

Ибероамериканские тетради

Том XIII · № 2 · 2025

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2

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

«Ибероамериканские тетради» — научный рецензируемый журнал об ибероамериканской истории и культуре.

Цель журнала — развитие междисциплинарных исследований в области истории, этнологии, искусствоведения, литературоведения, лингвистики и других дисциплин для раскрытия многообразия и самобытности ибероамериканской картины мира. В журнале публикуются статьи на русском, испанском, португальском и английском языках, что создает уникальную площадку для взаимного познания двух пограничных цивилизационных пространств: ибероамериканского и российского.

Задачи журнала:

- предоставление исследователям открытой площадки для публикации результатов разноплановых научных исследований по истории, этнологии и этнографии, культуре, литературе, искусству, языкам стран ибероамериканского 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–ибероамериканистов, так и начинающих исследователей, занимающихся изучением и интерпретацией истории, культуры, литературных тенденций, разных видов искусства, лингвокультуры ибероамериканского мира;
- формирование международной дискуссионной площадки для поддержания академического диалога ибероамериканистов 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. Волосюк, 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 театральных 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)

Э. Агилар Монтальво, Президент фонда «Народы Америки» (Эквадор)

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, главный научный сотрудник ИЛА РАН (Россия)

С.М. Хенкин, доктор исторических наук, профессор, МГИМО МИД России, ИНИОН РАН (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, МГИМО МИД России

Редакторы

А.К. Валовская, RT

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 Juan Gris. Paisaje con casas en Ceret. 1913

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

МГИМО МИД России

© МГИМО МИД России, 2025
www.iberpapers.org
submissions@iberpapers.org

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

Cuadernos Iberoamericanos

Vol. XIII · Nº 2 · 2025

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2

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 Jelfets, Dr. en Historia, catedrático, Universidad Estatal de San Petersburgo, Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia

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

Serguéy Khenkin, Dr. en Historia, catedrático, Universidad MGIMO, Instituto de Información Científica en Ciencias Sociales de la Academia de Ciencias de 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

Enrique Aguilar Montalvo, Presidente de la Fundación Pueblos de América, Ecuador

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

M.V. Lomonósov de Moscú, Rusia

© Universidad MGIMO, 2025
www.iberpapers.org
submissions@iberpapers.org

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, Universidad MGIMO, Rusia

Redactores

Alexandra K. Valóvskaia, RT, 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:

Juan Gris. Paisaje con casas en Ceret. 1913

FUNDADOR Y PUBLICADOR

Universidad MGIMO

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

Ибероамериканские тетради

Iberoamerican Papers

Vol. XIII · № 2 · 2025

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2

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, Institute for Latin America of the Russian Academy of Sciences, Russia

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

Sergey Khenkin, Dr. of History, professor, MGIMO University, Institute of Scientific Information for Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, 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

Enrique Aguilar Montalvo, President of the Peoples of America Foundation, Ecuador

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

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

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), MGIMO University, Russia

Associate Editors

Alexandra K. Valovskaya, RT, 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:

Juan Gris. Paisaje con casas en Ceret. 1913

FOUNDER AND PUBLISHER

MGIMO University

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

В.Е. Бagno, 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-ХOVER, 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)

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

Л.С. Окунева, доктор исторических наук, профессор МГИМО МИД России, сопредседатель Ибероамериканского центра МГИМО, главный научный сотрудник ИЛА РАН (Россия)

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

Л.К. Рибейру Престес, магистр искусств, журналист, режиссер документального кино, куратор ПЕН 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, ведущий научный сотрудник ИЛА РАН (Россия)

А.В. Шестопап, 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 Jeifets, Dr. en Historia, catedrático, Universidad Estatal de San Petersburgo, investigador principal del Instituto de Latinoamérica, Rusia

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

Ludmila Okuneva, Dra. en Historia, catedrática de la Universidad MGIMO, Copresidenta del Centro Iberoamericano de la MGIMO, investigadora principal del Instituto de Latinoamérica, Rusia

Alexander Orlov, PhD (Historia), profesor titular, 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 Jeifets, Dr. of History, Professor, Saint Petersburg State University, Senior Researcher of the Institute for Latin America, Russia

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

Ludmila Okuneva, Dr. of History, Professor of MGIMO University, Co-President of the Iberoamerican Centre of MGIMO, Senior Researcher of the Institute for Latin America, Russia

Alexander Orlov, PhD (History), associate 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
---	---

Иberoамерика: Пространство и предметный мир

Интервью

Vitagliano M., Kohan M. Las muchas vidas del teléfono y de la máquina de escribir (Сто и одна жизнь телефона и печатной машинки)	13
---	----

Исследовательская статья

Соболева Е.С. О работе натуралиста в лесах Южной Америки в начале XX века (к статье И.Д. Стрельникова «В лесах Бразилии»)	37
--	----

Исследовательская статья

Ермольева Э.Г. Иberoамериканская культура: опыт пространственно-географического анализа	59
---	----

Аналитическое эссе

Гонсалес Труэба Х.Х. Пейзаж и культурная идентичность Испании	83
---	----

Исследовательская статья

Ху Э.Д. Серия «Аллегии пяти чувств» из Прадо: аллегория, гирлянда и синестезия в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего	107
--	-----

Исследовательская статья

Fressoli M.G., Schuster G.M.M. La vanguardia en el arte argentino: experimentos con el espacio en la obra de Pío Collivadino y Florencio Molina Campos (Авангард в аргентинском искусстве: эксперименты с пространством в творчестве Пио Колливадино и Флоренсио Молины Кампоса)	129
---	-----

Исследовательская статья

Pankov E.S. «Sweet as Love»: Brazilian Coffee in Iceland, 1900–1940 («Сладкий, как любовь»: бразильский кофе в Исландии, 1900–1940)	146
--	-----

Исследовательская статья

Мурзин Ю.П. Развёрнутая метафора «кошки Дэн Сяопина» как текстообразующий ресурс (на материале испаноязычных СМИ)	166
--	-----

Особый взгляд

Шемякин Я.Г. Ещё раз о глобализации, правах человека и «антропологическом оптимизме». Размышления над статьёй Мириам Фернандес Кальсады	190
--	-----

ДЛЯ АВТОРОВ	218
-------------------	-----

ÍNDICE

Editorial

Astakhova E.V. Presentando el número	8
--	---

Iberoamérica: Espacio y el mundo material

Entrevista

Vitagliano M., Kohan M. Las muchas vidas del teléfono y de la máquina de escribir	13
---	----

Artículo de investigación

Soboleva E.S. Sobre el trabajo de un naturalista en los bosques de Sudamérica a principios del siglo XX (respecto al artículo de Iván D. Strélnikov «En los bosques de Brasil»)	37
--	----

Artículo de investigación

Ermólieva E.G. Cultura iberoamericana: una experiencia del análisis espacial y geográfico	59
---	----

Ensayo analítico

González Trueba J.J. Paisaje e identidad cultural en España	83
---	----

Artículo de investigación

Hu A.J. La serie «Alegorías de los cinco sentidos» del Museo del Prado: alegoría, guirnalda y sinestesia en la obra de Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo	107
--	-----

Artículo de investigación

Fressoli M.G., Schuster G.M.M. La vanguardia en el arte argentino: experimentos con el espacio en la obra de Pío Collivadino y Florencio Molina Campos	129
---	-----

Artículo de investigación

Pankov E.S. «Dulce como el amor»: café brasileño en Islandia, 1900–1940	146
---	-----

Artículo de investigación

Murzin Y.P. La metáfora desplegada del «gato de Deng Xiaoping» como un recurso formador de texto (basado en los medios de comunicación de habla hispana)	166
---	-----

Otra mirada

Shemyakin Ya.G. Una vez más sobre globalización, derechos humanos y «optimismo antropológico». Reflexiones sobre un artículo de Miriam Fernández Calzada	190
---	-----

PARA LOS AUTORES	218
------------------------	-----

CONTENTS

Editorial

Astakhova E.V. Presenting the Issue	8
---	---

Ibero-America: Space and Material World

Interview

Vitagliano M., Kohan M. The Lives of the Typewriter and the Telephone	13
---	----

Research article

Soboleva E.S. On the Work of a Naturalist in South American Forests in the Early 20th Century (Concerning the Article by Ivan D. Strelnikov «In the Forests of Brazil»)	37
--	----

Research article

Ermolieva E.G. Iberoamerican Culture: The Experience of a Spatial and Geographical Analysis	59
---	----

Analytical essay

González Trueba J.J. Landscape and Cultural Identity in Spain	83
---	----

Research article

Hu A.J. The «Allegory of the Five Senses» Series from the Prado: Allegory, Garland, and Synesthesia in the Works of Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder	107
---	-----

Research article

Fressoli M.G., Schuster G.M.M. The Argentine Avant-Garde: Experiments With Space in the Works of Pío Collivadino and Florencio Molina Campos	129
---	-----

Research article

Pankov E.S. «Sweet as Love»: Brazilian Coffee in Iceland, 1900–1940	146
---	-----

Research article

Murzin Y.P. The Extended Metaphor of «Deng Xiaoping's Cat» as a Text-Forming Resource (Based on the Material of the Spanish-Language Media)	166
--	-----

Another view

Shemyakin Ya.G. Once Again on Globalization, Human Rights and «Anthropological Optimism». Reflections on an Article by Miriam Fernández Calzada	190
--	-----

FOR AUTHORS	218
-------------------	-----

Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo. Te regalan —no lo saben, lo terrible es que no lo saben—, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia de comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.

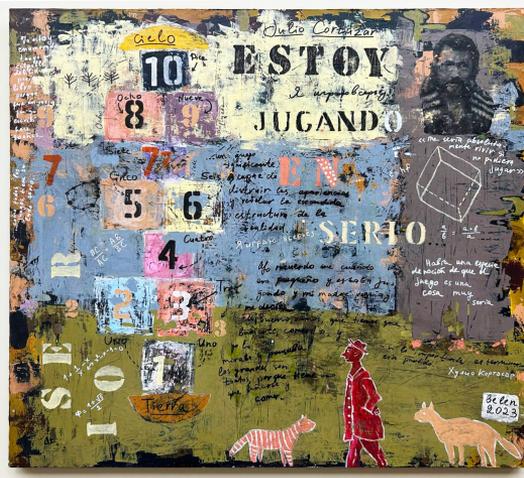
Julio Cortázar

Вступление к инструкции о том, как правильно заводить часы

Вот о чем подумай: когда тебе дарят часы, тебе дарят маленький ад в цвету, цепь, свитую из роз. Камеру-одиночку, где заперт воздух. Тебе дарят не просто — часы, и расти большой, и пусть все у тебя будет хорошо, и надемся, они тебе долго прослужат, хорошая марка, швейцарские и на рубинах; тебе дарят не просто миниатюрную камнедробилку, которую тыстроишь на запястье и будешь выгуливать. Тебе дарят — сами того не зная, весь ужас в том, что они сами того не знают, — новую частицу тебя, хрупкую и ненадежную, частицу, которая принадлежит тебе, но твоим телом не является, а потому ее приходится закреплять на запястье с помо-

щью ремешка, сжимающего его, словно отчаянно вцепившаяся ручонка. Тебе дарят необходимость ежедневно заводить эти самые часы, заводить для того, чтобы они оставались часами; дарят навязчивую и мучительную потребность проверять их точность, приглядываясь к циферблатам в витринах у ювелиров, прислушиваясь к объявлениям по радио, справляясь о времени по телефону. Дарят страх — а вдруг потеряю, а вдруг украдут, а вдруг слетят на пол и разобьются. Не тебе дарят часы, дарят тебя самого, ты — подарок часам на день рождения.

*Хулио Кортасар. Книга инструкций
(Перевод с испанского А. Косс)*



*Картина Надежды Бельенькой.
«Кортасар. Я играю всерьёз». 2024.
Из коллекции Татьяны Пигарёвой*

Дорогие читатели!



Предваряю представление летнего номера «Ибероамериканских тетрадей» эпиграфом из Хулио Кортасара, который как нельзя лучше отражает тему «Пространство и предметный мир». Часы — это время, а время и пространство — взаимосвязанные категории, в которых мы все живем. Часы — это вещь в пространстве, которая обязывает нас быть начеку, сверяться с окружающим миром. А наш мир — это место, в котором существуют (сосуществуют) природа, предметы и явления, идеи и действия, ценности и социальные отношения, присутствующие в повседневной жизни. Неповторимость личного и общественного пространства, его этнические и конфессиональные элементы, географический и культурный пейзаж, существующий в искусстве, в литературе и в языке, определяют и позволяют сохранить национальную идентичность.

В начале номера мы разместили интервью с видными аргентинскими писателями Мигелем Витаглиано и Мартином Коаном о путешествии в природу вещей. Пишущая машинка и телефон с диском, казалось, ушли в прошлое. И размышления об этих предметах выглядят как реквием. В беседе, которую провела филолог, культуролог и переводчик Юлия Ларикова, затронуто множество тем, имеющих философское, аллегорическое звучание. Это и размышления о том, почему важно уметь писать от руки («это как играть на музыкальном инструменте»), о медленном чтении («читать — это жить»), о метафоре в восприятии текста и жизни («машинный зал» — о пишущей машинке и писательском мастерстве). Мысли об исчезновении культуры обмениваться письмами, о нежелании личного общения и даже разговоров по телефону — их подменяют краткие сообщения в соцсетях, о противостоянии тенденциям нашего времени, когда искусственный интеллект вытесняет творческое начало, заслуживают подробного изучения и обсуждения, которое может быть продолжено на страницах нашего журнала. Мы знаем, что выигрываем с новыми технологиями, а что теряем?

Исследование незнакомого пространства, новой природы, соприкосновение с предметами и формами другой культуры — это вызов для любого ученого, вершина эмпирического опыта. Впервые в нашем журнале мы публикуем архивные материалы, связанные с познанием неизведанного мира. Это дневниковые записи молодого петербургского ученого Ивана Стрельникова, который в начале XX века вместе с четырьмя товарищами отправился

в научную экспедицию в малодоступные тропические леса Южной Америки. Предисловие к этим материалам написала Елена Соболева, старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, куда и поступили эти материалы и сохранившиеся уникальные негативы фотографий, сделанных путешественниками. Ценность публикуемых заметок не только в фиксации результатов этнографических, зоологических и ботанических исследований, а в описании впечатлений, ощущений и восторга от соприкосновения с девственной природой Бразилии, Парагвая, Боливии.

Элеонора Ермольева, ведущий научный сотрудник Института Латинской Америки РАН, продолжает тему анализа пространства с точки зрения географии культуры, которая включает изыскания в области истории, этнографии, самой географии, лингвострановедения, географии искусства и литературы. Культура каждой страны может быть изучена как во времени, т.е. исторически, так и в пространстве, т.е. географически, пишет Элеонора Ермольева. Ибероамерика в этом контексте представляет богатейший материал для исследования — это и историко-археологические памятники, и архитектурные объекты, и природный ландшафт. На примере иберийской и латиноамериканской действительности в статье рассматриваются отражение географического пространства в искусстве, восприятие образа территории и ландшафта в знаковых литературных произведениях. Это многообещающие области научных поисков, которые позволят полнее раскрыть особенности менталитета народов и их идентичности в привязке к пространству.

Через культурно-географическую оптику представляет сложное и многозначное понятие «пейзаж» испанский ученый Хуан Гонсалес Труэба из Университета Кантабрии. Природа Испании, ее равнины и горы, морские просторы имеют свои языки и прочтения. Многое зависит от искусства созерцать и чувствовать. Путешественники, географы, известные поэты, художники, писатели находили в испанском пейзаже свою творческую судьбу, выстраивали личные и художественные отношения со своим видением пространства и природы. *El Ser español* — «Быть испанцем» всегда отмечено маркерами пейзажа. Ландшафт — это записная книжка, в которую записывается и переписывается путь общества и в которой сохраняются историческая память и национальная идентичность.

Серия картин «Аллегории пяти чувств», созданная Питером Паулем Рубенсом и Яном Брейгелем Старшим, двумя великими художниками XVII в., хранящаяся в музее Прадо в Мадриде, представляет собой чувственное восприятие мира. Зрение, слух, обоняние, вкус, осязание изображаются через аллегорические женские фигуры на фоне пейзажей, окруженные множественными предметами — знаками знаний. В исследовательской статье Элис Джоан Ху, китайской аспирантки кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета,

рассматривается живописное богатство этих художественных произведений в жанре *kunstkamer* — изображения кабинетов, наполненных символическими артефактами в пространстве эмоционального опыта. Аллегорические и цветочные мотивы, характерные для фламандского и испанского искусства XVII в., приобретали особый политический акцент в контексте Контрреформации и отвечали задачам использования искусства как средства идеологической стратегии для воплощения идеи процветания и благополучия Фландрии под испанской короной.

В статье аргентинских искусствоведов из Университета Буэнос-Айреса Марии Гильермины Фрессоли и Грасиэлы Марии Марты Шустер о становлении национальной живописи раскрываются методы конструирования городского и сельского пейзажа художников Пио Колливадино и Флоренсио Молины Кампоса, в творчестве которых прослеживаются черты европейского авангарда, но в то же время происходит самостоятельный поиск национальных художественных средств, позволяющих отобразить конфликт между традиционным укладом жизни и стремительной урбанизацией Аргентины на рубеже XIX–XX веков. На полотнах двух художников присутствуют непохожие друг на друга миры — Колливадино рисует жизнь фабричных окраин Буэнос-Айреса и городской быт, а в работах Молины Кампоса в юмористической манере запечатлены архетипические сцены из жизни гаучо. Через поиски сюжетов и техник мы видим развитие аргентинской живописи в переломные моменты истории, когда обновляются механизмы искусства и культуры.

Евгений Панков, аспирант кафедры истории и политики стран Европы и Америки МГИМО и научный сотрудник Института международных исследований МГИМО, анализирует предмет, который стал *явлением*, определил новые модели поведения и, по сути, открыл трансатлантическую торговлю между континентами, привел к «первой волне» глобализации. Это — бразильский кофе, которому можно посвятить немало научных страниц в самых разных аспектах (к чему и призываем будущих авторов!). В данной исследовательской работе на основе официальных торговых отчетов и публикаций в периодических изданиях прослеживаются экономическое измерение и культурные аспекты формирования уникальной кофейной культуры Исландии: появились новые формы социального взаимодействия и новые социальные конфликты, новые явления в повседневной жизни. «Перелив» экономического сотрудничества в сферу культуры способствовал продвижению и узнаванию образа Бразилии.

Пространство присутствует и в языке. Персонажем статьи доцента МГИМО Юрия Мурзина выступает *gato de Deng Xiaoping* — *кошка Дэн Сяопина*, которая служит основой для раскрытия содержания других слов, передающих метафорический образ кошки. Рассмотрение данной метафоры как эффективного текстообразующего средства раскрывает прагматические смыслы, заложенные в аналитических текстах. Приводятся многочисленные примеры из современных испаноязычных публикаций.

Одной из заявленных задач нашего журнала является предоставление платформы для обмена мнениями и научных дискуссий. В этой связи в рубрике «Особый взгляд» публикуем размышления известного российского ученого Якова Шемякина о статье нашего испанского автора доктора философии Мириам Фернандес Кальсады «“Человек человеку не волк, он человек”. О сосуществовании народов в ином международном порядке. Франсиско де Витория и школа Саламанки», напечатанной в первом номере «Иberoамериканских тетрадей» за 2025 г. Приглашаем читателей внимательно ознакомиться с откликом на статью, который сам по себе носит характер аналитического исследования. Я.Г. Шемякин пишет о необходимости переосмысления в современных условиях ряда феноменов, имеющих ключевое значение как для дальнейшего развития представлений человека о себе самом и об окружающем мире, так и для определения основных направлений дальнейшей деятельности *homo sapiens*. Статья М. Фернандес Кальсады относится к числу тех весьма редких работ, по словам автора, которые отвечают этой потребности. Актуализация наследия Ф. де Витории и Саламанкской школы имеет принципиальное значение для нового прочтения универсального измерения человеческой истории, качественно отличного от того типа универсализма, содержание которого определяется формальной рациональностью западного происхождения.

Завершая представление номера о пространстве и предметах, обращаем внимание читателей на иллюстрации, особенно размещенные в специальной вкладке. Помимо того что эти картины дополняют содержание статей, они дают возможность познакомиться с работами художников иberoамериканского ареала, которые зачастую не известны широкому кругу знатоков культуры и ценителей искусства. А ведь это — замечательные художники, которые своими образами, красками и интерпретацией окружающего мира смогли раскрыть многие смыслы, недоступные словесному выражению.

Следующий номер «Иberoамериканских тетрадей» называется «Духовные ценности. Повседневная жизнь». Статьи принимаются до 15 августа.

Ждем всех наших читателей и авторов на страницах журнала!

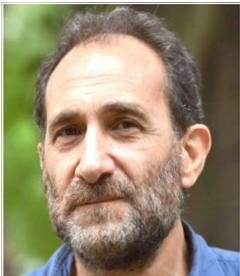
Елена Астахова,
главный редактор
«Иberoамериканских тетрадей»

Las muchas vidas del teléfono y de la máquina de escribir

© Vitagliano M., Kohan M., 2025

Miguel Vitagliano, Profesor de Teoría Literaria III, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), investigador en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas», miembro del Consejo Directivo de la Maestría en Estudios Literarios, FFyL, UBA.
1426, Argentina, CABA, Matienzo 1724, 5 B
E-mail: miguel.vitagliano@gmail.com

Martín Kohan, Profesor de Teoría Literaria II, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA) y de Narrativa Argentina II, Artes de la Escritura, Universidad Nacional de las Artes.
Puán 480, C1420 Cdad. Autónoma de Buenos Aires, Argentina
E-mail: martindiegokohan@gmail.com



Resumen. El presente artículo tiene como motivo la publicación de la traducción del ensayo de Martín Kohan «¿Hola? Un réquiem para el teléfono» en la revista rusa «Inostrannaya literatura»¹ y la esperada salida del libro de Miguel Vitagliano «Sala de máquinas» en agosto de 2025. Si bien es una entrevista a dos voces destacadas de la literatura actual argentina, originalmente eran dos conversaciones llevadas a cabo por separado y en dos momentos distintos, que eventualmente no pudieron sino complementarse debido a la afinidad de las reflexiones de los entrevistados en relación al mundo de hoy marcado

por la omnipresencia de las máquinas (*smartphones*, computadoras) que, por un lado, tienen oculto lo mecánico hasta el punto de producir un efecto de interacción mágica en el usuario, y que, por otro lado, le están quitando ese elemento inteligible de afecto a las relaciones con el otro, así como el ingenio humano a las prácticas creativas. Martín Kohan y Miguel Vitagliano, novelistas, ganadores del Premio Konex de Letras 2024, docentes y críticos literarios, están enlazados por amistad desde que hace dos décadas fundaron Tantalía, una editorial independiente de Buenos Aires. La entrevista incluye unos fragmentos de los textos de los dos autores que presentan otra faceta de su obra que es el ensayo crítico.

Palabras clave: máquinas, autos, teléfono, móvil, celular, ordenador, computadora, máquina de escribir, bolígrafo, inteligencia artificial, cultura argentina, literatura argentina, vanguardias.

Para citar: Vitagliano M., Kohan M. (2025) Las muchas vidas del teléfono y de la máquina de escribir, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 13–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

¹ Коан М. Алло? Реквием телефону. Фрагменты книги. Перевод с испанского Юлии Лариковой. Москва. Иностранная литература. 2025. № 5. С. 232–245.

Declaración de divulgación: Los autores declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

ИНТЕРВЬЮ

Ибероамериканские тетради. 2025. 2. С. 13–36
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

УДК 82+62

Статья поступила 19.05.2025
После доработки 22.05.2025
Принята к публикации 25.05.2025

Сто и одна жизнь телефона и печатной машинки

© Витаглиано М., Коан М., 2025

Мигель Витаглиано, профессор кафедры литературоведения III, факультет философии и литературы (ФФил), университет Буэнос-Айреса (UBA), научный сотрудник Института аргентинской литературы «Рикардо Рохас», член Совета магистратуры по специальности «литературоведение», ФФил, UBA.

1426, Аргентина, Буэнос-Айрес, улица Матьенсо 1724, 5 В
E-mail: miguel.vitagliano@gmail.com

Мартин Коан, профессор кафедры литературоведения II (факультет философии и литературы, университет Буэнос-Айреса, UBA) и кафедры аргентинской литературы II, факультет писательского мастерства, Национальный университет искусств.

1420, Аргентина, Буэнос-Айрес, ул. Пуан 480
E-mail: martindiegokohan@gmail.com

Аннотация. Настоящее интервью приурочено к публикации на русском языке фрагментов из книги эссе Мартина Коана «Алло? Реквием телефону» в майском номере журнала «Иностранная литература»² и выходу в печать в августе 2025 года сборника эссе Мигеля Витаглиано «Машинное отделение» о печатной машинке и других инструментах писателя. И хотя этих видных аргентинских романистов, лауреатов премии Конех (2024), критиков и литературоведов связывает многолетняя дружба, ничто не предвещало, что они вступят в диалог на страницах российского академического издания. Однако по итогам двух бесед, состоявшихся в разное время независимо друг от друга, стало ясно, что рассуждения авторов перекликаются, а местами дополняют друг друга, раскрывая различные стратегии противостояния тенденциям нашего времени, когда соцсети подменяют общение, а искусственный интеллект вытесняет творческое начало. Включенные в материал отрывки из текстов писателей призваны показать еще одну грань их творчества, а именно критическое эссе.

Ключевые слова: машины, автомобили, телефон, мобильный телефон, компьютер, печатная машинка, шариковая ручка, искусственный интеллект, аргентинская культура, аргентинская литература, авангард.

Для цитирования: Витаглиано М., Коан М. (2025) Сто и одна жизнь телефона и печатной машинки. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 13–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

² Коан М. Алло? Реквием телефону. Фрагменты книги. Перевод с испанского Юлии Лариковой. Москва. Иностранная литература. 2025. № 5. С. 232–245.

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Iberoamerican Papers. 2025. 2. P. 13–36
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

UDC 82+62

INTERVIEW

Received 19.05.2025
Revised 22.05.2025
Accepted 25.05.2025

The Lives of the Typewriter and the Telephone

© Vitagliano M., Kohan M., 2025

Miguel Vitagliano, Professor of Literary Theory III, Faculty of Philosophy and Letters, University of Buenos Aires (UBA), researcher at the Institute of Argentine Literature «Ricardo Rojas», member of the Board of Directors of the Master in Literary Studies, Faculty of Philosophy and Letters, UBA.
1724 Matienzo str., 5 B, CABA, Argentina, 1426
E-mail: miguel.vitagliano@gmail.com

Martín Kohan, Professor of Literary Theory II, Faculty of Philosophy and Letters, University of Buenos Aires (UBA) and Argentine Narrative II, Creative Writing, National University of Arts.
480 Puan Street, Buenos Aires, Argentina, 1420
E-mail: martindiegokohan@gmail.com

Abstract. This article follows the publication of the essay «Hello? A requiem for the telephone» by Martin Kohan in the Russian magazine «Inostrannaya literatura»³ and anticipates the expected release of Miguel Vitagliano's book «Engine room» in August of 2025. Although it is an interview with two distinguished voices of contemporary Argentine literature, those were originally two conversations carried out separately and at two different moments, which eventually could not but complement each other due to the affinity of the interviewees' reflections on today's world marked by the omnipresence of machines (smartphones, computers). Martín Kohan and Miguel Vitagliano, both novelists, winners of the Konex Literature Awards (2024), academics and literary critics, have been bound by close ties of friendship since, two decades ago, they founded Tantalia, an independent publishing house in Buenos Aires. The interview includes fragments of the texts that present another facet of their work, namely, the critical essay.

Key words: machines, cars, telephone, mobile, computer, typewriter, pen, artificial intelligence, Argentine culture, Argentine literature, avant-garde.

For citation: Vitagliano M., Kohan M. (2025) The Lives of the Typewriter and the Telephone, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 13–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

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

³ Коан М. Алло? Реквием телефону. Фрагменты книги. Перевод с испанского Юлии Лариковой. Москва. Иностранная литература. 2025. № 5. С. 232–245.

Las conversaciones fueron llevadas a cabo por Julia Larikova.

1. «Escribir con una mano de artesano y no de mecánico» (Heidegger)

— *Sus libros, ¿los escriben a mano o a máquina?*

M. Kohan: A mano, siempre. Y no solo los libros de ficción, los ensayos también. Y, en rigor, no tengo ningún texto que se escriba en la computadora. Por ejemplo, además de los libros, escribo una columna semanal en el diario «Perfil» y esto lo que está viendo acá es la columna del próximo sábado (*M.K. muestra el cuaderno con el texto escrito a mano*). Y tengo que dar una conferencia en Chile en unos días y acá está (*muestra otro texto*), después naturalmente tengo que pasarlo a máquina, pero la primera escritura es siempre a mano.

— *¿Es una cosa de costumbre o hay un cierto método detrás de eso?*

M.K.: Las dos cosas, pero antes que nada es una cuestión de gusto. Me da mucho placer físico la escritura a mano, la parte táctil del asunto, el papel, la birome, algo ligado a dibujar las letras, el trazo, me es muy placentero. De hecho, a veces tengo ganas físicas de escribir. Y, en cambio, no me gusta escribir ni en la máquina, ni en el teclado. La primera respuesta es del orden del placer. Así como hay gente a la que le gusta dibujar, me gusta escribir. Ahora, el ritmo, porque yo generacionalmente había aprendido escritura a mano escrita, el ritmo y el tiempo que lleva a escribir las palabras a mano es diferente al del tipeo en el teclado. Y el ritmo de las ideas o la cadencia de la escritura de las frases va acompañada con el ritmo de la escritura en la mano. Incluso en el momento de detenerse en pensar —ahí me salta una metáfora musical— el compás está más ligado a volver a la mano que si lo hago en el teclado.

M. Vitagliano: Yo puedo escribir a máquina tipeando una nota periodística o una clase, pero generalmente un texto literario no. Yo siempre asociaba esa molestia de escribir a máquina con los ruidos que hace una máquina de escribir. En aquellos tiempos, cuando tenía un departamento chico, era un problema escribir con una máquina a la noche.

— *¿Como tocar un instrumento?*

M.V.: Sí, y al mismo tiempo, era como quedarme en evidencia en medio de la noche. En cambio, para mí la escritura siempre tiene mucho que ver con una especie de indagación constante con aquello que sucede en ese momento. Entonces, tiene algo de secreto, inspección, un fisgoneo. Y solamente se puede hacer eso cuando uno no es visto, ni tampoco oído. El periodista está obligado a la verdad, mientras que el escritor está obligado a la ficción, a descubrir las múltiples verdades. En mi insistencia en escribir a mano debe pesar lo que decía Walter Benjamin



(1892–1940): la sensación de mirar un territorio desde lo alto, mirarlo como un mapa, no es lo mismo que caminarlo. Me parece que la escritura a mano sigue un recorrido. Por eso también me gusta copiar. Copiar lo que hice el día anterior me permite seguir con la música de la escritura. Aun así, no sé si uno podría encontrarle un rigor objetivo. Tal vez incida en eso cierta manía: escribo con un tipo de lapicera y en los mismos cuadernos desde hace cuarenta y pico de años.

— *Llama la atención que mientras uno de ustedes habla de la escritura a mano en términos temporales, el otro lo hace en términos del espacio. En el caso de usted el escritor parecería a una especie de rastreador. ¿Hay algo de eso?*

M.V.: Me gusta la imagen del rastreador. Una vez me pasó algo que me avergonzó muchísimo. Vivía en Tigre y un día una señora me pregunta por el número de una calle y le digo: «Fíjese, acá está» — y le señalo el número. Y mi mujer que estaba conmigo luego me preguntó: «¿Pero no pensaste que la mujer no sabía leer?» ¿Qué quiero decir con esto? Cuando uno no tiene la destreza de saber leer, lee mucho más que el que lee, porque para reconocer una dirección, tiene que estar atento a otros datos, a otros indicios. De nuevo, se trata de una lectura semiótica de un conjunto de signos por fuera del código de la escritura. En la escritura me gusta esa situación de rastrear signos que no están hechos para ser interpretados. Es otro modo de la lectura. Escribir es continuar leyendo, y leer con la ambición de leerlo todo. Y yo suelo leer constantemente cosas muy disímiles, dispares. Porque si vivir es leer, entonces no se puede vivir en una sola línea.

2. Cuando el escritor investiga

— *Ustedes dos enseñan teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires. En cuanto a su obra ensayística, ¿qué es lo que lleva el mayor peso del trabajo, la escritura o la investigación?*

M.K.: Es al revés. Yo soy ante todo un docente y además escribo libros, pero vivo de la docencia y no de los libros.

— *Es una manera de definirse.*

M.K.: Exactamente. La famosa pregunta: de qué llena uno los casilleros de profesión. Pues, yo lleno de «docente». Mis ingresos principales provienen de ahí y cuando me jubile, mi jubilación se la voy a deber a la docencia. Así que pongo primero eso. La otra cuestión es fundamental porque claramente la escritura ocupa más tiempo que la investigación. Incluso en mi tesis de doctorado, la parte de la escritura ocupó mucho más espacio que la investigación. Por eso no me considero en el sentido estricto un investigador, con todo lo que conlleva, como el trabajo con el archivo, la indagación de los materiales. Me considero como crítico literario. Y no lo supe desde siempre, me lo supe cuando estaba haciendo la tesis del doctorado. En los años 90 el Internet no tenía el desarrollo, todavía tenía sentido ir a un lugar para trabajar en la biblioteca. Mi directora de la tesis de doctorado, Josefina Ludmer, enseñaba en ese tiempo en Yales, en New Haven, y me propuso venir a consultar el material de la bibliografía teórica de mi trabajo que era sobre la figura del héroe nacional argentino José de San Martín (1778–1850). Yo viajaba

hasta allá sobre todo a una tarea de actualización teórica, sobre identidades nacionales, comunidades imaginadas de Anderson (Benedict Anderson, 1936–2015) y Hobsbawm (Eric Hobsbawm, 1917–2012), y para ampliar ese campo, viajé. Había un departamento de manuscritos en la biblioteca, dónde había algunas cartas de San Martín que era mi objeto de tesis. Yo no viajé por las cartas, viajé por una actualización de la bibliografía teórica, pero estaban esas cartas ahí. Lo iba dejando un día tras otro, lo de ver las cartas, cuando es lo primero que hubiera ido a ver un investigador: por si apareciera un material nuevo, inédito. Y mi curiosidad no estaba dada por la aparición de tal material. Mi objeto de trabajo estaba definido: eran los textos canónicos sobre la vida de San Martín. Todo mi interés, toda mi fascinación estaba en analizar estos textos. Y la curiosidad de un archivo, no la tuve. Ahí me dije: no soy un investigador.

La otra anécdota es que, años después, estaba en matrimonio con una investigadora. Un día ella fue a una biblioteca y yo a otra: ella volvió eufórica, porque había encontrado un material nuevo para su investigación, y yo volví eufórico porque no lo había encontrado, por lo cual mi objeto ya estaba definido y ya podía empezar a trabajar. Lo digo porque para mí empezar a trabajar es empezar el análisis literario. Así de a poco fui descubriendo que estoy mucho más volcado a analizar textos, aún en los trabajos académicos, y cuando no son trabajos académicos, mucho menos.

— *Entonces, el grado de espontaneidad, de improvisación en el propio proceso de escritura tendría que ser mayor, ¿no?*

M.K.: Por una parte, no dudo en definirlo como una limitación personal mía. No tengo la pasión de descubridor. Ahora, en relación con la escritura, tengo una posición firme con respecto a oponerme a una distribución que muchas veces funciona en las universidades entre lo que llaman la escritura creativa, sea la composición de novelas, cuentos, ensayos, y la otra, que se supone que no es creativa, cuando se escribe una tesis, una ponencia o un artículo académico. Y yo estoy fuertemente en desacuerdo con esta distribución. Nadie se propone hacer un taller de escritura creativa para una tesis de doctorado, aunque es tan creativa o debería ser tan creativa una escritura como la otra. No tiene por qué estar menos creativo escribir un *paper* para un congreso que una novela, porque también implica definir una voz, un punto de vista, estrategias de intriga o tensión narrativa. ¿Por qué no poner eso en juego? Suelo discutir con los colegas: en una investigación académica ¿por qué empezar siempre del mismo modo, por qué anunciar primero los objetivos y no elegir que el lector vaya descubriendo lo que uno va a hacer a medida que leemos?

M.V.: Creo que las dos cosas, la escritura y la investigación, van muy juntas. A la vez, una investigación académica es muy distinta de la que hago a la hora de escribir un ensayo o una novela. Las investigaciones que yo hago para escribir una novela tienen tonos distintos y se manejan con un grado de desprolijidad, nunca son lineales. En relación a una investigación académica se me ocurre una de esas imágenes que son como líneas de puntos. Uno tiene que ir trazando las líneas para

llegar de un punto al otro. Una investigación académica tiene un rigor y uno tiene que seguir ese rigor. Y en una investigación que uno tiene que hacer en un ensayo o una novela es como lanzarse a una vorágine o meterse en una tempestad, lo que permite descubrir cosas que una investigación académica es incapaz de hacer. Por ejemplo, investigando para mi novela *Viaje a las cosas* sobre un grupo de escritores, entre ellos William Henry Hudson (1841–1922), Joseph Conrad (1857–1924) y Robert Cunninghame Graham (1852–1936), y leyendo la bibliografía sobre cada uno de ellos, me sorprendió que los investigadores nunca podían verlos relacionados. Y yo no podía sino verlos juntos. Y al verlos juntos, se disparaban otras posibilidades que no encontraba en las investigaciones académicas. Por ejemplo, en una novela muy importante de Conrad, *Nostramo* (1904), hay un personaje que se llama Hernández, es un caudillo, un paisano rebelde que tiene unas particularidades que se asocian a las características de Martín Fierro. Y ese dato tiende a pasar inadvertido, no se establece el vínculo que tiene ese dato con las relaciones que Conrad mantenía con escritores que conocían Argentina, como por ejemplo Cunninghame Graham. A principios del siglo XX, cuando Conrad publicó esa novela, todavía no estaba traducido *Martín Fierro*. ¿Y cómo podía leer Conrad algo que no estaba traducido si no a través de sus amigos? Y yo sabía quiénes eran esos amigos, algo que en una investigación académica concentrada en Conrad es mucho más difícil llegar a detectarlo. Una novela siempre sabe de otro modo. Y en cuanto a la relación del ensayo y la novela, yo, por momentos, no le encuentro mucha diferencia.

3. *Hablando de los títulos...*

— *Que yo sepa de una de sus entrevistas, usted había tomado un curso náutico. ¿De ahí el título de su ensayo, «Sala de máquinas»? ¿Como la sala de máquinas de un buque?*

M.V.: No, no lo pensaba así. Era un curso de náutica, pero para veleros, así que no había máquinas. Lo que pasa es que hace mucho tiempo yo viví en una casa donde tenía un escritorio que en los planos de la casa funcionaba como una «sala de máquinas», o más precisamente como una «sala de tanques», tanques de agua. Ahí hice mi escritorio. Y eso es como sugirió el nombre, al principio, privado, y después se convirtió en el título del libro que, aunque parezca una broma, está por publicarse este año en una editorial de ensayo y narrativa contemporánea que lleva el nombre de «Tenemos las máquinas».

— *¿Cuáles son los múltiples significados de la metáfora de «sala de máquinas»?*

M.V.: En primer lugar, este trabajo comenzó con un estudio que yo quería hacer sobre los escritorios y los escritores al descubrir ciertas particularidades de los escritorios que pertenecían a escritores, tanto clásicos, como contemporáneos, incluyendo a unos amigos. Ahí se encuentran objetos que son casi fetiches y que en un punto son contradictorios. Por ejemplo, generalmente hay fotos de escritores. Uno se pregunta: «¿Y por qué hay fotos?» — si uno sabe que la escritura está hecha de eso que no está en la imagen, que un escritor es ese otro que no está en la ima-

gen. Esos y otros pequeños objetos son como esa argamasa secreta con la que se va a fabricar lo que se está escribiendo. Obviamente es algo que no queda visible en el texto, pero que, sin embargo, está allí. Como si un escritorio no fuera meramente un espacio, sino que se trata de un espacio que se entromete en el mismo trabajo.

A partir de esa idea empecé a pensar en los escritorios como salas de máquinas de fabricación. Y junto con eso también el lugar que tenían las distintas máquinas de escribir, desde los lápices, plumas, biromes, computadoras y hasta esas otras máquinas más sutiles que rodean la escritura. De hecho, vengo recolectando en mi archivo los materiales y voy escribiendo estos ensayos desde hace mucho tiempo. En su momento tuve la suerte de conocer a Ladislao Biro (1899–1985), un húngaro que inventó el bolígrafo en 1938. Lo inventó mirando una imprenta. Como periodista esperaba que le entregaran un material de la imprenta y vio cómo caían unas bolitas, la tinta empapaba el papel y a partir de ahí se le ocurrió pensar en un bolígrafo. Después emigró a la Argentina. Yo lo conocí por su hija que fundó una escuela donde yo trabajaba.

Tuve trato con él, investigué sobre su vida. Había algo interesante en ver cómo el instrumento de la birome podía incidir en la propia escritura. O sea, también era una máquina. Y en el caso de los escritores (esto lo sé por colegas, por amigos o por historias que conocí como lector) tienden a escribir con cierto tipo de tinta, cierto tipo de papel o cierto tipo de máquina, en cierto tipo de lugar, etc.

— *¿Por qué el título «Un réquiem para el teléfono»? Si este aparato en su forma de celular va ganando cada vez más terreno, convirtiéndose incluso en un objeto fetiche.*

M.K.: Aquí en esta misma mesa podemos ver el teléfono que tenés vos y el teléfono que tengo yo (*M.K. lleva un teléfono celular de botones*). ¿Por qué esta pequeña máquina que tenés acá, que es una computadora, un televisor, una máquina fotográfica, una grabadora — vos, por ejemplo, la estás usando como grabadora, aún se llama teléfono? Si es una de las funciones para las que menos se lo usan, considerando que dejar un mensaje grabado por WhatsApp no es lo mismo que sostener una conversación telefónica. O sea, lo primero que me llamó

la atención es ese desencuentro entre la palabra y la cosa. Mencioné una vez una manera de expresarse y que hasta puede derivar en una escena de cuento fantástico, que es cuando alguien dice: alcánzame el teléfono, que te quiero sacar una



A. Dürero. San Jerónimo en su gabinete. 1514



Teléfono antiguo

foto. Imagina esto diciéndose en 1970. ¿Por qué, de todas las funciones, lo llamamos «teléfono»? Y la otra idea que me impulsó al libro, es que esto que llamamos teléfono, está, por un lado, omnipresente — acá, en este café, hay doce personas y doce teléfonos, casi seguro — y a la par de esa omnipresencia la práctica de una conversación telefónica está en vías de desaparición. Esa combinación de estar muy presente y a la vez acabándose me llamó la atención. La pregunta fue: qué se está acabando con esto que se está acabando o qué se está perdiendo con esto que se está perdiendo. Sabemos bien lo que se gana con las nuevas tecnologías, pero nunca se gana sin perder algo en cambio. Y eso me llevó también a analizar qué pasó cuándo el teléfono apareció. O sea, qué apareció cuando el teléfono apareció y que ahora se está perdiendo. Esa es la idea del libro.

4. *Señales de la época*

— *Qué le parece, ¿hoy en día usar el teléfono genera más o menos ansiedad que antes?*

M.K.: Con la aparición del teléfono surge una forma de ansiedad que antes no existía, que era esperar una llamada, y con ciertas condiciones tecnológicas que no te permitían hacer otra cosa que esperar. En el libro pongo una vez: «No había nada más mudo que el teléfono que no suena». El teléfono, quieto ahí, nos decía a cada instante que no nos estaban llamando. Y había diferentes formas de la ansiedad en esa escala, como, por ejemplo, levantar cada tanto el tubo del viejo teléfono para asegurarse de que andaba bien, porque si no llegaba la llamada en algún momento pensabas que quizás hay un problema en la línea y no anda. Y levantabas. Pero tampoco podías tener el teléfono levantado mucho tiempo porque si alguien llamaba y vos lo tenías levantado, le iba a dar ocupado, no te iba a entrar la llamada. Es decir, respecto de las formas de espera y de ansiedad, estar esperando el tren y que éste no llegue, eso ya existía. El teléfono agregó esa otra forma de ansiedad, la de esperar la llamada.

— *¿Y ahora?*

M.K.: Todo indica que la ansiedad ha ido en aumento, que las personas muy habituadas a la conexión de Internet tienen ataques de ansiedad, y el objeto de ansiedad ya no es la llamada, sino el dispositivo mismo. Esa es la idea de Marshall McLuhan (1911–1980) que sostiene en su libro «El medio es el mensaje». Ahora lo que genera la ansiedad es el medio, o el hecho mismo de estar conectado. Esto parece haber llevado hasta un punto de malestar. No es que tenga una posición de rechazo a la tecnología o eso de una valoración intrínseca, pero sí me interesa ver qué pasa con las nuevas condiciones. Para decirlo más llanamente: ¿la estamos pasando mejor o la estamos pasando peor? Esta ansiedad que ya no es la del deseo, sino de la dependencia, hace que todo indique que la estamos pasando peor. Hay un dato objetivo. El hecho que haya aparecido respecto al WhatsApp la función que están usando acá atrás para acelerar los mensajes de voz indica que la gente está saturada de escuchar mensajes. Si escuchar mensajes fuera grato, no habría habido ninguna necesidad de que aparezca una tecnología para apurar la cuestión

y ésta se usa sistemáticamente. Los mensajes pasan acelerados, la voz se distorsiona, no se escucha del todo bien. Si recibir y escuchar mensajes fuera del orden del disfrute, no había necesidad de pasarlos en 2.0. Esa necesidad indica que la gente está harta de escuchar mensajes. Independientemente de la valoración personal, algo indica que la estamos pasando peor. Y el hecho de estar permanentemente conectados más allá de las ventajas que esto nos da, que son muchas, también nos está trayendo un padecimiento.

— *¿Será cierto que eso le está quitando la dimensión de misterio a la conversación telefónica?*

M.K.: Creo que esa es otra señal de época. Empecé a pensar el teléfono por todo lo que el teléfono puede estar indicando sobre la época en relación al lenguaje, a la comunicación y los otros, porque de todas las tecnologías disponibles es una que regula la manera en que nos comunicamos con los otros. En la conversación telefónica el otro estaba ahí, no estaba ahí físicamente, pero sí en la escucha. Ausencia del cuerpo y presencia de la voz. Haber pasado eso al WhatsApp, es hablarle en este momento al otro que no está ahí, con lo cual no es sorprendente que desconsideración hacia el otro haya aumentado. Uno puede decir que hablarle al otro 25 minutos es una desconsideración, pero, aun así, en la conversación telefónica el otro puede suspirar, resoplar, bostezar, darme señales de que ya es demasiado. Y con el WhatsApp el otro no está ahí, con lo cual la pregunta es: ¿qué está pasando en esta época que quiero hablarle al otro y el otro no esté, quitar al otro de la escena?

Hay otro indicio de época para mí, que es la manera en la que en nuestra época se lleva con la sorpresa, con lo inesperado. Se lleva mal. Y no me parece una buena señal. Vivimos en una época en la que se trata de evitar cualquier sorpresa, que todo se sepa desde antes, porque muchas sorpresas son ingratas, pero hay muchas formas de felicidad que tenían que ver con lo inesperado. Cada vez más la orientación de la época es a que todo esté pautado desde antes. Desde lo que se llama el turismo de aventura está totalmente pautado y hasta los encuentros personales que vienen precedidos de una serie de protocolos de lo que cada uno quiere, de lo que cada uno va a querer de tal manera que nada inesperado ocurra. El teléfono estaba cargado de sorpresa en el sentido de hasta no atender no se sabía quién llamaba. Y era una felicidad muy grande atender la llamada de esa persona tan especial para vos. Esa tendencia de la época de avisar antes de que íbamos a llamar, de preguntar antes si podemos llamar tiene que ver con esa tendencia de desalojar lo inesperado y procurar que todo esté regulado y controlado. No hay regalos sorpresa, encuentros sorpresa. No hay más sorpresa. Me quedé pensando, hablando con compañeros, con colegas: cuando no había Internet, ni correo electrónico,



El uso del teléfono público

¿cómo organizábamos los congresos académicos? Lo hacíamos, y los congresos salían igual de bien o mal que ahora. No sé de nadie quien no pudiera viajar porque no se enteró, porque no le avisaron. Nos enterábamos. ¿Cómo confirmábamos asistencia? ¿Cómo nos informábamos de qué día y a qué hora nos tocaba exponer? ¿Cómo les hacíamos saber el título de nuestra ponencia? No hace 100 años, hace 25 años, pero todo cambió tan rápidamente y lo integramos tan rápidamente que uno mismo dice: no me acuerdo cómo hacíamos. Lo que me interesó en el libro no es criticar ni rechazar ninguna tecnología, sino desnaturalizar una situación que naturalizamos muy rápidamente. Por ejemplo, el hecho de que la conversación telefónica está prácticamente perdida.

— Sin embargo, hay un ámbito donde la conversación telefónica perduró, y ese es el ámbito de la política. Así, usted destaca el rol del teléfono en la Revolución de Octubre y durante el período de la Guerra Fría, aunque el llamado «teléfono rojo»

no era sino una metáfora de la línea de comunicación entre dos bloques enemigos. En cambio, ahora el viejo teléfono de cable sorprendentemente mantiene su nicho importante en las relaciones internacionales. Me refiero a las conversaciones entre presidentes. ¿Qué funciones o efectos le quedan reservados a este medio cuando hay tanta tecnología al alcance?

M.K.: Es notable. ¿Sos rusa de Rusia? ¿De qué lugar sos?

— De Moscú.

M.K.: Es un chiste que yo hacía cuando me veían usar el teléfono de botones es que Putin también lo usa, por razones diferentes a las mías. ¿Y por qué los mandatarios usan un teléfono de línea? Porque se escucha mejor. ¿Sabías dónde lo vi antes de pensar en los presidentes? En las entrevistas de radio. Cuando me están haciendo una entrevista en la radio por teléfono, el técnico operador pregunta si tengo línea fija, porque así se escucha mucho mejor. En mi casa de infancia no había teléfono. Cuando se tenía que hablar, era por teléfono público. Era pura molestia. Yo tenía cierta envidia a mis compañeros que tenían teléfono en su casa y por eso podían hablar bien. ¿Qué significa hablar bien? No estar al aire libre, no hablar en medio del ruido, que no hubiese otros que pudieran escuchar nuestra conversación. Hablar al aire libre, hablar en medio del ruido, hablar y que otros escuchen, es la manera en la que ahora hablamos siempre cuando hablamos por el celular. Tenemos más tecnología y hablamos más incómodos. Tenemos más tecnología y escuchamos peor.



Show «Hola, Susana» conducido por la diva argentina Susana Giménez

— En «Sala de máquinas» usted cuenta sobre Bertolt Brecht (1898–1956) quien en su casa de Berlín tenía siete escritorios y en cada uno, a semejanza de una fábrica, trabajaba un proyecto diferente. O de Nabokov (Vladímir Nabókov, 1899–1977) quien decía que escribía parado. Es curioso hasta qué punto es personal e individualizada cada experiencia de la escritura.

M.V.: Es cierto, pero yo creo que estos detalles que en parte son individuales, también son históricos.

— Uno de los «personajes» del libro es Virginia Woolf (1882–1941) escribiendo un ensayo sobre la mujer y la novela donde reflexiona sobre la tranquilidad de un escritorio como algo reservado para los hombres. El escritorio aparece como un espacio privilegiado y la máquina de escribir como un instrumento hegemónico. ¿Cuál es su relación con esto?

M.V.: Crecí en una familia con las relaciones de género muy fijas. Mi padre tenía un escritorio en la casa y mi madre no: el único espacio que le asignaba en la casa como propio era la cocina. Y desde luego, mi padre no llevaba a cabo ninguna actividad que necesitara un escritorio, pero igual tenía ese espacio en la casa. Eso entraría dentro de la misma línea que, ya mucho antes, planteaba Virginia Woolf.

— Claro, porque su padre era actor. No tenía que ver con la escritura propiamente dicha.

M.V.: Exactamente. No sé qué haría: tal vez, las cuentas familiares porque seguramente manejaba el libro de gastos. Y cuando digo «seguramente», no lo digo reafirmando como un valor, sino destacando históricamente un rasgo de la época. Hoy hasta cambió el lugar de la máquina de escribir.

— Justamente quería preguntarle sobre la relación entre la máquina de escribir y computadora, donde la parte mecánica queda oculta del usuario.

M.V.: Es como el fenómeno de la luz. Cuando uno tiene que prender un farol, uno reconoce bien cuál es el mecanismo que produce la luz. En la ciudad, en cambio, uno aprieta un interruptor y la luz aparece como en un acto de magia o un milagro.

— Es más, a esa altura uno ni tiene que estar consciente de cómo funciona. Y eso es lo que facilita una mayor accesibilidad de la tecnología y su puesta en producción masiva. Como consecuencia, está al alcance de cualquiera el propio proceso de la escritura.

M.V.: Absolutamente. Para mí era muy interesante el análisis que daba Boris Groys (n. 1947), cuando planteaba el cambio de la estética y la poética. Durante siglos eran muy pocos los que escribían y muchos los que podían leer, por lo tanto, debían promoverse a quienes leían o contemplaban una obra los valores que



Fila para hablar por teléfono público en Buenos Aires, 1960

definían la estética. A través del siglo XX esa situación se fue modificando, y hoy día estamos en un tiempo en que cualquier que tenga un teléfono celular podría tomar una foto y filmar, o lanzar en las redes una novela. Ya no estamos en tiempo de la estética, diría Groys, donde unos pocos validan ante muchos ciertos valores, sino en el tiempo de las poéticas, cuando cada uno de esos muchísimos muestra su manera de hacer. Más allá de esa situación, a mí me interesa ver e indagar cómo las máquinas interfieren en la imaginación. En un momento de mi vida, tenía en la memoria unos 30 números telefónicos, hoy dudo saber el mío. Hay gente que después de subir al auto para ir a cualquier lugar, aunque esté a 30 cuadras de su casa, coloca de inmediato la indicación del lugar en el teléfono. Como si ese aparatito fuera una prótesis. ¿Qué nombre darle a eso que no sea interferencia? Eso me hace pensar en la sala de máquinas, en cómo la práctica de escribir está interferida o compartida o dialogada con las máquinas. Es más, se puede observar la transformación que han tenido los guiones cinematográficos con la irrupción del celular o la computadora. Cuando en una película el personaje tiene que investigar algo, ya no recurre a ningún lado, se sienta a la máquina y eso es suficiente para que el público suponga que está investigando. Creo que a los guionistas se les ha simplificado bastante el trabajo de imaginación. Las tramas de las películas se han aliviado de inventar pasajes de rastreo en los que uno podría haberse perdido y que, sin duda, hubiésemos valorado. Hoy en día dos personas que tienen teléfono difícilmente podrían ser parte de aquella imagen tan sugerente: los que se han citado en un lugar y, por confusión, se desencuentran. Toda una condensación del desencuentro amoroso.

— *¿El mundo se vuelve cada vez más previsible, los procedimientos más automatizados?*

M.V.: Sí, y al mismo tiempo cada uno encerrado en algo creyendo que todo lo que necesitaba compartir ya lo tiene compartido. Y no es así. No quiero cargar lo que digo con un valor moral, pero cuando uno ve las tramas de las películas que se simplifican con esas intervenciones de la computadora, lo que empieza a funcionar es la computadora como un género que excluye cierto misterio, cierta espontaneidad, y la lectura se aplana hasta obturarse. Creo que estoy interpretando una película, pero en realidad es una ilusión, ella ya me ha leído a mí. Esa misma ilusión podemos llevarla fuera de las pantallas y pensar en la sociabilidad cotidiana. Muchas veces creemos estar vinculándonos con los otros y solo nos comportamos en una ilusión de sociabilidad, como si estuviésemos predeterminados por el género de la conversación de este tiempo. Sin ninguna o escasa espontaneidad, o con la misma que exige un formulario o el robot que irrumpe en el celular y que propone ayudarnos. Estamos en un tiempo en el que la sociabilidad parece exigir que la intimidad se convierta en un espacio vacío.

— *Tal como el teléfono, en el caso de la máquina de escribir o su heredera, la computadora, el medio es más que un medio, de hecho, según Marshall McLuhan, «el medio es el mensaje»: cada dispositivo nos convierte en instrumento de un orden particular. ¿Cómo podría caracterizar este orden que rige en el presente?*

M.V.: Creo que el presente es descarnado. Y lo difícil con lo descarnado es que terminemos por acostumbrarnos. Las dificultades que mencionábamos con respecto a la propia intimidad inciden, poderosamente, en el trato que tenemos con los otros. La psicoanalista francesa, Elisabeth Roudinesco (n. 1944), destacaba que vivimos en un tiempo dónde podemos tener muchos amigos pero resulta difícil reconocer la idea de amistad, donde hay muchos amores pero escasea la idea del amor. Creo que en ese desencuentro con la propia intimidad cada uno está refugiándose en la ilusión de un yo y tiene aún más dificultades para el encuentro con el otro. Me parece sintomático que hoy día se hable mucho y todos sepan tanto de la inteligencia artificial, y se hable tan poco de la inteligencia. La inteligencia se piensa como una máquina, como si estuviéramos dispuestos a cederles nuestro lugar a las máquinas.

5. Algunas proyecciones del futuro

— En «Sala de máquinas» aparecen otras «máquinas» que, en realidad, son las distintas estrategias de los escritores contra un cierto orden establecido que consiste en la confección de sus propias máquinas de leer y escribir: los «cut-ups» de Burroughs (William S. Burroughs, 1914–1997), la antipoesía de Nicanor Parra (1914–2018), etc. ¿Hay lugar para la resistencia hoy en día, cuando las estrategias que, en su momento, eran vanguardistas, se van automatizando?

M.V.: Uno podría decir lo mismo de las máquinas del cine que estaban pensadas como una experiencia liberadora. Eisenstein (1898–1948), por ejemplo, y su idea del montaje como un mecanismo para construir algo completamente nuevo, su idea de filmar *El capital*. Y en realidad, pasaron otras cosas por esas páginas. Pero lo que yo creo es que aun cuando el control es omnipresente, siempre queda lugar para una resistencia molecular. La propia escritura es una manera de resistencia.

— ¿Pero son posibles las vanguardias hoy en día?

Si entendemos las vanguardias en un sentido más amplio, no solo como las vanguardias históricas de la década del 1920, sino como una capacidad de resistencia, la capacidad de producir un desvío, para construir asociaciones, comunidades, redes de afecto, entonces, sí, claro. Creo que eso no lo vamos a perder. Las personas que van migrando de un país a otro van encontrando maneras de una asociación con los otros. Eso me parece maravilloso. Apostar a eso es apostar a un cambio en las mentalidades. Creo que la cultura tiene la fuerza para lograrlo y debe tenerlo, también, como proyecto.

— O sea, la cultura no es algo que se agota, sino que tiene ese poder regenerativo, ¿no?

M.V.: Claro. En los últimos capítulos del libro, más allá de las máquinas de escribir propiamente dichas, me refiero a otras máquinas: cómo intervenían el telégrafo, el teléfono, las primeras experiencias del cinematógrafo. Tomaba como ejemplo al general Mansilla (Lucio V. Mansilla, 1831–1913) y la fascinación que éste tuvo por el teléfono y otros adelantos técnicos cuando estaba en Francia. En

sus notas de prensa del año 1881 que escribía para Buenos Aires decía: si al fonógrafo que permite grabar las voces le sumamos la cámara fotográfica y logramos sincronizar la imagen con el sonido, podríamos tener para siempre la visión de una persona y de ese modo habríamos ganado a la muerte.

— *¿No es lo que se pretende hacer con la inteligencia artificial para alcanzar la inmortalidad reconstruyendo la personalidad del sujeto que ya no está con vida? ¿O sea, siempre hay algo de esa búsqueda que nos permite seguir innovando?*

M.V.: Absolutamente. Es esa idea de las máquinas que van ensamblando cosas. Y la idea de ensamblar cosas tiene mucho que ver con lo que hace un lector y con lo que hace un escritor que ensambla lecturas.

— *¿Qué acogida tuvo «Un réquiem para el teléfono» entre sus alumnos?*

M.K.: Es que yo no saco el tema de mis propios libros con mis estudiantes. Y, sin embargo, a veces surge algo. Por ejemplo, en mi libro trabajo el desenlace del cuento *Emma Zunz* de Borges (Jorge Luis Borges, 1899–1986). Y en clases en alguno de mis cursos yo doy este cuento. Yo no hablo en mi libro, pero me detengo en la cuestión del teléfono y en la relación entre la voz y el cuerpo. Y lo que yo detecto es que esto les permite advertir hasta qué punto están siendo objeto. No es que yo sea lúcido y ellos no lo sean, uno también es objeto de cosas que no advierte hasta que algo nos permita advertirlo, pero generacionalmente la época que los forma: cuánto hay que retraer el cuerpo, cuánto hay que poner distancia en la interacción con el otro, cuánto hay de que parezca que estamos con el otro, cuando en verdad estamos solos — el teléfono ya impactó en eso, porque el teléfono ya antes había inventado una forma de la soledad y de la privacidad que antes no existía. Me parece que lo que abre mi libro es ni más ni menos que esto, porque se juegan muchas cosas ahí: lo privado y lo público, los espacios interiores y los exteriores, la relación entre el cuerpo y la voz, la presencia y la ausencia, la espera, la ansiedad. Tomé el teléfono porque permite desplegar una cantidad de cuestiones de época muy grandes, y con las transformaciones tecnológicas, y concretamente las de los últimos 20 años que, sobre todo, se dieron en el área de la comunicación, el cambio es enorme. Claro que hay transformaciones tecnológicas en los automóviles, pero ese automóvil de hace 50 años no es tan distinto: el sistema de frenos es distinto, tiene cinco marchas y antes tenía cuatro, eso sí, pero no es tan distinto, mientras que las condiciones de la comunicación de hace 50 o 20 años y las de hoy son completamente distintas. Y será una combinación muy particular: cambios muy profundos, muy rápidos y muy rápidamente integrados a la vida cotidiana.



«Cables telegráficos»
por Tina Modotti (México, 1925)

— *Al parecer, este ensayo va en línea con sus novelas «Dos veces junio» o «Ciencias morales» en el sentido de que recupera ciertas percepciones de la época a través del lenguaje o los medios no verbales, como los gestos, el tono narrativo. ¿Se puede decir que lo que usted hace en su literatura es una especie de arqueología perceptiva?*

M.K.: Definitivamente sí. Es que para mí es casi una cuestión de principio no colocarme en el lugar de idealización del pasado y queja del presente, porque eso puede llevar a una postura conservadora y pretendo no tenerla. Pero por algo tengo que obligarme. Un poco me nace, lo voy a reconocer. Por cierto, me gustan los autos. Y una vez estábamos viajando por una provincia del interior de la Argentina con mi mujer, y en un momento le digo: «Mirá, ahí anda un Peugeot 504, mirá, hay un Renault 12», — y ella me dice: «Qué bárbaro», — y yo pensé que me iba a decir: «Cómo te gustan los autos», — pero en vez de eso me dijo: «Cómo te gusta el pasado». Porque evidentemente lo que me estaba llamando la atención no eran solo los autos, sino que eran los autos del pasado. Y la presencia del pasado me atrae. En todo caso, busco pensar cómo el pasado resuena en el presente, más a lo Walter Benjamin, ver las huellas del pasado en el presente, con lo cual ese pasado no es puro pasado. Es también el presente y eventualmente una proyección al futuro.

Martín Kohan. Ensayos seleccionados del libro «¿Hola? Un réquiem para el teléfono»

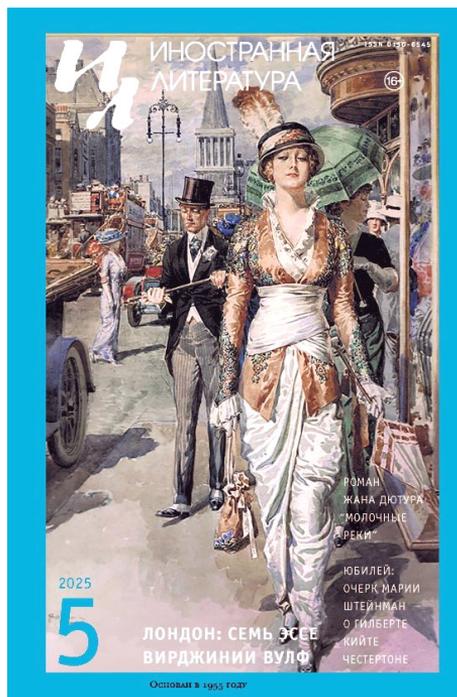
Móvil

Alguna vez, para la guerra, la invención del tanque resolvió y superó la disyuntiva entre el cañonear (de la artillería) y el moverse (de la caballería); ahora se podía hacer las dos cosas a la vez.

El móvil resolvió, para la comunicación telefónica en sincronía (distinta de la walkie-talkie), la disyuntiva entre hablar (detenerse a hablar) y moverse; ahora se puede hacer las dos cosas a la vez.

Microfísica del poder telefónico

El poder de quien hacía el llamado, por sobre quien lo recibía, consistía ni más ni menos que en la potestad unilateral de interrumpir la comunicación. El receptor podía cortar y sustraerse, cortar y retirarse; pero la comunicación que se había establecido en la línea telefónica de hecho se mantenía. Solo quien había efectuado la llamada contaba



Portada del núm. 5 de la revista rusa «Inostrannaya literatura» de 2025 donde se publican fragmentos de la traducción del libro de Martín Kohan «¿Hola? Un réquiem para el teléfono» por Julia Larikova

con la posibilidad de cancelarla. Si cortaba, la llamada llegaba a su fin y al otro le aparecía en el auricular el sonido inconfundible del tono de ocupado. En cambio, si cortaba el receptor, si cortaba el receptor, pero no quien lo había llamado, el enlace se mantenía, la línea seguía ocupada.

De manera que, quien llamaba, contaba no solamente con el poder de interrumpir por sí mismo el contacto (para eso, le bastaba con cortar), sino también con el poder de mantenerlo (para eso le bastaba con no cortar) y dejar al otro sin teléfono (porque permanecía de hecho en la línea y la inutilizaba). Esa circunstancia podía prolongarse por un buen tiempo: el lapso establecido por la empresa de telecomunicaciones para devolverle por fin el tono a quien de hecho no estaba empleando su línea, o bien el margen de paciencia (de paciencia o de sadismo) que tuviese quien había llamado y resultado no cortar.

Toda una forma de mortificación: la de levantar cada tanto el tubo del teléfono para comprobar (tono en la línea o silencio) si el que había llamado y luego decidido no cortar ya se había cansado y por fin se había ido o si todavía seguía ahí: al acecho.

Hablar con cualquiera

Hablar con uno, hablar con otro, tener que hablar primero con otro para después pasar a hablar con uno, con uno en particular. Y combinar, en consecuencia, distintos niveles de conocimiento personal. Pero existe también esa otra variante: la de hablar con alguien, con cualquiera, con el que sea, con el que toque. Hablar por pura necesidad de hablar. Se precisa conversar, no importa con quién; se precisa un interlocutor, no importa quién sea. La barra de un bar en la noche o la vecindad contingente de un camarote de tren o dos asientos de avión suelen propiciar esta clase de conversaciones de desahogo o confidencia, de confesión o descarga.

El teléfono puede servir a este propósito aún con más eficacia. El tango «Charlemos», de 1940, con letra y música de Luis Rubinstein, lo grafica a la perfección:

¿Belgrano sesenta once?
 Quisiera hablar con René...
 ¿No vive allí?... No, no corte...
 ¿Podría hablar con usted?
 No cuelgue... La tarde es triste...
 Me siento sentimental.
 René ya sé que no existe...
 Charlemos... Usted es igual...

Después de cerciorarse del número, viene el error intencional y sobre todo el pedido o el ruego de mantener como sea el contacto: «No corte», «No cuelgue». «Charlemos»: no importa con quién. Se puede prescindir del golpe bajo del final (resulta que el que llama es ciego) y quedarse con la alternativa única que ofrece la conversación telefónica: hablar sin verse («¿Qué dice? ¿Tratar de vernos? / Sigamos con la ilusión») y sin conocerse («Hablemos sin conocernos / corazón a

corazón»). El teléfono hace posible el grado cero de la interlocución: el hecho en sí de que haya alguien del otro lado. Que no corte, que no cuelgue: alcanza con que permanezca ahí.

Miguel Vitagliano. Capítulos seleccionados del libro «Sala de máquinas»

Cuarto propio, mundo ajeno

Mark Twain fue el primer escritor que entregó a sus editores un manuscrito mecanografiado; no resulta extraño considerando su pasión por la tecnología y las invenciones. Llegó a patentar tres inventos: unas correas ajustables que reemplazaban a los tirantes de los pantalones, un juego de mesa basado en datos históricos, y un libro de fotos autoadhesivas. Tampoco sorprende que Nietzsche llegara a utilizar una máquina de escribir o que Henry James tuviera una que reservaba para el uso de su mecanógrafa: uno buscaba grabar palabras en la piel del mundo, el otro, maestro del punto de vista, pretendía retener el control de lo que podía tejerse a sus espaldas.

Las relaciones con los instrumentos de escritura son ventrílocuos de la experiencia de los autores, casi tanto como los espacios donde trabajan. En tiempos sin fotocopiadoras, Arlt cortaba y pegaba con engrudo fragmentos de las páginas mecanografiadas de sus novelas para confeccionar las versiones originales. Y parece ser que hasta se habría adelantado a los cut-ups de Burroughs porque al menos una vez, aseguran, repitió el mismo párrafo en distintas secuencias de un relato. Otros se preocupaban por mantener el vértigo del tipeo: Kerouac escribía con tanta velocidad que utilizaba un rollo de papel continuo para no perder un instante con los cambios de cada página.

La primera producción industrial de máquinas de escribir fue en 1873. La firma Remington, que había nacido como una empresa de armas, le sacó ventaja a Underwood. La relación se revirtió unas décadas más tarde. En 1900 el modelo número 5 de las Underwood se promocionó con éxito como «la máquina más moderna», eso además de que la compañía llegaría a fabricar armas durante la Segunda Guerra Mundial. Una manera de hacer honor al dicho de que la letra resulta más efectiva si se la acompaña con sangre. Algo que Hemingway, digamos, tomó al pie de la letra, y no sólo a la hora de su muerte, tenía el hábito de anotar al término de cada jornada de trabajo la cantidad de palabras escritas. Las cifras no se repetían nunca, a veces lograba teclear 450, otras 575, o 1250 cuando había trabajado horas extras



Remington № 7, 1896–1903

sabiendo que al día siguiente iba a salir de pesca. Buscaba liberarse de la culpa que lo carcomía y la conjuraba llevando esas cuentas. ¿Dónde las anotaba? En un cartón que colocaba debajo de la cabeza de una gacela embalsamada que había cazado.

Las prácticas de la escritura siempre rumiaron secretos. Marcel Duchamp⁴ lo advirtió cuando expuso su *ready made* «Artículo plegable del viajero», que consistía en la funda de una Underwood portátil. Era 1916 y las máquinas de escribir habían abandonado definitivamente la función de ser meros artículos de oficina. Duchamp señalaba la existencia de un secreto, sin pretender descifrarlo: la funda parece inflarse como si protegiera el reposo de algo que respira, ¿o es pura cáscara? Pedro Salinas⁵ se animó a descorrer el velo en su poema «Underwood Girls» (1931), convirtiendo las teclas en ninfas:

¡Quietas, dormidas están,
las treinta, redondas, blancas.
Entre todas sostienen el mundo.



«Artículo plegable del viajero»,
de Marcel Duchamp



Máquina de escribir Underwood No. 5

Ya no era el mundo el que sostenía al lenguaje, ni tampoco era exactamente al revés; el poeta cedía también ante el enigma. ¿Por qué decía que eran treinta si los tipos —exentos de la ñ— sumaban veintiséis? ¿Qué signos completaban ese reino y cuáles quedaban afuera?

Ray Bradbury condujo la situación al extremo, aunque sin develar el enigma. A diferencia de Mark Twain que vivió perdiendo el dinero en sus invenciones y que escribió su obra sobre las tradiciones en Mississippi, el autor más popular de ciencia ficción del XX no sabía siquiera manejar un automóvil, temía a los aviones y era en extremo cuidadoso con sus gastos. A los veinti-

dós años, en 1942, comenzó a vender sus cuentos a las revistas que escribía en el garage de su casa en Venice, California. Una práctica que se le fue complicando a medida que los hijos crecían y lo inspeccionaban todo con sus juegos. A mediados

⁴ Marcel Duchamp (1887–1968) fue un artista y ajedrecista francés. Especialmente conocido por su actividad artística, su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del dadaísmo. Fue uno de los pioneros del establecimiento del *arte encontrado* (*ready-made*), o sea el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque no cumplen una función artística en lo cotidiano, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. — *Aquí y en adelante NN. de la R.*

⁵ Pedro Salinas (1891–1951) fue un escritor español conocido sobre todo por su poesía y ensayos. Dentro del contexto de la generación del 27 se le considera uno de los mayores poetas. Sus traducciones de Proust contribuyeron al conocimiento del novelista francés en el mundo hispanohablante.

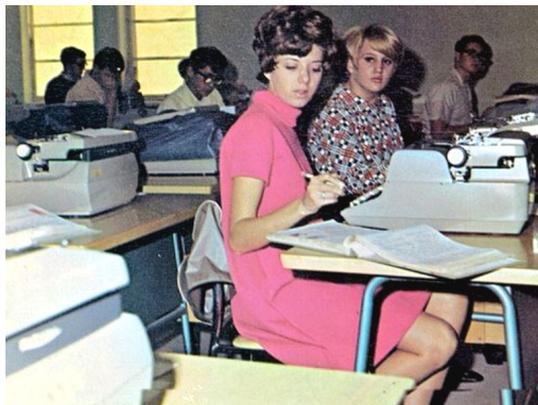
de 1950 decidió buscar otro lugar para escribir, la biblioteca de la Universidad de California. Había una sala de mecanografía en el subsuelo donde alquilaban máquinas a veinte centavos la hora. En nueve días, y con menos de diez dólares, escribió las 25.000 palabras del relato que luego se transformaría en su novela *Fahrenheit 451* (1953): un futuro distópico donde los libros resultaban tan corrosivos para el orden establecido y en el que los bomberos cumplían la función de quemarlos hasta erradicarlos. La trama, acaso ingenua y caprichosa, colocaba en relieve la idea de que eran los grafos o los tipos los que sostenían al mundo y no al revés. Ahí estaba esa otra vuelta de tuerca en el espacio de la máquina que destacaba lo literal, obliterado por la costumbre. Porque *fireman* (bombero) no podía ser quien apaga el fuego sino el individuo que se define por el fuego.

En 1966, cuando la novela fue llevada al cine, Truffaut se encontró rodeado de esos mismos «bomberos» durante la filmación. Los abogados de Universal Studio se negaban a que en su *Fahrenheit* se mostraran libros quemándose por temor a los posibles litigios de otros bomberos-abogados. Truffaut mantuvo su decisión y los libros de Faulkner, Sartre, Proust, Salinger, ardieron en primer plano. «Los libros son aquí personajes, —escribió Truffaut en su diario de filmación.— Debo acompañar su caída hasta el suelo». Quizá también podría haber repetido el poema de Salinas; en definitiva eran tipos alumbrados por una misma máquina.

Ray Bradbury murió en junio de 2012, exactamente un año después del cierre de la última empresa dedicada a fabricar máquinas de escribir, la india Godrej and Boyce, y cinco años más tarde de que *Amazon* pusiera a la venta un soporte para leer libros electrónicos, *Kindle*, un término que alude al despertar de una pasión como al cuidado del medio ambiente, aunque esto último, tal vez, de manera invertida porque el verbo «kindle» se utiliza también para decir «encender fuego».

Máquinas para escribir y computadoras

El fuego consumió rápido la fábrica de hilados. Cientos de hombres y mujeres entregaron a las llamas la máquina tejedora que había venido a arrancarles el trabajo y condenarlos a la miseria. Esa noche de abril de 1811 ardieron decenas de fábricas textiles en Inglaterra, no sólo en Nottinghamshire, también en York, Lancashire y Derby. Miles de soldados fueron encomendados a la represión. Pronto se sumaron espías para localizar al líder que había levantado a las masas contra las máquinas y el progreso. Pero no pudieron encontrar a Ned Ludd: no era más que el nombre que todos repetían y que estaba escrito con carbón en los muros. La



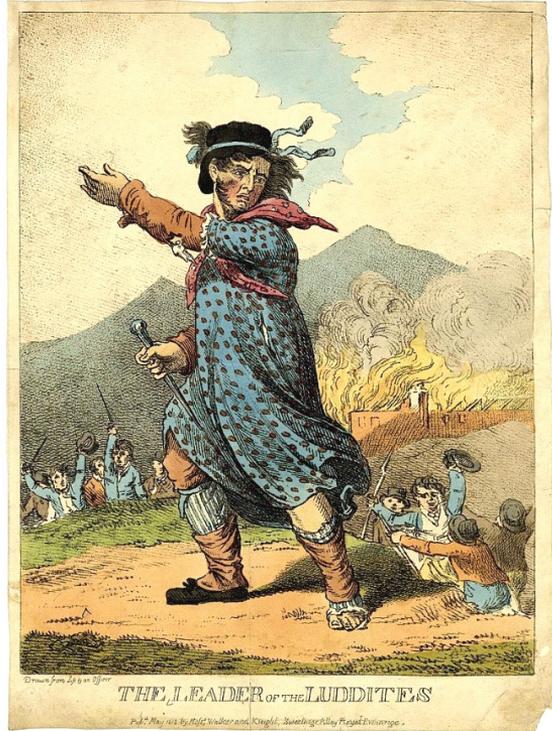
Clases de mecanografía, habitual en la década de 1970

lucha de los luddistas⁶ tardaría en apagarse cuatro años, aun cuando en febrero de 1812 el parlamento inglés aprobó la pena de muerte para cualquier individuo sospechado de simpatizar con el movimiento. El único en alzar la voz en contra de la ley fue Lord Byron con su «Defensa al Luddismo», la primera vez que ese nombre de todos se escribió con la pluma y la tinta de un poeta: «Es más fácil fabricar personas que maquinarias / Y más valiosa la mercancía que una vida humana».

Lord Byron murió de cólera en 1824, mientras combatía por la independencia de Grecia. Lejos de la suerte de los *luddistas*, y muchísimo más lejos aún de la hija que había abandonado en la cuna en 1815. Nunca imaginó que las máquinas tejerían su propio juego de azar. Nadie sabe tampoco cuál habría sido su reacción de haber conocido las máquinas de escribir.

Cien años después no fueron pocos los escritores que se resistieron a usar las *Underwood*, menos por reconocerse epígonos del *luddismo* que por reconocerlas máquinas. La situación se redobló en la década del 80 con los procesadores de texto.

¿Escribir sobre una pantalla como si fuera la televisión? García Márquez salió en defensa de la nueva tecnología y compartió con sus lectores las ventajas que le había dado escribir en una *Macintosh Plus*⁷ su novela *El amor en los tiempos del cólera*: la presión de una tecla había bastado para que el nombre de un personaje se modificara luego de cien páginas de existencia. Un año antes, en 1984, João Ubaldo Ribeiro hacía público que su novela *Viva el pueblo brasileiro* había sido escrita con una IBM⁸ y que una nueva era se abría para los escritores. Osvaldo Soriano



El líder de los luditas, grabado de 1813

⁶ El término *luddistas/luditas* (*luddites* en inglés) proviene del *ludismo*, un movimiento encabezado por artesanos ingleses en el siglo XIX, que protestaron entre los años 1811 y 1816 contra las nuevas máquinas rompiéndolas. Los telares industriales y la máquina de hilar industrial introducidos durante la Revolución Industrial amenazaban con reemplazar a los artesanos con trabajadores menos cualificados y que cobraban salarios más bajos, dejándolos sin trabajo. El movimiento recibió su nombre a partir de Ned Ludd, un joven que supuestamente rompió dos telares en 1779, y cuyo nombre pasó a ser emblemático para los destructores de máquinas.

⁷ Macintosh, abreviado como Mac, es la línea de computadoras personales diseñada, desarrollada y comercializada por Apple Inc. El primer ordenador personal *Macintosh 128K* fue lanzado en 1984.

⁸ El IBM Personal Computer, o computadora personal IBM (el IBM modelo 5150) es la computadora personal de la empresa estadounidense IBM (International Business Machines Corporation) lanzada en 1981.

contaba que había cambiado su Lettera 22 por una computadora para escribir su cuarta novela, *A sus plantas rendido un león*, y mencionaba⁹ a varios autores argentinos que ya habían hecho lo mismo. El registro ponía en escena un debate que se prometía muy firme y duró un soplo de velas.

Macintosh terminó por ganarle la pulseada a IBM en pocos años; su sistema no precisaba ningún saber operativo, era cuestión de clickear en la pantalla el ícono de lo que se buscaba. El vestigio de cualquier proceso mecánico quedaba borrado, o borroneado, para dar lugar a la eléctrica instantaneidad. Luz, iluminación y razón siempre estuvieron simbólicamente asociadas. Las máquinas de escribir declinaron a la cuenta del resto animal en nuestra evolución. El problema ya no era morder la manzana sino ser parte de *Apple Mac*, como proponían las narraciones *cyberpunk* en esos días: individuos cruzados con terminales de computadoras, organismos en los que el tejido humano se combinaba con plaquetas digitales.



IBM PC (modelo 5150)



Macintosh 128K lanzado en 1984

Jamás imaginó algo semejante el padre de la computación, Charles Babbage¹⁰, cuando, desde 1812, puso todo su empeño en inventar una máquina que ejecutara programas de cálculos. Tal vez sí llegó a vislumbrarlo Ada Lovelace¹¹, la joven matemática que se sumó a asistirlo en su investigación. Parecía más dispuesta a tomar por asalto el porvenir. Solía decir que la máquina analítica que preparaban tejería fórmulas algebraicas con la misma facilidad que un telar com-

ponía guardas de flores, y que algún día hasta podría ser programada para escribir música. ¿Habrá tenido en cuenta que textos y tejidos compartían una misma etimología? Babbage la acompañaba en esos sueños a prudente distancia, aunque estaba tan enamorado de ella que no puso reparos en ayudarla con los cálculos probabilísticos para usar en las carreras de caballos. Ada perdió su fortuna en las apuestas, pero, como dice Pablo Capanna, «nos dejó sus brillantes intuiciones sobre el futuro de las computadoras» antes de morir a los 36 años; es decir, a la misma edad que su padre, Lord Byron, a quien no recordaba haber visto desde su cuna.

⁹ Soriano O. La escritura electrónica... Revista Crisis. Mayo de 1988.

¹⁰ Charles Babbage (1791–1871) fue un matemático y científico británico. Diseñó y desarrolló una calculadora mecánica capaz de calcular tablas de funciones numéricas por el método de diferencias. También diseñó, pero nunca construyó, la analítica para ejecutar programas de tabulación o computación; por estos inventos se le considera como «El padre de los ordenadores».

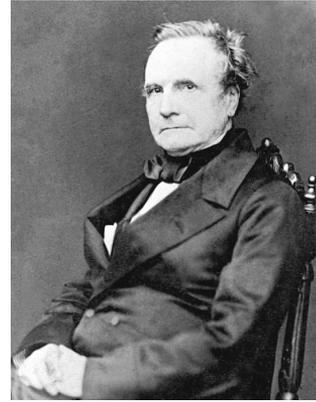
¹¹ Ada Lovelace (1815–1852) fue una matemática y escritora británica, célebre sobre todo por su trabajo acerca de la computadora mecánica de uso general de Charles Babbage, la denominada máquina analítica. Fue la primera en reconocer que la máquina tenía aplicaciones más allá del cálculo puro y en haber publicado lo que se reconoce hoy como el primer algoritmo destinado a ser procesado por una máquina, por lo que se le considera como la primera programadora de ordenadores.

En 1984, mientras que el *cyberpunk* hacía su aparición con la novela *Neuromante* de Gibson, el Departamento de Defensa de EE.UU. ponía en circulación un programa al que llamó Ada, en honor a la mujer que había soñado que las computadoras diseñarían los destinos de los individuos.



Ada Lovelace

Sentado frente a su Mac, que ya no era la misma que había utilizado para sus dos libros anteriores, William Gibson escribió, en coautoría con Bruce Sterling, *La Máquina diferencial* (1990), una novela en la que se destejía la historia para componerla de otro modo: Ada y Babbage lograban inventar lo que no habían inventado, y Lord Byron sobrevivía a la independencia griega y se convertía en un hombre poderosísimo en Inglaterra.



Charles Babbage

La novela se publicó en el umbral de un tiempo decisivo. Quedaban atrás los años de la Guerra Fría en los que un llamado en el «teléfono rojo» era la salvaguarda ante la hecatombe mundial, y se abría paso a lo que en tres años sería el uso comercial de Internet a través de las redes telefónicas. En la imaginación de Ada Lovelace no hubo lugar para predecir algo tan lejano como Internet. Lord Byron, acaso, había estado más cerca de vislumbrarlo cuando escribió sobre el riesgo de que la técnica fabricara individuos y disimulara la desigualdad social. Un temor que H.G. Wells interpretó en clave darwiniana en *La isla del doctor Moreau* (1896), donde un científico transforma animales en seres humanos, y que Adolfo Bioy Casares¹² urdió en clave visual en *La invención de Morel* (1940): la máquina retiene y reproduce escenas con la ilusión de la eternidad, a la vez que consume la vida de los individuos.

La máquina de Bioy Casares fue interpretada de distintas maneras: como anuncio de la televisión, de los hologramas, de la realidad virtual, de la vampirización de la mirada, de los simulacros de las «dobles vidas» en la red. Más allá de esos anuncios del futuro, acaso pueda interpretársela como una simple máquina para escribir: el lugar en el que convergen la pérdida de una vida y el deseo de construir otra.

¹² Adolfo Bioy Casares (1914–1999) fue un escritor argentino traducido a más de dieciséis idiomas y galardonado con el Premio Cervantes en 1990. Colaboró en varias ocasiones con Jorge Luis Borges bajo distintos pseudónimos, y en menor medida con su propia esposa, la escritora Silvina Ocampo. En su obra frecuentó géneros como la literatura fantástica, el policial y la ciencia ficción, destacando las novelas *La invención de Morel* (1940), *El sueño de los héroes* (1954) y *Dormir al sol* (1973).

Pero Bioy Casares no utilizaba máquinas de escribir, prefería escribir a mano, con rasgos firmes y muy velozmente, como destacó Hermes Villordo (*Genio y figura de A.B.C.*, 1983). Una sola vez entró en su casa una computadora, fue el viernes 15 de marzo de 1996, cuando el diario Clarín llevó un equipo para que el escritor dialogara con lectores de todo el mundo a través de Internet. «¿Así que hay alguien preguntando desde Chicago? ¿Y desde dónde más hablan? ¿Eso se ve en la pantalla?», preguntaba Bioy acercándose al monitor de la persona que transcribía sus comentarios. Uno de los participantes quiso saber qué sentía estando frente a una máquina que hacía preguntas. «Trato de sobreponerme. Yo he inventado máquinas, como en *La invención de Morel*. Pero fueron invenciones falsas, puramente literarias».

La nota destacaba que era «la primera vez que un autor argentino conversaba con sus lectores a través de la red de Internet» (*Clarín*, 17.03.1996). En la fotografía que ilustraba el evento, Bioy Casares sigue sentado para siempre frente a la computadora y la pantalla; es decir, simulando estar a punto de volver sobre el teclado y el mouse que nunca tocó.

О работе натуралиста в лесах Южной Америки в начале XX века (к статье И.Д. Стрельникова «В лесах Бразилии»)

© Соболева Е.С., 2025

Елена Станиславовна Соболева, канд. ист. наук, старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 3
ORCID: 0000-0001-6137-0476 E-mail: soboleva@kunstkamera.ru



Аннотация. Пятеро молодых ученых, участников Второй Русской экспедиции в Южную Америку 1914–1915 гг., отправились в путешествие на далекий континент, мечтая познать жизнь в мощи ее проявлений по богатству и величию форм, красок мира растений и животных. Они жаждали познать истоки духовного развития человека, контактируя с первобытными племенами, обитавшими в труднодоступных и отдаленных районах джунглей. Натуралисты И.Д. Стрельников и Н.П. Танасийчук провели в Бразилии, Парагвае и Боливии почти 20 месяцев, большей частью в тропических лесах, порой в трудных и опасных для жизни условиях, выполнили научные исследования, собрали этнографические, зоологические и ботанические коллекции для русских музеев. Более восьми месяцев они занимались исследованиями на научной станции Пуэрто-Бертони в Парагвае. Постоянной темой в их дневниках проходит тема выживаемости и адаптации человека в условиях тропической природы. По возвращении в Россию ученые пропагандировали необходимость продолжения научного изучения Южной Америки, начатое экспедицией Г.И. Лангсдорфа 1821–1828 гг. Обстоятельства Первой мировой войны и Русской революции не позволили обработать в полной мере и опубликовать результаты этнографических, зоологических и ботанических изысканий. Позднее И.Д. Стрельников в рукописи «В лесах Бразилии» описал свои ощущения и восторг от мира девственной природы южноамериканского континента. Дневниковые записи Стрельникова, недавно поступившие в Кунсткамеру, публикуются впервые.

Ключевые слова: Вторая Русская экспедиция в Южную Америку 1914–1915 гг., Стрельников Иван Дмитриевич, Танасийчук Николай Парфентьевич, тропическая природа, исследования, музеи, публикации, дневники

Для цитирования: Соболева Е.С. (2025) О работе натуралиста в лесах Южной Америки в начале XX века (к статье И.Д. Стрельникова «В лесах Бразилии»). *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 37–58. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-37-58

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Sobre el trabajo de un naturalista en los bosques de Sudamérica a principios del siglo XX (respecto al artículo de Iván D. Strélnikov «En los bosques de Brasil»)

© Soboleva E.S., 2025

Elena S. Soboleva, PhD (Historia), investigadora superior, Museo Pedro el Grande de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias Rusa (La Kunstkámara).
199034, Rusia, San Petersburgo, malecón Universitetskaya, 3
ORCID: 0000-0001-6137-0476 E-mail: soboleva@kunstkamera.ru

Resumen. Los cinco miembros de la Segunda Expedición Rusa a Sudamérica (1914–1915) pasaron la mayor parte del tiempo en zonas remotas y de difícil acceso. Al emprender el viaje, los jóvenes soñaban con conocer la vida en el mayor poder de sus manifestaciones, la riqueza y grandeza de las formas, de los colores del mundo vegetal y animal; anhelaban conocer los orígenes del desarrollo de la vida espiritual de los pueblos originarios de Sudamérica. Los naturalistas Iván D. Strélnikov y Nikolái P. Tanasiychuk permanecieron en Brasil, Bolivia y Paraguay durante casi 20 meses realizando investigaciones científicas en condiciones difíciles de bosques tropicales, recogieron colecciones para los museos rusos. Durante más de ocho meses trabajaron en la estación científica de Puerto Bertoni, en Paraguay. El tema de la supervivencia y adaptación humana en condiciones de naturaleza tropical es una constante en sus diarios. A su regreso a Rusia, promovieron la continuación de los estudios científicos de Sudamérica. Las circunstancias de la primera Guerra Mundial y de la Revolución Rusa no permitieron a los jóvenes científicos procesar sus estudios al máximo y publicar todos los resultados de sus investigaciones etnográficas, zoológicas y botánicas. Más tarde, Iván D. Strélnikov, en el manuscrito «En los bosques de Brasil», describió sus impresiones y admiración por el mundo de la naturaleza virgen del continente sudamericano. Los diarios de Strélnikov que su familia hace poco hizo llegar a Kunstkámara de San Petersburgo, se publican por la primera vez.

Palabras clave: Segunda Expedición Rusa a Sudamérica 1914–1915, Strelnikov Ivan Dmitrievich, Tanasiychuk Nikolái Partentievich, naturaleza tropical, investigaciones, museos, publicaciones, diarios

Para citar: Soboleva E.S. (2025) Sobre el trabajo de un naturalista en los bosques de Sudamérica a principios del siglo XX (respecto al artículo de Iván D. Strélnikov «En los bosques de Brasil»), *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 37–58. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-37-58

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

On the Work of a Naturalist in South American Forests in the Early 20th Century (Concerning the Article by Ivan D. Strelnikov «In the Forests of Brazil»)

© Soboleva E.S., 2025

Elena S. Soboleva, PhD (History), Senior Researcher, the Russian Academy of Science's Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (The Kunstkamera).
199034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaya embankment, 3
ORCID: 0000-0001-6137-0476 E-mail: soboleva@kunstkamera.ru

Abstract. Five members of the Second Russian Expedition to South America (1914–1915) spent most of their time there in remote and inaccessible areas. They dreamed of knowing life in the greatest power of its manifestations, in the richness and greatness of forms, colors of the world of plants and animals; they longed to know the origins of the development of human spiritual life getting into contact with primitive tribes in remote areas of the tropical jungle. Naturalists Ivan D. Strelnikov and Nikolai P. Tanasiychuk stayed in Brazil, Bolivia and Paraguay for almost 20 months, sometimes in difficult and life-threatening conditions, conducted scientific research, collecting exhibits for Russian museums. For more than eight months, they worked at the Puerto Bertoni science station in Paraguay. Human survival and adaptation to tropical conditions is a constant topic in their diaries. In Russia, they promoted the continuation of the scientific study of South America. The circumstances of the First World War and the Russian revolution did not allow them to fully process and publish all the results of their ethnographic, zoological and botanical research. Later Ivan D. Strelnikov in the manuscript «In the forests of Brazil» expressed his impressions and delight at the world of the virgin nature of the South American continent. Strelnikov's diaries, which his family recently sent to the Kunstkamera of St. Petersburg, are published for the first time.

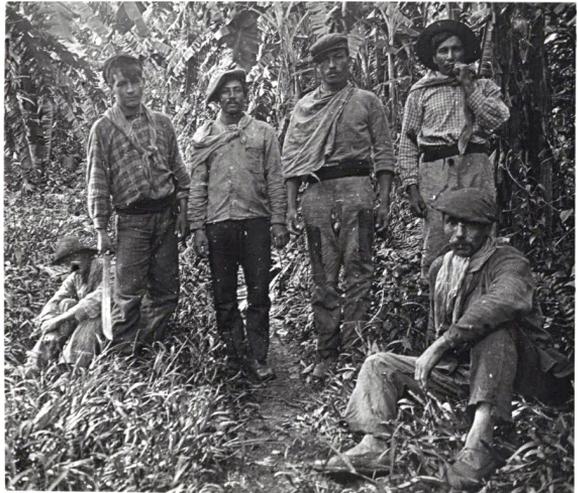
Key words: Second Russian expedition to South America 1914–1915, Strelnikov Ivan Dmitrievich, Tanasiychuk Nikolai Parfentievich, tropical nature, investigations, museums, publications, diaries

For citation: Soboleva E.S. (2025) On the Work of a Naturalist in South American Forests in the Early 20th Century (Concerning the Article by Ivan D. Strelnikov «In the Forests of Brazil»), *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 37–58. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-37-58

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

В записках участников Второй Русской экспедиции в Южную Америку¹ 1914–1915 гг. постоянной темой проходит выживаемость человека в условиях тропической природы. Пятеро студентов 8 (21) апреля 1914 г. выехали из Санкт-Петербурга в краткую, учебную, как они считали, экскурсию. Когда в августе 1914 г. разразилась Первая мировая война, они оказались вдали от цивилизованного мира, в самых диких уголках южноамериканского континента, исследуя земли и племена, до того почти неизвестные мировой науке. Не зная о том, что происходит в Европе, они продолжали свою работу, и военная ситуация только в конце 1915 г. позволила им пересечь Атлантический океан и вернуться в Россию.

С 23 мая по 16 июня 1914 г. «экскурсанты» находились в Аргентине и согласовывали с местными учеными окончательный план поездки, целыми днями сидели в библиотеках Буэнос-Айреса и Ла-Платы. «Между прочим, о той местности, куда мы собирались ехать вначале, и которую мы считали совсем неизвестной (да и не мы одни, а и куча наших ученых), оказалась громадная литература», — писал Н.П. Танасийчук семье 10 июня 1914 г. Крестьянский сын, самоучка, И.Д. Стрельников по возможности постоянно учился [Стрельникова и др., 2017]. Он читал по-французски, по-немецки, по-английски и по-итальянски, выучил испанский язык и гуарани.



*Бананаль — банановый лес
в Пуэрто-Бертони и рабочие (неоны) —
парагвайцы. Пуэрто-Бертони, Парагвай²*

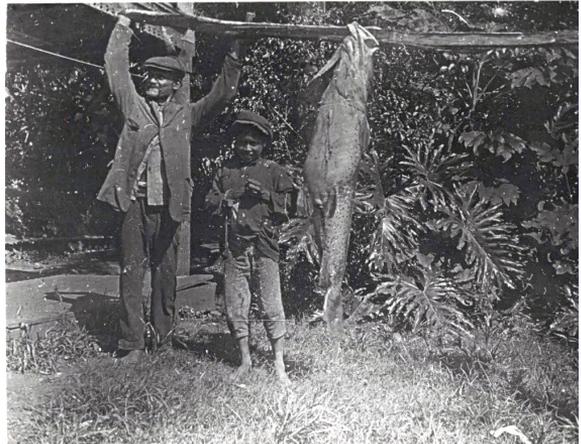
Экспедиция отправились в ту часть Мату-Гросу, которая расположена на правом берегу реки Парагвай и представляет из себя естественное продолжение и границу обширной низменной равнины, некогда бывшей морским дном, — Гран-Чако. Земля покрыта сухой и жесткой высокой травой, из которой поднимаются толстые стволы пальмы *Caranda* (*Copernicia alba*). Это ровная, низкая местность со множеством лагун, пересыхающих в период засухи, но в дождливый

¹ Первая Русская экспедиция в Южную Америку — экспедиция 1821–1828 гг., возглавлял которую немецко-российский исследователь, натуралист и этнограф Г.И. Лангсдорф (1774–1852). — *Примеч. ред.*

² Здесь и далее представлены фотографии, сделанные И.Д. Стрельниковым и Н.П. Танасийчуком в 1914–1915 гг. — *Примеч. ред.*

период затопляемая водой. Но по мере приближения к рекам необозримые *palmares* — пальмовые леса — вытесняются тропическими лесами, вдоль берегов рек тянется лента разнообразнейшей тропической растительности. Первой остановкой участники экспедиции выбрали горную долину у подножья горы Сан-Домингу на берегу одноименного ручейка в Бразилии. Имея более чем ограниченный бюджет, молодые ученые старались извлекать из леса максимум пользы, поскольку продукты первой необходимости были дороги. Масло они получали из плодов пальмы *Acrocomia tucosauá* — любимейшего лакомства индейцев, а плоды *jatobá* — дерева семейства мимозовых (*Hymenaea courbaril*) — нередко заменяли им хлеб.

Отделившись от этнографов 14 июля 1914 г., зоологи И.Д. Стрельников и Н.П. Танасийчук отправились из Мату-Гросу (Бразилия) в Восточную Боливию и проработали там около шести недель, изучая Пантанал — громадное болото, кишевшее всякого рода живностью. Они по очереди ежедневно отправлялись за добычей, препарировали ее и готовили себе незатейливую еду. 4 ноября 1915 г. их радушно приняли на научной станции Пуэрто-Бертони³ в Парагвае. Там молодые зоологи проработали немало научной литературы, собранной в библиотеке Бертони. Последние месяцы экспедиции зоологи пробыли на левом берегу реки Alto Paraná, среди девственного леса.



*Сом суруби (Pseudoplatystoma).
Река Альто-Парана. Пуэрто-Бертони,
Парагвай*

Самый старший по возрасту участник экспедиции, 27-летний Иван Дмитриевич Стрельников (1887–1981), работал ассистентом проф. С.И. Метальникова (1870–1946) в Санкт-Петербургской биологической лаборатории им. П.Ф. Лесгафта в Санкт-Петербурге. Его спутник — 23-летний студент-старшекурсник естественного отделения Петербургского университета Николай Парфентьевич Танасийчук (1890–1960). Они посещали кружок молодых

³ Название станции Пуэрто-Бертони происходит от имени италоязычного швейцарского естествоиспытателя М.С. Бертони (Moisés Santiago Bertoni / Mosè Bertoni, 1857–1959). М.С. Бертони эмигрировал в Южную Америку в 1884 г. и с 1887 г. жил в Парагвае. М.С. Бертони — основатель социалистической сельскохозяйственной колонии Пуэрто-Бертони, в 1894 г. он переселился в тропический лес. Его семья в 1914 г. насчитывала 39 человек. Все они специализировались на прикладных науках. Семья сама вела хозяйство колонии. Были заложены акклиматизационные плантации. Бертони всесторонне изучили и описали природу и климат Парагвая, помогали соседям — индейцам гуарани. — *Примеч. авт.*

биологов, но не были хорошо знакомы друг с другом. Оба получили разное воспитание и образование, имели разный жизненный опыт, но притерлись друг к другу и достойно выдержали испытания. Вдвоем они пробыли в путешествии почти 20 месяцев, большей частью в тропических лесах, порою в очень трудных и опасных для жизни условиях, «переболели тропической малярией, язвенными заболеваниями; крепко сжимая зубы, мы терпеливо сносили трудности и опасности⁴».

В обратный путь исследователи выехали из Буэнос-Айреса 6 августа 1915 г. и 6 сентября 1915 г. прибыли в Лондон. В ожидании парохода почти пять недель они работали в библиотеке Британского музея⁵. В начале октября 1915 г. из Ливерпуля путешественники отбыли в Архангельск.

По возвращении в Россию они намеревались совместно написать книгу, как это было принято у натуралистов, составили план и договорились о том, кто напишет конкретную главу о путешествии (в хронологическом порядке). В их личных архивах сохранились наброски отдельных



Н.П. Танасийчук и обломанное бурей дерево, превратившееся в колонию лиан, бромелий, орхидей. Пуэрто-Бертони, Парагвай

фрагментов, но книга так и не была составлена. Очерки путешествия по Бразилии, Боливии и Парагваю Н.П. Танасийчук публиковал в иллюстрированном журнале науки, искусства и литературы «Природа и люди» в 1917 году⁶. Об экспедиции в целом написал его сын — доктор биологических наук Виталий Николаевич Танасийчук [Танасийчук, 2003]. Заметки И.Д. Стрельникова о природе Южной Америки практически не публиковались.

На родине студенты Н.П. Танасийчук и Ф.А. Фиельструп (1889–1933) завершили образование и, как и Г.Г. Манизер⁷, получили университетские

⁴ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 34. Л. 15.

⁵ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 6.

⁶ Танасийчук Н.П. В Южной Америке. Очерки путешествия по Бразилии, Боливии и Парагваю. Природа и люди. 1917. № 18–20, с. 266–269; № 26, с. 369–373; № 35–36, с. 471–477; № 41–42, с. 518–523; № 45–46, с. 545–548; № 47, с. 566–570; № 49–50, с. 604–608; № 51–52, с. 622–624.

⁷ Генрих Генрихович Манизер (1889–1917) — российский этнограф и языковед. Основные его труды — по этнографии и языкам индейцев Южной Америки. Учёный собрал богатые этнографические коллекции. Большую ценность представляют составленные им словари четырёх индейских языков, описание жизни ботокудов и другие этнографические работы. По возвращении в Петроград Манизер подготовил монографию об экспедиции Г.И. Лангсдорфа в Бразилию. В 1916 году ушел добровольцем в армию, участвовал в Первой мировой войне. Умер на фронте от тифа 21 июня / 4 июля 1917 года. — *Примеч. ред.*

дипломы. Молодые люди были призваны в армию. И.Д. Стрельников, надев солдатскую шинель, охранял здание и экспонаты института Лесгафта⁸, с трудом находя время на обработку своих полевых материалов.

Зоологи привезли в Россию подаренную латиноамериканскими коллегами научную литературу, множество выписок из редких и труднодоступных изданий, библиографические заметки по истории, этнографии, зоологии, ботанике, географии Латинской Америки. Собранные ими коллекции поступили в Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН и Зоологический музей Зоологического института РАН, в Музей антропологии МГУ, в Музей сравнительной и экологической морфологии института П.Ф. Лесгафта, в Ботанический музей Ботанического института им. В.Л. Комарова РАН.

Обобщить информацию о своей поездке студентам пришлось сразу же по возвращении в Россию. Доклад И.Д. Стрельникова об экспедиции и биологических исследованиях «Год жизни натуралиста в лесах Южной Америки» был включен в программу Общего собрания Императорского русского географического общества (ИРГО) 30 марта 1916 г., состоявшегося в 8 час. вечера (Демидов пер., 8а)⁹, 19 апреля 1916 г. — в заседании Совета Петроградского биологического общества в 8 час. вечера (Зоологическая лаборатория Императорской АН, Университетская наб., 5)¹⁰. Петроградское общество натуралистов-любителей на 28-е Общее собрание 26 апреля 1916 г. в 8 час. вечера в помещении Императорского сельскохозяйственного музея (Фонтанка, 10) вынесло сообщение Н.П. Танасийчука «Натуралист в тропических лесах Южной Америки»¹¹.

В бурные послереволюционные времена молодые натуралисты с энтузиазмом продвигали тему продолжения изучения российскими специалистами тропиков и пополнения коллекций отечественных музеев недостающими экспонатами. Осенью 1918 г. по их инициативе было создано Общество по изучению Южной Америки, организаторами которого стали ботаники В.Н. Любименко (1873–1937) и Б.А. Федченко (1872–1947), зоолог П.Ю. Шмидт (1872–1949), этнограф В.Г. Богораз (1865–1936)¹². В Академии наук была создана Постоянная комиссия по изучению тропических стран (1919–1922), секретарями которой были назначены И.Д. Стрельников и Н.П. Танасийчук¹³.

⁸ Естественно-научный институт имени П.Ф. Лесгафта существовал в Петербурге (Ленинграде) с 1893 по 1957 г. — *Примеч. ред.*

⁹ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 46. Л. 1.

¹⁰ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 46. Л. 2.

¹¹ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 46. Л. 3.

¹² Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 31. Л. 1.

¹³ СПбФ АРАН. Ф. 4. Оп. 2 — 1920. Д. 13. Л. 5об.

В 1918–1922 г. Н.П. Танасийчук стал директором Петроградского зоопарка, затем работал в Лаборатории им. П.Ф. Лесгафта, с 1925 г. — на Мурманской биологической станции [Танасийчук, 2003: 240].

И.Д. Стрельников уберег Биологическую лабораторию Лесгафта и Музей и занимался реорганизацией Зоологической лаборатории в институте Лесгафта, организацией Географического факультета ЛГУ [Черлин, 2018]. С 1912 г. при Биологической лаборатории Лесгафта действовали Коломенские вечерние классы для рабочих имени профессора П.Ф. Лесгафта. В 1917/1918 учебном году при них был открыт Солдатский университет, в работе которого И.Д. Стрельников задействовал своих спутников по экспедиции Ф.А. Фиельструпа и Г.Г. Манизера¹⁴. Географические курсы в помещении института Лесгафта (1916–1918 гг.) были преобразованы в Географический институт, на биогеографическом отделении которого готовили зоологов и ботаников-географов для исследования территории СССР, работы в государственных заповедниках, преподавания в вузах. В 1922–1925 гг. И.Д. Стрельников читал курс по зоологии студентам всех факультетов (географический, этнографический), руководил зоогеографическим кружком, вел практические занятия, разработал первый в СССР курс «Экология животных на географической основе»¹⁵. В 1925 г. Географический институт был включен в качестве факультета в Ленинградский государственный университет (ЛГУ). И.Д. Стрельников (1931) читал для биологического факультета ЛГУ лекции по экологии животных, экспериментальной экологии¹⁶. В 1935 г., после установления правительством СССР ученой степени доктора наук и звания профессора, Президиум АН СССР постановил утвердить И.Д. Стрельникова в степени доктора зоологии «без защиты диссертации, за выдающиеся работы в области экологии и сравнительной физиологии разнообразных типов животного мира, имеющие большое теоретическое и прикладное значение» (из протокола заседания Президиума АН СССР от 16 декабря 1935 г.) [Черлин, 2019: 103]. В 1939–1966 г. он состоял заведующим кафедрой зоологии и профессором Ленинградского сельскохозяйственного института. С 1966 г. занимался в основном составлением и печатанием книг, статей с изложением результатов многолетних исследований¹⁷. И.Д. Стрельников выезжал в экспедиции в разные районы СССР, опубликовал более ста научных статей.

Российские ученые и специалисты сразу получили доступ к материалам экспедиции. К.И. Скрябин (1878–1972) из ветеринарной лаборатории МВД (с 1917 г. — Институт экспериментальной ветеринарии) в Петрограде

¹⁴ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 178. Л. 5–7.

¹⁵ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 175. Л. 4–5.

¹⁶ Там же. Л. 18.

¹⁷ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 2. Д. 10. Л. 1.

описал коллекцию, собранную И.Д. Стрельниковым и Н.П. Танасийчуком в Южной Америке (Парагвае) и пополнившую музей зоологической и сравнительной анатомии научного института имени П.Ф. Лесгафта. Первая его статья подготовлена в 1916 г. (о нематодах, 11 видов, из них 5 новые) [Скрябин, 1916], вторая — в 1917 г. о трематодах (привезли 3 вида) и цестодах [Скрябин, 1920].

И.Д. Стрельников планировал написать серию книг по нескольким темам, но не закончил их. Начал он с описания растительности Парагвая (1916–1917 гг.). В 1920-е гг. задумал монографию «Насекомые Южной Америки»¹⁸, опубликовал свои наблюдения над термитами [Стрельников, 1920] и муравьями [Стрельников, 1923]. Он периодически принимался за рукопись «В тропических лесах Южной Америки» и сделал на эту тему доклад в РГО 25 января 1941 г.¹⁹ А 31 марта 1948 г. Географическое общество СССР выразило ему благодарность за лекции «В тропических лесах Южной Америки» и «Жизнь с индейцами», прочитанные 8 февраля и 7 марта 1948 г. в Лектории им. Ю.М. Шокальского (РГО)²⁰.

И.Д. Стрельников несколько раз брался за написание работы «О растительности Парагвая»²¹, за монографию «Фауна Южной Америки»²². Сохранились наброски трех глав «Южная Америка. Тропический лес и его животное население. I. Экологические факторы тропических ландшафтов и их значение для животных. II. Животное население тропического леса. III»²³.

Показательно, что Г.Г. Манизер, уходя в армию, передал И.Д. Стрельникову часть своих зоологических заметок (наблюдения за насекомыми, птицами и обезьянами Южной Америки). Они использованы в набросках «Приматы»²⁴ и «Птицы Южной Америки»²⁵. Памяти товарища по путешествию Г.Г. Манизера И.Д. Стрельников в 1920 г. посвятил первый (незаконченный) вариант своего труда по этнографии индейцев



Eugenia brasiliensis — фруктовое дерево;
пальма *Euterpe*; «дождливое дерево».
Пуэрто-Бертони, Парагвай

¹⁸ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 22.

¹⁹ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 27.

²⁰ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 2. Д. 23. Л. 1.

²¹ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 11.

²² Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 8.

²³ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 21.

²⁴ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 28.

²⁵ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 36.

каáивá (исп. *paí tavyterás*) — гуарани (Парагвай) (по личным наблюдениям и собранным коллекциям во время пребывания среди индейцев в 1915 г.)²⁶.

Этнографические материалы И.Д. Стрельникова были востребованы. Его сообщение в Собрании отделения этнографии ИРГО 13 мая 1916 г. «Об индейцах каá-ihwá гуарани (Парагвай, бассейн р. Alto Paraná, río Monday, 1915 год, март-май)» сопровождалось показом диапозитивов²⁷. Отраднo, что И.Д. Стрельников умел пользоваться стереофотоаппаратом и фиксировал в полевых дневниках дату, время, место и содержание каждого своего снимка.

В 1920 г. И.Д. Стрельников обратился к этнографии, начав текст «Гуарани»²⁸. Он постоянно подчеркивал, что вся работа по организации пребывания среди индейцев, добывание материала для обмена и добывание коллекций производились им и Н.П. Танасийчуком совместно, что эти коллекции находятся в Этнографическом музее Академии наук, дубликаты отданы проф. Д.Н. Анучину (1843–1923) для этнографического отдела Румянцевского музея в Москве²⁹. В личном архиве И.Д. Стрельникова сохранились многочисленные заметки и черновики текстов об этнографии индейцев, прежде всего, Парагвая³⁰, о гуарани бассейна р. Верхняя Парана (Парагвай и Бразилия)³¹, о народах Чако³², многочисленные выписки из публикаций о Южной Америке³³, об истории миссий иезуитов, статистические сведения³⁴. Он составил библиографию и начал писать «Очерк истории Парагвая»³⁵, запланировал статьи об исследователях Южной Америки А. фон Гумбольдте (Alexander von Humboldt, 1769–1859)³⁶ и Эме Бонплане (Aimé Bonpland, 1773–1858)³⁷.

По настоянию зав. отделом Южной Америки Музея антропологии и этнографии (МАЭ) проф. В.Г. Богораз И.Д. Стрельников обнародовал этнографические материалы о гуарани, собранные Г.Г. Манизером, Н.П. Танасийчуком и им самим. Его научные доклады опубликованы в Трудах XXII и XXIII Международного конгресса американистов [Strelnikov, 1928; Strelnikov, 1930b], в «Сборнике МАЭ» [Стрельников, 1930]. Также он много сделал для возрождения интереса к забытой Первой русской экспедиции

²⁶ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 14. Л. 80–110.

²⁷ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 45. Л. 2.

²⁸ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 17.

²⁹ Там же. Л. 65.

³⁰ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 14.

³¹ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 38.

³² Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 18.

³³ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 20.

³⁴ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 12.

³⁵ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 9.

³⁶ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 37.

³⁷ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 13.

Г.И. Лангсдорфа в Бразилию 1821–1828 гг., вопрос о которой поставил зав. отделом Южной Америки МАЭ К.К. Гильзен (1864–1918) в 1913 г. и историю которой стали постепенно раскрывать участники Второй Русской экспедиции в Южную Америку [Стрельников, 1929; Strelnikov, 1930a].

При этом И.Д. Стрельников сожалел, что зоологические результаты полевых исследований опубликованы частично, хотя в русских музеях имеются значительные коллекции из бразильских сборов, собранные в ходе экспедиции Г.И. Лангсдорфа и Н.Г. Рубцова (1799–1874) в первой четверти XIX в. и экспедиции в Бразилию и Парагвай 1914–1915 гг. «В пределах Парагвая и Восточной Бразилии первой русской экспедицией была наша. В Бразилии в области этнографии и зоологии наша экспедиция была второй после Лангсдорфа. Результаты обеих экспедиций не опубликованы полностью. Между тем, обе они явились вкладом русской науки в изучение Бразилии и Парагвая, их природы и первобытных племен индейцев³⁸».

Отправившись в столь дальнее путешествие, молодые люди решили осуществить «мечты о познании жизни в наибольшей мощи ее проявлений по богатству и величию форм, и красок мира растений и животных», они «мечтали познать истоки развития духовной жизни человека, начиная от “первобытного” племени индейцев Южной Америки³⁹». М.С. Бертони, проживший как исследователь в тропическом лесу десятки лет, говорил, что он постоянно делает всё новые и новые открытия, наблюдая на одном лишь участке. И.Д. Стрельников тоже ощутил на себе неотразимое притягательное действие девственного леса: «Здесь, среди высшего напряжения энергии жизни, наибольшей красоты, богатства и разнообразия её — я всё время чувствовал в лесу свою полную независимость и почти абсолютную свободу, чувствовал всеми частичками-клеточками своего “я”. Общественные настроения, ещё менее политика и бесчисленные лживые условности “цивилизованной” жизни — там, в лесу, кажутся пустыми, неумными, ненужными, хотя и занимательными целые жизни. Вопросы о смысле жизни, о сущности и формах человеческой жизни и ее взаимоотношений — ясные, понятные. И человек выходит из леса пантеистом⁴⁰».

Написать о тропических лесах в целом И.Д. Стрельникову удалось лишь для тома «Детская энциклопедия: Растения и животные» [Стрельников, 1965]. Как видим из текста прилагаемой ниже ранее не публиковавшейся работы И.Д. Стрельникова, восторг от девственной тропической природы Южной Америки, который испытали молодые российские ученые в 1914–1915 гг., сохранился у него на долгие годы.

³⁸ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 26. Л. 3.

³⁹ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 21. Л. 4.

⁴⁰ Архив РГО. Ф. 120. Оп. 1. Д. 11. Л. 118.

Далее приводим ранее не опубликованный материал о естественно-научных исследованиях И.Д. Стрельникова в Южной Америке, переданный дочерью исследователя Ниной Ивановной в архив Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

Проф. И.Д. Стрельников В лесах Бразилии и Парагвая

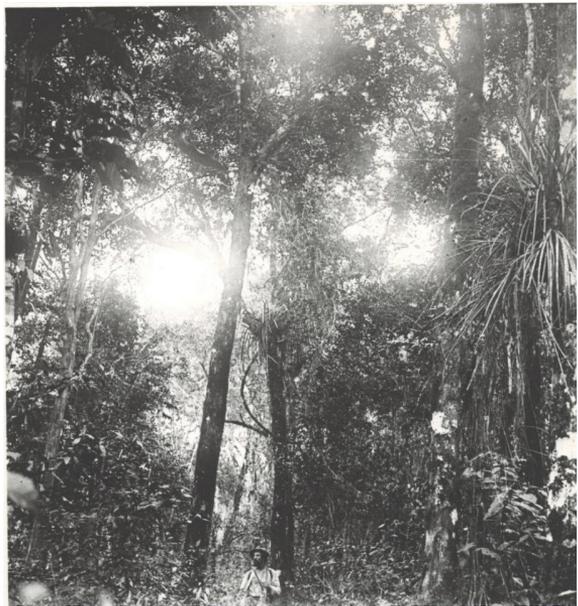
Л. 1.

Целью нашей поездки в Южную Америку было изучить природу, растительный и животный мир тропических стран и познакомиться с некоторыми племенами индейцев. Путешествие было совершено в 1914-15 году. Экспедиция отправилась в составе 5 человек; в лесах Южной Америки мы разделились на две партии. Описываемое путешествие я проделал вместе с моим товарищем Н.П. Танасийчуком.

Из Петербурга-Ленинграда мы отправились в Лондон, из Лондона с заходом в Испанию и Португалию, мимо Канарских и Азорских островов, пересекли экватор и подошли к Бразилии

около города Пернамбуко; далее мы заходили в Рио-де-Жанейро, столицу Бразилии; высадились в городе Буэнос-Айрес — столице Аргентины. Из Петербурга до Буэнос-Айрес мы ехали месяц; из Лондона до Буэнос-Айрес по Атлантическому океану мы ехали на большом пароходе три недели.

Из Петербурга мы выехали в апреле м<есяце>, т.е. в начале весны в северном полушарии. Когда мы пересекли экватор и вступили в южное полушарие, где времена года являются обратными нашим, то оказались там в конце осени. Когда у нас зима — в южном полушарии лето; а в течение наших летних месяцев в южном полушарии зима. В области тропической Америки, куда мы направлялись, зима мало отличается от лета; там круглый год тепло, круглый год растут и цветут разнообразные растения.



*Н.П. Танасийчук в лесу Парагвая.
Эпифитная Bromeliaceae на дереве*

Буэнос-Айрес, где мы высадились на материк, является большим городом с населением более двух миллионов человек. Буэнос-Айрес — слово испанское и значит «хороший воздух». Климат там теплый, зимы никогда не бывает. Кругом роскошная растительность, на улицах аллея пальм.

Л. 2.

Ознакомившись с городом, мы отправились в самую середину Южной Америки, в неизведанные места.

Как мы туда пробрались? На лошадях или верблюдах? Нет. Это года полтора нужно было бы ехать. Мы избрали более легкий путь — по рекам. Огромная река Лаплата [помета карандашом: Парана] образуется от слияния ее притоков Парагвая и Парана. Парана слово индейское и значит — «подобная морю». Сначала мы ехали вверх по Паране, а затем по реке Парагваю, сначала на большом пароходе, а затем пересели на маленький, на котором пробирались к середине Южной Америки в пределы штата Матто-Гроссо.

По реке Парагваю мы подъехали на пароходе к городу Корумба. Маленький городок с 2½ тыс. жителей является столицей штата Матто-Гроссо⁴¹. Этот штат, являющийся одной из провинций Бразилии, по пространству равняется трем Германиям. Жителей же в нем около 250.000 человек, т.е. эта страна почти необитаема. В Европе на такой территории обитает не 250 тысяч, в 250 миллионов человек.

Высадившись с парохода, мы снарядили караван из быков и направились вглубь лесов Бразилии. Лошадей там нет, потому что они вымирают от разных болезней.

В лесу мы устроили себе хижину из пальмовых стволов и покрыли ее пальмовыми листьями. Наша задача заключалась в том, чтобы изучать природу тропических лесов. Мы каждый день отправлялись в экскурсию. Брали с собой рюкзак, гамак, сачок и всякое другое научное снаряжение. Когда уставали, развешивали между деревьями гамак и отдыхали в нем или разбирали коллекции. Мы всегда ходили с ружьем, чтобы убивать различных животных, которые нам встречались, с тем, чтобы пополнить нашу коллекцию. Шкурки мы собирали и складывали в ящики, а мясо клали в котелок, варили и ели.

⁴¹ Корумба (порт. *Corumbá*) — важнейший порт в современном штате Мату-Гросу-ду-Сул и один из важнейших речных портов в Бразилии. — *Примеч. ред.*

Л. 3.

Лес, как у нас зимой, т.е. без листьев. В этих местах в течение полугодия, в зимние месяцы, дождей не выпадает и почва высыхает. Днем стоит жара: в воздухе около 35°. Листья падают с деревьев, как у нас зимой; только у нас они падают от холода, а там от засухи.

В штате Матто-Гроссо и в соседней провинции Парагвая — Гран-Чако пальмовые леса тянулись на нашем пути на сотни километров. По этому лесу бегают американские страусы — нанду, плодами пальм питаются многочисленные птицы, как тулканы с огромным клювом, попугаи и другие.

Из засушливых районов мы пробирались к более влажным местам, болотам, чтобы познакомиться с той жизнью, которая скопляется около воды, и с животными водоемов.

Около болот собираются в большом количестве различные звери и слетаются птицы из окружающих полувывсохших лесов. В болотах водится много крокодилов. Рев крокодилов, крики птиц и других животных, скопившихся около болот, слышны на далеком расстоянии.

В лодке, выдолбленной из одного дерева, я плывал по болотам, выискивая в зарослях различные растения и животных.

Среди таких болот встречаются замечательные растения Виктория Регия; листья этого водяного растения достигают до 1 метра в диаметре. Цветок его с голову человека. У нас Виктория Регия растет в оранжерее Ботанического сада и цветет один раз в год, о чем всегда сообщается в газетах. В Южной Америке огромные болота сплошь зарастают этими растениями. По листьям Виктории Регики могут ходить птицы; на них можно положить тяжелый предмет.

Мне захотелось достать цветок Виктории Регики.



Ficus, опутавший своими корнями пальму Attalea. Мату-Гросу, Бразилия

Л. 4.

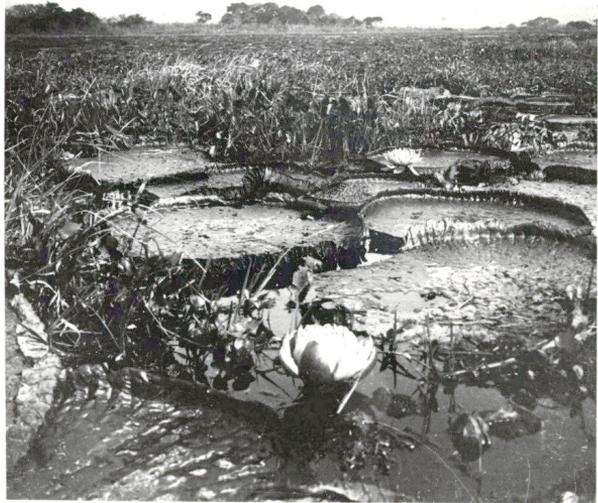
Они были далеко от берега. Я разделся и поплыл; на половине пути, метрах в 4-х от меня вдруг вынырнул крокодил. Я испугался, что он набросится на меня. Я испугался крокодила, а крокодил испугался меня, потому что он таких животных в воде не видал, и он уплыл в сторону. После этого я добрался до Виктории Регии. Стебли, на которых держатся цветы, очень колючи; срывая цветок, я поранил себе руку. Потекла кровь и окрасила воду. Много крови вытекло, пока я добрался до берега с цветком в руках. Так хотелось мне достать его.

На этих же болотах мы охотились на крокодилов. На лодке мы подплывали к тому месту, где по утрам после ночной охоты отдыхали крокодилы. Крокодилов там очень много. Они днем вылезают на сушу и греются под лучами солнца, а ночью очень оживленно охотятся, плавая по воде, поднимают страшный рев. Питаются они ракушками, моллюсками и рыбами.

Подкравшись на лодке, мы старались подстрелить их. Убить крокодила нелегко. От крепкого костного панциря отскакивают крупная дробь и даже пули. Нужно попасть в глаза и сердце, чтобы удить крокодила. Они нам нужны были, чтобы получить шкуру и скелет для музея; их мясом мы кормились, оно похоже на севрюгу и очень вкусное.

К стр 4.

В болотах (лагунах), озерах и реках Южной Америки водится много разных рыб. Их ловят сетями и удочками. Когда мы плавали на лодке по лагунам, то играющие рыбы выпрыгивали из воды и опять плыли дальше. Иногда они выпрыгивали так высоко, что попадали к нам в лодку, если стая рыб прыгала около нас. У местных жителей есть такой способ ловли рыб. Поперек небольшого ручья ставят на ночь лодку. Плывущая рыба, увидев лодку поперек своего пути, старается перепрыгнуть кажущееся препятствие, и попадает в лодку. К утру в лодке хозяин находит три или пять крупных рыб почти всегда.



*Цветок Victoria regia.
Пуэрто-Сукре, Боливия*

В водах Южной Америки особенно много сомов. Эти рыбы достигают иногда размеров человека и больше. Мелкие панцирные сомы покрыты крупными щитками. Однажды я бродил в воде в широком устье небольшого ручья. Сачком для ловли насекомых, вместо сетей, я наловил ведро небольших панцирных сомиков в течение 5 минут.

Л. 4.

В лесах, в которых мы жили, водятся разнообразные животные. О некоторых из них я расскажу.

Муравьи садоводы устраивают подземные города. Под землей огромные пространства заняты туннелями. Они наполнены муравьями, разводящими грибные сады. Как они разводят эти грибные сады? Муравьи забираются на деревья, срезают листочки или кусочки листьев, сбрасывают их на землю, а другие муравьи подбирают их или стаскивают по специально сделанным дорожкам в подземные камеры.

Л. 5.

Листочки начинают загнивать; муравьи сажают на них грибки, у которых имеются сладкие утолщения; этими грибками муравьи кормятся. Для того чтобы было удобнее таскать листочки, они делают хорошо расчищенные дорожки. Видя эти хорошо расчищенные дорожки в тропическом лесу, я первое время очень удивлялся: кто это так хорошо расчищает дорожки, а потом убедился в том, что это делают муравьи.

Если они живут в тех местах, где растут плодовые сады, то они уничтожают все листья на деревьях и губят сады. Чтобы избавиться от них, нужно каждое дерево окружить канавкой с текущей водой, через которую они не переплывут.

В Южной Америке есть другие интересные муравьи — эситоны. Они бродят по лесу большими стадами и все поедают на своем пути: гусениц, личинок, если попадается змея, то и змею съедят. Если на пути встретится дом, забираются в него и съедают все запасы пищи; если там есть тараканы, то муравьи съедят всех тараканов.

Раз ночью мы спали в нашей хижине, сделанной из пальмовых стволов с крышей из пальмовых листьев. Вдруг просыпаемся и слышим, что все кругом шуршит, вся хижина шуршит, листья крыши шуршат. Что такое? Кто-то начинает на нас нападать, начинает нас немилосердно кусать. Когда мы зажгли огонь, то увидели, что наша хижина наводнена эситонами. Челюсти у этих муравьев очень большие и крепкие и своими укусами они причиняют невероятную боль.

Чтобы спастись от нашествия муравьев, нам пришлось окружить всю хижину огнем костров, потому что огромная стая муравьев заполнила все окружающее хижину пространство леса. Развели мы костры, оставили небольшой выход для тех муравьев, которые забрались в нашу хижину. Всю ночь до утра мы отражали атаку этих разбойников.

Л. 6.

В тропических лесах всюду встречаются термиты. Это — насекомые, похожие на муравьев. Они строят гнезда на деревьях, под землей и на земле. Нередко можно встретить гнездо термитов где-нибудь на дереве или высоком древовидном кактусе. Эти гнезда термиты строят так. Пережевывают древесину и из нее лепят картонные гнезда, внутри которых делают большое число камер и ходов; там живут взрослые термиты и воспитывается молодежь. Из гнезда на деревьях термиты спускаются вниз на землю по сделанным им туннелям; термиты ведут скрытный образ жизни, они почти никогда не показываются открыто на свету. Другие термиты строят свои гнезда из глины высотой до 3-х и до 5 метров. Это огромное гнездо, в котором живут миллионы термитов, — целый город. Термиты расползаются по всей территории для добывания пищи и возвращаются в свой город, где они защищены непреступными стенами своей глинобитной постройки.

У термитов, наподобие муравьев, в их колонии имеются одна или несколько маток; остальное население состоит из работниц, которые из отложенных самками яиц воспитывают молодежь и кормят маток. Кроме работниц, в семье — колонии имеется большое число термитов, вооруженных чрезвычайно крепкими челюстями, которыми они могут кусать и убивать своих врагов. — Это солдаты, защищающие всю колонию от нападения других термитов или муравьев.

Леса Южной Америки полны птицами. Стаи в тысячи зеленых попугаев тихо кормятся днем в высотах леса. Вечером они с шумом летят на места ночлега, поднимают шум и крики, передразнивают друг друга, поют и свистят.

Л. 7.

Попугаев там так же много, как у нас галок и грачей. Даже в огромной стае из многих тысяч попугаи держатся парами; это самец и самка, образующие семью.

Семейное чувство очень крепко развито у попугаев.

Экскурсируя один раз в лесу штата Матто-Гроссо, я увидел, как на высокие деревья сели три красных длиннохвостых попугая ара. Эти попугаи летают небольшими семьями. Когда я первым выстрелом убил одного ара, двое других взлетели вверх и с жалобными криками, напоминающими стон и плач, летали над местом, где упал член их семьи. Минут через пять их

круговых полетов, они оба сели на то же дерево, где сидели раньше и где потеряли свою мать. Вторым выстрелом я убил другого попугая; он оказался самцом, т.е. отцом семьи. Третий попугай, вероятно сын или дочь, снова взвился высоко с жалобными стонами, долго летал вверх и потом все же улетел вдаль.

Как-то утром, на заре, я отправился в лес с ружьем и заметил группу цапель, сидящих на дереве и еще не вылетевших в свой дневной полет. Я прицелился и выстрелил. Одна цапля упала и побежала по земле. Оказалось, что я подстрелил ей только крыло и она не могла летать. Я ее догнал, поймал и понес к себе в хижину. Цапля сначала смирехонько сидела в моих руках; так я прошел километра 2-3 с ней. И вдруг эта цапля, у которой огромный острый клюв, как клюнет меня прямо в глаз. Я сразу потерял способность видеть. Кровь залила мне лицо и мне казалось, что я ослеп совсем и навсегда. Что делать? Идти я никуда не могу, потому что не вижу дороги. Прошло минут 30-40 и вдруг я начинаю видеть немножко сумеречный свет. Часа два сидел я, предаваясь грустным размышлениям; зрение

Л. 8.

постепенно возвращалось ко мне. Оказалось, что цапля не проколола мне самый глаз, а проколола окружающие части и кровь залила мои глаза; от боли и крови я потерял зрение.

Чем питались мы в лесах?

В первый день нашей жизни в тропическом лесу в Бразилии, на заре, я вышел на первую свою охоту и встретил довольно крупную обезьяну — черного ревуна. Ревунами эти обезьяны называются потому, что у них огромная гортань; когда они начинают кричать в лесу, то крик их подобен реву тигра; когда соберется их штук пять и они, сидя на ветвях деревьев, задают свой концерт, получается такой оглушительный рев и шум, который слышен на расстоянии до двух километров и даже больше.

И вот в первую охоту я подстрелил эту обезьяну. Как охотник, я был очень доволен. Я принес ее к своим товарищам. Шкурку мы сняли и привезли в музей, а мясо этой обезьяны было первым нашим завтраком в тропическом лесу.



*И.Д. Стрельников с цаплей-подранком.
Пуэрто-Бертони, Парагвай*

Различных обезьян очень много встречали мы в лесах Бразилии и Парагвая. В Парагвае мы встретились с одной обезьянкой, вскормленной грудью женщины. Индеец поймал в лесу молодую обезьяну, принес и дал одной из двух своих жен для кормления грудью. Ставшая членом семьи, эта обезьянка была очень приветливой и ласковой, забиралась мне на плечи, ласкала лицо мое, всегда была веселой и игривой.

Кушали мы также мясо всех птиц, в том числе и попугаев, которых мы убивали для коллекции.

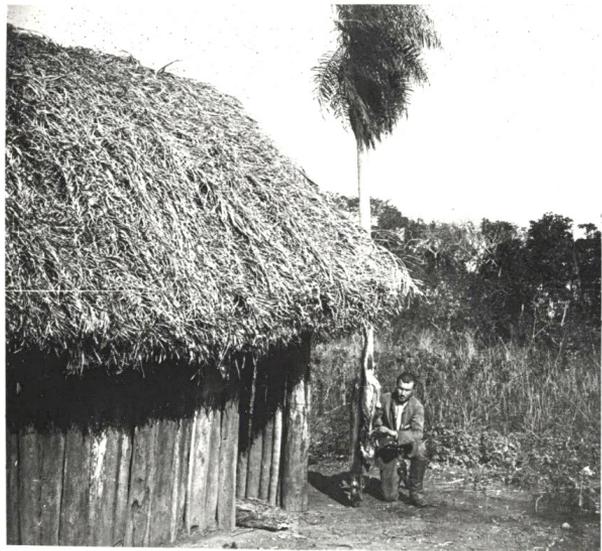
Очень интересны броненосцы Южной Америки. Это животное из класса млекопитающих называется броненосцем

Л. 9.

потому, что у него крепкий костяной панцирь на спине, вроде брони. В случае опасности броненосец свертывается в клубок и выставляет броню, которую другому животному не прокусить. Броненосцы эти очень вкусные. Питаются они пальмовыми орехами, падающими на землю. Мы питались броненосцами, жарили их в собственном панцире, на своей собственной сковороде.

Индейцы и мы питались также личинками крупных жуков — пальмовых долгоносиков. Эти личинки, величиною с большой палец крупного человека, очень жирны и вкусны. Они разводятся в стволах пальм и деревьев джакаратиа⁴² десятками и сотнями. Мы их жарили в их собственном масле. Одно время у нас был небольшой запас риса; но каша без масла не вкусна. В котелок мы клали несколько личинок жуков, — получалась каша с маслом. Это жучиное масло мы привезли в музей.

Помимо разнообразных животных, мы питались и растительной пищей. В лесу много деревьев и растений с съедобными плодами. Но не всякие плоды можно кушать, среди них есть ядовитые. Мы смотрели,



*И.Д. Стрельников снимает шкуру
с пекари — дикой свиньи.
Сан-Доминго, Бразилия*

⁴² Жакаратиа (Jacaratia) — неотропическое дерево семейства кариковые (Caricaceae). — *Примеч. ред.*

кушают ли птицы; если птицы кушали плоды, и мы их ели. Бывали случаи, когда наши губы распухали от ядовитых соков плодов, которые мы ели, не зная об их свойствах.

Культурными растениями, употребляемыми в пищу, являются кукуруза, бананы, апельсины и маниока. Корни последней употребляются в пищу наподобие нашего картофеля. Хлеба мы целый год не видели. Месяца 2-3 жили без соли. Ко всему можно привыкнуть; без соли и хлеба мы не страдали. Индейцы вместо соли употребляют иногда золу одного дерева.

Л. 9.

Трудности путешествия и наши страдания от насекомых

Путешествие по тропическим лесам поучительно и доставляет много радости; но много таит в себе лес досадного и неприятного человеку.

Во время нашей жизни в засушливых районах Бразилии и Боливии на нас нападали песчаные блохи. Эти маленькие насекомые, величиной с большую булавочную головку, внедряются под кожу ног, чаще всего под кожу ногтей. Там самка начинает разрастаться до размеров горошины. В наших ногах иногда росло сразу по дюжине этих насекомых. Они причиняли зуд и боль. Приходилось вырезать их; для этой цели ежедневно мы отправлялись к ручью, острыми скальпелями вырезывали блох с горошину, а раны заливали крепким раствором марганцового кали, который обжигал рану, убивал бактерий, но и причинял нам отчаянную боль.

В этих же суховатых лесах на нас нападали клещи во время наших экскурсий. Приходилось раза два-три в день раздеваться; мы с товарищем с пинцетом в руках осматривали друг друга, вытаскивали впившихся в тело клещей. Иногда за день мы снимали друг с друга по 50-70 клещей.

Донимали нас также мухи дерматобия. Эти мухи налету откладывают свои яйца на тело человека. Из яиц выходят личинки, внедряющиеся у корня волоса под кожу; там они растут, питаясь тканями человека. Под нашей кожей выросло немало таких личинок. Образуются опухоли, когда личинка кусает нерв, возникает нестерпимая боль.

Л. 10.

Один раз эта муха росла у меня в ноге; порою от боли при укусе нервов я не мог стоять и падал. Развившаяся в теле личинка выходит наружу, падает на землю и в земле превращается в муху, которая снова начинает свою вредную для человека и животных деятельность. Одну такую личинку в спине моего товарища в конце путешествия мы решили довести до России. Благополучно доехали до Лондона; мой товарищ терпеливо вскармливал собой личинку мухи в надежде показать по возвращении домой своим ученым товарищам. Но как-то ночью в Лондоне он почесался во сне, личинка вышла из спины, о чем мы очень жалели.

Во время жизни с индейцами нам приходилось много ходить по болотам, пробираясь к островкам, на которых располагались поселки индейцев. Ноги наши покрылись язвами, на которые налетали мухи, откладывали в язвы свои яйца. Нам приходилось язвы заливать йодом, чтобы в них не развились личинки мух. Зуд и боль причиняли нам большие страдания. Мы жили и работали стиснув зубы. Мы не могли уйти из этих болот, не закончив работу, и потому стойко и терпеливо переносили мучение. Язвы прошли, когда мы переселились в возвышенные сухие места.

И более всего мы страдали от тропической малярии, которая передается через укусы комаров. Эта жестокая болезнь косит много жизней в тропических лесах. Мы очень тяжело переносили эту болезнь; много сил унесла она от нас. Избавлялись мы от нее при помощи хины.

Хину против малярии впервые начали употреблять индейцы Южной Америки; от них этому научились врачи Европы.

Мне приходилось путешествовать и в Арктических странах среди льдов, метелей и холода. Но в Арктике, кроме холода, который там легко переносится, нет таких неприятностей, от которых страдают путешественники под тропиками.

Список литературы / References

Скрябин К.И. (1916) Материалы к познанию гельминтофауны Парагвая. 1, *Зоологический вестник*, Т. 1, с. 705–757.

Skryabin K.I. (1916) Materialy k poznaniyu gel'mintofauny Paragvaya. 1. [Materials for the knowledge of the helminth fauna of Paraguay], *Zoologicheskii vestnik*, vol. 1, pp. 705–757. (In Russian)

Скрябин К.И. (1920) Трематоды парагвайских змей, *Известия Донского ветеринарного института*, Т. 1, вып. 2, с. 1–6.

Skryabin K.I. (1920) Trematody paragvaiskikh zmei [The trematodes of Paraguayan snakes], *Izvestiya Donskogo veterinarnogo instituta*, vol. 1, iss. 2, pp. 1–6. (In Russian)

Стрельников И.Д. (1920) О термитах Южной Америки. Из Парагвая, Матто-Гроссо (Бразилия) и Чиквитос (Боливия), *Известия Научного института им. П.Ф. Лесгафта*, Т. 1/18, с. 215–234.

Strel'nikov I.D. (1920) O termitakh Yuzhnoi Ameriki. Iz Paragvaya, Matto-Grosso (Braziliya) i Chikvitos (Boliviya) [On the termites of South America. From Paraguay, Matto-Grosso (Brazil) and Chiquitos (Bolivia)], *Izvestiya Nauchnogo instituta im. P.F. Lesgafta*, vol. 1/18, pp. 215–234. (In Russian)

Стрельников И.Д. (1923) Муравьи и растения. 1. Отношения между *Azteca muelleri* и *Cecropia adenopus*, *Известия Научного института им. П.Ф. Лесгафта*, Т. VII, с. 49–57.

Strel'nikov I.D. (1923) Murav'i i rasteniya. 1. Otnosheniya mezhdru *Azteca muelleri* i *Cecropia adenopus* [Ants and plants. 1. Relations between *Azteca muelleri* and *Cecropia adenopus*], *Izvestiya Nauchnogo instituta im. P.F. Lesgafta*, vol. VII, pp. 49–57. (In Russian)

Стрельников И.Д. (1929) Русская экспедиция в Бразилию академика Лангсдорфа (1821–1829), *Природа*, № 1, с. 43–54.

Strelnikov I.D. (1929) *Russkaia ekspeditsiia v Braziliuu akademika Langsdorfa (1821–1829)* [Academician Langsdorf's (1821–1829) Russian expedition to Brazil], *Prroda*, no. 1, pp. 43–54. (In Russian)

Стрельников И.Д. (1930) Религиозные представления индейцев гуарани бассейна р. Верхняя Парана (Парагвай и Бразилия), *Сборник МАЭ*, Т. IX, с. 293–339.

Strelnikov I.D. (1930) Religioznye predstavleniya indeitsev guarani basseina r. Verkhnyaya Parana (Paragvai i Braziliya) [Religious representations of the Guarani Indians of the river basin Upper Paraná (Paraguay and Brazil)], *Sbornik MAE*, vol. IX, pp. 293–339. (In Russian)

Стрельников И.Д. (1965) Животные тропических лесов, *Детская энциклопедия. Т. 4: Растения и животные*, под ред. В.Ф. Натали, П.А. Генкель и др., Москва, Просвещение, с. 291–301.

Strelnikov I.D. (1965) Zhivotnye tropicheskikh lesov [Animals of tropical forests] in V.F. Natali, P.A. Genkel' et al. (eds.) *Detskaya entsiklopediya. T. 4: Rasteniya i zhiivotnye* [Children's Encyclopedia. Vol. 4: Plants and animals], Moscow, Prosveshchenie, pp. 291–301. (In Russian)

Стрельникова Н.И., Стрельников С.И., Стрельников К.С. (2017) Иван Дмитриевич Стрельников (1887–1981). Путь в жизни и в науке, Санкт-Петербург, ЛЕМА, 148 с.

Strelnikova N.I., Strelnikov S.I., Strelnikov K.S. (2017) *Ivan Dmitrievich Strel'nikov (1887–1981). Put' v zhizni i v nauke* [Ivan Dmitrievich Strelnikov (1887–1981). Path in life and in science], Saint Petersburg, LEMA, 148 p. (In Russian)

Танасийчук В.Н. (2003) *Пятеро на Рио Парагвай*, Москва, Товарищество научных изданий КМК, 253 с.

Tanasiichuk V.N. (2003) *Pyatero na Rio Paragvai* [Five on Rio Paraguay], Moscow, Tovarishchestvo nauchnykh izdaniy KMK, 253 p. (In Russian)

Черлин В.А. (2018) Иван Дмитриевич Стрельников. Часть 1. Удивительная жизнь, *Принципы экологии*, № 3, с. 103–148. DOI: 10.15393/j1.art.2018.8102

Cherlin V.A. (2018) Ivan Dmitrievich Strel'nikov. Chast' 1. Udivitelnaya zhizn' [Ivan Dmitrievich Strelnikov. Part 1. Amazing life], *Printsipy ekologii*, no. 3, pp. 103–148. DOI: 10.15393/j1.art.2018.8102 (In Russian)

Черлин В.А. (2019) Иван Дмитриевич Стрельников. Часть 2. Научная деятельность, *Принципы экологии*, № 1, с. 100–136. DOI: 10.15393/j1.art.2019.8103

Cherlin V.A. (2019) Ivan Dmitrievich Strel'nikov. Chast' 2. Nauchnaya deyatelnost' [Ivan Dmitrievich Strelnikov. Part 2. Scientific activity], *Printsipy ekologii*, no. 1, pp. 100–136. DOI: 10.15393/j1.art.2019.8103 (In Russian)

Strelnikov I.D. (1928) Les Kaa-iwua' du Paraguay [The Kaa-iwua' of Paraguay], *Atti del XXII Congresso internazionale degli Americanisti, Roma, 1926*, Vol. II, pp. 333–366. (In French)

Strelnikov I.D. (1930a) The Expedition of G.I. Langsdorf to Brazil in 1821–1829, *Proceedings of the twenty-third International Congress of Americanists, held at New York, September 17–22, 1928*, pp. 751–759.

Strelnikov I.D. (1930b) La música y la danza de las tribus indias Kaa-iwua (guarani), Kaingang y Botokudo [The music and dance of the Indian tribes Kaa-iwua (guarani), Kaingang and Botokudo], *Proceedings of the twenty-third International Congress of Americanists, held at New York, September 17–22, 1928*, pp. 796–802. (In Spanish)

Ибероамериканская культура: опыт пространственно-географического анализа

© Ермольева Э.Г., 2025

Элеонора Георгиевна Ермольева, канд. экон. наук, ведущий научный сотрудник Центра иберийских исследований Института Латинской Америки РАН.

115035, Москва, Большая Ордынка, 21/16

ORCID: 0000-0001-7509-189X

E-mail: ermolieva@gmail.com



Аннотация. Пространство и время — наиболее органичные координаты культуры, поэтому культура каждой страны или региона может быть изучена как во времени, т.е. исторически, так и в пространстве, т.е. географически. И рассмотрение национальных геокультурных систем является объектом исследований со стороны ученых, занимающихся географией культуры. Становление этой ветви географической науки в России было непростым, тем более примечательна ее новая волна, когда диапазон изысканий становится все шире и включает этническое разнообразие стран и народов, сакральную географию, лингвострановедение, географию искусства и литературы. Учитывая достижения зарубежных культур-географов, российские ученые на примере национальной действительности уже создали собственные методологические подходы, что

позволяет применить их и в отношении дальнего зарубежья. Государства Иberoамерики представляют собой богатейший материал для изучения в культурно-географическом контексте. Неслучайно немало историко-археологических памятников, объектов архитектуры и природно-культурных ландшафтов как на Пиренеях, так и в Латинской Америке включено в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Самобытность испаноамериканской культуры, ее характеристики, то общее, что роднит иберийский ареал с латиноамериканским, и то особенное, что отличает от него, буквально призывает к исследованию через географическую оптику. Эта статья имеет своей целью показать разнообразие культурно-географических ландшафтов Иberoамерики. Помимо упоминания сакральных мест, архитектурных сооружений, других элементов культурной инфраструктуры, особое внимание уделено таким проблемным полям, как отражение географического пространства в искусстве и восприятие образа территории и ландшафта в литературных произведениях. Синтез подобных составляющих дает возможность получить обобщенное представление в контексте культурно-географического страноведения.

Ключевые слова: география культуры, Иberoамерика, культурный ландшафт, Всемирное наследие ЮНЕСКО, пространственно-географический анализ

Для цитирования: Ермольева Э.Г. (2025) Ибероамериканская культура: опыт пространственно-географического анализа. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 59–82. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-59-82

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Cultura iberoamericana: una experiencia del análisis espacial y geográfico

© Ermólieva E.G., 2025

Eleonora G. Ermólieva, PhD (Economía), investigadora principal del Centro de Estudios Ibéricos, Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia.

115035, Rusia, Moscú, calle Bolshaya Ordynka, 21/16

ORCID: 0000-0001-7509-189X

E-mail: ermolieva@gmail.com

Resumen. El Espacio y el Tiempo son coordenadas más orgánicas de la cultura, por lo tanto, se puede examinar cada cultura de todo país o región tanto desde el enfoque temporal, es decir históricamente, como desde la óptica espacial, es decir geográficamente. Los sistemas geoculturales nacionales han llegado a ser objeto de investigación de los científicos que estudian la geografía cultural. El desarrollo de esta rama de la geografía en Rusia no fue fácil, lo que vuelve aún más notable su nueva ola: en el marco de ella el espectro de investigaciones se hace más amplio, incluyendo la diversidad étnica de países y pueblos, la geografía sagrada, los estudios lingüísticos regionales, la geografía del arte y la literatura. Teniendo en cuenta los logros de geógrafos culturales extranjeros y enfocándose en la realidad nacional, los científicos rusos ya han creado sus propios enfoques metodológicos, lo que permite aplicarlos para los estudios de los países extranjeros. Los países de Iberoamérica tienen una gran riqueza de componentes para estudiar precisamente desde esta perspectiva geográfica y cultural. No es casual que muchos objetos arqueológicos, monumentos arquitectónicos, paisajes naturales y culturales tanto de la Península Ibérica como de América Latina estén incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial de UNESCO. La idiosincrasia de la cultura hispanoamericana, sus características, la unidad y diversidad del área ibérica y del espacio latinoamericano exigen una investigación desde la óptica geográfica. Por ello el artículo busca mostrar diferentes rasgos de los paisajes geoculturales de Iberoamérica. Además de mencionar lugares sagrados, arquitectura y otros elementos de la infraestructura cultural, se presta especial atención a tales áreas como el reflejo del espacio geográfico en el arte y la percepción de la imagen del paisaje en las obras literarias. La síntesis de tales componentes permite comprender de forma generalizada el contexto de los estudios culturales y geográficos regionales.

Palabras clave: geografía cultural, Iberoamérica, paisaje geográfico y cultural, Patrimonio Mundial de UNESCO, análisis espacial y geográfico

Para citar: Ermólieva E.G. (2025) Cultura iberoamericana: una experiencia del análisis espacial y geográfico, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 59–82. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-59-82

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

Iberoamerican Culture: The Experience of a Spatial and Geographical Analysis

© Ermólieva E.G., 2025

Eleonora G. Ermolieva, PhD (Economics), leading researcher at the Centre of Iberian Studies, Institute for Latin America of the Russian Academy of Sciences.

115035, Russia, Moscow, Bolshaya Ordynka street, 21/16

ORCID: 0000-0001-7509-189X

E-mail: ermolieva@gmail.com

Abstract. Space and time are the most organic coordinates of culture; therefore a culture of any country or region can be studied both in time, i.e. historically, and in space, i.e. geographically. The analysis of national geocultural systems has become the object of research by scientists who study cultural geography. The evolution of this branch of geography in Russia has not been easy, which makes its new wave even more remarkable: the range of research is becoming ever wider and includes the ethnic diversity of countries and peoples, sacred geography, linguistic and regional studies, the geography of art and literature. Taking into account the achievements of foreign cultural geographers and using the example of national reality, Russian researchers have already created their own methodology, which is applicable to the cases of foreign countries. The Ibero-American countries have a plethora of components to study precisely through the lens of culture and geography. Naturally, many historical and archaeological monuments, architectural objects, natural and cultural landscapes both in the Iberian Peninsula and in Latin America are included in the UNESCO World Heritage List. The idiosyncrasy of the Hispanic and Latin American culture, its characteristics, the features that the Iberian area and Latin America have in common and those that set them apart from each other literally call for research through the prism of geography. The present article aims to showcase the diversity inherent to the cultural and geographical landscapes of Ibero-America. In addition to mentioning sacred places, architectural objects, and other elements of cultural infrastructure, there is a special emphasis on the reflection of geographical space in art and the perception of the image of a landscape in literature. The synthesis of such components helps to get a generalized understanding of cultural and geographical regional studies.

Key words: cultural geography, Ibero-America, geographical and cultural landscape, UNESCO World Heritage, spatial and geographical analysis

For citation: Ermolieva E.G. (2025) Iberoamerican Culture: The Experience of a Spatial and Geographical Analysis, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 59–82. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-59-82

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

Памяти Н.А. Шелешневой-Солодовниковой
N.A. Sheleshneva-Solodovnikova: in memoriam

К постановке темы

География культуры — довольно давняя отрасль научных знаний. Зарождение этого научного направления связывают с именами немецких ученых Карла Риттера (Carl Ritter, 1779–1859) и Фридриха Ратцеля (Friedrich Ratzel, 1844–1904). Так, одно из достижений К. Риттера состояло в том, что он впервые начал создавать базу географических сведений о разных странах и тем самым положил начало сравнительной географии. Немецкий ученый, опираясь на исследования по Африке и Азии, стремился видеть на разных континентах особые признаки *культурного развития*, связанного с естественными, природными условиями, а также разные типы, или «породы», человечества [Сухова, 2009].



Фридрих Ратцель — географ, этнолог, социолог — признается основателем антропогеографии. Он стремился показать влияние географической среды на жизнь этносов, важность демографических факторов в развитии народов. Так, в своем сочинении «Народоведение» [Ратцель, 1903] он показывал, что мировой человеческий род — это великое разнообразие, что доказывается свидетельствами во всех областях национальной жизни.

Окончательное утверждение географии культуры как особой, самостоятельной дисциплины пришлось на 30–40-е гг. XX в., что, в частности, нашло отражение в работах американского ученого Карла Зауэра (Carl O. Sauer, 1889–1975) [Denevan, Mathewson, 2009], где предметом изучения были пространственные и культурные различия между регионами Земли, основанные на идентификации географических пространств с точки зрения их культурной самобытности.

С учетом как зарубежных, так и отечественных исследований можно утверждать, что в настоящее время культурная география (КГ)¹ является своего рода синтетической, многоаспектной областью знаний, включает самые разные сюжеты, поскольку стыкуется с археологией, этнографией,

¹ Имеет место общетеоретический дискурс вокруг терминов «культурная география» и «география культуры», эти понятия нередко трактуются различно, но отождествляются. В узком смысле в фокусе исследований географии культуры — закономерности размещения разных форм: от артефактов до *ментифактов* (религии, языка, музыки, искусства, народной культуры, фольклора). Понятие «культурная география», потеснившее предыдущий термин (отчасти под влиянием зарубежных подходов), трактуется более широко как научная дисциплина, изучающая культуру в географическом концепте, выраженность в *ландшафте* пространственной дифференциации различных ее элементов и форм в связи с географической средой. — *Здесь и далее примеч. авт.*

лингвистикой, топонимикой, религиоведением. Так, давним научным направлением является этногеография, изучающая народности, их обычаи, языковые различия, жизненный уклад, которые имеют явную географическую приуроченность.

Уже выделилась как самостоятельная субдисциплина *сакральная география* (география священных мест), которая анализирует происхождение сакральных объектов через их ландшафтную приуроченность. В более широком понимании — это область «научно-гуманитарного и философского дискурса, связанная с изучением особых культурных пространств различного религиозного наполнения» [Худяев, 2015: 96]. Сакральная география включает в себя обширный спектр сюжетов, таких как объекты поклонения, «места силы», календарный цикл праздников, ритуалы в религиозных традициях самых разных народов. Это направление КГ тесно переплетается с религиоведением и географией религий (конфессиональной географией).



Кафедральный собор
в Сантьяго-де-Компостела



Современные маршруты
Camino de Santiago

Так, Кафедральный собор в Сантьяго-де-Компостела (провинция Ла-Корунья, Испания) считается третьим по значению (после Рима и Иерусалима) местом паломничества христианского мира. К предполагаемой могиле апостола Иакова в этом испанском городе ведет паломническая дорога (Camino de Santiago), главная часть которой пролегает по северной части Испании. С 1993 г. Camino de Santiago входит в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Родственной географии священных мест является *семиотическая география*, изучающая знаки и символы, их значение для народов тех или иных государств.

В этом отношении примечательна монография «Семиотика столиц», вышедшая в 2021 г., авторы которой — И.Ю. Окунев и Г.И. Остапенко, обобщив работы политических географов по изучению столичных городов, подходят к столичности не с точки зрения социально-экономических функций,

а с позиций их символического значения [Окунев, Остапенко, 2021]². Сочетание методов географии, других смежных наук и семиотики дает пищу и для исследований в русле как урбанистики, так и культурной географии.

В список исторически традиционных сфер семиотической географии входит изучение геральдики. Так, примечательно изображение кондора на марке Боливии или орла, пожирающего змею, на гербе Мексики, что имеет символическое значение. Широко известна древняя легенда о предсказании ацтекам, что они найдут пригодную для проживания землю, когда найдут орла, сидящего на верхушке кактуса (нопаля) и пожирающего змею. На гербах Эквадора, Боливии, Чили присутствует кондор — один из основных символов Анд.



Герб Мексики



Кондор на одной из первых боливийских марок (1860-е гг.)

В зоне внимания культурной географии — наследие человечества, как материальное, так и духовное. Памятники историко-культурного значения регионального, национального и мирового уровней рассматриваются как элементы геокультурного пространства и/или как культурные ландшафты.

К признакам культурного ландшафта (в не строго научном понимании) можно отнести:

- создан исключительно человеком или при участии человека;
- выглядит красиво с точки зрения эстетического восприятия;
- содержит памятники культуры или другие достопримечательности (например, архитектурные объекты);

— воспроизводит национальный колорит или особенности страны и/или региона, где находится.

Автором научного определения «культурный ландшафт» является немецкий географ Отто Шлютер (Otto Schlüter, 1872–1959), который понимал его как «материальное единство природных и культурных объектов, доступных восприятию человека» [Стрелецкий, 2003: 43].

² В качестве «кейсов» авторами были выбраны Самара и Вологда, Бонн и Иерусалим, а также административный центр Палестины — Рамалла.

Существенный вклад в развитие концепции внёс исследователь Карл Зауэр — основатель школы культурной географии при Калифорнийском университете (г. Беркли). В работе «Морфология ландшафта» он определяет «культурный ландшафт» как пространственное отражение, своеобразную проекцию культур на природный ландшафт. «Культура — агент (действующее начало), природный ареал — посредник, культурный ландшафт — результат» [Sauer, 1996: 309]. Иными словами, по Зауэру, культура — это основная сила, формирующая рукотворный облик земной поверхности, и в центре географического изучения «должны находиться “слежки” образов жизни... оставленные человеком в ландшафте» [Рагулина, 2013: 177].



Герб Боливии

Концепция культурного ландшафта стала одной из ключевых как в зарубежной, так и в российской КГ, при этом она претерпевала значительные переосмысления, поступательно эволюционировала с общетеоретической точки зрения. Если разработка данной проблематики в российской географической школе начала активно осуществляться с 1990-х гг., то «в западной культурной географии ландшафтная концепция уже не одно десятилетие считается одной из самых востребованных и продуктивных» [Калуцков, 2008: 8].

Особый, неповторимый вклад в рассматриваемую концепцию внес британско-американский ученый Денис Косгроув (Denis Cosgrove, 1948–2008), для которого география служила обозначением принципиальной связи между человеческим *обитанием* на Земле и *представлением, восприятием данного места обитания*. Примечательно название статьи, считающейся классической в творчестве Д. Косгроува — «География везде: культура и символизм в людских ландшафтах», в которой он отстаивает эту идею [Cosgrove, 1989]. По Косгроуву, «обитать на Земле — это не просто быть вовлеченным в ее разнообразные и изменчивые природные связи и ритмы, не просто использовать ее ресурсы, поддерживая ее хрупкое равновесие или катастрофическим образом его нарушая, не просто участвовать — безмолвно и незряче — в ее тайной жизни...» [Гавриленко, 2021: 44]. Для человека обитать на Земле — значит видеть, наблюдать, создавать географические образы.

Термин «культурный ландшафт» получил широкое распространение после того как он был включен ЮНЕСКО в официальное Руководство по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия³. К настоящему

3 Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. UNESCO. World Heritage Centre. WHC.24/0131. July 2024. URL: <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (accessed: 25.03.2025).

времени в список глобального наследия — как природного, так и культурного — входит более 1000 наименований, из них 952 составляют культурные ландшафты, находящиеся на территории 149 стран — участниц Конвенции⁴.

В Латинской Америке и на Иберийском полуострове насчитывается немалое число подобных объектов, однако представим лишь несколько, которые названы конкретно как «культурные ландшафты» и не так известны. К таким можно отнести, например, местность Серра-де-Трамунтана (*El Paisaje Cultural de la Serra de Tramuntana*), протянувшуюся по крутому горному хребту параллельно северо-западному побережью острова Майорка. Многовековая история аграрного хозяйства в условиях ограниченных ресурсов преобразила эту местность. Ландшафт примечателен сельскохозяйственными террасами, системой управления водой, циркулирующей по границам бывших феодальных владений, водяными мельницами, древними каменными сооружениями.



Культурный ландшафт Серра-де-Трамунтана, Майорка

Также в Списке Всемирного наследия ЮНЕСКО числится, например, винодельческий ландшафт острова Пику (Азорский архипелаг, Португалия). Этот объект наследия расположен на вулканическом острове Пику, втором по величине в Азорском архипелаге. Сеть проходящих параллельно скалистому берегу заграждений, защищающих прямоугольные земельные наделы — «куррайши» — от воздействия ветра и морской воды, является

свидетельством культуры виноделия, зарождение которой относят к XV в.



Культурный ландшафт виноградника на острове Пику, Азорские острова

В Латинской Америке насчитывается более сотни культурных ландшафтов плюс еще 10, которые обозначены как «культурно-природные». К таковым относится, в частности, Национальный парк Тикаль⁵. Этот один из главных центров цивилизации майя находится

⁴ World Heritage List. Outstanding Universal Value. URL: <https://whc.unesco.org/en/list> (ac-cessed: 01.05.2025).

⁵ По данным ЮНЕСКО, Тикаль был обитаем с VI в. до н.э. по X в. н.э. Расцвет города пришелся на VII–VIII вв. н.э. После этого город был постепенно заброшен, но небольшие группы людей продолжали жить на этой территории еще некоторое время. В период расцвета Тикаля население составляло от 70 до 100 тыс. человек. Город был одним из главных центров цивилизации майя. В настоящее время Национальный парк Тикаль является объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО.

в самом сердце джунглей на севере Гватемалы. Ритуальный центр ландшафта составляют внушительные храмы и дворцы, по периферии территории сохранились остатки жилых построек.

Символична, на наш взгляд, оценка значимости природно-культурных ландшафтов, отнесенных к объектам наследия, которую дал российский географ Ю.А. Веденин, считающий их подлинными «хранилищами исторической памяти Ойкумены» [Веденин, 2019: 21]⁶.

Уникальные объекты с особым статусом, внесенные в Список Всемирного природного и культурного наследия ЮНЕСКО, позволяют изучать государства через оптику культурной географии. Более того, мозаика культурных ландшафтов передает неповторимый облик той или иной страны. Обобщающие труды, имеющие своей целью анализ культурно-ландшафтного разнообразия, происхождения региональных и локальных идентичностей, находятся в поле культурно-географического страноведения.

Особым жанром, обогащающим представления о странах и народах, является лингвострановедение, наверное, одно из наиболее популярных и успешных научных направлений как лингвистики, так и географии. И в этом отношении нельзя не упомянуть новаторское издание преподавателей МГИМО — учебное пособие «Испаноязычные страны Латинской и Карибской Америки: национальные образы. История. Культура. Язык» [Астахова и др., 2024]. На наш взгляд, авторам удалось через призму языка и аутентичных текстов об истории, культуре, искусстве в полной мере раскрыть национальные образы девятнадцати стран региона. Не будет преувеличением добавить, что данное пособие вносит ценный вклад в общую проблематику российской школы культурной географии, в которой латиноамериканским государствам уделяется не так много внимания.

Тематика в русле географии культуры в работах российских авторов

Обзорные публикации, посвященные становлению и развитию культурной географии в российской научной школе, отражают эволюцию исследований в этой области. Истоки культурологической проблематики можно найти еще в дореволюционной русской географии, а затем в отечественной



Национальный парк Тикаль, Гватемала

⁶ Ю.А. Веденин известен многими работами в области культурного ландшафтоведения, рекреационной географии, географии искусства; является одним из основателей Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва.

антропogeографической школе начала XX в. (в работах П.П. и В.П. Семёновых-Тян-Шанских /1827–1914; 1870–1942/, В.В. Ламанского (1874–1943), Д.Н. Анучина /1843–1923/), исследования которых стояли в одном ряду с оформившимися ранее зарубежными школами континентальной Европы — немецкой *Anthropogeographie* и французской *Géographie de l'homme*.

С рубежа 1920–1930-х гг. антропокультурные подходы в отечественной географии оказались практически забыты, и лишь позже некоторые отечественные ученые, например, классик советской экономической географии Н.Н. Баранский (1881–1963), начали выступать за необходимость включения феномена культуры в предметную сферу географической науки, хотя культурная география и трактовалась «как достаточно узкое тематическое направление» [Дружинин, Стрелецкий, 2015: 6].

Заметный разворот в сторону культурно-географической проблематики начался с 1980-х гг., когда социокультурным процессам стало уделяться большее внимание при изучении регионального развития России. «Программные» статьи, ознаменовавшие собой сдвиг в сторону изучения культурно-географической реальности, появились в начале 1990-х гг. [Веденин, 1990; Дмитревская, Дмитревский, 1990; Дружинин, 1995], а в середине 1990-х гг. в России состоялись защиты диссертаций по данной специальности (в том числе на соискание учёной степени доктора географических наук).

К настоящему времени в российской географической школе образовалась довольно широкая панорама исследований по КГ, по изучению религии, языка, музыки, искусства, фольклора, среди них: лингвогеографические (в т.ч. топонимические) исследования; пространственные закономерности в распространении религий;

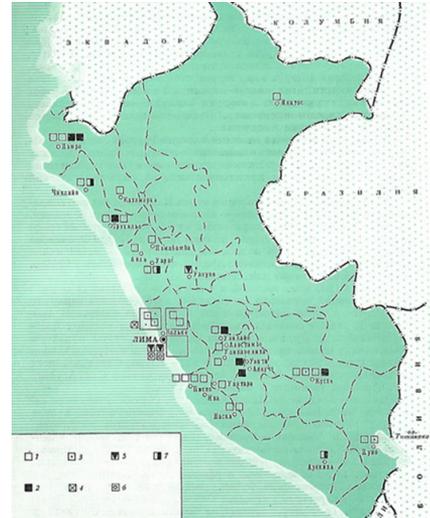


Парк Буэн-Ретиро, Мадрид

семиотика культурного пространства, народная культура и ландшафт, география искусства и литературы. Субдисциплиной стала география объектов культурной инфраструктуры — музеев, национальных архивов, библиотек, ряд которых находится в т.ч. в Испании и Латинской Америке, и некоторые из них имеют особую историческую ценность: например, Национальный музей Прадо (Museo del Prado) в центре Мадрида. Вместе с «Парком приятного уединения» (Buen Retiro) бульвар Paseo del Prado и Площадь Сибелес (Plaza de Cibeles) с фонтанами составляют культурный ландшафт — «Paisaje de las artes y las ciencias», внесенный в 2021 г. в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

В Южной Америке андские страны отличаются богатством музейных коллекций, библиотечных фондов, уникальностью природно-культурных ландшафтов, поэтому неслучайно в свое время объектами для первых в России попыток культурно-географического анализа латиноамериканских стран были избраны Колумбия и Перу [Павлова, 1974; Павлова, 1975]. В настоящее время такой обзор мог бы быть более насыщенным с учетом того обстоятельства, что российская школа географии культуры с 1970-х гг. обогатилась новой методологией, новыми подходами и инструментами для исследований.

Мысленное и возможное сегодня виртуальное погружение в мир изобразительного творчества позволяет нам перейти к обзору работ российских ученых, активно занимающихся географией искусства через призму междисциплинарного подхода — культурологического, искус-



Размещение основных музеев по городам Перу⁷

ствоведческого, территориально-пространственного.

В 2009 г. под эгидой Института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва и его директора Ю.А. Веденина состоялась Первая межинститутская конференция на тему «География искусства», где главным героем дискуссий стало *пространство*, во всех его взаимодействиях с культурой. И с того времени форум проходит почти ежегодно, его организаторами в на-



Музей изобразительных искусств в Лиме

стоящее время являются Российская академия художеств, Институт кино и телевидения (ГИТР), Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН. В 2022 г. в качестве соорганизатора выступил также факультет географии и геоинформационных технологий НИУ ВШЭ.

⁷ Кузьмищев В.А. (ред.) Культура Перу. Москва. Наука. 1975. С. 115.

Одним из главных промоутеров мероприятия давно является доктор философских наук, кандидат географических наук О.А. Лавренова, ведущий научный сотрудник Отдела культурологии ИНИОН РАН. В 2019 г., по завершении XIV Всемирного семиотического конгресса в Буэнос-Айресе, она была избрана президентом Международной ассоциации семиотики пространства и времени (*International Association for Semiotics of Space and Time/ IASSp+T*). Ученый выступила тогда с докладом на тему «Культурный ландшафт как метафора» в секции под названием *Espacialidades*, где обсуждались пространственные системы, созданные искусством, литературой и массмедиа [Lavrenova, 2019: 95–131].



Основная экспозиция Музея
изобразительных искусств в Лиме

По мнению О.А. Лавреновой, метафорические исследования с точки зрения культурных ландшафтов крайне важны, поскольку это «фундаментальная образная схема» [Lavrenova, 2021: 101], позволяющая специалистам формировать не только национально-специфическое видение мира, но и его универсальный образ, в котором есть место и пространственным представлениям. Метафоры в исследованиях культурного ландшафта используются как инструмент познания, рождающий новые смыслы [Лавренова, 2013: 126].

При организации регулярных международных конференций «География искусства» О.А. Лавренова и ее коллеги придерживаются принципа междисциплинарности, а также как можно большего странового, географического охвата; в мероприятии участвуют представители самых разных государств — Азербайджана, Болгарии, Великобритании, Казахстана, Китая, Японии и др. По результатам дискуссий регулярно издаются сборники, которые дают представление об обсуждавшихся темах, при этом упор может быть сделан на определенной, конкретной проблематике. Так, в 2021 г. работала секция, связанная с медиа, кино- и фотоискусством, где особое внимание было уделено образу пространства, создаваемому фотографией, что имеет свою географию⁸.

В книге по материалам очередной, X конференции (Москва, 16–19 мая 2024 г.) [Лавренова, 2024] нашли отражение общие вопросы взаимодействия искусствознания, философии культуры и географии. Авторы сосредото-

⁸ В Москве прошла конференция «География искусства». Союз кинематографистов Российской Федерации. 24.05.2021. URL: <https://unikino.ru/geography-of-art/> (accessed: 01.05.2025)

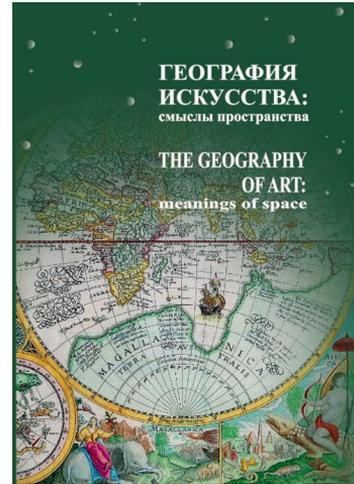
ли свое внимание на научном осмыслении пространственных закономерностей в создании и бытовании художественных текстов, живописных полотен, картографических произведений; традиционно рассматривались роль и место искусства в формировании культурного ландшафта⁹.

В числе представленных в сборнике текстов примечательной для латиноамериканиста может стать статья о символике латиноамериканских орнаментов. Она подготовлена А.Д. Абрамовой, студенткой Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, совместно с преподавателем из Перу Оскарсом Герреро Бохоркесом. В этом тексте показано, как в орнаментах, используемых коренными народами Перу и Мексики, «несмотря на кажущуюся простоту и лаконичность, отражается <их> мировоззрение <...> законы жизни, место человека во Вселенной, понятия о ее устройстве и многое другое» [Абрамова, Герреро Бохоркес, 2024: 423]. Так, ромб, скорее всего, обладал в древнем Перу важным символическим значением: он является основным декоративным элементом строений в древнем городе Чан-Чан на севере тихоокеанского побережья (внесен в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО).



Развалины поселения Чан-Чан к западу от г. Трухильо, Перу

го упомянуть культуролога и искусствоведа Н.А. Шелешневу-Солодовникову (1946–2025), посвятившую изучению ибероамериканского искусства и архитектуры многие годы плодотворной исследовательской работы.



Обложка издания «География искусства: смыслы пространства» под ред. О.А. Лавреновой. 2024

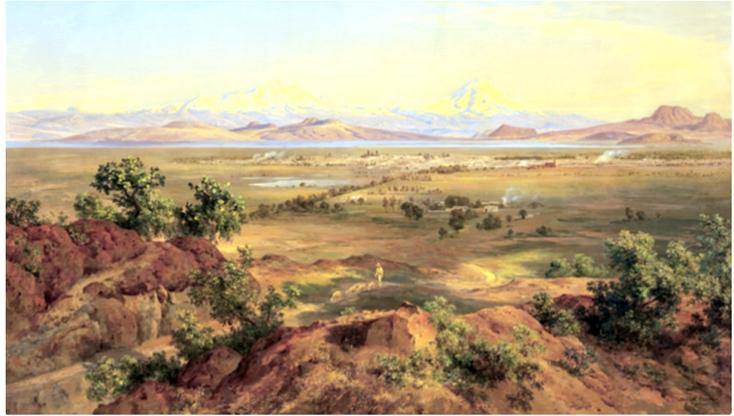
Подробное знакомство с материалами сборников, объединенных общей темой «география искусства», показывает, что авторы работают в рамках проблематики, в которой им интересны не только «культура в географическом пространстве», но и «географическое пространство в культуре» [Стрелецкий, Горохов, 2022: 376].

Ценный вклад в эту же тематику внесли, сами того не осознавая, ученые-латиноамериканисты негеографы. Среди них следует прежде все-

⁹ См., например: Лавренова О.А. Колористическая семантика ландшафта (с. 21–52); Репина Е.Д. Развитие образа Санкт-Петербурга в живописи художников второй половины XX – начала XXI в. (с. 153–167); Андрианов В.Д. Японские культурные традиции создания и созерцания прекрасного (с. 321–356) [Лавренова, 2024].

Не умаляя исторического подхода, взятого Наталией Алексеевной за основу анализа в большинстве ее публикаций, где рассматривается эволюция художественных направлений и стилей в ибероамериканских странах [Шелешнева-Солодовникова, 2008а], проследим кратко тот *акцент на пространство*, который она не оставляет без внимания при изучении архитектуры и живописи. В труде «Латиноамериканское искусство XVI–XX веков. Исторический очерк» Н.А. Шелешнева-Солодовникова ссылается на мнение коллеги из Уральского госуниверситета А.В. Лукиной, которая отмечает:

«Любой нарратив нации включает в себя пространственные элементы, образ своей территории, своего обитаемого пространства» [Лукина, 2004: 245]. Продолжая данную тему, Н.А. Шелешнева подчеркивает роль пейзажа, который «современная западная культурология рассматривает не просто как жанр искусства,



Хосе Мария Веласко. Вид на долину Мехико с Сьерра-де-Гуадалупе. 1901

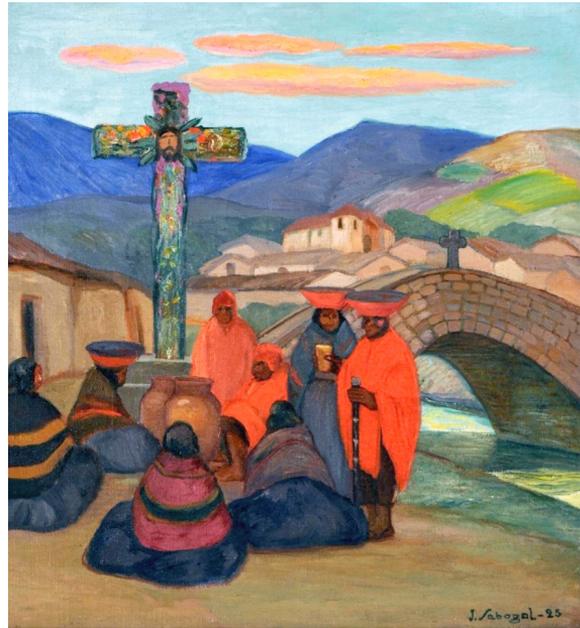
а как “социальный иероглиф”, “систему культурных кодов”, формирующих национальную идентичность» [Шелешнева-Солодовникова, 2022: 95]. В работе «Латиноамериканское искусство XVI–XX веков...» российский искусствовед рассматривает пейзажную живопись латиноамериканских авторов, отдавая дань мексиканской, аргентинской, чилийской школам, формирование которых началось еще в начале XIX в. Так, обобщенный образ мексиканской природы проявился в творчестве выдающегося мексиканского пейзажиста Х.М. Веласко (José María Velasco Gómez Obregón, 1840–1912), в картинах которого «присутствует ощущение света и воздуха» [Шелешнева-Солодовникова, 2008а: 157]. Любимой темой художника была долина Мехико с многообразием ее ландшафта. Она была запечатлена и в работах немецкого мастера Йоганна М. Ругендаса (Moritz Rugendas, 1802–1858), оставившего в первой половине XIX века примечательный след в изображении разнообразной природы Латинской Америки (его пейзаж долины Мехико присутствует в книге Н.А. Шелешневой).

Продолжение пейзажной темы находим в статьях, посвященных перуанской живописи начала XX в., когда возникло течение индихенизма, вдохновителем которого был Хосе Сабогаль (José Sabogal, 1888–1956),

чьё творчество показало Перу «в его историческом, географическом, этническом разнообразии» [Шелешнева-Солодовникова, 2014: 88]. Х. Сабогаль стремился отразить многоплановый пейзаж страны, ее три основные зоны — сьерру (высокогорье), косту (побережье) и сельву Амазонии.

Логика исторического подхода и внимание к культурному своеобразию не только Латинской Америки, но и иберийских стран приводит Н.А. Шелешневу к изучению новых явлений в испанской архитектуре и, прежде всего, творчества «самого искреннего из всех архитекторов и самого каталонского из всех каталонцев» — Антонио Гауди-и-Корнета (Antoni Gaudí i Cornet, 1852–1926).

Одним из достижений испанского мастера, по мнению известного американского архитектора-новатора Ф.Л. Райта (Frank Lloyd Wright, 1867–1959), явилось освоение «совершенно нового чувства ценности пространства в архитектуре...», и эту основную идею творческого созидания великого каталонца подхватывает российский искусствовед. Жизнь Гауди — «это жизнь зодчего, постоянно пребывающего в ощущении трех- и даже четырехмерного пространства...» [Шелешнева-Солодовникова, 2008b: 180].



Хосе Сабогаль. У креста в Куско. 1925



Хосе Сабогаль. Площадь в горах

Архитектурным шедевром А. Гауди, буквально «взорвавшим» шаблоны предшествовавших практик садово-паркового искусства, стал «Парк Гюэль», названный по имени инициатора проекта промышленного магната Э. Гюэля (Eusebi Güell i Bacigalupi, 1846–1918), ставшего другом зодчего.

«В этом творении, свидетельствующем

о необыкновенном таланте Гауди, он впервые осуществил свою концепцию о синтезе искусств, о том, что архитектор должен быть одновременно и живописцем, и скульптором» [Шелешнева-Солодовникова, 2008b: 201]. В действительности этот сад-парк не просто архитектурный ансамбль; его

вполне можно считать одним из вариантов городских культурных ландшафтов, изучению которых на территории Испании Наталия Алексеевна посвятила ряд работ того времени, когда страна стала одной из площадок, где по проектам местных и зарубежных мастеров стали возводиться комплексы сооружений, отличающихся «новаторством идей и удивительной пластичностью образов», что создавало «новую метафору места...» [Шелешнева-Солодовникова, 2022: 84]. Научный труд с подробным анализом ряда таких инноваций, включая, например, «Город искусств и наук» в Валенсии (архитектор С. Калатрава /Santiago Calatrava, р. 1951/), в действительности пополнил копилку исследований в рамках урбанистической географии, которая давно развивается за рубежом, но на примере ибероамериканских стран в российской школе практически не представлена.



Антонио Гауди. Парк Гюэль, Барселона¹⁰

Кроме изобразительного искусства и архитектуры, важную роль в восприятии культурно-географического пространства играет и литература, поэтому неслучайно и в российской, и в зарубежной науке литературные ландшафты стали объектами исследования.

О ценности подобных исследований говорит факт издания в 2022 г. МГУ им. М.В. Ломоносова под эгидой Российского географического общества атласа-справочника «Литературная география России». Как подчеркивается в предисловии, о тесной связи литературы и географии писал еще в 1928 г. в работе «Район и страна» В.П. Семенов-Тянь-Шанский. «Однако эта очевидная связь на полвека была почти забыта...», и данное издание «представляет собой попытку частично восполнить этот пробел» [Веденин, Калущков, 2022: 4]. Большой интерес вызывает описание мемориальных литературных пространств, связанных с жизнью и творчеством выдающихся писателей и поэтов, а также выявление ассоциативных литературных мест, представляющих собой локализованные литературные образы (например, «Дворянское гнездо» или шекспировский ландшафт Вероны, куда автор «Ромео и Джульетты» поместил своих героев).

Есть немало свидетельств, что исследования о влиянии окружающего пространства на творчество писателей проводились в литературоведении задолго до появления понятия *литературная география*. «Связь человека с местом его обитания — загадочна, но очевидна. <...> Ведает ею известный

¹⁰ В 1984 г. был включен в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

древним *genius loci*, гений места, связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой. На линиях органического пересечения художника с местом его жизни возникает новая, неизвестная прежде реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии», — утверждал П.Л. Вайль (1949–2009), журналист, писатель, литературовед [Вайль, 2010: 1].

В числе примечательных литературно-географических сюжетов можно упомянуть, например, описания уездного городка, в котором происходили события рассказов и повестей И.А. Бунина (1870–1953) («Деревня», «Легкое дыхание», «Над городом», «Лица»). Как оказывается, это не был собирательный образ русской глубинки, а пример конкретного города Ельца (в Липецкой области), в котором прошли детство и юность великого писателя, лауреата Нобелевской премии. Елецкие впечатления и переживания отразились и в автобиографическом романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева».

В исследованиях по теме «литературное ландшафтоведение» и в зарубежной, и в отечественной КГ есть немало точек соприкосновения, например, в выявлении литературных образов, связанных с городами и регионами, или в анализе восприятия пространства писателями [Морозова, 2019: 559]. И в этом отношении целесообразно кратко проанализировать содержание одного из номеров журнала «Природа Европы», который издает Управление по культуре и охране культурного и природного наследия Совета Европы (Directorate of Culture and Cultural and Natural Heritage).

В 2005 г. был подготовлен специальный выпуск, посвященный теме «Ландшафт через литературу»¹¹. Примечательным было включение в выпуск русских сюжетов — описание родной природы в произведениях А.П. Чехова (1860–1904), С.А. Есенина (1895–1925), А.П. Платонова (1899–1951); составители выпуска уделили им особое внимание (с. 70–71) наряду с примерами писателей и поэтов из более чем сорока стран. В предисловии к выпуску подчеркивается, что издание отражает — через литературные сюжеты — разнообразие локальных культур, которыми так богата Европа¹².



В.С. Сорокин. Елец.
Зимний городской пейзаж. 1951

¹¹ Magazine «Naturopa». Landscape through literature (bilingual edition). Strasbourg, Council of Europe. Directorate of Cultural and Natural Heritage. Spatial Planning and Landscape Division. 2005. Number 103. 100 p.

¹² Ibidem. P. 1.

Приведенным в сборнике текстам сопутствовал короткий визуальный ряд — например, стилизованное изображение степного пространства как иллюстрация к отрывку из повести А.П. Чехова «Степь. История одной поездки» (1888 г.). Отдавая должное непростому труду составителей сборника, было бы, на наш взгляд, нелишним добавить более наглядные для отражения колорита русского пейзажа иллюстрации работ русских художников, например, репродукцию картины А.К. Саврасова (1830-1897) «Степь днем», где так ясно ощущается бесконечность этого пейзажа. Сочетание текстового компонента и искусствоведческого подхода с иным визуальным рядом может давать лучшее, на наш взгляд, представление о литературно-художественном разнообразии других стран и регионов.



«...перед глазами ехавших расстилалась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность». (Отрывок из повести А.П. Чехова «Степь. История одной поездки»)



А.К. Саврасов. Степь днем. 1852

Среди включенных в тематический номер национальных примеров есть и иберийские *case studies*. На португальской странице для отображения темы пейзажа в литературном произведении приводятся отрывки из «Сонетов» Луиша де Камозэнса (Luís de Camões, 1524–1579/1580), посвященные «красоте холодных гор», «зелени тенистых каштанов», «нежному пению ручьев». Но чуть большее внимание уделено творчеству Жозе Сарамаго (José Saramago, 1922–2010), лауреата Нобелевской премии по литературе 1998 г. Его роман «Воспоминания о монастыре», как и другие произведения мастера, насыщен метафорами, аллегориями, символами и образами¹³.

Примечательна испанская страничка, где приводятся стихи Росалии де Кастро (Rosalía de Castro, 1837–1885), считающейся центральной фигурой *решурдименто* — возрождения галисийского языка и литературы второй

¹³ «Воспоминания о монастыре» часто сравнивают с произведениями Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества» и Умберто Эко «Имя розы».

половины XIX в. Стихи из сборника «Новые страницы» (*Follas Novas*) о «кристальной грусти вод» полны меланхолии и даже печали. Творчество поэтессы высоко ценил Антонио Мачадо (Antonio Machado, 1875–1939), стихи которого, посвященные пейзажам провинции Сория (в автономии Кастилья-и-Леон), также приведены составителями сборника.



Monte Valonsadero — один из уголков провинции Сория; в 2005 г. объявлен охраняемой ландшафтной зоной

Неповторимое своеобразие этой местности, где ключевым элементом является река Дуэро, передано в стихах А. Мачадо, которые авторы сборника приводят в трех языковых версиях: на испанском, французском и английском языках, но это стихотворение А. Мачадо есть и в русском переводе¹⁴.

Campos de Soria

¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!

Поля Сории (отрывок)

Посеребренные холмы,
лиловый скальник, пепельные глыбы,
через которые Дуэро чертит
свои лукообразные изгибы,
плешины съерры, белые дороги,
дубы нагие, тополя в низине,
вдоль побережья, вечера земли
воинственной и сокровенной, ныне
вы — грусть моя, которая и есть
любовь, вы у меня в груди, поля
сорийские, где скал не перечесть,
где словно спят в преддверии зимы
утесов пепельные глыбы,
посеребренные холмы.

(Перевод М. Самаева)

Завершить наш обзор можно словами другого испанского писателя (и сценариста) Хулио Льямасареса (Julio Llamazares, p. 1955): «Пейзаж — это память. Там, за окоёмом, пейзаж хранит следы прошлого, воскрешает воспоминания, открывает глазу тени других времен, далекие отражения, что предстают в памяти путника, который остается преданным своему пейзажу всей душой» (перевод Ю.Н. Гирина)¹⁵.

¹⁴ Испанские поэты XX века. Москва. Художественная литература. 1977. С. 213–214.

¹⁵ Llamazares J. El río del olvido. Barcelona. Ed. Seix-Barral. 1990. P. 7.



Путешествие по литературным ландшафтам, а также по другим сюжетам в рамках культурной географии открывает богатый пласт знаний об окружающем нас мире. И, наверное, неслучайно культурно-географическое направление в российской науке вышло на новый виток развития. И хотя фонд исследований пополняется главным образом за счет изучения российской действительности — как центральных регионов, так и удаленных, методология таких изысканий вполне применима и для зарубежного страноведения. Примером тому может служить предпринятый в статье обзор ибероамериканского культурно-географического пространства. Более того, богатое художественно-историческое наследие иберийских и латиноамериканских государств дает повод и создает стимул для расширения диапазона социально-экономического и политического анализа через оптику географической науки.

Список литературы / References

Абрамова А.Д., Герреро Бохоркес О.Ф. (2024) Трансценденция американских узоров, *География искусства: смыслы пространства*, под ред. О.А. Лавреновой, Москва, ИНИОН РАН, с. 423–438.

Abramova A.D., Guerrero Bojorquez O.F. (2024) Transsendentsiya amerikanskikh uzorov [Transcendence of American Patterns], in O.A. Lavrenova (ed.) *Geografiya iskusstva: smysly prostranstva* [The Geography of Art: Mean-ings of Art], Moscow, INION RAN, pp. 423–438 (In Russian)

Астахова Е.В., Давтян Ю.В., Крюкова Е.В. (2024) *Испаноязычные страны Латинской и Карибской Америки: национальные образы. История. Культура. Язык. Учебник по лингвострановедению*, Москва, Прометей, 460 с.

Astakhova E.V., Davtyan Yu.V., Kriukova E.V. (2024) *Ispanoyazychnye strany Latinskoi i Karibskoi Ameriki: natsional'nye obrazy. Istoriya. Kul'tura. Yazyk. Uchebnik po lingvostranovedeniyu* [Spanish-speaking countries of Latin and the Caribbean: national images. History. Culture. Language. Textbook on linguistic and regional studies], Moscow, Prometey, 460 p. (In Russian)

Вайль П. (2010) *Гений места*, Москва, Corpus, 448 с.

Vail P. (2010) *Genii mesta* [The Genius of the Place], Moscow, Corpus, 448 p. (In Russian)

Веденин Ю.А. (1990) Проблемы формирования культурного ландшафта и его изучение, *Известия АН СССР. Сер. Географическая*, № 1, с. 5–17.

Vedenin Y.A. (1990) Problemy formirovaniya kul'turnogo landshafta i ego izuchenie [Problems of cultural landscape formation and its study], *Izvestiya AN SSSR. Ser. Geograficheskaya*, no. 1, pp. 5–17. (In Russian)

Веденин Ю.А. (2019) Культурный ландшафт как хранитель памяти Ойкумены, *Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты*, № 1 (36), с. 21–37. DOI: 10.31249/chel/2019.01.00.

Vedenin Y.A. (2019) Kul'turnyi landshaft kak khranitel' pamyati Oikumeny [Cultural landscape as a guardian of the Ecumenic memory], *Chelovek: obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty*, no. 1 (36), pp. 21–37 (In Russian)

Веденин Ю.А., Калущков В.Н. (2022) *Литературная география России: атлас-справочник*, Москва, Издательство Московского университета, 295 с.

Vedenin Y.A., Kalutskov V.N. (2022) *Literaturnaya geografiya Rossii: atlas-spravochnik* [Literary Geography of Russia: Atlas-Guide Book], Moscow, Iz-datel'stvo Moskovskogo universiteta, 295 p. (In Russian)

Гавриленко С.М. (2021) Образы Земли: концепция географического воображения в культурной географии Дениса Косгроува, *ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики*, № 4 (30), с. 36–57. DOI: 10.23951/2312-7899-2021-4-36-57

Gavrilenko S.M. (2021) *Obrazy Zemli: kontseptsiya geograficheskogo voobrazheniya v kul'turnoi geografii Denisa Kosgrouva* [Images of Earth: Conception of Geographical Imagination in Denis Cosgrove's Cultural Geography], *ПРАЭНМА. Problemy vizual'noi semiotiki*, no. 4 (30), pp. 36–57. DOI: 10.23951/2312-7899-2021-4-36-57 (In Russian)

Дмитревская Н.Ф., Дмитриевский Ю.Д. (1990) География культуры и новое политическое мышление, *География, политика и культура*, Ленинград, Наука, с. 127–134.

Dmitrevskaya, N.F., Dmitrevsky, Y.D. (1990) *Geografiya kul'tury i novoe politicheskoe myshlenie* [Geography of Culture and New Political Thinking], *Geografiya, politika i kul'tura* [Geography, Politics and Culture], Leningrad, Nauka, pp. 127–134. (In Russian)

Дружинин А.Г. (1995) *Теоретико-методологические основы географических исследований культуры*, автореф. дис. ... д-ра географ. наук, Санкт-Петербург, 51 с.

Druzhinin A.G. (1995) *Teoretiko-metodologicheskie osnovy geograficheskikh issledovaniy kul'tury* [Theoretical and methodological foundations of geographical studies of culture], Doctoral thesis abstract, Saint Petersburg, 51 p. (In Russian)

Дружинин А.Г., Стрелецкий В.Н. (2015) «Культурная составляющая» общественной географии в современной России: генезис, особенности и приоритетные направления развития, *Известия РАН. Серия географическая*, № 1, с. 5–20.

Druzhinin A.G., Streletsky V.N. (2015) «Kul'turnaya sostavlyayushchaya» obshchestvennoi geografii v sovremennoi Rossii: genezis, osobennosti i prioritetye napravleniya razvitiya [«Cultural Branch» of Human Geography in Contemporary Russia: Genesis, Main Peculiarities, and Priorities of Development], *Izvestiya RAN. Seriya geograficheskaya*, no. 1, pp. 5–20. (In Russian)

Калущков В.Н. (2008) *Ландшафт в культурной географии*, Москва, Новый хронограф, 320 с.

Kalutskov V.N. (2008) *Landshaft v kul'turnoi geografii* [Landscape in cultural geography], Moscow, Novyi khronograf, 320 p. (In Russian)

Лавренова О.А. (2013) Ландшафт как источник метафорической проекции, *Культурная и гуманитарная география*, т. 2, № 2, с. 126–132.

Lavrenova O.A. (2013) *Landshaft kak istochnik metaforicheskoi proektsii* [Landscape as a Source of Metaphorical Projection], *Kul'turnaya i gumanitarnaya geografiya*, vol. 2, no. 2, pp. 126–132. (In Russian)

Лавренова О.А. (ред.) (2024) *География искусства: смыслы пространства*, Москва, ИНИОН РАН, 472 с.

Lavrenova O.A. (ed.) (2024) *Geografiya iskusstva: smysly prostranstva* [The Geography of Art: Meanings of Art], Moscow, INION RAN, 472 p. (In Russian)

Лукина А.В. (2004) Новые подходы к исследованию национальной идентичности, *Известия Уральского государственного университета*, № 33, с. 238–246.

Lukina A.V. (2004) *Novye podkhody k issledovaniyu natsional'noi identichnosti* [New approaches to the study of national identity], *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 33, pp. 238–246. (In Russian)

Морозова М.М. (2019) Особенности современной зарубежной литературной географии, *Общественная география в меняющемся мире: фундаментальные и прикладные исследования : материалы международной научной конференции в рамках X научной Ассамблеи Ассоциации российских географов-обществоведов (АРГО), Казань, 17–22 сентября 2019 года*, под ред. В.А. Рубцова, Э.И. Байбакова, Казань, Казанский (Приволжский) федеральный университет, с. 558–560.

Morozova M.M. (2019) *Osobennosti sovremennoi zarubezhnoi literaturnoi geografii* [The Features of Modern Foreign Literary Geography], *Obshchestvennaya geografiya v menyayushchemsya mire: fundamental'nye i prikladnye issledovaniya: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii v ramkakh X nauchnoi Assamblei Assotsiatsii rossiiskikh geografov-obshchestvovedov (AR-GO), Kazan', 17–22 sentyabrya 2019 goda* [Public geography in a changing world: fundamental and applied research: proceedings of the International scientific conference within the framework of the X Scientific Assembly of the Association of Russian Social Geographers (ARGO), Kazan, September 17–22, 2019], Kazan, Kazanskii (Privolzhskii) federal'nyi universitet, pp. 558–560. (In Russian)

Окунев И.Ю., Остапенко Г.И. (2021) *Семиотика столиц*, Москва, МГИМО-Университет, 291 с.

Okunev I.Yu., Ostapenko G.I. (2021) *Semiotika stolits* [Capital Cities Semiotics], Moscow, MGIMO-Universitet, 291 p. (In Russian)

Павлова Э.Г. (1974) Культурно-географическая характеристика страны, *Культура Колумбии*, под ред. В.А. Кузьмищева, Москва, Наука, с. 77–86.

Pavlova E.G. (1974) *Pavlova, E.G. (1974) Kul'turno-geograficheskaya kharakteristika strany* [Cultural and geographical characteristics of the country], in V.A. Kuz'mishchev (ed.) *Kul'tura Kolumbii* [Culture of Colombia], Moscow, Nauka, pp. 77–86. (In Russian)

Павлова Э.Г. (1975) Территориальный аспект развития национальной культуры Перу, *Культура Перу*, под ред. В.А. Кузьмищева, Москва, Наука, с. 110–124.

Pavlova E.G. (1975) *Territorial'nyi aspekt razvitiya natsional'noi kul'tury Peru* [Territorial aspect of the development of the national culture of Peru], in V.A. Kuz'mishchev (ed.) *Kul'tura Peru* [Culture of Peru], Moscow, Nauka, pp. 110–124. (In Russian)

Рагулина М.В. (2013) Классическая концепция культурного ландшафта Карла Зауэра: история и современность, *Известия Иркутского государственного университета*, т. 6, № 1, с. 174–182.

Ragulina M.V. (2013) *Klassicheskaya kontseptsiya kul'turnogo landshafta Karla Zauera: istoriya i sovremennost'* [Morphology of landscape by Carl Sauer: past and present of this classic geographical theory], *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 6, no. 1, pp. 174–182. (In Russian)

Ратцель Ф. (1903) *Народоведение. Сочинение в 2 томах*, Санкт-Петербург, Просвещение, т. 1–2, 768 с., 880 с.

Ratzel F. (1903) *Narodovedenie. Sochinenie v 2 tomakh* [Ethnology. Essay in 2 volumes], Saint Petersburg, Prosveshchenie, vol. 1–2, 768 p., 880 p. (In Russian)

Стрелецкий В.Н. (2003) Культурно-ландшафтные исследования в Германии: традиции и современность, *Культурный ландшафт: теоретические и региональные исследования*, под ред. В.Н. Калуцкова, Т.М. Красовской, Москва, Изд-во МГУ, с. 42–54.

Streletsky V.N. (2003) Kul'turno-landshaftnye issledovaniya v Germanii: traditsii i sovremennost' [Cultural-Landscape studies in Germany: tradition and modernity] in V.N. Kalutskov, T.M. Krasovskaya (eds.) *Kul'turnyj landshaft: teoreticheskie i regional'nye issledovaniya* [Cultural landscape: theoretical and regional studies], Moscow, Izd-vo MGU, pp. 42–54. (In Russian)

Стрелецкий В.Н., Горохов С.А. (2022) Специфика и тенденции развития культурной географии в России в начале XXI века, *Известия Российской академии наук. Серия географическая*, т. 86, № 3, с. 374–392.

Streletsky V.N., Gorohov S.A. (2022) Spetsifika i tendentsii razvitiya kul'turnoi geografii v Rossii v nachale XXI veka [Cultural Geography in Russia at the Beginning of the 21st Century: National Specifics and Development Trends], *Izvestiya Rossiiskoi Akademii Nauk. Seriya Geograficheskaya*, vol. 86, no. 3, pp. 374–392. (In Russian)

Сухова Н.Г. (2009) Александр Гумбольдт и Карл Риттер, *Известия Русского географического общества*, т. 141, № 5, с. 73–81.

Suhova N.G. (2009) Aleksandr Gumboldt i Karl Ritter [Alexander von Humboldt and Karl Ritter], *Izvestiya Russkogo geograficheskogo obshchestva*, vol. 141, no. 5, pp. 73–81. (In Russian)

Худяев А.С. (2015) «Сакральное пространство» и «сакральная география» как семиотические концепты, *Человек. Культура. Образование*, № 3 (17), с. 90–101.

Hudyaev A.S. (2015) «Sakral'noe prostranstvo» i «sakral'naya geografiya» kak semioticheskie koncepty [«Sacred space» and «sacred geography» as semiotic concepts], *Human. Culture. Education*, no. 3 (17), pp. 90–101. (In Russian)

Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2008a) *Латиноамериканское искусство XVI–XX веков. Исторический очерк*, Москва, URSS, 392 с.

Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2008a) *Latinoamerikanskoe iskusstvo XVI–XX vekov. Istoricheskij ocherk*. [Latin American Art of the 16th–20th Centuries. Historical Essay], Moscow, URSS, 392 p. (In Russian)

Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2008b) Антонио Гауди. Жизнь и творчество, *Проблемы ибероамериканского искусства*, под ред. В.Ю. Силюнаса, И.А. Кряжевой, Москва, Государственный институт искусствознания, с. 180–206.

Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2008b) Antonio Gaudi. Zhizn' i tvorchestvo [Antonio Gaudi. Life and Work of Genius], in V.Yu. Silyunas, I.A. Kryazheva (eds.) *Problemy iberoamerikanskogo iskusstva* [Problems of Iberoamerican Art], Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya, pp. 180–206. (In Russian)

Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2014) Живопись Перу XX – начала XXI веков: от индихенизма до неоиндихенизма, *Латинская Америка*, № 10, с. 83–100.

Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2014) Zhivopis' Peru XX — nachala XXI vekov: ot indihenizma do neodihenizma [Painting of Peru in the 20th – early 21st centuries: from Indigenism to Neo-Indigenism], *Latinskaya Amerika*, no. 10, pp. 83–100. (In Russian)

Шелешнева-Солодовникова Н.А. (2022) Испания и Латинская Америка: архитектура как идентичность региона, изобразительное искусство как нарратив и перформанс нации, *Ибероамерика: роль культуры в формировании и эволюции национальной идентичности*, под ред. Н.С. Константиновой, Москва, ИЛА РАН, 244 с.

Sheleshneva-Solodovnikova N.A. (2022) Ispaniya i Latinskaya Amerika: arhitektura kak identichnost' regiona, izobrazitel'noe iskusstvo kak narrativ i performans nacji [Spain and Latin America: Architecture as Regional Identity, Fine Arts as Narrative and Performance of the

Nation] in N.S. Konstantinova (ed.) *Iberoamerika: rol' kul'tury v formirovanii i evolyucii nacional'noj identichnosti* [Iberoamerica: the role of culture formation and evolution of national identity], Moscow, ILA RAN, 244 p. (In Russian)

Cosgrove D. (1989) Geography is Everywhere: Culture and Symbolism in Human Landscapes, in Gregory D., Walford R. (eds.) *Horizons in Human Geography. Horizons in Geography*, London, Palgrave. DOI: https://doi.org/10.1007/978-1-349-19839-9_7

Denevan W.M., Mathewson K. (eds.) (2009) *Carl Sauer on Culture and Landscape: Readings and Commentaries*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 458 p.

Lavrenova O. (2019) *Spaces and Meanings: Semantics of the cultural landscape*, Cham, Springer, 216 p.

Lavrenova O. (2021) El paisaje cultural como un reflejo de la teoría cognitiva de la metáfora [Cultural landscape as a reflection of the Cognitive Theory of the metaphor], *Revista de Signis*, no. 35, pp. 101–111. DOI: <https://doi.org/10.35659/designis.i35p101-111> (In Spanish)

Sauer C.O. (1996) The Morphology of Landscape, in J.A. Agnew, D.J. Livingstone, A. Rogers (eds.) *Human geography. An essential anthology*. Oxford, Blackwell publishing, pp. 296–315.

Пейзаж и культурная идентичность Испании

© Гонсалес Труэба Х.Х., 2025

Хуан Хосе Гонсалес Труэба¹, доцент факультета географии, городского и регионального планирования, Университет Кантабрии (Испания).
39005, Испания, Кантабрия, Сантандер, проспект Лос Кастрос
ORCID: 0000-0002-3703-3311 E-mail: juanjose.gleztrueba@unican.es



Аннотация. Значение слова «пейзаж» менялось с течением времени и в итоге на сегодняшний день представляет собой сложный и многозначный концепт, интерпретация которого зависит от области применения и авторского взгляда. Пейзаж понимается как результат взаимосвязи пространства, времени и общественных взглядов, которые меняются на том или ином этапе исторического развития. Природный пейзаж существует как материальный образ, но также и воображаемый, интерпретируемый и изображаемый. Идентичность Испании имеет смысл познавать через ее земные и морские пейзажи. Гора, вершина, пустыня и пустошь, континентальные и морские воды, мягкий и суровый климат, сельская местность, города и посёлки — все они полны воспоминаний, чувств и значений, которые хранят в себе ключи к разгадке испанской самобытности.

Испанию невозможно почувствовать и понять без ее связи с морским простором: море является частью ее пространственных (географических), временных (исторических), культурных и жизненных условий. *El Ser español* — «Быть испанцем» всегда отмечено маркером «моря». Море — это отдельное культурное наследие, поэтому автор предлагает ввести новый специфический термин на испанском языке для обозначения «морского пейзажа» — *maresaje*. Испанский пейзаж имеет разные языки и прочтения. Путешественники, географы, поэты, художники, писатели и многие другие находили в пейзаже свою творческую судьбу, выстраивали личные и художественные отношения со своим видением пространства и природы. Пейзаж — это записная книжка, в которую заносится и переписывается путь общества; это — исторический тотализатор, но также и компас для определения курса, сохранения исторической памяти и защиты национальной идентичности.

Ключевые слова: Испания, география, ландшафт, морской пейзаж, живопись, литературный пейзаж, стереотипы, культурный образ, идентичность

Для цитирования: Гонсалес Труэба Х.Х. (2025) Пейзаж и культурная идентичность Испании. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 83–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-83-106

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

¹ Публикуем на русском языке с разрешения автора статью Хуана Хосе Гонсалеса Труэбы «Пейзаж и культурная идентичность Испании». Первый вариант эссе на испанском языке был напечатан в третьем номере журнала «Ибероамериканские тетради» за 2017 г. Настоящая статья публикуется в переводе Елены Астаховой в новой редакции с дополнениями и изменениями. — *Примеч. ред.*

Paisaje e identidad cultural en España

© González Trueba J.J., 2025

Juan José González Trueba, Profesor Titular del Departamento de Geografía, Urbanismo y Ordenación del Territorio, Universidad de Cantabria.
39005, España, Cantabria, Santander, Avenida de los Castros
ORCID: 0000-0002-3703-3311 E-mail: juanjose.gleztrueba@unican.es

Resumen. El significado de la palabra paisaje ha cambiado gradualmente con el paso del tiempo, hasta el punto en que hoy existe como un concepto complejo y polisémico, según contextos e interpretaciones. El paisaje es concebido como producto de la relación entre el espacio, el tiempo y visiones sociales con sus percepciones y expresiones que siempre están cambiando y dependen del desarrollo de la sociedad. Sobre la base del paisaje natural se funde el cultural, que incluye el material, el humanizado, el construido y trabajado, pero también el percibido, imaginado, interpretado y representado. Se puede acudir al encuentro del ser de España y los españoles a través de sus paisajes y maresajes. La montaña, la colina, el desierto y el páramo, las aguas continentales y marinas, la suavidad o el rigor del clima, el campo, los pueblos y ciudades, todos ellos son cargados de evocaciones, sentimientos y significaciones que contendrán sensibles claves explicativas del ser español. No se puede pensar y sentir España sin la mar. Forma parte de nuestra circunstancia espacial (geográfica), temporal (histórica) y cultural. El ser español en el tiempo ha estado marcado por tal circunstancia. La mar es un espacio de energía esencial sobre el que cada individuo y colectivo a lo largo del tiempo han vertido todo un poso cultural, con miradas, sentimientos, circunstancias y modos de entendimiento propios. La relevancia de la idea expuesta es tal que conviene proponer un vocablo nuevo, específico, con el que referirnos al «paisaje marino» como «maresaje». El paisaje español tiene sus lenguajes, escrituras y lecturas propias. Viajeros, geógrafos, poetas, pintores, escritores y tantos otros han encontrado en el paisaje su circunstancia y posibilidad, bagaje y destino, individual y colectivo. El paisaje es un palimpsesto, un cuaderno donde se escribe y reescribe el caminar de una sociedad; un totalizador histórico, pero también, la marca del rumbo actual: son lugares de memoria e identidad.

Palabras clave: España, geografía, paisaje, maresaje, pintura, paisaje literario, estereotipos, imagen cultural, identidad

Para citar: González Trueba J.J. (2025) Paisaje e identidad cultural en España, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 83–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-83-106

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

Landscape and Cultural Identity in Spain

© González Trueba J.J., 2025

Juan José González Trueba, PhD in Geography at the Department of Geography, Urban and Regional Planning, University of Cantabria.
39005, Spain, Cantabria, Santander, Los Castros Avenue
ORCID: 0000-0002-3703-3311 E-mail: juanjose.gleztrueba@unican.es

Abstract. The meaning of the word *landscape* has gradually changed over time, to the point that today it has become a complex and polysemic concept, whose interpretation depends on the context, subject area and authors' point of view. Landscape is understood to be the inter-connection of space, time and society with their perception and expression in culture, infused in visible and invisible, material and immaterial ways. The natural landscape gives rise to the cultural landscape, which in turn includes the material, humanized, constructed and designed landscape, as well as the imagined, interpreted and depicted one. Spain should be experienced through its landscapes and the sea. Mountains, hills, deserts and wastelands, continental and marine waters, mild and harsh climate, countryside, towns and cities are all full of memories, feelings and meanings that hold the keys to unlocking Spain's identity. It is impossible to imagine and experience Spain without the sea: it is part of its spatial (geographical), temporal (historical) and cultural life. *El Ser español* — «being Spanish» is always marked by the sea. The sea is an entire cultural heritage where particular attitudes, feelings and circumstances interact. The relevance of this heritage is such that it is necessary to propose a new specific Spanish term for a «seascape» — *maresaje*. The Spanish landscape has its own languages and different interpretations. Travelers, geographers, poets, artists, writers and many others have found their creative destiny in landscape, building a personal and artistic relationship with their vision of space and nature. Landscape is a notebook in which the path of a society is written and rewritten; it is a historical totalizer, but also a compass for charting a course, preserving historical memory, and protecting national identity.

Key words: Spain, geography, landscape, seascape, painting, literary landscape, stereotypes, cultural image, identity

For citation: González Trueba J.J. (2025) Landscape and Cultural Identity in Spain, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 83–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-83-106

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

El paisaje es una masa de tierra y cultura

Manuel de Terán (1952)

Пейзаж: искусство созерцания

Значение слова «пейзаж» менялось с течением времени и в итоге на сегодняшний день превратилось в сложное и многозначное понятие, интерпретация которого зависит от контекста, области применения и авторского взгляда. Сам термин появился в группе романо-германских языков в V в. нашей эры как лексема, состоящая из двух частей: *land* — земля, участок земли, территория и *scapе* — совокупность. Отсюда *landscape* или *landscaef* (древнеанглийский), *landschaft* (немецкий), *landschap* (голландский). Следовательно, слово указывало на «совокупность земельных участков», конкретное пространство на поверхности земли и, по всей видимости, не несло в себе эстетическую или эмоциональную нагрузку. Его эквивалент в романских языках, берущий начало от латинского *pagus* — земля, поле, можно найти в *pays* — *paysage* (французский), *paese* — *paisaggio* (итальянский) и *país* — *paisaje* (испанский). Наиболее привычное нам определение, обозначенное в современных словарях, существует с XVII в. Оно вошло в употребление — вернее, появилось вновь — из (и для) мира изобразительного искусства, означая «участок земли, который можно увидеть зараз» или «земельную площадь, которую можно охватить взглядом с возвышенности». Более того, как отмечает Дж. Б. Джексон² [Jackson, 1984], понятие в действительности означало не сам вид, а его изображение. В любом случае это было апроприацией, которая определила последующее использование, а именно новый способ понимания пейзажа как панорамы, как *театра мира*, который выражал важность визуального ряда, значимость эстетики и изображения. Живописное изображение наложило настолько глубокий отпеча-



Аурелиано де Беруэте. Вид на Толедо с Вега-Баха

² Дж. Б. Джексон (John Brinckerhoff Jackson, 1909–1996) — американский писатель, издатель, художник, ландшафтный дизайнер — оказал влияние на введение в научный оборот концепта «народный» ландшафт. — *Здесь и далее примеч. ред.*

ток на культуру, что превратилось в наши дни в инструмент структурного анализа со своими канонами и эстетическими категориями. Теперь важно не место (физическое), а его вид, его образ, ведь во многих случаях изображение начинает замещать реальность [Milani, 2007].

На Западе (поскольку на Востоке все датируется более ранними годами, а идеи и убеждения существенно отличаются) открытие и формулировка современного понятия пейзажа стали символом культурного прогресса, который начался в эпоху Возрождения, продолжился во времена Просвещения и получил развитие в годы расцвета натурализма и романтизма.

В научной среде современная концепция пейзажа закрепляется с середины XIX – начала XX в., в определенный момент превратившись в центральный объект исследований, и рассматривается как «наука пейзажа» [Martínez de Pisón, 2010; Martínez de Pisón, 2009b]. В этой связи фундаментальный труд А. фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt, 1769–1859) «Космос: План описания физического мира» открыл новое понимание природы и пейзажа не только с научной, но и с этической и эстетической точек зрения, что оказало глубокое влияние на интеллектуальную и культурную панораму XIX в. Подход Гумбольдта сочетает в себе перспективу просвещенного рационализма, немецкого романтизма и позитивистского направления в философии, зародившегося в XIX в. По мнению Гумбольдта, современные географы занимаются не просто описанием, составлением карт и классификацией, но и поиском единства и гармонии вещей. В труде «Космос...» Гумбольдт пишет: «Природа, рассматриваемая посредством разума, представляет собой единство в многообразии явлений, гармонию между сотворенными вещами... <...> ...это единое целое, оживленное дыханием жизни» [Ortega Cantero, 2004; Besse, 2010].

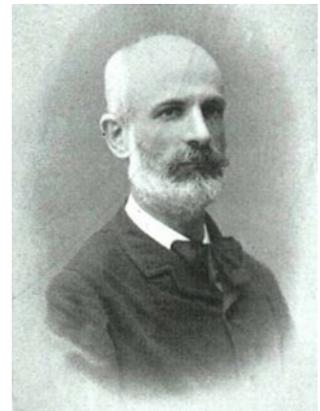
С точки зрения географии, пейзаж воспринимается как формальная конфигурация географических, физических и человеческих данных, а также их восприятия и изображения, то есть как место и его образ [Martínez de Pisón, 1984]. Данная концепция располагается между тем, *что* такое пейзаж, и тем, *что означает* пейзаж, между знанием и интуицией, между наукой и культурой [Ortega Cantero, 1998; Maderuelo, Marchán Fiz, 2006]. Таким образом, пейзаж понимается как результат взаимосвязи пространства, времени и общественных взглядов с их восприятием и выражением в материальной и нематериальной культуре. На основе природного пейзажа возникает культурный, который, в свою очередь, включает материальный, построенный и разработанный, но также и воображаемый, интерпретируемый и изображаемый.



Александр фон Гумбольдт

Пейзаж рассматривается как *почерк земли*. Такое понимание подтверждает уже классическую концепцию пейзажа как *палимпсеста*³, листа, на котором первоначальные надписи стирались и заменялись новыми, многократно наслаиваясь друг на друга на протяжении всей истории, со своим постоянно меняющимся состоянием, между наследием прошлого и перспективами грядущего. Каждая цивилизация пишет свои собственные пейзажи, что делает их историческими и культурными маркерами.

Труды основных деятелей современной географической традиции, таких как А. фон Гумбольдт, К. Риттер (Carl Ritter, 1779–1859), Ф. фон Рихтгофен (Ferdinand von Richthofen, 1833–1905), А. Гейм (Albert Heim, 1849–1937), А. Пенк (Albrecht Penck, 1858–1945), З. Пассарге (Siegfried Passarge, 1866–1958), Э. Реклю (Élisée Reclus, 1830–1905), П. Видаль де ла Блаш (Paul Vidal de La Blache, 1845–1918) и др., были изучены и популяризированы в Испании институционалистами⁴, среди которых выделялись Хинер де лос Риос (Francisco Giner de los Ríos, 1839–1915), Бартоломе Косио (Manuel Bartolomé Cossío, 1857–1935), Рафаэль Торрес Кампос (Rafael Torres Campos, 1853–1904) и проч. В представлениях Хинера де лос Риоса о пейзаже можно отчетливо проследить влияние Гумбольдта. Это заметно в его концепциях «отношения между пространством-временем и обществом», «подвижности взгляда», понимании географии как «синтетической науки», а путешествий и экскурсий — как научного метода, подтверждающего ценность непосредственного опыта, контакта с «великой открытой книгой природы», который укрепляет тело, разум и дух «на свежем воздухе». По словам де лос Риоса, всё это обладает огромной образовательной, даже моральной силой [García Velasco, Morales Moya, 2012; González Trueba, 2014; González Trueba, 2016].



Франсиско
Хинер де лос Риос

Р. Торрес Кампос и Х. Коста были видными фигурами в просветительском проекте Свободного института образования⁵, а также в передаче географических знаний в аудиториях и за их пределами. Кроме того, оба принимали активное участие в первых шагах основанного

³ Палимпсест (греч. *palimpsestos*) — в древности так обозначалась рукопись, написанная на пергаменте, уже бывшем в употреблении.

⁴ Т.н. «институционалисты» (исп. *institucionistas*) — преподаватели, ученые, работавшие в Свободном институте образования в Испании.

⁵ Свободный институт образования (исп. *Institución Libre de Enseñanza*, 1876–1939) — новаторское частное образовательное учреждение, созданное испанскими интеллектуалами — политическими деятелями Первой Республики 1873–1874 гг. и их идейными сподвижниками. Были разработаны творческие инициативы в области педагогики, а ученые, преподаватели и представители литературной и художественной интеллигенции, входившие в круг «Свободного института», стали одной из самых уважаемых сил в политическом ландшафте Испании начала XX века.

в 1876 г. Географического общества Мадрида, которое с 1901 г. стало Королевским географическим обществом Испании. Торрес Кампос был хорошо знаком с работой французского географа и мыслителя Э. Реклю «Nouvelle Geographie Universelle» (1876), которую считал «доктринальным трудом» своего времени. В этом исследовании, сочетающем позитивистскую научную объективность и субъективную реализацию этических и эстетических взглядов, есть том, посвященный Пиренейскому полуострову, в котором представлено новое видение Испании, далекое от романтических стереотипов. Особое значение придается Кастилии, что плотно увязывается с идеями испанских институционалистов, которые рассматривают ее символом, местом исторической памяти и хранителем важнейших элементов испанской национальной идентичности. В этом труде представлены новая форма интерпретации испанского пейзажа и самобытности отдельных регионов, причины их упадка, необходимость реформы территориального устройства страны с целью адаптации к географическому разнообразию. Эти взгляды и теоретические обобщения позволили сформировать школу особого видения страны на основе географии и политики, а ученики, впитавшие идеи преподавателей Свободного института образования, станут впоследствии интеллектуальной, академической и художественной элитой современной Испании [Ortega Cantero, García Álvarez, 2006]. Среди них Эдуардо Мартинес де Писон (Eduardo Martínez de Pisón, р. 1937), одна из самых выдающихся фигур испанской географии последней трети XX в., и не только благодаря своему обширному научному вкладу и качеству преподавания, но и по писательскому мастерству. Назвав свою работу «Красота профессии географа» («La belleza del oficio de geógrafo») [Martínez de Pisón, 2009a], Писон признается, что «учился профессии у тех, кто умел пылливо наблюдать <...> и стремился облечь в точные слова картину увиденного “сердцем и душой”».

Наука о ландшафте в Испании сформировалась на основе теории старых мастеров и новых технологий. Э. Мартинес де Писон и Н. Ортега Кантеро [Martínez de Pisón, Ortega Cantero, 2007], напоминают, что один из их географических и интеллектуальных учителей, Мануэль де Теран (Manuel de Terán, 1904–1984), отец современной испанской географии и наследник культурного наследия Хинера и институционалистов, «привел нашу географию в движение, сделал ее наукой о реальном, корни которой уходят в европейское Просвещение, представил перспективный и мудрый взгляд на Вселенную, в которую встроен наш собственный мир». Такие знаменитые фразы, как «пейзаж — это не только земля, но и культура», говорят нам о мировоззрении Терана.



Хоакин Соролья.
Улица в Гранаде. 1910

До формирования академического учения в области географии *мастерство наблюдения* принадлежало выдающимся деятелям испанской культуры конца XIX – начала XX в. Никто не был бóльшим географом, чем Хинер де лос Риос, Унамуну (Miguel de Unamuno, 1864–1933), Асорин (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, псевдоним — Azorín, 1873–1967), Мачадо (Antonio Machado, 1875–1939), Бароха (Pío Baroja, 1872–1956), Валье Инклан (Ramón María del Valle-Inclán, 1866–1936) и многие другие мыслители, принадлежавшие к Поколению 98 года. Ортега-и-Гассет (José Ortega y Gasset, 1883–1955) рассматривал географию как *мастерство наблюдения*, или, выражаясь его словами, «умение смотреть, чтобы увидеть» — «un ver que se hace mirar». То же самое можно сказать о других авторах Поколения 14 года и Поколения 27 года. Каждый из них внес свой вклад в то, чтобы пейзаж стал местом исторической памяти и раскрытия сущности Испании и ее народов.

Сентиментальная география Испании

В Испании последней трети XIX – начала XX в., по словам одного из ярчайших представителей Поколения 98 года Асорина, «в стране великих первооткрывателей Нового Света и тех, кто ничего не знал о своей родине», не было никаких, даже примитивных соображений о научном концепте пейзажа Испании. Тем не менее в испанской интеллектуальной среде того времени бытовали идеи о восприятии пейзажа как объекта для размышлений и интерпретаций. Эдуардо Мартинес-де-Писон так пишет об этом: «В Испании осмысление пейзажа как части культуры начинается с педагогической и реформистской деятельности Свободного института образования и его выдающихся преподавателей, в том числе знаменитых мыслителей Поколения 98 года» [Martínez de Pisón, 2012].

Несмотря на заметную непохожесть, писатели Поколения 98 года разделяли общие реформистские позиции и идеи «возрождения Родины», писали о ее «бедах», о «я болен Испанией» (Мигель де Унамуну). Они переживали «сердцем» изменения в стране конца XIX – начала XX в., предпринимая попытки оспорить господствующие политические, социальные и культурные модели. Эти мыслители понимали, что состояние реальной Испании было *неприемлемым*, и начали поиски ключей для «открытия» новой Испании, которую они, главным образом, воспринимали как *культурное сообщество*. В отличие от других писателей-модернистов, создававших образ Испании с эстетической точки зрения, авторов Поколения 98 года связывали как эстетическая, так и этическая стороны. Их наследие представляет собой настолько серьёзный культурный прорыв, что сегодня мы узнаём о пейзаже благодаря их интеллектуальной интерпретации и их художественному вкладу, их литературным и живописным образам [Ortega Cantero, 2014; Romero, 1957; Gómez Mendoza, Ortega Cantero, 1988; Martínez de Pisón, 2012].

Гора, вершина, пустыня и пустошь, континентальные и морские воды, мягкий и суровый климат, сельская местность, города и посёлки — все они полны воспоминаний, чувств и значений, которые хранят в себе ключи к разгадке испанской самобытности. Они — выражение свободы, разнообразия, умиротворения, строгости, мудрости, тишины и красоты. В своей статье 1886 г. под названием «Пейзаж» Франсиско Хинер де лос Риос писал: «Давайте на мгновение разорвем узы придворного крепостничества и отправимся в деревни, которые находятся гораздо ближе к Мадриду, чем многие себе представляют... Пребывание там никогда ранее не навело на меня более глубоких, серьёзных, торжественных и истинных религиозных размышлений. А затем, переполненные эмоциями, подумаем об огромной массе наших городских жителей, обречённых на нищету, ничтожность и односторонность отвратительного образования, которым не посчастливилось иметь такой живой стимул, способствующий полёту фантазии, облагораживанию эмоций, расширению интеллектуального горизонта, достоинства наших вкусов и любви к нематериальным вещам, которая всегда возникает в чистом контакте с природой» [Giner de los Ríos, 1999].

Унамуно неоднократно отмечал тесную связь между человеком и средой его обитания⁶. Его книга «Пейзажи души» считается одной из самых сильных и символических

среди творений авторов Поколения 98 года. Путешествия и непосредственный опыт, проживание атмосферы пейзажа и контакт с теми, кто его населяет («пейзанами»), история народа («интраистория») занимают центральное место во многих его произведениях. Плодами частых поездок по солнечным равнинам и горным плато Испании стали убеждения философа в том, что «испанцам ещё предстоит узнать Испанию», ее национальный характер, историю страны. Для него пейзаж — основа отечества. В одном из личных писем Унамуно говорится: «Я живу лишь по тем правилам, которые я задал себе, путешествуя по своей стране с двадцати до двадцати шести лет: моя душа одета в листья бука, дуба, каштана и ореха и украшена цветами, папоротником и вереском. Завтра в это время я буду сидеть под каменным дубом» [Martínez de Pisón, 2012].



*Дарио де Регойос.
Миндальные деревья в цвету. 1902*

⁶ Unamuno M. de. Obras completas. Madrid. Castro Turner. 1990.

Видение испанского пейзажа в произведениях поэта Антонио Мачадо тесно переплетается с идеями Хинера де лос Риоса. Впечатления поэта от Гуадаррамы, Кастилии и Андалусии, от всех тех мест, которые он встречает на своём пути, как метафоры жизни, создают «географию эмоций», которая породила некоторые из самых чувственных и глубоких образов нашей современной литературы. Такие стихотворения, как «Дубы», раскрывают географические и культурные черты, которыми поэт наделил пространства и людей.

Асорин был одним из писателей, наиболее близко воспринявших мысли Хинера в выявлении и толковании следов прошлого, запечатанных в пейзаже. Кастилия занимает центральное место в его произведениях, в которых прослеживается тесная связь между кастильским пейзажем и его жителями [Azorín, 1909; Azorín, 1917; Ortega Cantero, 2002: 119; Ortega Cantero, 2009: 44]. Он не пренебрегает и другими регионами, описывая жителей Средиземноморья, которым даёт собственную оценку их характерных черт.

Пио Бароха являлся наименее приверженным Кастилии и ее природе писателем в кругу интеллектуалов Поколения 98 года. Он больше писал о Стране Басков, о городах — Мадриде, Куэнке и Кордове и создал их вполне точные образы, актуальные и сегодня⁷. Два столпа его творчества — это реализм и душевность. Хемингуэй (Ernest Hemingway, 1899–1961) считал этого писателя одним из своих учителей, импрессионистом, который искусно передавал атмосферу и уникальность каждого региона Испании.



Аурелиано де Беруэте. Сады (Куэнка). 1910

Понимание и описание пейзажа также присутствует у интеллектуалов Поколения 14 года, прежде всего у Ортеги-и-Гассета⁸. В своих философских трудах он постоянно утверждает, что окружающая среда является неотъемлемой частью человеческого существования, дает определение пространства, грани реальности, пишет о ценностях и смыслах, которые содержатся в пейзаже. В описании пейзажа Ортега прибегает к выразительным словам:

Понимание и описание пейзажа также присутствует у интеллектуалов Поколения 14 года, прежде всего у Ортеги-и-Гассета⁸. В своих философских трудах он постоянно утверждает, что окружающая среда является неотъемлемой частью человеческого существования, дает определение пространства, грани реальности, пишет о ценностях и смыслах, которые содержатся в пейзаже. В описании пейзажа Ортега прибегает к выразительным словам:

⁷ Baroja P. Obras completas. T. I–VII. Madrid. Biblioteca Nueva. 1946–1951.

⁸ Ortega y Gasset J. Obras completas. T. I–VI. Madrid. Revista de Occidente. 1946–1963.

«Что такое пейзаж?.. Это воплощение того, что нас окружает... синтез между предметами и идеями»; «знание пейзажа — это жизненный опыт»; «то, что стало для меня окружением, — это пейзаж»; «нет меня без пейзажа»; «патриотизм — это, прежде всего, преданность пейзажу»; «Родина — это пейзаж» [Martínez de Pisón, 1997; Martínez de Pisón, 2012].

Благодаря своей масштабности и уникальности литературное творчество авторов *Поколений* породило *сентиментальную географию* Испании, очертило литературную карту смысловых пейзажей, создало искусство *видеть* и определило

культурную реальность того, что значит *El ser de España* (Быть Испанией). Известный философ, историк и писатель Хулиан Мариас (Julián Mariás, 1914–2005), ученик Ортеги, утверждал, что этот вклад уже является «приобретением навсегда» для испанской культуры [Mariás, 1985].



Хоакин Соролья. Слепой из Толедо. 1906

Последующие

поколения переняли взгляды испанских философов, писателей и поэтов Поколений 98, 14 и 27 годов и их ключи к толкованию и выявлению смыслов. Эти идеи стремился воплотить Свободный институт образования в короткие годы существования Республики (1931–1939). Просветительская, педагогическая и образовательная деятельность преподавателей Института оказалась востребованной среди широких масс, которые чувствовали необходимость в новых знаниях, выхода из замкнутой оболочки, в которой пребывала Испания, из «скорлупы» старой, застывшей модели развития.

Итоги Гражданской войны в Испании (1936–1939) привели к болезненному краху этого общественного и культурного проекта. На протяжении всего послевоенного периода целью идеологии франкистов было стирание открытого образовательного послания в пользу национал-католицизма. В течение тех лет были утеряны выдающиеся фигуры испанской мысли, которые либо последовали в изгнание, либо были замещены на университетских должностях, либо обречены на молчание. Над страной нависла социальная и культурная тень. А за пределами наших границ формировался образ Испании как нетерпимого, консервативного и закрытого государства, образ страны, от которой мало что можно было ожидать в плане культуры. Хотя надо при-

знать, что параллельно существовало и другое интеллектуальное испанское общество, когда делались робкие шаги навстречу художественной свободе и создавались подлинные шедевры. Именно тогда творческая интеллигенция начала играть заметную роль во внутреннем оппозиционном движении и формировании критического отношения к франкизму.

В годы после Гражданской войны внимание к пейзажу и его ценностям в испанской литературе ослабло, хотя наследие интеллектуалов *Поколений*, не без скачков и перерывов, сохранилось в творчестве писателей масштаба К.Х. Селы (Camilo José Cela, 1916–2002), М. Делибеса (Miguel Delibes, 1920–2010) или Х. Льямасареса (Julio Llamazares, р. 1955) из числа современных, которые предлагают обновленные образы Испании. С переходом к демократии вклад, внесенный столетием ранее институционалистами и Поколением 98, нашел свою оценку и место в существующей системе национального образования, но он носил уже другой характер — вне контекста, вне природы [González Trueba, 2016].

Современная Испания сильно изменилась, так же как и её социокультурная жизнь, и всё же, с учетом неизбежных изменений, наши пейзажи и природа по-прежнему отражают то, кто мы есть, откуда мы пришли и куда идём.

Искусство пейзажа: живопись и образ Испании

В настоящее время наиболее распространенный способ понимания пейзажа как общей панорамы, как взгляда с какой-то точки на протяженное пространство, как сопровождения предмета — центра картины, согласно тогдашним канонам красоты, начинается с анализа итальянской живописи эпохи Возрождения, затем фламандской и голландской. Начиная с тех времен с изобретением рамы, с изучением техники использования света и тени, контрастов, цветов, форм, игры линий и перспективы пейзажная живопись стала частью композиции, превратилась в искусство «составлять» картину. В XVII в. с появлением работ Рубенса это течение обновляется, он, как большой мастер, добавляет свое видение глубины. Уже после Рубенса возникает фламандское направление пейзажной живописи, которое тяготеет к различного рода декоративным элементам, в то время как голландские художники фокусировались в большей степени на панорамных образах, на эффектном изображении моря и облаков (Саломон ван Рёйсдал / Salomon van Ruysdael, 1600/1603–1670/ и другие). В свою очередь, итальянская пейзажная школа стала жанром, в котором преимущество отдавалось передаче ощущения воздуха в картине, а художники стремились поразить воображение смотрящего. Никола Пуссен (Nicolas Poussin, 1594–1665) писал на библейские и историко-мифологические темы, но важным средством самовыражения для него стал пейзаж. Одним из первых художников Пуссен оценил значение локального цвета. Клод Лоррен (Claude Gellée, 1600–1682) начинал как рисовальщик «пейзажных фресок», затем прославился романтическими пей-

зажами. Он изображал порты, причалы с кораблями и грузчиками на фоне руин античной архитектуры как своеобразные «приглашения к путешествию», а при написании пейзажей стал широко использовать игру света и цвета. Впоследствии использование света приобретет огромное значение. Это произойдет в эпоху таких художников, как Коро (Jean-Baptiste Camille Corot, 1796–1875), Тёрнер (J.M.W. Turner, 1775–1851) и Фридрих (Caspar David Friedrich, 1774–1840), и продлится до появления импрессионистов. На протяжении всего этого времени в западной живописи происходит «открытие» и «возвращение к жизни» пейзажа. Пейзаж становится частью объекта картины и даже ее главной материальной ценностью, особенно в том, что касается смысла и эстетической оценки. Таким образом, в пейзажной живописи происходит полное изменение художественных категорий, таких как восхищение, красота, превосходство, изящество и великолепие [Milani, 2007; Martínez de Pisón, 2009b; Martínez de Pisón, 2010].

У пейзажей есть свой стиль. В нашем случае крупнейшие мастера живописи золотого века, такие как Эль Греко (El Greco, 1541–1614), Мурильо (Bartolomé Esteban Murillo, 1618–1682), Веласкес (Diego Velázquez, 1599–1660), в своих произведениях изображают Испанию как имперскую и глубоко религиозную страну. Мифологические и библейские сюжеты, поля исторических военных сражений, сцены из жизни королевского двора доминируют на их полотнах, а пейзаж выступает лишь в качестве фона. Переход к оценке пейзажной живописи как величайшего живописного жанра начинается в эпоху Просвещения и романтизма, особенно с начала XIX в.

Формирование современного образа испанского пейзажа с его предпочтениями, характером и впечатлениями связано с путешествием. Пейзаж интерпретируется как состояние сознания. «Долгим созерцанием прекрасного, — пишет Ричард Форд (Richard Ford, 1796–1858), — восторгается то прекрасное, что есть у нас в душе». У иностранных путешественников — писателей и художников, устремившихся в Испанию в XIX в., наблюдается заметная склонность к описанию, в том числе в изобразительном искусстве, горных и лесных областей, замков и древних руин, свидетелей средневекового наследия. Экзотика для них материализуется в ландшафтах и в «восточном следе», который присутствует в южных районах страны [Ortega Cantero, 1990; Delgado Vujalance, Ojeda Rivera, 2009: 96–97, 100, 116]. Так начиналась андалусизация образа Испании [López Ontiveros, 1988].



*Хенаро Перес Вильямиль.
Замок в Алькала де Гуадаира. 1843*

В работе Р. Форда «Руководство для путешественников по Испании и просто читающих это руководство дома» («Manual para viajeros por España y lectores en casa» / «A Handbook for Travellers in Spain») 1845 г. написано: «Севилья, Кордоба, Ронда и Гранада, каждая по-своему особенная, не имеют аналогов ни в Испании, ни в Европе». Напротив, равнины и горные плато внутри страны едва ли интересуют романтического путешественника, ему скучно, всё это для него монотонно, он чувствует к ним явную неприязнь.

Гениальность Франсиско Гойи (Francisco de Goya, 1746–1828) знаменует начало эпохального сдвига в испанской живописи. Его работа «3 мая в Мадриде» (1814) стала символом национального сопротивления Испании наполеоновскому вторжению. А серия из 33 офортов «Тавромахия» способствовала росту экзотического восприятия андалузского, ориенталистского образа Испании.

Творчество художника Хенаро Переса Вильямия (Jenaro Pérez Villaamil, 1807–1854) отражало в полной мере романтизацию Испании, в особенности его картины «Замок в Алькала де Гуадаира», «Вид с Торре-дель-Оро в Севилье», «Пейзаж», где горы и лес обрамлены в поэтические композиции.

Романтические путешественники того времени делали упор на те человеческие образы, модели жизни, обычаи и формы организации Испании, которые отвечали их воображению. Мы видим воплощение этих образов в работах таких авторов, как Валериано Домингес Беккер (Valeriano Domínguez Bécquer, 1833–1870), брата видного испанского писателя-романтика Густаво Адольфо Беккера (Gustavo Adolfo Bécquer, 1836–1870).

В 1865 г. королева Испании Изабелла II (Isabel II de España, 1833–1868) пожаловала В. Домингесу Беккеру звание королевского художника за написание



Хенаро Перес Вильямия.
Вид с Торре-дель-Оро в Севилье. 1842–1844



Валериано Домингес Беккер. Танец.
Народные обычаи провинции Сория. 1866

серии картин на характерные фольклорные темы и отображение традиций испанских провинций.

Среди пейзажных работ иностранных художников выделяются широко известные гравюры Гюстава Доре (Gustave Doré, 1832–1883) конца XIX в., которыми иллюстрировали многочисленные европейские путеводители по Испании и туристические брошюры, с изображениями торреадоров, цыганок, нищих, плутов, разбойников, мавританских дворцов и церковных руин.

В конце XIX в. развитие европейской научной и философской мысли, реалистические и натуралистические течения в обществе принесли с собой изменения и в понятие пейзажа. Пейзажная живопись превращается в жанр изображения реальной, а не выдуманной и романтизированной Испании, с учетом разных характеров ее обитателей, разнообразия и контрастов разных областей страны. Испанская пейзажная школа приобретает собственные черты благодаря мастерству Карлоса де Аэса (Carlos de Haes, 1826–1898) и работам его учеников. Хотя в некоторых ранних произведениях художника по-прежнему можно увидеть влияние романтических канонов, как, например, в холстах «Пейзаж. Воспоминания об Андалусии. Средиземноморское побережье, рядом с Торремолинос» (1860) или «Горы Астурии. Пики Европы» (1871), но картина «Канал Манкорбо. Пики Европы» («La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa»), написанная в 1876 г., стала эталоном реалистического пейзажа Испании.

Свет и цвет приобретают центральную роль в восприятии пейзажа, открывается путь к импрессионистской живописи. Ее представителями станут Регойос (Darío de Regoyos, 1857–1913), Доминго (Francisco Domingo Marqués, 1842–1920), Беруэте (Aureliano de Beruete, 1845–1912), Соролья (Joaquín Sorolla, 1863–1923), Сулоага (Ignacio Zuloaga, 1870–1945), Бароха (Ricardo Baroja, 1870–1953), Морера (Jaime Morera y Galicia, 1854–1927). Асорин будет сравнивать творчество Пио Барохи с картинами Регойоса, говоря, что «живопись находится на расстоянии всего одного шага от литературы». Картины Аурелиано Беруэте с изображением Гуадаррамы, видов Кантабрии, Авила и Толедо, городов, наполненных духом истории, символизируют поиски смысла пейзажа как такового. О нем испанская писательница, поэтесса и литературный критик Эмилия Пардо Басан (Emilia Pardo Bazán, 1851–1921) напишет: «Каждый пейзаж в исполнении Беруэте <...> представляет собой загадки к познанию беспощадной истины» [González Trueba, Serrano Cañadas, 2007].



Карлос де Аэс. Пейзаж.
Воспоминания об Андалусии. Средиземноморское
побережье, рядом с Торремолинос. 1860

В отличие от романтического представления о «выдуманной» Испании, импрессионизм превращает Кастилию и Центральное плато в места, олицетворяющие историческую память и национальную идентичность страны. Выстраивается связь между пейзажной живописью и литературным отображением действительности интеллектуалов Поколения 98 года. Новая пейзажная живопись воплощает в себе свежий взгляд на Испанию. Холсты покрываются обширной цветовой палитрой. Яркие и смелые краски дают толчок появлению «культурной географии». А она проложит дорогу великому мастеру в использовании света люминисту Хоакину Соролье. Ему удается в равной степени изобразить суть как Кантабрии, так и Средиземноморского побережья Испании.

Мы можем также проследить подобный путь «света и цвета» в картинах мастеров каталонской пейзажной живописи, чьи работы наполнены лирическим смыслом, — это Елисео Мейфрен Ройг (Eliseu Meifrèn i Roig, 1857–1940), Франсиско Химено (Francesc Gimeno i Arasa, 1858–1927) и другие художники. С усилением веяний модернизма постимпрессионисты, например, Сантьяго Русиньоля (Santiago Rusiñol i Prats, 1861–1931), изображают в своих картинах пейзаж больше из эстетических соображений.



Хоакин Соролья. Прогулка у моря. 1909

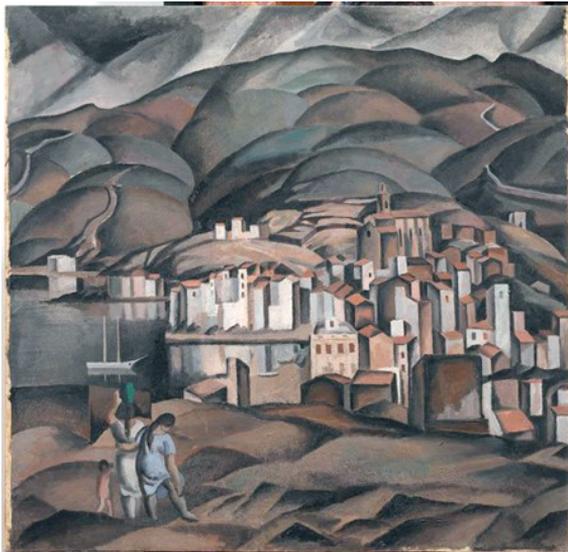
С наступлением XX века изображение природы будет уступать первенство новым тенденциям и течениям в живописи — экспрессионизму, сюрреализму и кубизму, хотя и продолжает присутствовать в произведениях некоторых из самых известных художников Испании. В работе Жоана Миро (1893–1983) «Масия»⁹ (1922) абстрактный пейзаж — это образ семейной усадьбы и каталонского ландшафта. В картине Сальвадора Дали (Salvador Dalí, 1904–1989) «Вид на Кадакес с башни Креус» перед зрителем предстает пейзаж, запечатленный в памяти художника и переданный через призму кубизма. В его знаменитом холсте «Девушка у окна» (1925) вид на море из окна приобретает особый символизм.

⁹ La Masia (Ферма) — картина кисти Ж. Миро, изобразившего загородный дом, принадлежавший его семье в Монтроч-дель-Камп. Миро считал эту работу ключевой в своей карьере, охарактеризовав её как резюме всей своей жизни в сельской местности.

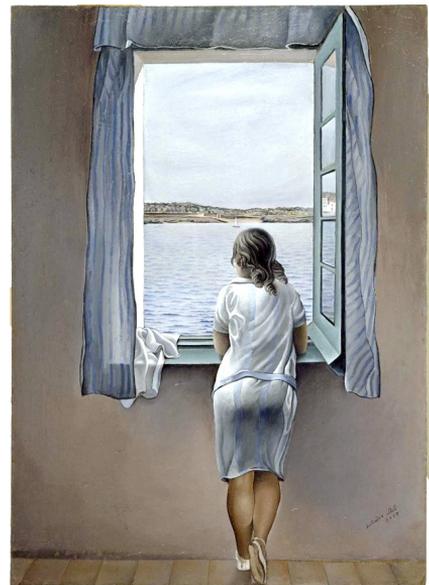
То же самое можно заметить и в картинах Бенхамин Паленсии (Benjamín Palencia, 1894–1980), которые изображают Альтею (1927, 1929), где Средиземное море обрамлено аллеями. Картины созданы в жанре кубизма и наполнены палитрой всех оттенков Средиземного моря. Некоторые из его самых оригинальных работ будут иметь элементы «пейзажа» (1926) как средства представления. «Универсальный» художник Пабло Пикассо (Pablo Picasso, 1881–1973) напишет серию картин, в которых пейзаж несет в себе и мотив, и сообщение. Это заметно в работах «Пейзаж» (1912), «Пейзаж с живым и мертвым деревом» (1919) или в картине «Средиземноморский пейзаж» (1952).



Игнасио Сулоага. Торeadоры из Турегано. 1915



Сальвадор Дали.
Вид на Кадакес с башни Креус. 1923



Сальвадор Дали. Девушка у окна.
1925



Бенхамин Паленсия. *Альтея*. 1927



Пабло Пикассо.
Пейзаж с живым и мертвым деревом. 1919

Морское пространство в культуре Испании. Морские пейзажи или maresajés

Невозможно представить и почувствовать Испанию без моря. Оно является частью наших пространственных (географических), временных (исторических) и культурных жизненных условий. С пространственной точки зрения, наша континентальная территория — это полуостров, почти остров, соединенный с остальной Европой Пиренейскими горами. Со всех сторон Испания омывается морем. К континентальной части добавляются Средиземноморский и Атлантический архипелаги, а также анклавы африканского побережья.

С древних времен море считалось враждебной средой для человека, было местом мифов и необъяснимых тайн, ассоциировалось с идеей опасности, страха и отчаянных приключений. Ритор Сенека (отец философа Сенеки) писал: «Ничто не бесконечно, кроме океана». Выход в Великий океан, в открытое море в греческой мифологии обрывался столпами Геракла в Гибралтарском проливе, означал для аргонавтов конец света, предел, за которым лежит страшная и неведомая земля, это была *Non Terrae Plus Ultra* — *дальше земли нет*. Ветер перемен пришел вместе с новой эпохой путешествий и открытий, когда по морям отправились в путешествие, от неизвестного к новому. Притяжение неизведанного, жажда славы и стремление



Елисео Мейфрен Ройг. *Морской пейзаж*.
1935–1940

к богатству победили средневековый страх перед океаном. Таким образом, на смену древнему предупреждению пришел девиз *Plus ultra* — *дальше, вперед, за границы известного*, с помощью которого Испанская империя призвала моряков бросить вызов и забыть о страхах прошлого. Кстати, эти столпы Геракла (Геркулесовы столпы) вместе с девизом до сих пор присутствуют на национальном гербе, который изображен на испанском государственном флаге.

El Ser español — «Быть испанцем» всегда отмечено маркером моря. Будучи пограничным пространством, экстремумом, море становилось угрозой, приключением, горизонтом, надеждой, исследованием, открытием, завоеванием, путем удачи, амбиций, кораблекрушений, мостом обмена, отправления и прибытия товаров, людей, идей



Хоакин Соролья. На скалах в Хавеа. 1905

и культур, маршрутом изгнания и миграции, простором, где работали, жили и мечтали. Средиземное море было воротами для финикийцев, греков, карфагенян, римлян и арабов, без наследия культуры которых мы не можем понять себя сегодня. Через Кантабрийское море (Бискайский залив) проникали различные народы с севера, такие как кельты, норманны и викинги, которые внесли свой вклад в региональное разнообразие. А за Финистерре¹⁰ простиралась Атлантика, позволившая нам узнать новые миры. С открытием Нового Света в 1492 г. началась история встречи, переплетения культур и братства, которые продолжают до сих пор.

В концепции морского пространства отразилось множество ценностей и смыслов. Население Испании расселялось в основном вдоль морских берегов. Побережье стало местом проживания, работы, досуга, отдыха, судьбы и притяжения. Море также стало местом воспоминаний, привязанностей, красоты, свободы и культурной самобытности. Малочисленные поселения внутренних плато, особенно в связи с оттоком сельских жителей в послевоенное время, контрастируют с прибрежными городскими скоплениями в Леванте и Андалусии, а также с главными городами и портами Кантабрии и Атлантики. Помимо Испании «фиесты, боя быков и бубна», существует

¹⁰ Финистерре — мыс на северо-западе Испании на побережье Атлантического океана. Название произошло от латинского *finis terrae*, что означает в переводе «конец земли». Нередко ошибочно упоминается как самая западная точка континентальной Испании.

стереотипное клише о стране «солнца и пляжа», подпитываемое расхожей моделью массового туризма, которая, зародившись во времена Франко, эксплуатируется сегодня глобализированными СМИ.

Действительно, море и пляж занимают центральное место в воображении иностранного туриста об Испании.

Но за привлекательным образом Средиземноморья с его ярким светом, теплым морем и красочным побережьем скрывается гораздо более разнообразная и контрастная Испания — сухая и дождливая, с цветами золотистой охры и насыщенной зелени, с пейзажным и культурным разнообразием.

Наше отношение к морю вызывает особое чувство. В испанском языке среди людей, имеющих особую, близкую связь с морем, мужчин и женщин моря, часто можно встретить использование слова *море* в женском роде — *la mar*: «No se puede pensar y sentir España sin la mar» — «Нельзя прочувствовать Испанию без ее моря (морского пространства)». (Жители внутренних районов страны используют мужской род — *el mar*.)

Испанский язык, как дом, полный жизни, имеет много слов морского происхождения. Моряки, рыбаки и штурманы, а также многие другие связанные с морем люди обращаются к *морю*, используя образ прекрасной женщины с ее переменчивыми настроениями, от шторма до штиля, которая, несмотря на опасности, является верной спутницей, любовью навеки. Трогательно наблюдать, как старые рыбаки, уже пенсионеры, после долгих и тяжелых лет жизни, проведенных в море, каждый день выходят на пристань, берут свою маленькую лодку, чтобы выйти в море — *ir a la mar*. Море было их жизнью, угрозой, жертвой и источником средств к существованию. Они испытывают к нему особую



Хоакин Соролья. Рыбачки. 1895



Хоакин Соролья. Утреннее солнце. 1901

благодарность, уважение и влечение. Для многих это пространство духовной свободы. Это символ и урок постоянства и перемен, движения, эфемерности существования.

Морской пейзаж занимает свое особое место в живописи. Море стало музой, мотивом и средством выражения для наших самых ярких художников: от Сорольи, Миро и Дали, которые писали марины и людей моря, до Пикассо, который изобрел оригинальное окно, через которое можно было смотреть на средиземноморский мир.

В нашей литературе есть страницы, выражающие особые чувства к морю. Хинер де лос Риос говорил, что «человек находит в пейзаже то, что приносит с собой»: «Я хотел бы не очеловечить океан, а стать таким, как он. Только тогда я смогу понять его сущность» [García Velasco, Morales Moya, 2012].

Лучше всего значение и ценность моря в нашей культуре отражены в национальной поэзии. Множество проникновенных строк о связи человека с морем стали важным элементом понимания нашей жизненной силы — *estilo vital*. Даже краткое упоминание некоторых авторов и их произведений о море, собранных в антологии поэзии о пейзаже, начиная с «Книги Аполония» — *Libro de Apolonio* XIII в., доказывает правоту этого утверждения [González Gutiérrez, Suárez González, 2019; Ruíz Casanova, 2016].

Море — это место, где доминирует стихия воды. А еще это пространство сущностной энергии отдельного человека и коллективного сообщества. Это целое культурное наследие, где взаимодействуют особые взгляды, чувства, обстоятельства. Актуальность этого наследия такова, что заставляет предложить новый специфический термин для обозначения «морского пейзажа» — *maresaje*. Это не совсем оригинально, поскольку в других языках такой эквивалент уже существует. В английском языке, например, к пейзажу — *landscape* добавляется морской пейзаж — *seascape*, термин, принятый и широко используемый, учитывая сущность объекта, о котором идет речь, и его культурные значения. В любом случае предложение нового слова для нашего испанского языка — это всегда приятный вклад.

Языки и прочтения испанского пейзажа

Хинер де лос Риос говорил, что существует «непрерывность между словами и местом, где они сказаны, между литературными описаниями и открывающейся панорамой, между пейзажем и наблюдателем». Сила вещей проникает в нас через пространство. Бытие Испании надо познавать через ее пейзажи и море. Наша реальность больше не является просто визуальной и отстраненной, она с нами на «ты». Сегодня мы уродуем окружающую природу, теряем не только физические места, но и их ценности, смыслы и вложенные в них чувства. Когда исчезает пейзаж, затихают стихи, затушевывается картина, обедняется культура.

В значительной степени мы являемся тем, чем мы себя считаем. Думая об образе Испании, необходимо задаться вопросом о степени подлинности ее реальных и стереотипных образов, что подробно описано в книге Елены Астаховой «Испания как метафора» [Astakhova, 2023].

В Европе и в мире нет более разрушительного начала, чем взаимное неведение и душевная слепота, не дающая увидеть другого. Главными подводными камнями на пути к пониманию Испании и испанцев всегда были как полное невежество, так и самодовольное всезнайство, предрассудки, общие места и шаблоны. Есть риск никогда не познать реальную Испанию и возможные пути ее дальнейшего развития. Образы давно минувших дней — это не то, что мы есть сейчас, но это то, чем мы были, откуда пришли, это — уже пройденный путь. Характер народа можно интерпретировать как путь, открытый для движения в будущее. Говоря словами нашего гениального поэта Антонио Мачадо, *hoy es siempre todavía* (сегодня — это лишь пока еще...), и его же: *a distinguir me paro las voces de los ecos...* (стою недвижно, чтоб услышать вдали неразличимые раскаты...).

Испанский пейзаж имеет свои языки и разные прочтения. Путешественники, географы, поэты, художники, писатели и многие другие находили в пейзаже свою творческую судьбу. Выстраивали личные и художественные отношения со своим видением пространства и природы. Ландшафт — это записная книжка, в которую записывается и переписывается путь общества; это — исторический тотализатор, но также и компас для определения курса, сохранения исторической памяти и защиты национальной идентичности.

В заключение приведем слова, которыми профессор Мартинес де Писон недавно поделился с друзьями и коллегами: «Видеть мир как пейзаж — это достижение культуры». Поэтому в нынешней испанской действительности искусство созерцать, смотреть и видеть, уметь слушать и слышать, разговаривать и понимать должно снова стать ключевым для пути в будущее.

Список литературы / References

Astakhova E.V. (2023) *España como metáfora* [Spain as a metaphor], Moscow, MGIMO University / Eksmo, 287 p. (In Spanish)

Azorín (1909) *España. Hombres y paisajes* [Spain. Men and landscapes], Madrid, Francisco Beltrán, 166 p. (In Spanish)

Azorín (1917) *El paisaje de España visto por los españoles* [The landscape of Spain as seen by the Spaniards], Madrid, Renacimiento, 180 p. (In Spanish)

Besse J.-M. (2010) *La sombra de las cosas: Sobre paisaje y geografía* [The shadow of things: On landscape and geography], Madrid, Biblioteca Nueva, 192 p. (In Spanish)

Delgado Bujalance B., Ojeda Rivera J.F. (2009) La comprensión de los paisajes agrarios españoles. Aproximación a través de sus representaciones [Understanding Spanish agrarian landscapes. Approach through their representations], *Boletín de la A.G.E.*, no. 51, pp. 93–126. (In Spanish)

García Velasco J., Morales Moya A. (eds.) (2012) *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas* [Institución Libre de Enseñanza and Francisco Giner de los Ríos: New Perspectives], Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos, vol. 1, 756 p. (In Spanish)

Giner de los Ríos F. (1999) Paisaje [Landscape], *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, no. 34–35, pp. 93–102. (In Spanish)

Gómez Mendoza J., Ortega Cantero N. (eds.) (1988) *Viajeros y paisajes* [Travelers and landscapes], Madrid, Alianza, 174 p. (In Spanish)

González Gutiérrez C., Suárez González M. (2019) *Antología poética del paisaje de España* [Poetic anthology of the landscape of Spain], Madrid, Ediciones de la Torre, 475 p. (In Spanish)

González Trueba J.J. (2014) Lenguajes, lecturas y escrituras del paisaje español: Geografía cultural en la Institución Libre de Enseñanza y la Generación del 98 [Languages, readings and writings of the Spanish landscape: Cultural geography in the Institución Libre de Enseñanza and the Generation of '98], *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2 (4), pp. 48–56. (In Spanish)

González Trueba J.J. (2016) El legado de Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza: Geografía, Naturaleza y Cultura en España [The legacy of Giner de los Ríos and the Institución Libre de Enseñanza: Geography, Nature and Culture in Spain], *Abaco: Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, no. 90, pp. 45–55. (In Spanish)

González Trueba J.J., Serrano Cañadas E. (2007) *Cultura y naturaleza en la Montaña Cantábrica* [Culture and nature in the Cantabrian Mountains], Santander, Servicio Publicaciones Universidad de Cantabria, 372 p. (In Spanish)

Jackson J.B. (1984) *Discovering the vernacular landscape*, Connecticut, Yale University Press, 165 p.

López Ontiveros A. (1988) El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos: Creación y pervivencia de mito andaluz desde una perspectiva geográfica [The landscape of Andalusia through romantic travelers: Creation and survival of Andalusian myth from a geographical perspective] in J. Gómez Mendoza, N. Ortega Cantero (eds.) *Viajeros y paisajes* [Travelers and landscapes], Madrid, Alianza, pp. 31–65. (In Spanish)

Maderuelo J., Marchán Fiz S. (2006) *Paisaje y pensamiento* [Landscape and thinking], Madrid, Abada, 264 p. (In Spanish)

Marías. J. (1985) *España inteligible* [Spain intelligible], Madrid, Alianza Editorial, 421 p. (In Spanish)

Martínez de Pisón E. (1984) La percepción del paisaje [Perception of the landscape], in *Homenaje a Julián Marías*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 447–466. (In Spanish)

Martínez de Pisón E. (1997) Ortega y Gasset y la Geografía [Ortega y Gasset and Geography], *Ería*, no. 43, pp. 169–189. (In Spanish)

Martínez de Pisón E. (2009a) *La belleza del oficio de geógrafo* [The beauty of the geographer's job], Madrid, Publicaciones Universidad Autónoma de Madrid, 74 p. (In Spanish)

Martínez de Pisón E. (2009b) *Miradas sobre el paisaje* [Views on the landscape], Madrid, Biblioteca Nueva, 288 p. (In Spanish)

Martínez de Pisón E. (2010) El paisaje, entre ciencia y cultura [Landscape, between science and culture], *Laberintos*, junio 2010, pp. 5–9. (In Spanish)

Martínez de Pisón E. (2012) *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset* [Image of the landscape. The Generation of '98 and Ortega y Gasset], Madrid, Fórcola, 208 p. (In Spanish)

Martínez de Pisón E., Ortega Cantero N. (eds.) (2007) *Manuel de Terán, geógrafo (1904–1984)* [Manuel de Terán, geographer (1904–1984)], Madrid, Residencia de Estudiantes, 437 p. (In Spanish)

Milani R. (2007) *El arte del paisaje* [The art of landscape], Madrid, Biblioteca Nueva, 256 p. (In Spanish)

Ortega Cantero N. (1990) El paisaje de España en los viajeros románticos [The landscape of Spain in romantic travelers], *Ería*, no. 22, pp. 121–138. (In Spanish)

Ortega Cantero N. (1998) Paisaje y cultura [Landscape and culture] in E. Martínez de Pisón (ed.) *Paisaje y Medio Ambiente* [Landscape and Environment], Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 137–150. (In Spanish)

Ortega Cantero N. (2002) Paisaje e identidad nacional en Azorín [Landscape and national identity in Azorín], *Boletín de la A.G.E.*, no. 34, pp. 119–131. (In Spanish)

Ortega Cantero N. (2009) Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876–1936) [Landscape and identity. The vision of Castile as a national landscape (1876–1936)], *Boletín de la A.G.E.*, no. 51, pp. 25–49. (In Spanish)

Ortega Cantero N. (2014) La imagen literaria del paisaje de España [The literary image of the Spanish landscape] in J. López-Davalillo Larrea, C. Sanz Herráiz (eds.) *Geografía de los paisajes de España* [Atlas of the landscapes of Spain], Madrid, Servicio Publicaciones del Ministerio de Medio Ambiente, Medio Rural y Marino, Gobierno de España, pp. 27–48 (In Spanish)

Ortega Cantero N. (ed.) (2004) *Naturaleza y cultura del paisaje* [Nature and culture of the landscape], Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Fundación Duques de Soria, 221 p. (In Spanish)

Ortega Cantero N., García Álvarez J. (2006) La visión de España en la obra de Élisée Reclus: Imagen geográfica y proyección política y cultural [The vision of Spain in the work of Élisée Reclus: Geographical image and political and cultural projection], *Ería*, no. 69, p. 35–56. (In Spanish)

Romero M. (1957) Paisaje y literatura de España. Antología de los escritores del 98 [Landscape and literature of Spain. Anthology of the writers of '98], Madrid, Tecnos, 430 p. (In Spanish)

Ruíz Casanova J.F. (coord.) (2016) *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas* [Anthology of the Chair of Poetry of Hispanic Letters], Madrid, Cátedra, 1344 p. (In Spanish)

Серия «Аллегии пяти чувств» из Прадо: аллегория, гирлянда и синестезия в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего

© Ху Э.Д., 2025

Элис Джоан Ху, аспирант кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета.
199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7/9
E-mail: bepahuhu@gmail.com



Аннотация. Серия картин «Аллегии пяти чувств», созданная Питером Паулем Рубенсом и Яном Брейгелем Старшим и хранящаяся в музее Прадо в Мадриде, представляет собой достижение художественного сотрудничества и сотворчества двух великих художников XVII в. и является примером синестезии во фламандской живописи. В работах Рубенса и Брейгеля чувственное восприятие — зрение, слух, обоняние, вкус, осязание — изображаются через аллегорические женские фигуры на фоне пейзажей, окруженные множественными натюрмортами. Цветочные гирлянды, как символы красоты и жизненного расцвета, выступают не только как декоративные элементы, но и как связующие звенья между физическим ощущением и его зрительным представлением. В статье рассматривается сложность и концептуальная целостность этих произведений, а также их

живописное богатство, реализующееся в жанре *kunstkamer* — изображения кабинетов, наполненных символическими знаками знаний и эмоционального опыта. Исследование опирается на иконографический и стилистический анализ, привлекает малоизвестные источники, включая каталоги выставок и архивные материалы, что позволяет предложить новое прочтение характера взаимодействия фигур, элементов гирлянд и предметного окружения. Аллегорические и цветочные мотивы, характерные для фламандского и испанского искусства XVII в., приобретали особый акцент в контексте Контрреформации. Работы создавались художниками в рамках культурной политики эрцгерцогов Альбрехта VII (1598–1621) и Изабеллы Клары Евгении (1598–1633), наместников испанской короны в Южных Нидерландах, и отвечали задачам использования искусства как средства политической и идеологической стратегии власти для воплощения идеи процветания и гармонического благополучия Фландрии как испанского владения.

Ключевые слова: пять чувств, аллегория чувств, цветочные гирлянды, фламандская живопись, испанская живопись, живопись барокко

Для цитирования: Ху Э.Д. (2025) Серия «Аллегии пяти чувств» из Прадо: аллегория, гирлянда и синестезия в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 107–127. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Cuadernos Iberoamericanos. 2025. 2. P. 107–127
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

UDC 75

Recibido 23.04.2025
Revisado 03.05.2025
Aceptado 02.06.2025

La serie «Alegorías de los cinco sentidos» del Museo del Prado: alegoría, guirnalda y sinestesia en la obra de Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo

© Hu A.J., 2025

Alice Joan Hu, doctoranda del departamento de Historia del Arte de Europa Occidental, Universidad Estatal de San Petersburgo.
199034, Rusia, San Petersburgo, malecón Universitetskaya, 7/9
E-mail: bepahu@gmail.com

Resumen. La serie de pinturas «Alegorías de los cinco sentidos», creada por Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo y alojada en el Museo del Prado, es un logro de la colaboración artística y cocreación de dos grandes pintores del siglo XVII, así como un ejemplo de la sinestesia en la pintura flamenca. En las obras de Rubens y Brueghel, los sentidos, a saber, la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto, se representan a través de figuras femeninas alegóricas con paisajes a fondo, rodeadas de naturalezas muertas. Las guirnaldas de flores son como símbolos de la percepción sensorial: funcionan no solo como elementos decorativos, sino también como vínculos entre la sensación física y su representación visual. El artículo examina la complejidad y coherencia conceptual de estas obras, así como su riqueza visual, expresada a través del género de *kunstammer* («cuarto de maravillas»), que mostraba gabinetes llenos de símbolos del conocimiento y representaba la experiencia sensorial. La investigación se basa en un análisis iconográfico y estilístico y recurre a fuentes poco conocidas, incluyendo catálogos de exposiciones y materiales de archivos, lo que permite proporcionar una nueva mirada hacia la interacción entre las figuras, los elementos florales y los objetos del entorno. Los motivos alegóricos y florales típicos del arte flamenco y español del siglo XVII cobraron mayor significado en el contexto de la Contrarreforma. Estas obras se crearon en el marco de la política cultural de los archiduques Alberto VII (1598–1621) e Isabel Clara Eugenia (1598–1633), gobernadores de los Países Bajos españoles, que usaban el arte como una herramienta de la estrategia política e ideológica del estado y buscaban transmitir la imagen de la prosperidad y el bienestar de Flandes como un territorio bajo el dominio de la Corona española.

Palabras clave: los cinco sentidos, alegoría de los sentidos, guirnaldas florales, pintura flamenca, pintura española, pintura barroca

Para citar: Hu A.J. (2025) La serie «Alegorías de los cinco sentidos» del Museo del Prado: alegoría, guirnalda y sinestesia en la obra de Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 107–127. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

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

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2025. 2. P. 107–127
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

Received 23.04.2025
Revised 03.05.2025
Accepted 02.06.2025

UDC 75

The «Allegory of the Five Senses» Series from the Prado: Allegory, Garland and Synesthesia in the Works of Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder

© Hu A.J., 2025

Alice Joan Hu, PhD student at the department of History of Western European Art, Saint Petersburg State University.

199034, Russia, Saint Petersburg, University Embankment, 7/9

E-mail: bepahuhu@gmail.com

Abstract. «*Allegories of the Five Senses*», a series of paintings by Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder held in the Prado Museum, is the result of artistic cooperation and co-creation of two great painters of 17th century and an example of synesthesia in Flemish painting. The works of Rubens and Brueghel portray the five senses (sight, hearing, smell, taste, and touch) through allegorical female figures set in landscapes and surrounded by multiple still lifes. Flower garlands, being symbols of sensory experience, serve not only as decorative elements but also as links between physical sensation and its visual representation. The article explores the complexity and conceptual integrity of these works, as well as their visual richness within the *kunstkamer* («cabinet of curiosities» / «wonder-rooms») genre, which depicted cabinets filled with symbols of knowledge and represented sensory experience. The research is based on iconographic and stylistic analysis and draws on lesser-known sources, including exhibition catalogues and materials from archives. This approach allows for a new interpretation of the interaction between figures, garland elements, and surrounding objects. Allegorical and floral motifs typical of 17th-century Flemish and Spanish art gained a new meaning in the context of the Counter-Reformation. These works were part of the cultural policy of Archdukes Albert

VII (1598–1621) and Isabella Clara Eugenia (1598–1633), governors of the Spanish Netherlands: art was a tool of political and ideological strategy of the state and sought to convey the image of prosperity and welfare of Flanders as a territory under the dominion of the Spanish Crown.

Key words: the Five Senses, allegory of the senses, floral garlands, Flemish painting, Spanish painting, Baroque painting

For citation: Hu A.J. (2025) The «Allegory of the Five Senses» Series from the Prado: Allegory, Garland, and Synesthesia in the Works of Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 107–127. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-107-127

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

Сотрудничество между художниками, специализировавшимися на различных жанрах, было характерной чертой художественной практики в испанских Нидерландах начала XVII в. Среди наиболее плодотворных художественных дуэтов эпохи выделяется сотрудничество Питера Пауля Рубенса (Peter Paul Rubens, 1577–1640) и Яна Брейгеля Старшего (Jan Brueghel de Oude, 1568–1625), результатом которого стало около тридцати их совместных произведений. Среди картин Рубенса, созданных в сотрудничестве с Яном Брейгелем Старшим, есть гирлянды цветов вокруг религиозных изображений, интерьеры с аллегорическими фигурами и пейзажи с историческими сценами. Период сотрудничества охватывает время с 1598–1600 гг., когда, по всей видимости, состоялась первая совместная работа мастеров, до 1625 г. — года смерти Брейгеля [Van Mulders, 2007: 107].

Серия «Аллегии пяти чувств» (зрения, слуха, обоняния, вкуса, осязания), созданная совместно Рубенсом и Яном Брейгелем Старшим и хранящаяся в коллекции музея Прадо, является одним из важнейших достижений их художественного сотрудничества. Рубенс изобразил аллегорические женские фигуры, олицетворяющие чувства, сопровождаемые путти¹ или сатирами, тогда как Брейгель мастерски воплотил их окружение — изысканные, наполненные деталями интерьеры и пейзажи. Несмотря на широкую распространённость аллегорий пяти чувств во фламандской



*Питер Пауль Рубенс.
Автопортрет. 1623*

¹ Путти — художественный образ маленького мальчика, зачастую обнажённого или полубога. — Здесь и далее примеч. ред.

живописи, серия из музея Прадо занимает исключительное место благодаря своей художественной утонченности, богатству деталей и концептуальной целостности.

Серии «Аллегии пяти чувств» посвящено значительное количество научных работ. Публикации о совместной деятельности двух мастеров, Рубенса и Яна Брейгеля Старшего, анализируют их визуальный язык, символику и способы представления сложных понятий через взаимодействие фигур и природы [Woollett, van Suchtelen, 2006; Van Mulders, 2007; Merriam, 2002]. Особое внимание уделяется живописной разработке мотивов синестезии — сопряжённого восприятия чувств, что особенно актуально для серии, в которой каждое из пяти чувств представлено через аллегорические фигуры, окруженные натюрморты, пейзажами и цветочными гирляндами [Hairs, 1985; Баттистини, 2008; Бородина, 2018; Van Miegroet, 2017; Benninga, 2019].

Историография отмечает как сложную аллегорическую структуру этих композиций, так и их насыщенный визуальный ряд, благодаря которому они сближаются с жанром *kunstkamer* — своеобразными «картинами-кабинетами», наполненными символикой знания и чувственного восприятия [Twerdy, 2013; Brenner, 2024].

Исследования также затрагивают роль коллекционирования, заказчиков и двора эрцгерцогов Изабеллы Клары Евгении (Isabel Clara Eugenia de Austria, 1566–1633) и Альбрехта VII Австрийского (Albrecht VII. von Österreich, 1559–1621) как покровителей искусства [De Maeyer, 1955; Ertz, 1979; Paolini, 2019].

Научная новизна данной статьи заключается в комплексном рассмотрении серии «Аллегии пяти чувств» с акцентом на гирляндную структуру композиций и феномен синестезии как ключевой художественно-смысловой категории исследования. Впервые гирлянда рассматривается не просто в декоративной функции, а как структурный элемент, устанавливающий связь между физическим восприятием и визуальной репрезентацией чувственного опыта.

Используя иконографический и стилистический анализ, статья предлагает новое прочтение взаимодействия элементов гирлянд, фигур и предметного окружения в контексте барочной аллегии и восприятия чувственности в культуре раннего Нового времени. В научный оборот вводятся



Питер Пауль Рубенс. Семья Яна Брейгеля Старшего. 1613–1615.
Ян Брейгель Старший — слева

малоизвестные источники, включая каталоги выставок и архивные материалы музея Прадо, исследования других музейных коллекций [Soreña Ibáñez, 1972; Díaz Padrón, 1975; Romero Medina, Vlieghe, 2024]; апробируются современные подходы к визуальной культуре эпохи [Swan, 2020]. В статье использованы испаноязычные публикации, охватывающие различные художественные школы Западной Европы XVII в.

Практическая значимость исследования заключается в полезности его результатов при атрибуции произведений, анализе художественного языка фламандской аллегорической живописи, а также в музейной и выставочной практике, связанной с интерпретацией цветочных гирлянд как носителей сложного смыслового кода. Кроме того, полученные материалы могут быть использованы в дальнейшем научном исследовании, при публикации источников по искусству и составлении указателей художников фламандской и испанской живописи цветочных гирлянд XVII в.

Серия «Аллегии пяти чувств» и её связь с жанром *kunstkamer*

Иконография пяти чувств (зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания) начинает развиваться в изобразительном искусстве уже в Средние века. Это явление было связано с научными исследованиями восприятия внешних раздражителей, интересом к познавательным функциям человека, а также со стремлением церкви, как основного заказчика искусства, удержать человека от проявлений чрезмерной чувственности, которая могла бы «столкнуть бессмертную человеческую душу с пути спасения». В рамках сложной дидактической и морализаторской программы чувства часто изображались через предметы, животных, персонификации органов чувств и чаще всего воплощались в аллегорических женских образах [Бородина, 2018: 70].

В эпоху Ренессанса чувства, как правило, олицетворялись в образах пяти женщин, каждая из которых была изображена в действии, соответствующем определенному чувству, и окружена атрибутами, символизирующими этот «канал восприятия» мира. Слух ассоциировался с музыкой, зрение — с зеркалом, вкус — с фруктами, обоняние — с цветами, а осязание — с объектами, которые можно было воспринять на ощупь, такими как мягкий мех или колючие иголки ежей [Бородина, 2018: 70–71].

В XVII в. в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего данная тема получила яркое выражение в серии картин «Аллегии пяти чувств», хранящихся в коллекции музея Прадо. В этих произведениях аллегорическое изображение пяти чувств (зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания) становится ключевым элементом композиции, в которой каждое чувство выражается через символические образы. В контексте барочной живописи чувства часто ассоциировались с бытовыми сценами и религиозными или мифологическими сюжетами, что позволяло раскрыть их символическое значение и расширить культурный контекст произведений.

Картины из серии «Аллегии пяти чувств» становятся частью визуальной культуры «кабинетов редкостей» (*wunderkammer*), или «кунсткамер» (*kunstkammer*), — жанра, изображавшего как реальные, так и воображаемые коллекции, объединяющие природные диковинки, артефакты, научные инструменты, произведения искусства и элементы, символизирующие знания. Такие картины служили не столько декоративным украшением интерьера, сколько средством педагогики и воспитания, визуализируя идею всеобъемлющего познания мира. Аллегорические фигуры, окружённые тщательно прорисованными предметами, выступают не как простые чувственные эмблемы, а как носители энциклопедических знаний [Van Miegroet, 2017: 491].

Для покупателей, не обладавших достаточными средствами для приобретения собственных коллекций, такие изображения становились доступной альтернативой. Они позволяли визуально приобщиться к моде на коллекционирование, демонстрируя свой утончённый вкус и культурную осведомлённость. Размещая подобные картины в интерьере, владельцы подтверждали свою принадлежность к миру новых интеллектуальных и эстетических практик и становились частью сложившегося в Антверпене круга любителей искусства (*liefhebbers*) [Swan, 2020: 143].

Особую роль в формировании этого жанра и его распространении сыграли торговцы, такие как Крисостомо ван Иммерсеел (*Crisostomo van Immerseel*, 1588–1654), Мария де Фурместро (*Marie de Fourmestraux*, ок. 1565–1629) и Жан-Мишель Пикар (*Jean-Michel Picart*, 1600–1682). Они активно участвовали в организации заказов, контролируя как тематику и стиль, так и размеры, материалы и даже степень проработанности деталей картин. Например, в 1656 г. Пикар обратился к антверпенскому художнику Муссону (*Matthijs Musson*, 1598–1678) с просьбой найти произведения Брейгеля (Брейгеля Старшего или Брейгеля Младшего), обращая особое внимание на тщательность их исполнения [Van Miegroet, 2017: 492]. Стратегия вертикальной интеграции позволяла торговцам управлять как производством, так и ценообразованием, сохраняя эксклюзивность определённых сюжетов, таких как «Аллегии пяти чувств», путём ограничения их публичного показа.

Жанр *kunstkammer* оформился как особое художественное явление в Антверпене в начале XVII в. Несмотря на экономические потери региона во время Восемидесятилетней войны², период перемирия (1609–1621) при регентстве эрцгерцогов Изабеллы Клары Евгении и Альбрехта VII Австрийского способствовал частичному восстановлению международной торговли и культурной жизни во Фландрии. В это время Антверпен

² Восемидесятилетняя война, также Нидерландская революция или Нидерландская война за независимость — религиозно-идеологическая, политическая и социально-экономическая борьба Семнадцати провинций за независимость от испанского владычества, продолжавшаяся с перерывами с 1566 по 1648 г.

становится важным центром католической Контрреформации, где зарождаются уникальные черты нового художественного рынка: обилие независимых арт-дилеров, тесное сотрудничество между художниками, умеренные цены и широкая востребованность живописи среди горожан [Twerdy, 2013: 2].

В этом контексте картины в жанре *kunstkammer* выполняли двойную функцию: с одной стороны, они служили символом благочестия, добродетели и образованности, с другой — становились способом эстетического самовыражения и социальной репрезентации. Благодаря усилиям художников и торговцев, таких как Брейгель и его круг, данный жанр распространился по всей Европе и получил признание в самых разных слоях общества — от кардиналов Федерико Борромео (Federico Borromeo, 1564–1631) и Бенедетто Джустиниани (Benedetto Giustiniani, 1554–1621) до более скромных, но амбициозных горожан [Van Miegroet, 2017: 491–492; Twerdy, 2013: 2].

Таким образом, серия «Аллегии пяти чувств» — это не только шедевр эстетического и технического мастерства, но и выдающийся пример культурного феномена, в котором искусство, знание и торговля сливаются в едином визуальном нарративе, отражающем дух времени и становление современной культуры коллекционирования.

Истории картин серии «Аллегии пяти чувств»

«Аллегория зрения» из серии «Аллегии пяти чувств» занимает особое место в творчестве Яна Брейгеля Старшего, являясь выдающимся примером его сотрудничества с Рубенсом. Созданная в 1617–1618 гг., возможно, по заказу испанских наместников в Нидерландах — эрцгерцогов Изабеллы Клары Евгении и Альбрехта VII Австрийского [Woollett, van Suchtelen, 2006: 94], картина снискала общеевропейскую известность благодаря высокому качеству исполнения, престижу покровителей и богатой визуальной программе.

Произведение выполнено в жанре интерьерной сцены с многоуровневым пространством, наполненным объектами искусства и науки. В центре композиции — обнажённая Венера, олицетворяющая зрение, внимает Амуру (или Купидону), демонстрирующему ей полотно на христианский сюжет — исцеление слепого. Эта сцена символизирует чудесное возвращение зрения через Христа, затрагивая как физическое, так и духовное восприятие внешнего мира. Обе фигуры написаны Рубенсом, когда Брейгель уже завершал свою часть работы. Комната, где разыгрывается действие, наполнена произведениями искусства: живописными полотнами, скульптурой, гобеленами, античными бюстами, ювелирными изделиями и научными инструментами. На переднем плане, рядом с Венерой, находится стол с драгоценностями и оптическими приборами, подчёркивающими тему зрительного

восприятия и познания. Интерьер открывается портиком, ведущим к пейзажу с садами замка Маримон — загородной резиденции эрцгерцогов, разрушенной в 1794 г., во время французской оккупации [Díaz Padrón, 1975: 40–41].

В глубине представленной сцены изображён другой интерьер, стены которого украшают научные инструменты, картины и скульптурные копии известных античных и ренессансных произведений — группа Лаокоона³, изображения Сенеки (Lucius Annaeus Seneca minor, 4 до н.э. – 65), Гальбы, Вителлия, Луция Вера⁴, а также бюст Александра Македонского (356–323 до н.э.), восходящий к образу из Пергамского музея в Берлине. На верхней полке размещены миниатюрные копии «Рабов» Микеланджело⁵, скульптура «Ночь» из капеллы Медичи⁶, а также Венера Медицейская. Рядом изображены задумчивый Аристотель (384–322 до н.э.) и античные борцы, повторяющие оригиналы из палаццо Спада в Риме и панкратионистов (борцов) из галереи Уффици — произведения, приписываемые школе Лисиппа⁷. Особое место в композиции занимает копия знаменитой святой Цецилии Рафаэля (Raffaello Sanzio, 1483–1520), воплощающей духовное зрение, чистоту и добродетель. Этот образ наряду с античными бюстами подчеркивает аллегорическое измерение восприятия. В знак благодарности за покровительство художникам Брейгель инкорпорирует в картину портреты эрцгерцогов и вид замка Маримон. Подпись художника расположена на листе бумаги у ног Венеры.

«Аллегория зрения» также включает популярную в католических Нидерландах тему Мадонны в цветочной гирлянде — иконографический мотив, изобретённый Яном Брейгелем Старшим и ставший особенно распространённым благодаря его сотрудничеству с Рубенсом около 1615–1617 гг. В этих композициях Брейгель написал гирлянды из цветов, а Рубенс — фигуру Мадонны в центральном медальоне. Один из ранних вариантов подобного изображения представлен и в «Аллегории зрения», по всей видимости, входящей в состав коллекции эрцгерцогов. Эта иконография получила широкое распространение в первой половине XVII в., особенно в католических

³ Группа Лаокоона (итал. *Gruppo del Laocoonte*) — скульптурная группа, изображающая смертельную борьбу жреца Лаокоона и его сыновей со змеями.

⁴ Гальба (Servius Sulpicius Galba, 3 до н.э. – 69), Авл Вителлий (Aulus Vitellius, 12/15 – 69) — римские императоры, правившие в период Гражданской войны 68–69 гг., во время т.н. «года четырёх императоров». Луций Вер (Lucius Verus, 130–169) — римский император со 161 по 169 г. из династии Антонинов, соправитель Марка Аврелия.

⁵ «Рабы» — знаменитые скульптуры, созданные Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti, 1475–1564) для неосуществлённого проекта надгробия папы римского Юлия II в соборе Святого Петра в Ватикане. Часть «рабов» ныне хранится в Лувре.

⁶ «Ночь» — мраморная скульптура, представляющая обнажённую женскую фигуру как аллегория ночи, созданная Микеланджело в 1526–1531 годах. Статуя входит в композицию надгробия Джулиано Медичи, герцога Немурского, в Капелле Медичи во Флоренции.

⁷ Лисипп — древнегреческий скульптор второй половины IV в. до н.э., придворный скульптор Александра Македонского.

Нидерландах, и встречается во множестве вариаций в большинстве так называемых «миниатюрных галерей». Образы Мадонны в гирлянде служили визуальным выражением благочестия и божественной защиты, а их присутствие в интерьерных сценах подчеркивало как художественный вкус владельцев, так и религиозную направленность коллекции.

Приведем в пример Луврскую картину «Мадонна, Младенец Иисус и ангелы в окружении гирлянды цветов». Она стала первым проектом, который Брейгель отправил кардиналу Борromeо [Díaz Padrón, 1975: 41]. Почти идентична этой работе другая композиция — «Мадонна, Младенец Иисус и ангелы среди гирлянды цветов», изображённая как станковая картина справа в «Аллегории зрения» из серии «Аллегории пяти чувств». Картина, возможно, была воспроизведена главным образом с целью рекламы этой новой композиции двух друзей, а не только как христианская пара к персонификации Зрения [Woollett, van Suchtelen, 2006: 96].

Датировка Луврской картины проблематична, поскольку она появляется на «Аллегории зрения» только в 1617 г. Исследователи в Лувре не уверены, является ли Луврская реплика и ее повторение в «Аллегории зрения» фактически одной и той же картиной или нет, потому что в «Аллегории зрения» показана слегка упрощенная версия и чувствуется разница в пропорциях. Существовала ли на самом деле другая, утерянная версия, которая, как предполагалось, была написана для Альбрехта VII Австрийского (1559–1621) в то же время, до 1617 г.? В этом случае Рубенс и Брейгель могли написать вторую картину, ту, что находится в Лувре, в те же 1616–1617 гг. или, может быть, даже немного раньше, и Брейгель не отправлял эту гирлянду с Богоматерью с Младенцем Борromeо до 1621 г. Возможно, однако, и то, что в 1620–1621 гг. мастера ограничились выполнением копии с небольшими изменениями с более старой картины⁸. Хотя искусствовед С. Мерриам датировала картину 1621 г. [Merriam, 2002: 54], все же с точки зрения стиля наиболее убедительной кажется датировка около 1616–1617 гг.



*Ян Брейгель Старший,
Питер Пауль Рубенс. Мадонна,
Младенец Иисус и ангелы
в окружении гирлянды цветов.
Ок. 1616–1617 гг. Лувр, Париж*

⁸ La Vierge, l'Enfant Jésus et des anges au milieu d'une guirlande de fleurs. Musée du Louvre. URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064431> (accessed: 22.04.2025).

Тема Мадонны с Младенцем в цветочной гирлянде тесно связана с обновленной католической духовностью Контрреформации: Дева Мария в центре цветочной гирлянды символизирует определение Марии как *Flos floris* — цветка среди цветов, совершенного существа, восстановившего союз между Богом и людьми после грехопадения Евы. Это подчеркивает почитание Матери Иисуса как заступницы людей перед Богом, поскольку, приняв жертву Сына, она стала матерью всего человечества. Культура почитания божественного образа Марии лежала в основе значительной части доктрины Контрреформации, поскольку лютеранство отвергало культ Девы Марии, считая его не основанным на Священном Писании, в то время как реформированные церкви пропагандировали отказ от любых медиаторов.

Кроме того, изображение Мадонны с младенцем в гирлянде, вероятно, было первоначально заказано кардиналом Федерико Борromeо, который был членом комиссии по подготовке к изданию официальных документов Тридентского собора (1545–1563). Его роль в контрреформаторской пропаганде через изобразительное искусство была крайне важной: в 1624 году он издал *De pictura sacra* (О священной живописи) — текст, который установил менее ограничительную ориентацию в области художественной культуры, смягчая строгие цензурные положения, установленные во время Собора. Изобретение иконографии Мадонны в цветочной гирлянде принадлежит Яну Брейгелю Старшему, написавшему свою первую версию данного извода, вероятно, в сотрудничестве с Хендриком ван Баленом (Hendrik van Balen, 1570/1575–1632) для кардинала Федерико Борromeо между 1607 и 1608 гг. (сейчас в Пинакотеке Амброзиана в Милане) [Paolini, 2019: 168–169].

В «Аллегории слуха» в центре композиции изображена Венера, сопровождаемая Амуром, как и в «Аллегории зрения», и своим символическим животным — оленем. На переднем плане слева видны музыкальные инструменты и ноты, а справа — часы, ассоциирующиеся со слухом из-за звуков, которые они издают при бое. Слева от тройной арки висит картина «Концерт муз» как антитеза войны. Композиция «Концерт муз» принадлежит Х. ван Балену или Хендрику де Клерку (Hendrick de Clerck, ок. 1560–1630), с которыми Брейгель также сотрудничал. В задней левой комнате группа мужчин и женщин исполняет музыку, а цезура⁹ в центре холста показывает далекий пейзаж с летним замком эрцгерцогов Маримон [Woollett, van Suchtelen: 96–97].

Все картины на стенах кабинета, представленного в композиции, связаны с темой Музыки. Справа висит одно из собственных произведений Брейгеля на весьма уместную тему: Орфей, умиротворяющий животных своей музыкой [Ertz, 1979: 249]. Эта работа символизирует власть музыки над

⁹ Цезура — техника, которая используется для создания эффекта разделения или подчеркивания отдельных элементов на холсте.

животными и страстями. Также представлены «Пир богов», напоминающий композиции Франса Флориса (Frans Floris I, 1519/1520–1570), триптих «Благовещение» и клавикорд с изображением «Благая весть пастухам», которую долгое время считали мифологической сценой [Díaz Padrón, 1975: 43; Soreña Ibáñez, 1972: 147]. Рядом с клавикордом находятся трубы органа, барабан, тромбон, флейты, альты, лютня, аэрофон, трубы и гобой; на столе — корнеттино, валторна, колокольчик и свисток.

Сцена «Аллегории обоняния» разыгрывается на открытом воздухе, где представлена женская персонификация Венеры и сопровождающий её амур в живописном саду, полном разнообразных цветов. Розы, тюльпаны, мальвы и снежнаягодник рассыпаны по земле, размещены в вазах и корзинах, подчёркивая тему наслаждения ароматами. В центре композиции Венера принимает дар от амура, корзина с розами и тюльпанами встречается и в других версиях этой сцены, находящихся в различных частных собраниях [Díaz Padrón, 1975: 44]. Картина обильна цветами, пышно растущими в изысканном саду при дворе; также мы видим изображение особого животного с характерным мускусным запахом — виверры [Silver, 2006: 214]. Эти животные подчеркивают не только экзотику сцены, но и акцентируют тематику разнообразных запахов (виверры использовались для получения мускуса в парфюмерии) [Maxwell, 2017: 93].



*Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория обоняния.
Ок. 1617–1618. Музей Прадо, Мадрид*

Как и в других произведениях той же серии, действие «Аллегории вкуса» происходит внутри интерьера, хотя в этом случае связь со вторым внешним планом гораздо больше, чем в других картинах серии. Вместо

того чтобы рассматривать «Аллегорию Вкуса» как предостережение против невоздержанности, возможно, символизируемой пьющей вино женщиной и ухаживающим за ней сатиром (сатир, разливающий вино, переносит событие в атмосферу вакханалии) [Ertz, 1979: 353], кажется более естественным интерпретировать эту щедрую трапезу как отсылку к придворной кухне и культуре пиршеств, которые, как и охота, были неотъемлемыми частями аристократического образа жизни. Эта взаимосвязь мифологических и светских эпизодов с религиозными часто повторяется в серии. Кисть Яна Брейгеля Старшего передает материальные качества предметов, следуя традициям фламандской школы, идущим еще с XV в., что хорошо заметно в трактовке набора золотых изделий, стекла и фарфора на полках.



*Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория вкуса.
1618. Музей Прадо, Мадрид*

За столом, на обивке стены из золотой кожи, висят религиозные изображения пира, представляющие новозаветный сюжет о браке в Кане Галилейской и чуде превращения воды в вино. В этой язычески-раскрепощённой обстановке гирлянда слева и три картины на заднем плане приобретают морализаторское звучание и отсылают к евангельским мотивам чуда и духовного преображения. Мы видим слева на переднем плане изображение собственной композиции Рубенса — «Гирлянду из фруктов вокруг изображения Цереры, получающей дары от четырех времен года», с фигурами Хендрика ван Балена. На картине две нимфы и многочисленные купидоны держат гирлянду, обрамляющую медальон с изображением подношения Церере. Богиня земли и земледелия увенчивается праздничным венком, возлагаемым на нее Весной, в то время как аллегорические фигуры других времен

года предлагают ей свои плоды. Купидоны держат предметы, отсылающие к знакам зодиака. Таким образом, акцент делается на теме течения времени и жизненных циклов Земли.

Данная репродукция является уместным дополнением к изобилию, изображенному в самой картине. Воспроизводя свою недавнюю композицию, Брейгель снова рекламирует новейший продукт, который он и его друзья-художники в Антверпене могли предложить заказчикам и покупателям. Брейгель использовал ту же фруктовую гирлянду, что и в картине с изображением Святого Семейства «Богоматерь, Младенец и Святая Анна в гирлянде» Балена, в которой Богоматерь олицетворяет Мать-Землю, а обильная цветами и плодами гирлянда символизирует богатство Божьего творения [Ertz, 1979: 350]. Здесь формальное устройство гирлянды оживляется энергичными и усердными херувимами: эти небесные служители приносят гирлянду на землю и окружают ею Христа, Богоматерь и Святую Анну, а затем несут гирлянду на небеса, как показано в верхнем левом углу. Изменяя некоторые элементы, например, добавляя крылья фигурам на переднем плане или прибавляя дополнительные фигуры ангелов, мы мысленно можем превратить религиозную сцену в мифическую, и наоборот.



Ян Брейгель Старший, Хендрик Ван Бален. Богоматерь, Младенец и Святая Анна в гирлянде. Ок. 1620–1622. Музей изящных искусств Ричмонда, Вирджиния

В «Аллегории осязания», как и в «Аллегории слуха», сцена разворачивается на открытом воздухе. На этот раз перед зрителем предстаёт некая открытая пещера, напоминающая грот Вулкана — бога, выковывающего оружие для обитателей Олимпа. Эту идентификацию подтверждает присутствие людей, работающих в кузнице. Сама кузница располагается в глубине композиции, пылая огнём, светясь искрами и будучи наполнена напряжённо работающими людьми.

Центральное место в картине занимает Венера, нежно целующая Амура. Этот жест символизирует чувственное прикосновение — ключевой мотив аллегории. Сцена разворачивается у входа в пещеру Вулкана, где бог огня и его помощники куят оружие и доспехи. Таким образом, мифологический контекст подчёркивает противопоставление любви и войны, женственного и грубой силы. Композиция дополнена множеством предметов из металла: оружием, шлемами, доспехами и прочими деталями, что может отсылать к коллекции эрцгерцогов и символизировать стойкость вверенного им государства. Особенно выразительно это представлено в нижнем левом углу, где груды оружия напоминают остатки сражения, а вертикально стоящие доспехи создают иллюзию солдат, готовых к бою. В изображении этих предметов отчётливо прослеживается мастерская кисть Яна Брейгеля, стремящегося передать фактуру и материальные свойства объектов в традициях фламандской школы XV в.¹⁰



Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория осязания. 1618. Музей Прадо, Мадрид

¹⁰ La Vista. Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista/494fd4d5-16d2-4857-811b-e0b2a0eb7fc7> (accessed: 23.04.2025).

У ног Венеры лежит восточный ковёр и стоит корзина с фруктами — элементы, усиливающие чувственное и декоративное звучание сцены. Справа стены украшены картинами, тематически связанными с насилием и страданием: армия в смятении перед ангелом (возможно, эта сцена — «Обращение святого Павла»), видение ада, ночное собрание, бичевание и мученичество святого Лаврентия. Некоторые из этих сцен напоминают гравюры Рубенса, в первую очередь благодаря выразительным ракурсам, которые были вдохновлены работами Леонардо да Винчи [Díaz Padrón, 1975: 46]. Таким образом, поцелуй Венеры и Амура становится актом любви и телесного прикосновения, противопоставленным окружающему его миру огня, железа и страдания.

Согласно описи Мадридского Алькасара 1636 г., серия «Аллегии пяти чувств» находилась в собрании герцога Вольфганга Вильгельма Пфальц-Нейбургского (Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, 1578–1653). Неясно, приобрёл ли он её самостоятельно или получил в дар от эрцгерцогов, однако после их смерти герцог передал серию кардиналу-инфанту Фердинанду Австрийскому (Fernando de Austria, 1609–1641). Позже картины оказались у герцога Медина-де-лас-Торрес и были преподнесены последним испанскому королю Филиппу IV (Felipe IV de España, 1621–1665), большому почитателю фламандской живописи, таким образом они попали в Мадрид [Díaz Padrón, 1975: 42].

Аллегии пяти чувств в работах Яна Брейгеля Старшего и их культурное значение

В тот же период, когда создавалась проанализированная выше серия «Аллегии пяти чувств», Ян Брейгель Старший работал над другим важным заказом, изображающим ту же тему в двух картинах — «Аллегория зрения и обоняния» и «Аллегория вкуса, слуха и осязания». В октябре 1618 г. город Антверпен приобрёл два этих искусных произведения у Брейгеля [Brenner, 2024: 183], отметив в документах, что в их создании участвовали двенадцать лучших мастеров города [De Maeyer, 1955: 43, 152–154]¹¹. Эти картины были предназначены в подарок эрцгерцогам. К 1619 г. эти большие и ценные дары висели в зале для аудиенций в замке Тервюрен [State, 2015: 406]. К сожалению, они были утрачены в результате пожара во дворце Куденберг в 1731 году¹².

¹¹ «Twee constige schilderijen, representerende de Vijff Sinnen, waerinne gevrocht hebben tweelff diversche van de principaelste meesters deser stadt, om geschoncken te worden aen Hare Doorluchtichste Hoocheden» — «Две картины, изображающие Пять чувств, над которыми трудились двенадцать различных ведущих мастеров этого города, чтобы быть подаренными Её Высочеству».

¹² La vista y el olfato. Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista-y-el-olfato/7d17d2b5-67f0-4072-ad61-c3741bb3b055?searchMeta=p001403> (accessed: 23.04.2025).

Однако эти две композиции всё же можно вполне адекватно оценить благодаря точным репликам, выполненным вскоре после создания оригиналов — соответственно, в мастерских Рубенса и Брейгеля [Romero Medina, Vlieghe, 2024: 132]. Уже в 1623 г. эти копии оказались в собственности испанской короны, а в 1819 г. поступили в собрание мадридского музея Прадо [Romero Medina, Vlieghe, 2024: 132]. Сегодня версии этих картин, хранящиеся в Прадо, представляют собой достоверные копии утраченных оригиналов. Для Брейгеля и его коллег два этих совместных произведения стали беспрецедентными: над ними трудились не менее двенадцати ныне малоизвестных мастеров, каждый из которых внёс свой вклад в создание панно. Благодаря этому эрцгерцоги Альбрехт и Изабелла, страстные коллекционеры искусства, смогли заполучить работы, представляющие всю школу антверпенской живописи, — всего в двух композициях. Эти монументальные картины стали ярким свидетельством коллективного мастерства ведущих художников Антверпена и выдающимся примером их творческого сотрудничества.

На полотне «Аллегория зрения и обоняния» изображены две женщины и два амура, окруженные различными предметами, призванными тешить и радовать зрение. Один из амуров держит перед женщиной зеркало, другой преподносит ей букет. Женщины олицетворяют Зрение и Обоняние. Вторая изображена вдыхающей аромат небольшого букета цветов, в то время как амур нежно предлагает ей венок. Пространство картины заполняют большая ваза с цветами, роскошный фонтан и корзина с цветами, некоторые из которых рассыпаны по полу. Собака преследует кошку-циветту, которая символизирует Обоняние. Также Зрение сопровождается своими привычными атрибутами. Маленький амур держит зеркало, в котором отражается лицо девушки. Женщина с зеркалом персонифицирует зрение; это внутреннее зрение, способное преодолевать видимость явлений. Отражение не совпадает с лицом молодой женщины; это расхождение свидетельствует о мотиве суетности и предостерегает о том, что красота скоротечна [Баттистини, 2008: 318]. Правая часть картины занята рядом картин, на которых можно увидеть работы разных художников. За исключением некоторых произведений, композиции в этой части холста, как правило, не повторяют известных оригиналов. Напротив, картины, висящие в галерее на заднем плане, являются оригинальными и хорошо известными. Эта вторая комната — произведение одного автора — Франса Франкена II (Frans Francken II, 1581–1642) [Díaz Padrón, 1975: 61].

На столе разложены драгоценные камни, у ног фигур — астролябия и телескоп, в центре комнаты — глобус. Люстра украшена двуглавым орлом — гербом династии Габсбургов, символом власти над Фландрией. Среди картин, окружающих героев, в правой части композиции виден образ Иисуса, исцеляющего слепого. «Поклонение пастухов» и «Исцеление слепого» намекают на внутреннее зрение веры [Баттистини, 2008: 319].

Центральные фигуры были исполнены Питером Паулем Рубенсом. Интерьер произведения наполнен картинами, расположенными на разных уровнях, некоторые из них опираются на пол. Слева — галерея со скульптурами, усиливающими перспективу композиции, ведущей к двери на заднем плане, которая является единственным элементом, напоминающим о внешнем мире. В этом произведении зрение занимает более важное место, чем обоняние. Символика картин, висящих на стенах, не связана с аллегориями напрямую. О творческом участии Яна Брейгеля Старшего свидетельствует, в частности, изображение «Мадонны в цветочной гирлянде», расположенное в правом углу интерьера. Обезьяны рядом, рассматривающие картины, символизируют глупость тех, кто не способен понять истинную ценность вещей [Баттистини, 2008: 319].

В «Аллегории вкуса, слуха и осязания» тройная арка, открывающая пространство на заднем плане, пара красных ара, сидящих на перилах, и вид на резиденцию Маримон были уже использованы в картине «Аллегория слуха». Отличие заключается в ракурсе. Часть в правом нижнем углу холста появляется в картине «Аллегория вкуса», как и тарелка с устрицами, к которой прикасается женщина. Обе картины выглядят более реалистичными и приближенными к повседневной жизни, чем серия 1617–1618 гг. На этот раз мы видим слуг, которые приносят еду к столу, а не сатира, и вместо амуров, играющих на инструментах, — дети. В этих произведениях наблюдается своего рода «канонизация» ранее использованных аллегорий, которые теперь служат предлогом для демонстрации роскошной жизни и художественной атмосферы при дворе эрцгерцогов. Картины становятся менее символическими и, скорее, акцентируют внимание на великолепии фламандской школы прошлого и настоящего, включая работы Босха (Jheronimus Bosch, ок. 1450–1516), Йоса де Момпера (Joos de Momper de Jonge, 1564–1635), Себастьяна Вранкса (Sebastiaen Vrancx, 1573–1647), Рубенса, Франса Снейдерса (Frans Snyder, 1579–1657) и Яна Вильденса (Jan Wildens, 1585/1586–1653)¹³.

Анализируемые композиции были частью целой коллекции картин, привезенной из Фландрии для украшения Башни Мадридского Алькасара. Мало что известно об источнике этой коллекции, кроме документа, процитированного Педро де Мадрасо-и-Кунтсом (Pedro de Madrazo y Kuntz, 1816–1898) в его *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid* («Художественном путешествии по коллекциям картин королей Испании: от Изабеллы Католической до формирования Королевского музея Прадо в Мадриде») 1884 г. [Madrazo, 1884: 109–110], в котором говорится о платеже, одобренном в 1623 г. супругой Филиппа IV, королевой Изабеллой де Бурбон (Isabel de Francia, 1602–1644), за работы, прибывшие из Фландрии

¹³ El gusto, el oído y el tacto. Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto-el-oido-y-el-tacto/92488d21-9871-4737-b870-3558ed1ecf1c> (accessed: 23.04.2025).

для украшения её покоев. Таким образом, неизвестно, кто именно заказал эти работы, — королева, король или, возможно, картины пришли из Фландрии через посредство Изабеллы Клары Евгении (ее супруг эрцгерцог Альбрехт VII к этому времени умер). Что очевидно, так это то, что это не был заказ у конкретного художника, а скорее покупка работ различных фламандских мастеров, отправленных для украшения упомянутой Башни после ее реконструкции, проведенной испанским архитектором Хуаном Гомесом де Мора (Juan Gómez de Mora, 1586–1648)¹⁴.

* * *

Серия «Аллегии пяти чувств» Рубенса и Яна Брейгеля Старшего представляет собой яркий пример синтеза искусства и памятник культуры XVII в., а также образец высокого мастерства фламандских художников. Каждое произведение в этой серии посвящено одному из пяти чувств — зрению, слуху, вкусу, осязанию и обонянию. В этих картинах переплетаются визуальные, философские, мифологические и религиозные аспекты, что придает им многослойный культурный смысл.

Произведения серии, изображающие персонификации чувств в контексте придворной жизни, наполнены предметами искусства, роскоши и символическими животными. Они отражают как фламандскую иконографию, так и новые жанровые мотивы, популярные в тот период. Художники передают восхищение благополучием мирного времени, наступившего во времена правления испанских наместников эрцгерцогов Альбрехта VII и Изабеллы [Benninga, 2019: 104], а также выражают символику «процветания и гармонии в Южных Нидерландах» как части испанских королевских владений.

Эти произведения служат демонстрацией художественного мастерства в передаче сложной аллегорической программы и визуальным свидетельством культурного расцвета и утончённого вкуса, присущего бургундскому двору начала XVII в.

Распространение жанра живописи *kunstkamer* характеризовалось двумя особенностями: с одной стороны, эрцгерцоги использовали его для демонстрации своего успешного правления, а с другой — эти миниатюрные галереи стали символом союза между католическим двором в Брюсселе, находящимся под испанским владычеством, и новым средним классом, который процветал благодаря умелому правлению Альбрехта VII и Изабеллы Клары Евгении [Paolini, 2019: 166].

Развитие жанра было также обусловлено художественным вкусом

¹⁴ El gusto, el oído y el tacto. Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto-el-oido-y-el-tacto/92488d21-9871-4737-b870-3558ed1ecf1c> (accessed: 23.04.2025).

эрцгерцогов, который проявляется как в религиозных изображениях, связанных с контрреформационными доктринами (например, картины с изображениями Мадонны, окружённой цветочной гирляндой), так и в традиционных темах классической мифологии и сценах охоты на диких животных. Религиозные мотивы, отражающие риторику золотого века, символизируют эпоху «роскоши и счастья», которая стала историческим фоном для правления эрцгерцогов в Южных Нидерландах, в то время как сцены охоты метафорически изображают способность правителей укрощать хаос, символизируя подавление протестантских восстаний против политической власти Испании и духовного авторитета церкви.

Расцвет аллегорической живописи стал элементом политической и культурной стратегии эрцгерцогов, которые использовали искусство не только для украшения, но и для персонификации и подтверждения политической, идеологической и духовной власти испанской короны в регионе.

Список литературы / References

- Баттистини М. (2008) *Символы и аллегории: энциклопедия искусства*, Москва, «Омега», 384 с.
- Battistini M. (2008) *Simvoly i allegorii: entsiklopediya iskusstva* [Symbols and Allegories: Encyclopedia of Art], Moscow, Omega, 384 p. (In Russian)
- Бородина С. (2018) Аллегория пяти чувств во французской живописи галантного века, *Мир искусств*, № 3–4 (23–24), с. 70–74.
- Borodina S. (2018) Allegoria pyati chuvstv vo frantsuzskoi zhivopisi gallantnogo veka [Allegory of the Five Senses in French Gallant Era Painting], *Mir iskusstv*, no. 3–4 (23–24), pp. 70–74. (In Russian)
- Benninga S. (2019) The Changing Perception of the Five Senses, *Ikonotheke*, vol. 29, pp. 103–122. DOI: 10.31338/2657-6015ik.29.14
- Brenner D. (2024) Normatively Conditioned Synagonism: Competition and Collaboration, Specialization and Quality Enhancement in the Context of Guild Monopolies on Painting, in Y. Hadjinicolaou, J. van Gastel, M. Rath (eds.) *Synagonism: Theory and Practice in Early Modern Art*, Leiden, Boston, Brill, pp. 149–197.
- De Maeyer M. (1955) *Albrecht en Isabella en de schilderkunst: bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIe-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden* [Albrecht and Isabella in Art: Contribution to the History of 17th Century Painting in the Southern Netherlands], Brussels, Paleis der Academiën, 547 p. (In Dutch)
- Díaz Padrón M. (1975) *Museo del Prado: Catálogo de pinturas. Escuela flamenca: siglo XVII. T. 1: Texto* [Museo del Prado: Catalogue of Paintings. Flemish School: 17th Century. Vol. 1: Text], Madrid, Patronato Nacional de Museos, 502 p. (In Spanish)
- Ertz K. (1979) *Jan Brueghel der Ältere (1568–1625): die Gemälde: mit kritischem Oeuvrekatalog* [Jan Brueghel the Elder (1568–1625): The Paintings: with Critical Catalogue of the Works], Köln, DuMont, 645 p. (In German)

Hairs M.-L. (1985) *The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century*, Brussels, Lefebvre & Gillet, 518 p.

Madrazo P. de (1884) *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid* [Artistic Journey of Three Centuries through the Painting Collections of the Kings of Spain: from Isabella the Catholic to the Formation of the Royal Museum of Prado in Madrid], Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 322 p. URL: <https://archive.org/details/AQ080> (accessed: 23.04.2025). (In Spanish)

Maxwell C. (2017) *Scents & Sensibility: Perfume in Victorian Literary Culture*, Oxford, Oxford University Press, 361 p.

Merriam S.M. (2002) *Icons after Iconoclasm: The Flemish Garland Picture, 1608–1700*, Cambridge, MA, Harvard University, 578 p.

Paolini C. (2019) *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre Meridionali* [Peter Paul Rubens and the Archdukes of the Southern Netherlands], Rome, GB Editoria, 600 p. (In Italian)

Romero Medina R., Vlieghe H. (2024) David II Teniers als restaurator, O.M. Van de Vijf zintuigen door Peter Paul Rubens en Jan I Brueghel [David II Teniers as Restorer by the example of The Five Senses by Peter Paul Rubens and Jan I Brueghel], *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art et*, XCIII, pp. 131–136. (In Dutch)

Silver L. (2006) *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 373 p.

Sopeña Ibáñez F. (1972) *La música en el Museo del Prado* [Music in the Prado Museum], Madrid, Patronato Nacional de Museos, 308 p. (In Spanish)

State P.F. (2015) *Historical Dictionary of Brussels*, Lanham, Bloomsbury Publishing PLC, 590 p.

Swan C. (2020) Liefhebberij: a market sensibility, in I. Leemans, A. Goldgar (eds.) *Early Modern Knowledge Societies as Affective Economies*, London, Taylor & Francis, pp. 141–164.

Twerdy S. (2013) Cabinet-en-abyeme: Virtue, Knowledge, and Allegory in 17th-century Antwerp Kunstammer Paintings, *Academia.edu*, 30 p. URL: https://www.academia.edu/5715497/Cabinet_en_abyeme_Virtue_Knowledge_and_Allegory_in_17th_century_Antwerp_Kunstammer_Paintings_2013_ (accessed: 23.04.2025).

Van Miegroet H.J. (2017) Creating Attributability with the Five Senses of Jan Brueghel the Younger, in D. Taylor Cashion, H. Luttikhuisen, A.D. West (eds.) *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700: Essays in Honor of Larry Silver*, Leiden, Boston, Brill, pp. 487–499.

Van Mulders C. (2007) The Collaboration Between Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder, in J. Vander Auwera, S. Sprang (eds.) *Rubens: A Genius at Work*, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Lannoo Publishers, pp. 107–124.

Woollett A.T., van Suchtelen A. (2006) *Rubens and Brueghel: A Working Friendship*, Zwolle, Waanders Publishers, 274 p.

La vanguardia en el arte argentino: experimentos con el espacio en la obra de Pío Collivadino y Florencio Molina Campos

© Fressoli M.G., Schuster G.M.M., 2025

María Guillermina Fressoli, profesora en Psicología del Arte, investigadora del Departamento de Arte y Cultura de la Universidad Nacional Tres de Febrero, investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró».

1416, Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Camarones 1660

ORCID: 0000-0002-5337-6007

E-mail: gressoli@untref.edu.ar

Graciela María Marta Schuster, profesora de Introducción a las Artes Visuales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró».

1428, Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ciudad de la Paz 2046 Dpto 6

ORCID: 0009-0001-5281-3172

E-mail: graschuster@gmail.com



Resumen. Este trabajo discute sobre el concepto de vanguardia artística en dos aspectos. Por un lado, propone que la vanguardia no siempre se manifiesta como un movimiento homogéneo, programático y «consciente», que pone en crisis los procesos estabilizados en el sistema artístico (lo que ya es parte de un concepto de vanguardia canónico). En un sentido contrario, se identifica aquí a la vanguardia a partir de casos que de un modo episódico instituyen cortes a las formas en que hasta entonces se comprendía a la formación y creación artística en la Argentina. A su vez, las obras que aquí se estudian intervienen en

una discusión sobre la vanguardia, que se da en el mismo momento en que se está elaborando el sistema de la pintura nacional y moderna. A partir de dos pinturas de Pío (Alberto) Collivadino realizadas en 1924 y 1935 y otra de Florencio Molina Campos de 1949 se sostiene que estos artistas construyen un plan pictórico orientado a la elaboración de una *obra de arte total* superadora de las disgregaciones que por entonces evidenciaba lo artístico: Collivadino a partir de su relación con el arte (pintura, artes escénicas) y la artesanía y Molina Campos con la pintura, la literatura y las artes cinematográficas y audiovisuales. En tal sentido, se argumenta que estos trabajos aportan a la constitución de un gesto de vanguardia nacional.

Palabras clave: Pío Collivadino, Florencio Molina Campos, Vanguardias argentinas, paisaje, obra de arte total, arte argentino

Para citar: Fressoli M.G., Schuster G.M.M. (2025) La vanguardia en el arte argentino: experimentos con el espacio en la obra de Pío Collivadino y Florencio Molina Campos, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 128–144. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

Declaración de divulgación: Las autoras declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Ибероамериканские тетради. 2025. 2. С. 128–144
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

УДК 75(82)

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ СТАТЬЯ

Статья поступила 31.08.2024
После доработки 07.02.2025
Принята к публикации 21.05.2025

Авангард в аргентинском искусстве: эксперименты с пространством в творчестве Пио Колливадино и Флоренсио Молины Кампоса

© Фрессоли М.Г., Шустер Г.М.М., 2025

Мария Гильермина Фрессоли, преподаватель кафедры психологии искусства, исследователь факультета искусствоведения и культурологии Национального университета Третьего февраля, исследователь Института теории и истории искусства им. Хулио Э. Пайро (Аргентина).

1416, Аргентина, Буэнос-Айрес, Камаронес 1660

ORCID: 0000-0002-5337-6007

E-mail: gfressoli@untref.edu.ar

Грасиэла Мария Марта Шустер, преподаватель введения в изобразительное искусство, факультет философии, Университет Буэнос-Айреса, исследователь Института теории и истории искусства им. Хулио Э. Пайро (Аргентина).

1428, Аргентина, Буэнос-Айрес, Сьюдад де ла Пас 2046 Dpto 6

ORCID: 0009-0001-5281-3172

E-mail: graschuster@gmail.com

Аннотация. Авторы статьи задаются вопросом: что следует понимать под авангардом в аргентинском искусстве? Если рассматривать авангард в исторической перспективе, как организованное движение, реализующее определенную эстетическую и идеологическую программу, идущую вразрез с устоявшимися канонами, то, в отличие, например, от Бразилии, где в 1928 г. из-под пера Освальда Андраде вышел «Антропофагический манифест», в Аргентине авангард так и не получил системного оформления. Вместе с тем становление национальной живописи обязано таким художникам-одиночкам, как Пио Колливадино и Флоренсио Молина Кампос, в творчестве которых не только прослеживаются черты европейского авангарда, но и происходит самостоятельный поиск художественных средств, позволяющих отобразить конфликт между традиционным укладом и стремительной урбанизацией Аргентины на рубеже XIX–XX веков. В статье подробно раскрываются методы конструирования городского и сельского пейзажа, в процессе которого художники стремятся преодолеть дискретность академического искусства того времени, привнося в живопись приемы театральной сценографии (Пио Колливадино) и кинематографа (Флоренсио Молина Кампос). При этом невозможно представить себе более непохожие друг на друга художественные миры: если на полотнах Колливадино кипит жизнь фабричных окраин Буэнос-Айреса, то в работах Молины Кампоса в юмористической манере запечатлены архетипические сцены из жизни гаучо, успевших уже кануть в лету. Такая разность сюжетов и техник подчеркивает эпизодический характер аргентинского

авангарда, предназначение которого состоит не столько в том, чтобы сломать систему, сколько в том, чтобы в переломные моменты в истории страны запускать механизмы обновления искусства и культуры.

Ключевые слова: Пио Колливадино, Флоренсио Молина Кампос, аргентинский авангард, пейзаж, единение искусств, аргентинское искусство

Для цитирования: Фрессоли М.Г., Шустер Г.М.М. (2025) Авангард в аргентинском искусстве: эксперименты с пространством в творчестве Пио Колливадино и Флоренсио Молины Кампоса. *Иberoамериканские тетради*. № 2. С. 128–144. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2025. 2. P. 128–144
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

UDC 75(82)

Received 31.08.2024

Revised 07.02.2025

Accepted 21.05.2025

The Argentine Avant-Garde: Experiments With Space in the Works of Pío Collivadino and Florencio Molina Campos

© Fressoli M.G., Schuster G.M.M., 2025

María Guillermina Fressoli, Professor of Psychology of Art, researcher at the Department of Culture and Arts, National University of Tres de Febrero, researcher at the Institute of Theory and History of Art «Julio E. Payró».

1416, Argentina, Buenos Aires, Camarones 1660

ORCID: 0000-0002-5337-6007

E-mail: gressoli@untref.edu.ar

Graciela María Marta Schuster, Professor of Introduction to Visual Arts, Faculty of Philosophy and Letters, University of Buenos Aires, researcher at the Institute of Theory and History of Art «Julio E. Payró».

1428, Argentina, Buenos Aires, Ciudad de la Paz 2046 Dpto 6

ORCID: 0009-0001-5281-3172

E-mail: graschuster@gmail.com

Abstract. This paper discusses the concept of avant-garde in arts in two aspects. On the one hand, avant-garde does not always manifest itself as a homogeneous, programmatic and «conscious» movement that defies the long-established processes in the artistic system, which is already part of the canonical concept of avant-garde. On the other hand, the avant-garde can be defined through the prism of cases that, in an episodic way, contradict the ways in which art had been understood in Argentina until then. At the same time, the works studied were part of a debate on the avant-garde that was taking place at the same time as the national system of modern painting was being developed. Two works by Pío (Alberto) Collivadino, painted in 1924 and 1935 respectively, and another by Florencio Molina Campos painted in 1949, show

that these artists set the picture plane with a view to creating a *total work of art* that overcomes the divisions that existed in the art at the time. In the case of Pío Collivadino, he relied on his relationship with the arts, namely painting and performing arts, and with crafts, whereas Florencio Molina Campos sought to combine painting, literature, cinema and audiovisual arts in his work. In this sense, it is argued that these works contribute to the constitution of the national avant-garde.

Key words: Pío Collivadino, Florencio Molina Campos, Argentine avant-garde, landscape, total work of art, Argentine art

For citation: Fressoli M.G., Schuster G.M.M. (2025) The Argentine Avant-Garde: Experiments With Space in the Works of Pío Collivadino and Florencio Molina Campos, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 128–144. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-128-144

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

Un estudio de la vanguardia en la Argentina datada en los primeros tiempos del Siglo XX (cuando las instituciones se están constituyendo) requiere poner en suspenso aquellos rasgos que, en forma ya canónica, se consideran marcas estructurales de los distintos movimientos vanguardistas de origen europeo que se trasladan derivativamente a Latinoamérica. En este punto es necesario marcar que desde 1880, en la Argentina, se viene formando e instituyendo un estado moderno nacional que requiere entre otras cosas fortalecer el sistema artístico. Esto dará inicio a la conformación del Museo Nacional de Bellas Artes (1896), los salones del Ateneo (desde 1893), Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876) y el Teatro Colón (1908) junto al fomento a la formación artística en Europa. Este proceso de institucionalización comienza a sistematizar y pone en debate la construcción de una pintura nacional. El desarrollo del capitalismo moderno propuso un sistema de atención que desvincula y autonomiza el cuerpo del observador [Crary, 2008: 134]. En Argentina a comienzos del siglo XX este proceso de modernización se expresa en



Pío Collivadino. Escena de puerto. 1927

las transformaciones urbanas que convierten a la ciudad de Buenos Aires en «la París de América del sur», los desplazamientos del campo a la ciudad, la llegada masiva de inmigrantes, los saltos técnicos acordes a un modelo de producción agroexportador. Todo esto impacta en los cuerpos que modifican sus vidas afectivas, su trabajo, sus marcos regulatorios en el trazo del nuevo orden económico y, fundamentalmente, a través de las influencias de procesos migratorios europeos (Italia y España fundamentalmente).

Este artículo reflexiona acerca de momentos episódicos de vanguardia que no coinciden ni con el tiempo histórico de periodización, ni con el tono programático de lo que consideramos ya una vanguardia canónica. Nos referimos, en cambio, a una vanguardia de carácter episódico y al *pie del objeto*¹ ligada a trayectos y obras singulares que marcan cortes o disrupciones en relación a un estado de situación o desarrollo del arte en Argentina. Hallamos que estos gestos de vanguardia no son necesariamente conscientes o reflexivos sobre su posición; no hay un proceso programático explícito, o un tiempo crítico cultural específico. Esto en el sentido de que se proponga una construcción de manifiestos que documentan las acciones artísticas y que, a su vez, desestructuran al sistema del arte como sí se adjudica a las vanguardias históricas.

Bürger [Bürger, 2000: 111] entiende que la vanguardia se define a partir de la aparición de movimientos artísticos que hacen estallar el sistema del arte, es decir que revisan la totalidad de sus componentes (la obra, el/la artista, el/la espectador/a, la circulación).

Los casos que aquí estudiamos están dedicados a reintegrar diversas artes (teatrales, audiovisuales, gráficas, entre otras) en la singularidad de la pintura. Por ello en el recorte del panorama artístico-visual argentino de principios de siglo XX identificamos un concepto de arte que está constituyendo su autonomía en un sentido distinto, no estalla, sino que pone en movimiento lo artístico (desde una incorporación de lo técnico y en forma reflexiva de los instrumentos de la modernidad). Entre las características de creación que construyen estas formas observamos la incorporación de materiales perceptivos vinculados al volumen, el sonido, lo escénico y lo audiovisual.

Indagar cómo estas proposiciones se despliegan en relación a los procesos locales de conformación de lo artístico permite recuperar una mirada que observa un pensamiento político en las obras. De allí que el mismo concepto de vanguardia lo comprendemos como una condición no estable sino en relación a un estado de situación específico del sistema. En este caso en vínculo con una nación que se estaba constituyendo y que en lo artístico proponía disputas en torno a la constitución del sistema artístico nacional.

¹ *Al pie del objeto* es una expresión usada por el psicoanalista Gerard Wajcman para subrayar la necesidad de hallar los conceptos en el despliegue de las obras de arte singulares, comprendiendo a éstas como actos de pensamientos que configuran teoría [Wajcman, 2001]. — *Aquí y en adelante N. de las AA.*

Planteamos para ello revisar la discusión de las vanguardias a partir de la especificidad que provee, a esas prácticas, las nociones de localías y migraciones que denominamos como «trayectos formativos» desde donde estas se configuran. De este modo, las vanguardias locales (París, Zurich, Berlín, Moscú) y las resonancias latinoamericanas (San Pablo, Ciudad de México) nos permiten establecer diálogos con Buenos Aires, que ingresaba en ese entonces a las discusiones del sistema del arte.

Para ello, en esta ocasión seleccionamos a dos artistas argentinos que trabajan en el mismo tiempo histórico las cuestiones señaladas de un modo diferencial: Pío Collivadino (1869–1945) y Florencio Molina Campos (1891–1959). En cada uno de ellos observamos la vocación por la construcción de un arte orientado a la integración de sistemas diversos, hasta entonces ajenos a la pintura; a la vez que un impacto de sus tránsitos formativos en el modo en que conformaron sus proyectos artísticos [Malosetti Costa, 2013a]. Si bien sus posiciones fueron diferentes consideramos que resulta interesante pensarlas en diálogo y como disruptivas.

Al observar a Florencio Molina Campos y Pío Collivadino al mismo tiempo, hallamos al paisaje (una figuración ampliada acerca de la naturaleza) como una formación conceptual de los propósitos de la construcción de una nación, o de lo que queda de ella. La cuestión de qué hacía la Academia con el paisaje y por qué, éste, era foco de atención y, a la vez, una instancia propositiva para quienes construían un arte independiente de las escuelas es una clave a que requiere ser revisada a fin de hallar gestos de vanguardia que de otro modo quedan perdidos.

Al poner nuestro foco de atención en el paisaje como construcción figurativa específica se tiende a suponer que posee la finalidad de registrar —que no es imaginativo— y que construye a su territorio. Sin embargo, este registro artístico no es neutral y propone cómo es un paisaje, su configuración, si hay sujetos o no y cómo se los figura, sus aspectos. Es decir, que podríamos considerar que se postulan pequeños principios que, al menos en las primeras décadas del siglo XX, tendieron a objetualizar diversidad de tensiones en la construcción de la subjetividad nacional en la Argentina. Esta cuestión ya venía debatiéndose entre el final del siglo XIX y en el Centenario (1910) y la entendemos como el proceso de crítica de las realidades objetivas determinadas: cómo se construiría una ciudad, qué quedaba del campo como forma de vida y cuál sería la organización de los cuerpos ante tales movimientos [Malosetti Costa, 2013b].

Pío Collivadino, la construcción de la obra integral entre las artes aplicadas y la pintura

Pío Collivadino es un artista de entre siglos. Se va a estudiar a Roma, con plata ahorrada a partir de sus trabajos como decorador de zaguanes, de vidrieras y pintor relámpago². En 1890 llega a Roma, la formación que ya trae se fortalecerá con su participación en el *Circolo Artistico* (la *Associazione Artistica Internazionale*) donde será reconocido en los concursos de decoración de salones que la institución promovía. Experiencia que, a su vez, redundará en su vuelta a Buenos Aires cuando es convocado para la elaboración de los festejos públicos de los carnavales. Así, Collivadino transita entre la realización de escenografías, trucos visuales, actuación, decoración y pintura.

Su relación con la ciudad, con los monumentos, es decir los restos de lo que quedaba en la ciudad moderna forman



Pío Collivadino

parte de lo que luego quedará elaborado en su pintura. A partir de esto sostenemos que su trabajo como pintor se conformará como acción sincrética de lo artesanal, teatral (escenografía y actuación), decorativo y festivo interviniendo desde allí la escena pictórica de Buenos Aires³

En un tiempo en que comenzaba a cuestionarse la primacía de Roma como espacio de formación artística, en detrimento de París que se observaba como más moderno, Collivadino persiste en ir a Roma [Fara, 2012]. Observa allí un fuerte vínculo de origen, atado a la historia familiar y la necesidad de adentrarse en el gran arte, aunque Roma



Pío Collivadino. Paseo Colón. 1925

² La expresión «pintor relámpago» refiere a la elaboración de retratos rápidos en circos y teatros. En estos años iniciales Collivadino trabaja ayudando a su padre en la carpintería familiar y como pintor decorativo para casas particulares y comercios junto a Luis Luzzi. Además, es asistente de Guillermo Battaglia (1872–1913), un reconocido actor de teatro y cine argentino, con quien trabaja en la producción escenográfica y actuación.

³ En otra dirección Fara estudiará el interés y los desplazamientos de Collivadino en la representación de la ciudad; en su observación de obras tales como *Demolición Abandonada* la autora marcará su insistente representación de la ruina, ya presente en elaboraciones romanas. Fara sostiene que el motivo se desplazará en Buenos Aires a la marcación acerca de los cambios vertiginosos que transitaba la ciudad porteña y que impedía a los observadores detenerse en su reflexión. También adjudica a las ruinas un valor nostálgico junto a la presencia de temporalidades múltiples que los motivos urbanos de sus cuadros exhiben como gesto moderno [Fara, 2020].

finalmente sedimentará como una combinación de tránsitos académicos y modernistas⁴. Pío Collivadino había observado a los artistas cubistas, a las obras de Cézanne y estuvo atento a las vanguardias italianas en general. En tal sentido sostiene Murace [Murace, 2019: 124] que probablemente sostuvo vínculos con el grupo futurista de Giacomo Balla. Del mismo modo, la autora considera que el artista quedó impactado por su viaje a París que amplió su panorama y lo orientó a nuevas experimentaciones marcando un corte en su producción. Pío Collivadino dirá entonces, acerca de sus trabajos que lo nuevo tenía que suceder como paso hacia otra configuración. Momentos que había que pasar, sugería, para llegar a otras instancias más interesantes [Malossetti Costa, 2006].

Collivadino se alejaba de Buenos Aires para poder volver a configurar, desde los procedimientos, las miradas en la construcción de su complejidad artística. Su dirección en el diseño de los carnavales reúne distintos saberes de las artes aplicadas, que estarían orientadas a lo que pareciera ser un “proyecto pedagógico” o de divulgación de la historia del gran arte [Fara, 2019: 102]. Pero, al mismo tiempo,



Pío Collivadino. *Estudio (Ciudad) o Ciudad de Buenos Aires. 1924*

podemos pensar que hay una operación inversa que va hacia la pintura, donde la ciudad y sus tránsitos son configurados desde los parámetros que promueven la intromisión de las artes aplicadas en la composición pictórica.

Ya desde sus primeras prácticas Collivadino colocaba a las artes aplicadas en relación a lo artístico, cuestión que se formalizará en un replanteo de las instituciones nacionales de formación artístico-visual⁵ a la vez que dejarán una marca contundente en su proyecto pictórico. Nos referimos al modo en que desde la factura y la composición pictóricas estas valoraciones se despliegan en sus obras.

En tal sentido, nos interesa detenernos en dos obras que, estimamos, condensan dicha transformación: *Estudio (Ciudad)* de 1924 y *Demolición Abandonada* de 1935. En estos trabajos Pío Collivadino presenta una transformación de

⁴ Catalina Fara señala que hacia 1893 Collivadino se forma al mismo tiempo en el Reale Istituto di Belle Arti que impartía una formación académica y la Associazione Artística Internazionali que reunía a músicos, poetas y diferentes artistas vinculados al teatro donde se realizaban talleres libres de las restricciones académicas. En el marco de este espacio, describe la autora, se organizaban concursos para la decoración de sus salones. Allí realiza Collivadino su primera experiencia integral de puesta en escena y decoración que luego, considera, se desplazará a la ciudad de Buenos Aires como soporte [Fara, 2019].

⁵ Collivadino a su regreso a Buenos Aires fue director de la Escuela de Artes Decorativas y de la Escuela de Escenografía del Teatro Colón y de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1928 forma parte de la comisión administrativa del Teatro Colón y en 1937 es nombrado presidente del directorio, a la vez que se desempeña como docente, realiza trabajos como decorador, ilustrador y participa de los debates sobre una arte nacional en el grupo Nexus.

la ciudad en la que confluyen dos momentos: lo que queda y lo que llega. Casi como un proceso identificatorio de su vida de inmigrante, lo que está expresado en su formación de 15 años fuera de la Argentina para formarse como artista: pintor y escenógrafo en Italia.

En *Estudio (Ciudad)* observamos que, ya desde su título, se constituye una acción conjunta simultánea, un momento de observación y práctica: la referencia de lo que es el motivo para analizar y el motivo expuesto. Es decir, que la obra se define como una acción de conocimiento de una organización urbana. La descripción, su título, implica una relación de análisis que interpela nuestra mirada. Observamos el estudio de una ciudad, no a la ciudad, y allí una condensación. Lo que está por venir y lo que lo confronta, que es lo que viene siendo: historia sobre historia.

La obra está dividida en dos partes (o planos), que se diferencian como lo cercano y lo lejano. Cuestión que bien podría visualizar a lo próximo como la historia y el impacto de su destrucción, y a lo lejano como lo emergente, observado como superficie.

El modo en que la composición parece recortada (a través de la interrupción que se observa del humo



Pío Collivadino. Calle Pozos. 1927

que expiden dos chimeneas y la cercanía de la punta de la cúpula con el extremo superior del cuadro) contribuye a crear una tensión espacial. Se definen dos grandes áreas: una superior modulada y otra inferior más matérica⁶.

Identificamos allí una clave escenográfica que configura el espacio pictórico: en primer plano se colocan representaciones de ruinas que adquieren la forma de volúmenes estables o sólidos que suelen ocupar los escenarios. Al mismo tiempo, el color y la carga matérica refrendan, que hay un cuerpo que mira desde este lugar y que tiene posibilidad de desplazamiento. La acumulación y superposición de chimeneas, que las ruinas advierten, da cuenta que lo representado refiere a las cocinas y respiraderos de baños de las casas. Tanto los cuerpos que remiten a los telones teatrales (la relación escena-espectador) como los que han usado las chimeneas en los lugares domésticos desarrollan una observación particular de que algo o alguien ha estado allí.

⁶ Damasia Gallegos y Fernando Marte (2019) quienes trabajaron en la restauración de la colección del Museo Collivadino advierten este procedimiento en relación a la pintura *Calle Pozos* (1927) e identifican que este procedimiento fue realizado por el pintor en reiteradas oportunidades lo que indica que el pintor encuadraba la composición luego de finalizar sus pinturas [Gallegos, Marte, 2019].

En la segunda parte las construcciones de los edificios modernos, que se levantan en altura adquieren la forma de telones teatrales, que representados en forma más etérea se despliegan como planos que no advierten pasajes de temperatura y de valor, conforman un fondo disgregado que por color (valores altos) y carga material adquieren un carácter fantasmal.

Demolición abandonada muestra una organización espacial que implica una expectación tensa, sugiere un desdoblamiento visual. Como pintor decide elaborar varias diagonales a la vez: la de la pared con los vanos en primer plano y el resto de las diagonales entre los edificios nuevos que se asoman. La expectación no está en un lugar cómodo, e incluso pareciera suceder que desde una posición pinta y desde



Pío Collivadino. *Demolición abandonada*. 1935

otra observa. Así como Collivadino recorre la ciudad para no perder su mirada [Guerra, 2001] y su práctica de pintor vuelve visible o deja lo visible a la vista, la percepción de pintor que no quiere perder (es necesario destacar que ingresa como Director de la Academia Nacional de Bellas Artes en el año 1907) se observa en la distancia desde donde pinta y observa.

La organización del espacio está configurada a partir de las transformaciones de las modalidades perceptivas y las relaciones con el mundo y el campo visual [Gibson, 1974: 16–17]. El arriba y el abajo de la mirada, las líneas que segmentan el espacio y los distintos focos que presionan a que miremos casi simultáneamente lo que queda y lo que está por emerger. Los colores azules-rojizos de los postigos resaltan en relación con los colores tierras de los escombros y los amarillos altos del resto de los edificios. Se produce, al mismo tiempo, un contraste por la tactilidad visual: la demolición trabajada profusamente y los edificios dando cuenta de lo liso. Entre lo liso y lo texturado la visualidad transita la reunión de los diversos espacios en una ciudad emergente. Subrayan la cuestión un resto frágil de ruralidad que se esboza en unas gallinas apenas figuradas en pequeñas pinceladas de un valor alto cercano a la paleta utilizada.

El análisis de *Estudio (Ciudad)* y *Demolición abandonada* nos permite dar cuenta de cómo Collivadino problematiza lo táctil a través de lo visual como aquello que retiene y elabora la luz. Procedimiento que se logra a partir de la incorporación de estrategias que provienen de la valoración e integración de las artes

aplicadas al sistema pictórico. Esta concepción de una pintura para ser tocada apela a la reconstitución de una percepción unida, no disgregada como comienza a constituirse⁷.

Estos trabajos presentan un plan pictórico que también observa continuidad con el desarrollo del proyecto institucional de Collivadino. En ambos se promueve una configuración de *obra de arte total*. Este gesto es el que nos resulta radical, vanguardista, para un momento de renovación de las instituciones artísticas orientadas a repensar la construcción de lo nacional a través del paisaje⁸. El tránsito de Collivadino desde Buenos Aires a Roma y la vuelta a Buenos Aires van fortaleciendo posiciones que se establecen como binomios desde su origen de: artista/decorador; artista académico/artista de la bohemia; director de la institución artística/artista pintor. Sus tránsitos acumulan posiciones aparentemente opuestas que se fortalecen entre sí, contemporáneamente, y por acumulación.

Lo liminal que se observa en los asuntos (la apelación a los bordes, lo que es simultáneo para la mirada) da cuenta de una abstracción que recupera un proceso de conocimiento que se conforma desde sus singulares tránsitos. El estar entre Argentina e Italia no solo le permitió reconstituir sus lazos familiares, sino que le permitió desarrollar una tensión que daría cuenta que, en sus procedimientos, las historias se ligaban.

Florencio Molina Campos: la construcción de la obra integral entre la reproductibilidad técnica y la pintura

Florencio Molina Campos fue un pintor que ingresaba al arte entre las fisuras que dejaba lo artístico fuera del circuito habitual [Schuster, Fressoli, 2023]. Adquiere su formación como pintor en forma autodidacta y su trabajo será reconocido, sobre todo, a través de su labor como ilustrador de almanaques para la empresa Alpargatas, que vendía indumentaria para el trabajo rural. Sus pinturas que capturaban la representación del gaucho y los paisajes rurales, no exentas de humor, circularon también en circuitos diplomáticos alejados de los espacios tradicionales de legitimación artística. Su producción se disgregó entre la pintura, la ilustración, el radioteatro, el cine, los dibujos animados y la publicidad. Sus trayectos formativos



Florencio Molina Campos

⁷ En este sentido destacamos la referencia del personal del museo quien nos comenta que los visitantes al ver esta obra manifiestan el deseo de tocarla.

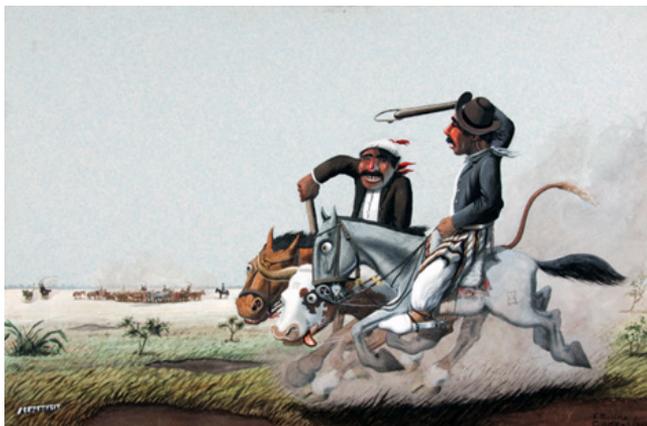
⁸ Este debate se desarrolla principalmente a través del grupo Nexus integrado por los pintores Pío Collivadino, Fernando Fader (1882–1935), Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879–1968) junto a Alberto María Rossi (1879–1965), Justo Lynch (1870–1953) y los escultores Arturo Dresco (1875–1961) y Rogelio Yrurtia (1879–1950), todos ellos en su mayoría se habían formado en Europa (especialmente Italia). Llegados a la Argentina se unieron en la construcción y debate en torno al paisaje nacional, tanto de la ciudad como del campo.

se despliegan entre Buenos Aires y EEUU a donde llega con la idea de estudiar los desarrollos técnicos y compositivos del sistema audiovisual. Producto de estos tránsitos y la forma inusual en la que su obra circuló, su labor pictórica ha sido poco explorada a pesar de ser un artista popularmente reconocido⁹.

La Pampa que será representada en sus cuadros constituye el territorio de su infancia y adolescencia, sus paisajes incorporarán a aquellos habitantes que las generaciones anteriores de pintores habían representado en forma estilizada o tipificadas en un paisaje pampeano, a su vez, armonioso aunque ajeno a características del territorio nacional¹⁰.

Florencio Molina Campos producía una visualidad extrañada de la naturaleza y de sus habitantes, registros de lo que ya no estaba o no era visible. En este punto es necesario recordar que en el momento en que Florencio Molina Campos pinta en Argentina hay un proceso de modernización que afecta la fisonomía y demografía de los espacios rurales. El concepto de naturaleza está interferido desde el momento en que la economía participa en ella y, a su vez, se vincula a las transformaciones sociales (las migraciones del campo a la ciudad, el aprovechamiento de la tierra, la explotación de los recursos).

En ese marco, la observación de Molina Campos remite a la relación de transfiguración del pasado en el presente: los gauchos y las chinas, los distintos animales, el modo de formular el paisaje y las escenas que conforma a partir de estas representaciones dan cuenta de la presencia del siglo XIX en el siglo XX. Elabora un tiempo pasado que se observa a partir de la ausencia de alambrado, de campos abiertos. El cambio del modelo productivo denosta al gaucho errante y sus prácticas a favor de un nuevo modelo de trabajo que requiere cuerpos más estables. Estos eran documentados en su obra a modo de habitantes desarraigados de una tierra en la que, sin embargo, seguían festejando su estar en el mundo. Los gauchos, la china, la pulpería eran habitantes y sitios que habían quedado postergados



*Florencio Molina Campos. Parando rodeo. 1933.
Obra realizada para la Fábrica Argentina de Alpargatas*

⁹ Los almanaques que reproducen sus obras suelen hallarse en forma recurrente en la decoración de bares y comedores populares a lo largo de todo el territorio argentino, con o sin el calendario.

¹⁰ Nos referimos a las representaciones de pintores como Prilidiano Pueyrredón (1823–1870), Juan León Pallière (1823–1887), Carlos Enrique Pellegrini (1800–1875), Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1794–1870), Juan Manuel Blanes (1830–1901), entre otros.

y/o criticados por la literatura nacional. Retoma en este sentido temas de la pintura del siglo XIX pero construye otros asuntos orientados a intervenir críticamente en la realidad¹¹.

El paisaje rural, una constante en su pintura, propone una mirada conceptual que construye un ideario específico al que consideramos como su programa pictórico. Estos anacronismos, a su vez, hallan su procedimiento específico desde los cuales Florencio Molina Campos buscaba intervenir en un debate cultural sobre lo nacional que ya se desplegaba a través de la figura del gaucho. De allí que su interés buscará complementar, desde muy temprano, sus saberes de pintor con otras técnicas reproductivas provenientes de los desarrollos audiovisuales diversos e incorporando también elementos del sistema literario. Colocaba al gaucho y su singular representación, que Horacio González califica, a través de una figuración condensada y exuberante, como un elemento crítico de la modernidad e incluso del presente: «Hay un arcaico rasgo bufonesco en el trazo de Molina Campos, en el que recae toda la fuerza de su narratividad. Para llegar a esas escenas tan condensadas en su aspecto de jocosas caricaturas, hubo que atravesar el drama denso que figuras de aspecto torvo nos transmitan —aún hoy, a la lejanía— que son ellas las víctimas de un sistema». [González, 2012: 13]

Es así que observamos un gesto vanguardista que, casi en forma solitaria, despliega la posición y trabajo de Molina Campos. Para indagar en la cuestión nos interesa detenernos en una obra que el artista realiza al momento en que sus búsquedas y trayectos como pintor se hayan ya consolidados. Se despliega aquí una vuelta a la pintura desde las reflexiones y tensiones que provienen de otros sistemas vinculados a la literatura, el cine, el radio y lo musical que Florencio Molina Campos decide incorporar a la pintura. Se describe en un sentido diverso su vocación por construir una concepción de obra de arte integral que desde sus primeros comienzos lo acompaña y adquiere progresiva contundencia.



Florencio Molina Campos. Arando a la antigua. 1951

¹¹ Recordemos que, contemporáneamente, la pintura se encuentra debatiendo acerca de la modernidad a través del paisaje, se disgrega entre las representaciones de la ciudad de Buenos Aires y sus periferias que dan cuenta de la expansión y desarrollo de la urbanidad.

En el mismo sentido, la exploración de la estereoscopia¹² extrema estas diversas experimentaciones y operaciones técnicas múltiples contenidas en sus propias sistematizaciones que le permitieron comprender la visualidad como una sistema general perceptivo, es decir que la visión se completaba por el tacto, el movimiento, la temporalidad y la distancia, todos gestos pictóricos que se observan en su obra.

En 1949 observamos un punto de inflexión de sus procedimientos, a partir de composiciones pictóricas que se logran con la introducción del recorte completo de una lámina gráfica de almanaque de Alpagatas incorporada a una representación pictórica. De este modo, una nueva representación reúne los dos procedimientos en un gesto de integración y otorga un estatuto pictórico a lo gráfico. Un cuadro ya pintado por Florencio Molina Campos se transforma en un objeto gráfico (a partir de la edición de Alpagatas) que es nuevamente incorporado en el sistema pictórico. A este procedimiento lo denominamos *repictorialización*. Una reafirmación de lo pictórico como origen (matriz del almanaque) y punto de llegada. Pero a su vez, en este movimiento preanuncia una reutilización del collage como principio constructivo, cuestión que aparecerá unos pocos años después en el Pop o los Nuevos Realismos. Luego de intervenir como pintor en la cultura popular, a través de la difusión de sus pinturas en formato gráfico, el gesto de repictorialización interpela al campo de producción pictórica introduciendo en él una visualidad de origen popular (las reproducciones que se habían constituido en la pinacoteca de los pobres) al tiempo que lo gráfico es incorporado nuevamente a la experiencia pictórica¹³. Por otro lado, se observa una fuerte relación narrativa (corroborada por los títulos de las obras que replican el título original de aquella y agregan el número II que establece la



Florencio Molina Campos. *Que había sido tan linda!* 1949

¹² La estereoscopia refiere a una construcción perceptiva que, como sistema de visión fisiológica del siglo XIX, está formulada por un movimiento de la mirada que genera la acumulación de planos. El ojo en movimiento construye un orden espacial segmentado, pero a la vez superpuesto que integra el volumen, la tercera dimensión, incorporando un cuerpo guiado que pueda dar cuenta de esta recuperación. Los juguetes ópticos como el taumatropo, el zootropo, entre otros, desarrollaban la capacidad de ver en el movimiento figuras pintadas. La repetición de estas figuras (caballos, cuerpos danzantes, etc.) a partir del uso de espejos, entre otros artefactos, permitía ver en movimiento lo que está quieto. Estos dispositivos circularon en forma de entretenimiento popular y entraron en las casas.

¹³ Este movimiento de lo popular a lo culto y de lo culto a lo popular no fue exclusivo de Florencio Molina Campos, sino que también estuvo presente en la circulación de relatos orales que luego fueron capturados por la literatura y más tarde vuelta a re-oralizar, el caso más conocido en este sentido es del *Martín Fierro* de José Hernández (1872) [Adamovsky, 2019].

idea de secuencia). Así lo que sucede en el recorte, que proviene del almanaque *Alpargatas*, es una escena anterior a la escena pictórica que se despliega en la hoja *canson Montgolfier*, base de su realización.

Para dar cuenta de este gesto seleccionamos la obra *Que había sido tan linda!* realizada en el año 1949. Esta forma parte de un conjunto mayor de obras elaboradas bajo el mismo procedimiento entre ellas: *El organista y su aparcerero! II*; *Cantor de boliche II*; *Ta lindo el asadito II*; *Cantando pa entretenición II*— todas ellas realizadas en el mismo año.

El caso de *Que había sido tan linda!* agrega una complejidad mayor, la escena superior proveniente del recorte del almanaque contiene una escena panorámica, el gaucho seduciendo a la china, separados por un foco de atención de un blanco llamativo, el horno de barro. El rancho a la derecha y el territorio con los animales característicos de su obra. La cruz de madera permite que la obra vuelva sobre sí misma, hacia el paisaje, y, a la vez, señale la escena de la huida.

Sin embargo, en la obra pictórica que desarrolla en el margen inferior y ocupa la franja horizontal elabora un escorzo del rancho en el extremo izquierdo donde el personaje de la madre, que no veíamos en el almanaque, se introduce como efecto humorístico. Y el desplazamiento del caballo yéndose por la derecha, con la pareja, propone una relación entre caballo, gaucho y china que se repite en otras ocasiones.

El recurso parece establecer un enlace con la tradición y a la vez dar cuenta de un gesto sumamente disruptivo. Por un lado, los recortes de *Alpargatas* parecen recordar formas de representación barrocas en la que se coloca un cuadro dentro del cuadro como estrategia recurrente; sin embargo, en esta ocasión dicho cuadro adquiere un carácter más central y ocupa mayor superficie pictórica, haciendo más evidente la relación con la pintura.

Por otro lado, además de capturar un elemento de la cultura impresa como constitutivo de la obra, la cuestión de lo popular parece adquirir un grado de mayor intensidad y localía. El modo en que el almanaque es recortado y pegado en el cuadro referencia la manera en que las propias imágenes de las reproducciones de *Alpargatas* fueron y son recortadas, aún hoy, para la decoración de los hogares y comedores en la Argentina. Es decir que es doblemente popular por ser una producción industrial y por el modo en que el pueblo recorta y exhibe esas imágenes.



La obra de Florencio Molina Campos
«Ta juerte 'l soll!» en el almanaque de *Alpargatas*

Observaciones finales

Los modos de construir el espacio del paisaje construyen señales históricas específicas, no necesariamente remitidas al presente de la realización en el caso de Florencio Molina Campos y sí referidas a un presente extrañado en el caso de Pío Collivadino. Cada una de las posiciones espaciales y compositivas que ambos artistas elaboran a partir de sus construcciones provoca, en cualquiera de los casos, una mirada en movimiento. Una proposición histórica en el caso de Pío Collivadino: a partir de la transformación del espacio la mirada se despliega entre demoliciones, restos de lo que aún queda (un muro derruido, restos de chimeneas, cúmulos de escombros) que intersectan la mirada. En el caso de Florencio Molina Campos pone en acción la mirada estereoscópica que dio inicio al cine.

Ambos realizan viajes formativos opuestos, Pío Collivadino al gran arte europeo y Florencio Molina Campos a la modernidad de la reproductibilidad técnica de Estados Unidos de Norteamérica. En los viajes formativos encuentran características diferentes, Pío Collivadino lo hace en su juventud en la tensión de una búsqueda signada por su herencia artesanal (padre carpintero), su doble condición local (Italia — Argentina) y su consolidación de pintor a la vez que artista integral dedicado al estudio de la escenografía y las artes aplicadas. El viaje celebratorio al París de 1900 y la escena experimental del arte italiano le interrumpen su formación. Pío Collivadino vuelve a mirar, descubre su tiempo presente modificando su recorrido.

En el caso de Florencio Molina Campos ya viene construyendo su programa pictórico con un fin audiovisual. Viajaba a Nueva York con un gesto modernista que se fortalecía y ampliaba vinculándolo a la comprensión y convicción de que las artes reproductivas convergen en el encuentro con lo popular que ya formaba parte de su interés inicial.

En ambos la presencia de la tradición está desviada, molestada por un gesto de corte que se articula a través de un salto técnico contenido en sus propuestas. Ambos encuentran que las artes aplicadas o reproductivas, según el caso, les permite orientarse en la construcción de un concepto propio vanguardista de *obra de arte total* que recuerda a la noción de praxis vital desde la que se conmueve lo artístico. Podemos pensar que es desde esta idea de praxis vital que cada uno de ellos recupera una experiencia integrada a la vida práctica de la humanidad. Desde posiciones y elecciones diferentes cada uno busca incorporar en lo artístico dimensiones afectivas de lo popular que portan marcas de colectividad, herencia e identidad.

Bibliografía / References

Adamovsky E. (2019) El gaucho Indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada [The Indomitable Gaucho. From Martín Fierro to Perón, the impossible emblem of a torn nation], Buenos Aires, Siglo XXI, 264 p. (In Spanish)

Bürger P. (2000) *Teoría de la Vanguardia* [Theory of Vanguard], Barcelona, Ediciones Penínsulas, 192 p. (In Spanish)

Crary J. (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* [The techniques of the observer. Vision and modernity in the century], Murcia, CENDEAC, 223 p. (In Spanish)

Fara C. (2012) Buenos Aires – Roma – Buenos Aires. Una aproximación a la obra de paisaje urbano de Pío Collivadino (1890–1920) [Buenos Aires – Rome – Buenos Aires. An approach to the work of urban landscape of Pío Collivadino (1890–1920)], *Concinmitas*, vol. 2, no. 21, pp. 126–138. (In Spanish)

Fara C. (2019) La ciudad vestida. Collivadino y la organización de las celebraciones de carnaval en Buenos Aires [The dressed city. Collivadino and the organization of carnival celebrations in Buenos Aires] in N. Altrudi, C. Vanegas (eds.) *El taller de Collivadino* [Collivadino's workshop], San Martín, Unsam Edita, pp. 88–105. (In Spanish)

Fara C. (2020) *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910–1936)* [A vertical horizon. Urban landscape of Buenos Aires (1910–1936)], Buenos Aires, Ampersand, 272 p. (In Spanish)

Gallegos D., Marte F. (2019) Estudio y caracterización de materiales en la obra pictórica de Pío Collivadino [Study and characterization of materials in the pictorial work of Pío Collivadino] in N. Altrudi, C. Vanegas (eds.) *El taller de Collivadino* [Collivadino's workshop], San Martín, Unsam Edita, pp. 12–23. (In Spanish)

Gibson J.J. (1974) *Percepción del mundo visual* [The perception of the visual world], Buenos Aires, Infinito, 319 p. (In Spanish)

Guerra E. (2001) *Vida y obra de Pío Collivadino* [Life and Work of Pío Collivadino], Buenos Aires, Ediciones Universidad Lomas de Zamora, 92 p. (In Spanish)

González H. (2012) *Prólogo* [Prologue] en J. Hernandez El gaucho Martín Fierro [The gaucho Martín Fierro], Buenos Aires, Molina Campos Ediciones, 160 p. (In Spanish)

Malosetti Costa L. (2013a) *Collivadino. Buenos Aires en construcción* [Collivadino. Buenos Aires in construction], Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 194 p. (In Spanish)

Malosetti Costa L. (2013b) *Doscientos años de pintura Argentina: del siglo XIX a la pintura del Centenario* [Two hundred years of Argentine painting: from the 19th century to the painting of the Centenary], Buenos Aires, Banco Hipotecario, 407 p. (In Spanish)

Murace G. (2019) «Artista geniale e amico di tutti» [«Brilliant artist and friend to all»] in N. Altrudi, C. Vanegas (eds.) *El taller de Collivadino* [Collivadino's workshop], San Martín, Unsam Edita, pp. 106–137. (In Spanish)

Schuster G., Fressoli G. (2023) *Molina Campos, Pintor Moderno* [Molina Campos, Modern Painter], Moreno, UNM Editora, 86 p. (In Spanish)

Wajcman G. (2001) *El objeto del siglo* [The object of the century], Buenos Aires, Ediciones Amorrortu, 240 p. (In Spanish)

«Sweet as Love»: Brazilian Coffee in Iceland, 1900–1940

© Pankov E.S., 2025

Evgeni S. Pankov, junior research fellow at the Institute for International Studies, Ph.D. Fellow at MGIMO University
119454, Russia, Moscow, Prospect Vernadskogo, 76
ORCID: 0009-0003-6889-9083 E-mail: panckovv.eug@gmail.com



Abstract. The article focuses on the history of Brazilian–Icelandic coffee trade in the first half of the 20th century by putting the issue into a broader context of globalization and transatlantic trade. Based on official trade reports and newspapers of the time, it explores not only the economic dimension of the issue, but also its cultural aspects to answer the following question: what was the role of Brazil — the leading coffee producer and supplier in 1900–1940 — in the formation of a unique Icelandic coffee culture? To begin with, the article finds the reciprocal influence of trade and culture, as coffee brought new forms of social interaction and new social conflicts to Iceland, whose inhabitants witnessed new phenomena in their daily lives. Besides, it reveals new links in the transatlantic trade system, as Brazil and Iceland, both previously having been on the margins of the postcolonial trade system, gradually es-

tablished direct trade ties which, in turn, led to more mutually beneficial sales conditions. Moreover, the increasing bilateral trade caused a spillover of economic cooperation into culture, as new *images* — both literally and figuratively — of Brazil spread among Icelandic intellectuals and photo enthusiasts. The article also presents new datasets on annual imports of unroasted coffee into Iceland in 1912–1945, on average annual prices of coffee imports into Iceland in 1914–1945, and on shares of leading coffee importers in the Icelandic market — all these can be used for further research into the issue of transatlantic coffee trade.

Key words: coffee, Iceland, Brazil, the history of everyday life, transatlantic trade, postcolonial studies, Thor Thors

For citation: Pankov E.S. (2025) «Sweet as Love»: Brazilian Coffee in Iceland, 1900–1940, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 145–164. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-145-164

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

«Сладкий, как любовь»: бразильский кофе в Исландии, 1900–1940

© Панков Е.С., 2025

Евгений Сергеевич Панков, младший научный сотрудник Института международных исследований, аспирант, МГИМО МИД России.
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
ORCID: 0009-0003-6889-9083 E-mail: panckov.eug@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается история бразильско-исландской торговли кофе в первой половине XX в. При этом данная проблема помещена в широкий контекст трансатлантической торговли и «первой волны» глобализации. На основе официальных торговых отчётов и публикаций в периодических изданиях рассматриваются не только экономическое измерение проблемы, но и её культурные аспекты с целью ответить на вопрос о том, какова была роль Бразилии (ведущего производителя и поставщика кофе в 1900–1940 гг.) в формировании уникальной кофейной культуры Исландии. Прежде всего, прослеживается *взаимовлияние* торговли и культуры, поскольку кофе принёс в Исландию новые формы социального взаимодействия и новые социальные конфликты, а жители страны стали сталкиваться с принципиально новыми явлениями в своей повседневной жизни. Помимо этого, возникли новые звенья в системе трансатлантической торговли первой половины XX в., поскольку Бразилия и Исландия — государства, ранее находившиеся на периферии постколониальной торговой системы, постепенно установили прямые торговые связи, что, в свою очередь, привело к формированию более взаимовыгодных условий продажи кофе. Кроме того, рост объёмов непосредственной торговли привёл к «переливу» экономического сотрудничества в сферу культуры, так как образы Бразилии стали активнее распространяться среди исландских интеллектуалов и любителей фотографии. В работе также представлены три новых массива статистических данных (см. приложения): 1) о ежегодном объёме импорта необжаренного кофе в Исландию в 1912–1945 гг.; 2) о среднегодовых закупочных ценах импортируемого в Исландию кофе в 1914–1945 гг.; 3) о страновой структуре импорта кофе на исландский рынок. Они, в свою очередь, могут быть использованы для дальнейших исследований трансатлантической торговли кофе.

Ключевые слова: кофе, Исландия, Бразилия, история повседневности, трансатлантическая торговля, постколониальные исследования, Тор Торс

Для цитирования: Панков Е.С. (2025) «Сладкий, как любовь»: бразильский кофе в Исландии, 1900–1940. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 145–164. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-145-164

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

«Dulce como el amor»: café brasileño en Islandia, 1900–1940

© Pankov E.S., 2025

Evgeni S. Pankov, investigador junior del Instituto de Investigaciones Internacionales, doctorando en la Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, Avenida Vernadskogo, 76

ORCID: 0009-0003-6889-9083

E-mail: panckovv.eug@gmail.com

Resumen. El artículo explora la historia del comercio de café entre Brasil e Islandia en la primera mitad del siglo XX, situando la cuestión en un contexto más amplio de globalización y comercio transatlántico. Basándose en informes comerciales oficiales y en periódicos de la época, se centra no solo en la dimensión económica del tema, sino también en sus aspectos culturales para responder a la siguiente pregunta: ¿cuál fue el papel de Brasil —el principal productor y proveedor de café en 1900–1940— en la formación de una cultura cafetera única en Islandia? En primer lugar, había influencia recíproca entre el comercio y la cultura, ya que el café trajo nuevas formas de interacción social y nuevos conflictos sociales a Islandia, cuyos habitantes vieron nuevos fenómenos en su vida cotidiana. Además, surgieron nuevos vínculos en el sistema comercial transatlántico, ya que Brasil e Islandia, que antes se hallaban al margen del sistema comercial poscolonial, establecieron gradualmente lazos comerciales directos que, a su vez, propiciaron condiciones de venta más beneficiosas para ambas partes. Además, el incremento del comercio hizo que la cooperación económica impactara en la cultura, ya que nuevas imágenes de Brasil —tanto literal como figurativamente— se difundieron entre los intelectuales islandeses y los aficionados a la fotografía. El artículo presenta también nuevos conjuntos de datos sobre importaciones anuales de café verde en Islandia en 1912–1945, sobre los precios medios anuales de las importaciones de café en Islandia en 1914–1945 y sobre las cuotas de los principales importadores de café en el mercado islandés. Todos estos datos pueden utilizarse para seguir investigando la cuestión del comercio transatlántico del café.

Palabras clave: café, Islandia, Brasil, historia de la vida cotidiana, comercio transatlántico, estudios postcoloniales, Thor Thors

Para citar: Pankov E.S. (2025) «Dulce como el amor»: café brasileño en Islandia, 1900–1940, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 145–164. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-145-164

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

«Good coffee, Brazilians say, must be black as night, hot as hell, and sweet as love», reads the *Tækifærissréttir*, a 1936 Icelandic brochure on food and cookery¹. This meeting of Icelandic and Brazilian cultures, divided by the Atlantic, seems extraordinary: every two straight lines meet only once and it was coffee that put the two remote societies together in the early 20th century. Thus, the quotation indicates the influence of Brazilian culture on the «silent majority» of Icelanders through their daily lives.

Now, the Nordic countries are known for their unique coffee cultures, as they are traditionally among the biggest per capita coffee consumers in the world². Being no exception, Iceland annually consumes about 7 kg of the product per capita³. Therefore, Brazil, the leading coffee producer, matters in terms of studying how Iceland's coffee culture was shaped and, vice versa, how Latin American countries spread their cultural influence over the Atlantic in the early 20th century.

The transatlantic coffee trade in the early 20th century has been studied from several perspectives. In their chronologically broader study of international coffee markets, Daviron and Ponte scrutinize the role of leading suppliers in the formation of the global trading regime [Daviron, Ponte, 2005: 83–95]. Curtin discusses ethical aspects of coffee production in Latin America in the colonial and postcolonial context [Curtin, 1998: 173–207]. Pereira de Melo analyzes the influence of the *fluminense* (Rio de Janeiro state) coffee production and trade on the general economic development of Rio de Janeiro in 1888–1920 [Pereira de Melo, 2003].

The phenomenon of Iceland's coffee culture has already been a matter of research, too. Based on the food supply data from 1770 to 1940, Guðmundur Jonsson estimated total food consumption in Iceland and showed how important coffee was in a «monotonous diet» of ordinary Icelanders [Jonsson, 1998: 40]. Halldor Bjarnason scrutinized the key trends of coffee trade in the North European market in 1870–1914 [Bjarnason, 2001]. Sigurður Högni Sigurðsson scrupulously analyzed how coffee was perceived among other «luxury goods» in the cultural context of the 18–19th centuries and demonstrated that the progressive coffee culture clashed with centuries-old traditions and encountered opposition from conservative social groups [Sigurðsson, 2010]. Jón Bjarni Kristinsson researched profiles and reputations of leading Icelandic coffee brands and determined what their perception depends on [Kristinsson, 2017].

¹ Tækifærissréttir, 01.01.1936. Bls. 3.

² Per-capita volume sales in the coffee market worldwide, by country in 2023 (in kilograms). Statista, 26.09.2024. URL: <https://www.statista.com/forecasts/758734/per-capita-volume-sales-in-the-coffee-market-worldwide-by-country> (accessed: 31.12.2024).

³ Dánarbú sína útbreiðslu kaffimeningar á Íslandi. Háskoli Íslands. URL: https://www.hi.is/visindin/danarbu_syna_utbreidslu_kaffimeningar_a_islandi (accessed: 31.12.2024).

However, the international — mostly transatlantic — dimension of how Iceland's coffee culture was shaped is still scientifically underrepresented, although it may help reexamine several *loci communes* in how Europe and Latin America interacted with each other, commercially and culturally, in the first half of the 20th century, as coffee — the main Brazilian *Kulturträger* at that time — significantly shaped the image of this remote country in Europe. Moreover, being a symbol of many Ibero-American cultures [Astakhova, 2023: 136, 149], coffee was an everyday driving force behind globalization in the cultural sphere. So, being put into the context of *Globalization Studies*, «the coffee issue» may also shed light on how the Atlantic was «shrinking» under the influence of new technologies that made Baldwin and Martin's «first wave of globalisation»⁴ possible [Baldwin, Martin, 1999: 1–2].

Accordingly, this article aims to put imports of Brazilian coffee into a broader international context and show how this context influenced the Atlantic trade flows, with special attention paid to Brazilian coffee as an element of Iceland's *Alltagsgeschichte* — «history of the everyday» — in 1914–1940. The study is based on regular official foreign trade reports (*Hagskýrslur um utanríkisverslun*), travel reports of Icelandic trade emissaries to South America, newspapers published in the first half of the 20th century⁵, and biographical reference books. The paper also presents three novel datasets on (1) annual imports of unroasted coffee into Iceland in 1912–1945, (2) average annual prices of coffee⁶ imports into Iceland in 1914–1945, and (3) shares of leading coffee importers in the Icelandic market (see Appendices 1–3). The article consists of two parts: the first one focuses on Brazilian coffee trade flows to Iceland and the second part scrutinizes some social implications of coffee culture.

Imports of Coffee into Iceland

Iceland was on the margins of the international coffee trade in the early 20th century — contrary to what could apparently look like a favourable position in the Atlantic. Coffee was brought to Iceland through mainland Europe and the United Kingdom, which is evidenced by statistical reports. Denmark⁷, Germany and the United Kingdom were the leading suppliers of coffee into Iceland in 1913 (see Table 1). Icelandic merchants purchased coffee in the harbours of Copenhagen, Hamburg and Liverpool and transported it westwards, as the island itself was geographically far from the coffee-producing regions of Brazil, Java, and the Red Sea. The costs of buying coffee directly from Brazil were too high, while Iceland, a remote and sparsely populated island, was not lucrative for Latin American producers.

⁴ Roughly 1870–1914. — [AN].

⁵ All newspapers and trade reports mentioned hereinafter can be found on www.timarit.is. — [AN].

⁶ Hereinafter, the term *coffee* means *unroasted coffee* unless otherwise stated. — [AN].

⁷ In 1918, Iceland gained independence from Denmark but remained in personal union with the Danish monarch. — [AN].

Year	Denmark	UK	Germany
1912	58.6	12.4	28.4
1913	59	10.2	30.3

Source: compiled by the author according to *Hagskýrslur um utanríkisverslun. Verslunarskýrslur árið 1912 (1914)*. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, 1914. Bls. 4–5 (Töflur); *Hagskýrslur um utanríkisverslun. Verslunarskýrslur árið 1913 (1915)*. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, 1915. Bls. 4–5 (Töflur). For the whole database on coffee imports into Iceland see Appendix 1.

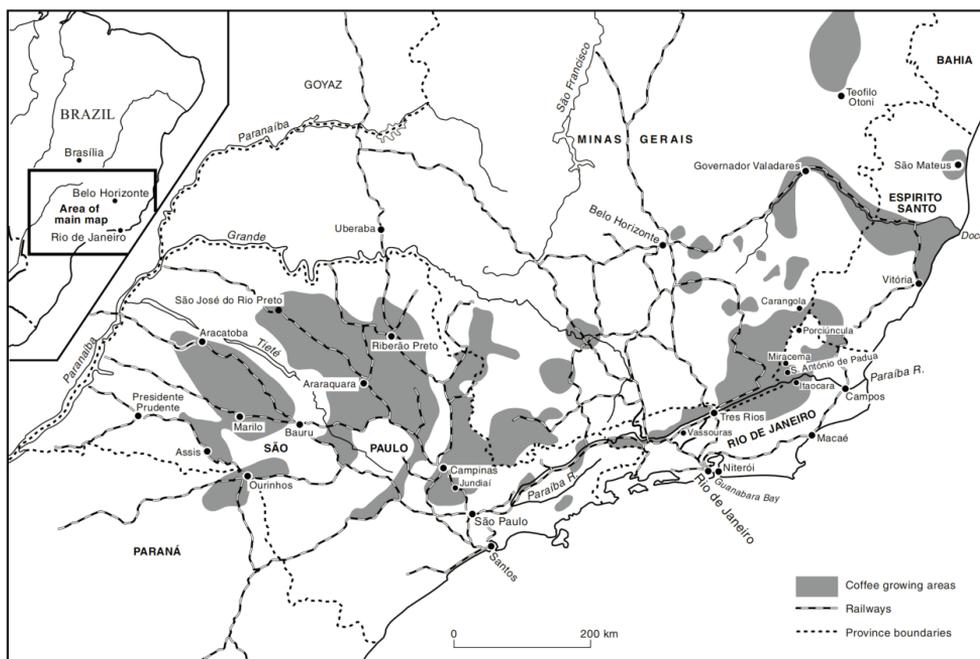
During the period known as the «First Republic» (1889–1930), Brazil was the undisputed leader of the global coffee market. In this regard, Daviron and Ponte even speak of the Brazilian monopoly period stretching from 1906 to 1937 [Daviron, Ponte, 2005: 84]. In 1906, the country produced almost five times as much coffee as the rest of the world — about 82 per cent of global production [Topik, 1998: 56]. Culturally, the saying «God is Brazilian» symbolized the favourable natural conditions for the cultivation of coffee, which «fell from heaven» [Clarence-Smith, Topik, 2003: 8]. The coffee economy brought substantial benefits to Brazil and coffee was its paramount export commodity (Table 2).

Year	Coffee	Sugar	Cotton	Rubber	Total
1870–79	56.3	11.8	9.7	5.5	83.3
1880–89	60.5	10.6	4.4	7.6	83.1
1890–99	65.4	6.1	2.5	14.2	88.2
1900–09	53.1	1.5	2.3	25.6	82.6
1910–19	52.1	2.4	1.7	16.4	72.6

Source: Kisling W. (2020) A microanalysis of trade finance: German bank entry and coffee exports in Brazil, 1880–1913. *European Review of Economic History*, vol. 24, no. 2. [Kisling, 2020: 361].

Internationally, coffee sorts were named not after the region of production but rather after the name of the exporting port. Rio de Janeiro and Santos were the main hubs for exporting Brazilian coffee to the Old World (see Pic. 1), so the Icelanders were familiar with «Rio-Coffee» (*Río-kaffi*) and «Santos-Coffee» (*Santos-Kaffi*) in the 1910s. «Brasil-kaffe» and «Rio-kaffe» (*kaffe* is the Danish spelling of the word) appear in Icelandic newspapers at the latest in 1858⁸.

⁸ Þjóðólfur, 01.05.1858. Bls. 84; Þjóðólfur, 20.03.1862. Bls. 59.



Areas of coffee production in Brazil in the early 20th century⁹

According to the *Verslunartíðindi*, a monthly review of Iceland’s trade, *Santos-Kaffi* made up about 69 per cent of coffee shipped from Brazil into Iceland in 1923–24, while 26 per cent of Brazilian coffee went through Rio¹⁰. Rio-Coffee adverts often appeared in Icelandic newspapers¹¹. Paradoxically, the vast majority of Brazilian coffee in Europe originated neither in Rio de Janeiro nor in Santos, but in the states of São Paulo and Minas Gerais, which by a wide margin exceeded the amount of coffee grown elsewhere in the country (see Table 3).

State	Production in million sacks ¹² (average 1917–20)
São Paulo	7,873
Minas Gerais	2,473
Rio de Janeiro	820
Espírito Santo	772
Bahia	148

Source: Pereira de Melo H. (2003) *Coffee and Development of the Rio de Janeiro Economy, 1888–1920* in W.G. Clarence-Smith, S. Topik (eds.) *The Global Coffee Economy in Africa, Asia, and Latin America, 1500–1989*, Cambridge, Cambridge University Press [Pereira de Melo, 2003: 366].

⁹ Source: Clarence-Smith W.G., Topik S. (2003) *The Global Coffee Economy in Africa, Asia, and Latin America, 1500–1989*, Cambridge University Press, p. IX. [Clarence-Smith, Topik, 2003: XII].

¹⁰ *Verslunartíðindi*, 01.11.1924. Bls. 130.

¹¹ *Verslunartíðindi*, 01.02.1918. Bls. 31.

¹² One sack weighed about 60 kg. — [AN].

Although Denmark, the metropolis of Iceland, remained neutral during World War I, the outbreak of hostilities disrupted the supply chains that passed through continental and British ports. As the unrestricted submarine warfare broke out in 1917 and German warships sank not only British but also Danish ships, coffee imports from Copenhagen, Liverpool, and Hamburg declined rapidly (see Table 4). However, the temporarily broken chains were replaced by imports from the United States: American merchants began to supply Brazilian coffee directly to Iceland in 1914, and almost monopolized the Icelandic market by the end of the war.

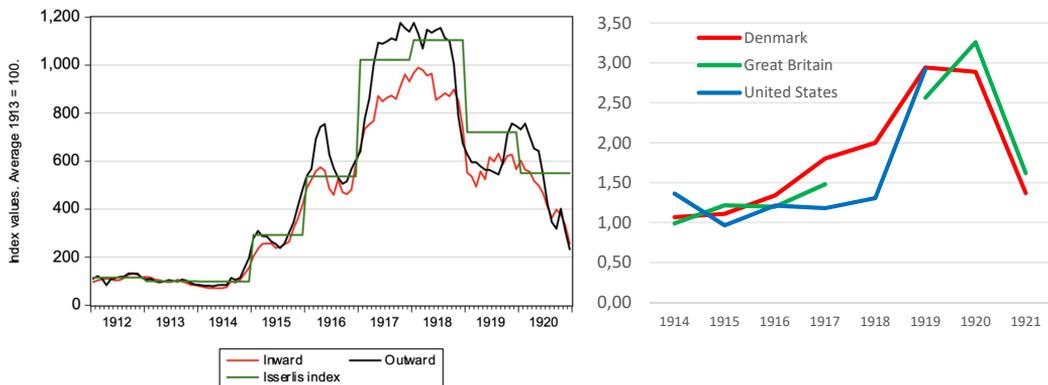
Table 4: Denmark, Great Britain, Germany, US — Share in Coffee Imports into Iceland (per cent), 1914–1918

Year	Denmark	USA	UK	Germany
1914	56.8	12.0	13.4	17.4
1915	56.8	29.1	9.0	0.1
1916	47.5	40.8	11.7	0
1917	4.1	95.0	0.5	0
1918	0.2	99.8	0	0

Source: compiled by the author according to *Hagskýrslur um utanríkisverslun*. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg; several years

As the commodity was shipped during the war, it became more expensive in Iceland. Among other factors, it was rising freight rates that pushed up the prices at which Icelandic merchants bought coffee from US and Danish counterparts (see Figure 1).

Figure 1: Aggregate Nominal Freight Rate Indices, 1912–1920, and Annual Average Current Prices of Coffee Imports into Iceland by Country, 1914–1921, Icelandic kronas per kg.



Sources: Klovland J.T. (2017) *Navigating through torpedo attacks and enemy raiders: Merchant shipping and freight rates during World War I*. Norwegian School of Economics, Department of Economics. Discussion Paper No. 7/2017. [Klovland, 2017: 4]; *Hagskýrslur um utanríkisverslun*. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, several issues.

The American company *Arbuckle*, a large exporter of Brazilian coffee to the global market, was among the leading suppliers of the commodity to Iceland. In 1915, a merchant from Akureyri, an Icelandic port town, advised the *Arbuckle* as a reliable company for those who were looking for new trade partners¹³.

Sporadic trade links between Iceland and Brazil were established during the temporary reorientation of trade flows from Europe to the Americas amid World War I. The first large shipment arrived in Iceland in 1915: 7,343 kg of coffee¹⁴ were shipped directly from Brazil¹⁵. Then, the average annual price of Brazilian coffee was equal to the average annual price of coffee of the same origin shipped from the United States and was significantly lower than the price of coffee from other countries (see Table 5).

Table 5: Annual Average Prices of Coffee Imports into Iceland by Country, 1914–1918, in Icelandic kronas per kg

Year	Average price	Denmark	UK	USA	Brazil	Norway	Germany
1914	1.09	1.07	0.99	1.36		1.29	1.07
1915	1.07	1.11	1.22	0.96	0.96	1.03	0.59 ¹⁶
1916	1.27	1.34	1.20	1.21		2.16	
1917	1.21	1.80	1.48	1.18			
1918	1.31	2.00		1.31			

Source: compiled by the author according to *Hagskýrslur um utanríkisverslun. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg*, several years. For the whole database on annual average prices of coffee imports into Iceland see Appendix 2.

After the end of World War I, the pre-war patterns of coffee supplies to Iceland were restored: Danish and British ports became the biggest transit points again. However, from 1923 onwards, Icelandic merchants began to reorient themselves towards direct trade with Brazilian counterparts, so Danish, British, American, and German intermediaries were almost completely abandoned by 1937 (see Figure 2). The advantageous geographic location provided Icelandic traders with a high degree of flexibility in changing import destinations.

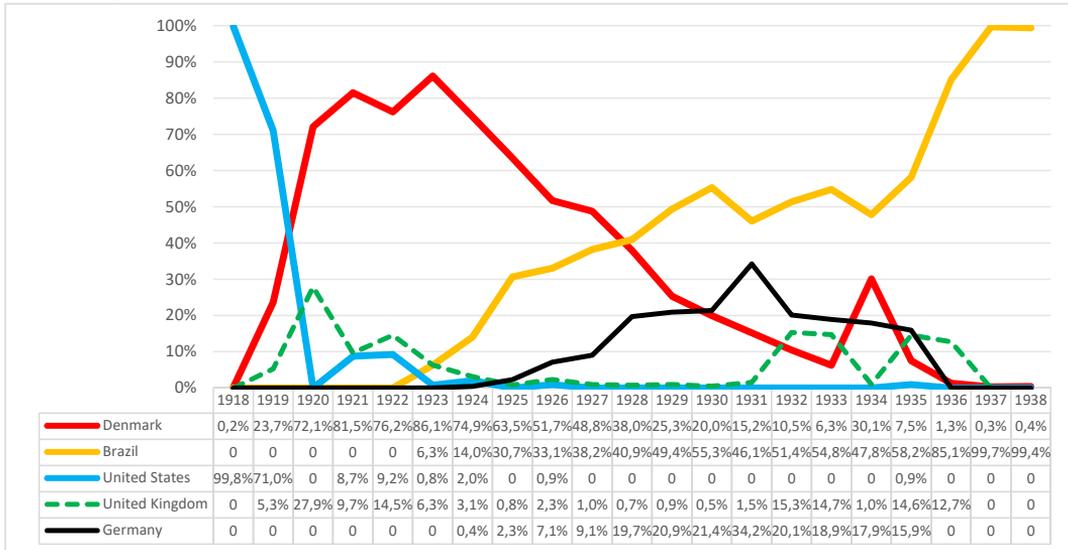
¹³ Íslendingur, 11.06.1915. Bls. 1.

¹⁴ Likely, about 120 bags by 60 kg that were in use at the time. — [AN].

¹⁵ Hagskýrslur um utanríkisverslun. Verslunarskýrslur árið 1915 (1917). Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, 1914. Bls. 4–5 (Tölflur).

¹⁶ In 1915, several bags of coffee (543 kg in total) were bought in Germany at an extremely low cost. The circumstances of this deal are unknown. — [AN].

Figure 2: Denmark, Brazil, the UK, Germany, the US — Share in Coffee Imports into Iceland (per cent), 1918–1938



Source: compiled by the author according to *Hagskýrslur um utanríkisverslun. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg*, several years.

In 1922, Pjetur A. Ólafsson (1870–1949) visited Brazil during his tour of Latin America where he represented the Fishing Company of Iceland (*Fiskefélag Íslands*) to look for new markets for Icelandic fish. Icelandic entrepreneurs usually travelled to Brazil via Great Britain, where they sailed from Iceland on the *Gullfoss*, a ship built in 1915¹⁷. Pjetur A. Ólafsson visited Rio de Janeiro when the World Expo — The Independence Centenary International Exposition — was held there. Before arriving in Rio, he sent letters in Portuguese to the city's twenty-two largest fish buying companies. After dealing with local traders, the envoy reported to the Icelandic government that merchants in Rio had a poor understanding of fish and its merits¹⁸. However, Rio de Janeiro and Santos made a great impression on him: «There are many cities, like Rio de Janeiro and Santos, that were absolute hotbeds of dangerous diseases (*pestarbæli*) 15–20 years ago, but now are among the cleanest and healthiest places in the world»¹⁹.

¹⁷ Thors Th. Á leið til Brasilíu. Samtíðin, 1938. 6. Hefti. Bls. 11.

¹⁸ Skýrsla til ríkisstjórnarinnar frá Pjetri A. Ólafssyni. Ægir, 01.03.1923. Bls. 40–47.

¹⁹ Verslunartíðindi, 01.06.1923. Bls. 68.

Later, from 1923 to 1933, Pjetur A. Ólafsson was the consul²¹ of Brazil in Iceland. He was known as one of the first photo enthusiasts, so his business trips contributed to the cultural dialogue between Brazil and Iceland. During one of his trips to Brazil, Pjetur A. Ólafsson made photographs and they were shown during a meeting of the Reykjavik Trade Society²². Thus, the intensification of bilateral trade caused a spillover of cooperation into the cultural sphere and cultivated a favourable image of Brazil in Iceland.



*Pjetur A. Ólafsson*²⁰

Trade links between Brazil and Iceland were stimulated by the general decline in ocean freight rates and port charges — an important dimension of «the first wave of globalisation» (roughly 1870–1914) [Baldwin, Martin, 1999: 1, 13]. The increase in coffee crops in Brazil in 1890–1940 also favoured the establishment of new trade links between the two countries [Topik, 2003: 36]. So, the interaction between the two countries was primarily based on «fish-for-coffee» diplomacy.



An Icelandic Cartoon: «Fish-for-Coffee» Diplomacy of Brazil and Iceland

²⁰ Source: Morgunblaðið, 02.06.1949. Bls. 11.

²¹ At that time, consuls were traditionally chosen from the local population to advocate the commercial and financial interests and facilitate any kind of bilateral cooperation. — [AN].

²² Morgunblaðið, 13.04.1928. Bls. 1.

In 1933, Garðar Gíslason became Brazil’s consul in Iceland [Kristjánsson, Guðnason, 1976: 136–137]. Two years later, Thor Thors (1903–1965), Iceland’s future first ambassador to the United Nations, an influential businessman and member of parliament from the Independence Party in the 1930s, stayed in Brazil for three weeks.

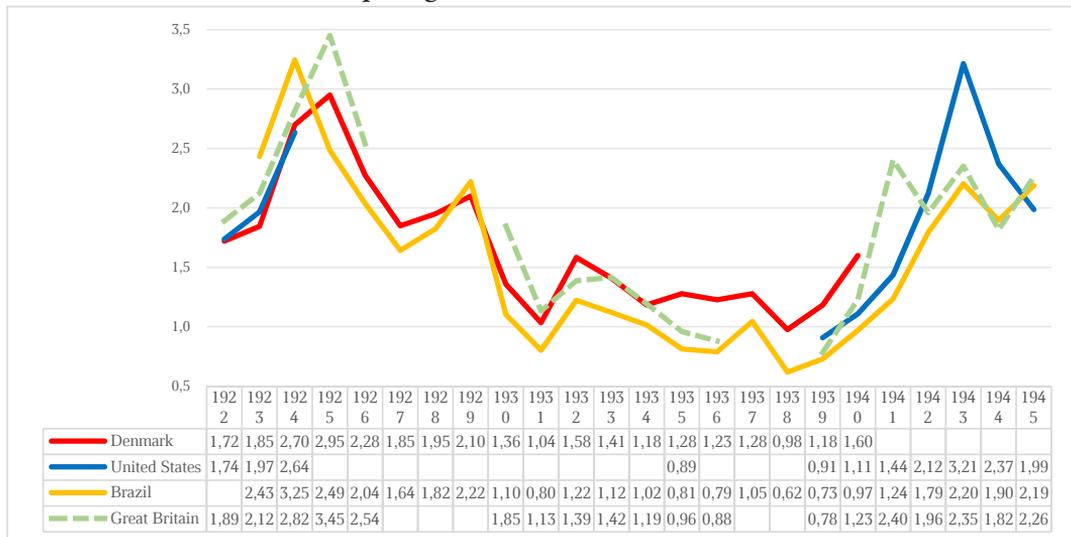
After visiting Santos and talking to local entrepreneurs, Thor Thors wrote an article for the *Morgunblaðið* which stated that «coffee is as important to Brazil as salted fish is to us Icelanders»²³. From this trip he particularly remembered the vast coffee fields and the beauty of Brazilian nature²⁴.

Apart from opening up new markets, the switch to direct trade with Brazil was also favourable for Icelanders because the average price of coffee bought directly from Brazil was lower than that from Denmark and the USA (see Figure 2).



Thor Thors

Figure 2: Annual Average Current Prices of Coffee Imports into Iceland by Country, 1922–1945, Icelandic kronas per kg



Source: compiled by the author according to *Hagskýrslur um utanríkisverslun*. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, several issues

²³ Morgunblaðið, 17.11.1935. Bls. 6–7.

²⁴ Ibidem.

The difference in wholesale prices also led to corresponding trends in retail sales. As the press adverts show, Icelandic shops sold different sorts of coffee at different prices, with Brazilian coffee being the cheapest (see Table 6).

Table 6: *Prices of several coffee sorts in Reykjavik — September 1929 (Silli og Valdi shop) and June 1933 (Kaffilindin), Icelandic kronas²⁵*

September 1929		June 1933	
Sort	Price	Sort	Price
Pure Java, 250 g	1.80	Mocca, 500 g	3.05
Blended Java, 250 g	1.65	Java, 500 g	2.75
Campina, 250 g	1.45	Brazil, 500 g	2.35
Brazil, 250 g	1.05		

Thus, coffee facilitated the establishment of new links between the two societies and the «spillover» of cooperation into other spheres. Through this commodity, the two societies got to know each other and the favorable image of Brazil spread in the culture of the European country. At the same time, through globalization, Brazil was able to establish direct trade relations with Iceland and open up new markets. The «shrinking» Atlantic facilitated direct links between the two peripheral spaces of the global colonial system. Consequently, coffee culture even became a driving force behind decolonization, as it indirectly strengthened foreign trade and, as a consequence, political agency of Brazil and Iceland.

Coffee as a Social Phenomenon

However, the «silent majority» of Icelanders initially perceived coffee as a luxury good. Accordingly, official statistical reports put coffee into the group of luxury commodities until the 1920s²⁶. Besides, court rulings documented several cases of coffee thefts in the late 19th century²⁷.

Discussions about the social meaning of coffee drinking intensified in the early 20th century. In a 1900 article for the *Plógur*, a priest emotionally stated that coffee was detrimental to the nervous system, insistently posited that it was prohibitively expensive, and rhetorically asked: «Isn't it healthier for a child to drink a glass of milk instead of a cup of coffee?»²⁸ Guðrún Lárusdóttir also appealed to the health of children in her *Mother and Child* (1932): «Children are often made to drink coffee instead of milk for breakfast, but it would be better if they had milk instead. Coffee is nutrient-free while milk has all the substances that every body needs»²⁹.

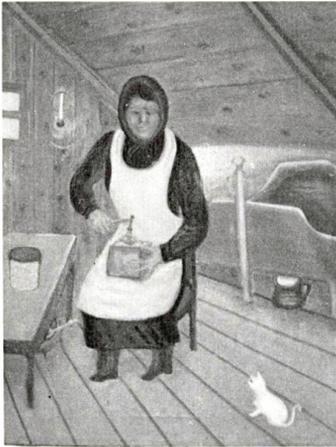
²⁵ Vísir, 12.09.1929. Bls. 1; Alþýðublaðið, 07.06.1933. Bls. 1.

²⁶ Landshagsskýrslur fyrir Ísland. Verslunarskýrslur 1907. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, 1914. Bls. 10 (X); Vaka, 01.07.1927 (3. Tölublað). Bls. 257.

²⁷ Landsyfirjettardómar og hæstarjettardómar í íslenskum málum 2.bindi (1881–1885). Reykjavík: Kristján Ó. Þorgrímsson, Sigmundur Guðmunðsson, 1886. Bls. 489; Landsyfirjettardómar og hæstarjettardómar í íslenskum málum 3.bindi (1886–1889). Reykjavík: Ísafoldarprentsmiðja, 1890. Bls. 368.

²⁸ Plógur, 21.02.1900 (2. tölublað). Bls. 11–12.

²⁹ Lárusdóttir G. Móðir og barn. Reykjavík: Kristilegt Bókmenntafélag, 1932. Bls. 74.



An Icelandic peasant grinding coffee³²

On the other hand, Bríet Bjarnhéðinsdóttir, an influential feminist, made a statement in favour of coffee in 1894: «I know nothing which makes people more willing and happy than good coffee»³⁰. At the same time, coffee is increasingly perceived as an element of hospitality, while «coffee evenings» became a means of socialisation for the students who wanted to establish new social links [Jónson et al., 1981: 295]. As a result, coffee became an attribute of urban life and spread to rural areas, too. Stopping for a cup of coffee became normal for those travelling from one Icelandic town to another³¹. In poor peasant families, coffee was usually served once a week, on Sunday morning, and the burden of grinding was actively shared by children [Sigurðardóttir, 2007: 10–17].

There was also a gender dimension to the process. After coffee beans were shipped, it was usually women who ground and brewed them — a daily routine of many Icelandic women in the early 20th century.

Women from wealthy backgrounds could afford to visit specialized establishments where large quantities of coffee were ground, roasted and sold [Alfredsson, 2016]. Ground, roasted and packaged coffee gradually became more and more popular.

In 1930, sellers already confidently referred to the imported product as «the national drink of the Icelanders»³⁴. Moreover, the *Stormur* somewhat presumptuously reported: «It is now known that Icelanders drink more coffee than many other nations. Some people, both men and



An advertisement for roasted and ground coffee calling it «Iceland's national drink»³³

³⁰ Bjarnhéðinsdóttir B. Sveitalífið og Reykjavíkrlífið. Reykjavík: Félagsprentsmiðjuna, 1894. Bls. 15.

³¹ Ísafold, 16.03.1910. Bls. 1.

³² Source: Sigurðardóttir A. (1985) *Vinna kvenna á Íslandi í 1100 ár*. [Women's work in Iceland for 1100 years], Reykjavík, Kvennasögusafn Íslands [Sigurðardóttir, 1985: 100].

³³ Fálkinn, 16.06.1944. Bls. 16.

³⁴ Norðlingur, 29.01.1930. Bls. 1.

women, drink 10–20 cups a day»³⁵. Whether or not these accounts are true, one thing is certain: coffee became an integral part of Icelanders' everyday life by the 1930s.

Moreover, newspaper adverts for six- and twelve-person coffee sets can be seen: in January 1934 they could be bought for 12–18 kronas at the *Edinborg shop*³⁶. Some shops offered to buy them as a Christmas gift for friends and acquaintances³⁷.

Accordingly, Iceland's coffee culture was a challenge for some foreign visitors. As Nikolai Kolli (1894–1966), the famous Soviet architect, visited the country in 1958, he was surprised by the frequency of coffee breaks during his meetings with local intellectuals. In his diary, the architect wrote of the «inevitable coffee» noting that it could be served even two times during the same meal³⁸.

Coffee not only brought enjoyment and relaxation, energising for the work that followed, but also created new problems for housewives. In 1936, the *Alpýðublaðið* published an advertisement of a stain remover that is particularly good for coffee and chocolate stains³⁹. Accordingly, the *Spegillinn*, a satirical magazine, published a «letter to the editor» in 1970:

Dear Spegillinn! What can be done about coffee stains on carpets? We bought a white carpet for the living room and now we stopped drinking coffee there. First, when my husband coughed, with his mouth full of freshly brewed coffee, one square meter of the carpet was stained. We solved this problem by pulling the piano and placing it over the stain. The next coffee stain came when the coffee pot fell of the table. Then, we pulled the sofa to cover the second stain. The third stain came yesterday when we were drinking our evening coffee. A farmer was going to take a seat on the sofa but he forgot that it had been pulled and placed over the second stain. <...> The arrangement in our living room became so strange that we decided to seek your advice.

*Answer: This is an easy problem. Buy a small bag of limes and a jar of strawberry jam. Spread the jam over the stains and cover them all. Then sprinkle the lime over the stains. If there is still a color difference between the lime and the carpet, sprinkle this lime over the whole carpet. After that, the stains are not going to be visible anymore <...>*⁴⁰.

Thus, the intensification of trade between Iceland and Brazil in the first half of the 20th century led to a change in the attitude of ordinary Icelanders towards the everyday consumption of coffee. While in the 19th century coffee was mainly a

³⁵ Stormur, 01.02.1930. Bls. 2.

³⁶ Morgunblaðið, 31.01.1934. Bls. 1.

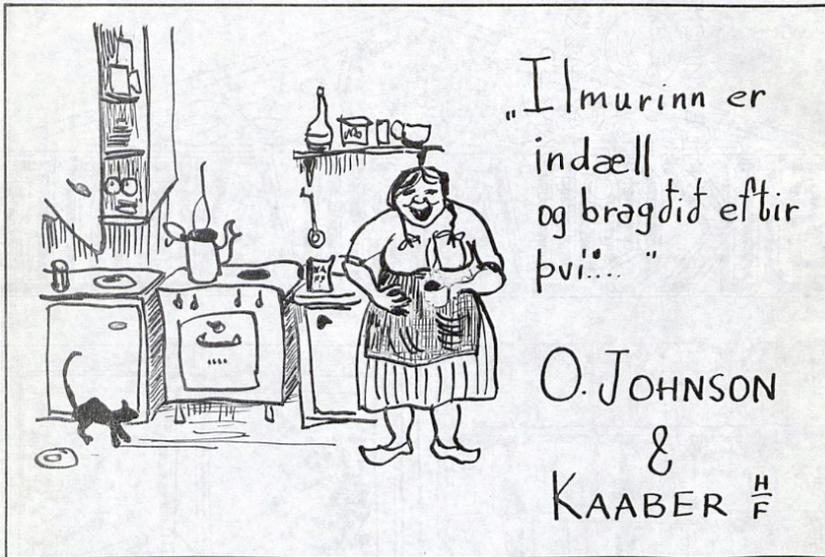
³⁷ Pósturinn, 01.12.1930. Bls. 18.

³⁸ RGALI (Russian State Archive of Literature and Art), f. 2773. op. 1. d. 73, l. 6, 9, 25, 62.

³⁹ Alpýðublaðið, 18.01.1936. Bls. 2.

⁴⁰ Spegillinn, 01.02.1970. Bls. 22. — Translated by the author of this article. — [EN].

luxury item, the consumption of which was often condemned and stigmatized, in the first half of the 20th century it became an important part not only of the usual diet of Icelanders, but also of their everyday life.



An advertisement for coffee in an Icelandic newspaper. 1961

* * *

Thus, this study indicates the emergence of a new link in the international transatlantic trade in the 1920s. After 1928, Brazil became the largest direct supplier of coffee to the Icelandic market. This fact largely shaped Iceland's coffee culture and had far-reaching consequences as it affected the daily lives of Iceland's inhabitants. Like any element of a foreign culture, coffee in Iceland was initially viewed with hostility. Conservative social institutions (the church) championed the resistance, while more liberal social groups (young people and feminists) had a positive attitude towards coffee. Gradually it was integrated into the national cultural canon.

In addition, it was globalization that dramatically facilitated direct trade between the two parts of the global periphery, which in turn strengthened their political and economic actorness. Moreover, the establishment of unmediated trade links contributed to lowering the price of coffee on the Icelandic domestic market by reducing transportation costs.

To a large extent, all this was possible due to the countries' sectoral specialization and mutual interest in their principal commodities: coffee and fish. In turn, economic cooperation flowed into the first cultural and societal ties, which provided for the familiarization of the two societies and the transfer of cultures across the Atlantic.

Список литературы / References

- Alfreðsson G. (2016) *Góður er dropinn, kaffisopinn: Saga kaffibrennslu á Íslandi* [Good is the drop, the coffee sip: the history of coffee roasting in Iceland], Reykjavík, Háskoli Íslands, 30 p. (In Icelandic)
- Astakhova E. (2023) *España como metáfora* [Spain as a Metaphor], Moscow, MGIMO University, 287 p. (In Spanish)
- Baldwin R., Martin Ph. (1999) *Two Waves of Globalisation: Superficial Similarities, Fundamental Differences*, Cambridge, National Bureau of Economic Research. Working Paper 6904, 33 p.
- Bjarnason H. (2001) *The Foreign Trade of Iceland, 1870-1914. An Analysis of Trade Statistics and a Survey of its Implications for the Icelandic Economy*, Glasgow, University of Glasgow, 690 p.
- Clarence-Smith W.G., Topik S. (2003) *The Global Coffee Economy in Africa, Asia, and Latin America, 1500–1989*, Cambridge, Cambridge University Press, 486 p.
- Curtin P.D. (1998) *The Rise and Fall of the Plantation Complex*, Cambridge, Cambridge University Press, 222 p.
- Daviron B., Ponte S. (2005) *The Coffee Paradox: Global markets, commodity trade and the elusive promise of development*, London, New York, Zed Books, 295 p.
- Jonsson G. (1998) Changes in food consumption in Iceland, 1770–1940, *Scandinavian Economic History Review*, no. 46(1), pp. 24–41. DOI: 10.1080/03585522.1998.10414677
- Jónson G., Eldjárn K., Gíslason T., Steindórsson S., Bragason Þ. (1981) *Saga Menntaskólans á Akureyri 1880–1980* [History of Akureyri High School 1880–1980], Akureyri, Odd Björnsson, 988 p. (In Icelandic)
- Kisling W. (2020) A microanalysis of trade finance: German bank entry and coffee exports in Brazil, 1880–1913, *European Review of Economic History*, vol. 24, no. 2, pp. 356–389. DOI: 10.1093/ereh/hez006
- Klovland J.T. (2017) *Navigating through torpedo attacks and enemy raiders: Merchant shipping and freight rates during World War I*, Norwegian School of Economics, Department of Economics, Discussion Paper no. 7/2017, 36 p.
- Kristinsson J. B. (2017) *Ímynd kaffivörumerkja á Íslandi: Kaffimarkaðurinn á Íslandi. Markaðsgreining og vörumerkjaímynd. BS-ritgerð í viðskiptafræði* [Image of Coffee Brands in Iceland: The Coffee Market in Iceland. Market Analysis and Brand Image. Bachelor's Thesis in Business Administration], Reykjavík, Háskoli Íslands, 57 p. (In Icelandic)
- Kristjánsson Ó.Þ., Guðnason J. (1976) *Íslenzkar æviskrár frá landnámstímum til ársloka 1940. 6 bindi* [Icelandic biographies from the time of settlement to the end of 1940. 6 volume], Reykjavík, Hið íslenska bókmenntafélag, 560 p. (In Icelandic)
- Pereira de Melo H. (2003) Coffee and Development of the Rio de Janeiro Economy, 1888–1920 in W.G. Clarence-Smith, S. Topik (eds.) *The Global Coffee Economy in Africa, Asia, and Latin America, 1500–1989*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 360–385.
- Sigurðardóttir A. (1985) *Vinna kvenna á Íslandi í 1100 ár.* [Women's work in Iceland for 1100 years], Reykjavík, Kvennasögusafn Íslands, 492 p. (In Icelandic)
- Sigurðardóttir H. (2007) *Horfinn barnaheimur. Líf of aðbúnaður sveitabarna í lok 19. aldar* [A vanished children's world. The lives and livelihoods of rural children at the end of the 19th century], Reykjavík, Kennaraháskóli Íslands, 30 p. (In Icelandic)

Sigurðsson S.H. (2010) *Munaðarvörur á Íslandi á 18. og 19. öld og viðhorf til þeirra. Ritgerð til B.A.-prófs (sagnfræði)* [Luxury Goods in Iceland in the 18th and 19th Centuries and Attitudes towards Them. Bachelor's Thesis in History], Reykjavík, Háskóli Íslands, 52 p. (In Icelandic)

Topik S. (2003) Integration of the World Coffee Market in W.G. Clarence-Smith, S. Topik (eds.) *The Global Coffee Economy in Africa, Asia, and Latin America, 1500–1989*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 21–49.

Topik S. (1998) Where Is the Coffee? Coffee and Brazilian Identity, *Revista de História*, no. 139, pp. 55–61. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i139p55-61

Appendix 1. Annual imports of unroasted coffee into Iceland by Country, 1912–1945, kg

	Denmark	UK	US	Norway	Germany	Netherlands	Brazil	Other countries	Total
1912	170,100	35900	-	-	82400	-	-	100	290100
1913	202,100	34900	-	-	103800	-	-	600	342400
1914	186,253	44061	39205	1000	56851	292	-	-	327662
1915	222,142	35337	113798	12060	543	-	7343	-	391223
1916	202085	49936	173419	125	-	-	-	-	425565
1917	23898	2838	551245	-	-	-	-	-	579981
1918	300	-	152800	-	-	-	-	-	153100
1919	175538	39240	526630	-	-	-	-	-	741408
1920	143176	55331	-	-	-	-	-	-	198507
1921	270849	32219	29050	-	-	-	-	180	332298
1922	344457	65747	41704	138	-	-	-	-	452046
1923	321480	23598	2969	1704	-	-	23506	40	373297
1924	271970	11372	7403	12675	1478	7205	50997	-	363100
1925	247237	3127	-	3566	8968	7188	119506	-	389616
1926	225140	10230	3937	4969	31060	16164	143946	-	435446
1927	207560	4098	-	3405	38544	9233	162799	-	425639
1928	171601	3363	-	110	89144	2721	185070	-	452009
1929	102400	3792	-	-	84640	13318	199494	553	404197
1930	86427	2051	-	-	92432	12354	239380	129	432773
1931	75478	7685	-	600	169987	12653	228695	1450	496548
1932	45649	66796	-	2450	87789	5969	224135	3500	436288
1933	31162	73129	-	8363	93989	4451	272510	13631	497235
1934	129949	4450	-	9145	77401	1671	206504	7265	431585
1935	44134	85425	5500	-	93457	6459	341194	5773	586742
1936	6882	66360	-	-	-	3600	443026	720	520588
1937	1699	-	-	-	-	120	540353	-	542172
1938	2510	-	-	-	-	1440	639500	-	643389
1939	7352	900	9036	-	180	-	477945	-	495413
1940	60	51224	115010	-	-	-	316515	2940	482809
1941	-	400	2970	-	-	-	616864	-	623174
1942	-	35400	39701	-	-	-	178651	-	253752
1943	-	16640	182202	-	-	-	1174859	-	1373701

	Denmark	UK	US	Norway	Germany	Netherlands	Brazil	Other countries	Total
1944	-	43574	204513	-	-	-	617684	-	865771
1945	-	32269	207310	-	-	-	646931	-	886510*

*Apparently, the official foreign trade report erroneously sums up annual coffee imports for 1945: 866,510 is written instead of 886,510⁴¹.

Source: compiled by the author based on *Hagskýrslur um utanríkisverslun*. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, several years.

Appendix 2. Average annual current prices of coffee imports into Iceland by country, 1914–1945, Icelandic krona per 1 kg

	Average	Denmark	UK	US	Brazil	Norway	Germany	Netherlands	Java	Uruguay
1914	1.09	1.07	0.99	1.36	-	1.29	1.07	1.03	-	-
1915	1.07	1.11	1.22	0.96	0.96	1.03	0.59	-	-	-
1916	1.27	1.34	1.2	1.21	-	2.16	-	-	-	-
1917	1.21	1.8	1.48	1.18	-	-	-	-	-	-
1918	1.31	2	-	1.31	-	-	-	-	-	-
1919	2.92	2.94	2.56	2.92	-	-	-	-	-	-
1920	2.99	2.89	3.26	-	-	-	-	-	-	-
1921	1.38	1.37	1.62	1.24	-	-	-	-	-	-
1922	1.75	1.72	1.89	1.74	-	?	-	-	-	-
1923	1.9	1.85	2.12	1.97	2.43	?	-	-	-	-
1924	2.8	2.7	2.82	2.64	3.25	3.2	?	2.85	-	-
1925	2.8	2.95	3.45	-	2.49	3.03	2.70	2.57	-	-
1926	2.18	2.28	2.54	?	2.04	2.24	2.05	2.15	-	-
1927	1.77	1.85	?	-	1.64	?	1.81	1.7	-	-
1928	1.86	1.95	?	-	1.82	?	?	?	-	-
1929	2.13	2.1	?	-	2.22	?	1.98	1.99	-	-
1930	1.18	1.36	1.85	-	1.1	-	1.2	1.20	-	-
1931	0.88	1.04	1.13	-	0.8	0.98	0.9	0.92	0.84	-
1932	1.34	1.58	1.39	-	1.22	1.39	1.45	1.43	1.24	-
1933	1.22	1.41	1.42	-	1.12	1.37	1.24	1.41	1.39	-
1934	1.11	1.18	1.19	-	1.02	1.47	1.2	1.31	1.21	-
1935	0.91	1.28	0.96	0.89	0.81	-	-	1.04	-	-
1936	0.81	1.23	0.88	-	0.79	-	-	0.78	-	-
1937	1.05	1.28	-	-	1.05	-	-	1.05	-	-
1938	0.62	0.98	-	-	0.62	-	-	0.68	-	-
1939	0.74	1.18	0.78	0.91	0.73	-	0.72	-	-	-
1940	1.03	1.6	1.23	1.11	0.97	-	-	-	-	-
1941	1.24	-	2.4	1.44	1.24	-	-	-	-	1.27
1942	1.87	-	1.96	2.12	1.79	-	-	-	-	-
1943	2.34	-	2.35	3.21	2.2	-	-	-	-	-
1944	2	-	1.82	2.37	1.9	-	-	-	-	-
1945	2.19	-	2.26	1.99	2.19	-	-	-	-	-

Source: compiled on the basis of *Hagskýrslur um utanríkisverslun*. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, several years.

⁴¹ Hagskýrslur um utanríkisverslun. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, 1946. Bls. 56.

Appendix 3. Annual shares of leading coffee importers in the Icelandic market, per cent

	Denmark	Brazil	United States	Great Britain	Germany
1912	58.6	0	0	12.4	28.4
1913	59	0	0	10.2	30.3
1914	56.8	0	12	13.4	17.4
1915	56.8	1.9	29.1	9	0.1
1916	47.5	0	40.8	11.7	0
1917	4.1	0	95	0.5	0
1918	0.2	0	99.8	0	0
1919	23.7	0	71	5.3	0
1920	72.1	0	0	27.9	0
1921	81.5	0	8.7	9.7	0
1922	76.2	0	9.2	14.5	0
1923	86.1	6.3	0.8	6.3	0
1924	74.9	14	2	3.1	0.4
1925	63.5	30.7	0	0.8	2.3
1926	51.7	33.1	0.9	2.3	7.1
1927	48.8	38.2	0	1	9.1
1928	38	40.9	0	0.7	19.7
1929	25.3	49.4	0	0.9	20.9
1930	20	55.3	0	0.5	21.4
1931	15.2	46.1	0	1.5	34.2
1932	10.5	51.4	0	15.3	20.1
1933	6.3	54.8	0	14.7	18.9
1934	30.1	47.8	0	1	17.9
1935	7.5	58.2	0.9	14.6	15.9
1936	1.3	85.1	0	12.7	0
1937	0.3	99.7	0	0	0
1938	0.4	99.4	0	0	0
1939	1.5	96.5	1.8	0.2	0
1940	0	65.6	23.8	10.6	0
1941	0	99	0.5	0.1	0
1942	0	70.4	15.6	14	0
1943	0	85.5	13.3	1.2	0
1944	0	71.3	23.6	5	0
1945	0	73	23.4	3.6	0

Source: compiled by the author based on *Hagskýrslur um utanríkisverslun*. Reykjavík: Prentsmiðjan Gutenberg, relevant years.

Развёрнутая метафора «кошки Дэн Сяопина» как текстообразующий ресурс (на материале испаноязычных СМИ)

© Мурзин Ю.П., 2025

Юрий Петрович Мурзин, канд. филол. наук, доцент кафедры испанского языка МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0009-0003-1735-2766

E-mail: yu.p.murzin@inno.mgimo.ru



Аннотация. Знаменитая китайская народная мудрость «Не важно, какого цвета кошка, лишь бы она мышей ловила» (*No importa el color del gato, lo importante es que cace ratones*), предикативный универсальный автосемантический метафорический афоризм, возведённый Дэн Сяопином до уровня модели преобразования экономики и общества, сегодня широко используется в медиадискурсе как мощный инструмент для достижения когнитивных, коммуникативных и прагматических целей, умело адаптируясь к контекстуальной среде. Представляется актуальным рассмотрение функционирования данной метафоры как текстообразующего средства на примерах из современных испаноязычных публикаций аналитического характера. В анализируемых материалах текстообразующая функция метафоры раскрывается посредством её развёртывания — через ряд

метафорически употреблённых слов, представляющих собой группу тематически связанных лексических единиц: метафорически употреблённое словосочетание *gato de Deng Xiaoping* — *кошка Дэн Сяопина* ассоциативно служит основой для развития содержания других слов, передающих метафорический образ. На пространстве отрывка того или иного объёма или всего текста, по ходу описания реальных событий или действий происходит развёртывание метафоры «кошки» в виде вкрапления «звеньев» тематической цепочки, каковыми служат компоненты исходной метафоры или тематически связанные с ними лексические единицы, становясь своеобразной метафорической констатацией и характеристикой действий и обстоятельств, резюмируя смысл изложения и выступая в качестве авторской субъективной личностной оценки. В каждом случае «звенья» цепочки получают лексическое и грамматическое распространение. «Персонажами» повествования могут выступать и сами «кошки», обозначающие, подобно героям басен, некие властные структуры или субъекты хозяйственной деятельности. Результаты исследования представляют значительный интерес, поскольку исходный метафорический микротекст видится как эффективный текстообразующий ресурс, способствующий актуализации метафорических и прагматических смыслов.

Ключевые слова: медиадискурс, межкультурная коммуникация, зоометафора, развёрнутая метафора, текстообразующий потенциал метафоры

Для цитирования: Мурзин Ю.П. (2025) Развёрнутая метафора «кошки Дэн Сяопина» как текстообразующий ресурс (на материале испаноязычных СМИ). *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 165–188. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-165-188

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2025. 2. P. 165–188
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-165-188

UDC 811.134.2

Recibido 23.04.2025
Revisado 20.05.2025
Aceptado 28.05.2025

La metáfora desplegada del «gato de Deng Xiaoping» como un recurso formador de texto (basado en los medios de comunicación de habla hispana)

© Murzin Y.P., 2025

Yuriy P. Murzin, PhD (Filología), profesor titular del Departamento de Español de la Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, prospekt Vernadskogo, 76

ORCID: 0009-0003-1735-2766

E-mail: yu.p.murzin@inno.mgimo.ru

Resumen. La paremia China *No importa el color del gato, lo importante es que cace ratones*, un aforismo metafórico autosemántico universal predicativo, elevado por Deng Xiaoping al nivel de un modelo de transformación de la economía y la sociedad, hoy se usa ampliamente en los medios de comunicación como una poderosa herramienta para lograr objetivos cognitivos, comunicativos y pragmáticos, adaptándose hábilmente al entorno contextual. Parece relevante considerar el funcionamiento de esta metáfora como un medio formador de textos a base de ejemplos de publicaciones analíticas contemporáneas en español. En los materiales analizados, la función formativa de la metáfora se revela a través de su despliegue, a través de una serie de palabras metafóricamente utilizadas, que representan un grupo de unidades léxicas temáticamente relacionadas: la frase *gato de Deng Xiaoping* utilizada metafóricamente es asociativamente la base para el desarrollo del contenido de otras palabras que transmiten una imagen metafórica. En un pasaje de un volumen particular o en todo el texto, en el curso de la descripción de acontecimientos o acciones reales, la metáfora del «gato» se despliega en forma de «enlaces» de la cadena temática, que son componentes de la metáfora básica o unidades léxicas relacionadas temáticamente con ellos, convirtiéndose en una especie de constatación y caracterización metafórica de acciones y circunstancias, resumiendo el significado de la exposición y actuando como una evaluación personal subjetiva del autor. En cada caso, los «eslabones» de la cadena reciben elementos léxicos y gramaticales secundarios. Los propios

«gatos» pueden ser «personajes» de la narración, que encarnan, al igual que los héroes de las fábulas animales, ciertas estructuras de poder o sujetos de actividad económica. Los resultados del estudio son de gran interés, ya que el microtexto metafórico original se ve como un efectivo recurso formador de textos que contribuye a la actualización de los significados metafóricos y pragmáticos.

Palabras clave: discurso mediático, comunicación intercultural, zoometáfora, metáfora desplegada, potencial formador de textos de la metáfora

Para citar: Murzin Y.P. (2025) La metáfora desplegada del «gato de Deng Xiaoping» como un recurso formador de texto (basado en los medios de comunicación de habla hispana), *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 165–188. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-165-188

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

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2025. 2. P. 165–188
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-165-188

UDC 811.134.2

Received 23.04.2025
Revised 20.05.2025
Accepted 28.05.2025

The Extended Metaphor of «Deng Xiaoping’s Cat» as a Text-Forming Resource (Based on the Material of the Spanish-Language Media)

© Murzin Y.P., 2025

Yuriy P. Murzin, PhD (Philology), Associate Professor at the Department of Spanish language, MGIMO University.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

ORCID: 0009-0003-1735-2766

E-mail: yu.p.murzin@inno.mgimo.ru

Abstract. The famous Chinese proverb *It doesn't matter if a cat is black or white, as long as it catches mice* is a predicative universal autosemantic metaphorical aphorism. Elevated by Deng Xiaoping to the level of a model for transforming the economy and society, it is now widely used in media discourse as a powerful tool for achieving cognitive, communicative and pragmatic goals by skillfully adapting to the contextual environment. It seems relevant to consider how this metaphor functions as a text-forming tool using examples from modern Spanish-language analytical publications. In the analyzed materials, the text-forming function of a metaphor is revealed through its deployment, through a number of metaphorically used words rep-

representing a group of thematically related lexical units: the phrase *cat of Deng Xiaoping*, which is used metaphorically, associatively serves as the basis for developing the content of other words that convey a metaphorical image.

In a passage of particular length or in an entire text, in the course of describing real events or actions, the metaphor of the *cat* unfolds in the form of interspersed *links* of the thematic chain, which serve as components of the basic metaphor or thematically related lexical units, becoming a kind of metaphorical statement and characterization of actions and circumstances, summarizing the meaning of the text and acting as the author's subjective personal assessment. In each case, the *links* of the chain are lexically and grammatically extended. The cats themselves can also be *characters* of the narrative, denoting, like the heroes of animal fables, certain power structures or subjects of economic activity. The results of the study are of considerable interest, since the original metaphorical microtext is an effective text-forming resource that contributes to the actualization of metaphorical and pragmatic meanings.

Key words: media discourse, intercultural communication, zoometaphor, expanded metaphor, metaphor's text-forming potential

For citation: Murzin Y.P. (2025) The Extended Metaphor of «Deng Xiaoping's Cat» as a Text-Forming Resource (Based on the Material of the Spanish-Language Media), *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 165–188. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-165-188

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

Статус метафоры как одного из важнейших способов познания и концептуализации сущностей и явлений действительности, как средства номинации и моделирования социальных явлений и внутреннего мира человека, а также как средства оценки является общепризнанным. Такая функциональная нагрузка и смысловой объём данного тропа позволяют автору высказывания, с учётом конкретной стилистической и прагматической задачи, создавать усиленный образ, побуждающий адресата к определённым выводам, оценкам и размышлениям.

Богатый материал для исследования метафоры дают средства массовой информации, которые непосредственно отражают общественный опыт порождения речи и актуальную речевую практику языкового сообщества в определённый период времени [Филатов, 2014b: 186].

Отдельного внимания заслуживает исследование функций широко применяемой в современной испаноязычной публицистике *метафоры, развёрнутой* в плане её текстообразующих возможностей, — как средства обеспечения связности и целостности всего текста или его отдельного фрагмента, равно как и средства реализации функций метафоры как таковой.

В современной отечественной испанистике практически нет работ, посвящённых текстообразующим возможностям развёрнутой метафоры, её роли в смысловом развёртывании и реализации прагматической установки публицистического текста. Опыт исследования этой актуальной темы послужит настоящая статья.

Развёрнутая метафора vs. простая метафора

Развёрнутую (расширенную, устойчивую) *метафору* авторы публикаций нередко применяют для создания ёмкого метафорического контекста. В отличие от простой метафоры, состоящей из одной единицы — носителя метафорического образа и в которой план выражения представлен одной единицей — *el ocaso del poder oligárquico*, развёрнутая метафора даёт разностороннюю характеристику предмета, вплоть до превращения метафоры в символ.

Понятие развёрнутой метафоры как метафоры, состоящей из «нескольких метафорически употребленных слов, создающих единый образ, т.е. из ряда взаимосвязанных и дополняющих друг друга простых метафор, усиливающих мотивированность образа», раскрывается в работе И.В. Арнольд [Арнольд, 2002: 64]. При развёртывании метафоры одна ассоциация влечёт за собой новые, связанные с ней по смыслу, в результате чего происходит усиление эмоциональности речи и обеспечивается более детальное описание ситуации. Таким образом, для развёрнутой метафоры характерно свойство повторности, создаваемое группой тематически связанных единиц, за счёт чего достигается расширение значения образа: «одно метафорически употреблённое слово ассоциативно требует развития содержания посредством других слов, которыми также передаётся метафорический образ».

В результате возникает развёрнутый и цельный метафорический контекст и выстраивается «своеобразный семантико-образный каркас текста» [Фёдоров, 1985: 69], к которому «прикрепляется» та или иная информация, то есть развёрнутая метафора обладает структурообразующей, текстообразующей силой [Москвин, 2019: 271] и «способностью быть мотивированной, развёрнутой, т.е. объяснённой и продолженной» [Харченко, 2007: 23].

Развёрнутая метафора состоит из а) исходной метафоры и б) метафорической развёртки. Оба эти элемента выступают не автономно, а образуют своего рода систему, «организующим стержнем» которой является «та или иная метафорическая модель» [Шехтман, 2008: 128] как конструктивное средство развёртывания текста.

Согласно Л.С. Билоус, развёрнутая метафора ведёт себя в тексте подобно тому, как концептуальная метафора реализуется в языке. Концептуальные метафоры, существующие в нашем мышлении, порождают более частные метафорические выражения; ядерная метафора, распространяясь в тексте, может быть представлена не только самой собой, но и более частными своими проявлениями [Билоус, 2001: 78].

Развёрнутая метафора может реализовываться на текстах разного объёма — на протяжении одного предложения, ряда предложений, одного абзаца, текста того или иного объёма или целого произведения, достигая при этом структурной и смысловой целостности текста [Геворкян, 2015: 386] как художественного, так и публицистического.

Нами исследуется текстообразующая функция метафоры «кошки Дэн Сяопина» на примере испаноязычных публицистических текстов.

Кошка как символ и носитель метафорического образа в культуре и языке народов Европы и Китая

Использование зооморфной метафоры имеет глубокие исторические корни как в китайской, так и в испанской лингвокультурах. Данный троп является важной составляющей языковой картины мира носителей того и другого языка и отражает их систему ценностей. Образы животных несут ассоциативную нагрузку, проецируясь в сознании субъекта на внешность человека, на его поведение, действия или личные качества и т.п., и позволяют таким образом актуализировать и интенсифицировать смыслы. Так, например, в источнике Refranero¹ зафиксировано более сотни паремий с ключевым словом *gato*, в которых кошка представляется, в частности, как образец:

- неблагодарности и эгоистичности: *Gato, animal ingrato*;
- вороватости: *Gato que hurta cumple con su natura; El ratón es roedor, pero el gato es ladrón*;
- лени: *Gato dormilón no pilla ratón*;
- коварства и мстительности: *Buen amigo es el gato, sino que rasguña; Gato enfadado, araña hasta con el rabo*;
- живучести: *Gatos y mujeres siete vidas tienen*;
- изобретательности и находчивости: *El gato pesca sin mojarse*.

Характер и повадки кошек служат для метафорической характеристики человека, основанной, в частности, «на сходстве поведения», что зафиксировано в целом ряде фразеологизмов испанского языка:

huir como gato escaldado — удирать, ног под собой не чуя; убежать (нестись), как угорелая кошка (букв. убежать, как ошпаренная кошка);

gato escaldado del agua fría huye — букв. ошпаренный кот от холодной воды убегает; смысл: тот, кто однажды подвергся жестокому обращению, ведёт себя излишне предусмотрительно в похожих ситуациях в будущем, даже если нет на то причин;

pasar como gato por brasas — нестись стремглав, очертя голову (букв. пробегать, словно кошка по угольям);

lavarse como los gatos — умываться кое-как (букв. умываться по-кошачьи) и др.

Вместе с тем фразеологизмы могут выражать более широкие смыслы применительно как к человеку или его действиям, так и к иным сущностям или ситуациям, например:

¹ Refranero general ideológico español (1989). Compilado por L. Martínez Kleiser. Madrid. Editorial Hernando. 1989. 783 p.

de noche todos los gatos son pardos — ночью все кошки серы;

gato viejo — стреляный воробей (букв. старый кот / старая кошка);

la curiosidad mató al gato — любопытство кошку сгубило;

llevarse como perro y gato — жить как кошка с собакой, вечно не ладить;

buscarle tres, o cinco, pies al gato — а) идти на ненужный риск, набиваться на неприятности, лезть на рожон; б) усложнять дело, мудрить, наводить тень на плетень (букв. проверять, не три ли лапки / не пять ли лапок у кошки);

sin buscarle tres pies al gato — попросту говоря; просто, не мудрствуя лукаво (букв. не проверяя, не три ли лапки у кошки);

buscar otro pie al gato — найти новый повод для придирок, сомнений и т.п. (букв. искать ещё одну лапку у кошки);

tener siete vidas como un gato — быть живучим как кошка; выходить невредимым из любых переделок (букв. иметь семь жизней, как кошка) и др.

С другой стороны, за длительное время сосуществования бок о бок с кошкой у человека выработалось множество оценочных суждений, характеризующих это животное с разных сторон, что нашло отражение в испанских фразеологизмах и поговорках, смысл которых также проецируется на человека и на его действия.

Выражение пренебрежительного или снисходительного отношения к кошке:

dar gato por liebre — обманывать (подменяя одну вещь другой, подобной, но более низкого качества; букв. выдавать кошку за зайца);

hasta los gatos quieren zapatos — смысл: порицание тем, кто предъявляет претензии, превышающие их достоинства и статус (букв. даже кошки хотят носить ботиночки).

Отношение как к слабому и беззащитному существу:

no hacer mal a un gato — смысл: характеристика смиренного человека, основанная на представлении о «кошке» как о беззащитном и кротком существе (букв. не навредить кошке)².

Идея «малого количества» выражается в современном разговорном испанском языке прилагательным *cuatro*, означающим, в сочетании с некоторыми существительными, некое неопределенное малое число: *explicar en cuatro letras* — пояснить кратко, в нескольких словах, *decir cuatro palabras* — сказать пару слов, *cayeron cuatro gotas* — дождь покапал и прошёл.

Существительное *gato* в сочетании с прилагательным *cuatro* или с числительным *tres* служит для обозначения очень малого числа людей: *cuatro gatos* — (незпр.) полтора человека: *Ridículo total de la «manifestación» contra las elecciones en España. La foto lo dice todo: cuatro gatos en la convocatoria. Más*

² Sbarbi J.M. Gran Diccionario de refranes de la lengua española. Buenos Aires. Joaquín Gil (ed.). 1943. P. 434–435.

*pancartas que gente. En total, no más de veinte personas*³. — Чистое посмешище эта «демонстрация» протеста против выборов в Испании. На фото всё видно: народу — всего-то раз-два и обчёлся. Лозунгов больше чем людей. В общей сложности собрались не более двадцати человек.

Зафиксированное в данных сочетаниях пренебрежительное отношение к кошке, перенесённое на людей, определено, пожалуй, «судьбой», выпавшей ей в Европе, где она появилась во времена Древнего Рима. Поначалу кошек уважали как полезных домашних животных, их держали дома и богатые, и простые люди. Однако с приходом христианства начались гонения на языческие религии и народные верования, и кошек объявили приспешницами ведьм и самого дьявола.

В Испании в Средние века к кошкам относились также крайне негативно: в фольклоре колдуньи и ведьмы часто выступали в образе черной кошки. К XV в. кошку однозначно стали ассоциировать с дьяволом или ведьмами

из-за её ночного образа жизни. Кроме того, на народных празднествах совершались жертвоприношения кошек, поэтому инквизиция даже сжигала черных кошек, как ведьм. Сначала страдали только черные кошки, но со временем гнев религиозных фанатиков обрушился и на всех остальных⁴.

Христианский мир на протяжении XI–XIII вв. видел в кошках олицетворение пороков. Из-за грациозности их отождествляли с похотью, а из-за малоподвижности и постоянной неги — с ленью. Впоследствии в бытовом понимании кошка становится символом лени, обмана, похоти, измены, вожделения, предательства. Подобное отношение к этому животному нашло отражение в искусстве, носившем в Средние века строго религиозный характер и в котором каждой детали предписывалось иметь символическую идейную нагрузку [Ржавитина, 2022: 113]: в главном христианском



Иллюстрация к «Книге о природе»
Конрада Мегенбергского. 1434

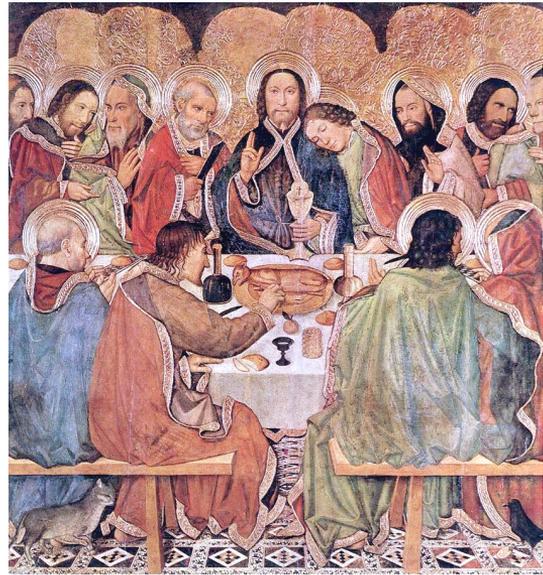
³ Ridículo total de la «manifestación» contra las elecciones en España. Guinea Ecuatorial: Página Web Institucional del Gobierno. 02.05.2016. URL: https://www.guineaequatorialpress.com/noticias/ridiculo_total_de_la_%E2%80%9Cmanifestacion%E2%80%9D_contra_las_elecciones_en_espa%C3%B1a (accessed: 27.03.2025).

⁴ Кошки в культурах народов мира. Яндекс ДЗЕН. 16.06.2022. URL: <https://dzen.ru/a/Yqrng8q4gXe5RcGn>; Кошки, живущие в Испании. LiveInternet. 28.09.2013. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4732747/post293309645/> (accessed: 27.03.2025).

сюжете живописи — «Тайной вечере» некоторые художники изображают кошку рядом с Иудой Искариотом — отверженным апостолом, который предаст Спасителя⁵.

К числу суеверных представлений относится бытующая у многих народов примета: считается, что чёрная кошка, перешедшая дорогу, сулит несчастья. Дурным предзнаменованием служит и встреча с чёрной кошкой и священником⁶.

Однако и в Средние века были периоды, когда кошек особо ценили как истребителей грызунов — вредителей продовольственных запасов и разносчиков инфекционной болезни — чумы, уносившей миллионы человеческих жизней.



Хайме Уге. Тайная вечеря. Ок. 1463–1475.
Национальный музей искусства Каталонии,
Барселона

С течением времени взгляды европейцев на кошку менялись: в ней видели не только утилитарное назначение, но и свойства и качества, оцениваемые с эстетической и поведенческой точек зрения. Так, известен ряд высказываний авторов разных стран и времён, употребляемых в испанском языке. В частности, в кошке видят воплощение:

— элегантности, изящества: *La elegancia quiso cuerpo y vida, por eso se transformó en gato* (Вильгельм IX Аквитанский);

— совершенства: *Incluso el más pequeño de los felinos es una obra maestra* (Леонардо да Винчи);

— таинственности, загадочности: *Estos seres particulares guardan un misterio, como un libro cerrado* (Хулио Кортасар); *Un gato es un rompecabezas para el cual no hay solución* (Хэйзел Николсон);

— спокойствия: *El ideal de la calma existe en un gato sentado* (Жюль Ренар);

— высокой самооценки: *Los perros vienen cuando se les llama; los gatos reciben el mensaje y te atienden después* (Мэри Блай); *En la antigüedad los gatos eran adorados como dioses... y ellos no lo han olvidado* (Терри Пратчетт);

— независимости: *Un gato será tu amigo, pero nunca tu esclavo* (Теофиль Готье);

⁵ Что бы это значило? Кошка как символ. Яндекс ДЗЕН. 15.12.2021. URL: <https://www.dzen.ru/a/YbmXxY0Um2L28fTp> (accessed: 27.03.2025).

⁶ Salas S. Los gatos: simbolismo y folklore. Shamanrites. 08.08.2020. URL: <https://shamanrites.com/gatos-simbolismo-folklore/> (accessed: 27.03.2025).

— эгоистичности: *Los gatos tienen el valor de vivir para ellos mismos* (Джим Дэвис)⁷.

Таким образом, символическое значение кошки в том виде, как оно закрепилось в генетической памяти человека как на интуитивном, так и на рациональном уровне, нашло своё отражение в поговорках, фразеологизмах и отдельных высказываниях.

В Китае кошки появились приблизительно за тысячу лет до нашей эры в результате обмена на шелковые ткани, которые из Поднебесной вывозились в другие страны. Эти животные помогали спасать ткани от мышей, и в некоторых местностях китайцы им даже молились. Своими качествами охотников, грациозностью и привязанностью к дому эти маленькие существа сумели покорить сердца китайцев и стали символом любви, достатка, семейного мира и спокойствия. Ныне кошка в Китае является членом семьи, неизменным компаньоном женщин; считается, что она привлекает удачу и способна отпугивать злых духов блеском своих глаз⁸.

Как свидетельствуют современные носители китайской культуры, кошка не несёт того символического и магического смысла, который заключает в себе рожденное человеческой фантазией мифологическое существо дракон — символ не только власти, силы и авторитета, но и счастья и благополучия. В Древнем Китае дракон символизировал единение энергий Инь и Янь и изначально рассматривался как «уравновешивающая и справедливая сила»⁹.

Кошка же, на уровне обыденного сознания, не более чем обыкновенное домашнее животное, след которого тем не менее остаётся в китайской фразеологии:

— 阿猫阿狗 (Ā māo ā gǒu) — букв.: котёнок и щенок; *смысл*: каждый встречный-поперечный, кто ни попадя, ничтожество, неудачник;



Иллюстрация из «Бестиария»
Бодлианской библиотеки. 1240-е гг.

⁷ Bustamante S. Frases sobre gatos de escritores: de las más célebres a las más originales. Wamiz. 02.02.2024. URL: <https://wamiz.es/gato/consejos/37377/frases-sobre-gatos-de-escritores-de-las-mas-celebres-a-las-mas-originales> (accessed: 27.03.2025).

⁸ ¿Sabemos Que Representan Los Gatos? Simbología De Estos Fascinantes Felinos. MascotaFiel. URL: <https://mascotafiel.com/que-representan-los-gatos/> (accessed: 27.03.2025).

⁹ Байдова М. Десять самых почитаемых божеств в Древнем Китае. Северный маяк. 17.08.2022. URL: <https://severnymayak.ru/2022/08/17/desyat-samyx-pochitaemyx-bozhestv-v-drevnem-kitae/> (accessed: 27.03.2025).

- 猫哭老鼠 (māo kū lǎoshǔ) — букв.: кот оплакивает мышь; *смысл*: вы-
ражать притворное сочувствие, проливать крокодиловы слёзы;
— 照猫画虎 (Zhào māo huà hǔ) — букв.: рисовать тигра, взяв за образец
кошку; *смысл*: слепо копировать, подражать, имитировать схожесть;
— 猫鼠同眠 (Māo shǔ tóng mián) — букв.: кошка и крыса спят вместе;
смысл: рука руку моет¹⁰.

Однозначно функциональную оценку кота/кошки как утилитарного существа, которое должно ловить мышей [Михайлова, Чжао, 2016: 176–177], выражает пословица, широко известная в китайской провинции Сычуань — родине Дэн Сяопина, получившая всемирную известность благодаря тому, что Дэн Сяопин произнёс её в 1961 г., ещё при жизни Мао, как образное название модели модернизации и развития Китая, к осуществлению которой в полной мере ему удалось приступить только будучи фактическим верховным руководителем страны — с 1978 по 1989 г. В испаноязычном медиадискурсе данная пословица употребляется наиболее часто в следующем переводе *No importa si el gato es blanco o negro; lo que importa es que cace ratones* — *Не важно, какого цвета кошка — белого или черного, — главное, чтобы она мышей ловила.*

Лексема *gato* в данном контексте становится носителем метафорического образа лишь в результате развёртывания, достигаемого сочетанием её с прилагательным-определением цвета *blanco o negro* как обозначением «идеологии» или «способа хозяйствования» и за счёт предиката *cazar ratones* со значением «успешная деятельность». Таким образом, вся фраза в целом представляет собой развёрнутую метафору, носителем которой является группа тематически связанных единиц.

Поскольку в современном общественно-политическом дискурсе данная пословица неразрывно связана с именем конкретного политика, то её вариант в виде сочетания *gato de Deng* становится обозначением носителя метафорического образа, в котором прочитывается «способ преобразования экономики и общества».



Чоу Вэнь-чу. Женищина,
читающая книгу.

Ок. X в. Музей императорского
дворца, Тайбэй

¹⁰ Чэньюй (китайские пословицы) о котях. VK. 26.07.2021. URL: https://vk.com/wall-57302136_1601276 (accessed: 27.03.2025).

Китайская народная мудрость приобрела характер языковой метафорической модели, прочно укоренившись в публицистической картине мира, и широко эксплуатируется в современной журналистике, в том числе и испаноязычной, для эффективного речевого воздействия на читателя. В испанской прессе исследуемая поговорка стала часто встречаться после визита премьер-министра Испании Фелипе Гонсалеса (Felipe González, 1982–1996) в Китай, где он встречался с Дэн Сяопином, от которого и услышал поговорку о кошке. После встречи Ф. Гонсалес рассказал журналистам о реформах, проводимых в Китае, и о данном речении, ставшем кредо китайских реформаторов, а впоследствии и излюбленным средством публицистов, используемым для придания образности языку и в качестве риторического приёма «ссылка на авторитет».

Пословица о кошке получила распространение не только в языке прессы, но и на уровне межличностной коммуникации. Так, посол КНР в Боливии вспоминал, как в 1995 г. он, рассказывая президенту Боливии Гонсало Санчесу де Лосаде (Gonzalo Sánchez de Lozada, 1993–1997, 2002–2003) об экономических реформах, проводимых в его стране, привел высказывание Дэн Сяопина о кошке. После этого афоризм стал широко известным в Боливии и всякий раз, когда дипломату приходилось встречаться с боливийскими коллегами и друзьями, он слышал в свой адрес полушутливое-полусерьёзное приветствие: «*Hola, embajador del gato blanco y el gato negro*»¹¹.

Таким образом, в данной генеративной метафоре находим метафорический эпитет — *del gato blanco y el gato negro*, выраженный сочетанием «существительное + прилагательное» и ставший своеобразным апеллятивом официального представителя страны.

В исследуемом изречении, автором которого, по существующему «преданию», считается Дэн Сяопин, представлена простая метафора, содержащая простые сравнения, с тремя типами метафоры: *субстантивной*, т.е. выраженной именем существительным (*gato*), *глагольной* (*cazar ratones*) и *адъективной*, выраженной метафорическими эпитетами (*blanco, negro*).



Встреча Фелипе Гонсалеса и Дэн Сяопина. 1985

¹¹ Mingxin T. El atractivo de la antigua sabiduría china. China Hoy. 12.2002. URL: <http://www.chinatoday.com.cn/hoy/2k212/13.htm> (accessed: 27.03.2025).

В новых же микротекстах вводятся новые свойства каждого из названных компонентов метафоры как следствия исходной метафоры, формирующие подробный образ модели преобразований, в результате чего возникает эффект новизны и возрастает сила воздействия на адресата.

Метафора «кошки Дэн Сяопина» как средство актуализации смысла

В следующем примере развёрнутая метафора представлена на уровне двух предложений: *En su primera visita a China en 1985, Felipe González **alabó el pragmatismo del entonces presidente Deng Xiaoping, quien dijo que «no importa que el gato sea blanco o negro, lo importante es que cace ratones».** 38 años después, **el gato tiene el tamaño de un tigre y su influencia económica y política le hace temible***¹².

В данном случае развёртывание метафоры происходит за счёт усиления носителя метафорического образа вследствие гиперболизации — превращением «кошки» в «тигра»: сочетаниями *tiene tamaño de un tigre y su influencia le hace temible*. Развёрнутая метафора, таким образом, структурирует образ метафоризируемого, добавляя новые значения. Данное средство обладает более выразительным потенциалом по сравнению с простой метафорой [Аксенова, 2015: 152].

Элементы исходного метафорического речения могут сочетаться с компонентами существующих фразеологизмов:

*Al diagnóstico de que la emisión genera inflación se suma el nivel del gasto público que hay que achicar para que deje de ser el eje de casi todos los mil y un males que nos asedian... <...> La actitud intimidante al sector díscolo de turno la justifican en nombre de sofrenar la inflación. <...> Lo que interesa identificar es el **color del pelaje del gato encerrado** que hay en todo esto. <...> La punta del ovillo <...> la tiene bien ganada **Deng Xiaoping**, que hizo del **color del gato** una doctrina*¹³. — К заключению о том, что эмиссия порождает инфляцию, добавляется свидетельство уровня государственных расходов, который необходимо сократить, чтобы он перестал быть стержнем почти целой тысячи и одного зол, которые нас преследуют... <...> Пугающее отношение к нестабильному сектору вызвано стремлением сдерживания инфляции. <...> Требуется определить, в чём секрет (букв. цвет шерсти запертой кошки) всего этого. Распутать этот клубок <...> с успехом удалось Дэн Сяопину, который построил на цвете кошки целую доктрину.

Метафорическое обозначение признака объекта соединено с компонентами фразеологизма, в результате чего полученное сочетание наполняется дополнительными смысловыми оттенками.

¹² Encinas C. Sánchez y el gato chino. 20minutos. 31.03.2023. URL: <https://www.20minutos.es/noticia/5114706/0/carmelo-encinas-sanchez-y-el-gato-chino/> (accessed: 27.03.2025).

¹³ Aschieri E. El color del gato. El Cohete a la Luna. 30.10.2022. URL: <https://www.elcohetelaluna.com/el-color-del-gato/> (accessed: 27.03.2025).

Испанский фразеологизм *aquí hay gato encerrado* означает «тут дело нечисто», «это неспроста», и в данном случае его следует понимать как «в этом ещё предстоит разобраться». В сочетании *el color del pelaje del gato encerrado* стёртая метафора *gato encerrado* «оживает», получает развитие, распространение на основании качества, которое ассоциируется с кошками, — *el color del pelaje* — окрас шерсти, т.е. способ решения вопроса.

Представляет интерес анализ внутренней формы исходного фразеологизма, возникшего в эпоху испанского золотого века, в период XVI–XVII вв. В своём устаревшем ныне значении слово *gato* обозначает *кошель, кошелёк*, изготовлявшийся из кошачьей шкуры, что и послужило основой для его семантики, а также, в результате метонимического переноса, *содержимое кошелька; сбережения*. В те времена было принято всегда носить его при себе или держать в потаённом месте дома, дабы уберечь от грабителей [Iribarren, 2013: 242]¹⁴. Тогда же, вследствие действий, практиковавшихся в отношении данного предмета, возник фразеологизм *buscar a uno el gato* — *подбираться к чужим деньгам, выманывать, вымогать у кого-либо деньги*.

Итак, согласно этимологии фразеологизма, словом *gato* назывался некий предмет, затем, во фразеологическом обороте, данное слово приобретает абстрактное значение *algo oculto* — *что-то скрытое*. Так, благодаря добавлению части (партонима) — *el color del pelaje* — стёртая метафора *el gato encerrado* обновляется в авторском употреблении.

Актуализация внутренней формы, достигаемая совмещением метафорического и прямого значений в одном обороте речи, ведёт к усилению экспрессии заключённой в нём когнитивной модели.

В публикации проживающего в Испании чилийского писателя Луиса Сепульведы, озаглавленной *Fábula del gato de Felipe González*¹⁵, речь идёт о кризисных явлениях, нараставших в испанском обществе при правительствах сменявших друг друга у власти представителей Испанской социалистической рабочей партии и Народной партии с начала 90-х гг. прошлого века и вследствие мирового финансово-экономического кризиса 2008 г., а также о мерах по их преодолению, предпринимавшихся правительствами страны. При этом на протяжении всего текста, по ходу описания фактов — реальных действий властей и происходящих событий, в отдельных абзацах происходит развёртывание метафоры «кошки» в виде вкрапления «звеньев» тематической цепочки, каковыми служат компоненты исходной метафоры, становящиеся оценкой, своеобразной метафорической констатацией и характеристикой действий и обстоятельств, резюмируя смысл изложения. В каждом случае «звенья» цепочки получают лексическое и грамматическое распространение.

¹⁴ Ferrer Blanes J. ¿Cuál es el origen de la expresión “hay gato encerrado”? Quora. URL: <https://es.quora.com/Cuál-es-el-origen-de-la-expresión-hay-gato-encerrado> (accessed: 27.03.2025).

¹⁵ Sepúlveda L. Fábula del gato de Felipe González. IADE. URL: <https://www.iade.org.ar/noticias/fabula-del-gato-de-felipe-gonzalez> (accessed: 27.03.2025).

Название анализируемой статьи включает элемент, построенный по модели *gato de* + *имя политика*, ставшей продуктивной метафорической моделью, вынесенной на «сильную» позицию — в составе заголовка, полученного трансформированием исходной метафоры *Gato de Deng Xiaoping*, используемой в качестве прецедентного текста.

В развёрнутой метафоре «кошка Фелипе Гонсалеса» использовано имя другого политика — Фелипе Гонсалеса, который находился на посту главы правительства Испании с 1982 по 1996 г.

Приводим фрагменты текста статьи, в первом из которых содержится метафорическое высказывание китайского лидера полностью в переводе на испанский язык.

В каждом из следующих фрагментов автор описывает действия акторов и явления, имевшие место в обществе, а затем даёт их характеристику и оценку — посредством элемента развёртывания исходной метафоры «кошка Дэн Сяопина». При этом развёрнутая метафора «кошки» проходит через весь текст публикации, обеспечивая его связность — семиологическую категорию, представляющую собой основной текстообразующий фактор [Котюрова, 2011: 376]:

(1) La crisis afecta a los españoles con toda su furia devastadora <...> La función de un Gobierno es hacer el relato de la sociedad, con sus contradicciones y problemas, pero este relato no existe en España... <...> La única frase destacable es la cita que Felipe González hizo de un proverbio chino: “*No importa si el gato es blanco o negro; lo que importa es que cace ratones*” <...> que se impuso aplicada a todas las situaciones sociales, económicas, culturales y políticas...

Далее автор пишет:

(2) La crisis global tiene ya muchas explicaciones dadas por economistas que obvian lo fundamental: que el sistema capitalista en su conjunto ha fallado <...> En España todas las discusiones fueron postergadas o relegadas a un plano intrascendente en aras de la incorporación al conjunto de naciones democráticas europeas <...> y primó un modo de ser basado <...> en la maldición cultural española llamada «La Picaresca»¹⁶. *El gato, fuera cual fuese su color, tenía que cazar ratones* <...> El Mercado comenzó a actuar como una dictadura...

Автор констатирует неспособность капиталистической системы справиться с кризисом. Но для выхода из него руководство страны целиком положило на возможности рынка.

¹⁶ «La Picaresca» — жанр испанской литературы, развившийся в период золотого века (XVI в. — первая половина XVII в.) и получивший название «плутовской», или «пикарескный» роман, где главным героем книги является рíсаго — плут, жулик, пройдоха, авантюрист. Обычно это выходец из низов общества, но иногда героями романа были и обедневшие деклассированные дворяне. Наиболее известные произведения на эту тему: «Lazarillo de Tormes» («Ласарильо с Тормеса») неизвестного автора, ставшее основоположником традиции, и роман Франсиско де Кеведо (Francisco de Quevedo, 1580–1645) «La vida del Buscón» («История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников»). — *Примеч. авт.*

Упоминание литературного жанра «La Picaresca» — «плутовского» романа воспринимается как аллюзия на, мягко говоря, «неблагородные» способы добычи пропитания его героев, то есть на любые пути выхода из кризиса, которые, невзирая на их «цвета», казались пригодными для вывода страны из сложной ситуации и в новейшее время.

(3) *La fiebre del ladrillo y la corrupción generalizada llevó a construir aeropuertos en los que jamás ha aterrizado un avión, líneas de tren de alta velocidad a los que no sube ningún pasajero, circuitos de Fórmula 1 en medio de ciudades, palacios de la cultura faraónicos en los que hoy anidan los pájaros. Y entre todo eso, los bancos ofrecían los balances más favorables de la historia. El gato cazaba ratones. España iba bien...*

Способом решения проблем стала «строительная лихорадка», в разгар которой в стране было возведено большое количество объектов, оказавшихся затем никому не нужными, тогда как банки показывали наилучшие результаты своей деятельности. На фоне описанной ситуации автор, видимо, воспроизводя официозную риторику, отмечает, что «кошка мышей ловила», и «дела в Испании шли хорошо». Такой парадоксальный вывод готовит читателя к окончательному выходу «из автоматизма восприятия» мнимого позитива по методу «остранения»¹⁷, заставляя его задуматься над сутью происходящего в обществе, когда выигрывал только финансовый сектор.

(4) *Cuando empezó el boom de la construcción todos los dirigentes políticos y sindicales de España sabían que estaban sentados sobre un barril de pólvora, pero, salvo las voces tímidas de Izquierda Unida advirtiendo del peligro, nadie se atrevía a poner el cascabel al gato. El gato tenía que seguir cazando ratones, aunque estos no existieran.*

В результате строительного бума сложилась ситуация, чреватая еще более сложными последствиями, однако никто, кроме Объединенных левых¹⁸, не рискнул открыто заявить о том, что данная модель выхода из кризиса ущербна и вредоносна, и от неё не отказались даже при отсутствии ожидания какого-либо результата.

(5) *Una nueva despensa se abrió para la voracidad del gato. España sacó a la venta su deuda pública. Con el dinero recibido por el Gobierno, los bancos, en lugar de mantener las líneas de crédito que hubieran sido la salvación de muchas pequeñas y medianas empresas <...>, se dedicaron a comprar deuda pública...*

Правительство прибегло к использованию государственных долговых обязательств. «Кошка» была невероятно «прожорливой», то есть применяемая модель становилась всё более затратной, требовалось всё больше средств — эта мысль продолжается и в следующем фрагменте:

¹⁷ Остранение — литературный приём, имеющий целью вывести читателя «из автоматизма восприятия». Термин введён литературоведом Виктором Шкловским в 1916 году. — *Примеч. ред.*

¹⁸ Объединённые левые (исп. *Izquierda Unida*) — образованная в 1986 г. коалиция испанских политических партий, позиционирующих себя как более левые по сравнению с Испанской социалистической рабочей партией (ИСРП). — *Примеч. ред.*

(6) Las arcas fiscales se agotaron a pocos meses del fin del Gobierno socialista, *el gato seguía con hambre de ratones*, y entonces intervino el Banco Central Europeo concediendo préstamos al 1 % de interés, y sin la menor investigación sobre el estado real de salud de los bancos españoles que los recibían. Y *el gato siguió engordando* con ese dinero...

Казна государства пустела, но «кошке» было всё мало, и тогда прибегли к заимствованию средств Евросоюза под гарантии государства, за счёт которых «кошка» только жирела.

(7) De la misma manera como Roma no premia traidores, el mercado sí premia a quienes han demostrado fidelidad. No es casual que el expresidente José María Aznar sea asesor «ético» del imperio Murdoch¹⁹, asesor externo de la multinacional energética Endesa, que el expresidente Felipe González sea consejero independiente de Gas Natural-Fenosa, o que la exministra socialista Elena Salgado haya fichado también por Endesa, como consejera de la filial chilena Chilectra... *Formidable el gato, nunca deja de cazar ratones.*

Применявшаяся модель выхода из кризиса принесла пользу лишь узкому кругу лиц, возглавлявших борьбу с кризисом и получивших за свою деятельность в кризисные годы «вознаграждение» — посты в транснациональных корпорациях. Автор делает вывод о том, что модель, изобретённая Фелипе Гонсалесом, успешно работает, неизменно принося выгоду исключительно тем, кто её реализует.

(8) Cada amanecer somos despertados por un nuevo *zarpazo del gato* que insiste en *cazar ratones, aunque tengan forma humana. Recortes a la educación, recortes sanitarios, más despidos...*

Модель «кошки Фелипе Гонсалеса» ударяет по простым гражданам («мышам»), обернувшись сокращением государственных расходов на образование и здравоохранение и безработицей.

(9) Karl Marx escribió que el capitalismo tenía el germen de su propia destrucción. El filósofo de barbas blancas pensaba en Inglaterra, pero si hoy estuviera sentado bajo el sol en una playa de Marbella <...> tal vez descubriría que el capitalismo clásico, <...> lejos de auto destruirse se ha metamorfoseado en el rostro invisible del mercado, en el cuerpo inasible del mercado, en la *voracidad* inimaginable del mercado. Y tal vez con su iPhone llamaría a su colega Friedrich Engels. Juntos <...> escribirían: «un fantasma recorre el mundo. Es el fantasma del mundo en que queremos vivir, el fantasma posible de la sociedad posible en que deseamos participar». Pero mientras ese fantasma no empiece su andar, *el maldito gato seguirá cazando ratones.*

¹⁹ Кит Руперт Мёрдок (Keith Rupert Murdoch, р. 1931) — австралийский и американский предприниматель, медиа-магнат, основатель медиахолдингов News Corporation и 21st Century Fox. — *Примеч. ред.*

Проходя в развёрнутом виде по отдельным фрагментам самодостаточного самого по себе фактического изложения, метафора выступает в качестве лейтмотива повествования, создаёт единый образ за счёт обеспечиваемых ею прочных логических связей между частями текста и, соединяя их в единое целое, придаёт всему тексту информационное и структурное единство и цельность, а также обеспечивает логическую последовательность (темпоральную и/или пространственную) — континуум излагаемых событий, фактов, действий [Гальперин, 2007: 73].

Согласно концепции статьи Луиса Сепульведы *Fábula del gato de Felipe González*, модель «кошки Фелипе Гонсалеса» превратилась в полную противоположность метафорической модели «кошки Дэн Сяопина», став источником ещё больших проблем для общества. Неслучайно публикация завершается перефразированной цитатой из известного произведения К. Маркса и Ф. Энгельса в виде метафоры «призрака, бродящего по миру» — как предвестника того мира и того общества, в котором людям хочется жить. Однако до «пришествия призрака» всё будет оставаться по-прежнему согласно выводу автора: *el maldito gato seguirá cazando ratones*.

По мысли публициста, в отличие от прообраза — модели «кошки Дэн Сяопина, модель «кошки Фелипе Гонсалеса» оказывается неэффективной и приводит к пагубным последствиям. В каждом из фрагментов содержится констатация того, к чему приводит реализация своего рода модели под названием «gato de Felipe González», выраженная через развёртывание метафоры. В рассматриваемом тексте имеет место не только объективное отображение событий и фактов и их ценностных характеристик, но и выражение собственной авторской оценки происходящего подчёркнуто субъективными средствами. Субъективность же, будучи одним из наиболее значимых свойств языка, определяет прагматические функции создаваемого публицистического текста [Регушевская, 2015: 102].

Склоняет к такому выводу оценочная лексика, характеризующая вариант «кошки» от Фелипе Гонсалеса, оценка действий животного и их последствий.

Во-первых, заголовок публикации начинается словом *fábula*, из словарных значений которого наиболее актуальным в данном случае является его следующее переносное значение: *Ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad*²⁰. — Искусный вымысел, используемый для сокрытия или маскировки правды. Таким образом, отсылка к словарному значению лексемы и «осколок» оригинального речения в заголовке раскрывают прагматическую установку автора в отношении предпринятых мер, перечисленных в тексте, и их метафорическую оценку.

²⁰ Fábula. Diccionario de la lengua española. URL: <https://dle.rae.es/fábula> (accessed: 27.03.2025).

В тексте развёртывание метафоры осуществляется:

а) лексическими и грамматическими изменениями предикативного компонента (*cazando ratones aunque estos no existieran* — *ловя мышей, даже когда их не было*; *el gato seguía con hambre de ratones* — *кошке всё больше хотелось мышей*; *el gato nunca deja de cazar ratones* — *кошка не перестаёт охотиться на мышей*);

б) заменой предикативного компонента (*el gato siguió engordando* — *кошка всё больше жирела*);

в) добавлением адъективного компонента (*el maldito gato* — *проклятая кошка*; *formidable el gato* — *поразительная кошка*);

г) обозначением поля деятельности «кошки» (*despensa* — «кладовая», т.е. государственные средства);

д) указанием на свойство «кошки» (*voracidad* — *прожорливость, ненасытность*);

е) характерным агрессивным действием «кошки» (*zarpaço* — *удар когтистой кошачьей лапы*).

По ходу повествования «кошка» и «мышь» выступают олицетворением нескольких явлений и сущностей:

«кошка» — это *кризис, рынок, капиталистическая система*;

«мышь» — *финансовые средства, результаты деятельности, выгода, простые граждане*.

Развёртывание метафоры происходит также за счёт оценочной лексики: *voracidad del gato* — *прожорливость, ненасытность кошки*, *el gato siguió engordando* — *кошка всё больше жирела*, *zarpaço del gato* — *удар когтистой кошачьей лапы*, *el maldito gato* — *проклятая кошка* и фразеологизма *poner el cascabel al gato* — *отважиться, взяться за опасное, рискованное дело* (букв. /мышке/) надеть колокольчик на кошку), указывающей на очевидные риски и опасности модели «кошки Фелипе Гонсалеса», подчёркивается контекстуальное негативное значение лексемы *gato* как обозначения модели преобразований. В отличие от оригинальной модели, принёсшей стране процветание и прогресс, «вариант от Фелипе Гонсалеса» ударяет по людям, а выгоду несёт только для узкого круга корыстолюбивых деятелей.

Превратности судьбы «кошки» на её «исторической родине»

Хотя оригинальная формулировка метафорического афоризма устанавливает «равноправие» «кошек» в отношении их «качеств и роли охотника», однако в действительности стоящие за ними сущности — субъекты хозяйственной деятельности, т.е. предприятия государственной и частной собственности, находятся в разном положении с чётким распределением ролей, а именно: первые выступают в роли «удачливого охотника», а вторые — в роли «охотника-неудачника». Их описание даётся посредством развёртывания метафоры в следующем анализируемом тексте под заголовком

*Reflexiones sobre la «Teoría del gato» de Deng Xiaoping en la reforma económica*²¹, вводящим исходную метафору и задающим метафорический характер всей публикации:

Deng presentó su famosa «*Teoría del gato*» para propagar la introducción de una economía de mercado capitalista. La teoría afirma: «No importa si *un gato es negro o blanco*; con tal de que *cace ratones*, es un buen gato», y Deng estaba diciendo que cualquiera que funcione debe ser adoptada.

El impulso de «*capturar ratones*» es completamente diferente en las empresas privadas y en las empresas de propiedad estatal. Las empresas privadas son impulsadas por un fuerte impulso de interés propio, similar a la naturaleza de un *gato salvaje*. Las empresas estatales son diferentes, debido a que *la captura de los «ratones»* no está directamente relacionada con «*comerse los ratones*». Por eso su naturaleza ha cambiado. Por ejemplo, Chu Shijia creó el reino de cigarrillos «Red Pagoda» que pagó decenas de millones de yuanes en impuestos cada año. Pero al final, Chu fue condenado a décadas de prisión sólo por *robarse un «pez pequeño»*. El Régimen Comunista Chino hizo que *el gato mirara el pescado*, pero no permitió que *el gato se lo comiera*.

En un entorno social determinado depende si [a los gatos] se les permite *cazar los ratones*, o a cuáles se les permite hacerlo... Si algunos *gatos están encerrados en una jaula*, no pueden cazar ratones... Con el fin de proteger a los «*gatos del Estado*», a algunos «*gatos salvajes*» no se les permite atrapar ratones. En un entorno de mercado desigual, no es posible saber qué gato es un buen gato.

Gato blanco o gato negro, los que primero se hicieron ricos no eran necesariamente buenos gatos. No permitir que los gatos blancos atrapen ratones hizo que *los gatos negros se volvieran muy grandes*. Después de que los gatos negros se hicieron ricos, ellos no tenían la intención de dejar que *los gatos blancos se les unieran a ellos en la captura de ratones*.

Метафора «кошки», которой позволено лишь «смотреть на рыбку», но «не есть её», в контексте публикации однозначно применена к названному лицу — главе государственной компании, которому предписано действовать в пределах строгих рамок, установленных государством. Вместе с тем это утверждение относится и к целому классу лиц — главам госпредприятий — «белым кошкам», вынужденным «сидеть в клетке».

В данном случае носителями метафорического образа выступает целая группа тематически связанных единиц, образующих метафорическую цепочку, состоящую из 14 слов и сочетаний: *gato blanco, gato negro, gato salvaje, cazar ratones, comerse los ratones, capturar ratones, captura de los ratones, robarse*

²¹ Reflexiones sobre la «Teoría del gato» de Deng Xiaoping en la reforma económica. La Gran Época. URL: <https://www.lagranepoca.com/news/china/94950-reflexionando-sobre-la-teoria-del-gato-de-deng-xiaoping-en-la-reforma-economica.html> (accessed: 27.03.2025).

un pez pequeño, mirar el pescado, gatos encerrados en una jaula, gatos del Estado, gatos ricos, que los gatos negros se volvieran muy grandes, que los gatos blancos se les unieran a ellos.

С точки зрения логической последовательности компонентов развёрнутой метафоры, в данной метафорической цепочке выделяются исходная метафора и метафорическая развёртка. Исходной является метафора *gato blanco (negro)* в составе автосемантического микроконтекста. В развёртке же содержатся только вторичные метафоры, часто с пропущенным исходным компонентом *gato blanco (negro)*; в таком случае для их адекватного понимания и оживления непременно требуется обращение к исходной метафоре.

Следует отметить некоторые особенности реализации текстообразующей функции при развёртывании метафоры «кошки» в статье Л. Сепульведы *Teoría de gato de Felipe González* и в публикации *Reflexiones sobre la «Teoría del gato» de Deng Xiaoping en la reforma económica*.

В первом тексте метафора развёртывается параллельно с описанием фактического плана и представляет собой органические вкрапления в него как своего рода оценочный комментарий, относящийся к тому или иному описываемому факту или событию, без указания на цвет кошки. Во второй же публикации, в которой усматривается аналогия с басенным жанром, в качестве «персонажей» повествования фактического плана выступают сами «кошки», как чёрные, так и белые, как обозначение субъектов хозяйственной деятельности разных видов собственности, поставленных в разные экономические условия, определяющие их поведенческие особенности, и отношения между которыми доведены до антагонизма.

Следуя К.С. Филатову, можно отметить, что в обоих случаях смысловое движение подчинено выбранной метафоре и её следует понимать как образную доминанту данных текстов. При этом текст отличает не лексико-грамматическое единство составляющих метафору слов, а их семантическая согласованность с выбранной метафорой. Именно образная доминанта характеризует непосредственно композиционную и смысловую цельность текста. Мы имеем дело с целыми текстами, основанными на развёртывании одной метафоры высокой степени эвристической ёмкости, вынесенной частично или целиком в заголовок [Филатов, 2014а: 47, 48].

Моделирующее свойство метафоры, как отмечает М.В. Никитин [Никитин, 2007: 213–214], тем выше, чем больше признаков входят в основание сравнения. Поскольку домашние животные тесно контактируют с человеком, изучившим их свойства и повадки, то они связаны с широким полем ассоциаций, которые вербализируются во множестве фразеологизмов и в других устойчивых речевых оборотах, а также логично входят в состав оборотов спонтанной речи.



Результаты проведённого исследования метафоры «кошки Дэн Сяопина» показывают, что в ней заключён мощный и эффективный текстообразующий потенциал, реализующийся через развёртывание метафоры, в результате которого создаются внутритекстовые связи, раскрывающие смысловое содержание текста и придающие ему связность и цельность.

Текстообразующий потенциал метафоры часто заложен уже в самом заголовке публикации, привносящем элементы метафорического прочтения ситуации и создающем эффект ожидания и вероятностного прогнозирования и выработки стратегии восприятия и понимания последующего текста.

Метафора «кошки Дэн Сяопина» вследствие частотности употребления приобрела, в определённой степени, свойства газетно-публицистического штампа и своего рода символа настоящего времени.

Различные представления о кошке сложились в далёком прошлом народов и получили широкое распространение как в китайской, так и в испанской лингвокультурах. В многочисленных примерах из фразеологии и фольклора, а также в современных публикациях явлен широкий спектр свойств и повадок, типичных для этого животного, — от воплощения нечистой силы до домашнего покровителя, служащих основанием для характеристики не только свойств человека, его поведения и действий, но также и существа различных событий и явлений.

Список литературы / References

Аксенова Н.В. (2015) О роли развернутой метафоры в построении оценочного суждения, *Достижения вузовской науки*, № 19, с. 149–155.

Aksenova N.V. (2015) O roli razvernutoj metafory v postroenii ocenochного suzhdenija [On the role of the expanded metaphor in the construction of value judgment], *Dostizheniya vuzovskoi nauki*, no. 19, pp. 149–155. (In Russian)

Арнольд И.В. (2002) *Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов*, Москва, Флинта. Наука, 384 с.

Arnold I.V. (2002) *Stilistika. Sovremenniy angliiskii yazyk: Uchebnik dlya vuzov* [Stylistics. Modern English: A textbook for universities], Moscow, Flinta. Nauka, 384 p. (In Russian)

Билоус Л.С. (2001) *Текстообразующая функция метафоры*, дисс. ... канд. филол. наук, Санкт-Петербург, СПбГУ, 186 с.

Bilous L.S. (2001) *Tekstoobrazujushhaja funkcija metafory* [The text-forming function of metaphor], PhD Thesis, Saint Petersburg, 186 p. (In Russian)

Гальперин И.Р. (2007) *Текст как объект лингвистического исследования*, Москва, КомКнига, 144 с.

Galperin I.R. (2007) *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research], Moscow, KomKniga, 144 p. (In Russian)

Геворкян И.А. (2015) Способы переосмысления расширенной метафоры на примере работ современных британских авторов, *Проблемы истории, филологии, культуры*, № 3 (49), с. 385–392.

Gevorkyan I.A. (2015) Sposoby pereosmysleniya rasshirennoi metafory na primere rabot sovremennykh britanskikh avtorov [Methods of reframing of the extended metaphor on the example of the contemporary British authors], *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, no. 3 (49), pp. 385–392. (In Russian)

Котюрова М.П. (2011) Связность речи (как текстовая категория), *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, под ред. М.Н. Кожинной, Москва, Флинта. Наука, с. 376–381.

Kotyurova M.P. (2011) Svjaznost' rechi (kak tekstovaja kategorija) [Coherence of speech (as a textual category)], in M.N. Kozhina (ed.) *Stilisticheskij jenciklorpedicheskij slovar' russkogo jazyka* [Stylistic encyclopedic Dictionary of the Russian language], Moscow, Flinta. Nauka, pp. 376–381. (In Russian)

Михайлова Ю.Н., Чжао И. (2016) Культурные коннотации зоонимов в русской и китайской фразеологии, *Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки*, т. 18, № 4 (157), с. 168–181. DOI: 10.15826/izv2.2016.18.4.073.

Mikhaylova Y.N., Zhao I. (2016) Kul'turnye konnotatsii zoonimov v russkoi i kitaiskoi frazeologii [Cultural Connotations of Zoonyms in Russian and Chinese Idioms], *Izvestiya Uralskogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki*, vol. 18, no. 4 (157), pp. 168–181. DOI: 10.15826/izv2.2016.18.4.073 (In Russian)

Москвин В.П. (2019) *Русская метафора. Опыт семиотического описания*, Москва, ЛЕНАНД, 352 с.

Moskvin V.P. (2019) *Russkaia metafora. Opyt semioticheskogo opisaniia* [Russian metaphor. Experience of semiotic description], Moscow, LENAND, 352 p. (In Russian)

Никитин М.В. (2007) *Курс лингвистической семантики: Учебное пособие*, Санкт-Петербург, Изд-во РГПУ, 819 с.

Nikitin M.V. (2007) *Kurs lingvisticheskoi semantiki: Uchebnoe posobie* [Course of linguistic semantics: Training manual], Saint Petersburg, Izd-vo RGPU, 819 p. (In Russian)

Регушевская И.А. (2015) Тенденции развития языка крымских печатных СМИ на современном этапе, *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки*, том 1 (67), № 2, с. 100–109.

Regushevskaja I.A. (2015) Tendencii razvitija jazyka krymskih pechatnyh SMI na sovremennom jetape [Tendencies of the Crimean Print Media Language Development at the Present Stage], *Uchjonye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo, Filologicheskie nauki*, vol. 1(67), no. 2, pp. 100–109. (In Russian)

Ржавитина А.А. (2022) Кот как культурный код: вариативность репрезентаций образа, *Вестник культуры и искусств*, № 3 (71). С. 112–121.

Rzhavitina A.A. (2022) Kot kak kul'turnyj kod: variativnost' reprezentacij obraza [The cat as a cultural code: the variability of image representations], *Culture and Arts Herald*, no. 3(71), pp. 112–121. (In Russian)

Фёдоров А.И. (1985) *Образная речь*, Новосибирск, Наука, 120 с.

Fedorov A.I. (1985) *Obraznaia rech'* [Figurative speech], Novosibirsk, Nauka, 120 p.

Филагов К.С. (2014а) Роль метафоры в смысловом развертывании публицистического текста, *Мир русского слова*, № 2, с. 47–53.

Filatov K.S. (2014a) Rol' metafory v smyslovom razvjortyvanii publicisticheskogo teksta [The role of metaphors in the semantic explication of a journalistic text], *Mir russkogo slova*, no. 2, pp. 47–53. (In Russian)

Филатов К.С. (2014b) Аналитические медиажанры: текстообразующие возможности метафоры, *Вестник Пермского университета*, вып. 1(25), с. 184–188.

Filatov K.S. (2014b) Analiticheskie mediazhanry: tekstoobrazujushhie vozmozhnosti metafory [Analytical media genres: text forming potential of metaphor], *Vestnik Permskogo universiteta*, iss. 1(25), pp. 184–188. (In Russian)

Харченко В.К. (2007) *Функции метафоры: Учебное пособие*, Москва, ЛКИ, 96 с.

Kharchenko V.K. (2007) *Funktsii metafory: Uchebnoe posobie* [The functions of metaphor: A study guide], Moscow, LKI, 96 p. (In Russian)

Шехтман Н.Г. (2008) Реализация текстообразующей функции концептуальной метафоры в политическом тексте, *Политическая лингвистика*, № 3(26), с. 128–131.

Shekhtman N.G. Realizacija tekstoobrazujushhej funkcii konceptual'noj metafory v politicheskom tekste [Text-forming function of conceptual metaphors: Its realization in political text], *Politicheskaja lingvistika*, no. 3(26), pp. 128–131. (In Russian)

Iribarren J.M. (2013) *El porqué de los dichos. Sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales* [The why of the sayings. Meaning, origin and anecdote of the proverbial sayings, idioms and phrases], Barcelona, Grupo Planeta, 540 p. (In Spanish)

Ещё раз о глобализации, правах человека и «антропологическом оптимизме».

Размышления над статьёй Мириам Фернандес Кальсады

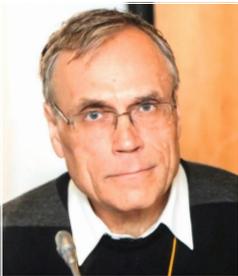
© Шемякин Я.Г., 2025

Яков Георгиевич Шемякин, д-р ист. наук, главный научный сотрудник Института Латинской Америки РАН.

115035, Москва, ул. Большая Ордынка, 21/16

ORCID: 0000-0003-2382-0864

E-mail: shemyakin3@gmail.com



Аннотация. В условиях резкого обострения ситуации столкновения двух глобальных процессов, определяющих облик современного мира, — глобализации и «мятежа исключений» (т.е. усиленной акцентировки черт своеобразия конкретных человеческих общностей различного типа, уровня и масштаба — от небольших территориальных объединений до цивилизаций) появилась настоятельная потребность в переосмыслении ряда феноменов, имеющих ключевое значение как для дальнейшего развития представлений человека о себе самом и об окружающем мире, так и для определения основных направлений дальнейшей деятельности homo sapiens: глобализации, проблематики прав человека, специфики проявления качества рациональности в разных цивилизациях. Статья М. Фернандес Кальсады относится к числу тех весьма редких работ, которые отве-

чают охарактеризованной потребности. Осуществленная автором актуализация наследия Ф. де Витории и Саламанкской школы имеет принципиальное значение для нового прочтения универсального измерения человеческой истории, качественно отличного от того типа универсализма, содержание которого определяется формальной рациональностью западного происхождения и характера, явившейся воплощением «духа капитализма» (М. Вебер). Особое значение имеет то обстоятельство, что картина мира Ф. де Витории и его единомышленников «человекоцентрична», но при этом эти католические мыслители категорически отвергли основанный на упомянутом виде рацио ультраиндивидуализм, что дает основание провести прямые параллели с персоналистической традицией русской философии. Анализ М. Фернандес Кальсадой понимания проблематики прав человека Ф. де Виторией способствует переосмыслению этой проблематики в контексте постановки и выполнения задачи реальной универсализации понятия «права человека» и преодоления до сих пор доминирующей в мировом информационном пространстве тенденции ограничивать трактовку антропологической проблематики рамками западной политической и правовой традиции. Изучение статьи М. Фернандес Кальсады позволяет сделать вывод о том, что Саламанкская школа (и прежде всего труды Ф. де Витории) являет качественно иной по сравнению с формальной рациональностью тип человеческого рацио — ценностную рациональность, в рамках которой оказалось возможно преодоление антагонизма веры и рацио и достижение состояния их синергии. Наконец, выделяемый

исследовательницей в качестве одного из определяющих качеств изучаемого ею течения «антропологический оптимизм» вызывает прямые ассоциации с «антропологическим максимализмом» православия, что позволяет сделать вывод о существенной близости определенных течений в иберокатолической и восточнохристианской традициях.

Ключевые слова: глобализация, «мятеж исключений», права человека, универсализм, формальная рациональность, ценностная рациональность, «антропологический оптимизм», «антропологический максимализм»

Для цитирования: Шемякин Я.Г. (2025) Ещё раз о глобализации, правах человека и «антропологическом оптимизме». Размышления над статьёй Мириам Фернандес Кальсады. *Иberoамериканские тетради*. № 2. С. 189–202. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-189-202

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

OTRA MIRADA

Cuadernos Iberoamericanos. 2025. 2. P. 189–202
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-189-202

Recibido 03.05.2025
Revisado 25.05.2025
Aceptado 05.06.2025

UDC 94+009

Una vez más sobre globalización, derechos humanos y «optimismo antropológico». Reflexiones sobre un artículo de Miriam Fernández Calzada

© Shemyakin Ya.G., 2025

Yákov G. Shemyakin, Doctor en Ciencias Históricas, Investigador Jefe del Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia.

115035, Rusia, Moscú, calle Bolshaya Ordynka, 21/16

ORCID: 0000-0003-2382-0864

E-mail: shemyakin3@gmail.com

Resumen. Se agrava cada vez más la colisión de dos procesos globales que determinan cómo es el mundo moderno: la globalización y la «rebelión de las excepciones» (es decir, un mayor énfasis en las características de la singularidad de comunidades humanas específicas de varios tipos, niveles y escalas, desde pequeñas asociaciones territoriales hasta civilizaciones). Por lo tanto, hace falta repensar una serie de fenómenos clave tanto para el desarrollo de las ideas de un ser humano sobre sí mismo y el mundo a su alrededor, como para determinar las principales direcciones de la actividad futura del *homo sapiens*: la globalización, los derechos humanos, la manifestación de la racionalidad en diferentes civilizaciones. El artículo de M. Fernández Calzada es uno de esos trabajos rarísimos que satisfacen esta necesidad. La actualización que hace el autor del legado de F. de Vitoria y de la Escuela de Salamanca es fundamental para ofrecer una nueva mirada hacia la dimensión universal de la historia humana. Este enfoque difiere mucho al tipo de universalismo cuyo contenido está determinado por la racionalidad formal de origen y carácter occidental, que es la encarnación del «espíritu del capitalismo» de M. Weber. Cabe

resaltar que la cosmovisión de F. de Vitoria y sus aliados es «humanocéntrica», pero al mismo tiempo estos pensadores católicos rechazaron categóricamente el ultraindividualismo basado en el tipo de ratio antes mencionado, lo que permite trazar paralelos directos con la tradición personalista de la filosofía rusa. El análisis de M. Fernández Calzada del enfoque de F. de Vitoria hacia los derechos humanos contribuye a repensar esta problemática frente a la tarea de universalizar el concepto de derechos humanos y superar la tendencia, que todavía domina en el espacio informativo global, a limitar la interpretación de los problemas antropológicos al marco de la tradición política y jurídica occidental. El artículo de M. Fernández Calzada comprueba que la Escuela de Salamanca y sobre todo la obra de F. de Vitoria representan un tipo de racionalidad humana cualitativamente diferente de la racionalidad formal: se trata de una racionalidad valorativa, que logró superar el antagonismo entre la fe y racionalidad alcanzando una sinergia entre ambas. Además, el «optimismo antropológico», identificado por la investigadora como una de las cualidades clave de la corriente que estudia, evoca asociaciones directas con el «maximalismo antropológico» del cristianismo ortodoxo bizantino, lo que permite sacar una conclusión sobre la proximidad de ciertas corrientes en las tradiciones ibero-católica y cristiana oriental.

Palabras clave: globalización, «rebelión de las excepciones», derechos humanos, universalismo, racionalidad formal, racionalidad valorativa, «optimismo antropológico», «maximalismo antropológico»

Para citar: : Shemyakin Ya.G. (2025) Una vez más sobre globalización, derechos humanos y «optimismo antropológico». Reflexiones sobre un artículo de Miriam Fernández Calzada, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 189–202. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-189-202

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

Iberoamerican Papers. 2025. 2. P. 189–202
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-189-202

UDC 94+009

ANOTHER VIEW

Received 03.05.2025
Revised 25.05.2025
Accepted 05.06.2025

Once Again on Globalization, Human Rights and «Anthropological Optimism». Reflections on an Article by Miriam Fernández Calzada

© Shemyakin Ya.G., 2025

Yakov G. Shemyakin, Doctor of History, Chief Researcher at the Institute of Latin America of the Russian Academy of Sciences.

115035, Russia, Moscow, Bolshaya Ordynka street, 21/16

ORCID: 0000-0003-2382-0864

E-mail: shemyakinx3@gmail.com

Abstract. There is an ever-increasing collision between two global processes that determine the way the modern world is, namely globalization and the «rebellion of exceptions», i.e., greater emphasis on particular features of people's communities of various types, levels and scales, from small territorial associations to civilizations). Therefore, it is of paramount importance that we reconsider certain phenomena, which are vital both for the further development of people's ideas about themselves and the world around them, and for determining the main directions of further activity of *homo sapiens*: globalization, human rights, and the manifestation of rationality in different civilizations. The article by M. Fernández Calzada is one of those very rare works that meet this demand. The author updates the legacy of F. de Vitoria and the Salamanca School, which is essential for providing a new outlook on the universal dimension of human history. That outlook is very different from the type of universalism whose content is determined by the formal rationality of Western origin and character, which embodied the «spirit of capitalism» (M. Weber). It is important to stress that the worldview of F. de Vitoria and his associates is «human-centric», yet at the same time, these Catholic thinkers completely rejected ultra-individualism based on the aforementioned type of ratio, which allows for direct parallels with the personalistic tradition of Russian philosophy. M. Fernández Calzada's analysis of F. de Vitoria's approach towards human rights helps to reconsider the issue, as we face the task of universalizing the concept of human rights and overcoming the tendency, which is still dominant in the global information space, towards limiting the interpretation of anthropological problems to the framework of the Western political and legal tradition. M. Fernández Calzada's article points out that the Salamanca School and above all the works of F. de Vitoria represent a qualitatively different type of human rationality as compared to formal rationality. It is a rationality of values, which overcame the antagonism of faith and rationality and achieved their synergy. Finally, the «anthropological optimism» identified by the researcher as one of the defining qualities of the current she is studying, evokes direct associations with the «anthropological maximalism» of Eastern Orthodox Christianity, which allows us to conclude that certain currents in the Ibero-Catholic and Eastern Christian traditions are essentially close.

Key words: globalization, «rebellion of exceptions», human rights, universalism, formal rationality, value rationality, «anthropological optimism», «anthropological maximalism»

For citation: Shemyakin Ya.G. (2025) Once Again on Globalization, Human Rights and «Anthropological Optimism». Reflections on an Article by Miriam Fernández Calzada, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 189–202. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-189-202

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

Появление на страницах «Иberoамериканских тетрадей» статьи Мириам Фернандес Кальсады [Fernández Calzada, 2025], по-моему, очень значимое событие как для тех, кто занимается иberoамериканской проблематикой, так и для всех тех, кто пытается разобраться в сути ключевых проблем, с которыми столкнулся современный мир. Значимое по нескольким причинам.

О переосмыслении концепта глобализации

Во-первых, данная работа отвечает выявившейся в последние десятилетия настоящей потребности в переосмыслении понятия и феномена глобализации. В оценке этого феномена есть две крайности. Сторонники

одной склонны сводить к глобализации все происходящие в мире процессы, не придавая значения региональной или местной специфике, которая рассматривается как некое пестрое покрывало, накинутое на единую, объективную, объемлющую весь «мир людей» основу. Приверженцы другой крайней позиции утверждают, что «глобализация мертва», что в условиях крайнего обострения межгосударственных противоречий, «столкновения цивилизаций» (С. Хантингтон), фактического раскола мира на противостоящие «центры силы» это понятие лишено реального содержания.

Обе эти позиции искажают действительность (хотя и по-разному). В феномене (и в понятии) глобализации следует выделять две стороны: его объективное содержание и его конкретно-историческое проявление, определяемое той цивилизацией, которая доминирует на планете в данный исторический период. Начиная с XVI в., с момента формирования мирового капиталистического рынка (первой действительно глобальной структуры, реально объединившей всю планету), процесс глобализации имел отчётливо выраженное западное цивилизационное содержание, представал как повсеместное распространение западных ценностей и институтов. Эта цивилизационная «окраска» долгое время оставляла в тени объективное содержание процесса глобализации, а именно всемерную интенсификацию контактов различных составляющих человечества на всех уровнях и во всех сферах жизни. Однако на рубеже XX–XXI вв. ситуация стала меняться: на первый план выдвигается только что охарактеризованная объективная сторона процесса глобализации, а сам процесс уже отнюдь не сводится к «вестернизации всего мира», становится всё более и более «цивилизационно многоцветным», незападные цивилизации трансформируются в его активных субъектов, появляются проекты альтернативной глобализации. Достаточно вспомнить в связи с этим китайский проект «Один пояс — один путь». В этом контексте обращение к иным трактовкам глобализации, отличным от господствовавшего на протяжении нескольких веков западно-центристского (англосаксонского в своей основе) понимания рассматриваемого феномена, чрезвычайно важно.

В данном ракурсе осуществленная М. Фернандес Кальсадой актуализация наследия Ф. де Витории (Francisco de Vitoria, 1483–1546) и его единомышленников, представителей качественно иного по сравнению с преобладающим до сих пор направлением европейской традиции (в том числе и прежде всего именно в том, что касается глобализации), особенно актуальна. Концепция Саламанкской школы «человекоцентрична», но при этом характеризуется категорическим неприятием западного гипериндивидуализма. И в этом — её особая притягательность, в том числе и для нас. По моим наблюдениям, обнаруживаются прямые параллели между трактовкой антропологической проблематики Ф. де Виторией и его учениками и представителями персоналистической традиции русской философской

мысли. Особо хотелось бы выделить в этом плане М.М. Бахтина (1895–1975), мировоззрение которого в данном ракурсе лучше всего можно охарактеризовать термином «персоналистический антииндивидуализм» [Бахтин, 1986: 328–330, 383, 391–392; Шемякин, 2022: 251–260].

О переосмыслении проблематики прав человека

Актуализация наследия Саламанкской школы отвечает ещё одной настоятельной потребности — в переосмыслении до сих пор преобладающей в духовном космосе современного человечества концепции прав человека, базирующейся на Всеобщей декларации прав человека 1948 г. Огромное всемирно-историческое значение этого документа, равно как и действительно универсальный характер провозглашенных прав, не подлежит сомнению. И тем не менее. В тексте данной Декларации полностью отсутствуют следы влияния незападных цивилизационных традиций¹. С точки зрения цивилизационного подхода он цивилизационно ограничен рамками западного духовного космоса. Хотя Ф. де Витория был официально признан как предтеча той концепции прав человека, которая изложена в упомянутой Декларации (и это в принципе вполне справедливо в том, что касается именно её общего универсального содержания), на деле его понимание не было учтено при составлении данного документа. Как справедливо подчёркивает М. Фернандес Кальсада, «мысль Витории не принималась во внимание на протяжении веков» [Fernández Calzada, 2025: 60]. Более того, как она особо отмечает, ссылаясь на работу Х. Гарсии Нойманна [García Neumann, 2023: 449], «наследие Витории и Саламанкской школы было переосмыслено таким образом, что они стали предшественниками экономического либерализма, развитого европейским протестантизмом, которому противостояли эти католические богословы... То же самое относится и к вопросу о правах человека и международном праве в его нынешнем понимании: ни с исторической, ни с философской точки зрения нельзя сказать, что они являются предшественниками упомянутых направлений» [Fernández Calzada, 2025: 61], которые (и здесь исследовательница совершенно права) представляют собой англосаксонскую доминанту в цивилизационном космосе Запада.



*Памятник Ф. де Витории
в г. Витория-Гастейс*

¹ Всеобщая декларация прав человека: 45-я годовщина: 1948–1993. Москва. Интерпракс. 1994. С. 48–49.

Если внимательно проанализировать конкретное содержание Всеобщей декларации 1948 г., то легко обнаружить, что изложенные в ней идеи восходят главным образом к Декларации независимости США 1776 г., первой конституции США 1787 г. и Биллю о правах 1789 г., а также (в несколько меньшей мере) к французской Декларации прав человека и гражданина 1791 г.

По нашему убеждению [Shemyakin, 2015; Шемякин, 2018], развитие политической и правовой мысли как на самом Западе, так и в иных цивилизационных ареалах выявило настоятельную потребность в преодолении этой цивилизационной ограниченности, о чем писали многие авторы [Chacón Mata, 2011; Brom, 1998: 114–122; De Lucas Martín, 1998: 120; Beuchot, 1999: 62]. Важной составляющей этой задачи является актуализация той части европейского наследия, которая не вписывается в англосаксонскую доминанту. И в первую очередь это касается Саламанкской школы.

Наследие Саламанкской школы: синергия веры и разума и пример «ценностной» рациональности

В этой связи не могу не отметить, пожалуй, единственное мое несогласие с М. Фернандес Кальсадой. Она рассматривает иберийскую

традицию как часть, один из полюсов западной цивилизации, качественно отличный от англосаксонского мира [Fernández Calzada, 2023]. Совершенно согласен с акцентировкой этих отличий. Вот только отличия эти, по-моему, гораздо глубже, чем считает глубокоуважаемая исследовательница. Собственные сравнительные цивилизационные исследования привели меня к убеждению, что Иберийская Европа — это особая цивилизационная традиция, отличная от Запада, хотя и глубоко родственная ему, традиция, безусловно, составляющая неотъемлемую часть цивилизационного пространства Европы. Но это другая Европа, не западная по некоторым наиболее глубоким основаниям. Как я постарался показать в своих работах, иберо-европейская цивилизационная общность относится к особому типу «пограничных» цивилизаций, которые качественно отличаются от цивилизаций «классического» типа, в том числе и западной, иным соотношением определяющих структурообразующих принципов единства и многообразия: доминантой многообразия при парадоксальном сохранении начала единства *sui generis*, порождающего социокультурную системность, принципиально иную по сравнению с «классическими» образцами. И в этом ракурсе Иберийская Европа родственна другим представителям цивилизационного



Историческая библиотека Университета Саламанки

«пограничья» — не только наиболее близкой ей Латинской Америке, но и России-Евразии, и Балканской культурно-исторической общности [Шемякин, 2017; Шемякин, 2023; Шемякин, 2013].

Для цивилизаций «пограничного» типа характерен тип рациональности, принципиально иной по сравнению с капиталистической формальной рациональностью [Вебер, 1990] — «ценностная рациональность».

Определяющая характеристика «ценностной рациональности» — отсутствие антагонизма между двумя основными способами духовно-практического освоения мира человеком — верой и рациио [Шемякин, 2024а; Шемякин, 2020: 146–149; Шемякин, Шемякина, 2007], возможность достигнуть состояния синергии между ними. Изучение работ М. Фернандес Кальсады и текстов Ф. де Витории позволяет, по-моему, сделать вполне определённый вывод: основатель Саламанкской школы и его единомышленники являют собой яркий пример синергетического взаимодействия веры и рациио и, тем самым, — ценностной рациональности. И здесь обнаруживаются прямые параллели с Россией. В одной из последних своих работ автор этих строк пришёл к выводу о том, что «при всей несомненной разнице между православным рациио России, основывающемся на наследии великих каппадокийцев, и иберокатолической рациональностью Латинской Америки эти цивилизационно обусловленные способы проявления человеческого разума относятся именно к ценностной рациональности» [Шемякин, 2024b: 15]. Этот вывод, судя по всему, может быть распространён на всё пространство иберийского духовного космоса, объёмлющее две цивилизации: латиноамериканскую и ибероевропейскую. И наследие Саламанкской школы принадлежит обеим этим цивилизационным традициям.

Здесь следует уточнить: к «ценностной рациональности» сфера рациио ни в Латинской Америке, ни в России, ни тем более в Пиренейской Европе не сводится. Духовный космос этих человеческих миров являет собой картину столкновения и напряжённого конфликтного взаимодействия «формальной рациональности» западного происхождения и характера и ценностной рациональности, опирающейся на их собственные традиции. И в этом контексте актуализация наследия Саламанкской школы приобретает совершенно особое значение, затрагивает отнюдь не только сферу духовной культуры: тип рациональности проявляется во всех видах деятельности «человека разумного».



Историческая библиотека Университета Саламанки

«Антропологический максимализм» и «антропологический оптимизм». О некоторых параллелях российского и латиноамериканского духовного опыта

Характер цивилизации обусловлен подходом к решению ключевых проблем-противоречий человеческого существования. Главная из них, определяющая способ решения остальных, — вопрос о соотношении мирского и сакрального измерений бытия homo sapiens. То есть — о способе построения «сакральной вертикали» (А.Н. Окара, В.Б. Земсков, В.Н. Лексин), иными словами, — о характере соединения избранного той или иной человеческой макрообщностью понимания Божественного Абсолюта со всеми сферами жизни человека.

В этом плане интересно проследить параллели, которые обнаруживаются между российским православием и некоторыми направлениями иберокатолической традиции, к числу которых принадлежит и Саламанкская школа.

Выделяя ключевую особенность православия по сравнению с западным христианством, В.Н. Лексин, используя термин, впервые введенный в научный оборот А.Н. Окарой [Окара, 2008: 32–35], подчеркивает «антропологический максимализм» восточнохристианской традиции, качественно отличный, по его мнению, от «западного минимализма». По его оценке, «Русский мир разошелся с Западом давно и принципиально <...> с самого начала выстраивания “сакральных цивилизационных вертикалей”... Антропологический максимализм православия <...> полярен западнокатолической (позднее — протестантской) антропологии, в которой соткался <...> человек *минимальный* — юридический, экономический, физиологический» [Лексин, 2012: 24].

Принимая во внимание эти соображения, необходимо отметить, что указанные различия нельзя абсолютизировать. Прежде всего, крайним проявлением «антропологического максимализма» стали тенденция к гиперсакрализации человеческой социальности, стремление достичь трансцендентных целей в конкретной земной реальности, которые оказались связаны с недооценкой задачи преобразования реальной, окружающей человека действительности в том случае, если она не поддавалась попыткам немедленного осуществления трансцендентного по сути идеала христианской святости. Тенденция, подвергнутая обстоятельной развернутой критике такими виднейшими российскими мыслителями, как Н.А. Бердяев [Бердяев, 1990: 30–33], Л.П. Карсавин [Карсавин, 1992: 322–323], Н.О. Лосский [Лосский, 1990: 9, 21, 40, 42, 45–46, 52], В.Н. Топоров [Топоров, 1995: 439–480, 546–547].

Тем не менее нельзя не признать, что В.Н. Лексин четко обозначил одну из основных особенностей русского православия, которое действительно принципиально допускает для человека возможность «страхнуть Ветхого Адама» (т.е. достичь такого уровня святости, при котором человек становится персональным воплощением Божественного Абсолюта) в конкретной земной действительности.

Второе важное обстоятельство, которое не учитывается в приведенных оценках В.Н. Лексина: крайняя разнородность как католической, так и протестантской традиции, прежде всего наличие в католицизме, главным образом ибероамериканском, течений, духовно близких православию. Так, в результате сравнительных цивилизационных исследований были выявлены принципиальные отличия между ортодоксальным католицизмом и «теологией освобождения» (Г. Гутьеррес, Л. Бофф, Э. Карденаль, Р. Дри и др.) [Gutiérrez, 1973; Boff, 1985; Gibellini, 1979; Ezcurra, 1987; Dussel, 1998].

Во-первых, в главном для верующего христианина вопросе об условиях спасения души. «Теологи освобождения» полагают, что оно возможно лишь при обязательном участии в общей (революционной — в интерпретации наиболее радикальных представителей этого течения) борьбе за осуществление целей социальной справедливости, в то время как ортодоксальная логика Рима допускает лишь индивидуальное спасение (хотя и с обязательным условием принадлежности к церкви).

Во-вторых, в соответствии с традиционным христианским представлением, абсолютные цели не могут быть достигнуты в этой земной реальности, которая по своей природе неизменно греховна. В отличие от этого, радикальные сторонники «теологии освобождения» и «народной церкви» опираются на совершенно иную предпосылку: согласно их мнению, трансцендентный идеал вполне осуществим в рамках эмпирического человеческого существования, в чем проявляется их вера в творческие возможности человека.

Следует особо подчеркнуть, что представители «теологии освобождения» непосредственно опирались на определенное течение католической мысли, главная особенность которого была охарактеризована М. Фернадес Кальсадой как «антропологический оптимизм» [Fernández Calzada, 2025: 67], — течение, представленное такими именами, как Ф. де Витория, Б. де Лас Касас (Bartolomé de las Casas, 1474/84–1566), М. де Нобрега (Manuel da Nóbrega, 1517–1570) и их единомышленники.

Нельзя не отметить в этой связи также испанских алумбрадос (alumbrados), утверждавших веру в способность человека непосредственно узреть Божественный свет в собственной душе, других видных представителей испанской мистической традиции (Тереза Авильская /Teresa de Jesús, 1515–1582/, Хуан де ла Крус /Juan de la Cruz, 1542–1591/), некоторые черты творчества которых вызывают прямые ассоциации с православной логикой

«обожения», наконец, Ф. Суареса (Francisco Suárez, 1548–1617), «антропологический оптимизм» которого проявился прежде всего в его идее о том, что единственным источником власти является народ, в котором воплощается воля Бога [Huerga, 1978; Campos Peral, Santa Teresa de Avila, 2007; Суарес, 2007; Дугин, 2021: 520–536, 539–543].

Сторонники данного течения были убеждены, что идеал христианской святости вполне достижим в реальной жизни, исходили из оптимистической оценки человека и его роли в истории. И в этом они, как и их преемники, «теологи освобождения», как и представители православной антропологии, качественно отличаются от носителей господствующих тенденций в западном христианстве как в католическом, так и в протестантском вариантах.



Франсиско Суарес

Список литературы / References

- Бахтин М.М. (1986) Эстетика словесного творчества, Москва, Искусство, 445 с.
Bakhtin M.M. (1986) Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity], Moscow, Iskusstvo, 445 p. (In Russian)
- Бердяев Н.А. (1990) *Судьба России*, Москва, Советский писатель, 346 с.
Berdyaev N.A. (1990) *Sud'ba Rossii* [The Fate of Russia], Moscow, Sovetskii pisatel', 346 p. (In Russian)
- Вебер М. (1990) *Избранные произведения*, Москва, Прогресс, 808 с.
Veber M. (1990) *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works], Moscow, Progress, 808 p. (In Russian)
- Дугин А.Г. (2021) *Ноомахия: войны ума. Латинский Логос. Солнце и крест*, Москва, Академический проект, 719 с.
Dugin A.G. (2021) *Noomakhia: voyny uma. Latinskii Logos. Solntse i krest* [Noomakhia: Wars of the Mind. Latin Logos. Sun and Cross], Moscow, Akademicheskii proekt, 719 p. (In Russian)
- Карсавин Л.П. (1992) Восток, Запад и русская идея, *Русская идея*, М.А. Маслин (сост.), Москва, Республика, с. 313–323.
Karsavin L.P. (1992) Vostok, Zapad i russkaya ideya [East, West, and the Russian Idea] in M.A. Maslin (ed.) *Russkaya ideya* [The Russian Idea], Moscow, Respublika, pp. 313–323. (In Russian)
- Лексин В.Н. (2012) Русская цивилизация: опыт системной диагностики, *Мир России. Социология. Этнология*, т. 21, № 4, с. 3–39.
Leksin V.N. (2012) Russkaja civilizacija: opyt sistemnoj diagnostiki [The Russian Civilization: A Case for Systemic Diagnostics], *Universe of Russia. Sociology. Ethnology*, vol. 21, no. 4, pp. 3–39. (In Russian)

Лосский Н.О. (1990) *Характер русского народа*, кн. 1, Москва, Изд-во «Ключ», 160 с.

Losskii N.O. (1990) *Kharakter russkogo naroda* [The Character of the Russian People], book 1, Moscow, Izd-vo «Klyuch», 160 p. (In Russian)

Окара А.Н. (2008) В окрестностях Нового Константинополя, или восточно-христианская цивилизация перед лицом новейшего мирового хаоса — порядка, *Цивилизационные активы и цивилизационные рамки национальной российской политики*, Москва, Научный эксперт, № 6(15), с. 9–52.

Okara A.N. (2008) V okrestnostyakh Novogo Konstantinopolya, ili vostochno-khristianskaya tsivilizatsiya pered litsom noveishego mirovogo khaosa — poryadka [In the Vicinity of New Constantinople, or Eastern Christian Civilization in the Face of the Newest World Chaos — Order], *Tsivilizatsionnye aktivy i tsivilizatsionnye ramki natsional'noi rossiiskoi politiki* [Civilization Assets and Civilization Framework of Russian National Policy] Moscow, Nauchnyi ekspert, no. 6(15), pp. 9–52. (In Russian)

Суарес Ф. (2007) *Метафизические рассуждения*, рассуждения I–V, Москва, Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 776 с.

Suárez F. (2007) *Metafizicheskie rassuzhdeniya* [Metaphysical disputations], Disputations I–V, Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 776 p. (In Russian)

Топоров В.Н. (1995) *Святость и святые в русской духовной культуре. Том 1: Первый век христианства на Руси*, Москва, «Гнозис» – Школа «Языки русской культуры», 875 с.

Toporov V.N. (1995) *Svyatost' i svyatyie v russkoi dukhovnoi kul'ture. Tom 1: Pervyi vek khristianstva na Rusi* [Holiness and Saints in Russian Spiritual Culture. Volume 1: The First Century of Christianity in Rus'], Moscow, «Gnozis» – Shkola «Yazyki russkoi kul'tury», 875 p. (In Russian)

Шемякин Я.Г. (2013) Феномен «пограничности»: социокультурное содержание и исторические типы, *Диалог со временем*, № 42, с. 23–45.

Shemyakin Ya.G. (2013) Fenomen «pogranichnosti»: sotsiokul'turnoe sodержanie i istoricheskie tipy [The Phenomenon of «liminality»: Socio-cultural Content and Historical Types], *Dialog so vremenem*, no. 42, pp. 23–45. (In Russian)

Шемякин Я.Г. (2017) Идентичность цивилизационного «пограничья», *Испания и Россия: исторические судьбы и современная эпоха*, под ред. О.В. Волосюк, К. Камареро Буйон, Т.Б. Коваль, Е.Э. Юрчик, Москва, Международные отношения, с. 295–302.

Shemyakin Ya.G. (2017) Identichnost' tsivilizatsionnogo «pogranich'ya» [Identity of the Civilizational «Borderland»], in O. Volosyuk, C. Camarero Bullón, T. Koval, E. Yurchik (eds.) *Ispaniya i Rossiya: istoricheskie sud'by i sovremennaya epokha* [Spain and Russia: Historical Destinies and the Modern Era], Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya, pp. 295–302. (In Russian)

Шемякин Я.Г. (2018) Тема прав человека в контексте проблемы идентичности: латиноамериканские подходы, *Латинская Америка*, № 3, с. 5–19.

Shemyakin Ya.G. (2018) Tema prav cheloveka v kontekste problemy identichnosti: latinoamerikanskije podkhody [The Theme of the Human Rights in the Context of the Problem of Identity: the Latin American Approaches], *Latinskaya Amerika*, no. 3, pp. 5–19. (In Russian)

Шемякин Я.Г. (2020) Парадокс как когнитивная основа цивилизационного исследования. К вопросу о роли предпосылочного знания, *Общественные науки и современность*, № 4, с. 138–157. DOI: 10.31857/S086904990010797-8

Shemyakin Ya.G. (2020) Paradoxs kak kognitivnaya osnova tsivilizatsionnogo issledovaniya. K voprosu o roli predposylochnogo znaniya [Paradox as the Cognitive Basis of Civilizational Research. To the question of the Role of Background Knowledge], *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, no. 4, pp. 138–157. DOI: 10.31857/S086904990010797-8 (In Russian)

Шемякин Я.Г. (2022) Концепция диалога М.М. Бахтина в контексте процесса смены общенаучных парадигм, *Преподаватель XXI век*, № 3, часть 2, с. 251–260. DOI: 10.31862/2073-9613-2022-3-251-260

Shemyakin Ya.G. (2022) Kontseptsiya dialoga M.M. Bakhtina v kontekste smeny obshchenauchnykh paradigim [M.M. Bakhtin's Concept of Dialogue in the Context of the Process of Changing General Scientific Paradigms], *Prepodavatel XXI vek*, no. 3, part 2, pp. 251–260. DOI: 10.31862/2073-9613-2022-3-251-260 (In Russian)

Шемякин Я.Г. (2023) О формах организации лингвистической реальности цивилизационного «пограничья»: Латинская Америка, Иберийская Европа и Россия в контексте сравнения, *Ибероамериканские тетради*, № 4, с. 36–61. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-4-36-61>

Shemyakin Ya.G. (2023) O formakh organizatsii lingvisticheskoi real'nosti tsivilizatsionnogo «pogranich'ya»: Latinskaya Amerika, Iberiiskaya Evropa i Rossiya v kontekste sravneniya [On the Forms of Organization of the Linguistic Reality of the Civilizational «Borderland»: Latin America, Iberian Europe and Russia Compared], *Iberoamerican Papers*, no. 4, pp. 36–61. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-4-36-61>

Шемякин Я.Г. (2024а) БРИКС: духовные основы стратегического партнерства, *Актуальная Евразия*, том II, под ред. И.Ж. Искакова, М.Ю. Спириной, Санкт-Петербург, Университет при МПА ЕврАзЭС, с. 280–313.

Shemyakin Ya.G. (2024а) BRIKS: dukhovnye osnovy strategicheskogo partnerstva [BRICS: Spiritual Foundations of Strategic Partnership], in I.Zh. Isakov, M.Yu. Spirina (eds.) *Aktual'naya Evraziya* [Actual Eurasia], Volume II, Saint Peterburg, Universitet pri MPA EvrAzES, pp. 280–313. (In Russian)

Шемякин Я.Г. (2024б) Россия и Латинская Америка: общность цивилизационного типа как духовно-мировоззренческая основа сотрудничества, *Латинская Америка*, № 8, с. 6–21.

Shemyakin Ya.G. (2024б) Rossiya i Latinskaya Amerika: obshchnost' tsivilizatsionnogo tipa kak dukhovno-mirovozzrencheskaya osnova sotrudnichestva [Russia and Latin America: A Common Civilizational Type as a Spiritual and Ideological Basis for Cooperation], *Latinskaya Amerika*, no. 8, pp. 6–21. (In Russian)

Шемякин Я.Г., Шемякина О.Д. (2007) Соотношение веры и ратиио в цивилизационном «пограничье»: российские параллели латиноамериканского опыта, *Латинская Америка*, № 11, с. 58–77.

Shemyakin Ya.G., Shemyakina O.D. (2007) Sootnoshenie very i ratsio v tsivilizatsionnom «pogranich'e»: rossiiskie paralleli latinoamerikanskogo opyta [The Relationship between Faith and Ratio in the Civilizational «Borderland»: Russian Parallels of the Latin American Experience], *Latinskaya Amerika*, no. 11, pp. 58–77. (In Russian)

Beuchot M. (1999) *Derechos humanos: historia y filosofia* [Human Rights: History and Philosophy], México, Distribuciones Fontamara S.A., 167 p. (In Spanish)

Boff L. (1985) *Iglesia, Carisma y Poder* [Church, Charisma, and Power], Santander, Sal Terrae, 262 p. (In Spanish)

Brom J. (1998) *Esbozo de historia universal* [Outline of Universal History], México – Barcelona – Buenos Aires, Tratados y Manuales Grijalbo, 311 p. (In Spanish)

Campos Peral A., Santa Teresa de Avila (2007) *Las moradas o El Castillo interior. Su vida* [Las Moradas or The Interior Castle. Her life], Madrid, Edimat Libros, 300 p. (In Spanish)

Chacón Mata A. (2011) El relativismo cultural y su tutela jurídica en el sistema internacional de protección de los derechos humanos [Cultural Relativism and Its Legal Protection in the International System for the Protection of Human Rights], *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, vol. 22(2), pp. 39–79. (In Spanish)

De Lucas Martín J. (1998) *La Declaración Universal de los Derechos Humanos* [The Universal Declaration of Human Rights], Barcelona, Editorial Icaria, 488 p. (In Spanish)

Dussel E. (1998) *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor and the Philosophy of Liberation*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 280 p.

Ezcurra A.M. (1987) El Vaticano y la teología de la liberación [The Vatican and the Theology of Liberation], *Revista Pasos*, no. 11, pp. 1–15. (In Spanish)

Fernández Calzada M. (2023) ¿Occidente? ¿Qué Occidente? Reflexiones sobre Occidente desde la idea de la Hispanidad [The West? Which West? Reflections About the West From the Perspective of Hispanidad], *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 4, pp. 15–35. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-4-15-35 (In Spanish)

Fernández Calzada M. (2025) «El hombre no es un lobo para el hombre, es hombre». Sobre la convivencia de los pueblos en otro orden internacional. Francisco de Vitoria y la escuela de Salamanca [«Man is Not a Wolf to Man, but a Human». On the Coexistence of Peoples in Another International Order. Francisco de Vitoria and the School of Salamanca], *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 1, pp. 56–74. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-1-56-74 (In Spanish)

Gibellini R. (1979) *Frontiers of Theology in Latin America*, New York, Orbis Books, 321 p.

García Neumann J. (2023) Vitoria vs. Hobbes. Abandonar la geopolítica y asumir el derecho de gentes para un nuevo ordenamiento global [Vitoria vs. Hobbes. Abandon geopolitics and embrace the law of nations for a new global order], *Revista De Las Cortes Generales*, no. 116, pp. 439–482. DOI: <https://doi.org/10.33426/rcg/2023/116/1783> (In Spanish)

Gutiérrez G. (1973) *A Theology of Liberation*, New York, Orbis Books, 323 p.

Huerga A. (1978) *Historia de los Alumbrados (1570–1630)* [History of the Alumbrados (1570–1630)], Madrid, Fundación Universitaria Española, 665 p. (In Spanish)

Shemyakin Yá.G. (2015) Volviendo al tema de los derechos humanos. Criterio de un latinoamericanista [Returning to the Topic of Human Rights. Criterion of a Latin Americanist], *Iberoamérica*, no. 3, pp. 33–55. (In Spanish)

**Иллюстрации к исследовательской статье Э.Д. Ху
«Серия “Аллегория пяти чувств” из Прадо: аллегория, гирлянда
и синестезия в творчестве П.П. Рубенса и Я. Брейгеля Старшего»**



Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория зрения. 1617



Ян Брейгель Старший, Питер Пауль Рубенс. Аллегория слуха. Ок. 1617–1618



Копия с оригинала Яна Брейгеля Старшего и других художников.
Аллегория зрения и обоняния. Ок. 1620



Копия с оригинала Яна Брейгеля Старшего и других художников.
Аллегория вкуса, слуха и осязания. Ок. 1620

**Иллюстрации к аналитическому эссе Х.Х. Гонсалеса Труэбы
«Пейзаж и культурная идентичность Испании»**



Карлос де Аэс. Канал Манкорбо. Пики Европы. 1876



Дарио де Регойос. Ла-Конча в Сан-Себастьяне. 1894



Дарио де Регойос. Панкорбо. Проходящий поезд. 1901



Хоакин Соролья. *Пляж Валенсии при утреннем свете*. 1908



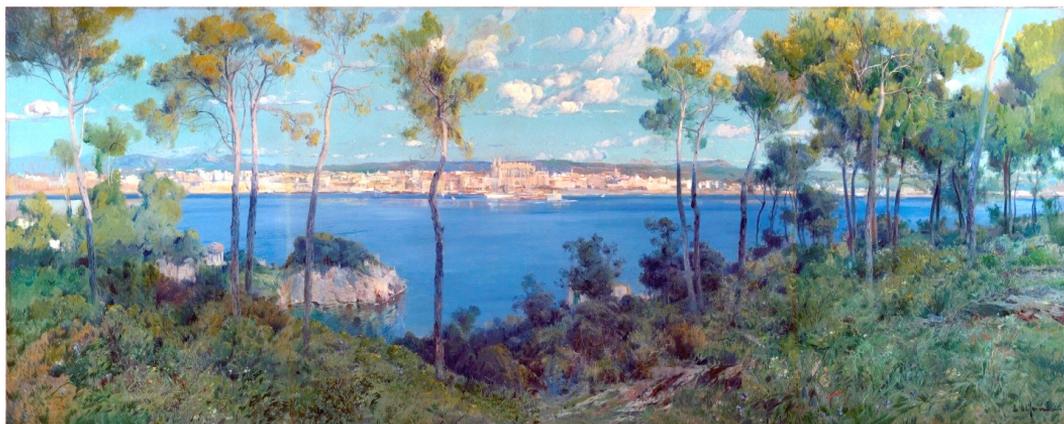
Хоакин Соролья. *Возвращение с рыбалки: буксировка лодки*. 1894



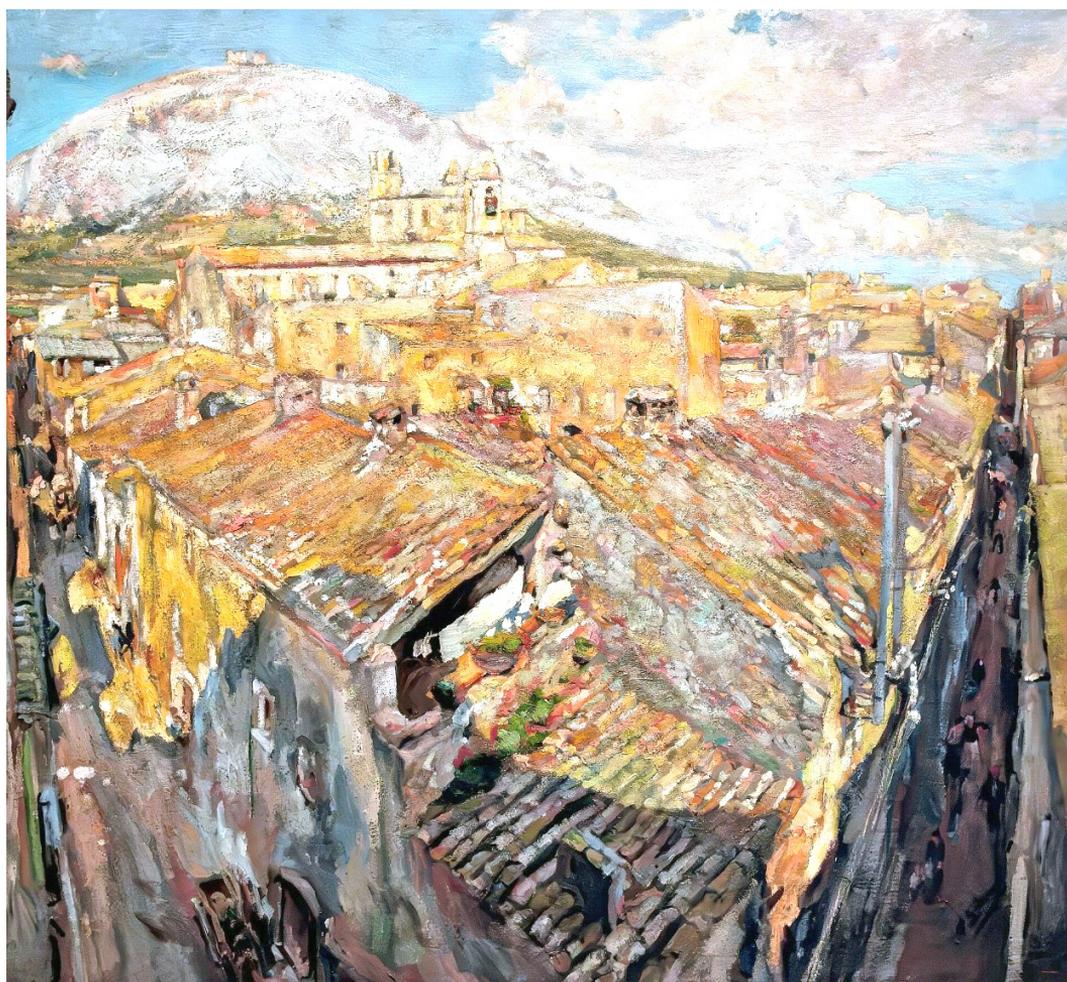
Хоакин Соролья. Мгновение, Биарриц. 1906



Хоакин Соролья. Скалы Хавеа и белая лодка. 1905



Елисео Мейфрен Ройг. Майорка. Ок. 1908



Франсиско Химено. Деревня в Эмпорде. Ок. 1918



Пабло Пикассо. Средиземноморский пейзаж. 1952



Жоан Миро. Масия. 1922

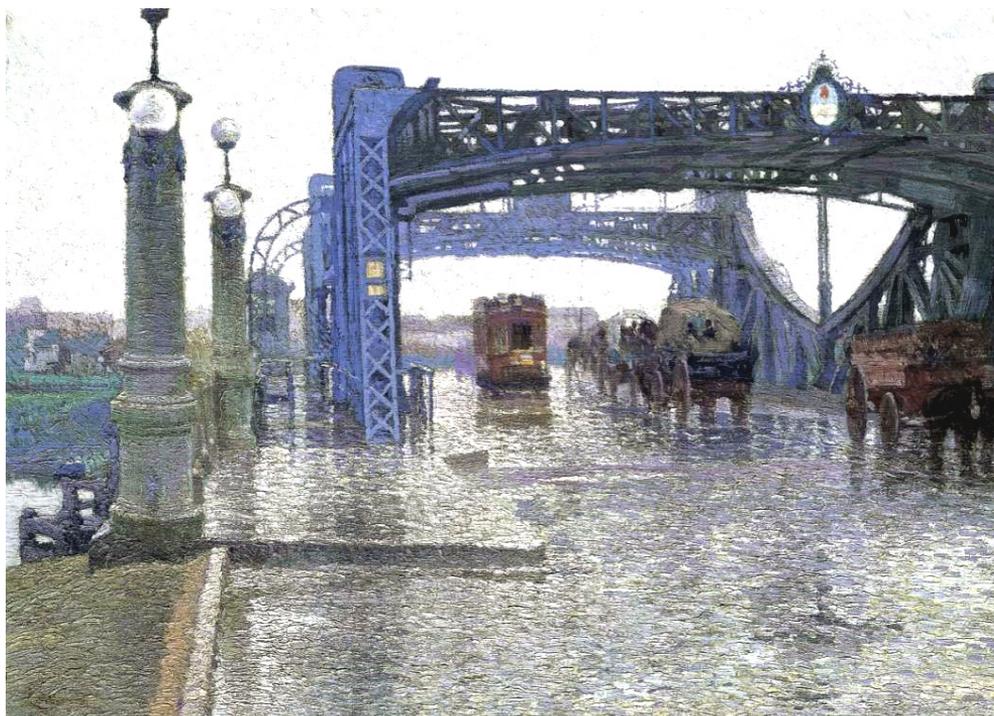
**Иллюстрации к исследовательской статье М.Г. Фрессоли, Г.М.М. Шустер
«Аргентинский авангард: противоположное и взаимодополняющее
в творчестве Пио Колливадино и Флоренсио Молины Кампоса»**



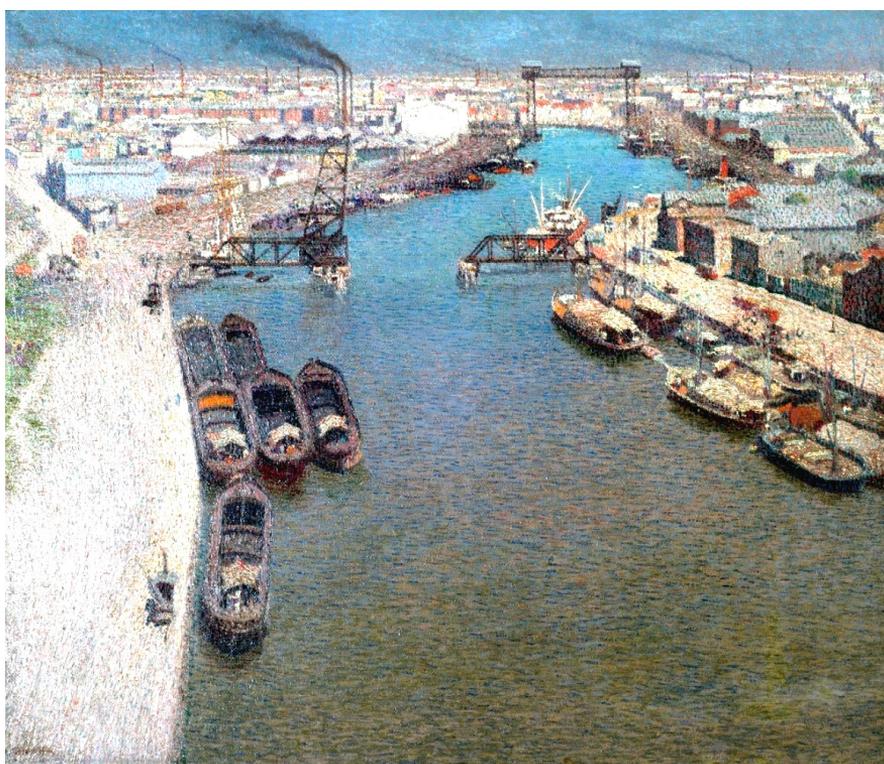
Pío Collivadino. Buenos Aires que surge



Pío Collivadino. El Banco de Boston o La Diagonal Norte. 1926



Pío Collivadino. Puente Victorino de la Plaza. 1920



Pío Collivadino. El riachuelo. 1916

Иллюстрации к исследовательской статье Е.С. Панкова
«Сладкий, как любовь»: бразильский кофе в Исландии, 1900–1940»



Candido Portinari. Coffee. 1935



Candido Portinari. Coffee Harvesting. 1958

Ссылки к иллюстрациям

1. https://ru.wikipedia.org/wiki/Собор_Святого_Иакова
2. <https://evasion-online.com/les-voyages/europe/les-chemins-de-compostelle>
3. https://es.wikipedia.org/wiki/Escudo_de_Mexico
4. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Escudo_de_Bolivia.svg
5. https://everything-everywhere.com/unesco-world-heritage-sites-spain/#Cultural_Landscape_of_the_Serra_de_Tramuntana_2011
6. https://whc.unesco.org/include/tool_image_bootstrap.cfm?id=138103&gallery=site&id_site=1117
7. <https://whc.unesco.org/ru/list/64>
8. <https://www.esmadrid.com/ru/peyzazh-sveta-bulvar-prado-i-retiro>
9. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Прадо#/media/Файл:Museo_del_Prado_2016_\(25185969599\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Прадо#/media/Файл:Museo_del_Prado_2016_(25185969599).jpg)
10. https://www.indiansworld.org/Latin/peru_culture_1975_08.html
11. https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g294316-d548258-Reviews-MALI_Museo_de_Arte_de_Lima-Lima_Lima_Region.html#/media/548258?albumid=-160&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-160
12. https://artsandculture.google.com/asset/vista-del-valle-de-m%C3%A9xico-desde-la-sierra-de-guadalupe-jose-mar%C3%ADa-velasco/ZQGPm7Z-x_Q5dQ?hl=es-419&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.320788179311355%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.571838087974054%2C%22height%22%3A1.237499999999996%7D%7D
13. <https://inion.ru/ru/publishing/publications/geografia-iskusstva-smysly-prostranstva/>
14. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чан-Чан#/media/Файл:Chan_Chan,_2023_\(32\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чан-Чан#/media/Файл:Chan_Chan,_2023_(32).jpg)
15. https://artsandculture.google.com/asset/vista-del-valle-de-m%C3%A9xico-desde-la-sierra-de-guadalupe-jose-mar%C3%ADa-velasco/ZQGPm7Z-x_Q5dQ?hl=es-419&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.320788179311355%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.571838087974054%2C%22height%22%3A1.237499999999996%7D%7D
16. <https://picturingtheamericas.org/painting/view-of-the-valley-of-mexico-with-volcanoes-and-texcoco-lake/>
17. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6008/>
18. <https://www.flickr.com/photos/27702413@N00/13934743555>
19. [https://www.emaze.com/@ACWIIQWO/Antoni-Gaudi?_escaped_fragment_="](https://www.emaze.com/@ACWIIQWO/Antoni-Gaudi?_escaped_fragment_=)
20. https://vk.com/wall-100035672_1960
21. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Стень>
22. https://rusmuseumvrn.ru/data/collections/painting/19_20/zh_6660/index.php?ysclid=mbtvqzdp85383741707
23. <https://www.soriaespacionatural.com/monte-valonsadero/>
24. <https://www.veterinariasanjuan.com.ar/gatos-medievales/>
25. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/santa-cena/jaume-huguet/040412-000>
26. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e6ad6426-6ff5-4c33-a078-ca518b36ca49/surfaces/9f267396-1e58-45c3-b7fe-20a7570cb60a/>
27. https://culture.teldap.tw/culture/index.php?option=com_content&view=article&id=222
28. <https://spain-china-foundation.org/timeline-espana-china/>
29. <https://www.cambridge.org/core/books/abs/global-coffee-economy-in-africa-asia-and-latin-america-15001989/brazil/1BA1F1949D7F3F64825D5C2509D998EC>
30. <https://www.sarpur.is/Adfang.aspx?AdfangID=1855268>
31. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thor_Thors_\(1960_UN_photo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thor_Thors_(1960_UN_photo).jpg)
32. <https://timarit.is/page/4362290>
33. <https://timarit.is/page/5307957?iabr=on#page/n1/mode/2up/search/gardar%20gislason>
34. <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18400/colheita-de-cafe>
35. <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16371/cafe>
36. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-manzanares-vista-de-madrid/e81da1be-9429-440e-8dde-be7e9e5c0786>
37. https://ru.wikipedia.org/wiki/Гумбольдт,_Александр_фон
38. https://ru.wikipedia.org/wiki/Хинер_де_лос_Риос,_Франсиско
39. https://arthive.com/ru/joaquinsorolla/works/222234~Ulitsa_v_Granade
40. <https://www.carmenhyssenmalaga.org/obra/los-almendros-en-flor>
41. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-huertas-cuenca/fe2ff0a8-9c00-4999-93e5-56c3b2aadae1>
42. https://arthive.com/es/joaquinsorolla/works/465439~Ciego_de_toledo
43. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2801/#gallery>
44. <https://www.artnet.de/kunstler/genaro-perez-villaamil/torre-del-oro-en-sevilla-RgBirUIXBGYwGznhnIKpiw2>
45. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-baile-costumbres-populares-de-la-provincia-de/16c39039-d403-4a7f-b870-7aa8db811194>
46. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/un-pais-recuerdos-de-andalucia-costa-del/83a24bc8-24dd-4d1f-aa09-d9fa2320503c>
47. <https://www.carmenhyssenmalaga.org/obra/paisaje-de-hernani>
48. <https://historia-arte.com/obras/sorolla-paseo-a-orillas-del-mar>
49. <https://catalogues.salvador-dali.org/catalogues/es/heritageobject/1912/>
50. <https://historia-arte.com/obras/suspiros-de-sal-muchacha-en-la-ventana>
51. <https://benjaminpalencia.es/obras/altea/>
52. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1919,_Paysage_\(Landscape_with_Dead_and_Live_Trees\),_oil_on_canvas,_49.4_x_65.4_cm,_Bridgestone_Museum_of_Art,_Tokio.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1919,_Paysage_(Landscape_with_Dead_and_Live_Trees),_oil_on_canvas,_49.4_x_65.4_cm,_Bridgestone_Museum_of_Art,_Tokio.jpg)
53. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/marina/ef88c000-0843-463a-8981-89a833e14720>
54. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mallorca/eb2e034d-63aa-4ad8-b201-3754c2d74302>
55. <https://www.1st-art-gallery.com/es/Joaquin-Sorolla-Y-Bastida/On-The-Rocks-At-Javea.html>

56. <https://ru.wahooart.com/@/9GEQ4S-Joaquin-Sorolla-Y-Bastida-Rocks-at-Javea>
57. <https://tr.pinterest.com/pin/365002744803052625/>
58. <https://kuadros.com/ru-ru/products/утреннее-солнце-1901>
59. https://arthive.com/es/joaquinsorolla/works/467124~Barcos_de_retorno
60. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-canal-de-mancorbo-en-los-picos-de-europa/flffd402-ad09-40f5-82e6-5fe029bddd1?searchMeta=mancorbo>
61. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/paseo-alderdi-eder>
62. https://es.wikipedia.org/wiki/Darío_de_Regoyos#/media/Archivo:Darío_de_Regoyos_-_Pancorbo_-_Passing_Train_-_Google_Art_Project.jpg
63. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Joaquin_Sorolla_1908_-_Beach_of_Valencia_by_Morning_Light.jpg
64. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Return_from_Fishing:_Hauling_the_Boat#/media/File:Joaquín_Sorolla_y_Bastida_-_La_vuelta_de_la_pesca.jpg
65. [https://es.wikipedia.org/wiki/Instantánea_\(Sorolla\)#/media/Archivo:Joaquin_Sorolla_y_Bastida_-_Capturing_the_moment_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Instantánea_(Sorolla)#/media/Archivo:Joaquin_Sorolla_y_Bastida_-_Capturing_the_moment_-_Google_Art_Project.jpg)
66. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:\(Barcelona\)_Francesc_Gimeno_-_Un_poble_empordanès_-_Museu_Nacional_d%27Art_de_Catalunya.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:(Barcelona)_Francesc_Gimeno_-_Un_poble_empordanès_-_Museu_Nacional_d%27Art_de_Catalunya.jpg)
67. <https://www.pablocassio.org/mediterranean-landscape.jsp>
68. <https://www.nga.gov/artworks/69660-farm>
69. <https://atlasarchivo.com.ar/?page=archivo&tid=8833>
70. https://ru.wikipedia.org/wiki/Колливадино,_Пио#/media/Файл:Piо_collivadino_photo.jpg
71. <https://atlasarchivo.com.ar/?page=archivo&tid=8841>
72. <https://atlasarchivo.com.ar/?page=archivo&tid=8834>
73. <https://atlasarchivo.com.ar/?page=archivo&tid=8825>
74. https://en.wikipedia.org/wiki/Florencio_Molina_Campos#/media/File:Molina_campos_retrato.jpg
75. <https://museozorrilla.gub.uy/innovaportal/file/127140/1/catalogo---molina-campos.pdf>
76. <https://www.zurbaran.com.ar/florencio-molina-campos/>
77. https://www.instagram.com/museolasililas/p/DFnE0KksMkf/?img_index=1
78. <https://www.instagram.com/p/DFsbKKgpfQ/>
79. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5991/>
80. <https://atlasarchivo.com.ar/?page=archivo&tid=8818>
81. <https://www.unlz.edu.ar/?p=3147>
82. <https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20130810/281505043855933>
83. <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/233-garland-of-fruit-surrounding-a-depiction-of-cybele-receiving-gifts-from-personifications-of-the-four-seasons>
84. https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Pablo_Rubens#/media/Archivo:Sir_Peter_Paul_Rubens_-_Portrait_of_the_Artist_-_Google_Art_Project.jpg
85. https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Brueghel_the_Elder#/media/File:Peter_Paul_Rubens_-_Familie_van_Jan_Brueghel_de_Oude.jpg
86. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064431>
87. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>
88. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-olfato/adff981e-a317-4152-9e04-05ada13be226>
89. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista/494fd4d5-16d2-4857-811b-e0b2a0eb7fc7>
90. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto/2a722256-2d07-4082-8a32-7cae00a4b95>
91. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-tacto/c7b96909-44f6-4e3c-9e29-7d1ef33e23ad>
92. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sight-and-smell/7d17d2b5-67f0-4072-ad61-c3741bb3b055>
93. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto-el-oido-y-el-tacto/92488d21-9871-4737-b870-3558ed1ecf1c>
94. <https://vmfa.museum/piction/6027262-8075989/>
95. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vitoria_-_Paseo_Fray_Francisco2.JPG
96. <https://lacronicadesalamanca.com/209542-realidad-virtual-para-ver-los-monumentos-salmantinos-por-dentro/>
97. <https://lacronicadesalamanca.com/578201-la-biblioteca-historica-de-la-usal-recupera-un-libro-de-1605/>
98. http://www.xn--80afgmamexaj0b.xn--p1ai/news/n_cionalnaja_idea/2010-11-15-336
99. https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Su%C3%A1rez
100. <https://noticias.unsam.edu.ar/2013/07/11/collivadino-buenos-aires-en-construccion/calle-pozos/>
101. https://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Benjamin
102. https://es.wikipedia.org/wiki/José_de_San_Martín
103. https://www.clarin.com/rn/literatura/dia-Bioy-virtual_0_S1UH-Gc9D7l.html
104. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Traveller's_Folding_Item.html
105. <https://ru.pinterest.com/pin/tina-modotti-telephone-wires-mexico-c-1925--760263980867377699/>
106. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Dürer-Hieronymus-im-Gehäus.jpg>
107. <https://neofeliya.livejournal.com/40412.html>
108. <https://ru.pinterest.com/roselinmeggie/vintage-gadgets/>
109. <https://didacticacssociales.wordpress.com/fotos-antiguas-miscelanea/>
110. <https://it.pinterest.com/dangmorgs/film-noir/>
111. https://www.reddit.com/r/nostalgia/comments/ta9xaa/how_many_remember_typing_class_and_those_big/
112. https://es.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp#/media/Archivo:Duchamp_Fontaine.jpg
113. https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Salinas#/media/Archivo:PedroSalinas.jpg
114. <https://en.wikipedia.org/wiki/Luddite#/media/File:Luddite.jpg>
115. https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Babbage#/media/File:Charles_Babbage_-_1860.jpg
116. [https://en.wikipedia.org/wiki/IBM_Personal_Computer#/media/File:IBM_PC-IMG_7271_\(transparent\).png](https://en.wikipedia.org/wiki/IBM_Personal_Computer#/media/File:IBM_PC-IMG_7271_(transparent).png)
117. [https://en.wikipedia.org/wiki/Ada_Lovelace#/media/File:Ada_Byron_daguerreotype_by_Antoine_Claudet_1843_or_1850_-_cropped_\(cropped\).png](https://en.wikipedia.org/wiki/Ada_Lovelace#/media/File:Ada_Byron_daguerreotype_by_Antoine_Claudet_1843_or_1850_-_cropped_(cropped).png)
118. <https://inostranka.ru/>

Иллюстрации

119. <https://atelierclassics.com/products/maquina-de-escribir-underwood>

120. https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_postal_de_Bolivia#/media/Archivo:Bolivia_1867_50c_Condor_SG11.jpg

121. <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Aureliano-de-Beruete/1294/View-of-Toledo-from-La-Vega-Baja.html>

122. <https://gaelart.blogspot.com/2010/03/spanish-social-realism.html>

123. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Zuloaga_en_MNCARS_2.jpg

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 30 000 до 60 000 печатных знаков.

Номера журнала носят как тематический характер, так и посвящаются отдельным рубрикам в соответствии с представленными специальностями.

Подробные требования к регистрации и оформлению статей (правила для авторов) представлены на сайте журнала: www.iberpapers.org.

Адрес редакции:

119454, г. Москва, пр. Вернадского, д. 76

Тел.: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Подписано в печать 30.06.2025

Формат: В5. Цифровая печать.

Объем: 19,31 уч.-изд. л. Тираж: 200 экз. Заказ № 1442

Издается МГИМО МИД России

119454, Москва, пр. Вернадского, 76

Отпечатано в производственном отделе Издательского дома МГИМО.

119454, Москва, проспект Вернадского, д. 76.

mgimo.ru/id/; id@inno.mgimo.ru

¡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 30.000 y 60.000 caracteres impresos.

Los requisitos detallados para el registro de artículos (normas para los autores) pueden consultarse en el sitio web de la revista: www.iberpapers.org.

Contacto del equipo de redacción:

76, Prospect Vernadskogo, Moscú, Rusia, 119454

Tel: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Firmado para imprimir el 30 de junio de 2025

Formato: B5. Impresión offset.

Volumen: 19,31 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 30,000 – 60,000 printed characters.

Detailed requirements for article submission (author guidelines) can be found on the Journal's website: www.iberpapers.org.

Contacts of the Editorial Office:

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Ph.: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Signed to print on June 30, 2025

Format: B5. Offset printing.

Volume: 19,31 printer's sheets. Circulation: 200 copies

Published by MGIMO University

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Printed in MGIMO University, Moscow, Russia



УЧЕБНАЯ И НАУЧНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

ПО ТЕМАМ:

•
международные
отношения

•
страны и регионы
мира

•
мировая
экономика

•
международное
право

•
иностраннные
языки



mgimo.ru/id



vk.com/mgimoid

books@inno.mgimo.ru