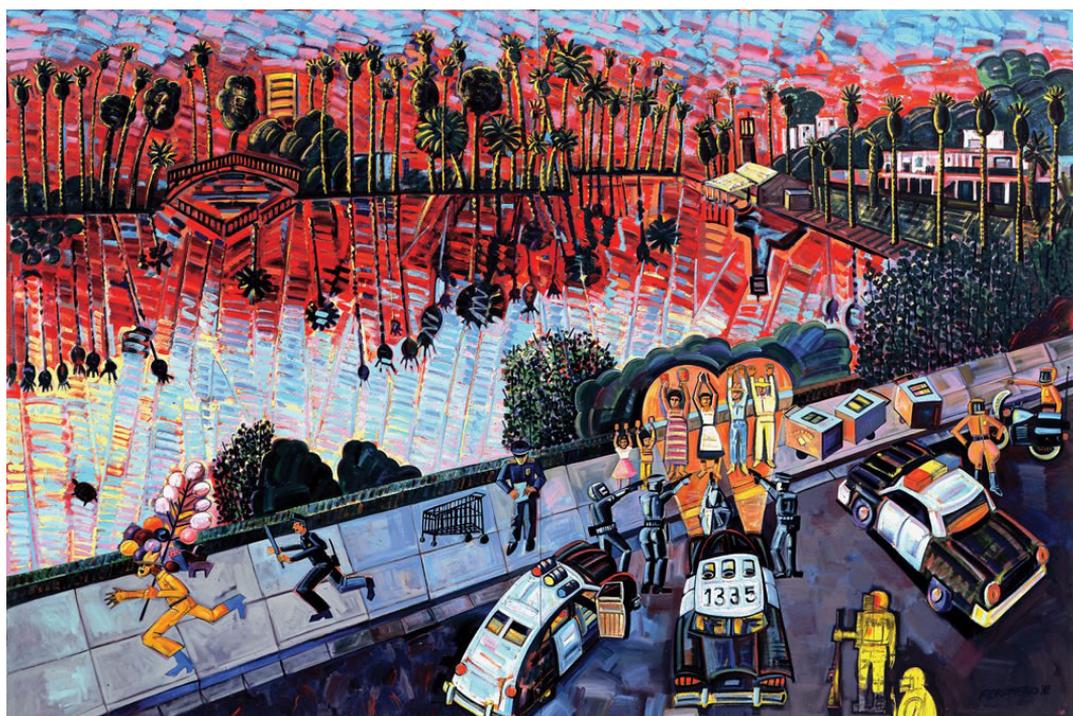
Вышивка «Нет плебисциту, у нас нет права голоса». Чили. 1980



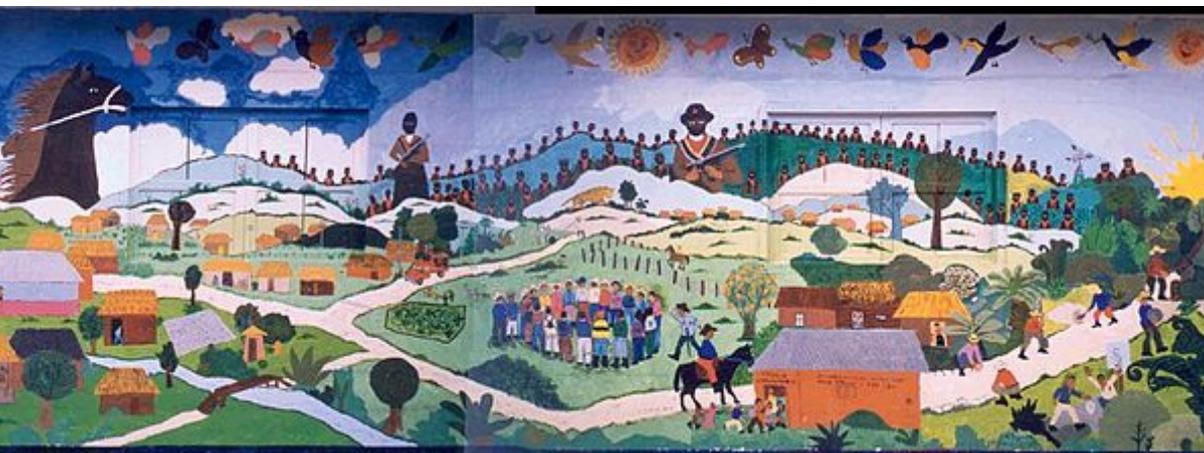
Мастерская Викариата солидарности.
Вышивка «Карabinieri используют водомет против жителей». Чили. 1987



Мурал «Таниперла», созданный художником Серхио Вальдесом в соавторстве с индейцами



Франк Ромеро. Арест продавцов мороженого. 1996



цельтали в 1998 г. и уничтоженный спустя сутки в результате полицейской операции



Джудит Ф. Бака. Танец Земли. 2008

Ссылки к иллюстрациям

1. <https://ru.pinterest.com/pin/456622849703466151/>
2. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Origen_de_lescut_del_comtat_de_Barcelona_de_Lorenzale.jpg
3. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estatuto_de_Nuria.jpg
4. <https://citymagazine.si/en/exhibition-antoni-tapies-graphics-1959-1987/>
5. <https://es.pinterest.com/pin/340584790549036800/>
6. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gent_ballant_sardanes_\(cropped\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gent_ballant_sardanes_(cropped).jpeg)
7. <https://www.bonhams.com/auction/24647/lot/132/antoni-tapies-spanish-1923-2012-suite-catalana-the-complete-portfolio-of-five-aquatints-in-colours-1972-on-guarro-paper-with-watermark-la-cometa-each-signed-and-inscribed-pa-in-pencil-an-artists-proof-set-aside-from-the-edition-of-75-published-by-editorial-gustavo-gili-barcelona-the-full-sheets-all-in-good-condition-with-the-original-brown-folder-printed-with-the-title-and-artists-signature-in-blackfolio-805-x-1055mm-31-68-x-41-12in-sheets-757-x-1005mm-29-34-x-39-12in-unframed/>
8. https://en.wikipedia.org/wiki/File:El_general_Prim_en_la_batalla_de_Tetuán,_por_Francisco_Sans_Cabot.jpg
9. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Generalitat_Catalunya_Sant_Jordi.jpg
10. <https://www.basesdemanresa.cat/article-les-bases-de-manresa/>
11. <https://www.abacus.coop/es/santa-jordina-9788424658502/1187245.54.html>
12. https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Am%C3%A9rica_Latina
13. https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Am%C3%A9rica_Latina
14. https://solar.physics.montana.edu/munoz/AboutMe/ColombianMusic/NaturalRegions/Caribe/Espanol_Cumbia.html
15. https://lanotapositiva.com/colombia-me-encanta/porro-un-genero-musical-proximo-a-ser-declarado-patrimonio-cultural-de-la-nacion_39920
16. <https://es.pinterest.com/pin/262827328232488206/>
17. <https://elpilon.com.co/alfonso-lopez-michelsen-y-su-corazon-vallenato/>
18. <https://vivaevallenato.wordpress.com/2013/04/27/historia-de-la-musica-vallenata/>
19. <https://cards.algoreducation.com/es/content/BJiDKsx/evolucion-danza-peruana>
20. <https://cards.algoreducation.com/es/content/BJiDKsx/evolucion-danza-peruana>
21. <https://www.perutravels.net/peru-travel-guide/art-music-marinera.htm>
22. <https://larepublica.pe/espectaculos/2020/08/26/cumbia-y-chicha-cuales-son-las-diferencias-y-caracteristicas-de-estos-ritmos-musicales-atmp>
23. <https://jcmolina5.wixsite.com/renacimiento/chirima>
24. https://es.wikipedia.org/wiki/José_Bernardo_Alzedo_Retuerto#/media/Archivo:Bernardo_Alzedo_en_Chile.jpg
25. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Кальдерон_де_ла_Барка,_Педро#/media/Файл:Las_Glorias_Nacionales,_1852_%22D._Pedro_Calderón_de_la_Barca%22_\(4013195639\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Кальдерон_де_ла_Барка,_Педро#/media/Файл:Las_Glorias_Nacionales,_1852_%22D._Pedro_Calderón_de_la_Barca%22_(4013195639).jpg)
26. https://ru.wikipedia.org/wiki/Каратыгин,_Василий_Андреевич#/media/Файл:Каратыгин.jpg
27. <https://www.maly.ru/news/8721>
28. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Félix_Lope_de_Vega_y_Carpio_\(by_Juan_van_der_Hamen_y_León\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Félix_Lope_de_Vega_y_Carpio_(by_Juan_van_der_Hamen_y_León).jpg)
29. https://yt3.googleusercontent.com/ytc/Aldro_nt93hAHpnc35DDPEAZRqHYATUmLqY8mGIGptsAtTjOpM=s160-c-k-c0x00ffff-no-rj
30. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:EvreinovNN01.jpg>
31. https://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vt_2022_3-4_364-385_arefyeva.pdf
32. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Schepkina-Kupernik_by_Repin.jpg
33. <https://cand-orel.livejournal.com/1790046.html>
34. https://ru.wikipedia.org/wiki/Тирсо_де_Молина#/media/Файл:Tirso_de_molina.jpg
35. <https://www.livelib.ru/book/1000639462-komedii-v-dvuh-tomah-tom-1-sbornik-tirso-de-molina>
36. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=770561>
37. <https://museoecologiahumana.org/en/obras/cecilia-bohl-de-faber-1796-1887-enlightened-writer/>
38. <http://www.aralmodovar.es/bibliografia/ensayo>
39. <https://libreriacajondesastre.com/etnografia-y-folklore/el-cuento-popular-en-los-siglos-de-oro-91616>
40. <http://www.aralmodovar.es/bibliografia>
41. <http://www.aralmodovar.es/noticias/nueva-edicion-cuentos-amor-lumbre-102>
42. <https://www.amazon.in/Cuentos-populares-espanoles-Popular-Spanish/dp/8478440895>
43. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-conjuero/527>
44. <https://elmaestroscuentocuentos.blogspot.com/2017/03/juan-el-oso.html>
45. https://cuentos-de-hadas-y-tradicionales.fandom.com/es/wiki/Blancaflor_la_hija_del_Diablo
46. <https://www.wikidata.org/wiki/Q2721769>
47. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J.M.Albaiges.jpg>
48. https://www.dnielectronico.es/PDFs/Historia_de_los_documentos_de_identidad.pdf
49. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Паспорт_Веселого_Василия_Сергеевича,_с._2—3.jpg
50. <https://caminanteiberico.com/miguel-de-cervantes-saavedra/>
51. <https://www.hola-tour.com/post/гербы-на-домах-часть-2>
52. https://www.ae-info.org/ae/Member/Eck_Werner/Publications
53. <https://www.meganoticias.cl/nacional/390183-presidente-gabriel-boric-bebe-chicha-en-cacho-parada-militar-2022-video-19-09-2022.html>
54. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98720.html>
55. <http://impreso.diarioeldia.cl/region/serena/buscan-rescatar-importancia-caballo-chileno-promover-su-crianza>
56. <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:ElHuasoYLaLavandera.jpg>
57. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huasos_Maulinos_-_Rugendas.jpg
58. https://es.wikipedia.org/wiki/Huaso#/media/Archivo:Chilean_Man_Chile_Chamanto_Poncho.JPG
59. <https://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/w3-article-96054.html>

60. <https://ru.pinterest.com/pin/404479610265302252/>
61. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apiñadero.JPG>
62. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85729.html>
63. <https://depositphotos.com/editorial/pichilemu-sexta-region-chile-february-2018-traditional-chilean-huasos-event-210675834.html>
64. <https://coch.cl/aniversario-62-de-la-federacion-de-rodeo-chileno/>
65. https://es.wikipedia.org/wiki/Danza_de_Quetzales
66. <https://revistamundodiners.com/milenarias-valdivias/>
67. <https://blog.redbus.pe/lugares-turisticos-de/lugares-turisticos-de-jaen-descubre-atractivos-provincia-cajamarca/attachment/montegrande-jaen/>
68. https://www.researchgate.net/publication/318759374_Arqueologia_Alto_Amazonica_los_origenes_de_la_civilizacion_en_el_Peru/figures?lo=1
69. https://es.wikipedia.org/wiki/Santa_Ana-La_Florida
70. https://www.inah.gob.mx/images/zonas/edomex/tenayucalyl/20220810_z_a_tenayucalyl_head.jpg
71. <https://museoamparo.com/imprimir/4266/serpiente>
72. https://es.wikipedia.org/wiki/Quetzalcóatl#/media/Archivo:Quetzalcóatl_statue.jpg
73. <https://mattreichel.com/work/peyote-pilgrimage-to-wirikuta>
74. <https://cibercactus.com/ru/мескалин/>
75. <https://masdemx.com/2015/12/wirikuta-la-tierra-del-peyote-y-los-rituales-sagrados/>
76. <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-de-los-mayos-de-sonora>
77. <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-del-pueblo-yaqui-de-sonora?tab=>
78. <https://www.michelle-felix.com/danza-del-venado#:~:text=La%20Danza%20del%20Venado,Navidad%20o%20la%20Semana%20Santa>
79. https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=180
80. <https://www.casademexico.es/exposicion/intervencion-tzicuri-ojos-de-dios-cosmovision-wixarika/>
81. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuadro_de_estambre_del_pueblo_wixárika_\(huichol\)_II.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cuadro_de_estambre_del_pueblo_wixárika_(huichol)_II.jpg)
82. <https://mirbusin.ru/articles/uicholi-tradicionnaya-indejskaya-tehnika-inkrustacii-biserom>
83. <https://mxcity.mx/2022/07/los-yaquis-la-historia-de-una-gran-tribu-de-guerreros-del-norte/>
84. <https://noro.mx/los-tenabaris-se-utilizan-por-danzantes-yaquis-sonora/>
85. https://art.state.gov/personnel/ruPERT_GARCIA/
86. <https://americanart.si.edu/artwork/ofrenda-dolores-del-rio-36799>
87. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/newsletter/2022-04-02/essential-arts-yolanda-lopez-portrait-of-the-artist-mcasd-essential-arts>
88. <https://www.judybaca.com/art/danzadelatierra/>
89. https://www.getty.edu/visit/cal/events/ev_3519.html
90. <https://www.flickr.com/photos/54281175@N07/16923915596>
91. <https://hyperallegic.com/361778/the-high-stakes-of-lowrider-and-chicano-culture-in-three-documentaries/>
92. <https://tattoogrid.net/chicano-virgen-de-guadalupe-tattoo-by-adattatoo/>
93. <https://www.paintedrosy.com/store-paintedrosyart/p/milk-dip-cup-92wf6-jexs5>
94. <https://www.bermudezprojects.com/celebrating-las-painter-activist-sculptor-chicano-muralist/>
95. <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20141203/beatriz-aurora-encontre-nuevo-zapatistas-3743550>
96. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_Mural_de_Taniperla.jpg
97. <https://www.studocu.com/es-mx/document/universidad-veracruzana/funcion-social-del-arte/arte-y-politica-en-el-zapatismo-contemporaneo-una-relacion-indisoluble-francisco-de-parres-gomez/67206468>
98. https://es.wikipedia.org/wiki/El_pa%C3%B1uelo_Suffragette
99. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Museo_del_Bicentenario_-_Pa%C3%B1uelo_de_las_Madres_de_Plaza_de_Mayo.jpg
100. <https://puntadassubversivas.wordpress.com/2014/08/16/practicas-artisticas-textiles-y-activismo-del-sufragismo-al-craftivismo/>
101. <https://artishockrevista.com/2024/03/18/museo-reina-sofia-adquiere-arpilleras-chilenas/>
102. <https://www.diariocolatino.com/codices-bordados-la-memoria-en-el-refugio/captura-de-pantalla-2019-08-15-a-las-9-39-53/>
103. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2023/06/15/convocan-a-accion-textil-internacional-a-50-anos-del-golpe-civico-militar-en-chile/>
104. <https://www.peoples.ru/photo/w8kd6zpkbkml.shtml>
105. https://www.iberlibro.com/servlet/SearchResults?bi=s&isbn=9788481300185&n=100121503&sortBy=100&cm_sp=mbc-_-ISBN-_-filter
106. <https://digital.march.es/fedora/objects/cortazar-3663-page:1/datastreams/PDF/content>
107. <https://www.vivencias.com.uy/2012/10/la-rosa-de-paracelso.html>
108. <https://dumrf.ru/common/event/23646>
109. <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:ChristianAndMuslimPlayingChess.JPG>
110. <https://es.wikipedia.org/wiki/Moro#/media/Archivo:Reconquista4.jpg>
111. <https://munal.emuseum.com/objects/254/feria-de-san-juan>
112. <https://www.christies.com/lot/lot-juan-pablo-salinas-the-marriage-5908360/?from=salesummary&intobjectid=5908360>
113. <https://www.christies.com/lot/arthur-trevor-haddon-rba-1864-1941-old-houses-5457001/?intObjectID=5457001&lid=1>
114. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Faed_-_When_the_Day_is_Done.JPG
115. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:August_Heinrich_Mansfeld_-_Barmherzigkeit_1871.png

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)

5.10. 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 30.09.2024

Формат: В5. Цифровая печать.

Объем: 19,48 уч.-изд. л. Тираж: 200 экз. Заказ № 1163

Издается 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)

5.10. 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 septiembre de 2024

Formato: B5. Impresión offset.

Volumen: 19,48 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)

5.10. 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 September 30, 2024

Format: B5. Offset printing.

Volume: 19,48 printer's sheets. Circulation: 200 copies

Published by MGIMO University

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Printed in MGIMO University, Moscow, Russia