Губарева Оксана Витальевна

БЛЖ. АВРЕЛИЙ АВГУСТИН И ИСКУССТВО ИКОНЫ

Статья раскрывает значение эстетико-богословских творений блж. Августина для формирования искусства иконописи в первые века христианства и опровергает преимущественную роль в этом процессе Плотина, на труды которого традиционно опирается искусствоведческая наука. Автор уделяет внимание различиям во взглядах блж. Августина и Плотина в основополагающих для искусства вопросах и показывает, как эти различия влияют на эстетико-богословское понимание искусства иконы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/15.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. С. 65-69. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

7. **Ибрагимова Н.** Произведение «Мяснавие-маневи» как один из источников исламского толкования / на азерб. языке. Б.: Айна-Метбу еви, 2005. 205 с.
8. **Каспиан Ф.** История философии / пер. Саида Джалаладдина Мухтабави; на персидском языке. Тегеран: Ельми-фарханшги, 1983. Т. 1. 265 с.
9. **Кристин Ф.** История философии Запада и Востока / на персидском языке. Тегеран: Ельми-фарханшги, 1990. Т. 2. 271 с.
10. **Папкин Р.** Общая философия / пер. Джалаледдина Мождтабави; на персидском языке. Тегеран: Хикмет, 1981. 233 с.
11. **Учение о душе** [Электронный ресурс]. URL: http://www.philosoff.ru/rus/ (дата обращения: 25.11.2011).
12. **Фруги Мухаммедали.** История развития философии в Европе / на персидском языке. Тегеран: Заввар, 2006. Т. 2. 358 с.
13. **Фулье П.** Общая философия или метафизика / пер. Яхьи Махдави; на персидском языке. Тегеран: Изд-во Тегеранского университета, 1983. 122 с.
14. **Ярошевский М. Г.** История психологии. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. 416 с.

SOUL AND BODY CORRELATION PROBLEM ACCORDING TO ARISTOTLE AND DESCARTES: COMPARATIVE ANALYSIS

Zakhra Baratali kyzy Gasani
Department of Philosophy
Baku State University, Azerbaijan
q.abbasova@mail.ru

The author considers the features of Aristotle and Descartes's approaches to soul and body correlation taking into account the historical period of their life activity, reveals the worldview peculiarities of Descartes who studied this problem in terms of dualism, within the framework of psychophysical problem; and shows that according to Aristotle the main difficulty in the question of soul is the determination of its categorical identity.

Key words and phrases: history of philosophy; Aristotle; Descartes; soul; body.

УДК 7.01

Статья раскрывает значение эстетико-богословских творений блж. Августина для формирования искусства иконописи в первые века христианства и опровергает преимущественную роль в этом процессе Плотина, на труды которого традиционно опирается искусствоведческая наука. Автор уделяет внимание различиям во взглядах блж. Августина и Плотина в основополагающих для искусства вопросах и показывает, как эти различия влияют на эстетико-богословское понимание искусства иконы.

Ключевые слова и фразы: иконопись; богословие иконы; древнерусское искусство; Византия; ритм в искусстве; византийская эстетика; церковное искусство.

Оксана Витальевна Губарева
Кафедра культурологии и искусствоведения
Российская христианская гуманитарная академия
f-3714530@yandex.ru

БЛЖ. АВРЕЛИЙ АВГУСТИН И ИСКУССТВО ИКОНЫ©

«Самое значительное явление, без всякого преувеличения можно сказать, явление мирового характера в данную эпоху — это Августин (354-430 гг.)», – так охарактеризовал вклад святого Аврелия Августина в становление христианской философии А. Ф. Лосев [12, с. 10]. Блж. Августин стал первым, кто последовательно и тщательно изложил онтологию взаимодействия личного Бога и человека, а его «Христианская наука» стала сознательно осуществленной трансформацией античной науки в средневековую. При всем несомненном влиянии неоплатонизма, и особенно трудов Плотина, которое отмечают в творениях святого отца историки, Августин разошелся с неоплатониками во многих существенных вопросах и в первую очередь в вопросах первоначала и гармонии космоса [12, с. 57; 13, с. 234].

Вместе с тем искусствоведческая наука под влиянием трудов А. Грабара [22] именно в наследии Плотина традиционно видит философские истоки искусства иконописи, а не его христианского последователя, и именно их использует в качестве философского базиса для искусства иконописи. Это, видимо, также связано с тем, что труды блж. Августина в историографии XX века оказались устойчиво связанными исключительно с западной христианской парадигмой, факт же его почитания в Православной Церкви остался без внимания.

Теория Плотина действительно объясняет многие структурные особенности иконописи, которые интересовали Грабара и его последователей. Однако такое понимание иконы дает повод для смещения интерпретационных поисков художественного языка иконописи из сферы христианского мистицизма в сторону неоплатонической магии, для которой характерен поиск земных символов, таинственно соотнесенных с небесными прообразами (эйдосами).

© Губарева О. В., 2012

Цель данной работы – обозначить различие между взглядами блж. Августина и Плотина в основополагающих для искусства вопросах и показать, как это различие влияет на эстетико-богословское понимание искусства иконы в целом.

Античная мысль, начиная с Пифагора, понимала гармонию и упорядоченность космического строя, «гармонию сфер», так же как и христианская: как основанную на законах чисел, или ритмов, и на подобии земного небесному. Но античный космопорядок представлял собой безличное первоединство, имеющее чисто логическое бытие, обладал гармонией, но не был ею. Гармонию космоса можно было созерцать, но не нужно было понимать, не нужно было искать никаких оснований для созерцания, потому что античная гармония была прямой и непосредственной данностью, которая не требовала никакого осмысления. Ее можно было только описывать. Гармония и порядок в античном мире были устойчивы сами по себе, а ритмические связи и соответствия между частями установлены раз и навсегда надмирным, глобальным порядком, который возносится не только над всякой жизнью и всяким мышлением, но и над богами и космосом. Для неоплатонического магического сознания «гнозис» предполагал постижение мировой гармонии через слияние с Мировой Душой [4], а не через познание, потому что душа и ум каждого отдельного человека воспринимались как части Мировой Души и Мирового Ума, а не как личные сущности. В силу этой гармонии все в космосе оказывалось связано между собой посредством символов, основанных на принципе аналогии. Из этого естественно вытекало магическое представление о том, что через числовой код мирового устройства, познав тайну символов, связывающих части мира, или владея одной из частей подобия (аналогии), можно получить власть над целым.

Поэтому, если античное искусство и знало ритм, то это был уравновешенный ритм симметрии или строгого бесцельного чередования внутри раз и навсегда определенной целостности. И именно использование тайных символических знаков составляло его сакральную сущность.

Для христианства космос перестает быть безличным носителем самодавлеющей гармонии. Он становится «интимным достоянием абсолютного и личного Бога и одновременно его даром творению» [1, с. 41], поэтому, если для Плотина единое первоначало стоит над бытием, то для Августина первоначало и есть истинное бытие, тождественное Богу. Плотин видит космос последней ступенью эманации Единого, ослабленный свет которого почти полностью поглощается в нем тьмой материи. Для Августина космос — это совершенное творение Бога. Его божественный космос - не безличный носитель заданной гармонии: красота, порядок и единство являются его неотъемлемыми свойствами [12, с. 58].

Проникнувшись христианским личностным началом, Августин отвергает идеи Мировой Души и Ума. Душа и ум отдельного и каждого индивида стали рассматриваться Августином как самоценная и самодостаточная субстанция, то есть сугубо по-христиански. А абсолютная истина приобрела для Августина сверхиндивидуальное, сверхчеловеческое значение. Человеческий ум, с его точки зрения, получил способность познавать непреходящие божественные истины не потому, что истины сами по себе источают свет (согласно неоплатоникам), а потому что Бог есть источник и истины, и света. Августин категорически отвергает и характерное для неоплатонизма положение о том, что для души тело является оковами и гробницей, он реабилитирует человеческую плоть как созданный Богом сосуд духа [Там же, с. 59]. Этот персонализм Августина в его взглядах на первоначало, гармонию, вопросы познания и сущности человеческой личности стал принципиальным для его эстетических воззрений и оказал влияние на становление всего христианского искусства в целом.

Эпоха, когда жил блж. Августин, была временем формирования языка иконописи. Для процесса созидания нового искусства не существовало территориального деления на западную и восточную христианские традиции. Так, искусствоведы, изучая довизантийское и ранневизантийское искусство, обращаются, прежде всего, к памятникам, сохранившимся именно на территории западной части Римской империи – в Риме, Равенне, Неаполе, на основе которых выстраивают целостную парадигму всего искусства Византии. Поскольку именно труды блж. Августина являются переходными от неоплатонизма не только к западной схоластике, но и к восточной патристике, то не будет методологической натяжкой обратиться к изучению их влияния на сложение языка не только католического, но и византийского искусства. Особенно актуальным подобное исследование делает тот факт, что этот святой, в отличие от других, близких с ним по времени богословов, в том числе принадлежавших восточной традиции, занимался не только богословием, но и теорией христианской культуры, и его культурологические творения имели большой авторитет и у современников, и у потомков. Кроме того, трудно назвать другого раннехристианского мыслителя, который бы так активно интересовался вопросами когнитивных процессов мышления. Поэтому именно в его творениях надо искать ответы на многие вопросы, встающие перед исследователями искусства иконописи. Более того, на наш взгляд, именно блж. Августина, с его неизбывным стремлением понять и выразить гармонию мироздания, не только обозначить словами, а увидеть, выстроить и систематизировать ее структуру, можно назвать первым теоретиком искусства иконописи, хотя, собственно об изобразительном искусстве он почти ничего не говорит.

С юности блж. Августина волновали проблемы восприятия красоты. В трактате «О порядке» он говорит, что прекрасное существует в формах, но не все формы человек воспринимает как прекрасные. Прекрасными человек воспринимает только те формы, которые образуют «*целостность и единство*» [5, с. 157]. Достигается эта целостность упорядочением частей, при этом даже некрасивые части, гармонически соединенные в целое, становятся участниками красоты единства. Каждая из частей может существовать и отдельно, и являть красоту в своей единичности, но подлинная красота созидается именно в их соединении. В своей «Исповеди» блж. Августин пишет: «Тело, состоящее из красивых членов, гораздо красивее, чем каждый из этих членов в отдельности, потому что хотя каждый из них сам по себе и красив, но только их стройное сочетание создает прекрасное целое» [Там же, с. 159].

Каким же образом происходит упорядочивание частей целого? Блаженный Августин называет две составляющие: *подобие и ритм*. Под подобием святой понимает соответствие частей друг другу по принципу сходства. Причем свои формальные рассуждения он переносит и в богословскую сферу, *фактически приравнивая понятия подобия форм и Богоподобия.* «Вся Вселенная, - говорит святой, - состоит из соответствующих друг другу вещей», ибо она создана «через высшее, неизменное и нетленное подобие Того, Кто все создал так, чтобы было прекрасным вследствие соответствия частей друг другу» [Там же, с. 173].

Принцип подобия, говорит святой, реализуется через *соразмерность, равенство, симметрию и оппозицию*. Закон высшего равенства, подобия и единства находится за пределами человеческих суждений. Эта мудрость - «та неизменная истина, которая справедливо называется законом всех искусств и искусством Всемогущего Художника» [Там же]. Здесь видно, как суждения блж. Августина расходятся с взглядами античных философов, для которых закон высшего равенства и гармонии предвечен и не зависит от воли Бога. Кроме того, для святого части, из которых выстраивается гармония вселенной, не являются обезличенными частицами Мировой Души, или отражением эйдосов. Святой подчеркивает, что они существуют как самостоятельные единицы и могут иметь собственную красоту.

Связывают подобные части в гармонию, выстраивая их в единство целостного, ритмы, которые блж. Августин, в традициях античной философии, называет также числами. Наиболее внимательно он останавливается на теме ритма в своем трактате «О музыке». Ритмами, говорит святой, пронизано все бытие от самых грубых материальных предметов до бесконечных космических далей и высших сфер. «Прекрасное нравится через число, в котором, как мы уже говорили, [оно] достигает равенства (соразмерности). Эта красота встречается не только в области слышимого или в движении тела, но также и в самих визуальных формах, в связи с которыми чаще всего говорится о красоте» [1, с. 254]. Мерой красоты земной является человек: «...стремимся мы к тому, что соответствует мере нашей природы, а несоответствие мы отвергаем...» [5, с. 255], причем мерой красоты, в отличие от неоплатонизма, Августин считает не только душу, но и формы физического тела.

Раннее христианство знало два вида красоты – *динамическую и статичную*. Статичная красота называется блж. Августином «последней красотой», высшая красота для него существует только в движении. Динамическая красота присуща самой жизни, и основой ее являются ритмы. «Только процесс появления и смены прекрасных форм дает картину единой красоты универсума» [Там же, с. 161]. Динамическую красоту ритм не только упорядочивает, он также рождает ощущение времени, движущегося по кругу. Созерцая время через ритм, утверждает святой, мы оказываемся в Вечности. А «что может быть выше тех чисел, которые содержат высшее, неизменяемое вечное равенство?» [Там же, с. 252].

То есть именно ритмы, пронизывая все мироздание, заставляют подобные формы соединяться в целостности и динамически восходить к «неизменному вечному равенству» Небесной Иерархии.

Таким образом, ритмом образуется целостность всего Космоса, который святой представляет как организм, состоящий из соразмерных человеку подобных форм. Именно через единство Космоса, будучи его частью, человек соединяется с Богом. В едином Космосе богоподобие человека раскрывается как ритмическое соответствие предвечной форме, существующей в Боге. Поэтому, *восстановление человеком подобия Богу - это не только вопрос индивидуального спасения. Это восстановление целостности мира*.

Человеку, говорит блж. Августин, в системе ритмов мироздания отведено место между высшими Божественными числами и низшими числами статичной красоты. Но, как участнику сложного единства, ему недоступно восприятие целостной красоты Космоса, как недоступна солдату в строю красота военного построения. Знание о высшем равенстве, единстве и упорядоченности универсума человек должен принять на веру.

Доступную для человеческого восприятия целостность являет только искусство. Красота мира может привлекать человека, но высшее восприятие – это когда в красоте человек может увидеть Творца всего сущего и направить к Нему свою любовь, то есть воспринять красоту целостного. Упорядоченная красота искусства и предназначена для этого. Однако, изобразительное искусство в своих работах блж. Августин оценивает не очень высоко, относя его к низшим, являющим статичную красоту искусствам. Это связано с тем, что во времена Августина ритмически осмысленного живописного «византийского стиля», выделившегося из недр искусства поздней античности, просто еще не существовало. Такая живопись появилась позже, во многом, видимо, под влиянием идей святого. Те же изображения, которые видел сам блж. Августин, представляли собой в лучшем случае аллегорические картины с замкнутой орнаментальной ритмикой, раскрывающей античные представления об извечной красоте равенства и числовых пропорций. Поэтому блж. Августин значительно выше изобразительных ставил динамические искусства, такие как музыку, поэзию, архитектуру (последняя, хотя и недвижима, но воспринимается в динамике). Только в VI веке на смену раннехристианскому аллегоризму приходит новое фигуративное искусство, опирающееся на ритмизацию живописного пространства. На особую роль ритма в византийском искусстве, как основного стилеобразующего элемента, обратил внимание в своем исследовании еще П. П. Муратов: «Византия не изобрела никакой новой техники, никакого нового метода, никакого нового приема в живописи. Ее роль заключалась в изобретении подчинения всех старых техник, всех старых методов, всех старых приемов новому ритмическому принципу. Этот принцип возник в то же время, что и новая религия. Христианство принесло античному миру новый ритмический язык; христианское искусство, сформировавшись, стало ритмическим искусством» [23, p. 174].

Ритмизацию композиционного пространства можно назвать первой важнейшей чертой искусства иконописи, в которой реализовались идеи блж. Августина. Ритм в иконе показывает устремленность к Богу всего творенья, как к единому источнику и цели всех жизненных ритмов вселенной. *Второй характерной черной*

иконописи, в которой нашли отражение философско-богословские взгляды святого, *стал принцип подобия и послойности*. В каждой иконе классического периода мы видим соотношение всех частей и любого целого со всеми составляющими иконописное изображение формами по принципу симметрии и подобия, а также послойное построение композиции, при котором формы различных слоев подобны друг другу. Эти свойства художественной системы иконописи были отмечены Л. Ф. Жегиным [10, табл. XVII] и подробно изучались М. В. Алпатовым [3], В. А. Плугиным [17] и др. *Третьей чертой иконописи стала каждый раз строго продуманная сложная целостность композиции*, которая в свою очередь состоит из таких же смыслозавершенных структур. То есть, образ иконы рождается не из простого соотношения *фигура-фон*, а из многозначного контекста, где образ складывается из множества фигур, которые в свою очередь могут становиться фоном для других смысловых форм. Это, собственно, и заставляет воспринимать икону частью некой еще большей целостности, в которую сам иконописный образ встраивается через свою ритмическую структуру[1].

Четвертым важнейшим свойством иконы можно назвать ее антропоцентричность (христоцентричность), которая реализуется не только в том, что предметом ее изображения является святой человек, а в том, что все пространство иконы выстраивается вокруг него, каждый изображенный предмет, будь то горка, дом или дерево, соразмерен человеческой фигуре и следует за ней в своих очертаниях. Форма человеческого тела, духовно реабилитированного блж. Августином, задает начало композиционному ритму каждой иконы.

Итак:

1. Ритмичность.
2. Взаимодействие частей и целого по принципу подобия, симметрии и антитезы. Послойность изображения.
3. Сложная целостность и многозначность контекста.
4. Антропоцентричность (христоцентричность).

Вот четыре главные черты, которые должны быть присущи искусству иконы согласно учению святого Аврелия Августина.

Увлечение иконографической символикой, семиотикой и иконологией увело современную науку от серьезного изучения этих эстетических особенностей иконописи. Вместо них на первый план были выдвинуты вторичные по сути стилистические и технико-технологические характеристики. Действительно, если философским основанием для изучения икон сделать труды Плотина, то эстетические качества произведений оказываются лишними в их символической структуре. Живописный язык, композиция, колорит, ритмика каждого конкретного памятника не участвуют в создании мистического образа. Знаковая символика, закрепленная за «предвечной» иконографической схемой, накладывается на него как сетка. Таким образом, мистическое значение имеет не вся икона в целом, а только ее отдельные символы.

Но если посмотреть на иконы с позиции богословия блж. Августина, то эстетические идеи П. П. Муратова, М. В. Алпатова, В. А. Плугина оказываются не просто богословски оправданными, но богословски актуальными и обоснованными. Характерные для иконописи композиция и колорит, основанные на ритмических повторах линий и форм, перестают восприниматься как простая стилистическая игра или бессодержательная орнаментика. Можно заметить, что повторяются и сочетаются не случайные, а «ключевые» для данного изображения линии и формы. Их связь не просто орнаментальна, она является связью, по сути созидающей смысл. Более того, все художественные элементы в иконе участвуют в создании не одной, а многих смысловых структур, которые срощены между собой в различных композиционных слоях и участвуют в создании многозначных метафор. Образ как бы складывается из множества смысловых фигур, которые в свою очередь могут стать фоном для новых смысловых образований. И чем значительнее произведение иконописного искусства, тем больше свободных ассоциаций на базе подобных друг другу и ритмически соотнесенных структурных целостностей способно родить сознание. Такие свободные ассоциации, предполагающие *обязательную активную позицию зрителя*, значительно больше соответствуют литургическому назначению икон, чем знаковая символика. Ведь созерцающий икону человек должен «войти» в художественное пространство иконы как участник диалога с личным Богом. В то же время динамичная в восприятии целостность иконописного образа показывает сложность мироздания и место в нем человеческой души, чтобы, устремляясь к Богу, человек восстанавливал себя как часть целого.

Список литературы

1. **Аверинцев С. С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
2. **Алпатов М. В.** «Распятие» Дионисия // Этюды по всеобщей истории искусств: избранные искусствоведческие работы. М.: Советский художник, 1979. С. 167-183.
3. **Алпатов М. В.** Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1-2.
4. **Бейджент М., Ли Р.** Эликсир и камень. М.: Эксмо, 2007.
5. **Бычков В. В.** 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. М., 2007. Т. 1.
6. **Верещацкий П.** Плотин и Блаженный Августин в их отношении к тринитарной проблеме // Православный собеседник. 1911. № 7, 9.

[1] Эту особенность иконописной композиции изучал и использовал в своих интерпретациях М. В. Алпатов. В качестве примера можно привести его эссе о «Распятии» Дионисия, в котором Алпатов сделал блестящую богословскую интерпретацию образа на основе искусствоведческого анализа ритмической структуры, выявления подобных форм и контекстного изменения понимания фигуры и фона в иконе [2].

7. **Герчук Ю. А.** Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: Галарт, 1998.
8. **Двоскина Е. М.** Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex». М., 1998.
9. **Древнерусское искусство: идея и образ: опыты изучения византийского и древнерусского искусства**: материалы Международной научной конференции 1-2 ноября 2005 года / ред.-сост. А. Л. Баталов, Э. С. Смирнова. М.: Северный паломник, 2009.
10. **Жегин Л. Ф.** Язык живописного произведения: условность древнерусского искусства. М., 1970.
11. **Зяблицев Г., диак.** Богословие блаженного Августина и античная философия // Церковь и время. 1991. № 1. С. 65-76.
12. **Лосев А. Ф.** История античной эстетики. М.: Искусство, 1992. Т. VIII. Кн. I.
13. **Майоров Г. Г.** Формирование средневековой философии. М., 1979.
14. **Нестерова О. Е.** Историко-философские предпосылки учения Августина о соотношении времени и вечности // Историко-философский ежегодник. М., 1986. С. 29-34.
15. **Озолин Н., прот.** Несколько слов о лингвистических приемах в иконографическом методе А. Н. Грабара // Искусство христианского мира. М., 1998. № 2. С. 5-9.
16. **Писарев Л.** Авторитет Августина, еп. Иппонского, в области христианского богословия, по суду древних христианских писателей. Казань, 1903.
17. **Плугин В. А.** Мировоззрение Андрея Рублева: некоторые проблемы: древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974.
18. **Преображенский С.** Блаженный Августин, Пелагий и православие // Журнал Московской Патриархии. 1961. № 12. С. 59-62.
19. **Раушенбах Б. В.** Пространственные построения в древнерусской живописи. М.: Наука, 1975.
20. **Рикер П.** Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М., 2002.
21. **Федоров Ю. М.** Сумма антропологии. Новосибирск: Наука; Сибирская издательская фирма, 1994. Кн. 1. Расширяющаяся вселенная Абсолюта.
22. **Grabar A.** Plotin et les origines de l'esthetique medievale // Cahiers archeologiques. 1968. № I. P. 15-29; № III. P. 1-6.
23. **Muratoff P.** La Peinture Byzantine. Paris: A. Weber, 1935.

BLESSED AURELIUS AUGUSTINE AND ART OF ICON

Oksana Vital'evna Gubareva
Department of Culturology and Art Criticism
Russian Christian Classical Academy
f-3714530@yandex.ru

The author reveals the significance of Blessed Augustine's aesthetic-theological works for icon painting art formation in the early centuries of Christianity, disproves Plotinus's predominant role in this process, whose works are traditionally the basis of art criticism science, pays special attention to the differences between Blessed Augustine and Plotinus's views on art fundamental questions and shows how these differences affect the aesthetic-theological understanding of the art of icon.

Key words and phrases: icon painting; icon theology; Old Russian art; Byzantium; rhythm in art; Byzantine aesthetics; church art.

УДК 34

Статья раскрывает изменение функций режима наибольшего благоприятствования, применяемого к иностранным инвестициям, в различные исторические эпохи, начиная с XI века до середины XX века. Автор выделяет чёткую зависимость назначения применения оговорки о РНБ от господствующей внешней экономической политики государств.

Ключевые слова и фразы: оговорка о режиме наибольшего благоприятствования; генезис института режима наибольшего благоприятствования; безусловный режим наибольшего благоприятствования; условный режим наибольшего благоприятствования.

Ольга Евгеньевна Гунько
Кафедра теории и истории государства и права
Балтийский федеральный университет им. Канта
o.e.gunko@gmail.com

ГЕНЕЗИС ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РЕЖИМА НАИБОЛЬШЕГО БЛАГОПРИЯТСТВОВАНИЯ В МЕЖДУНАРОДНЫХ ДОГОВОРАХ©

Режим наибольшего благоприятствования (далее – РНБ) как инструмент внешней политики государств выполнял разные функции в разные исторические этапы. Его понимание и содержание менялось вместе с господствующей экономической и политической идеологией [3].

Изначально институт РНБ появился в международных торговых отношениях и позднее стал применяться в инвестиционных. Это имеет вполне ясное объяснение – в отличие от торговых отношений, инвестиционные

© Гунько О. Е., 2012