**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова**

Центр комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том VI

***По материалам Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART»
International Scientific Forum
«The dialogue of art and art-paradigms»***

***Саратов, октябрь 2019 года
Saratov, October 2019***

Саратов, 2020

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Д 44 **Диалог искусств и арт-парадигм**. Статьи. Очерки. Материалы. По материалам Международного научного форума. Том VI / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – 296 с.

ISBN 978-5-94841-404-1 (Т.VI)
ISBN 978-5-94841-314-3

В томах пятом и шестом предлагаемого альманаха представлены тексты зарубежных участников Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»)**, который проводился в октябре 2019 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-404-1 (Т.VI)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2020

А.лександр Демченко
(руководитель проекта, Саратов)

Пропилеи исторические
Очерк пятый
Художественная культура Возрождения

Предлагаемое эссе продолжает серию кратких обзоров мировой художественной культуры, начатую в соответствующих разделах предыдущих томов данного альманаха: том третий – Древний мир, четвёртый – Античность, пятый – Средневековье.

Историческая наука широко пользуется понятием *Новое время*. Этой эре в жизни человечества предшествовали Древний мир (включающий первобытнообщинную стадию), Античность и Средневековье. Открывала летоисчисление Нового времени именно *эпоха Возрождения*, или в другом обозначении – *Ренессанс*. Данная эпоха во многом носила переходный характер, и мы неоднократно будем сталкиваться с различными проявлениями того, что шло в ней от традиций, сложившихся в Средние века.

Хронологические границы Ренессанса обычно определяют тремя столетиями: с XIV-го по XVI-е. Это удобно, легко для восприятия, но весьма приблизительно. Чтобы быть более точным, нужно сместить датировку примерно на полстолетия вниз и исчислять данную эпоху с середины XIII до середины XVI века.

Рассмотрение этого времени начнём с того, что находится как бы на периферии Возрождения, если иметь в виду привычные представления о нём. В соотношении с этими традиционными представлениями нас будут интересовать такие явления тех столетий, как художественная культура Востока, искусство православного мира, готика и «контркультура».

* * *

В Средние века *Восток* явно опережал Европу во многих областях, в том числе в сфере художественных достижений. И здесь раньше, чем в Европе, вызревали те идеи, которые позже стали определять как ренессансные.

В интересующий нас период, который в отношении Европы именуется эпохой Возрождения, наиболее ощутимыми были достижения *Среднего Востока*. Для ориентации напомним:

- есть Ближний Восток – это нынешние Египет, Сирия, Израиль, Ирак, Турция и т.д.;
- есть Дальний Восток – это Япония, Китай, Корея;
- и есть то, что мы понимаем под Средним Востоком – это Узбекистан, Туркмения, Таджикистан, Иран, Афганистан с отчасти примыкающей к ним Индией.

В числе самых ярких явлений искусства Среднего Востока – *архитектура Самарканда*. В конце XIV века Тимур (в другом написании – Тамерлан, выходец из Монголии), завершив свои завоевания, сделал Самарканд столицей новой империи, вознамерившись превратить его в лучший из городов мира.

Надо признать, что ему и его преемникам многое удалось. Архитектура Самарканда развивалась в опоре на лучшие традиции мусульманского зодчества и дала законченные эталоны различных типов зданий, характерных для Среднего Востока.

Один из наиболее ранних таких эталонов – **мавзолей Гур-Эмир** (1403–1404). *Гур-Эмир* означает *Могила эмира* (эмир – повелитель). Здание возводилось как усыпальница Тимура и его наследников – Тимуридов.

Оценивая данное сооружение, можно с достаточным основанием говорить о самаркандском «ренессансе», поскольку всё здесь овеяно духом возвышенности, поэзии, красоты, а воплощено это в формах купольной конструкции, к которой настойчиво стремились и зодчие европейского Возрождения.

Монументальная восьмигранная призма мавзолея перекрыта высоким ребристым куполом, и он безусловно доминирует в данном сооружении, являясь точкой зрительного притяжения. Его сравнивают с голубым тюльпаном, плотно сложившим свои лепестки. Купол покрыт узором из синих и голубых изразцов, что выделяет его и чисто

колористически – эта цветовая гамма стала главенствующей для Самарканда.

Большим достоинством зодчества Среднего Востока является то, что во времена Тимуридов создавались крупные и сложные ансамбли – они задумывались как архитектурные центры городов. В Самарканде таким центром стала площадь **Регистан** *(реги + стан – песчаное место)*.

Она с трёх сторон окружена зданиями медресе (медресе – высшая духовная мусульманская школа, где студенты учились и жили). В её оформлении выдержана полная симметрия – тот принцип, которому была подчинена и архитектура европейского Ренессанса.

Всё здесь отличается подчёркнутой ясностью, чёткостью, величавым характером, и это опять-таки именно те качества, которых искали европейские зодчие того времени.

В данном ансамбле обращает на себя особое внимание здание справа: медресе **Шир-Дор**. Оно построено в XVII столетии, но во всём продолжает традиции предшествующей эпохи, и известны имена его создателей – зодчий *Абу́л* ***Джабба́р***, художник *Мухамме́д* ***Абба́с***.

Медресе Шир-Дор - фасад (Самарканд)

В его фасаде мы находим те же принципы и качества, о которых только что говорилось, но в приложении к отдельному зданию: величественное, монументальное сооружение, законченная симметричность – арка портала, по сторонам от которой расположились плоскости стен, башни минаретов и купола́. Геометрическая ясность пропорций, их соразмерность поддержана общим характером сдержанности и уравновешенности.

То же и в декоре: созвучность орнаментальных рисунков, единство цветовой гаммы. Некоторое отступление сделано только для фигур животных на арке портала – она украшена полосатым тигром, догоняющим лань (отсюда название здания: *Шир-Дор – тигров имеющее*). Это было и чрезвычайно редким отступлением от запрета в мусульманском искусстве на изображение живых существ.

В пространстве внутреннего двора особенно хорошо ощутима классичность самаркандской архитектуры: ясность и уравновешенность форм, светлый лик белокаменного здания. Причём при всей монументальности и торжественности, подобные сооружения ничем не подавляют. Им присущи стройность, лёгкость и светский характер (мягкость форм, живописность общих очертаний и отделки), то есть всё здесь сопряжено с представлением о человеке, обращено к нему.

Симптоматичны и справедливы были слова ***Навои́***, поэта того времени и той земли: *«Небо стало близким и опустилось ниже»* (под небом подразумеваются вышние силы, надчеловеческое начало).

В подобную настроенность свою лепту вносил архитектурный декор. Самаркандские мастера использовали особую технику цветных изразцов, поливной керамики и расписанных глазурью плиток. Замечательный пример облицовки находим в том же ансамбле Регистан – в **медресе Улугбека** (1417–1420). К слову, Улугбек был внуком Тимура и слыл одним из самых образованных людей своего времени.

В отмеченной облицовке совершенно очевидна исключительная изобретательность орнамента (в основном это стилизация растительных мотивов). Но при всём богатстве и многообразии форм – строгая логичность, математически точный расчёт и геометризм. И главенствуют в этом пышном многоцветии бирюзово-голубые тона (цвет небес) – излюбленные тона самаркандских построек.

В великолепии, щедрости и нарядности красок преломилось жизнелюбие человека того времени, присущее ему чувственное, радостное ощущение жизни (мир для него – роскошный сказочный сад),

что опять-таки было созвучно тонусу эпохи европейского Возрождения.

Другой пример восточного архитектурного «ренессанса» – зодчество Индии тех времён, когда здесь правила династия Великих Моголов (с XV века). Это были потомки монгольских завоевателей Среднего Востока, которые принесли с собой новую веру – ислам.

В соединении того, что шло от зодчества Среднего Востока, с тем, что базировалось на местных традициях, возникла так называемая *индомусульманская архитектура*, причём она быстро обрела истинно классические очертания. Помимо храмовых зданий, в рамках этого стиля воздвигались величественные форты (сооружения оборонительного характера) и мавзолеи.

Один из образцов – ф**орт в А́гре** (XVI век, Агра была столицей Индии наряду с Дели). Совершенно очевидно, что форт из военной крепости превращается скорее в постройку гражданского, светского назначения, напоминая дворец. Акцент делается на эстетической стороне, во главу угла поставлены красота, изящество, стройность конструкции.

Из мавзолеев подлинной жемчужиной индомусульманской архитектуры стал **Тадж-Маха́л** (около 1630–1652) – усыпальница, построенная правителем из династии Великих Моголов в память своей любимой жены Мумта́з-Маха́л. Это постройка более позднего времени, но в ней поддерживаются каноны, сложившиеся с XV века.

Перед нами блистательный аналог к европейской ренессансной архитектуре с характерным для неё типом центрально-купольного сооружения. Стройность и гармоничность пропорций основаны на абсолютной симметричности:

- два яруса ниш с арками, прорезанных в стенах, располагаются по сторонам от главной арки портала;
- средние по величине купола окружены малыми куполами на четырёх минаретах по углам;
- подкупольные ротонды на минаретах вторят ротондам средних куполов.

Геометрическая строгость, лежащая в основе планировки, сочетается с мягкостью очертаний. Это качество преломилось и в изумительном по своей музыкальности общем рисунке здания, и в том, что стреловидные арки смягчены почти до округлых, а центральный купол поднят на высоком барабане, что придаёт ему особую грацию и лёгкость.

Мавзолей Тадж-Махал
(Индия)

* * *

Обратимся теперь к *поэзии Среднего Востока* – в тех её сторонах, которые были созвучны ренессансным веяниям европейской литературы.

Знамением этого времени стал *гуманизм*, и на Востоке он заявил о себе значительно раньше, чем в Европе – по крайней мере, с середины XIII века. Тогда же там появился и сам термин *гуманизм*, то есть за два столетия до его возникновения в среде итальянских интеллектуалов.

Ренессансный гуманизм означал утверждение достоинства и могущества человеческой личности. Уже в середине XIII века поэт ***Руми́*** поднимает личность до высот обожествления.

Вы, взыскующие Бога средь небесной синевы,
Поиски оставьте эти, вы – есть Он, а Он – есть вы.

Если вы хотите Бога увидать глаза в глаза –
С зеркала души смахните муть смиренья, пыль молвы.

И тогда, Руми подобно, истиною озарясь,
В зеркале себя узрите, ведь Всевышний – это вы.

Примечательно, что поэт называет в стихах своё имя *(«И тогда, Руми подобно…»)*. Это становится отныне традицией, что служило свидетельством резко возросшего самосознания творцов искусства и в чём состояла одна из ярких примет эпохи Возрождения.

В мироощущение человека бурно вторгается радостное упоение жизнью, начинается настоящий бунт против всякого рода запретов, налагавшихся аскетизмом религиозной морали.

К примеру, герой ***Хафи́за*** (персидский поэт второй половины XIV века) отвергает посулы загробного существования, он хочет жить полнокровной земной жизнью и её грешными усладами. Здесь встретится слово *гурии* – по Корану, сказочные девы, услаждающие праведников в раю; гурией поэт называет свою земную возлюбленную.

Праведник! Что мне кредит! Только наличность я чту:
Гурия есть у меня, раю подобен мой дом!

Христианин, даже тот молвил мне как-то: «Хафиз!
Как опостылел мне звон там, под высоким крестом».

И, наконец, главное в поэзии Среднего Востока – то, что стало главным и для европейской лирики Возрождения: многогранная обрисовка *чувства любви*. По мысли ***Навои́*** (узбекский поэт, вторая половина XV века), только это чувство по-настоящему наполняет жизнь человека содержанием и смыслом.

Любовь – душа души, она чиста,
А без неё мертва и красота.

И если нет любви – зачем она,
Вселенная? Зачем и жизнь нужна?

В атмосфере духовной раскрепощённости и подчёркнутого свободомыслия чувство любви и возлюбленная часто сопоставляются с верой, святынями, самим Богом. В **«Книге любви»** (она названа

именно так!) узбекского поэта ***Хорезми́*** (XIV век) находим такие строки:

Мир озарён твоею красотой,
Она – Творцу предвечному хвала!

За родинку твою, за поцелуй –
Бессмертие душа бы отдала!

По тому же поводу ***Бабу́р*** (поэт-царь, основатель державы Великих Моголов) восклицает: *«Любимая, ты – Мекка мне, тебе поклоны бью».* И для нас понятна «планка» подобного сравнения, ведь Мекка – священный город мусульман, место паломничества.

* * *

То, о чём до сих пор шла речь – явления сильные, самого высокого художественного порядка. Тем не менее, на протяжении эпохи Возрождения Восток постепенно сдавал художественные позиции, уступая роль лидера Западной Европе.

Теперь, передвигаясь к этому континенту, остановимся на том явлении, которое во времена Ренессанса было «окраиной» европейской культуры – *искусство православного мира*.

По разным историческим причинам (Византия пала под ударами турок, Русь долгое время находилась под монголо-татарским игом) художественное развитие здесь замедлилось, многое оставалось в рамках средневековой традиции.

И всё-таки определённые сдвиги происходили – пусть хотя и косвенно, но искусство православного мира в чём-то отзывалось на веяния Ренессанса. Отчётливее всего это заметно в церковной живописи, основными жанрами которой были икона и фреска.

Если христианская икона Раннего Средневековья шла от образа к лику и, следовательно, от конкретного изображения к условному канону, то уже со времени Позднего Средневековья начинается обратное движение: от канона и лика к конкретному, всё более жизненному человеческому облику. Иконографические изображения как бы оживают, обретают естественность и непринуждённость.

Процесс этот совершенно очевиден в поздних византийских иконах. Вот, допустим, образ **Фео́дора**, который мы находим в иконе «Апостол Филипп, св.Феодор, св.Димитрий». Как можно заметить на

примере этого изображения, в иконографии появляются вполне реальные человеческие лица, объёмным становится контур фигур, они наполняются движением.

Или византийская икона XIV века **«Двенадцать апостолов»**, где групповой портрет святых превращается в живую сценку, а каждый из персонажей представлен в индивидуальном обличье, со своим поворотом головы, корпуса – ни одного повтора, и как мастерски́ проработано каждое лицо!

Двенадцать апостолов (византийская икона)

Среди мастеров времени перехода от Средневековья к Возрождению яркой, ошеломляющей новизной художественных решений выделился *Феофан* ***Грек*** (вторая половина XIV века). Он начинал в Византии, а вторую родину обрёл на Руси, где его творчество произвело огромное впечатление (именно здесь он и получил прозвание *Грек*).

Феофан принёс в живопись православия страстную взволнованность, сильнейшую экспрессию, динамизм и свободу композиции. Его искусство дало толчок новому этапу развития русской живописи. Один из примеров – икона **«Преображение»**, выполненная в мастерской Феофана Грека (возможно, принадлежащая его собственной кисти).

Внешне всё здесь соответствует евангельской традиции – Христос на горе Фавор предстаёт преображённым: его лицо просияло как

солнце, одежды сделались белыми как свет, ученики в испуге пали ниц, закрыв лица. Но, в сравнении с аналогичными средневековыми иконами, мы находим здесь полную свободу поз и жестов, неожиданность и остроту ракурсов, чрезвычайное обогащение колорита.

Как раз в Новгороде, где работал Феофан, и начинался раньше всего отход от устоявшегося канона в русской иконографии. В традиционные схемы вторгается реальная жизнь, в изображениях появляются животные, пейзажные фоны, здания, бытовые подробности. Один из опытов такого рода – **«Чудо о Флоре и Лавре»** (конец XV века).

В верхней части иконы (так и хочется сказать, картины) – Флор и Лавр, покровители лошадей, и эти святые ходатайствуют за них перед архангелом. На переднем плане – беседующие всадники, пасущиеся лошади, элементы пейзажа. Всё названное передано живо, непосредственно, красочно, в яркой цветовой гамме.

Чудо о Флоре и Лавре (новгородская икона)

Как известно, вершиной русской живописи времён Возрождения стали произведения Андрея Рублёва (начало XV века). В формальном отношении его творчество как бы подчинено традиции и канону. Однако по внутреннему своему содержанию это явление совсем иного порядка.

Условность иконописного изображения Рублёв преобразует в высокую обобщённость – именно тот признак, которым определяют лучшие произведения итальянской живописи Ренессанса (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело и, кстати, это имена, появившиеся столетием позже Рублёва).

И ещё одно коренное свойство сближает его творения с искусством художников Возрождения: ярко выраженная гуманистическая направленность. В образах не остаётся и следа от неприступности

святых в изображениях предшествующего времени. Всем своим существом они обращены к людям, несут на себе печать глубокой человечности.

Всматриваясь, к примеру, в изображение **апостола Пётра** (фрагмент фрески «Идут святые в рай»), находим, что столь характерные для Рублёва обобщённость и гуманистическая направленность предстают как пронзительный в своей щемящей проникновенности лик страдающего русского человека, вырастающий до значения страждущего лика Руси, образа извечной несчастной доли Русской земли, обречённой на тяготы и печали.

Андрей Рублёв Спас

Ещё одно высокое обобщение отметим в иконе Рублёва **«Спас»**. Образ Иисуса предстаёт здесь как олицетворение русской духовности: лик строгий, истовый, взыскующий, не приемлющий ничего суетного и преходящего.

Даже сильные повреждения, нанесённые временем прославленной иконе, по-своему сопутствуют символике изображения: это как бы та опала, те гонения и бичевания, которым постоянно подвергается на Руси правдивое, праведное слово. Однако сохранилось главное – сам лик, словно подтверждающий, что истина каким-то чудом всё-таки живёт.

Данный образ несёт в себе и ещё одну обобщающую мысль: каким-то чудом живёт и сама Русь. Есть в её корнях *нечто*, помогающее выстоять в любых обстоятельствах. Об этом *нечто*, которое невозможно выразить словами, безглагольно вещает рублёвская **«Троица»** (начало 1410-х годов или 1422–1427).

Главная, знаменитейшая из работ мастера воспринимается олицетворением лучших сторон русской души, символом её миролюбия, доброты и долготерпения. Три ангела, восседающие за тихой, сокро-

венной беседой – это и ещё одна, столь характерная для русского менталитета «троица»: *вера, надежда, любовь*.

Как художник утверждает эти устои? Во-первых, проникновенным лиризмом настроения, мягкостью и поэтичностью линий, движением круга, который образуется соотнесённостью фигур. А во-вторых, благозвучием и чистотой палитры – сочетание тёплых, нежных тонов, создающее ощущение гармонии и удивительной просветлённости.

Сходная настроенность проникала и в знаменное пение этого времени. Показателен один из пасхальных напевов XVI века – **«Задостойник»**, своего рода русское *«Ave Maria»* с характерным для него просветлённым, гармоничным звуковым строем. В целомудренной чистоте и красоте преломились черты вдумчивости и глубины русской души.

* * *

Теперь мы окончательно перемещаемся в Западную Европу. Рассмотрение её художественной культуры начнём с *готики*, поскольку корни данного стиля уходят во времена Позднего Средневековья.

Во многом из-за столь далёких истоков итальянские гуманисты, отрицавшие наследие Средневековья, с неодобрением относились к этому стилю, считали его порождением варваров и уничижительно называли его *maniera gotica*, хотя на самом деле к варварским племенам готов он никакого отношения не имел, своего расцвета достиг как раз в эпоху Возрождения и в большинстве стран был определяющим архитектурным стилем времён Ренессанса.

И в других видах искусства многое напоминало этот стиль. Если взять литературу, то, к примеру, **«Божественную комедию»** Данте отождествляют с готикой, называя эту книгу *«величественной готической громадой»*.

Переходя к музыке, отметим прежде, что на смену одноголосию, которое господствовало во времена Средневековья, приходит *многоголосие*, причём в формах *полифонии* (подразумевается одновременное сочетание нескольких равноправных голосов). С точки зрения готики очень симптоматичны искания композиторов *нидерландской полифонической школы*.

Эта школа была ведущей в европейском музыкальном искусстве времён Возрождения, и её мастера, подобно зодчим, соединяли в сво-

их композициях рационально-интеллектуальное начало (строгий математический расчёт, конструктивная изобретательность) с самой прихотливой фантазией. Их отличала изощрённая техника многоярусных звуковых напластований, искусное кружево детализированного звукового письма.

Один из выдающихся мастеров этого стиля – *Якоб* ***Óбрехт*** (1450?–1505). Как и для многих других представителей нидерландской школы, основным жанром его творчества была *месса*. Месса – центральное богослужение католической церкви, её основные разделы *Kyrie eleison (Господи, помилуй)*, *Gloria (Слава в вышних Богу)*, *Credo (Верую)*, *Sanctus (Свят)*, *Agnus Dei (Агнец Божий)*.

Вслушиваясь, допустим, в музыку ***Gloria*** из мессы Обрехта ***«Super Maria Zart»***, замечаем, что полифония предстаёт здесь как автономия звуковых линий, словно бы независимых друг от друга. И это «многогласие» нацелено на то, чтобы возвестить хвалу, славословие, причём в характере чрезвычайно воодушевлённой, даже воинственной проповеди.

Истовости тона отвечает «готика» звукового письма: множественность линий, возносящихся ввысь (напоминая «каменное кружево» храмов с его весьма суровым колоритом) и остроугольный, «стрельчатый» контур общей конфигурации.

Возвращаясь к готике в архитектуре, необходимо прежде отметить следующее. В эпоху Возрождения инициатива всеобщего прогресса переходит к городам, в которых формируется новое сословие. Построим соответствующую этимологическую цепочку: *бург* или *бюрг* (город) – *бюргер – бюргерство – буржуазия*.

С появлением этого сословия, что происходило как раз в эпоху Возрождения, начиналась эра господства буржуазных отношений, и город становится центром деловой и духовной активности, центром интенсивного развития всех сторон человеческого существования, в том числе и художественной культуры.

Именно тогда города стали воздвигать готические соборы как символы своего могущества. Собор являлся средоточием городской жизни, предметом гордости города.

Это было справедливо хотя бы потому, что он являл собой чудо строительной техники, а положенная в его основу смелая и чрезвычайно сложная конструкция (каркасно-нервюрная система) представляет собой одну из вершин мирового зодчества. Подобного рода конструкция позволила перекрывать большие пролёты, прорезáть в стенах огромные окна, развивать пространство интерьера по вертикали.

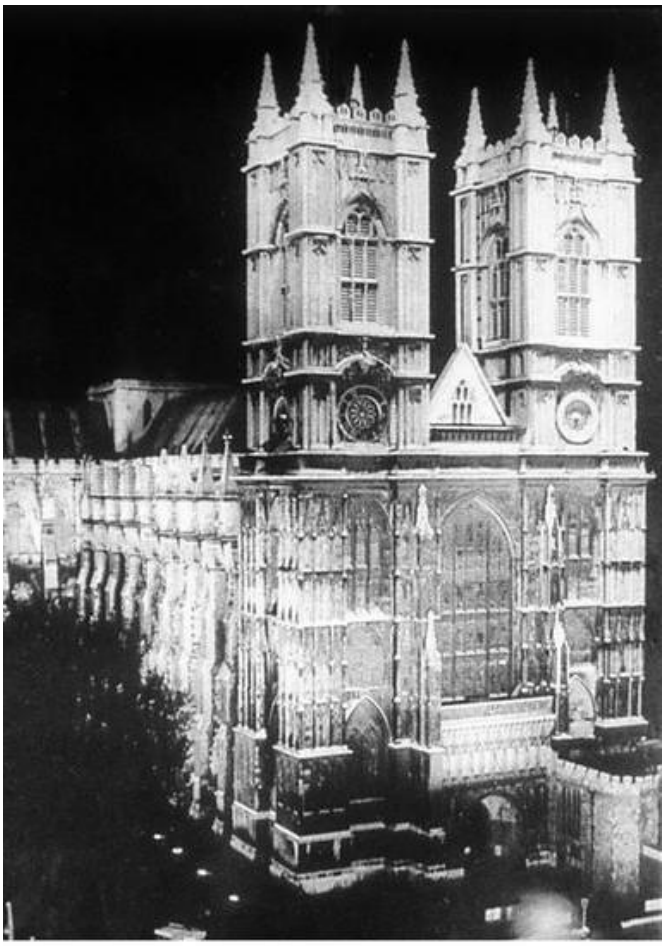
Собор Парижской Богоматери - интерьер (собор Нотр-Дам в Париже)

Определяющее качество готической архитектуры – устремление ввысь, всемерный вертикализм, что реализуется через вытянутость всех элементов вверх, через стрельчатые очертания арок и проёмов и как бы вздымающийся лес колонн, шпилей, остроугольных башен и башенок.

Грандиозность и торжественное величие (некоторые соборы выше 150 метров – например, в Кёльне и Ульме, Германия) сочетаются с изяществом силуэта, с ажурностью и лёгкостью форм (не случайно готические здания сравнивают с каменным кружевом). Можно напомнить некоторые типичные сооружения Франции, откуда собственно и повёл своё начало готический стиль: **Реймский собор** (собор Нотр-Дам в Реймсе) и **Собор Парижской Богоматери** (собор Нотр-Дам в Париже).

Почти неотъемлемым компонентом готического собора являлся *витраж*. Искусство витража своей кульминации достигло именно в период готики. Витражи с их исключительной интенсивностью и глубиной цвета создавали неповторимый эффект. Свет, пройдя сквозь цветные стёкла, сказочно преображался. Он наполнял помещение атмосферой таинственности.

Богатство форм и эффектов готической архитектуры дополнительно умножалось благодаря существованию различных её региональных вариантов. Например, для английской готики были характерны массивность, растянутость здания по горизонтали, господство прямых линий (что сказалось и в возведении прямоугольных башен), многосоставность сооружения – оно складывается из многих как бы самостоятельных объёмов.



Вестминстерский собор (Лондон)

Чтобы убедиться в этом, достаточно осмотреть панораму **Си́ти** (центр столицы Британии) и **Вестминстерский собор** (Ве́стминстер – исторический район Лондона, где находятся королевская резиденция, парламент и правительственные учреждения).

Англия – это крайний запад Европы. И по контрасту приведём пример готической архитектуры на её восточной оконечности, в Прибалтике. Пусть это будет **костёл св.Анны в Вильнюсе** (Литва, рубеж XVI века), в котором впечатляют исключительная оригинальность облика, его динамизм, скульптурность и гармоничность.

Главный фасад – строго симметричный, лёгкий, грациозный. Изящество общей композиции подчёркнуто необыкновенным мастерством декоративной обработки камня. Наполеон, увидев эту церковь, воскликнул: *«Если бы я мог, я поставил бы его на ладонь и перенёс в Париж»* – и это говорил человек Франции, которая была родиной готики и дала её классические образцы.

* * *

Готика – из самых выдающихся достижений искусства этого времени. И надо признать, что по ряду своих особенностей она в чём-то как бы противостоит нашим привычным представлениям о Ренес-

сансе. В ещё большей оппозиции к магистрали художественного развития тех столетий находилось то, что можно назвать *«контркультурой»* Возрождения.

Свои ракурсы «контркультуры» давало изобразительное искусство. Даже у тех, кого мы считаем безусловными классиками Высокого Возрождения иногда возникали разного рода «аномалии». К примеру, подобное можно встретить среди гравюр самого крупного немецкого художника этого времени *Альбрехта* ***Дюрера*** (1471–1528).

Допустим, символический сюжет его графической композиции **«Всадник, Смерть и Дьявол»** (1513) по-своему иллюстрирует мысль великого гуманиста Возрождения Эразма Роттердамского *«Наперекор всем страхам, иди избранным путём»*.

И действительно, суровый рыцарь на статном коне с верной собакой твёрдо держит путь, невзирая на окружающую его жуть: перед всадником – череп с ощерившимся оскалом, рядом с ним – Смерть на тощей кляче показывает на песочные часы как знак скоротечности жизни, сзади Дьявол в устрашающе зверином обличье, под копытом лошади ползёт мерзкое пресмыкающееся.

И когда эта жуть выдвигалась на передний план (уже без позитивного противовеса), начинались «кошмары» Возрождения. В качестве иллюстрации обратим внимание на правую часть диптиха нидерландского художника *Ханса* ***Мемлинга*** **«Страшный суд»**, на которой изображены муки грешников в аду и дано красочное живописание расправы чертей над заблудшими душами.

Скорченные тела, искажённые болью лица, мрачное полыхание геенны огненной – всё это призвано вызвать чувство ужаса перед грядущим возмездием за неправедные дела в земной жизни.

Используя терминологию XX столетия, можно говорить об *экспрессионизме* подобных сцен. Такого рода экспрессионизм, включающий жуть и кошмары жизни, её фантазм и абсурд, составил основное содержание творчества младшего соотечественника Х.Мемлинга – *Хиерони́муса* ***Босха*** (около 1460–1516). Словно бы по иронии судьбы годы его жизни приходятся как раз на период Высокого Возрождения, когда творили такие мастера, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Дюрер.

К примеру, большой триптих Босха **«Сады земных наслаждений»** представляет собой грандиозное зрелище греховной жизни людей. В центре этого огромного полотна владыка ада (птицеголовый Сатана) заглатывает и пропускает сквозь себя грешников, падающих

затем в бездонную яму под его троном, а вокруг трона подручные Сатаны готовят ему очередные жертвы (всё это передано с натуралистическими подробностями).

Триптих в целом – настоящая фантасмагория, мириады всяческих измышлений и химер, в обрисовке которых Босху мог бы позавидовать любой сюрреалист XX века. Представление о мастерстве художника в обрисовке подобных монстров и аномалий может дать картина **«Искушение св.Антония»**.

Хиеронимус Босх
Искушение св.Антония

Создавая мир нечисти, мир чудовищных тварей, Босх виртуозно соединяет в данной работе несоединимое: животные формы с предметами неодушевлённого типа (керамика, металл, рыбья чешуя, трухлявая коряга с человеческим лицом). К тому же он ставит этих «гибридов» в заведомо невероятные отношения. Но при всём том ему удаётся придать фантасмагорическим сценам полную убедительность.

Подобного рода убедительность свидетельствует, что за химерами и фантомами Босха скрывался реально гнездившийся в недрах

эпохи Возрождения мир низменного, уродливого, иррационального, сатанинского. И относилось это прежде всего к человеку, что в частности доказывает картина **«Несение Креста»**.

Христос показан здесь в окружении паноптикума нéлюдей. Гротеск отвратительных, звероподобных физиономий нацелен на запечатление людского скотства. Таким образом, в представлениях Босха, человеческие лица, искажённые злобой, завистью, лицемерием, оказываются страшнее самых ужасных химер.

* * *

В дополнение к сказанному можно назвать и целый ряд музыкальных произведений, которые воссоздают атмосферу, порождавшую настроения, уводившие от магистрали ренессансного жизнеощущения, то есть от идеалов света, гармонии, красоты.

Такие настроения едва ли не доминировали в музыкальном искусстве, хотя надо признать, что в те времена оно ещё во многом уступало ведущим видам художественного творчества и не могло претендовать на выражение основополагающих идей и умонастроений.

Один из возможных примеров – **Мотет** испанского композитора *Кристобаля* ***Морáлеса*** (1500–1553). Этим термином (от франц. *слово*) обозначали многоголосное вокальное или вокально-инструментальное произведение, чаще всего на духовный текст.

Подобная музыка с её тягучей монотонностью, вялым пульсом и блёклыми красками передавала состояния безрадостного, сумрачно-тоскливого существования, некие тусклые будни, давящие грузом озабоченности и жизненных тягот. Как далеко это от того светозарного ореола, в котором мы обычно видим для себя эпоху Возрождения!

Да, надо признать, что это тоже Ренессанс. Но только его периферия, на которой как раз и произрастала «контркультура» Возрождения.

Первая из ярких фигур данной художественной сферы – французский поэт-бунтарь *Франсуа* ***Вийон*** (середина XV века). Камертон его творчества был настроен на волну дисгармонии, острейшего внутреннего разлада.

Поэта терзают вопиющие противоречия: он *«боится умереть от жажды у ручья»*, его душит *«смех сквозь слёзы»*, а *«сердце рвётся на куски»*. Ему свойственны метания между противоположностями.

К примеру, он может создать гимн красоте женщины и тут же обрушиться на неё за способность к продажной и грязной любви, основанной на лжи и коварстве, Саркастический рефрен одной из его баллад звучит следующим образом: *«Как счастлив тот, кто не влюблён!»*.

Вийон открыл для искусства самое «дно» жизни. Сполна познавший быт парижских низов, не раз сидевший в тюрьмах, он описывает изнанку бытия с виртуозной изобретательностью. Вот показательный отрывок из **«Баллады о том, как варить языки клеветников»**.

В горячем соусе с приправой мышьяка,
В помоях сальных с падалью червивой,
В свинце кипящем – чтоб наверняка!
В кровях нечистых ведьмы похотливой,
С обмывками вонючих ног потливых,
В слюне ехидны, в смертоносных ядах,
В помёте птиц, в гнилой воде из кадок,
В смердящей жёлчи бешеных волков
Над серым пламенем клокочущего ада
Да сварят языки клеветников!

Серия «рецептов» (все они – как бы синонимы клеветы) складывается здесь в отталкивающий гротеск. Это тот случай, когда, казалось бы, позитивный посыл (бичевание порока) превращается едва ли не в свою противоположность (смакование отвратительного).

Явления «контркультуры» зачастую рождались именно в результате подобной метаморфозы. Такая подмена «позитива» «негативом» не раз возникала в сатире.

Скажем, в Германии пышным цветом расцвела так называемая *литература о дураках*. Начало ей положила стихотворная книга *Себастиана* ***Бранта*** **«Корабль дураков»** (1494), где сделана попытка собрать воедино все мыслимые пороки и слабости человеческие. В результате автор впадает временами в тотальное отрицание.

Всё ныне фальшь: друзей советы,
Любовь и дружба, и монеты.
Не стало братских чувств: обманом
Находят путь к чужим карманам.

И что ни день – торгаш-мошенник
В карман кладёт немало денег.
К селёдкам свежим на подвеску
Подкинет тухленькую – трескай!
Всучит вам рухлядь, грязный хлам
И плесень с гнилью пополам.
Повсюду фальшь, обман, коварство:
Уж не антихристово ль царство?

Нет сомнений в том, что «контркультура» эпохи Возрождения зафиксировала свою правду жизни. Правду суровую, подчас даже жестокую и чудовищную. В этом нередко чувствуется воздействие шлейфа умонастроений Средневековья. Шлейф этот тянулся за Ренессансом на всём его протяжении.

Звуковым образом этой тяжёлой печати, печати аскезы и самоотречения, может послужить ***«Praeter rerum»*** – одна из композиций нидерландского композитора ***Жоске́на Депре́*** (около 1440–1521 или 1524, одно из самых больших имён ведущей полифонической школы той поры). Выполнена она на основе антифонного пения (попеременное звучание хора мальчиков и мужских голосов, дополненное духовыми инструментами).

Дух как бы модернизированного Средневековья ощутим здесь в нарочитой суровости линий с их готической остротой и угловатостью. Так складывается впечатляющая картина шествия людской массы, готовой к жертве.

Но вместе с этой обращённостью в прошлое можно почувствовать и предвещание ближайшего будущего, когда с наступлением католической реакции в Европе с середины XVI века начнут пылать костры инквизиции.

* * *

Выше было рассмотрено то, что сопутствовало Ренессансу – Ренессансу в прямом понимании этого слова: художественная культура Востока и православного мира, готика и «контркультура». Теперь обратимся к тому, что составляло ядро и суть искусства эпохи Возрождения.

Ядро это начало складываться на этапе *Раннего Возрождения*. Черты ренессансного художественного мышления вызревали в недрах средневекового искусства и с достаточной определённостью

заявили о себе к середине XIII века. Раньше всего – в скульптуре готических соборов, в которой нас будет интересовать не специфически готическое (естественно, было представлено и такое), а то, что вело к ренессансному типу изображения человека.

В середине XIII столетия в скульптуре готических соборов произошёл настоящий переворот, стремительный прорыв в новое качество, предвосхищавшее завоевания классической скульптуры Возрождения.

Рельефы и статуи приобретают жизненность, пробуждается интерес к привычным для глаза формам, к физической красоте и к чувствам реального человека. В качестве образцов такого рода можно назвать отдельные статуи из немецких храмов.

Вот, к примеру, знаменитый **всадник** из собора в Ба́мберге. Эта скульптура середины XIII века опровергает распространённое мнение, согласно которому после единственного известного нам конного монумента Поздней Античности (памятник римскому императору Марку Аврелию, вторая половина II века н.э.) подобные статуи появились только в конце XV столетия в Италии (имеется в виду памятник кондотьеру Коллео́ни работы А.Верроккьо, 1479–1488 годы).

Но главное состоит в том, что в образцах подобного рода скульптура обрела естественность пропорций, превосходный уровень лепки человеческого лица и тела, выразительность и непринуждённость в передаче мимики и позы, а через объёмную пластику – способность к безусловной жизненной убедительности.

Темы скульптурных изображений становятся всё более разнообразными. Наряду с библейскими сюжетами и персонажами появляются достоверные изображения реальных людей, в первую очередь представителей знати. Эти скульптурные портреты впечатляют конкретностью воплощения образа и психологической глубиной наблюдения.

Среди подлинных шедевров – статуи собора в На́умбурге (строился в 1210–1240-х годах), каждая из которых наделена ярко индивидуальным характером.

Ута и Эккехарт
(собор в Наумбурге, Германия)

Из самых примечательных – **Ута** с поразительно точно очерченным, германского типа миловидным лицом молодой женщины, которая наделена изящной, хрупкой, одухотворённой красотой. Она зябко кутается в плащ, на её голове корона – знак высокого положения в обществе. Тонко схвачены черты нежного девического облика, в том числе через припухлость губ.

Фигура Уты составляет скульптурную группу вместе со своим мужем – это маркграф **Э́ккехарт** (маркграф – владетель пограничного княжества).

Хрупкая женственность Уты (подчёркнута удлинённостью фигуры) особенно отчётлива в сопоставлении с мужественным обликом её супруга: статный германский рыцарь (атрибут его воинского долга – большой меч) с тяжеловесным волевым лицом, в зрелых летах, и в изображении хорошо чувствуется его знатность.

У обоих персонажей замечательно переданы руки – в них много психологической выразительности, и складки одежды свободно повторяют их жесты.

Ещё одна из статуй собора в Наумбурге, которая подтверждает мысль о разнообразии жизненных ракурсов, переданных в скульптурных изображениях того времени – **Регли́нда**. Перед нами простодушное улыбающееся лицо смешливой по характеру молодой женщины, облик которой воспроизведён очень живо и непосредственно.

Несколько позднее, в последней трети XIII века, интерес к реальному миру и реальному человеку пробуждается и в итальянском

изобразительном искусстве, которому вскоре суждено было стать высшим выражением культуры Возрождения. Здесь складывается художественное движение, получившее название *Проторенессанс*, то есть *Предвозрождение*.

На исходной стадии развёртывания этого движения обнаруживаем явление, уже знакомое нам по искусству православия того же времени – *«оживающая» икона*. В ней начинается формирование образа ренессансной Мадонны (от итал. *mia donna – моя госпожа*).

Итальянские мастера, в сравнение с византийскими, быстро обрели ещё бóльшую свободу в отношениях со средневековой традицией, и здесь активнее заявили о себе сильные творческие индивидуальности. Одна из таких индивидуальностей – *Симóне* ***Мартини*** (около 1284–1344), современник и друг поэта Франческо Петрарки, речь о котором пойдёт в скором времени.

Его **«Мадонна»** ещё хранит некоторые иконические черты. Художник пишет её на узорном золотом фоне, сохраняя некоторую плóскостность фигуры и преобладание контурной линии (признаки средневековых изображений), но при этом всё исполнено непринуждённости и той изысканной элегантности позы, которая выдаёт в изображённой скорее светскую даму.

В композиции «**Благовещение»** (1333) Мартини разрабатывает тот сюжет, который станет в последующем одним из самых распространённых в живописи Ренессанса: архангел Гавриил приносит деве Марии *«благую весть».* И здесь ещё присутствует некоторая плоскостность и бесплотность изображения, но это уже *картина* с чёткой расстановкой фигур и яркой живописностью.

И ещё одно чрезвычайно важное качество явственно чувствуется в данной работе – неповторимая индивидуальность художника, утверждаемая через своеобразие его манеры: изысканное декоративное мастерство, утончённый колорит почти монохромной живописи, аристократизм линейных ритмов, высокая одухотворённость образа. Всем этим Мартини почти за два столетия предвосхищал почерк выдающегося романтика Высокого Возрождения Сандро Боттичелли.

Симоне Мартини **Благовещение - фрагмент**

Самым значительным явлением Проторенессанса стало творчество ***Джотто*** (Джотто ди Бондоне, 1266 или 1267–1337). В его фресковой живописи впервые для итальянского искусства произошёл безусловный разрыв со средневековыми традициями.

С точки зрения этого разрыва очень симптоматична фреска **«Св.Франциск, изгоняющий бесов из Ареццо»**. Аре́ццо – город в Тоскане, и упоминаем об этом по той причине, что главным городом Тосканы является Флоренция, ставшая колыбелью и центром итальянского Возрождения.

Перед нами не просто фантастический сюжет и живописание нечисти, как случалось в образцах «контркультуры». Здесь задаётся тема, созвучная будущим гуманистам с их отрицательным отношением к Средневековью как времени суеверия, темноты и невежества.

Фреска обретает символический смысл: химерам и чертовщине не место в светлой и разумной жизни, а её олицетворением выступает здесь нарядный белокаменный город, и потому архитектурный фон едва ли не главное в этой фреске.

И хотя в данной работе ещё немало условного (здания как бы игрушечные), однако происходит отказ от плоскостного изображения, строится реальное трёхмерное пространство с учётом перспективы и используется звучная, свежая, радостная цветовая гамма, корреспондирующая новому, жизнелюбивому мироощущению.

В ряде случаев можно говорить не только о жизнелюбии, но и о влюблённости в жизнь. Джотто щедро насыщает свои фрески пейзажем и бытовыми деталями, с видимым наслаждением пишет животных и птиц, обнаруживая самый живой интерес к земному, материально-предметному миру. И главное – он добивается жизненной достоверности в изображении человека, его чувств и переживаний.

Если внимательно всмотреться в изображённое на фреске **«Возвращение Иоаки́ма к пастухам»**, то заметим, что одежда у персонажей ещё несколько напоминает драпировку. Однако хорошо прорисованные складки вполне передают контур фигуры и её движения, причём художник уже владеет светотеневой моделировкой.

И вот что очень отчётливо ощутимо в этой фреске: с творчеством Джотто в живопись входит новое понятие – *психологизм*. Достаточно оценить, в каком сильном контрасте сопоставлены состояние Иоакима и реакция наблюдающих за ним пастухов.

Припомним ситуацию: у Иоакима, будущего отца Девы Марии, долго не было детей, и здесь он возвращается из храма, где его жестоко унизили – не приняли его дары Господу первыми, так как он не имел потомства.

Отсюда упомянутый контраст с переданной художником психологической подоплёкой: благородный старец, медленно бредущий в глубокой задумчивости и явной подавленности (опущенная голова, остановившийся взгляд) и находящиеся в недоумении, смущённо и сочувственно переглядывающиеся между собой пастухи.

Ещё один пример психологического контраста у Джотто, но раскрываемого в совершенно ином ключе, находим в известнейшей фреске «**Поцелуй Иуды»**. Данная сцена решена так, что толпа сбивается в центре в плотный сгусток. В этом сгустке выделены две фигуры: Христос, знающий о предательстве, спокойным, проницательным взглядом взирает на Иуду, тянущемуся к нему с поцелуем.

Драматический смысл происходящего сконцентрирован в их приблúженных друг к другу лицах: прекрасный в своём благородстве и ясности профиль Иисуса и уродливая, почти животная физиономия Иуды.

Отметим также высочайшее мастерство построения сложной многофигурной композиции. Столкновение учеников Христа со стражей передано через исключительное разнообразие лиц, поз, ракурсов, что дополняет лес вздымающихся копий и факелов. Так создаётся *повествование*, поведанное в красках и линиях.

Джотто **Поцелуй Иуды**

* * *

Фрески Джотто положили начало живописи Возрождения, и это тем более существенно, что живопись стала ведущим видом искусства эпохи. Такую же роль для литературы сыграло творчество его ровесника ***Данте*** (Данте Алигьери, 1265–1321).

Личность этого поэта формировалась в литературном окружении, получившем название «*Dolce stile nuovo» (Дóльче стúле нуóво)*, что в переводе означает *«Сладостный новый стиль»*.

Слово *новый* встречается на заре Возрождения неоднократно, отмечая в сравнении с мироощущением Средних веков движение к иным жизненным горизонтам; *сладостный* – то же, что *приятно, нежно, ласково* (как близкие оттенки слова *dolce*), в противовес суровости и аскетизму Средневековья. И по времени, и по направленности *Dolce stile nuovo* – аналог Проторенессанса в изобразительном искусстве.

Это была группа поэтов второй половины XIII века (первое содружество в истории литературы), которые, отвергнув латынь (основной язык средневековой словесности), стали изъясняться на родном наречии (его основой стал диалект Тосканы, находящейся в центре Италии) и сделали шаг к всецело светской культуре Возрождения.

Шаг этот был связан, главным образом, с воспеванием любви и с раскрытием психологии влюблённого. В русле данной эстетики Данте создал свою первую книгу – **«Новая жизнь»**.

Её название можно считать программным для рождавшейся эпохи (книга закончена в 1292 году). Любовь трактуется здесь как огромная сила, обновляющая мир. Эта автобиографическая повесть (любовь к юной Беатриче, рано ушедшей из жизни) считается первым в Европе психологическим романом.

Вторая книга Данте – **«Божественная Комедия»**. Столь исключительно масштабный философский эпос возник как раз на рубеже двух исторических эр, в связи с чем Ф.Энгельс справедливо отмечал, что Данте – *«последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени».* Это рубежное положение зафиксировано в начальных строках поэмы.

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Какой он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
Чей давний ужас в памяти несу…

Этим поэт рисует исходную ситуацию и для себя лично, и для человечества в целом: из мрака, дикости, бедствий (так воспринимается прежняя жизнь, жизнь Средних веков) к новой жизни, в царство гармонии и справедливости.

На этом пути его провожатым становится тень римского поэта Вергилия как олицетворение мудрости и человечности (выбор этой фигуры намечает характерное для Ренессанса преклонение перед Античностью). С ним Данте опускается в ад (мир осуждения), затем проходит через чистилище (мир искупления), после чего уже в сопровождении Беатриче (символ веры и облагораживающей человека любви) возносится в рай (мир благодати и блаженства).

Вот откуда авторское название поэмы: *«Комедия»* – так в те времена именовали всякое поэтическое произведение с мрачным началом и благополучным завершением. Добавление *«Божественная»* было присоединено почитателями как дань восхищения впоследствии, уже в конце XIV века.

Через трансцендентное, «потустороннее» Данте, в сущности, моделирует *земной мир* в его контрастных гранях с движением от Зла и Мрака к Добру и Свету. Это земное особенно очевидно в первой части («Ад»), где через муки нераскаявшихся грешников ярко выражены чувства и страдания людей. Причём поэт выказывает поразительную для своего времени терпимость и глубокое сочувствие к судьбам заблудших.

Дух говорил, томимый страшным гнётом,
Другой рыдал, и му́ка их сердец
Моё чело покрыла смертным по́том;
И я упал, как падает мертвец.

Процесс обновления активно проходил и в музыкальном искусстве. И здесь возник соответствующий термин – *Ars nova (Новое искусство)*. Новизна сказалась в том, что отныне музыка развивается только как многоголосная, обретая для себя колоссальные выразительные средства гармонии и полифонии.

Кроме того, происходит раскрепощение ритма: он становится гибким, разнообразным, динамичным. Всё это отражало коренные изменения в психологии человека – в нём пробудилось реальное, чувственное ощущение жизни.

Наиболее известный из представителей итальянского *Ars nova* – *Франческо* ***Ланди́но*** (около 1325–1397). Один из характерных образцов его музыки – **«Баллата»**. *Баллата* – небольшая строфическая песня XIII–XV веков на танцевальной основе; позднее на итальянском языке стала обозначать то же, что и *баллада*.

Два голоса (женский и мужской) ведут диалог на фоне *pizzicato* лютни (пиццика́то – извлечение звука щипком струны, лютня – самый распространённый старинный струнный инструмент, близкий к гитаре). Звучат эти голоса очень нежно, интимно, как взаимное признание двух любящих сердец. Изысканная гамма лирической эмоции находит себя в прихотливости мелодико-ритмического рисунка и в свободном полифоническом плетении линий.

В подобной музыке нетрудно почувствовать совершенно особый стиль и колорит: чистота, прозрачность, акварельные краски – словно тонкие и хрупкие побеги начальной поры жизни. Не случайно Г.Гегель назвал Ренессанс *«утренней зарёй»* современной ему культуры.

Более всего это может быть отнесено к Раннему Возрождению, которое стало своего рода детством, отрочеством и юностью восходящей эры (напомним, что Ренессанс открывал период, который в исторической науке обозначают как *Новое время*).

То, что можно услышать в «Баллате» Ландино, живо напоминает настроенность упоминавшейся юношеской книги Данте «Новая жизнь», где чувство любви трогательно в своей непосредственности. О поэзии его собратьев по *«Dolce stile nuovo»* говорят, что она *«благоухает весенней свежестью»*.

Этот оттенок часто хорошо различим и в музыке Раннего Возрождения: как бы ростки пробуждающейся жизни, своеобразная прелесть ранней весны с её холодком, первозданной чистотой красок, хрупким контуром первой зелени.

Показательно в данном отношении и сочинение, принадлежащее перу *Иоха́ннеса* ***Чико́ниа*** (1335–1411). Это был один из тех, кто стоял у истоков *нидерландской полифонической школы* – о ней выше уже упоминалось, и тогда говорилось, что в эпоху Возрождения она являлась ведущей в Европе.

В его вокально-инструментальной миниатюре ***«O felix»*** (лат. *О счастливый*), помимо аналогичной *«весенней свежести»*, обращает на себя внимание уникальность звукового письма (в том числе сочетание тромбона с женскими голосами) и своеобразие ритма, переда-

ющего очень динамичное жизнеощущение (насыщенность синкопированными рисунками).

* * *

Теперь, рассмотрев отдельные явления Раннего Возрождения, мы вплотную приблизились к тому, что обозначают понятием *стиль ренессанс* (употребляя малую букву, в отличие от названия эпохи в целом). Свою кульминационную стадию он прошёл в конце XV – первой четверти XVI века, когда творили такие великие живописцы, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Дюрер. Не случайно этот этап выделяют особо, именуя его *Высоким Возрождением*.

Стиль ренессанс развивался под знаком гуманизма. А гуманизм означал освобождение от всего, что связывало человека в утверждении его земного существования. В этом процессе важной опорой для гуманистов послужило возвращение к идеалам Античности.

После многих столетий забвения античного наследия происходило его *возрождение* – отсюда и название самой эпохи (*Возрождение* или то, что получило французское название *Ренессанс*). Многое из того, к чему стремился человек Возрождения, он нашёл для себя в Античности: светлое мировосприятие, воспевание земных радостей, духовное раскрепощение, принцип *«человек – мера всех вещей»*, идеал прекрасной, всесторонне развитой личности.

В борьбе за новое отношение к миру и человеку гуманисты выступили против Средневековья и против церкви как главной идеологической силы предшествующего времени. Это была прежде всего битва против средневекового аскетизма, за реабилитацию мирского, земного и человеческого. Примечательна фраза из романа *Франсуа* ***Рабле*** (1494–1553) **«Гаргантюа и Пантагрюэль»**: *«Насколько запах вина соблазнительнее, пленительнее, восхитительнее, животворнее и тоньше, чем запах елея!»*

В знаменитой книге *Джованни* ***Боккаччо*** **«Декамерон»** всеми силами утверждается право человека на наслаждение земной жизнью. *Декамерон* по-гречески – *десятидневник*: *десять* молодых людей, спасаясь от чумы, удаляются на загородную виллу, где в течение *десяти* дней рассказывают друг другу занятные истории.

Эти десять людей – маленькая республика гуманистов. Её закон – свобода, цель – радостное наслаждение жизнью. То была модель ренессансного сообщества, в котором царит гармония, жизнелюбие и свободомыслие.

Столь же живой, горячий интерес к земному миру испытывала и живопись. Она стала ведущим видом искусства Возрождения – возможно, и потому, что позволяла непосредственно выразить реальность, осязаемую красоту и поэзию бытия.

Обязательным критерием становится верность натуре. Художники добиваются убедительного изображения человека и окружающей его среды благодаря овладению средствами перспективы и светотеневой моделировки, что позволило передавать реальный объём фигур и предметов в трёхмерном пространстве.

Резонно присмотреться с этой точки зрения к двум натурным этюдам *Альбрехта* ***Дюрера***, самого выдающегося представителя немецкого Высокого Возрождения. На одном из них (**«Трава»**, 1503) изображён укромный уголок растительного мира, на другом (**«Заяц»**, 1502) – частица животного мира. И в обоих случаях: осязаемость, зримая наглядность, абсолютная достоверность живописного воплощения, за которым стоит скрупулёзное изучение реального мира.

Альбрехт Дюрер Заяц

К подчёркнутой достоверности изображения, к его предельной скрупулёзности, к тщательной проработке деталей и зримой осязаемости образа более чем кто-либо стремились нидерландские художники, в том числе *Ян* ***ван Эйк*** (около 1390–1441), которого можно считать первым классиком нидерландской живописи. По-новому применив технику работы маслом, он убедительно передавал иллюзию наполненного светом предметного мира.

В своей знаменитой картине **«Чета Арнольфи́ни»** (1434), изображая итальянского купца с женой, ждущей ребёнка, художник запечатлел торжественный момент осознания предстоящего события – отсюда соответствующие жесты и соединённые руки супругов.

Одежда персонажей, предметная среда их жилища, собачка возле их ног – всё это выписано с максимальной точностью и бережностью, в мельчайших подробностях.

Законченная реальность и достоверность изображения в полной мере была свойственна и главной школе ренессансной живописи – итальянской. Для примера возьмём два женских портрета ***Леонардо да Винчи*** (1452–1519): **«Беатриче д'Эсте»** и **«Дама с горностаем»**. Жизненность подобных изображений просто поразительна: модели словно живые, что удаётся прежде всего благодаря удивительной обрисовке глаз (во втором портрете это дополняет особая непринуждённость позы).

Леонардо да Винчи **Дама с горностаем**

Под кистью художников Возрождения и религиозная тематика насыщается земным содержанием, искусство приобретает заведомо светский характер, божественное очеловечивается. Обратимся к ододной из работ *Лукаса* ***Кра́наха*** (1472–1553), который, будучи ровесником Альбрехта Дюрера, по-своему выразительно представлял немецкое Высокое Возрождение.

В его алтарном образе **«Мадонна под яблоней»** персонажи Священной истории изображены без нимбов, у них совершенно живые, реальные человеческие лица и фигуры, поданные в роскошном природном окружении. Художники Возрождения в полной мере освоили цветовое богатство мира, включая обрисовку световоздушной среды. И здесь хорошо ощутимо характерное для их полотен лучезарное сияние красок.

В утверждении красоты и богатства реального бытия живописцев Возрождения мало интересовала историческая атрибутика, то есть соответствие изображения предполагаемому типу лица и костю-

мерии давнего времени. Героем полотен становился обычно их современник. Поэтому он входил в картину в привычной для себя одежде и с характерным для себя строем чувств.

Именно такой предстаёт у нидерландского художника ***Рогúра ван дер Вéйдена*** (около 1400–1464) его **«Мария Магдалина»** (около 1425). При определённой соотнесённости с евангельским прообразом раскаявшейся грешницы, первой увидевшей воскресшим Иисуса Христа и причисленной к лику святых (печальный взгляд и горестные складки рта как печать сдержанной скорби, страдания), перед нами облик молодой светской дамы в изысканном модном костюме времени создания картины.

Рогир ван дер Вейден **Мария Магдалина**

Художник мог и задрапировать своих персонажей. Так поступает *Альбрехт* ***Дюрер*** в диптихе **«Четыре апостола»**, облачая их в торжественные одеяния условно античного покроя. Однако нужно это более всего для того, чтобы придать изображению приподнятость тона, и ещё более – чтобы сосредоточить внимание зрителя на лицах, и

через их обрисовку раскрыть человечески индивидуальное, неповторимое.

Посредством яркости и остроты физиономических характеристик здесь передаются четыре контрастных темперамента. Крайний слева – юноша с целомудренным, гармоничным обликом. Крайний справа – свирепый старик с глазами фанатика. Всех четверых объединяет горение духовной энергии. Это мыслители и борцы времён Реформации в Германии (картина написана в её разгар, в 1526 году).

Альбрехт Дюрер **Портрет молодого человека**

В обширной галерее типажей эпохи Возрождения самое значительное место заняла фигура гуманиста, который концентрировал в себе такие качества, как одухотворённость, интенсивность интеллектуальной жизни, пытливость и любознательность.

Это всё то, что сказалось в интенсивном расширении круга научных знаний, в Великих географических открытиях (когда мир оказался раздвинутым до размеров земного шара), в изобретении книгопечатания (что способствовало неслыханному ранее распространению образования).

Типичный облик гуманиста ренессансных времён находим в принадлежащем кисти *Альбрехта* ***Дюрера*** **«Портрете молодого человека»** (1521), где внимание сконцентрировано на лице, которое вплотную приближено к зрителю и в котором акцентирован устремлённый вдаль взгляд. Это лицо наполнено спокойной уверенностью и как бы излучает свет разума.

* * *

Искусство рассматриваемой эпохи активнейшим образом утверждало мысль о ценности и неповторимости личности. Не случайно в эпоху Возрождения *портрет* оформляется в самостоятель-

ный жанр и переживает свой первый расцвет, в том числе в такой его разновидности, как *автопортрет*.

Художники часто рисуют себя, что говорило о возросшем самосознании творца искусства. Крупнейшие из них занимали в обществе самое почётное место, олицетворяя в глазах современников дух и славу нации.

О всеобщем поклонении перед выдающимися мастерами искусства в Италии свидетельствует тот факт, что наиболее значительные из них удостаивались звания *divino* [дыви́но] – *божественный*. Один из таких *divino* – ***Рафаэль Са́нти*** (1483–1520).

Всматриваясь в его **«Автопортрет»** (1506), действительно, находим нечто ангельское – чистое, целомудренное юношеское лицо человека нежной души и высоких помыслов. В чертах этого, как его называют, «Моцарта Ренессанса» по-своему отразилась характерная для его живописи музыкальность линий. И отнюдь не случайно, что именно он стал автором «Сикстинской Мадонны».

В эпоху Возрождения складывается характер художника нового типа, как активной творческой личности, обладающей полнотой артистического самосознания и способной заставить считаться с собой.

Альбрехт ***Дюрер*** написал целых *пять* автопортретов. Разумеется, не из самолюбования. Он ценил себя в качестве модели, поскольку находил в своём облике нечто типичное для ренессансного человека с его сильной, яркой, самобытной личностью.

Обратимся к четвёртому по счёту из этих автопортретов (1500). Волевой склад и цельность натуры подчёркнуты фронтальным, строго симметричным построением картины. Всё в изображении исполнено горделивого сознания собственного достоинства и своей значительности.

Знак слева (выполнен золотом) содержит авторскую аббревиатуру: *А + Д* – Альбрехт Дюрер (над знаком – датировка картины). В этом штрихе видится дополнительное свидетельство сказанному о пафосе самоутверждения творца искусства.

Автопортреты Дюрера подводят нас к мысли о внутренней силе духа, присущей человеку Возрождения. Временами она могла выходить на поверхность, выливаясь в такие качества, как воля, энергия, настойчивость, готовность к осуществлению своих замыслов вопреки всем преградам, способность к героическому деянию, что требовало мужества, доблести, отваги.

Приподнятость подобных мотивов чаще всего требовала для себя соответствующего облачения в виде легендарных образов и сюжетов. Наиболее соответствующим жанром для их воплощения оказалась *скульптура*. В Италии возрождение скульптуры (после более чем тысячелетнего перерыва) происходило в опоре на античное наследие.

Одним из первых осмыслил это наследие ***Донателло*** (настоящее имя Донато ди Николо ди Бетто Барди, около 1386–1466). Он же создал первые классические образцы во многих жанрах ренессансной скульптуры. В том числе ему принадлежит пальма первенства и в возрождении изображения обнажённой натуры.

Примечательно, что в его **«Давиде»** (1430-е, бронза) подчёркнут лик Возрождения как *юношеской* поры в жизни человечества. В очертаниях этой фигуры читается некий вызов, героическая бравада – Давид попирает голову поверженного Голиафа, молодцевато подбоченившись.

Донателло **Св.Иоанн**

Обращение к легендарному прошлому (особенно к образам библейской истории) помогало метафорически передать свойственный современности грандиозный масштаб происходящего и значительность того, на что были способны лучшие люди эпохи. На этот счёт Ф.Энгельс справедливо утверждал, что эпоха Возрождения *«породила титанов по силе мысли, страсти и характеру»*.

В работе Донателло **«Св.Иоанн»** (1409–1415, мрамор) – одно из воплощений титанизма ренессансной натуры, выраженное через монументальность образа. Могучий, велице-

ственный старец предстаёт с фолиантом в руках (согласно христианскому преданию, Иоанн Богослов – апостол, автор одного из канонических Евангелий и Апокалипсиса).

Примерно столетие спустя эту традицию монументальности и титанизма в скульптуре продолжит и доведёт до своего высшего выражения ***Микеланджело Буонарроти*** (1475–1654), в том числе в **статуе Давида** (1501–1504). Не случайно она была установлена на главной площади Флоренции – города, который являлся средоточием инициатив и свершений Ренессанса.

В этом изображении великолепно раскрыта горделивая мощь свободного человека, способного преодолеть любые препятствия (передано и через грандиозные размеры – высота статуи 5,5 м). Кроме того, такой Давид становится после «Давида» Донателло ещё одним воплощением юности – юность человека, олицетворяющая юность эпохи, открывавшей для истории эру Нового времени.

* * *

Иногда делались попытки запечатлеть героический потенциал современника без мифологического антуража, напрямую, в облике конкретного человека. В числе самых примечательных опытов такого рода – **памятник кондотьеру Коллеони** в Венеции работы ***Верроккьо*** (настоящее имя – ди Микеле Чони, 1435 или 1436–1488).

Как известно, кондотьерами в Италии XIV–XVI веков называли предводителей наёмных военных отрядов, находившихся на службе отдельных государей и римских пап. Для изображения этого полководца скульптор избрал жанр конной статуи, которую он ваял целое десятилетие (1479–1488).

Обрисована фигура грузная и грозная, даже устрашающая – так подаётся образ человека сильной воли и неукротимых страстей, смелого и жестокого. Отмечая подобный гиперболизм образа, можно согласиться с мнением об *индивидуализме* как одной из жизненных установок ренессансного человека.

Разумеется, среди сильных личностей той эпохи для нас более привлекательны те, кто наделён чертами цивилизованности и благородства – они неизмеримо больше соответствуют нашим представлениям о Возрождении.

Обратимся с этой точки зрения к одному из портретов работы *Ханса* ***Хóльбейна*** (по прежней русской транскрипции – Гольбейн, 1497 или 1498–1543). Его **«Морéтт»** (около 1534–1535) написан без

каких-либо преувеличений, совершенно реально, но тем не менее впечатляюще.

Характерен жест – персонаж держит руки на оружии, у него мощный корпус, крепко сколоченная голова, а общая осанка свидетельствует о мужестве, воле, силе, энергии. Но, кроме того – проницательный взгляд, обнаруживающий ум, серьёзность и говорящий о том, что перед нами зрелый государственный муж.

Отделка деталей и чеканная точность изображения подчинены здесь целям создания величественного образа сурового вельможи, умудрённого большим жизненным опытом. Кстати, эта работа может служить доказательством тесных интернациональных связей, присущих тому времени: *немецкий* художник пишет портрет *французского* посланника при *английском* дворе.

Ханс Хольбейн **Моретт**

Если к только что сказанному попытаться провести музыкальную параллель, то, казалось бы, наилучшим примером могла быть хоровая картина **«Битва»** (1515). Её автор, французский композитор *Клема́н* ***Жанеке́н*** (около 1485–1558) стремился воспроизвести вокальными средствами военные сигналы и фанфары, а также отголоски солдатских песен.

Тем не менее, вслушиваясь в звучание этой колоритной музыкальной сценки, приходится заключить, что перед нами скорее зарисовка пёстрого, шумного водоворота жизни, чему служит использование скороговорки и энергичных имитаций.

И действительно, Жанекен с характерной для него живой непринуждённостью звукового письма ярко воссоздавал именно жанровые картины: среди них – «Охота», «Женская болтовня», «Уличные выкрики Парижа».

Говорится это к тому, что в целом эпоха Возрождения отнюдь не была воинственной. Самым главным она была обращена к человеку, который рассматривался как определяющая ценность и нередко воспевался как самое совершенное творение природы.

Любопытно при этом, что самой природе отводилась сугубо фоновая роль. Так, в картинах пейзаж обычно вторит человеку как высшему созданию бытия.

Вот как подобная тенденция высвечена в одном из итальянских сонетов – он принадлежит *Маттéо* ***Боя́рдо*** (1441–1494), автору известнейшей рыцарской поэмы «Влюблённый Орландо».

Я видел, как из моря вдалеке
Светило поднималось, озаряя
Морской простор от края и до края
И золотом сверкая на песке.

Я видел, как на утреннем цветке
Роса играла – россыпь золотая,
И роза, словно изнутри пылая,
Рождалась на колючем стебельке.

И видел я, с весенним встав рассветом,
Как склон травою первою порос
И как вокруг листва зазеленела.

И видел я красавицу с букетом
Едва успевших распуститься роз,
И всё в то утро перед ней бледнело.

Возникает почти парадоксальная ситуация: одиннадцать строк отданы превосходному описанию природы, поэт восторженно любуется прекрасным земным миром, но всё это в завершающей терцине отступает для него перед красотой человека.

Следует подчеркнуть, что сердцевиной ренессансных представлений о человеке являлась его *лирическая сущность*. Гамма этого лиризма очень разнообразна. Часто он носил возвышенный характер.

Обратимся для примера к музыке одного из нидерландских композиторов – это будет *Жиль* ***Бенишуа́*** (около 1400–1460) и принадлежащее ему «**Рондо».** В данном случае перед нами уже зрелый стиль Ренессанса.

В отличие от стихийного многоголосия Раннего Возрождения (с характерной рассогласованностью линий и свободным применением диссонансов) мы слышим абсолютно «цивилизованное» звучание – подразумевается благозвучие и законченная организованность музыкальной ткани.

Звучание струнных инструментов подчёркивает покоряющую мягкость и проникновенность тона. Это и есть выраженный в музыке гуманизм – с нежностью и любовью к человеку.

И сразу же по контрасту совсем другой образец ренессансной лирики, принадлежащий одному из испанских композиторов: *Мигель де* ***Фуэнлья́на*** (после 1500 – около 1570) – «**Сжальтесь надо мной, сеньора!»** (предпочтительно слушать в исполнении российского ансамбля «Мадригал»).

Испания стала родиной романсной культуры, распространившейся позже по всей Европе. И то, что запечатлено в данном образце, вероятнее всего, относится к числу композиторских *обработок* музыки, распространённой в широком городском обиходе, чему соответствует звучание голоса в сопровождении виуэллы (по внешнему виду и приёмам игры близка гитаре).

Пылкое, непосредственное чувство тоскующего сердца передано здесь очень искренне, а любовная жалоба выражена с почти жгучим страданием – это излияние влюблённого, страдающего под всевластием женских чар (мотив, который мы вскоре отметим и в живописи).

* * *

Итак, при всей силе духа, характерной для ренессансного человека, определяющей для художественной культуры Возрождения, тем не менее, была *лирическая настроенность.* Это отзывалось в произведениях искусства общей мягкостью очертаний, особой пластичностью форм, нежностью тона. Попытаемся сразу же почувствовать соответствующий колорит в призме одного из музыкальных произведений того времени.

Нидерландский композитор *Хенрик* ***Йзак*** (или Изаак, около 1450–1517) работал в ряде европейских стран, в том числе в Австрии, и написал там хоровую песню **«Инсбрук, я должен тебя покинуть».**

Помимо тех качеств, которые только что назывались и которые хорошо ощущаются и в этой музыке, здесь превосходно передан тот дух эпохи, о котором далее пойдёт речь и который можно считать определяющим для Ренессанса: возвышенная красота, полная уравновешенность состояния (чувство величавого покоя), просветлённая гармония, всепроникающий свет.

Таковы те свойства, которые были особенно характерными для эмоционально-психологического тонуса Высокого Возрождения (конец XV – начало XVI века). Кроме того, в подобного рода музыке хоровое пение *a cappella* (то есть *без сопровождения*) выступало как выражение подчёркнуто человеческого и общезначимого начала.

Но вернёмся к ренессансному лиризму. Лирические грани внутреннего мира обладали для человека того времени чрезвычайно большой силой притяжения. И царил в этой сфере дух *женственности*. Причём настолько, что эпоха Возрождения воспринимается преимущественно как «женственная» эпоха. И потому прежде всего к женщине обращено многое в живописи и поэзии, которые были ведущими видами искусства Ренессанса.

В поэзии эта тема в законченных формах откристаллизовалась у *Франческо* ***Петрарки*** (1304–1374) – именно в его творчестве произошёл окончательный переход к Ренессансу.

Двадцати двух лет он встретил женщину, которая вошла в историю под именем Лауры, и любовь к ней составила всю его судьбу. В призме этой любви поэт передал облагораживающую и возвышающую силу большого чувства, раскрыл всевозможные оттенки движений человеческой души.

Важнейший из таких оттенков – любовь как всеохватывающее чувство, порождающее радостное приятие бытия. В одном из сонетов (поэтическая форма, которая стала после Петрарки самой излюбленной в эпоху Возрождения) это приобретает характер гимнического излияния, а заглавное слово *Благословен*, повторяемое пятикратно, делает данное излияние восторженным заклинанием.

Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дол тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,

Как глубоко пронзён стрелой, что метил
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именем Мадонны!

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны –
Дум золотых о ней, единой, сплав!
(Сонет 61)

(*«Как глубоко пронзён стрелой, что метил // Мне в сердце бог, тайком разящий нас!»* – речь идёт, конечно же, об Амуре.)

Заметим, что Петрарка, опираясь на традицию, которая установилась со времён поэтического содружества *«Dolce stile nuovo»*, соединяет образ своей возлюбленной с именем *Мадонны*. И совсем не случайно то, что культ Девы Марии приобрёл такую огромную значимость именно в эпоху Возрождения.

Коснулось это и музыки, где в частности многократно звучал гимн *«Ave Maria»*. Один из них создан нидерландским композитором ***Жоскеном Депре***. О его музыке уже говорилось, а творчество его падает на период Высокого Возрождения. Он был старшим современ-

ником Леонардо да Винчи и Рафаэля – все трое ушли из жизни один за другим: Леонардо в 1519, Рафаэль в 1520, Жоскен в 1521 году.

Мотет Жоскена ***«Ave Maria»*** – песнь чистоты и целомудрия, и подобная музыка несёт в себе дух поклонения, просветлённость благостного почитания. И по этому образцу (так же, как и по отмеченной выше хоровой песне Изака) можно судить о том, что ко времени рубежа XVI века всё в искусстве приобрело законченную выверенность, сбалансированность, уравновешенность и гармоничность.

Переходя к живописи, находим, что среди различных граней претворения идеи женственности отдельное место занял *мотив власти женской красоты*. Во множестве изображений фиксируется притягательная сила пластики мягких, округлых форм и линий женского тела, его чувственная прелесть.

Джорджоне **Юдифь**

Одна из характерных работ художников круга Леонардо да Винчи – «**Портрет молодой женщины**» *Франческо* ***Ме́льци***: молодая женщина любуется превосходно выписанным узорчатым цветком, и сама она – как цветок, в полноте женской грации и красоты.

Нечто подобное встречаем у ***Тициана*** (Тициано Вечеллио, около 1477 или 1490–1576), который в своём раннем творчестве принадлежал Высокому Возрождению (его позднее творчество относится к эпохе Барокко). Как и у Мельци, в тициановской **«Флоре»** (около 1515) находим тот же несколько пикантный, корректно поданный, но, тем не менее, почти дразнящий эротический штрих – наполовину обнажённая грудь.

Этот ракурс разработан великим художником весьма искусно: как бы стыдливость (рука поддерживает одеяние) и вместе с тем спокойная «презентация» своих чар – роскошно цветущая молодость, чему резонирует роскошь тканей.

С точки зрения мотива власти женской красоты любопытное истолкование допускает сюжет картины ***Джорджоне*** (настоящее имя – Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, 1476 или 1477–1510) **«Юдифь»** (около 1502).

Если впрямую отталкиваться от известного ветхозаветного сюжета, то находим в изображении прямое соответствие ему: молодая красивая женщина попирает отрубленную голову – кровавый, чудовищный мотив.

Однако сразу же включаются всякого рода оговорки эстетического порядка: во-первых, с каким изяществом и благородством это выполнено, и во-вторых, от картины веет удивительной гармонией. Полотно дышит спокойствием, полной уравновешенностью и мягким лучезарным светом.

Если же отвлечься от библейской канвы, то видим примечательную деталь: меч в руке женщины – это отнятый у поверженного атрибут мужественности. Победа одержана путём обольщения женской красотой, запечатлённой в плавной нежности фигуры, в которой не без эротической пикантности выделено обнажённое бедро.

В лице и жесте рук – очаровательное лукавство, по лицу скользит неуловимая полуулыбка как отблеск внутреннего торжества. Это торжество прекрасной женщины над мужчиной и сознание власти своих чар. И всмотримся в лицо поверженного Олоферна – он блаженствует!

* * *

Своей главной темой живопись Возрождения избрала *тему Мадонны*. И поскольку почти всегда Мадонну изображали с Младенцем, это была тема матери и материнства. Так через образ *Богоматери* утверждалась святость материнства: преклоняясь перед чудом рождения жизни, вознося этот акт в ранг божественного действа.

Рафаэль – одна из *центральных* фигур Возрождения, и Мадонна – *центральный* образ его творчества. Он писал её несчётное число раз. И, как у Моцарта, с которым его часто сравнивают, за исключительной музыкальностью и лучезарной гармоничностью композиций Рафаэля таится психологическая сложность и драматическая глубина. Эта особенность отличает и его самую прославленную картину.

Название **«Сикстинская Мадонна»** (1515–1519) происходит от церкви св.Сикста в Пьяче́нце (город на севере Италии), для которой был написан этот шедевр. Жесты святых и направленный вверх

взгляд очаровательных пу́тти (маленькие ангелы), а также общая ритмическая композиция фигур служат тому, чтобы приковать внимание к Богоматери.

Раскрывается «занавес» и Мария выносит рождённого ею Младенца в мир. Художник воздвигает своего рода монумент происшедшему чуду – это подчёркнуто и тем, что Мадонна ступает по облакам.

Мария – совсем юная девушка. Её хрупкий облик, чуть приподнятые брови, широко раскрытые глаза, общее выражение лица несут в себе оттенок беззащитности и тревоги.

Запечатлены прови́дение трагической судьбы Сына и одновременно готовность принести Его в жертву: в движении её рук, несущих Младенца, угадывается инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребёнка, и вместе с тем понимание того, что Сын принадлежит не только ей.

Примерно то же находим и у Младенца Христа: он открыт миру (широко раскрытые глаза, торчащие вихры волос), но в его взгляде и позе (чуть сжался в комок) чувствуется затаённая тревога.

Таким образом, «Сикстинская Мадонна» являет идею счастья и му́ки материнства. Именно эти две грани и стали основными в художественной трактовке образа Богоматери.

Рафаэль **Сикстинская Мадонна - крупный план**

В числе полотен, передающих *радость материнства*, **«Мадонна Литта»** ***Леонардо да Винчи*** Безмятежность и гармоничность настроения подчёркнуты здесь далёким идиллическим пейзажем в ясный солнечный день – пейзаж этот просматривается через симметрично расположенные окна.

Бесконечная нежность материнского чувства передаётся посредством исключительной поэтичности изображения и само́й живописной манеры. Манеры, в которой многое определяет приём, разработанный Леонардо – знаменитое *сфума́то* (по-итальянски буквально означает *исчезнувший, как дым*): тончайшие, тающие переходы от света к тени, смягчение очертаний предметов с помощью живописного воссоздания окружающей их световоздушной среды.

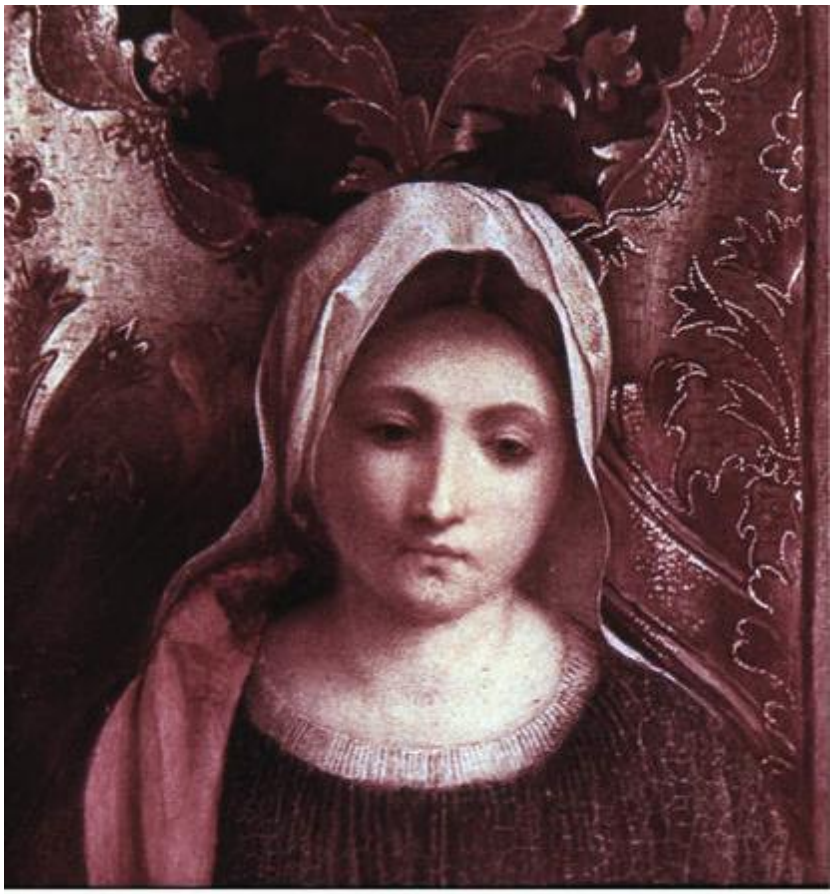
Леонардо да Винчи **Мадонна Литта**

Другая грань художественной трактовки образа Мадонны – *му́ка материнства*. Грань эта сюжетно связывалась с печальными раздумьями Богоматери о злосчастном финале последних дней земной жизни Христа. Однако подлинная, общечеловеческая суть данной стороны образа Марии значительно шире.

Проводилась мысль о том, что, к несчастью, за безмятежностью детских лет неизбежно следуют десятилетия тягот, испытаний, превратностей. И она, мать, вынуждена будет выпустить своё дитя в эту нелёгкую жизнь, не способная оградить его от напастей и бедствий. Вот что заставляло драматизировать облик Мадонны.

Обратимся к микеланджеловской **«Мадонне из Брюгге»**. Брюгге – город во Фландрии (ныне Бельгия), где находилась эта скульптура. Великий мастер предельно заостряет контраст играющего Младенца и опечаленной Матери. Её строгое, даже суровое прекрасное лицо застыло (можно сказать, окаменело) в трудных, скорбных думах.

Сходное состояние находим в картине ***Джорджоне*** **«Мадонна на троне»** (около 1505). Пользуясь тем, что ребёнок уснул, молодая мать предаётся глубоким раздумьям. Её прекрасное лицо овеяно сокровенной печалью: погрузившись в раздумье, женщина ушла в себя. И, наверное, можно уловить оттенок озабоченности, усталости молодой матери – то есть сквозит мысль о больших трудах и неизбежных тяготах материнства.



Джорджоне **Мадонна на троне (крупный план)**

Можно ли услышать нечто созвучное этому в музыке? Вслушаемся в хоровую миниатюру одного из французских композиторов: **«Пава́на»** *Туано́* ***Арбо́***. Павана – распространённый тогда аристократический танец, однако танцевальное начало здесь смягчено и опосредовано до такой степени, что почти не ощутимо. Молитвенный настрой овеян глубоким, проникновенным лиризмом. И прелесть напева, его опечаленная красота явственно перекликается с образом Мадонны, какой мы видели её в работах Рафаэля и Джорджоне.

* * *

Сразу же оговоримся: подобная настроенность была только оттеняющим контрастом. Магистраль художественного развития эпохи Возрождения определялась такими категориями, как свет, разум, гармония с неизменно сопутствующим всему этому чувством красоты, возвышенности, поэтичности.

Названным качествам соответствовал и подобающий стиль:

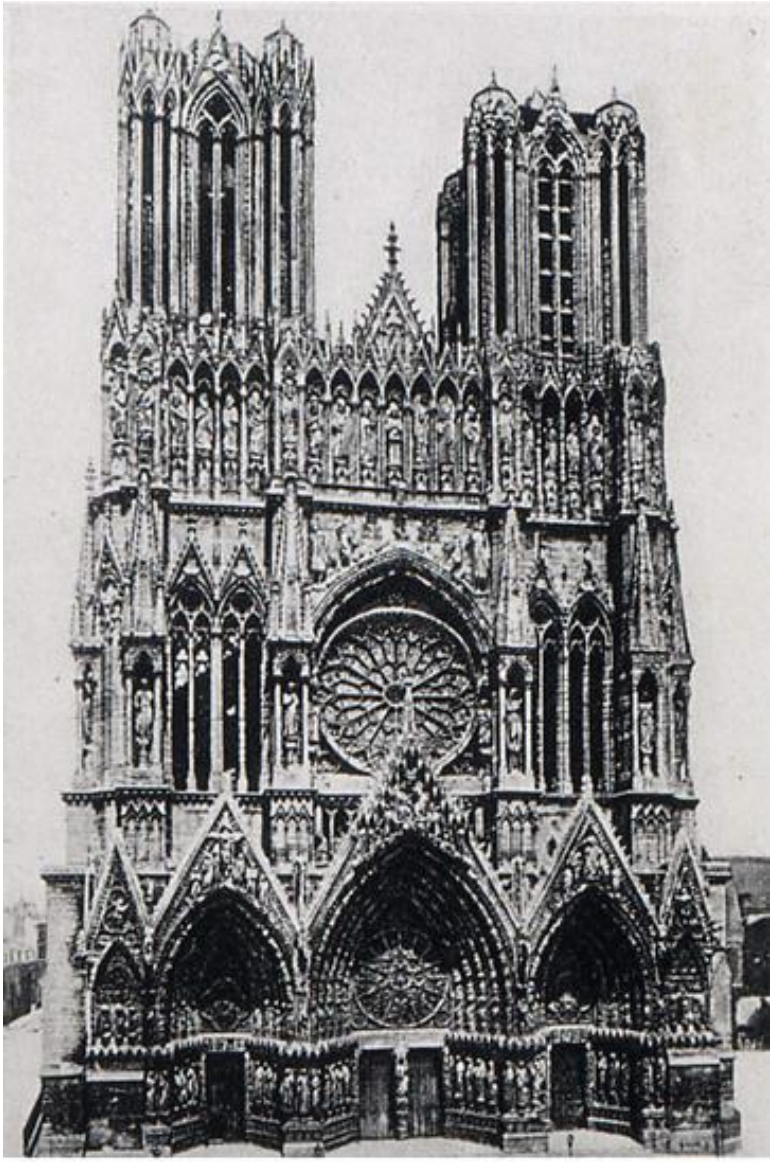
- благородная простота, сочетание сдержанности и изящества, мягкость очертаний, плавность ритма (не только в музыке, но и в других видах искусства);
- пластичность форм, классическая стройность и уравновешенность;
- обобщённость художественного языка, что выражалось в тяготении к собирательным образам, в умение выделить главное, не увлекаясь частностями, и в способности извлечь из эмпирического бытия наиболее существенное.

Базировалось всё это, в конечном счёте, на вере в разумность, упорядоченность, целесообразность существования и на таком качестве, как ясность и спокойствие духа, что, в свою очередь, подразумевало сдержанность и умеренность проявлений, принцип «золотой середины». Примечательно, как Петрарка сформулировал свой жизненный идеал: *«Не терпеть нужды и не иметь излишка, не руководить другими и не быть в подчинении – вот моя цель».*

Кроме того, ренессансного человека поддерживало сознание внутренней значительности и совершенства личности. Известно, что ей во времена Возрождения была присуща цельность и гармоничность, а это в частности означало органичное сочетание чувственного и духовного, *ratio* и *emotio*. Средневековому уничижению человека гуманисты противопоставили идеал свободной, всесторонне развитой личности, и многие из них являли пример приближения к этому идеалу.

Образцом ренессансного универсализма можно считать Леонардо да Винчи. Не может не поразить уже само по себе перечисление направлений его деятельности:

- живописец, скульптор, архитектор и теоретик изобразительного искусства, а также музыкант;
- далее – учёный, осуществивший многочисленные научные исследования и сделавший ряд открытий в области математики, физиологии, анатомии, ботаники, механики;
- как инженер, он является автором массы проектов и изобретений, в том числе осуществлённых значительно позже (например, проект подводной лодки).



Реймский собор - внешний вид (Франция)

Итак – свет, разум, гармония, красота. Конкретное рассмотрение этих определяющих принципов искусства Возрождения начнём с *архитектуры*, где они со всей наглядностью претворены в самой конструкции сооружений и где к середине XV века сложился *стиль ренессанс*.

Эстетическими основаниями этого стиля стали такие понятия, как стройность, ясность, простота и завершённость архитектурной композиции, упорядоченность плана (подразумевается её вид сверху), соразмерность пропорций, чёткая разграниченность объёмов, ритмичность декоративного оформления (пилястры, колонны и т.д.).

Окончательное утверждение принципов стиля ренессанс произошло в работах *Донато* ***Брама́нте*** (1444–1514). Он самым активным образом использовал античную ордерную систему (в её творческом переосмыслении) и завершил характерные для зодчих Возрождения поиски совершенного *центрического* сооружения.

Донато Браманте Темпьетто

Прежде чем обратиться к одной из его построек, припомним очертания **Реймского собора**, который упоминался выше как образец типичнейшей готики в её классическом, французском варианте. Именно в контрастном сопоставлении с этим образцом черты стиля ренессанс предстанут для нас совершенно отчётливо.

Теперь представим себе одно из знаменитых творений Браманте – **Темпье́тто** (1502), что в переводе означает *Часовня* (это небольшой храм во дворе одного из монастырей Рима).

Репрезентированные здесь черты стиля ренессанс состоят в следующем: идеальная симметрия центрально-купольной композиции, её спокойное равновесие, мягкая закруглённость общей конфигурации, сугубо *светская* трактовка церковной постройки (от традиционного понимания христианского храма остался только крест над куполом).

Проследуем к ещё одному образцу чисто светской трактовки храмового сооружения – на этот раз из работ *Леона* ***Альберти*** (1404–1472), который был непосредственным предшественником Браманте. Построенная им **церковь Сант-Андреа** в Мантуе (середина XV века) по своему внешнему виду скорее напоминает театральное здание.

А её интерьер примечателен с точки зрения свойственного стилю ренессанс торжественно-величавого характера.

Автор проекта этого здания являл собой ещё один из примеров ренессансного универсализма: был политиком, филологом и поэтом, превосходным знатоком Античности, архитектором и теоретиком архитектуры, скульптором, живописцем, археологом, математиком, физиком, музыкантом и атлетом. В его личности воплотился им же самим сформулированный идеал гармоничного, всесторонне развитого человека.

Альберти считается создателем ренессансного *палаццо* (дом-дворец). Строительство такого типа зданий приобрело в Италии большой размах, с чего начинался решительный перелом в зодчестве: отныне широкое развитие получает архитектура *светского* назначения (дворцы, общественные здания, загородные виллы), и она начинает играть ведущую роль.

Многое в разработанных тогда принципах светского здания сохранит свою значимость вплоть до XIX века. Вкратце принципы эти можно обозначить так: ясность, рациональность, чёткая конструктивная идея, импозантность, благородство и целостность облика.

Совершенно типичным можно считать здание под названием **Канчелле́рия** (1499–1511) – один из римских палаццо работы *Донато* ***Браманте***. Точнее говоря, он завершил оформление фасада, но как раз это и составляет главную ценность данной постройки.

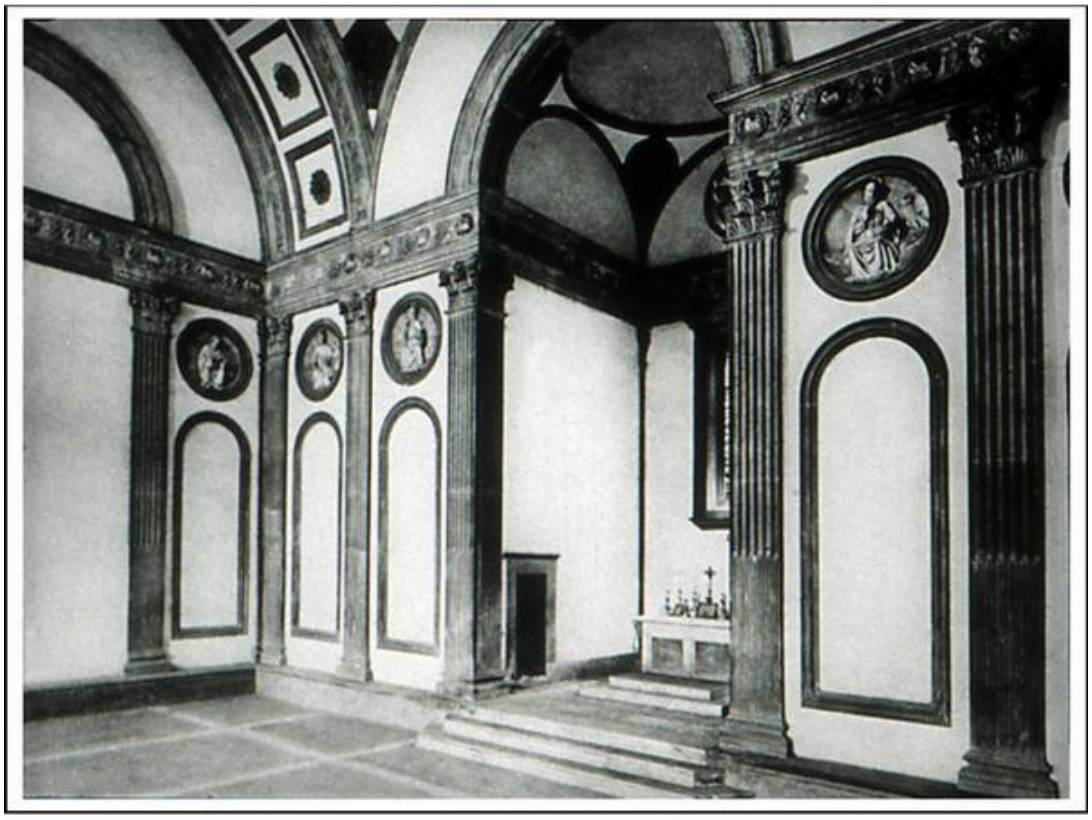
Поворот ко всему, о чём идёт речь, начался во *Флоренции*. Кстати, здесь впервые в мире в XIV столетии появилась мануфактура как зародыш капиталистического способа производства. В этом городе родились и работали многие выдающиеся деятели новой гуманистической культуры и нового искусства (начиная с Джотто и Данте).

Флоренция была негласной столицей Италии времён Возрождения, её считают *«самым итальянским»* городом. И именно здесь формировался стиль ренессанс в архитектуре. Начало данного процесса связано с именем *Филиппо* ***Брунелле́ски*** (1377–1446).

Возведённый им величественный купол **Флорентийского собора** (1420–1436) стал первым крупным памятником ренессансного зодчества. Параллельно этому он строил в том же городе **Воспитательный дом** (1421–1444), который стал свидетельством качественного нового подхода к проектированию светских зданий.

Здесь совершенно очевидно возрождение особенностей античной ордерной системы в её свободной трактовке (в этом отношении

обращает на себя внимание галерея с изящной колоннадой). Очевидны здесь и черты стиля ренессанс как такового: мягкость линий, округлость очертаний, придающих облику здания гармоничность и приветливость.



Филиппо Брунеллески **Воспитательный дом - интерьер**

Наряду с рассмотренными выше сооружениями общественного назначения, в Италии широко развернулось строительство зданий, принадлежащих частным лицам. Приведём два показательных примера – это будут работы *Я́копо* ***Сансови́но*** (1486–1570) и *Бальдасса́ре* ***Перу́цци*** (1481–1536).

Палаццо Корнер в Венеции Сансовино строил с 1532 года. Характерное для архитектуры этого города лёгкое, ажурное и вместе с тем импозантно-торжественное здание отличается подчёркнутой цельностью и гармоничностью, причём его цельность определяется тем, что общий объём исходит здесь из формы куба.

Вилла Фарнезина в Риме (1509–1511) сооружена Перуцци как образец конструктивно чёткого здания, основанного на абсолютной симметрии. Такой тип постройки (вилла как загородный дворец) существовал во времена Древнего Рима и теперь возрождался в иных исторических условиях.

* * *

В *живописи* Ренессанса утверждение красоты и гармонии осуществлялось посредством использования целой системы ресурсов выразительности: ясная упорядоченность композиции, благородная простота выражения чувств, спокойная звучность колорита.

Вот почему художники предпочитали сдержанный свет, когда все очертания приобретают особую мягкость. Тем же целям соответствовал одухотворённый ландшафт, отвечающий состоянию уравновешенности, подчёркивающий прекрасное в человеке (умиротворённая природа, спокойная ширь пейзажных далей).

Стремление акцентировать красоту человека и окружающей его природы могло увлекать в мир романтики, поэтической мечты. Одна из ранних картин ***Леонардо да Винчи*** – **«Мадонна в гроте»** (1483–1490 или 1494). Но уже в ней художник выработал способ пирамидального построения композиции (фигуры образуют подобие равнобедренного треугольника).

Подобная схема стала чрезвычайно распространённой (вспомним «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля), поскольку сложное равновесие пирамидальной группировки позволяло выразить внутренне насыщенную гармоничность целого.

Романтика, о которой идёт речь, представлена здесь в особой прелести персонажей (Мария, ангел, Младенец Христос, маленький Иоанн Креститель) и в пейзаже почти фантастического характера (причудливые скалы напоминают по форме гигантские кристаллы).

Наиболее ярко *романтические устремления* Ренессанса выразил *Сандро* ***Боттичелли*** (настоящее имя Алессандро Филипепи, 1445–1510). У него мы находим предельную поэтизацию жизненных реалий.

Это осуществляется на основе особых качеств его живописной манеры: утончённо-аристократическое изящество, свободный полёт фантазии, хрупкая красота фигур, овеянных неизъяснимой лирической грустью или светлой меланхолией, музыкальность гибких, певучих, трепетных линий, прозрачность красок, прихотливая игра ритмов.

«Весна» (1477–1478) – первое полотно, где во всей полноте выразилась неповторимая оригинальность дарования Боттичелли. Здесь ярко преломились уже упоминавшиеся и столь характерные для жизненного тонуса эпохи Возрождения весенние мотивы и юношеское начало.

Избранному мотиву самым непосредственным образом отвечают Флора (богиня цветов и весеннего цветения в вытканном цветами платье рассыпает цветы) и хоровод трёх граций (богини красоты, изящества и радости), а также Амур, стреляющий из лука в среднюю из граций.

И она, кажется, уже засмотрелась на юношу слева – этому на правой стороне картины вторит дуэт любовной игры. Всё происходит среди сказочного пейзажа, в формах которого передано природное изобилие роскошных трав, цветов и плодов, чуть тронутых золотом.

Сандро Боттичелли **Весна**

Пожалуй, самый знаменитый шедевр Боттичелли – **«Рождение Венеры»** (около 1485), где богиня любви становится воплощением возвышенной, одухотворённой красоты (художник добивается именно такого преображения женского чувственного начала). Всё здесь – плод поэтических грёз, которым соответствует музыкальность певучих линий, а нежность светлых, прозрачных, холодноватых красок и их изысканные сочетания рождают атмосферу целомудренной чистоты.

В том же роде Боттичелли мог истолковывать и христианские мотивы, которым так соответствовала «вознесённость» изображаемых персонажей и декоративная живописность колорита. В его **«Благовещении»** персонажи евангельской легенды предстают как почти невесомые фигуры, готовые взмыть ввысь, а подчёркнутая изысканность лиц и рук, драгоценная роскошь тканей – всё говорит о внеобыденном, чудесном, исключительном.

Как бы ни были прекрасны подобные образы, всё же приходится констатировать, что основная линия художественного воплощения красоты и гармонии в эпоху Возрождения находилась в связях с более реальным ощущением мира и человека.

Поэтому, к примеру, для ***Леонардо да Винчи***, автора «Мадонны в гроте», главным произведением стал **«Портрет Моны Лизы»** (около 1503), нередко фигурирующий под названием **«Джоконда»** (исходя из имени Мона Лиза дель Джокондо – супруга богатого флорентийца Д.Джокондо).

Перед нами одна из художественных эмблем Ренессанса. Женщину, которую Леонардо избрал в качестве модели, вряд ли можно причислить к числу красавиц. Но её образ, воссозданный гениальным мастером, полон неотразимого обаяния.

Обращают на себя внимание утончённые черты нежного лица, удлинённые пальцы, тонко прописанные складки превосходно выработанной ткани. В облике портретируемой запечатлены дух светлой гармонии, спокойная уверенность в себе, полнота жизнеощущения, тонкость и сложность внутреннего мира, в том числе запечатлённые в неуловимой улыбке.

Это же присутствует в созвучном по настроению природном окружении (чуть таинственный пейзаж с плавными изгибами речных потоков) и явственно подчёркнуто предельной мягкостью колорита: здесь вновь следует упомянуть леонардовское *сфумато* – едва уловимая дымка, окутывающая лицо и фигуру.

Красота и гармония жизненной реальности пронизывает у ренессансного художника и религиозные сюжеты. В принадлежащем кисти ***Микеланджело*** **«Святом семействе»** (1504–1505) три фигуры сплетены в единое целое, что призвано передать тесное единение, неразрывные узы, связывающие близких людей. И какое участие, сколько заботливости по отношению к малышу написано на лицах старших!

Это единственная дошедшая до нас станко́вая картина Микеланджело и, как можно заметить, по манере исполнения она близка к его фрескам и скульптурам, что прежде всего ощутимо в укрупнённости мазка.

Напомним, что к *станко́вому* искусству относят произведения, которые носят самостоятельный характер и не имеют декоративного назначения – название происходит от слова *станок*, то есть мольберт

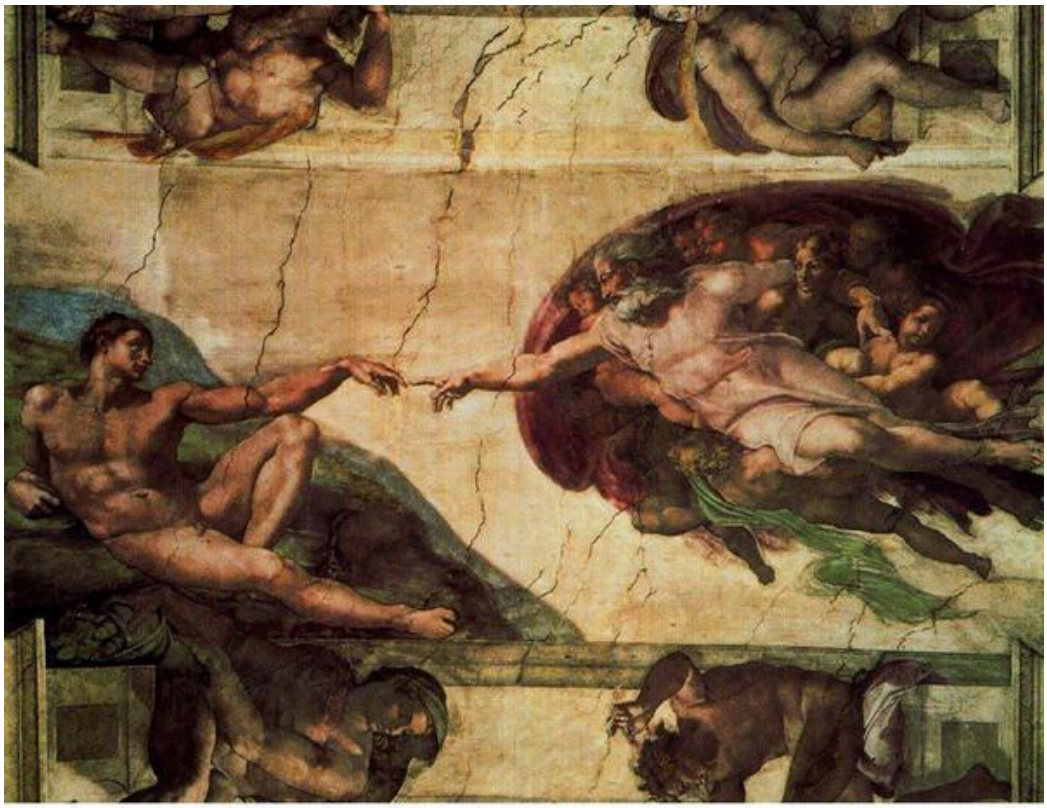
или скульптурный станок, на которых обычно создаются произведения изобразительного искусства.

* * *

Ренессансные представления о прекрасном, гармоничном индивиде нашли своё законченное воплощение в изображениях обнажённой модели, в чём сказалось преклонение перед красотой и совершенством человеческого тела, которое, в представлении художника Возрождения, являет собой *внешнюю* оболочку красоты и совершенства *духовного* мира личности.

В мужских фигурах нередко акцентировались телесная мощь, атлетизм и через подобные свойства раскрывалась способность к героическому деянию. В этом отношении особенно выделялись работы ***Микеланджело*** (как скульптурные, так и живописные).

Обратимся с данной точки зрения к одной из фресок, украшающих потолок Сикстинской капеллы Ватикана. В **«Сотворении Адама»** (1508–1512) мужественный и прекрасный юноша лежит на склоне холма. Саваоф, только что сотворивший его, касается руки своего создания, вдыхая в него жизнь, энергию, волю. В обеих фигурах переданы мощь и полнота сил, могучий атлетизм.



Микеланджело **Сотворение Адама**

Но, как и можно было ожидать от художников Возрождения, этой преобладающе «женственной» эпохи, высшей кульминации их творчество достигало, когда они обращались к изображению идеально прекрасного женского тела.

В «**Спящей Венере»** Джорджоне (около 1508–1510) облик изображённой, как и подобает богине любви и красоты, отличает идеальная мягкость линий, что служит выражением высшей женственности. Полное чувственной прелести обнажённое тело опоэтизировано ощущением нравственной чистоты.

Безмятежно светлый лоб, спокойный изгиб бровей, мягко опущенные веки, прекрасный строгий рот – всё исполнено той законченной гармоничности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутнённый дух живёт в совершенном теле. В линейном выражении гармоничность воплощена следующим образом: закинутая за голову рука завершает замкнутую «восьмёрку», охватывающую все формы в единый плавный контур.

Воссоздан образ человека, живущего в согласии с окружающим миром, образ его счастливого бытия среди прекрасной природы – фигура безупречно вписана в живописный ландшафт. Целое довершает мягкая лучезарность колорита: золотистый свет на склоне дня и облачная атмосфера смягчает все контуры.

Подводя некоторые итоги по эпохе Возрождения, следует в первую очередь отметить, что то был пусть не единственный, но особенно примечательный «золотой век» истории человечества. В том числе и «золотой век» искусства, которое заняло в жизни общества очень высокое положение.

Прежде всего это относится к поэзии и ещё более – к живописи. В совершенно необъятном творческом наследии, созданном тогда художниками, сосредоточено всё наиболее ценное и совершенное для Ренессанса.

На протяжении последующих трёх с лишним столетий европейская художественная культура во многом развивалась на основе принципов, утвердившихся в эпоху Возрождения. И, подобно самоопределению европейских наций, тогда началось самоопределение соответствующих национальных художественных культур.

Завершая обзор художественной культуры Ренессанса, ещё раз прикоснёмся к музыкальному искусству. Чтобы ощутить дух этой культуры достаточно услышать хоровую **«Гальярду»** одного из ита-

льянских композиторов (*Бальдассаре* ***Дона́то***, гальярда – название популярного танца тех времён).

Сразу подчеркнём чрезвычайно характерный момент: очень мягкое преломление танцевального ритма, что является одним из признаков цивилизованности, достигнутой ко времени зрелости Ренессанса (на фазе Раннего Возрождения этого ещё не было).

Запечатлён радостный досуг свободных людей – от всего здесь веет живой прелестью, и настроение полно беспечности, беззаботности, изящной шаловливости (на основе использования синкопированных фигур, но опять-таки смягчённых).

Как и многое из того, что можно услышать в музыке Ренессанса, написано это для хора без сопровождения. Пение *a cappella* было основным видом музыкального исполнительства времён Возрождения, в чём по-своему преломился гуманизм эпохи – поскольку невозможно представить что-либо более близкое и естественное для нашего восприятия, чем человеческие голоса…

Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)

Stress in the life of conservatory students
Стресс в жизни студентов консерватории

Stress is today a frequently-discussed phenomenon in the circles of both, lay people and professionals. It is commonly defined as «the organism's response to excessive load». [4, p. 112] In our paper, we focus on distress, which we explored in students of the Conservatory in Banská Bystrica, Slovakia. We obtained data through a non-standardized questionnaire distributed in March - October 2018. Seventy students aged 16-28 answered the questions. We consider many responses alarming, and therefore we have decided to pay more detailed attention to the «stress of music students» in the future.

The data in the survey suggested that conservatory students are under stress. According to their statements in the questionnaire, all of them experience stress at least sometimes. The question «How often do you experience stress?» had only positive responses and nobody circled the option «I do not know» or «Never». The answer «Very often» was chosen by 45.7% of respondents, «Less often» by 25.7%, and «Sometimes» by 28.6% of the respondents.

The respondents perceive as stressors various requirements of their teachers, interpersonal situations concerning classmates, friends, parents, teachers, etc., fast-changing conditions, problems with accommodation at the dormitory, and many others. However, most often, the source of stress in pupils is a stressful situation in the form of exams, concerts, tests, etc. We divided the listed stressors into two groups: school-related and non-related ones.

A) School-related stressors:

- Linked to teachers´ requirements: (too) many responsibilities and duties, classes – the instrument/singing class, lack of free time, time pressure.

- Exams and other important situations: public and school artistic performance, concerts, exams, tests, situations where a student has considerable responsibility. In the context of the exams and concerts, students are afraid that their performance will not go as well as they want and that they will not meet other people´s expectations. For some, their fear originates in poor readiness and low self-confidence; some students feel a threat to their reputation.
- Teacher-to-pupil approach, teacher-pupil relations: inadequate teacher´s approach, critical opinion of the pedagogue, coercion and pressure, negative relationships with teacher.

B) Stressor that are not related to school: relationships at home, the economic situation (at home or their own), various psychological problems (irrational ones, the students could not categorize them), situations which the student cannot handle, obstacles they cannot overcome, the inability to calm down, life-threatening feelings, the future.

Relatively few students (only 5.7%) reported that their stress is caused by disagreements and interpersonal conflicts. Nobody included serious life situations (other than life-threats) in the list of stressors. Interestingly, we found out that the sources of stress are mainly related to the outer events; only 17.1% of respondents reported stressors related to their own personality - mainly lack of self-confidence and self-reliance and fear of failure. We found out that no student reported stressors of a physical nature, such as an excessive noise. We assume that students do not perceive as negative constant «acoustic smog» they are permanently exposed to while staying at school.

Conservatory students must cope with different types of psychological loads during their studies. They seldom notice the presence of various psychological burdens, such as: living at the dormitory and related problems (in particular separation from the reference family and self-financing), interpersonal relationships, study-related tasks, frequent public performances (exams, concerts), time-consuming study and musical instrument practice, frustration from failures at the performances, slow progress despite the amount of hours spent practicing, conflicts with teachers, parents, classmates, roommates and so on. In the future, it would be advisable to create a detailed list of stressors in conservatory students for a more detailed examination.

In the next part of the questionnaire, we focused on how stress affects the artistic performance of students. The students reported the conse-

quences of distress, which are many times identical to the symptoms of stage-fright. The most frequent items were:

A. Physiological: shaking of hands or legs, dry mouth, sweating, nausea, rapid breathing.
B. Psychic: attention problems, memory fails, internal uncertainty, insecurity.

Among the effects of stress on artistic performance, the pupils listed also mistakes in instrument-playing/singing and a reduction in the technical quality of playing/singing (for example, bad intonation, incorrect artistic expression, etc.). As many as 20% of pupils reported changes in cognitive activities (memory and attention failures), and 22.9% mentioned anxiety, fear, and threatening feelings in their responses.

Timewise, immediate physiological and psychical reactions and short-term psychological states dominated (i.e. functional changes that disappear when the stress situation is over).

No pupil was aware of stress manifestations of a more permanent nature, whether in the area of psychical symptoms (exhaustion, fatigue, dissatisfaction, etc.), somatic symptoms (headaches, cardiovascular, respiratory or digestive problems, etc.), or even mental health disorders (adaptive disorder, reactive psychosis, anxiety, depression etc.) or physical health disorders (immune disorders, sleep disorders, etc.). Similarly, pupils did not report any behavioral consequences of stress. It should be further investigated whether these symptoms do not occur or whether the students are unaware of their presence, respectively they do not attribute their presence to the consequences of long-term stress. (During classes, we noticed behaviors such as biting nails, irritability – anger outbursts, social withdrawal etc.). Also, students provided answers such as: «I'm going to have a beer», «I will stay home», «I smoke more», «I eat a lot» and so on, which might be signs of stress in the behavioral area.

We consider some of students' statements about overcoming and managing stress as alarming. Among their responses, we recorded both adaptation mechanisms and various coping strategies, as well as defensive strategies. Coping strategies were represented by statements such as: «I am mobilizing my inner power to fight with stress», «I'm trying to prepare for performance in the best possible way» etc. Similar responses we recorded only in 7.1% of respondents.

Student coping strategies were both process-focused and emotion-focused. Among emotion-focused strategies, reduction in mental engagement (distraction) prevailed. Interestingly, 22.9% of respondents take ad-

vantage of music to get distracted themselves in the stressful situations - they sing or listen to music (it would also be interesting to know what type of music the conservatory students listen to in stressful situations). Some students (14.3%) reported other activities they use to distract themselves from stress, including, for example, sex, reading books, physical activity, sports and exercising. 20% of the respondents said they try „not to think about it“, but they did not specify the exact ways how they did it. Social support, whether instrumental or emotional, seeks only 8.6% of students, i.e. they try to talk to other people, especially to friends (no one mentioned his/hers pedagogue as a source of possible social support). The students did not explain whether they seek understanding and moral support (emotion-focused strategies) or they seek information or advice on how to deal with stress (problem-focused strategies – adaptive behavioral strategies). Only two students manage the stress by praying and no one mentioned relaxation techniques such as meditation, breathing, yoga etc.

Respondents have listed also various maladaptive techniques to cope with stressful situations (escape, avoidance, risk behaviors and safety behaviors). Students reported excessive sleep (5.7%), drinking alcohol (5.7%), or avoiding stressful situations (5.7%). We registered an alarming number of maladaptive techniques involving substance use: as much as 32.9% (every third respondent) use drugs and other substances causing addictions to «fight» the stress. 14.3% of respondents take «pills» (at this point a couple of questions arise about what «pills» the students take and where they come from).

Based on the answers in the questionnaire and subsequent interviews with students, we realize that pupils struggle to cope with stress: they try to do it more or less intuitively, they either lack knowledge about effective coping strategies, or they cannot apply them in the practice. In addition to educating students about adequate coping strategies, we consider it necessary to systematically increase students´ resilience to the stressors. This would mean to strengthen their psychical resilience, allowing them to resist to stressful conditions more effectively. The complete process of enhancing resilience should also reflect the environmental context, personality, internal factors, and other components as listed by the authors Kumpfer & Summerhays [6, p. 59]

In order to help students manage stress, it is necessary to focus not only on specific strategies, but also on other components of the resilient process. Consideration should be given to the influence of personality me-

diators of stress as mentioned by A. Heretik [4, p. 114-115]. Attention should be paid to:

* Coherence (described by Aaron Antonovsky) – is demonstrated by three dimensions: meaningfulness (the student wishes to cope, (s)he is motivated, initiative, engaged...), comprehensibility (the student believes, that the challenge is understood), and manageability (the student confides in his own skills and abilities, he believes, that (s)he can find resources to cope and that they are available) [2, p. 15]
* Hardiness (explored by Suzanne Kobasa) – encompasses three separate characteristics: commitment (involving oneself in activity, identification with activity), control (the ability to control events and situations, the avoidance of helplessness; one believes that he can make a difference), and challenge (perceiving problems as opportunities to master own abilities, to get better and to grow; seeing a problem like a challenge to fight), since it can decrease the effect of stressful life events. [7, p. 168]
* Self-efficacy (the term is linked to Albert Bandura) – the individual is convinced that he can effectively cope with the situation, that he can be successful when choosing a particular behavior to achieve a particular goal; self-efficacy depends largely on previous successes, respectively failures. [8, c. 5]
* Learned optimism (concept brought by Martin Seligman) – phenomenon, in which three dimensions play a role in the explanatory style of causes of good and bad events: Permanence (Permanent vs. temporary), Pervasiveness (universal vs. specific) and personalization (external vs. internal). [13, p. 44-52]

It would also be useful to map other students´ internal resilient factors and to examine the impact of the school environment not only on stress situations, but also on their management.

We are convinced that the stress in conservatory students deserves a closer attention and a more detailed exploration, which would require the application of psychological diagnostic methods. With them, it would be possible to identify not only the presence and perception of stressful situations in conservatory students, but also to seek effective intervention and professional prevention in their management. Students themselves realize that experiencing stress has negative consequences on their artistic performances. Moreover, if we consider that long-term stress can also have a negative impact on the physical and mental health of music students and it

can contribute to the development of various disease states, more attention should be paid to this issue. We assume, that due to similar work-nature of musicians and music students, both of them should have the opportunity to learn theoretical information about coping strategies and to acquire practical skills in managing various stress levels. Also, they should learn how to increase their resistance to stress, how to create a «crisis plan», how to cope with failures, how to engage oneself in a suitable lifestyle, and so on.

Literature

1. Antonovsky, A. Unraveling the mystery of health: How people manage stress and stay well. – San Francisco: Jossey-Bass, 1987.

2. Antonovsky, A. The salutogenic model as a theory to guide health Promotion [Электронный ресурс] // Health Promotion International, 1996. – Volume 11. – Issue 1. – 1 March 1996. – p. 11–18. – Oxford University Press. URL https://doi.org/10.1093/heapro/11.1.11

3. Bandura, A. Self-efficacy: toward a unifying theory of behavioral change. [Электронный ресурс] // Psychological review, 1977. – 84(2). – p. 191-215. [cit. 27-10-2018]. URL http://psycnet.apa.org/doiLanding?doi=10.1037% 2F0033-295X.84.2.191.

4. Heretik, A., Heretik A., jr. et al. Klinická psychológia. – Nové Zámky: PSYCHOPROF, s r.o., 2007.

5. Karaffová, E., Hóková, T. Psychická odolnosť ako predpoklad pre úspešnú sociálnu inklúziu // Patopsychológia – vznik a vývin a... Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie, 2012. – Bratislava: Univerzita Komenského. – p. 56-63.

6. Kobasa, S. C., Maddi, S. R., Kahn, S. Hardiness and health: A prospective study [Электронный ресурс] // Journal of Personality and Social Psychology, 1982, 42(1). – p. 168-177. [cit. 07-10-2018]. URL http://dx.doi.org/10.1037/0022-3514.42.1.168.

7. Krohne, H. W. Stress and Coping Theories [Электронный ресурс]. [cit. 10-10-2018]. 2002. Dostupné na http://userpage.fu-berlin.de/schuez/folien/ Krohne_Stress.pdf.

8. Křivohlavý, J. Psychologie zdraví. 2. vydanie. – Praha: Portál, 2003. – 279 s.

9. Moricová, V. Vplyv záťažových situácií na krízových manažérov a ich zvládanie // Krízový manažment, 2012. No 2. – p. 30-35. – Žilina: Žilinská univerzita v Žiline, Fakulta špeciálneho inžinierstva, 2012.

10. Nakonečný, M. Lexikon psychologie. 2. podstatně rozšířené vydání. – Praha: Vladimír Kvasnička, Nakladatelství Vodnář, 2013.

11. Robinson, L., Smith, M., Segal, R. Stress Management; Using Self-Help Techniques for Dealing with Stress, 2018 [Электронный ресурс]. [cit. 27-10-2018]. URL https://helpguide.org/ articles/stress/stress-management.htm?pdf=true.

12. Seligman, M. E. P. Learned Optimism; How to Change Your Mind and Your Life. – New York: VINTAGE BOOKS, A Division of Random House, Inc., 2006.

13. Tan, S. Y., Yip, A. Hans Selye (1907–1982): Founder of the stress theory [Электронный ресурс] // Singapore Medical Journal, 2018. – 59(4). – p. 170–171. [cit. 27-10-2018]. URL doi 10.11622/smedj.2018043.

Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)

Career of professional musicians
Карьера профессиональных музыкантов

Nowadays, the success and value of a person is shallowly assessed in the interpretative framework of a career, respectively financial situation. In this sense, the musicians are disadvantaged because in their profession, career growth can only be estimated and their financial award often does not match their performance level, abilities and effort put in the performance itself. A number of professional publications describes careers, but they mostly focus on high management, or on various forms of business and helping professions. There is a limited amount of works about sport careers available, but research about musicians´ careers is lagging behind other researches. Our goal is to describe the career of our respondents from the ontogenetic aspect. We worked with the data obtained from interviews with 10 professional musicians in Slovakia (the interviews were conducted from 1 December 2018 to 15 January 2019).

Before analyzing musicians´ careers, we would like to clarify the term career. We chose a definition that emphasizes the ontogenetic aspect: *«Career is a long-term process of accepting and executing professional positions and roles, serving to achieve planned goals that are important in the life and the work of the individual.»* [8, p. 117] The scholars distinguish professional career and occupational career. Both are developmental sequences, but one is dominated by the autonomy of the profession from the institution and the second one is tied to workplace regulations and occupational norms. Thus, a professional career is a broader concept. It can be developed independently of the institution or organization in which the individual works. [10, p. 10] In our study, we will focus on professional careers, because a number of musicians are freelancers not employed in institutions, and thus cannot climb the career ladder in the sense of getting higher positions in one organization. We will therefore understand the mu-

sician's career as a sequence of evolving experiences gained by performing a music profession in different environments.

The career of a musician can be planned, but its building depends on a number of factors. Sufficient talent, musical abilities, personality requirements and satisfactory physiological predisposition are the prerequisites for success. In addition, it is essential to create the conditions for developing the talent, for acquiring skills and experience, that is, social support and material equipment (the availability of a musical instrument and a place to practice) are necessary. These assumptions form the basis for a successful career as a musician. It should be noted that the child's reference family plays very important role in the beginning of the career. J. Hroncova explains that the family is the *«starting point of the socialization process and the ´connecting bridge´ between the individual and society»* [3, p. 55], in which the musician will work and develop his/her career.

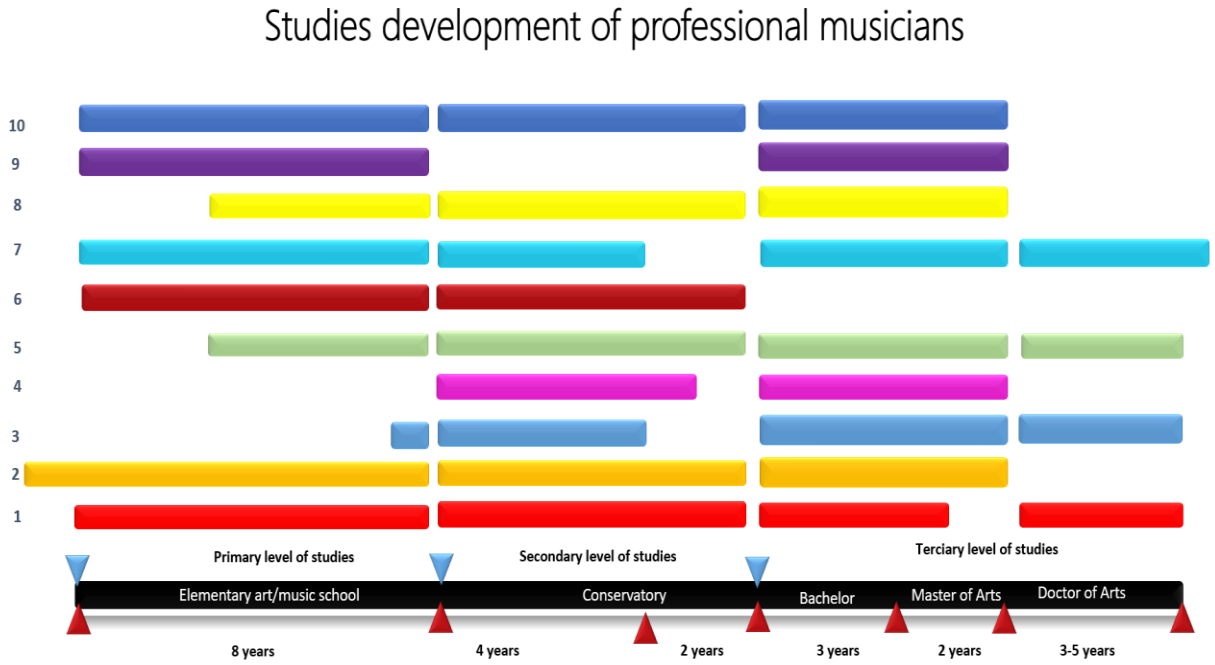
The abovementioned pre-requisites form the basis for the first stage of the musician's career, for the preparation stage. Successful musicians start to prepare for their careers in their early childhood. It is no exception that children start playing at three-four years of age, they attend classes and practice several hours a day. The reason for this is, on the one hand, the interest of the child and, on the other hand, the parent/teacher ambition. In our own experience, children from a musically rich social environment show faster start of musical development in its early stages. *«Morrongiello (1992) observed that musical practice leads to more precise perception of melodies, better musical memory, and earlier sensitivity for keys.»* [2, p. 490]

Our respondents began preparing for their careers at different ages. However, their formal music education usually started at the age of 6 years. Even though they had previous experience with perceptual activities and amateur interpretation, they started formal music education only when they entered elementary school (6 years), in two cases at the age of 9 (for the unavailability of the music school/study department in the region). Two respondents started formal music training after finishing primary school at the age of 14 years. One of them was a self-taught guitar player and a singer.

After completing the first stage of education, professional musicians continue to study at the secondary or tertiary levels. In Slovakia, the secondary level represents a conservatory (4-6 years) and the tertiary level a university with an artistic focus, where the student is, after three years,

awarded the title Bc. and, after two more years, Master of Arts (Mgr. art.). Some musicians continue their doctoral studies.

Our respondents´ length of studies was very variable, as shown in the following graph.



Graph: Studies development of professional musicians

Several authors (e.g. Kollarikova in Kasacova [6, p. 45]) list the adaptation career stage after the preparatory stage. We did not identify any adaptation stage in our respondents, as musicians meet during their studies with professionals in praxis and many of them often work part-time or have occasional incomes from music activities. Thus, student musicians had already had experience with the work, i.e. with performance during their studies and were able to anticipate what they would have to face in praxis. Moreover, only few of them seemed to have had a pre-formed, unchanging idea of their careers, and hence, they were more open to different possibilities – they worked in theaters, orchestras, as accompanists, soloists, members of chamber ensembles, freelancers, later as teachers, etc. Only one response included discrepancies in between what the musician expected from the praxis and the reality. It is interesting, that we have not even recorded the stabilization stage in musicians´ careers, either. Their work in different ensembles and environments have changed throughout their careers, and even in older age, not all of them were decided to remain with previously chosen ´job´. However, several (3) respondents have a stable position in some ensemble or institution. One of them found a stable

position in jazz bands, even though he was studying classical music (though, these bands are not the only source of his income and, along them, he also plays classical music and teaches at the conservatory - also in the field of classical music):

– *... in my two bands, it works so well that we haven't exchanged for years. With [band name] we have been together for about 18 years and with [band name] about 14 or 15 ... it is so incredible, but it works...*

In some cases, the musicians also moved in different musical genres. The genres popularity evidently evolves over time. Four respondents fluctuated between classical music, jazz, chanson and evergreens.

B. Kasacova specifies the last career stage – professional extinction stage (burn-out), as *«a period of professional extinction or conservatism characterized as a pre-retirement period as well…»* [6, p. 56] On the one hand, we were unable to identify extinction stage in our respondents over the age of 50, but on the other hand, reluctance, fatigue and apathy have already appeared in some musicians in the young adulthood (31 years old). One respondent terminated his career due to health problems when he was cca 48 years old.

It is evident that it is not possible to define musicians´ career stages by their age or years of praxis. Though, it is obvious that the musicians´ career requires professional training and that after the stage of active playing, the extinction stage will appear. Further, it is impossible to debate about musicians´ career promotion/ladder climbing, if (s)he does not work in an institution, since neither career levels nor career positions are available for professional freelance musicians. More research would be needed to find criteria to decide which career periods are career peaks. Indicators of musician´s career growth could be music job in a major institution, post of the head of the instrumental section in the orchestra, reaching the position of a soloist, the prominence of orchestras, performers and conductors with whom the musician performs, or the importance of the events in which (s)he participates. However, these indicators are not comparable to each other and therefore, it is not possible to decide whether a person playing a concert with the Slovak Philharmonic in Bratislava or a person attending the London international music competition is at the higher career stage.

The experts mention specifics of career growth, e.g. in teaching profession as follows: *«Career growth is specified by: 1. an effort to improve in a given field, 2. an effort to gain benefits through academic titles, 3. an ef-*

fort to get the working positions – chief worker, dean, vice-dean.» [4, p. 13] Only the first one of these specifics applies to the sphere of musical art, but is not objectively measurable either.

Our findings about musicians´ career development have shown that their career stages are not the same as those of other jobs. As an example, we mention the stages in teachers´ career according to S. Karikova: selection and choice of the teaching profession, preparation and study for the teaching profession, adaptation to the teaching profession, stabilization and identification with the teaching profession, stability and termination the teaching profession. [9, p. 116-130] We have register the preparatory stage in all respondents, the stability phase in most cases (7), and the termination stage in two musicians. It was signaled by the absence of interpretative goals in one case and by the fatigue, apathy and loss of motivation in the second case. It should be noted that majority of our respondents did not experience the extinction stage also because their age ranged from 31 to 60 years of age, and only five of them were over the age of 50 when career termination is expected. According to German authors Gembris and Heye, the turning point appears between 40 and 50 years of age. *«During this period, musicians feel they leave their youth behind and join the older age group. This is also the time when they feel they have left behind their period of peak musical performance and are now on a downward slope. The majority of musicians notice that their performance is declining due to a range of age-related factors that can be divided into four categories: physical problems, cognitive problems, sensory organ problems and psychological problems.»* [1, p. 371] In our sample, respondents of this age, except one, did not mention any events suggesting the presence of the problems described. One orchestral player had to give up trumpet playing (but not his musical career) for musculoskeletal problems. He said his lack of prevention was the cause of his problems:

– *... I should have been more careful not to destroy myself. I can't blame anyone ... Actually, I lacked the recovery. With the time passing, I can evaluate it. That this will be the biggest, the most likely cause of it [playing the instrument] not working…*

Examined musician's career development does not correspond to the career stages of other professions, and therefore we have tried to compare it with musicians interpreting other genres. However, our respondents – classical musicians did not even demonstrate career stages like jazz musicians. Differences have already been noted at the beginning of their careers, as no peer recognition plays a role among classical musicians - as opposed to

jazz musicians, in whom the recognition of peers is associated with the beginning of their careers: *«The typical trajectory entails a successful introduction of a musician into a field, followed by increasing recognition among peers at jam sessions, stream of engagements and among critics.»* [5, p.187]

It is evident that the career of professional musicians is so diverse and non- straightforward that it is impossible to strictly determine its stages that would suit all musicians. The only stages we have found (or can expect to occur) in all classical musicians´ careers are: the preparatory stage (studies), the stage of active interpretation (associated with growth, reaching the peak and decrease), and the stage of career extinction. Also, we detected frequent transition to pedagogical career.

The musician´s career development and its course is closely related to self-development. On the one hand, the career itself is influences by it, and vice versa, self-development is determined by the career. B. Kosova described self-development as *«a complex of relationships to oneself that includes the cognitive, evaluative, transformative and communicative relationships.»* [7, p. 54] Further, in cognitive level, she points on self-awareness and self-cognition, in the self-esteem level on self-evaluation, self-reflection, self-respect and self-confidence, in the self-transformation level on self-motivation, self-control, self-governing, self-improvement, self-education, and in the communication level on self-expression. [7, 55-56] We have recorded inadequate self-perception and career-perception in two musicians. Both of them perform well in public, they are successful soloists performing both at home and abroad, but in privacy they have many doubts about themselves and their abilities. They described their careers as follows:

- *... right after school, I shot up myself very [obscenity] high, I stayed there for a long time, stagnating, because there was nowhere to go ... and now, my career declines, I would say so…*
- *… It has never been any career. It was always such a starting something, choking, smoking ... some fire for a while, then just a smoke again, then it was out for a while, then it just smoked again. Well, you know, I don't really consider this to be a relevant career I have…*

One part of a career development in many professionals is a career crisis, during which they consider leaving the profession. We were interested in how many musicians overcame a crisis and by what thoughts it

was accompanied. Only seven respondents overcame the professional crisis during their career.

Table 1: Career crisis in professional musicians

		Thinking about terminating career		Wanting to end up career		
		yes	no	yes	no	Sum
Experiencing crisis	yes	2	2	2	1	7
	no	1	2	0	0	3
	Sum	3	4	2	1	10

The respondent, who did not experience the career crisis, was thinking about ending his career for financial reasons (however, he would not give up the music, just keep it as a hobby).

– *... I never thought I'd end up with music ... sometimes, at the university, I was thinking, whether I would do it to the full or whether I would have music as a hobby, to play sometimes, when there is an opportunity, but that I will make a living with something else. But then the music won, because it is like a drug...*

Of those musicians who overcame the crisis, two did not consider ending their careers at all, and one believed that he didn't want to end up with the music:

– *... That was when I couldn't play ... I was at that doctoral studies and I said to myself: «I wouldn't give up this [playing], at least until I finish this [studies]»...*
– *... The music crisis certainly was there, but it was never at the stage that I wanted to quit [playing]...*
– *... Well, I had such thoughts in that pre-graduation period, when I couldn't make it ... How desperate I was, and destroyed mentally, but quit? No ... never...*

Two musicians considered terminating their career during the crisis:

– *... Well, I had such periods already at school ... then the same stage was maybe in the popular band that ... I told myself: «This is enough.» So, from time to time, one thinks whether he should not do something else...*
– *... now I am in the second stage that I do not enjoy it [playing], more or less I find it annoying, therefore I cannot enjoy the music anymore,*

I cannot take it as a hobby ... I often wonder whether it is worth ... the stress ... maybe I would end the music career sometimes...

Two musicians have decided to end their career during the crisis:

- *... Yes, I overcame crises that seemed like I will not be able to overcome them.*
- *...At the [university] I had that crisis ... I really wanted to quit it [music] and to do something completely different ... Well, it certainly took three years ... I had stupid concerts ... My memory was failing, and there were terrible moments on the stage ... Well ... then of course ... gradually, it started somehow breaking into better performances...*

Two musicians tried also other professions during the crisis.

- *... I worked as a messenger, then I delivered pizza on the scooter in the winter in [city name] ... I was doing all sorts of horrible jobs, driving drunkards home... I started doing harder manual jobs, like in the warehouse...*
- *... I worked in the store with electric supplies, in a match factory, for some time I was considering a taxi driver's job, I was trained to be a caregiver in a stationary for disabled, and even I cleaned the sport halls. But miraculously, I always returned to my muse...*

Findings

After a thorough analysis of the information about careers that musicians shared with us, we found two common features of all respondents' careers:

1. all of them took up teaching job at some point in their lives,
2. all of them passed through the preparatory stage and the stage of active interpretation (with the perspective of a career fading/extinction).

Other common career characteristics for some, but not all music professionals are:

1. overcoming the music crisis (7x),
2. considering quitting or wanting to terminate a music career (5x),
3. add other genres (such as jazz, chanson, musical etc.) to the classical music (4x),
4. playing on ships during a certain period of life (3x).

Literature

1. Gembris H. and Heye, A., 2014. Growing older in a symphony orchestra: The development of the age-related self-concept and the self-

estimated performance of professional musicians in a lifespan perspective. Musicae Scientiae, 18(4): 371-391. Date views: 30.03.2019. Retrieved from: https://doi.org/10.1177/1029864914548912.

2. Gembris H., 2002. The development of Musical Abilities. Colwell, R. and Richardson, C. (Ed). The new handbook of research on music teaching and learning. A project of the Music Educators National Conference. Oxford university press, pp: 1222.

3. Hroncova J. and I. Emmerova and M. Hronec, 2016. Sociologia vychovy a socialna patologia. EDIS – vydavatelske centrum ZU pre Institut priemyselnej vychovy Zilina, pp: 269.

4. Chudy S. and P. Neumeister, 2016. Hodnotenie a vykazovanie akademickych cinnosti ako fragmenty zmien klimy na fakultach pripravujucich ucitelov. Nezavisly odborny casopis pro interdisciplinarni vyzkum v pedagogice III/2016. Pedagogicka fakulta Univerzity Palackeho v Olomouci, 2016. pp: 7-14. Date views: 14.03.2019. Retrieved from: http://old.pdf.upol.cz/fileadmin/user_upload/PdF/e-pedagogium/2016/e-Pedagogium_3-2016_online.pdf.

5. Kirschbaum Ch., 2007. Careers in the right beat: US jazz musicians' typical and non- typical trajectories. Career Development International, 12(2): 187–201. Date views: 19.03.2019. Retrieved from: https://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/13620430710733659.

6. Kasacova B., 2004. Ucitelska profesia v trendoch teorie a praxe. Metodicko-pedagogicke centrum v Presove, pp: 83.

7. Kosova B., 1998. Vybrane kapitoly z teorie personalnej a socialnej vychovy pre ucitelov 1. stupna ZS. Pedagogicka fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, pp: 134.

8. Letovancova E., 2015. Psychologia v manazmente. Univerzita Komenskeho v Bratislave, Fakulta socialnych a ekonomickych vied, pp: 164.

9. Oravcova J. and S. Karikova, 2011. Psychologia v edukacii. Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Pedagogicka fakulta, pp: 465.

10. Wiegerova A., 2017. Career Plans of Novice University Teachers: The Research Perspective // Acta Technologica Dubnicae, 7(1): 9–26. Date views: 03.03.2019. Retrieved from: DOI: 10.1515/atd-2017-0001

Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)

Creativity and critical thinking skills in music
Творчество и навыки критического мышления в музыке

In the creative process, both divergent and convergent thinking are employed. Divergent thinking helps a person create original ideas, find different solutions to the problem etc. Convergent thinking helps him choose the best one of the solutions found. The «branch» of convergent thinking, responsible for this part of the creative process, is critical thinking. «*Critical thinking can be considered as a part of convergent thinking. It involves the evaluation, analysis, synthesis, and interpretation of something to provide a judgment. Critical thinking, thus provides the 'why' and 'how' of choosing one idea*» [11, p. 323].

Critical thinking is used in all phases of the creative process. Although in the first phase, one should not be critical so as not to block the inadequate ideas, E. Villalba argues that critical thinking is being applied already in the early stages of the creative process: «*...critical thinking is crucial for problem identification... Problem identification derives from critical thinking, and thus creativity would be enhanced by it from the beginning.*» [11, p. 324] Furthermore, he writes: «*Creativity involves the combination of complex, sometimes opposed cognitive, personality, and social characteristics, and it seems that the creative process is nurtured by movement between these opposite extremes. If this were the case, critical and convergent thinking might play a role in each of the phases of the creative process, and not just the final stages*» [11, p. 324]. From the above, it is obvious that purposeful development of creativity should include the development of critical thinking (still linked by many educators with the divergent thinking), which is employed in the creative process.

The concept of critical thinking has been emerging increasingly also in the educational field. It is elaborated and any teacher can easily find enough information about implementation of methods aimed at the critical

thinking skills development into his educational work. In music education, teachers can apply methods focused on various skills such as providing arguments, finding connections, making decisions, looking for evidences, reasoning… Considering that critical thinking is a starting point to obtain information, teachers could contribute to its development through methods of active learning. «*This analytic-synthetic process is characterized by discovery, assessment, comparison, and incorporation of new information into an existing knowledge system, by autonomous, individual decision-making about their (knowledge) use or rejection*» [8, p. 9].

In theoretical and practical music classes, students have to have enough opportunities to «*grasp the idea and examine it thoroughly, to compare it (the idea) with the opposite views and to what they already know about the subject, to be curious, to use different strategies for investigating the information, to have questions and systematically seek for the answers, to follow a healthy skepticism, to find alternatives to conventional fixed procedures and to have doubts about the finished judgements, ... to reach decisions, to give opinions and to demonstrate the ability to rationally defend their views, and also to responsibly perceive the arguments of the others, and to be able to examine the logic of these arguments*» [2, p. 8].

* * *

The development of critical thinking skills is influenced by the student's conscious effort, which requires a specific teachers´ approach and support. Teachers should accept students´ statements and consider their propositions, avoid uniformity in thinking, create a positive climate in the classroom – a safe environment for expressing opinions, be willing to change the physical environment in the classroom, demonstrate the mastery of questioning. The prerequisite is the ability to formulate both open questions and evaluation questions (those that encourage the expression of opinion, assessment and judgment). Their questions should require the application of knowledge, imagination and interpretation of knowledge.

In music class, critical thinking can be supported by many methods (usually applied in general education).

1. Active learning methods: brainstorming, Mind maps, Cinquain, I.N.S.E.R.T method, Venn diagrams, T-charts, Cubing, EUR strategy, Buzz Groups, Role Play etc.
2. Methods targeted on improving reading literacy skills (reading strategies as part of meta-cognitive knowledge): SQ4R (Survey, Question,

Read, Recite, Relate, Review), KWL (Know, Want to know, Learned), RAP (Read, Ask, Paraphrase), REAP (Read, Encode, Annotate, Ponder), PQRST (Preview, Question, Read, Summarize, Test), C-T-A (Concept, Text, Application), PROR (Preread – Read – Organize – Review) etc.

Critical reading requires questions aimed at various aspects of the text [7, p. 3]:

- its purpose (Why was it written?, What was the motivation?),
- its context (Where and when was it written?, When?, Who wrote it?),
- its structure (Does it include a clear argument?, Are the parts fitted logically?),
- arguments (Are they fair?, Are they biased? Do they omit perspectives of certain groups?),
- the evidence used (Is the evidence given by the authority? Does it support the point of view?),
- the language (Is it evaluated from different perspectives? Are claims attributed clearly to specific sources? Is it used in the way to present some things more negative/positive than the others?).

3. Methods of critical writing: critical review, in which students can evaluate music compositions, operas, ballet… When writing critically, it is necessary to maintain certain standards. They are characterized in detail on various web-sites, e.g. the University of Plymouth web-site states the basic do's that include, in addition to already mentioned strategies, keeping logical order, explaining subtle points, being concise and precise, clear, direct and to the point, developing arguments to reflect actual findings and reading, accounting for weaknesses in the argument given, analyzing and discussing issues, strength and weaknesses, trends and connections… [10]
4. Project methods – can contribute to the development of both critical thinking and creativity. They are thoroughly described in educational literature. M. Kołodziejski and M. Przybysz-Zaremba include among the advantages of this method «*developing the interrogative (way of) thinking, abilities of creative, concept, analytic character… critical thinking etc.*» [6, p. 28]. The authors describe various educational project types (defined by W. H. Kilpatrick) that could be implemented also in music education: creative/constructive – making the theoretical plan real (elaborating music piece), enjoyment/pleasure giving – providing

aesthetic satisfaction (listening to the music), problem-related – engaging in intellectual consideration (related to philosophical and artistic problems), clarifying learning – acquisition of particular abilities (playing musical instruments) [6, p. 27].

In music, critical thinking connects with creativity: if the artist creates, he applies his creative potential together with his critical thinking skills. In the creative process, a critical choice of topics is mostly followed by decisions about the way of its interpretation – thus making the artistic plan. First, the artist chooses a type of artistic genre – he considers whether to write variations, motet, fugue, serenade, sonata, symphony, opera... Further, in addition to the necessary inspiration, the artistic creation requires employment of many other mental processes. During the artistic production itself, the artist makes critical selection of suitable artistic means using analysis, synthesis, comparison, abstraction, generalization, concretization, evaluation, validation, revalidation, reflection, etc.

The evaluation of music involving critical thinking skills is applied not only in evaluation of one's own work of art, but also in the perception of music, and in the interpretation. Thus, teachers should help the students develop simultaneously their critical thinking and creativity in artistic activities. M. Kokkidou proposes linking critical thinking strategies to various fields of music teaching/learning. This will support not only the development of critical thinking, but also of creative skills. She describes the following strategies [5, p. 8–9]:

- Musical creativity – composing musical phrases, amending aims if dissatisfaction occurs, planning, using imagination and experiment, trying different options and solutions to create something new, employing various means of expressions, redefining them, evaluating own work…
- Music performance – identifying own mistakes and weaknesses, analyzing them, determining the way to improve, hypothesizing, reflecting on own practice, predicting listeners´ judgements, understanding the limitations of musical performance...
- Music perception – careful perception, employing the maximum of senses, analyzing the structure of the music piece, its content and means of expression, evaluating, arguing, comparing different works of art, forming own judgements, expressing thoughts, hypothesizing, using appropriate terminology, finding the limitation of the language of music, exploring the strengths and originality, giving opinions...

- Music literacy – classifying terms, learning about the historical background, finding the tendencies, getting to know different composers, conductors, musicians, interpreters, becoming acquainted with various techniques, means of expressions, applying knowledge in daily life.

* * *

The very potent means of developing critical thinking skills (and creativity) in music class is the analysis. In order to focus on critical analysis, the teacher can create a template for students that would direct them on the route to master critical analysis skills. The items could include: identifying significance of various music elements, judging their importance/value, looking for disturbing/surprising elements, emphasizing the relevance of links among elements, looking for different options of using various components, understanding the timing of the music flow, evaluating the weaknesses and strengths of the piece, drawing conclusions, evaluating various options of form elaboration etc.

The critical analysis should focus not only on the graphic form (music sheet), but it has to cross the border of the visual sensation and take into account the aesthetical and historical aspects, such as historical background and context of the composition, authors´ intentions, the composition language, semantic structures, content of the composition etc. This requires both knowledge in music theory, and developed critical thinking skills. In the 20th century, the music aesthetic paid increased attention to the listener´s experience while listening to music. Percipient´s analysis is many times based on emotions and it does include specific thinking strategies using music terms and operating with musical materials. Therefore, we can assume that listening to music involves critical thinking – thinking in music that operates with motives, phrases, sound qualities etc. It requires to incorporate the memory and process many operations with mental reflection of musical structures in the listener´s consciousness. In the presence, some authors emphasize also the analysis from the interpreter´s point of view. J. Dvořáková stated that «*...generating general conclusions about the musical work - whether in the direction toward the author or vice versa towards the apperception without including any form of interpretation, is in fact dysfunctional.*» [1, p. 204] The author proposes the exact criteria that could facilitate encoding live artistic performances. The teacher should be aware of these criteria and guide performing pupils to critical self-assessment during their preparation for artistic performances and during interpretation itself.

For a music teacher (whether in individual class or in collective theoretical education), it is important to keep in mind that students can work on their critical thinking skills and creativity development in every activity encompassing music. He should try to apply new approaches to his teaching and take advantage of music potential so as to develop these phenomena that are included in the key competencies of the 21. Century.

* * *

Creativity and critical thinking are closely related. In the creative process, critical thinking is applied essentially at every stage. Every educator should focus on the development of critical thinking in order to develop creativity. Critical thinking skills could be associated with creativity in various musical activities involving e.g. in critical reading, writing, active learning, problem solving, perception, music creation, etc. Music provides perfect conditions for the development of critical thinking along with creativity. We think that it would be beneficial to the educative practice not to separate divergent and convergent thinking, and not to make an artificial cut between critical thinking and creativity. On the contrary, we believe that their purposeful blending could streamline and enhance both: the development of creative abilities and critical thinking skills.

Literature

1. Dvořáková Marešová, J. Teoretická východiska k návrhu paradigmatického systému umožňujícího analyzovat interpretační proces // Horizons of Art 5, Proceedings of the International Scientific Web Conference, 2018. – Banská Bystrica: Akadémia umení, Fakulta múzických umení. – p. 201-214

2. Grecmanová H. et al. Podporujeme aktivní myšlení a samostatné učení žáků. – Olomouc: Hanex, 2000. – p. 160

3. Heldová D. et al. Metakognitívne stratégie rozvíjajúce procesy učenia sa žiakov. Metodická príručka. – Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum, 2011. – p. 61

4. Klooster, D. J. Co je kritické myšlení? // Kritické listy, 2000. – Nr. 1, 2. – Praha: Reading and Writing for Critical Thinking. [online]. [cit. 01-12-2018]. URL http://www.kritickemysleni.cz/materialy.phk/cojeKM

5. Kokkidou, M. Critical Thinking and School Music Education: Literature Review, Research Findings, and Perspectives // Journal for Learning through the Arts, 2013. – Vol. 9. – Issue 1. – p. 17. [online]. [cit. 27-11-2018]. URL http://escholarship.org/uc/item/4dt433j3

6. Kołodziejski, M. et al. Project method in educational practice // University Review, 2017. – Vol. 11. – No. 4. – p. 26–32

7. Orientation Lecture Series: Learning to learn: Developing critical thinking skills [online]. – Sydney: University of Sydney, Learning Centre. [cit. 03-12-2018]. URL http://sydney.edu.au/stuserv/documents/learning.

8. Sitná, D. Metody aktivního vyučování. Spolupráca žáků ve skupinách. – Praha: Portál, 2013. – p. 150

9. Strenáčiková, M. Developing Critical Thinking Skills to support Creativity // Rodzina – Szkoła – Środowisko społeczne – obszary kształtowania kreatywności i twórczości dziecka (ucznia). – Skierniewicze: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Skierniewicach, 2016. – p. 215–221.

10. Tips for writing a critical essay [online]. – Learnhigher, Free teaching & learning resources for staff in UK higher education, updated 2015. [cit. 26-11- 2018]. URL http://www.learnhigher.ac.uk/learning-at-university/critical-thinking-and-reflection/tips-for-writing-a-critical-essay/

11. Villalba, E. Critical Thinking // Encyclopedia of Creativity. – Volume 1, A-I. – Elsevier B. V., 2011. – p. 323–325.

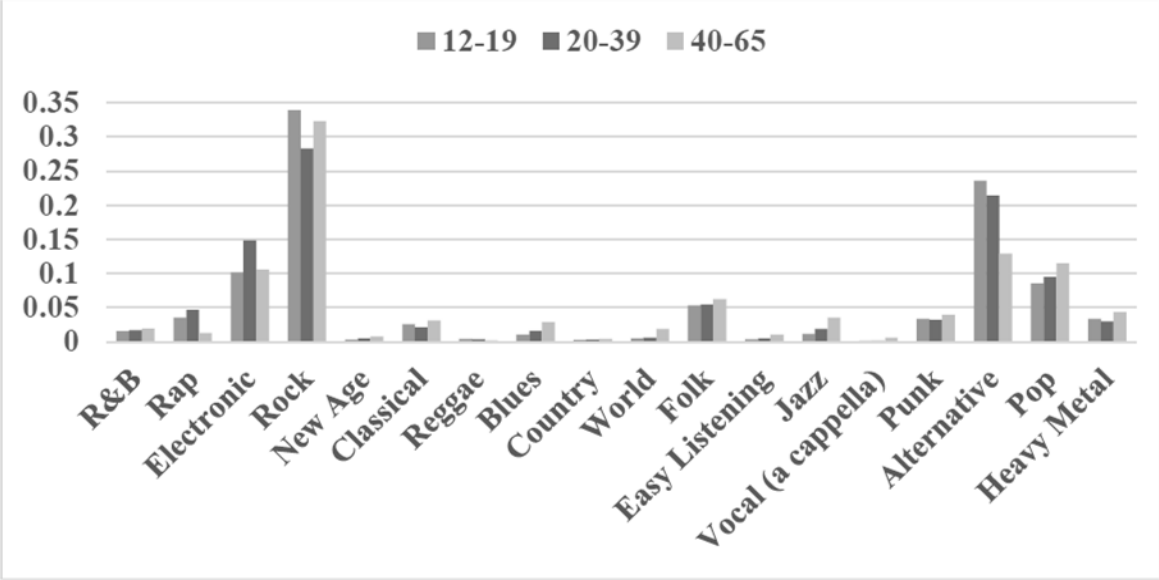
Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)

Slovak listener: preferences of classical/popular music
Словацкий слушатель: предпочтения классической/популярной музыки

The 21st century has brought many changes that influenced music and its position in the society. One of the most important of them is the boom of the Internet and various music applications, dominated by Youtube video sharing service. Despite the fact that music is available through the Internet, it is still broadcasted in the radio and television. In the presence, music does not only create a sound background in households, but its potential is massively used in waiting rooms and transportation, or in shopping centers to increase their income. In addition, music has become an everyday part of the life of many who intentionally seek it and listen to it while traveling, working / studying, or spending leisure time. Genre choice depends on individual preferences.

In the past, several researches have been carried out to examine the listeners' musical preferences and their correlations with personality traits (Dollinger 1993, McCown & Keiser & Mulheam & Williamson 1997, Rentfrow & Gosling 2003, Franěk & Mužík 2008, Kruger & Saayman 2015 etc.). We will mention also the reasearch by Bruce Ferwerda (Sweden), Marko Tkalcic (Italy) and Markus Schedl (Austria), who analyzed online music listening behavior of Last.fm users. They showed that «*there are differences in music listening behavior between personality traits, and that these differences can be further broken down by age groups... that users in their adolescence and young adulthood phases show most variation in their music listening behavior... music preferences of the middle adulthood group becomes more established, which is in line with the storm-and-stress argument.*» [1, p. 4] The authors concluded that among studied age groups, classical music play-counts are much lower than those of e.g.

Rock, Alternative music, Pop, Electronic, Folk, Rap, Punk (it falls below 0,05 in all age groups ranged r ϵ[0,1]).



Graph 1: Normalized genre play-counts by age group [1, p. 2]

Besides personality traits, many other factors contribute to shaping musical preferences. One of the strongest ones is societal influence. «*Exposure to music is highly dependent on what type of music society deems „popular“ and consequently what we hear in daily life. We are most commonly exposed to music by what is available to us via mainstream media (e.g. radio, television, music suppliers). A stark example is that of classical music and its decreasing listener-ship. Less than a century ago, classical music was the equivalent of our „popular“ music today. The decrease in classical music listenership is matched by a dramatic rise in pop/rock music listenership.*» [4, p. 33]

It is obvious that classical music is losing its listeners. In the Slovak media, there is much less classical music than popular (laic opposition to «classical» music), which is proven by the proportionality and accessibility of musical works in mainstream media:

1. Television:
   a) In Slovakia, there is no public television broadcasting primarily music. The classical music – live concerts or recordings can be occasionally heard on public TV (for example on STV 2).
   b) Among countrywide media, there are some, which broadcast music, such as Tv Senzi (mostly folk songs and evergreens) and Music Box (with popular music video clips). None of them broadcasts classical music.

c) Regional TV stations bring short reports on classical music as part of reports on upcoming events. Such stations include, for example, Severka TV of Northern Slovakia, TV HRONKA, TV Liptov, etc.
d) No foreign TV station broadcasting mostly classical music in Slovakia is available in the standard TV packages.
e) Internet channels broadcasting classical music do not include any Slovak channels.

2. Radio:
   a) Out of the 40 FM stations, which are listed on the website http://www.radia.sk/, there is only one oriented on classical music (among other genres) - Radio Regina. All of the other music stations offer pop, rock, jazz, hits from the 60s, 70s, 80s and 90s, dance music, chansons, folk, experimental music, music news, etc., but there is no classical music priority.
   b) The RTVS (Radio and Television Slovakia) stations broadcasting mostly classical music are Radio Devín and Radio Pyramída (one of the five blocks is oriented to classical music).
   c) Many online radios with a focus on classical music are available in Slovakia, such as stations from Melbourne, Sydney, France, Norway, Hungary, Germany, Great Britain, Canada, Utah, Argentina, the Czech Republic (ČRo3 Vltava – jazz, classic, ČRo D-dur), Bogota (Colombia), Turkey, many states of the USA, Estonia, Ireland, Russia, Spain, Latvia, Italy, Germany, Poland, Belgium, Switzerland, Singapore, Mexico. However, Slovak radio is not among them.

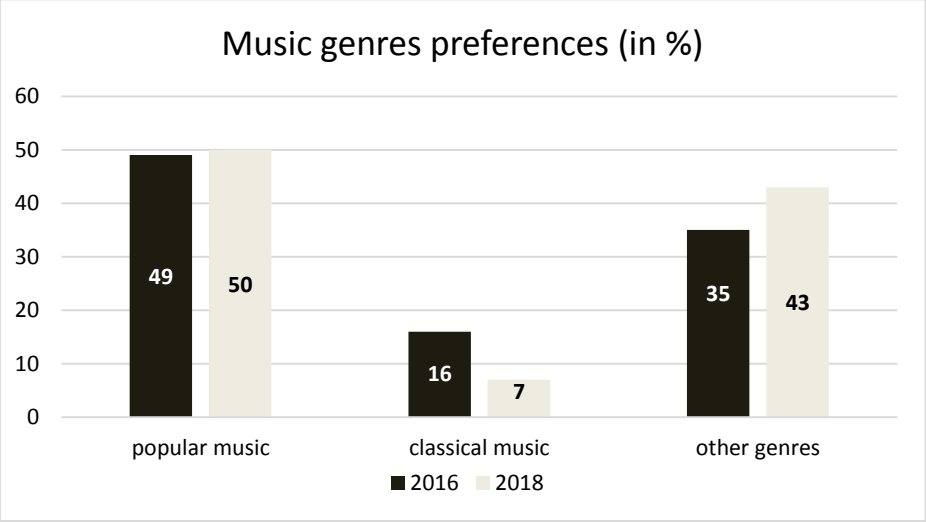
The above-mentioned observations led us to a survey aimed at capturing musical preferences of a Slovak listener. Our goal was, through a questionnaire, to identify respondents' preferences, without intention to generalize the results.

When discussing classical music, we mean artificial music, music created by music composers during different historical periods from the Middle Ages to the present, including music of the 21st Century that is not commercial and that was composed by professionals (authors with professional music education). In the term popular music, we include traditional and modern popular music, i.e. all genres of pop, rock and jazz as well as adaptations of classical works for commercial purposes. In the questionnaire answers, we also provided the option „other“, meaning brass, Christian, electronic, relaxation, dance music, folklore etc.

Our survey was conducted in two phases. The first one took place in February-March 2016 and the second one in November-December 2018. In both phases, we applied the online questionnaire, and we obtained i.e. information about respondents' music preferences. In the first phase, we received responses from 110 respondents aged 16 to 64 and in the second phase, 60 respondents aged 18 to 66 answered the questions.

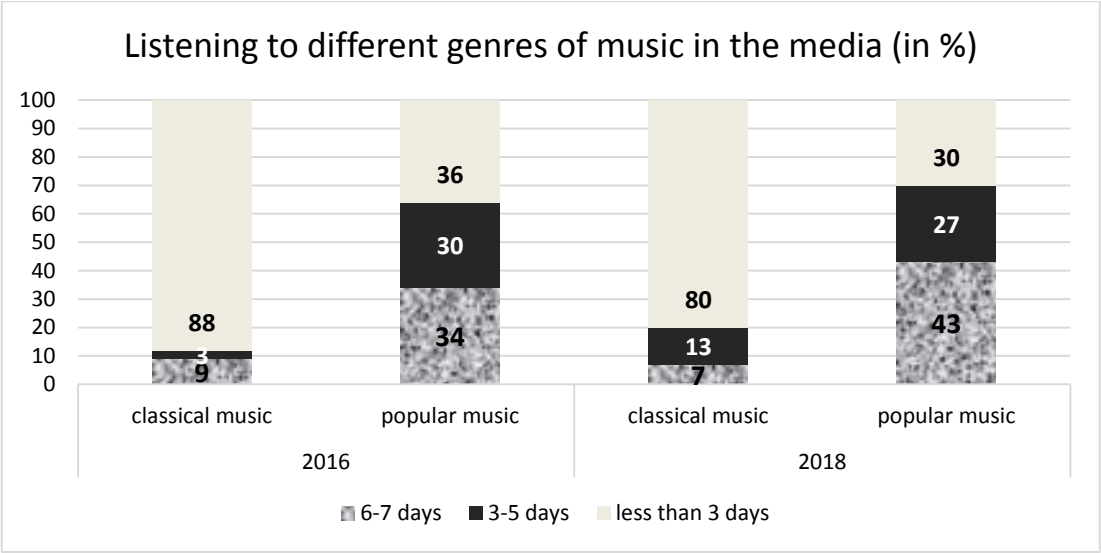
In the following text, we comment on selected data from the questionnaire – those that were relevant to the topic.

The question about listeners' preferences was: «What kind of music do you prefer?» Here we have noticed a downward trend in listening to classical music. While in 2016 as much as 16% of respondents chose classical music, in 2018 it was only 7%. In the preference of popular music there was only a minimal change (1% in favor of 2018).



Graph 2: Preferences in music listening; Source: own

Further, we focused on the amount of time dedicated to listening to specific genres of music. While in 2016, classical music was listened to during 6-7 days/week by 9% of respondents, in 2018 it was only 7%. On the other hand, popular music in the same range (6-7 days/week) was listened to by 34% of respondents in 2016, and in 2018 it was as much as 43%. We recorded a higher decline at the minimum listening frequency in both categories: 88% respondents expressed in 2016, that they listen to classical music less than 3 days/week, and in 2018 this option was chosen only by 80% respondents. A similar situation was in popular music: in 2016, 36% of respondents and in 2018 only 30% chose the option “less than 3 days”. It is clear that the number of days in the week when listeners listened to music increased.



Graph 3: Listening to different genres of music in the media, Source: own

The questionnaire included also questions about respondents´ music education. Among the respondents in 2016, almost half the sample attended primary art school (44%) and only 42% were able to play the musical instrument. It is possible that those who finished their studies a few years ago stopped playing the musical instrument and therefore, they indicated that they were not able to play. It is noteworthy that in 2018 only 33% of the respondents attended the music school, but the number of those who indicated that they can play the musical instrument increased to 47%. This means that a group of those who - despite the absence of music education - play a musical instrument grew from the original 19% to 30%. On the contrary, the group of those who are not able to play, despite attending the primary art school, diminished from 28% to 13%. It can be assumed that more respondents have a positive relationship to music, and they learned to play a musical instrument, for example as autodidacts. This knowledge implies the need to pay more attention to the questions, such as: Why the pupils do not attend the music school, despite their interest in music? and What caused an increase in the overall percentage of respondents who indicated that they know how to play the musical instrument?

We must note that our results are not generalizable on the whole population for several reasons. One of them is that the survey sample was not stratified and it does not reflect the composition of the society (in the second stage of the survey, 60% of respondents had finished higher education, 33% secondary education and only 10% primary education; 18% of respondents were 23 year-olds). Nevertheless, we consider the findings as interesting, because we are aware that the existence of music is greatly de-

pendent on the listener. Listeners´ preferences co-decide whether particular music will be supported, broadcasted and whether it will have desirable conditions for further development. Classical music is favored by a minority listener, and hence, it does not get a lot of attention of the media. Although many classical music recordings are available on the Internet, the number of their views is falling behind the number of views of popular music clips (while popular music views range in hundreds of millions, classical music reaches only tens millions of views). Systematic education of classical music listeners is currently mainly in the hands of music teachers at elementary schools.

Literature

1. Ferwerda B., Tkalcic, M., Schedl, M. Personality traits and music genre preferences: How music taste varies over age groups // Conference: CEUR Workshop Proceedings: RecTemp, Temporal Reasoning in Recommender Systems, 2017. [online]. [cit. 03-01-2019]. URL http://ceur-ws.org/Vol-1922/paper4.pdf

2. Herrera L., Soares-Quadros Jr., J. F., Lorenzo, O. Music Preferences and Personality in Brazilians // Frontiers in Psychology, August 2018, Vol. 9, Article 1488. [online]. [cit. 29-12-2018]. URL www.frontiersin.org

3. Mellander Ch., Florida, R., Rentfrow, P. J., Potter, J. The geography of music preferences // Journal of Cultural Economics, 2018, Vol. 42, Issue 4, p. 593–618. [online]. [cit. 03-01-2019]. URL https://doi.org/10.1007/s10824-018-9320-x

4. Meyers Ch. K. Influences on Music Preference Formation // PURE Insights, 2012, Vol. 1, Issue 1, Article 7. [online]. [cit. 06-01-2019]. URL http://digitalcommons.wou.edu/pure/vol1/iss1/7

5. Radia.sk. Slovenský éter online. [online]. [cit. 06-01-2019]. URL http://www.radia.sk/

6. Strenacikova M. Место классической музыки в средствах массовой информации в Словакии в начале XXI века // Music art XXI century – History, Theory, Practice. Collection of scientific papers. Drogobych, Posvit: Ivan Franko State Pedagogical University, 2016. – p. 46–51.

7. Suarez, C., Luis, R. Students´ Musical Preferences and Music Analysis Learning in Secondary // International Journal for Cross-Disciplinary Subjects in Education, 2013, Vol. 3, Issue 2. Infonomics Society. – p. 1472–1476. [online]. [cit. 06-01-2019]. URL https://www.researchgate.net/

Mária Strenáčiková Sr.,
Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Старшая,
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)

The teacher of the church st.Hildegard from Bingen
Учитель церкви св.Хильдегарда Бингенская

Nowadays, the term teacher designates an educator. The person who *«transmits the knowledge, skills and habits created by the culture of previous generations»* [9, p. 328] to his/her pupils. However, a teacher is a multi-meaning term whose meaning and content could be found in both concrete and abstract levels. Its concrete level is represented by pedagogical activity, i.e. by direct participation in the educational process and in the interaction with pupils. Its abstract level is a transferred expression of the content and meaning of the term teacher, e.g. Teacher of Nations, Teacher of the Church, etc.

An exceptional title – the Teacher of Nations was given to Jan Amos Comenius (1592-1670), who developed a comprehensive pedagogical theory, formulated the principle of an ideal school, proposed a reform of education... For European countries, he did not become the Teacher of Nations due to his teaching activities at school, but for creating beneficial original work, which in many ways surpassed time. Among theorist in pedagogical environment, the opinion that Comenius's views and theories have not yet been overcome, persists. The title Teacher of Nations was granted to Comenius by the professional pedagogical and cultural public without any approval process. It is an honorary title that has been associated with his name for centuries as a sign of respect and appreciation.

Awarding of the title Teacher of the Church *(doctor ecclesiae)* is bound with very strict criteria and a complicated process. It is awarded by the Catholic Church to outstanding personalities who are noted for their excellent doctrine *(eminens doctrina*), a high degree of holiness *(insignis vitae sanctitatis);* and only after being proclaimed by the Church *(ecclesi-*

ae declaratio). The Teachers of the Church are perpetually actual and timeless, which is documented by the holiness of their lives, orthodoxy *(orthodoxia),* and profound erudition. During the 2000-year Christianity period, only 36 personas were awarded by this precious title. Initially, they were exclusively men, and since 1970, the Church has also declared women as Teachers of the Church. So far, we can find only four exceptional women in the teacher list:

- *Catherine of Sienna* (1347-1380) – Italian religioner and mystic, declared by the Pope Paulus VI. in 1970,
- *Teresa of Avila* (1515-1582) – Spanish mystic declared by the Pope Paulus VI. also in 1970,
- *Therese of Lisieux* (1873-1897) – French religioner and mystic declared by the Pope Joannes Paulus II. in 1997,
- *Hildegarde of Bingen* (1098-1179) – German religioner and mystic declared by the Pope Benedictus XVI. in 2012.

Several remarkablenesses are associated with the name of the latter:

Hildegard of Bingen lived in the 12th century and became the Teacher of the Church almost 900 years after her birth. Her canonization took equally long time – she was declared Saint on May 10, 2012. In doing so, the Pope Benedictus XVI. chose a unique form of equipollent canonization, not requiring the application of a strictly prescribed procedure. Hildegard was worshiped as Holy already during her life and the circumstances and facts of her life were difficult to verify, because her unusual life story was unfolding in the ancient Middle Ages. The ancient cult of Hildegard and the centuries-long reverence in the Church have unequivocally supported her canonization.

It is valid to ask why the Church waited so long for canonization. The answer is data collection in historical documents confirming that several popes dealt with canonization requests. Unfortunately, without the expected result. The first attempt started with a letter *Mirabilis deus* dated January 27, 1228 under pontificate of Gregorius IX. *«The Pope delegated three clerics to examine the life, reputation and merits of the deceased Hildegard, and the writings of her life.»* [8, p. 25] The investigation lasted five years. In 1233, the report was sent to Rome. However, it was inaccurate, incomplete, with formal errors, and without concretization of witnesses, place, time, etc. The Pope rejected canonization and returned the materials for completion and revision. [6, p. 143] *«In 1237, a new commission was set up, but it seemed as if Rome was more interested in the can-*

onization than Germany, where Hildegard had lived.» [8, p. 25] After six years (1243) already the third commission was set up based on the initiative of the Pope Inocentus IV. It formed the materials to the desired form, but historians have not yet been able to confirm whether the materials were delivered and presented to the Pope. In the 14th century that was stigmatized by schism in the Church and the parallel activity of three popes the situation was so complicated and tense that *«nobody was interested in the canonization of Hildegard anymore.»* [12, p. 11]. Despite the fact that no official and legitimate act took place, in the 15th century, the feast of St. Hildegard was constituted for which September 17, the day of her death, is reserved in the Church's calendar. [12, p.12] However, only in 1940, it was allowed for celebration by the Roman Congregation for Rite in Germany. [7, p. 170] At the end of the following century (1584) the church historian Cesare Baronius created *Martyrologium Romanum* (gr. martys = witness) with the list of names and short biographies of Saints and Beatific. [10] Hildegard's popularity grew steadily over the next decades and centuries. It spread from German environment to neighboring countries. Ecclesiastical circles dealt with her theology, visions, and mysticism; the lay public used her practical advice to cure illnesses, and Christian believers asked her with confidence for help. *«The holiness of her life, manifested in merciful love for all who stretched out their hands to her, has lived for centuries.»* [5, tir.]

In the 20th and 21st centuries, special attention was paid to Hildegard of Bingen worldwide. Popes of this time – Pius XII., Joannes Paulus II., Benedictus XVI. referred to her as to Saint. She left enormous work in each area of her activity. Its value expands with every further detailed scientific analysis. In 1979, on the occasion of the 800th anniversary of death, Pope Joannes Paulus II. Call her "the light for her people and time" [1], and May 10, 2012 she was canonized by Pope Benedictus XVI. He stated that the canonization was based on *«the existence of an ancient, firm and permanent reputation of holiness and miracles (fama sanctitatis et miraculorum)».* [13]

One year before canonization, the Pope appointed a commission which began to work intensively in Eibingen, Germany, in the premises of the newly founded Abbey of St. Hildegard of Bingen. Under the leadership of the general relator of the Congregation for Beatification and Canonization, the commission has completed the necessary texts to declare Hildegard a doctor ecclesiae. The commission consisted of knowledgeable scientists, mostly Benedictines, who consistently examined e.g. virtues of St.

Hildegard, her theological doctrine, history of worship and reception of her works, writings, miniatures, etc. The President himself attributed Hildegarde the title of *«universal genius»* [2]. The materials were summarized and they opened the way for the next stage of the process.

Five months later, on October 7, 2012, during the meeting of the Synod of Bishops dedicated to the new evangelization, Pope Benedictus XVI. proclaimed St. Hildegard of Bingen the Teacher of the Church. He affixed the seal of the fisherman *(annulus piscatoris)* to the apostolic letter with this announcement, thus making the official document valid and rightful. [13]

Who is St. Hildegard of Bingen and how did she create her extensive work?

Her name is associated with attributes such as a medieval woman, a religious woman, a abbess of a monastery, a visionary, a mystic, a musician, a scientist, a doctor, a philosopher of theology, a Teacher of the Church, the Rhine Sybila, a Teutonic prophetess. Hildegard is emblazoned with legends and at the same time, a broad spectrum interdisciplinary research aims to analyze her personality, and to document the facts of her life and work. Hildegard herself, with her texts extending into various areas of human experience and transcendence, provided the basic starting point for realization of the research.

All of the knowledge that Hildegard presented in her writings had been conveyed by the God. Through revelation. She never considered herself to be an author, creator, but solely an intermediary. She described the genesis of her visions in the first of the three books *Scivias Dominum* (Know the ways of the Lord): *«It happened in 1141, when I was 42 years and 7 months old. The brightest fiery light that burst out of the open sky flooded my whole brain, my whole heart and my whole chest like a flame.»* [3, p. 6] Hildegard perceived her vision as *"unlearned by form, but true by the content»* [12, p. 29] and she began to write them down according to God's will: *«What I write is what I see and hear. I do not create other words, but only those that I hear and I record them in unresolved Latin as I hear them in my vision.»* [11, p. 99]

Scientists face the problem of adequate reconstruction of the information encoded in the texts, which is a precondition for their understanding. It is complicated to decipher Hildegard's speech and statements, because the medieval expression was filled with a number of symbols that not only have a character, but mainly a deeper meaning that we do not understand exactly today. Medieval speech and texts use the mechanism of

allegory and their comprehensibility is tied to the discovery of allegorical effects, i.e. the understanding of allegoric pictorial expression. The same is applies to Hildegard's fine-art expressions, which clearly have the allegorical value attributed to them by history and tradition. A man of the 21st century must, in the context of Hildegard's work, apply allegorical communication typical for the Middle Ages.

According to Umberto Eco, so-called Theory of the Sign/emblem is still being fulfilled. The theory was formulated by St. Augustine - one of the greatest thinkers of all time, before the 16th century. He called attention to the necessity to *«distinguish ambiguous and multivalent signs from clear signs, and thus avoiding the question of whether the sign should be understood in its own or transmitted sense.»* [4, p. 90] Eco explains the theory of St. Augustine by this example: *«If the Bible expresses itself through characters, objects and events, if it lists flowers, wonders of nature or stones, and if it puts mathematical subtleties into play, then it will be necessary to investigate the meaning of particular stone, flower, beast or figure.»* [4, p. 91-92] Similarly, Thomas Schäfer, an expert on Hildegard's life comments on deciphering the content of medieval writings: *«... the reader of the 20th century will remain stunned in front of the monumental world of medieval poetics. Today, which normal mortal is able to understand dark allusions, biblical quotations and allegories?»* [12, p. 28]

Due to the extraordinary scientists' interest in Hildegard's work, the number of her texts available to the understanding and thinking of contemporary people is constantly increasing. In the 20th and 21st centuries most of her works is published in critical editions, supplemented by editorial notes, explanatory notes and commentaries.

Literature

1. Бенедицтус XVI. Апостолиц леттер. [онлине]. [цит. 19-09-2019]. http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/en/apost_letters/documents/hf_ben-xvi_apl_20121007_ildegarda-bingen.html

2. Буркгард Й. Гэилиге огне Бриеф унд Сиегел. [онлине]. [цит. 16-09-2019]. http://kath.net/news/34461

3. Демл Я. Сватэ Гилдегарды ЦЭСТИВЕЗ небо ВИДЕНЬ а ЗЕВЭНЬ. Книга 1. Прага: Малверн, 2010. – с.150

4. Эцо У. Искусство и красота в средневековой эстетике. Прага: АРГО, 1998.– с. 239

5. Гунерманн В. Живой свет. Трнава: Сполок св. Войтеха, 2018. – с. 300

6. Кох У. Гилдегарда з Бингену диктор любви. Прага: Накладателстви Светлак – М. Э. С. С., 2013. – с.147

7. Кохова У. Гилдегарда з Бингену. Братислава: Луч, 2011.– с. 184

8. Колшовска Г, Лапко Р. Гилдегарда з Бингену. Студиум живота а диела учительки Циркви. Ружомберок: Выдавательство Вербум, 2017.– с. 110

9. Пруха Я., Валтерова Э., Мареш Й. Педагогицки словник. Прага: Портал, 2009. – с. 393

10. Пусс А. Свати а благославени подльа новэго Мартырологиум Романум. [онлине]. [цит. 16-08-2019]. ochodnica.fara.sk/data/uploads/martyrologium-romanum.pdf

11. Санта Луция Л. Жены, кторэ зменили свет. Фридек-Мистек: Алпресс, 2011.– с. 344

12. Схафаер Т. Визе. Живот, дило а гудба Гилдегарды вон Бинген. Прага: Прагма, 2003.– с. 217

13. Тлачова канцэлария Конференцие бискупов Словенска. 13.9.2019. [онлине]. [цит. 03-07-2019]. https://www.tkkbs.sk/view.php?cisloclanku=20120515013

References

1. Benedictus XVI. Apostolic letter. [online]. [cit. 19-09-2019]. http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/en/apost_letters/documents/hf_ben-xvi_apl_20121007_ildegarda-bingen.html (in English)

2. Burkhard, J. Heilige ohne Brief und Siegel. [online]. [cit. 16-09-2018]. http://kath.net/news/34461(in German)

3. Deml, J. Svaté Hildegardy CESTIVĚZ nebo VIDĚNÍ a ZJEVENÍ. Kniha I. [Holy Hildegards of TRAVEL or VISION and REVELATION. Book I.]. Praha: Malvern, 2010. – p. 150 (in Czech)

4. Eco, U. Umění a krása ve středověké estetice [Art and beauty in medieval aesthetics]. Praha: ARGO, 1998. – p. 239 (in Czech)

5. Hünermann, W. Živé svetlo [Live light]. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 2018. – p. 300 (in Slovak)

6. Koch, U. Hildegarda z Bingenu zvěstovatelka lásky [Hildegard of Bingen a herald of love]. Praha: Nakladatelství Světlák – M. E. S. S., 2013. – p. 147 (in Czech)

7. Kochová, U. Hildegarda z Bingenu [Hildegard of Bingen]. Bratislava: Lúč, 2011. – p. 184 (in Slovak)

8. Kolšovská, G., Lapko R. Hildegarda z Bingenu [Hildegard of Bingen]. Štúdium života a diela učiteľky Cirkvi. Ružomberok: Vydavateľstvo Verbum, 2017. – p. 110 (in Slovak)

9. Průcha J., Walterová E., Mareš J. Pedagogický slovník [Pedagogic dictionary]. Praha: Portál, 2009. – p. 393 (in Czech)

10. Puss A. Svätí a blahoslavení podľa nového Martyrologium Romanum [Saints and Blessed according to the new Martyrologium Romanum]. [online]. [cit. 16-08-2019]. ochodnica.fara.sk/data/uploads/martyrologium-romanum.pdf (in Slovak)

11. Santa Lucia, L. Ženy, ktoré zmenili svet [Women who changed the world]. Frýdek-Místek: Alpress, 2011. – p. 344 (in Slovak)

12. Schäfer T. Vize. Život, dílo a hudba Hildegardy von Bingen [Vision. Life, work and music of Hildegard von Bingen]. Praha: Pragma, 2003. – p. 217 (in Czech)

13. Tlačová kancelária Konferencie biskupov Slovenska. 13.9.2019 [Press Office of the Conference of Bishops of Slovakia. 13.9.2019]. [online]. [cit. 03-09-2019] https://www.tkkbs.sk/view.php?cisloclanku=20120515013 (in Slovak)

Любовь Стецкая (ДНР)

Художественно-смысловая сущность исполнительской интерпретации
(на примере Фортепианной сонаты № 7 Сергея Прокофьева)

Актуальность изучения проблем исполнительской интерпретации музыкальных произведений определяется возросшим исследовательским интересом к художественно-смысловой сущности исполнительского творчества.

Интерпретация в музыке (лат. *interpretatio – разъяснение, истолкование*) – художественное истолкование музыкантом-исполнителем (певцом, инструменталистом, дирижёром или камерным ансамблем) музыкального произведения в процессе его исполнения. Музыкальное произведение, существующее в виде завершенной композиции как идеальный объект (в оригинальном, записанном композитором, либо отредактированном виде), неизбежно влечет за собой интерпретацию и в процессе исполнения подвергается конкретному субъективному истолкованию. По словам С.С. Скребкова, «…видимо, композитор закладывает в произведение много разных объективных возможностей высокохудожественного исполнения данного произведения» [9, с.17].

Очевидно, что художественное содержание музыкального произведения неразрывно связано со смысловой сущностью исполнительской интерпретации в момент «живого» исполнения. В настоящее время остро востребованным становится стремление музыкантов-исполнителей к глубокому осмыслению и пониманию искусства интерпретации, поэтому всесторонне разрабатываются вопросы научного познания музыкального исполнительства. По мнению автора статьи, наиболее действенным методом познания художественно-смысловой сущности исполнительской интерпретации является сравнительный анализ исполнения одного и того же музыкального произведения различными исполнителями.

Музыка С. Прокофьева получила заслуженное признание на оперной и балетной сцене, в симфонических концертных программах, а также в репертуаре выдающихся инструменталистов. Среди наиболее выдающихся отечественных интерпретаторов фортепианной музыки Прокофьева – Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Л. Оборин, Э. Гилельс, С. Рихтер, Д. Мацуев и другие. Из зарубежных пианистов, которые успешно включили произведения Прокофьева в свой репертуар, стоит отметить следующих: В. Горовиц, Б. Джайнис, Р. Серкин, С. Франсуа, В. Клайберн, С. Боллет, Д. Поллак, М. Аргерих.

Наиболее значительной частью фортепианного наследия Сергея Прокофьева являются его сонаты. Именно здесь композитор разрешил с наибольшей реальностью одно из основных противоречий современной музыки: воплощение внутренне новой гармонии во внешне старых схемах формообразования [10]. К фортепианным сонатам (всего их девять) Прокофьев обращается на протяжении всей жизни. Символично то, что они открывают и завершают творческий путь композитора.

Вершиной сонатного творчества Сергея Сергеевича Прокофьева стали сонаты триады, созданные в пору расцвета могучего таланта композитора, обновления всех его духовных сил. Этот своеобразный цикл, задуманный как единство Шестой, Седьмой и Восьмой сонат, привлекает внимание высоким мастерством, новизной и смелостью жанровых решений. По силе обобщения и характеру тематической углубленности триада перекликается с бетховенским фортепианным творчеством зрелой поры. И это не случайно, ведь мысль о написании трех сонат возникла у С. Прокофьева после чтения книги Ромена Роллана о Бетховене [7].

Седьмая соната *B dur, op. 83* – второе звено триады – была начата в 1939 году, но завершена лишь в мае 1942 года. Во внутренней конфликтной драматургии Седьмой сонаты более чем в каком-либо другом сочинении Прокофьева, ощущается бетховенский напряженный драматизм. На противопоставлении субъективного и объективного – эмоциональной реакции на происходящее и внешней угрожающей силы – построено композиционное решение сонаты [4]. Очевидно, что это произведение теснейшим образом связано с непосредственными жизненными событиями середины XX века.

Как рассказывает С. Рихтер, первый исполнитель этого произведения, выучивший его аврально (!) за 5 дней: «Слушатели особенно

остро восприняли дух сочинения, отражавшего то, чем все жили, дышали. Соната бросает вас сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем он жил, не перестает для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми протестует и остро переживает общее горе. Стремительный, наступательный бег, полный воли к победе, сметает все на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь» [8, с.708].

Седьмая соната как бы вытесана из единой глыбы, создана одним вдохновенным и смелым порывом мастера. При всей пианистичности изложения, она носит подлинно симфонический характер как по масштабу обобщений и сквозной идее, так и по оркестровому типу звучания [1].По средствам выражения это одно из самых сложных сочинений Прокофьева.

Целью данной работы является изучение художественно-смысловой сущности исполнительского творчества сквозь призму сравнительного анализа двух исполнительских версий Седьмой сонаты Прокофьева, в частности I части, выдающимися музыкантами XX века Святославом Рихтером и Гленном Гульдом. Материалом сравнительного анализа послужили аудио и видеозаписи.

Музыкант-исполнитель «обязан быть индивидуальностью, а музыкальное сообщение, его музыкальная речь должны быть восприняты слушателем в сравнении с другими. Эта установка диктует особый подход к смысловому содержанию исполнения – оригинальный, отличный от других» [5]. При всем многообразии существующих вариантов, трудно найти наиболее полярные интерпретации данного сочинения.

Признание Святослава Рихтера в качестве уникального интерпретатора творчества Прокофьева началось осенью 1940 года после блистательного исполнения им Шестой сонаты в Малом зале Московской консерватории. История музыкального исполнительства знает не так много примеров столь интенсивного развития в одном артисте многообразных граней таланта: сочетание глубокой мысли и яркой эмоциональности, блестящей виртуозности и безупречного вкуса, умение воплощать грандиозное, монументальное и в то же время проникновенно выражать тонкое, изящное, лирическое. Исполнение С. Рихтером Седьмой сонаты Прокофьева отличается цельностью, огромной силой воздействия на слушателя, органической объектив-

ностью, столь близкой исполнительскому стилю самого композитора. Пианист обладает счастливым даром полностью перевоплощаться и до конца «вживаться» в образ исполняемого произведения. Он неуклонно следует принципу «целиком подчиниться автору: его стилю, характеру и мировоззрению» [11].

Многие знают канадского пианиста Гленна Гульда как непревзойденного интерпретатора баховских сочинений. Однако репертуар Гульда был довольно широк, простираясь до композиторов-авангардистов XX века. Характерно, что в последнем своем концерте он наряду с Бахом и Бетховеном играл Э. Кшенека. Высокую оценку получила сделанная Гульдом полная запись фортепианных произведений А. Шёнберга, он записал ряд редких фортепианных произведений Яна Сибелиуса, Рихарда Штрауса, Пауля Хиндемита. Гленн Гульд обладал выдающейся пианистической техникой, которую принято отчасти связывать с его особой посадкой. Гульд славился четкостью туше даже при очень высоких темпах, особенно в полифонических произведениях. В то же время он был резким противником развлекательно-виртуозного подхода к музыке, понимая музицирование как духовный и интеллектуальный поиск. Возможно, с идеей поиска связана и известная способность Гульда предлагать каждый раз различные трактовки одного и того же музыкального материала [1].

Сплав классических и экспрессионистских тенденций характеризует интерпретацию Гленна Гульда Седьмой сонаты Сергея Прокофьева. Она замечательна огромным напряжением мысли и воли, поразительно рельефна по фразировке, динамическим соотношениям, по-своему очень выразительна, резко индивидуальна, но выразительность эта подчеркнуто экспрессивна и в то же время как-то аскетична. Удивительна энергия и убежденность, с которой Гульд выражает свои исполнительские намерения, порой идущие вразрез с авторским замыслом.

Различие между интерпретациями Рихтера и Гульда слышно с первых нот. Главная партия I части у Рихтера начинается на *piano*, очень сухо и устремляется к си-бемолю в конце фразы. Темп *(Allegro inguieto)* – единый от начала до ремарки *poco meno mosso*. В плане фактуры, Рихтер отдает предпочтение гомофонно-гармоническому складу.

Иной подход у Гульда. Он мыслит полифонически и намеренно утяжеляет левую руку, поэтому психологически темп кажется медленнее, чем у Рихтера. Кроме того, Гульд чувствует себя гораздо сво-

боднее агогически. Первый элемент главной партии он играет на *diminuendo* и делает *rit.* в конце фразы к си-бемолю, четко разграничивая горизонтальное движение и вертикальное, мелодическое начало и гармоническое, тем самым резко обозначая конфликт между ними.

Далее, у обоих исполнителей наблюдается продолжительное развитие фразы от *piano* к *fortissimo*, но достигается оно разными средствами. У Рихтера есть опорные интонации в левой руке (си – си-бемоль), по которым он, как по ступенькам, взбирается к *fortissimo*, в то же время крещендируя правой. У Гульда вся левая рука в этом эпизоде, впрочем, как и во всей сонате, является доминирующей, где и достигает своего апогея на *ff*. Одновременно взятые, малые секунды в аккордах приобретают здесь какой-то зловещий «лающий» характер, в то время как Рихтер любуется игрой светотени «белоклавишных» и «диезных» терций в правой руке.

Марш в обоих вариантах носит наступательный характер, но у Рихтера он звучит более сухо, замечаются гармонические изменения в аккордах правой руки. Гульд уплотняет октавы левой, делает *cresc.* и *rall*. на ноте «ля», дойдя до верхнего регистра.

В связующей партии Святослав Рихтер особое внимание уделяет причудливому излому мелодической линии, Гленн Гульд – строгости впервые появившегося си-бемоль минорного трезвучия. Неожиданно одиноко и проникновенно возникает нисходящий октавный ход в верхнем голосе (наконец-то и Гульд занялся правой рукой). И вот уже звучит красивый подголосок (ми-бемоль – ми-бекар – фа) в среднем голосе связующей партии, в то время как у Рихтера он является естественным дополнением ритмической фигурации верхнего. Таинственный нисходящий ход в левой руке Гульд играет «по-баховски» на *non legato*, Рихтер – *legato*, мелодизируя его.

Особенно различны варианты интерпретаций побочной партии. Поэзия сказочно прекрасного, мягкая национально-русская задумчивость, сосредоточенная и одновременно широко раздольная песенность пронизывают исполнение Святослава Рихтера. Здесь можно провести параллель и со сдержанной шубертовской лирикой, и с открытым мелодизмом Чайковского.

По-другому мыслит Гленн Гульд. Ему удивительным образом удается совместить несовместимые вещи. Побочная партия у него конструктивна, несколько угловата и, вместе с тем, поразительно текуча. Трудно найти в данном случае связь с национальным русским фольклором. Это скорее напоминает философскую строгость Баха.

Первую интонацию (повторяющийся ми-бемоль) Гульд играет от первой ноты на *diminuendo* к последующей половинке с точкой, аккорды среднего голоса в шестом такте побочной партии арпеджирует, придавая им большую значимость и завершенность всей теме. Особое внимание следует уделить фактуре, она насквозь полифонична, четко делится на три пласта снизу вверх, то есть в очень условной форме это можно выразить так: предпочтение отдается нижнему, затем среднему и лишь потом верхнему пласту.

Рихтер же разделяет фактуру с точностью до наоборот, то есть доминирующим является верхний, затем средний и лишь потом нижний голос. Первая интонация (ми-бемоль) звучит со стремлением к длинной ноте. Характерной особенностью является то, что исполнитель уделяет огромное внимание широким интервалам, в особенности диссонирующим.

По-разному музыканты используют и педаль. Рихтер почти не смешивает краски, что создает ощущение «ажурности», «прозрачности» фактуры. Здесь уместно вспомнить высказывание Л. Гаккеля: «Рихтер велик в незамутненном прокофьевском лиризме» [2]. У Гульда педаль более «густая», что позволяет длинным нотам в басу звучать долго, на несколько тактов, как органный пункт, на который накладываются средний и верхний голоса в разных регистрах.

Различное в агогическом смысле развитие последующего *accelerando* у разных исполнителей служит прекрасным примером формообразующего средства. У Рихтера оно стремительное, приводящее к *Tempo I* уже в такте, где звучит аккорд-кластер. Вероятно, именно с этого места начинается разработка в данном случае. У Гульда *accelerando* поэтапное, по времени длится дольше, и первоначальный темп достигается в разделе *Allegro inguieto*, с которого, собственно, и начинается разработка в этой интерпретации.

В целом, разработочный раздел у обоих исполнителей проходит без особых различий, на одном дыхании, яростно. «Вспышками» звучат аккорды-кластеры. В варианте Гульда первый аккорд более значимый, активный. В исполнении Рихтера кульминационным является второй. Та же тенденция сохраняется и в эпизоде, где в басу звучит побочная партия в увеличении. Как известно, она повторяется дважды. Рихтер демонстративно скандирует ее, в особенности, во втором случае. Гульд же, напротив, «очеловечивает» ее, придает виолончельный тембр.

И, наконец, принципиально по-разному исполнители трактуют коду. Выскользнувшая на *pp* главная партия нарушает неопределенную задумчивость побочной. Мастерски владея инструментом, Святослав Рихтер добивается эффекта возникновения главной партии из «ниоткуда». Его туше в коде цепкое, сухое – такое, что создается впечатление, будто звучит не рояль, а компьютер. Графическими точками изображены аккорды в левой руке. Параллельное изложение главной партии впоследствии ориентируется по верхнему голосу. «Морзянка» на ноте до третьей октавы еще больше усиливает впечатление компьютерной игры. Никаких цезур или отклонений от темпа здесь нет. Все проходит на едином дыхании, как вспышка, внезапно возникшая и тут же погасшая. Постепенно, уходя на *diminuendo* в нижний регистр, звук приобретает «рояльный» тембр и исчезает совсем.

Иное прочтение у Гульда. Еще в побочной партии он своими аккордами подготавливает возникновение главной темы, затем делает *rit*. к си-бемолю и *diminuendo* в конце первой фразы. Таким образом, возникает арка между началом и кодой в архитектонике I части сонаты. Далее звучит резкий, на *sf*, аккорд в левой руке, долгая пауза и лишь потом начинает «раскручиваться» главная партия. В эпизоде, где она изложена в унисон, Гульд, конечно же, отдает предпочтение нижнему голосу. И, наконец, последняя триоль шестнадцатых звучит удивленно, на *crescendo*, как последний порыв к свету.

Не останавливаясь подробно на анализе II и III частей, скажем лишь, что интерпретация Рихтера во II части отличается спокойной, мягкой человечностью, выразительностью фразировки, весьма сдержанным темпом. Гульд исполняет *Andante caloroso* несколько подвижнее, почти без агогических отклонений, что создает ощущение удивительной текучести всего музыкального материала. Эпизод *un poco agitato* в среднем разделе II части Рихтер играет светло и широко, Гульд – с элементом отчаяния, арпеджируя аккорды и подчеркивая пунктирный ритм в левой руке (вспомним, что не выписанное композитором арпеджиато в аккордах уже встречалось в побочной партии I части).

III часть *Precipitato* в интерпретации Рихтера можно охарактеризовать как «богатырскую», стихийно могучую русскую токкату, в коде которой победоносный топот басов и мощь ликования доведены до предела. Гораздо менее радостно она звучит в исполнении Гульда. Неумолимая настойчивость «втаптываемых» басов носит здесь скорее

зловещий характер, а скрытая энергия остинатных фигур придает ощущение «механистичности», знакомое нам по I части. Однако кода и в данном исполнении является самоутверждением активности и воли.

Проанализировав две интерпретации Седьмой сонаты С. Прокофьева, мы видим, насколько различной и, вместе с тем, гениальной может быть трактовка одного и того же произведения.

Делая выводы о драматургической концепции исполнителей, можно с уверенностью сказать, что Рихтер идет от целого к деталям. Еще до появления первого звука он чувствует всю сонату как целостный музыкальный комплекс. Этот ясно видимый общий обзор с самого начала определяет звуковую окраску, интенсивность линий, ритм и прежде всего темп исполнения. В предельно обобщенной, весьма абстрагированной форме сквозное развитие рихтеровской драматургии можно обозначить так: от тьмы (I часть) – через красоту и гуманизм (II часть) – к победе (III часть) [3].

Но если Рихтер говорит от имени всего народа, то Гульд выступает от лица собственного «Я», рассказывая о субъективных переживаниях и надеждах. Его интерпретация отличается глубокой психологической экспрессией. Он уделяет огромное внимание деталям. Каждая из трех частей Седьмой сонаты выглядит как вполне законченное самостоятельное произведение, из которых он выстраивает общую архитектоническую концепцию. В условно-обобщенной форме выражаем ее следующей схемой: от противоречий (I часть) – через страдания (II часть) – к борьбе (III часть).

В итоге, следует отметить, что сравнительный анализ исполнительских версий данной сонаты может послужить различным целям:

- стать начальным этапом самостоятельной работы над сочинением каждого из исполнителей;
- помочь в осознании разных аспектов содержания сонаты;
- расширить арсенал исполнительских приемов при воплощении того или иного аспекта содержания;
- служить примером разнообразия исполнительских школ современного пианизма;
- подвести к осознанию своих личностных ресурсов, пианистических особенностей и возможностей;
- нацелить на поиск собственной исполнительской концепции данного произведения.

Таким образом, можно сказать, что сравнительный анализ исполнительских версий направлен на понимание художественно-

смысловой сущности исполнительской интерпретации. Различное содержание концепций музыкального произведения обусловливает разницу исполнительских приемов, выбор тех или иных средств музыкальной выразительности. Несмотря на то, что в основе каждого исполнения лежит законченный авторский текст, интерпретация одного и того же произведения может быть принципиально различной. Во многом это зависит от личности исполнителя, его профессиональных качеств, эмоционального состояния и т. д. Здесь можно говорить о субъективной функции интерпретатора. По мнению Е.С. Поляковой, с помощью интерпретации, через музыку и принятие личностных смыслов, субъект раскрывает новые грани своего «Я». Происходит познание субъектом музыкального произведения и одновременно познание самого себя через самопознание [5].

Исходя из сравнительного анализа исполнительских версий Фортепианной сонаты № 7 Сергея Прокофьева Святославом Рихтером и Гленном Гульдом, мы видим, что их исполнение опирается на аналитически выстроенную интерпретацию, наполненную в реальном времени актуальным художественным смыслом.

Литература

1. Борисов Ю. По направлению к Рихтеру. – Москва: КоЛибри, 2011. – 336 с.

2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки – Ленинград: Советский композитор, 1990. – 288 с.

3. Дельсон В. Святослав Рихтер. – Москва: Советский композитор, 1960. – 26 с.

4. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – Москва: Советский композитор, 1973. – 286 с.

5. Ивонина Л.Ф. Исполнительская интерпретация в условиях действительного времени: смысловое поле «живого» исполнения // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. – 2019. № 1(58). URL: http://7universum.com/ru/ (дата обращения: 23.09.2019).

6. Коган Г. Вопросы пианизма. – Москва: Советский композитор, 1968. – 462 с.

7. Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967). – М.: Композитор, 2012. – 632 с.

8. Рихтер С.Т. С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. – М.: 1961. – 708 с.

9. Скребков С.С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. / Избр. статьи. – М.: Музыка, 1980. – С. 17–23.

10. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Фортепианные сонаты С.С. Прокофьева / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. – М.: Музгиз, 1961. – 88 с.

11. Цыпин Г. Святослав Рихтер. – Москва: Музыка, 1977. – 25 с.

Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Куба)
Эрнесто Тригеро (Куба)

La danza contemporánea en la perspectiva del diálogo de las artes
Современный танец в перспективе диалога искусств

La danza encuentra su creatividad en el movimiento del cuerpo del bailarín orientado por la concepción coreográfica, y dispone su dramaturgia en un espectáculo que está presente en el diálogo con el espacio y el tiempo. La poesía del movimiento se estructura no solo en las coordenadas de ese cuerpo que se redondea desde la *stasis*, en tanto actitud disponible para el encuentro de sentidos, sino que busca su orientación efímera en las posibilidades de su libertad artística y expresiva.

En la contemporaneidad, el espectáculo danzario ha devenido una estela de corporeidades que, según las energías y sinergias coreográficas, constituye una aproximación a ese *summun* infinito en el que las artes tamizan sus propias realidades. El cuerpo se despliega en diversas determinaciones de lo posible, en la posibilidad inmanente de la plasticidad extendida por el encuentro con la música, el silencio, la sonoridad, el espacio o paisaje ofrecido por la mirada; o en las indeterminaciones, en la aleatoriedad de una fuga que niega todo lo que es clásico para romper y deconstruir el ritmo a partir de una esquizofrenia o de un *abyme* que, más que posicionarse en el fragmento, estimula la complejidad y la interacción de múltiples relatos y aproximaciones en las perspectivas de las artes.

El presente ensayo no trata de explicar o comprender las especificidades del hecho artístico de la manifestación danza contemporánea, sino que busca fijar su atención en aquellos significados impresos por estas expresiones en su comunicación e interacción con otros lenguajes y complejidades; otros ritmos y densidades que, a su vez, no niegan la originalidad de la danza, sino que la hacen más profunda, rica y notoria en tanto es-

ta se interpenetra de otras riquezas textuales, al estar más disponible para dialogar con otras artes.

Una densidad de lo posible se configura en sustratos en los que antes solo se encontraba nada más la narrativa o el cuerpo asido de una realidad física que respondía solo a la figuratividad o a la abstracción en dependencia de la intencionalidad de un coreógrafo o realizador preocupado por el cuerpo y sus dimensiones ontológicas, alma y cuerpo suspendidos en un escenario. ¿Es que la danza vuelve a perder su condición de arte autónomo? ¿está ella situada en aquella condición criticada por Jean George Noverre cuando constataba su singularidad avasallada por el dominio de la música o el teatro?

No se trata de la pérdida de la originalidad: la danza reconoce que ella no solo consagra su autonomía en su posibilidad de constituir poesías del movimiento, sino que, por ser deudora de complejas transmutaciones artísticas y creativas, se incorpora a los diálogos y en ellos precisamente se enriquece, y ofrece un toma y daca compartido y especial.

Culturas de la complejidad. El rizoma desde lo plural

La obra danzaria participa, como lo han reconocido muchos críticos y especialistas, en el epicentro cultural que la rodea. Una hibridez se estructura en los diversos géneros que la conforman. El coreógrafo cubano Ramiro Guerra (2018) consideraba que:

Si algo ha caracterizado la cultura de los últimos años, es la búsqueda en cuanto a romper las fronteras o compartimentos entre las diferentes especialidades artísticas, estableciéndose un intercambio de especificaciones que está dando por resultado un incremento interrelacionante de códigos significantes, que va camino de productos artísticos altamente eclécticos en cuanto a su proyección y recepción. (p. 11)

La atmósfera de la danza se introduce en una enervante condición de eclecticismo y en ello la cultura tiene alta dosis de responsabilidad. Los artistas de la danza han reconocido el rizoma que Deleuze y Guattari (1985) subrayaban en la relación entre sociedad y esquizofrenia, pues el quehacer depende de una creatividad rizomática, fragmentaria, apoderada de la polifonía de voces y gestos, en tanto pluralidad manifestada desde lo social.

El esquizo dispone de modos de señalización propios, ya que dispone en primer lugar de un código de registro particular que no coincide con el código social o que sólo coincide para parodiarlo. El código delirante, o deseante, presenta una extraordinaria fluidez. Se podría decir que el esquizofrénico pasa de un código a otro, que mezcla todos los códigos,

en un deslizamiento rápido, siguiendo las preguntas que le son planteadas, variando la explicación de un día para otro, no invocando la misma genealogía, no registrando de la misma manera el mismo acontecimiento, incluso aceptando, cuando se le impone y no está irritado, el código banal edípico, con el riesgo de atiborrarlo con todas las disyunciones que este código estaba destinado a excluir. (p. 23)

Las tecnologías de la información y las comunicaciones, el entrecruzamiento de las artes, la ansiedad, el escepticismo, el vértigo, el desborde de los géneros y la plena libertad creativa han derivado en una suerte de cultura permanente de intercambios y diálogos.

No debe verse el diálogo como algo que lastra la comunicación entre las artes, sino que debe consignarse un efecto de retroalimentación que enriquece las perspectivas tanto en la realización artística, como en su entendimiento y en la lectura del espectador o el crítico contemporáneo. El diálogo es comunicación compartida, trasvase de elementos, relatos, argumentos, gestos, sinfonías o suites orquestales a modo de préstamos, difuminaciones visuales, sustancias devenidas de una contaminación que se establece en los flujos y las propias indeterminaciones.

No resulta la contaminación un término que niega el acto de fecundación, al estilo de los problemas que genera en aquellos ecosistemas naturales expuestos a lo degradante. Su interpenetración en las artes puede, no obstante, dotar al diálogo de una relevancia y de una complejidad manifiesta. Se trata de la aceptación, en la que comulgan varios relatos con plena aceptación de intereses, o imbuida de la atmosferización que el posmodernismo consagró, o puede determinar fricción o discrepancia: “El concepto de diálogo, ciertamente, implica también diferencias inconciliables y una insuperable conflictividad de los puntos de vista”. (Juvan, 2015, p. 443)

El diálogo sumerge a la obra de arte en un desplazamiento de circunstancias, argumentos y textualidades, en una autorreferencialidad que se inscribe en una práctica plural de significados. Dialogar implica comprender en la tesitura o tejido del arte un trasvase hacia el reconocimiento de otra tesitura, y esto desborda el convencionalismo para subrayar una galopante vivisección de lo tradicional. La tradición manifestada en el logos o en la estructura de lo ya visto y consagrado en su *telos* creativo, da paso a otros tipos de discurso y juegos de lo posible. La producción de las artes se compagina en un entrecruzamiento de campos. La cultura contemporánea exploró en una red de apoderamientos y flujos incesantes que vi-

ralizaron el arte de las vanguardias para exponer heterogéneos géneros. Esa hibridez está caracterizada por el diálogo.

El eslavo Mijaíl Bajtín (2009), al interrogarse sobre su posibilidad, y valorar la profundidad de la penetración, en tanto complejidad del acto bilateral conocimiento-penetración, alegaba sobre el carácter activo de la dialogalidad en el texto artístico:

Toda comprensión es un correlacionamiento del texto dado con otros textos y un conferimiento de un nuevo sentido […] en un nuevo contexto (en el mío, en el contemporáneo, en el futuro). El contexto anticipado del futuro es la sensación de que yo doy un nuevo paso (me he desplazado). He aquí las etapas de este movimiento dialógico de comprensión: el punto de partida es el texto dado, el movimiento hacia atrás son los contextos pasados, y el movimiento hacia delante es la anticipación (y el principio) del contexto futuro.

El texto vive solo cuando está en contacto con otro texto (el contexto). Solo en el punto de contacto de esos textos se enciende la luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que incorpora el texto dado a un diálogo. Subrayamos que este contacto es un contacto dialógico entre textos (enunciados) y no un contacto mecánico de oposiciones […]. (p. 316)

Resulta que se trata de un mundo incesante de apropiaciones y rupturas de la linealidad. La obra danzaria, específicamente dicha, configura su universo en el diálogo sostenido en el texto principal (el movimiento) con otros textos dentro de su argumento o espectáculo, o en la participación con otros textos artísticos que conforman lo que Patrice Pavis ha denominado como la diversidad de signos de representación dentro del sistema de la danza (citado por Guerra, 2018, p. 23). La apropiación establece mixturas entre procesos artísticos, relaciones, violencias, innovaciones, invitaciones y dinámicas.

Si se sigue a Bajtín en el planteamiento que ofrecen las preguntas y respuestas desde el carácter dialógico (p. 315), se constata cómo la obra danzaria elude, desde hace mucho tiempo, la perspectiva de la soledad y el enajenamiento textual. Las preguntas son cuestionamientos que se hacen sobre la base de desplazamientos, de una inmersión que cuestiona el relato sobre la presencia compartida de símbolos y texturas, de metáforas y juegos —cinestésicos, proxémicos y kinéticos— y develan respuestas infinitas contempladas en las experiencias de recepción. Allí el arte danzario, tal como se apropia desde las historias del cuerpo de Pina Bausch, o la exploración de tensiones extremas de Trisha Brown, sumerge la temporalidad en la convergencia de espacios que alimentan perspectivas otras. Es el

espacio un ente plural de significados, pues los cuerpos establecen allí un diálogo con las implicaciones. Las experiencias sensoriales devienen cruces con signos mediante intercambios.

El fragmento está dado por una experiencia quizá infinitesimal, o extendida a través de una intertextualidad más aprehensiva en tanto duración. El cuerpo despliega, entonces, una materialidad compleja, en la que las coreografías del hacer son dialógicas, comprensivas de rupturas de significantes. El ballet contemporáneo se apropia no solo de cadenas no narrativas, sino de permutaciones que comprenden la puesta en escena de cuerpos mutados, que, imbuidos dentro de travestismos, collages, citas y alusiones son capaces de incorporarse al diálogo dentro de la estructura del texto artístico. No se trata, quizá, de la mera presencia de una textura fílmica o audiovisual en la propuesta artística, sino de la inmersión en un espejo que, a su vez, permite fugas de la imagen concebida hacia lo espectatorial.

Las apropiaciones enriquecen desde la perspectiva del diálogo sobre la base de lo que Paul Ricoeur (citado por Constant Martin, 2015, p. 543) ha considerado como la afirmación o recuperación del acto de existir o la proclamación de un deseo de ser. Aquí Ricoeur insiste en la capacidad de acción para transformar el mundo. Este universo híbrido, mutante e intercambiable asume un poder en el acto de concreción del diálogo.

Entonces, es necesario convocar a la *agency* (capacidad de acción) que es el primer ente de la cadena de acción, en una suerte de etnocultura danzaria que se incorpora, ya sea a través de la fusión, de la paranoia o desde las diversas prácticas del hacer, al *investissments* (la investidura) de expresiones que dialogan con el cuerpo social, el cuerpo cultural, el cuerpo imaginado e imaginario, o con múltiples cuerpos cargados de significaciones simbólicas.

En la práctica dialógica de la danza se encuentra la convocatoria del poder autoral y esta se pergeña de grupos asociados, de estilos que comparten la esquizofrenia o el simple dar la mano porque la cultura, en la que se insertan las artes, no es netamente un acto unívoco de concepción. Para dar cabida al otro replicante en el contexto, se necesita de las preguntas y respuestas que Bajtín potencia. En el contexto de la obra de arte, ocurre un intercambio de actores que dirimen sus puntos de vista; pero que en la obra de arte contemporánea intentan mostrar que los criterios de acción deben regirse por la permutabilidad, el flujo, la mirada libresca, que no significa pérdida del aura autoral.

La etnocultura danzaria está en manos de todos sus actores, de grupos experimentales que rompen las fronteras entre los géneros y, desde sus atributos simbólicos, ponen a dialogar los cuerpos en acto de sinergia que se interroga por una cultura que se evidencia en la transtextualidad. Las culturas de la acción —*accumulation pieces*, espacios múltiples, parcelas en deconstrucción— dialogan desde el acto de romper el escenario convencional, de ahí que lleve al mundo de la danza a una proclamación de encuentros de identidad, mimetismos en trasvases, modificaciones del texto original —desacralizaciones de un hipotexto—, o la creatividad como la mezcla de aquellos que en el salón o en el espacio libre intentan dotar a la obra de una renovación: "Más allá de formulaciones a veces desconcertantes, hay que tomar en consideración el vínculo establecido entre devenir y `refrescar´: el refrescamiento (rejuvenecimiento y renovación) de lo preexistente en la obra nacida de la combinación es un modo de devenir". (Martin, p. 551)

Por tanto, es el ser o sujeto antropológico danzario, en su poder de realización, quien establece los códigos del diálogo en el devenir. Así lo establecieron Roland Petit y Mauric Béjart a partir de los años sesenta del siglo XX, cuando subvirtieron argumentos clásicos y le otorgaron al acto escénico una visión desacralizadora. Es el realizador de la danza —coreógrafo, bailarín, ensayador— un sujeto que ha roto las paredes tradicionales de su manifestación y que, desde el grupo en construcción, ha creado parcelas para el ensamblaje de identidades culturales y virtuales.

El grupo en construcción ya no es experimental en tanto creatividad en la mera producción de vanguardia, sino se trata de la deconstrucción de barreras que logra un salto constitutivo dentro de los instauradores de diferencias (Foucault citado por Martin, p. 552) de la post-vanguardia. Así, estos etnocultores dimensionan los flujos en diversos encuentros entre lo real y lo virtual, mediante apropiaciones del sentir y el existir.

Intertextualidad y políticas expresivas en diálogo

Es necesario retomar la visión de Roland Barthes a propósito de *La muerte del autor*, que, aunque fue escrito pensando en el texto literario, puede constituir una traslación a todo tipo de texto cultural o artístico:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (1968)

La pasión y la intención desbordantes de dar cabida a la muerte autoral resultó uno de los puntos centrales de la filosofía postestructural de Barthes, que presuponía la libertad de los textos y el traslapamiento de diversos entramados y conglomerados en el texto escritural:

[…] un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (ídem)

En tanto poesía del movimiento, *opera aperta* incluida en el espacio y el tiempo, la obra danzaria no convencional, es aquella que se incorpora a la convocatoria dialógica en franca actitud de compartir los múltiples enraizamientos presentes en el cuerpo cultural. La danza como manifestación artística asume diversos lenguajes dentro de su estructura original, ello es consabido. A lo largo de la evolución cultural y de sus condicionamientos sociohistóricos se nutrió de la música, las artes visuales, el diseño, la literatura, el teatro y otras artes como parte de sus producciones. Por tanto, esa orgánica de sentidos, está, pues, indudablemente concebida en la realización del acto danzario. Sin embargo, desde la postmodernidad hasta hoy día, los textos artísticos que la acompañan han sido puestos en una interrogación muy frecuente.

Habría que añadir, además, que la danza deviene una manifestación que trata de no solapar al cuerpo en diálogo con su entorno, sino que es ella misma la que comprende la complejidad del ser viviente y el lugar de los cuerpos en la cultura, y dimana de ella una orientación dialógica que ha sido pensada en relación con múltiples factores que concurren en su actividad poética y creativa.

Es el cuerpo una categoría, un objeto, una realidad compleja, pues es resultado de muchas preguntas inscritas, no solo en el interior del individuo, sino en su realidad exterior, que son imantadas por el texto artístico. Las preguntas del alma van a rozar el cuerpo, y este, objeto de la mirada del coreógrafo, interroga, devela, no oculta, entrega las posibilidades para las respuestas.

Es decir, el diálogo no resulta sencillo, está percibido dentro de la piel y de la conciencia del artista, pero forma parte de la concepción de la actividad estética. Su primera capacidad, antes de inmiscuirse en préstamos, citas o niveles intersemióticos, comprende aquella filosofía que Bajtín (2000) reconociera en la inauguración de la categoría del valor y la axiología a través de la consistencia estética. El filósofo ruso subrayó:

Mi cuerpo solo puede llegar a ser significativamente significativo dentro de la vida percibida de esta manera dentro de la categoría del otro, pero no en el contexto de mi vida para mí mismo, ni dentro del contexto de mi autoconciencia (p. 83).

El filósofo ruso analizaba cómo se experimentaba, mediante la actividad estética, la orientación creadora del objeto representado a través de una creación conjunta. La danza es deudora del entrelazamiento de diversos sujetos que se convocan a partir de la propuesta coreográfica; pero es una construcción continua, de la que no escapan los cuestionamientos y la develación del ser establecida en diálogo con la otredad. Mas la otredad constituye un reservorio que se acerca al yo danzario a través del desciframiento. El gesto, el movimiento, el cuerpo, el espacio, el tiempo, la energía y la mente son puestos a interactuar en la construcción del discurso danzario. Resulta cuestionable, empero, que una realidad autotélica conforme las producciones danzarias actuales; aunque no se puede pecar del absoluto en la obra de arte contemporánea.

El desciframiento asume la discontinuidad y el fragmento en la concepción de la creatividad. En la obra, el diálogo sostiene la interacción de textos; pero el instaurador del discurso coreográfico ofrece mediante las cadenas de textos, una voluntad de confrontar su universo en la infinita interrogación. Allí no habría diálogo posible sin la imantación de la práctica de estos instauradores de signicidad, que crean las diferencias a través del reconocimiento de numerosos dispositivos culturales.

¿Acaso el coreógrafo cubano Ramiro Guerra no fue un instaurador de la diferencia y el fragmento en sus concepciones renovadoras para la danza moderna y contemporánea cubana más allá de los años sesenta del siglo XX, a través del *Decálogo del apocalipsis*? ¿Y qué decir de Susana Pous y Marianela Boán con el ensamblaje de tejidos reales en medio de una virtualidad en diálogo con múltiples espacios y el audiovisual en *Mal-Son* (2008)? ¿Es solo porque la danza debe utilizar algún compás musical o una imagen dentro de su concepción? La creación es creación de otra creación, o ensamblaje que potencia aquello que Roland Barthes asumiera

en bella imagen como el embarrarse permanente las manos en acto de construcción infinita.

La comunicación dialógica de la danza se instituye desde un sistema primario, que se basa en la utilización del lenguaje del cuerpo. Mojmír Grygar (2015) sostiene que el cuerpo:

> […] está conformado teniendo en cuenta la comunicación de significados establecidos, y se vuelve un componente de la comunicación cotidiana. Este sistema sígnico corporal suele estar normado en diversa medida; su validez no es antropológica, dada por factores naturales sino que está ligada a una sociedad y grupo dados. Ante todo, eso lo documentan llamativamente gestos, reacciones mímicas, posturas, movimientos que sirven para la expresión de saludo, cortesía, negación, para rituales religiosos, ceremonias de representación, juego, relaciones sexuales y situaciones semejantes (p. 481).

No obstante, al generarse la experiencia creativa y poética se convoca a la autonomía del código danzario que se estiliza a partir de la semiótica corporal y que, supraordinada mediante su dramaturgia, establece su sistema artístico a través de un lenguaje sígnico determinado, en el que se convocan los sistemas plástico-visuales, sonoros, del movimiento y otros en total entrega creativa.

La danza requiere la utilización dentro de su propuesta de otros elementos artísticos, y permite que el creador que la realiza instaure mecanismos de asunción semiótica en confrontación con múltiples procesos. Se trata de ir, por lo tanto, más allá de la tradición de un arte que estructura sus contenidos y lenguajes en la interacción con otros sistemas artísticos; la contemporaneidad, urgida por la globalización de referentes, es la base para que esta manifestación distinga, mediante las capacidades del movimiento, el *non-sense*, la *non-danse*, la economía del conocimiento corporal mutante en contacto permanente con la biopolítica, el espacio de las convergencias plurales, la transtextualidad, la intermedialidad, las estéticas del frame y el performance; o, elementalmente, la transfiguratividad de posiciones, pasos y posturas que establecen, ellos mismos, una conexión con las experiencias sociales, culturales y artísticas.

El dominio corporal se despoja de la simetría y se entronca con significados "más diferenciados y complicados" (Lotman citado por Grypar, 2015, p. 475). En la diferencia radica una experiencia del conocimiento, en la que asumiendo la temporalidad podría definirse como una "gramática institucionalizada de las expectativas" (Szagedy-Maszák, 2015, p. 501). Mas esta gramática (canon o ruptura del canon) distribuye en torno al

hecho artístico una morfología de componentes funcionales abiertos, en total especie de esquizofrenia en la que lo liminal y lo imaginario se mezclan a pasajes sonoros o de renuncia musical, y en los que la escenografía puede cambiar sus tropos en frecuente utilización tipológica de espacios transformados por la constante mecanización y tecnologización del espectáculo.

Ya la economía de esta experiencia se complejiza, entra en una suerte de diálogo con la entronización de la (in)certidumbre. Lo que el postmodernismo afiló en tanto conformación del fragmento, la actualidad lo multiplica, en el consumo de una recepción, no atolondrada, sino convergente en múltiples sondeos a las cadenas del valor y de las asociatividades: "Cada fenómeno artístico es un componente de un todo supraordinado, un punto de intersección de multilaterales relaciones matizadas y variables (Grygar, 2015, p. 471).

Las coreografías en espacios no tradicionales y su multiplicidad en contacto con el audiovisual

Podría definirse en la propia concepción del diálogo un encuentro de la danza hoy día con experiencias creativas originales. Importa distinguir un horizonte de expectativas en el que los instauradores legitiman, negocian y coordinan los espacios de conformación intersemiótica. No se trata meramente de la narratividad o no narratividad de una danza, de la artificialidad del lenguaje sígnico, sino de una operatoria que hace de otras estructuras artísticas un juego compatible del sentido. Documentan estas experiencias el diálogo con otras artes, y pueden ellas mismas connotar una distribución de sensaciones, motivaciones y consumos en varios circuitos de lectura y generar competencias que alimentan estéticas fractales y fiduciarias de la complejidad.

Estas experiencias se producen en diversas áreas de los contactos culturales y de las rutinas de la artisticidad. Considero que ellas mismas son proclives a una sedimentación de prácticas que contienen el diálogo como una condición que se sumerge en los vínculos con las fronteras de textos, la circulación de la información y la generación de espacios vinculantes de la semiosfera, donde fluye la reciprocidad de un sistema dialógico que contiene dispositivos generadores de sentido.

De esa capacidad de generar mecanismos estimulantes, a través de sistemas con semejanzas y diferencias, permitió al eminente pensador ruso Iuri Lotman (2009) concebir la complejidad de formaciones en las que un *continuum* comprende diversos niveles de organización a través de la suma

de objetos simples. La complejidad se enfoca, pues, en la visión de la semiosfera:

Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el "gran sistema", denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. (p. 309)

En el grado de codificación de sistemas primarios y secundarios, en el encuentro de significantes y significados, de emisores y receptores, de estructuras de información, de memorias culturales y de complejos mecanismos semióticos, se hilvana una irregularidad de la significatividad de mensajes, pero a la vez una realidad interconectada. La diversidad y la semejanza pueden connotar, al decir de Lotman (p. 323), profundas relaciones dialógicas.

La producción danzaria contemporánea fundamenta procesos generadores de sentido en el intercambio de *loci*, es decir, de espacios en conjunción con referentes arquitectónicos donde un conjunto de fuerzas, actores, sistemas de relaciones y operatorias de producción justifican el valor de profundas y catárticas situaciones de arte contemporáneo.

Ya aquí no se dialogiza como en el mercado renacentista, la plaza italiana de hedonistas y juglares, o la procesión inflada de magia y esperpento tal como solía aparecer en conquistas de arte entre lo sacro y lo profano, los malabares verbales o el cuerpo transido de la singularidad entre códigos suprahistóricos de ciudades estado; ya no se trata del bazar decimonónico donde el objeto era contemplado por un anarquista individual de valores; ni de la autotrascendencia de un objeto o conjunto de objetos que eran planificados por el imperio de la autonomía y la independencia total de la obra de arte. ¿Qué se observa, pues, en la megaproducción danzaria o el fragmento pequeño que se obstina en presentarse en la práctica arquitectónica actual?

Siempre los bailarines han inundado el espacio escénico callejero, o la locación fabril o la ciudad histórica tradicional situando sus tablas para la recreación comunitaria y social. Pero, ¿sucede así tan fácil en la actualidad? ¿quiénes son los responsables de esas prácticas que, imbuidas de la semiosfera, nos entregan su arte complejo, fractal, fragmentario, disperso y

postvanguardista? ¿se asume una narrativa otra de la práctica, una investigación del producto en maridaje entre danza, arquitectura y otros elementos?

El asunto no es tan joven: ya desde las prácticas de la postmodernidad se explotó el locus como el espacio donde podían ocurrir significaciones simbólicas a partir de producciones danzarias eminentemente originales. La danza contemporánea y otras expresiones concurren en espacios naturales exponiendo la artificialidad de su poética, y se encuentran con un circuito de posibilidades dramatúrgicas. La arquitectura y la urbanística se compaginan a través de sus funciones a los discursos de la danza. Allí hay una complejidad manifestada en la dualidad simetría-asimetría del carácter otorgado por la semiosfera, vinculante a la semiótica de la cultura.

La dinámica que se establece produce una conducta que semeja un objeto caótico, se invoca y se evoca una escena irregular cuando la expresión de esa danza contemporánea sale de la escena tradicional. El caos se sumerge en la poética y en el sistema de comunicación de este género. Allí, entonces, se produce un ensamblaje de valores artísticos que se comparten y dialogan entre sí.

Ya sea en diálogo con el patrimonio edificado o todo tipo de estructura perteneciente a un tejido urbano, la danza se enfrenta a valores de significado de un ambiente urbano-arquitectónico. El sentido, que está dado por la interpretación mediante la percepción, debe analizar esta interacción con los componentes tipológicos, los usos manifestados por la identidad o la densa red de significados atribuidos desde las asociaciones y analogías a las que concurre este tipo de escena. La historiadora de la arquitectura cubana Eliana Cárdenas (2015) consideraba que existían un conjunto de significados atribuidos a estos espacios, en los que los factores psicoperceptuales y semánticos desempeñan un papel primordial:

[…] influyen en que los usuarios sientan ciertas emociones a partir de las características del espacio y otras percepciones del usuario según sus experiencias: de acuerdo con estas puede sentir sensaciones de placer o desagrado, apertura o cierre, de tensión o de relajamiento, de alegría o tristeza, continuidad o fragmentación, dinamismo o estaticidad, de excitación o depresión […] hay aspectos particulares en los procesos de significación que, de acuerdo con los vínculos entre el contexto sociocultural y el sujeto, permiten identificar asociaciones tipológicas y estilísticas que pueden ser primarias (metafórico-referenciales), semánticas extra-arquitectónicas, vinculadas a un tipo según tema arquitectónico, tipológi-

co-culturales, estilísticas, epocales, referidas a un lugar, a tendencias, a creadores […] (p. 193) .

A este conjunto de signos y valores que expresan una determinada significatividad, se le sobreimprime la presentación de las propuestas de la danza. Y cuando se trata de aquellos géneros, estilos u obras contemporáneas se dinamita una poética que se estructura, no solo por el tipo de signo artístico propuesto por ella, sino que se suma a los mensajes que evoca el sitio o espacio escogido para el rasero postexperimental.

Se sabe que la danza contemporánea elude aquella danza de imágenes o narrativa establecida por la temporalidad de una danza convencional. La innovación del movimiento del cuerpo está dada por el expresionismo puro, la gestualidad sin límites, la absorción de un ritmo no preestablecido por la linealidad, sino que dialoga desde la ruptura total en la cadena del significado. Es gesto en acción "cargado de una mayor fuerza significante y voluntad comunicativa […] posee una gran capacidad para condensar ideas e imágenes que pudieran ser mucho más vastas" (Guerra, 2018, p. 30).

¿Será el coreógrafo consciente de estas inmensas posibilidades inscritas en las energías provenientes del espacio gestado en consonancia entre lo artificial y lo natural? La danza se involucra en este diálogo activando el signo doble de la artisticidad. Su sistema secundario —creatividad poética del movimiento del cuerpo en simbiosis con el estilo aportado— puede instaurar mecanismos de la diferenciación de significados. Dos *signifié* dialogan; pero, esta práctica ofrece, dada la comparatividad de dos fenómenos semióticos del arte, una concepción de la libertad sin límites impresa por lo efímero de las circunstancias del arte danzario.

Yo diría que el cuerpo adquiere la capacidad de ser mutante. A través de sus energías y de la interrogación permanente del ser, el bailarín se adensa en la muchedumbre de metáforas y desplazamientos. Su cuerpo es capaz de cuestionar y emplazar la hegemonía del otro, de descifrar en tanto cuerpo metamorfoseado la biopolítica amenazadora de aquellos vehículos sometidos por la vigilancia; o puede contribuir a que el otro receptor, ubicado frente a la deconstrucción de lo posible, sea un intérprete que vaya más allá del acto de contemplación estética, y se sumerja, interactuando con apropiaciones, en un acto catártico e interventivo de valores éticos y estéticos.

Varios festivales en el mundo se hacen eco de la legitimación de propuestas sugerentes en los que danza y espacio no convencional dirimen sus puntos de vista. No se trata solo de escapar del interior de un teatro,

donde la perspectiva central de la mirada se refugia en el acto especular en plena intimidad con la posesión del bailarín, sino de la búsqueda de un movimiento agilizado y puesto en sordina, no solo por una promoción más veloz atrapando las miradas y los cuerpos en despliegue, sino la interacción compleja, pero a la vez dinámica y profunda, con otros mecanismos de producción en la gestión artística de la danza.

Cuando cada vez la Habana vieja —entorno o Ciudad Histórica de la capital de Cuba, La Habana— se somete en sus ediciones correspondientes al festival internacional de danza en paisajes urbanos "Ciudad en movimiento", se activa una dialogicidad de caracteres, de pulsiones del existir impresas por el sentido de rejuvenecimiento de los espacios característicos o programados, y por una danza que se construye en identidad permanente con estos mismos sitios. Ella innova ante la capacidad perceptual del espectador, persigue el laberinto de signos imaginales, sensoriales y suprasensoriales e indaga en múltiples competencias semióticas, propias, no solo de su signo artístico, sino de cualquier realidad propuesta por la cadena textual en formación.

Cómo recibe, pues, el receptor habanero, cubano o foráneo, la intervención urbana de bailarines, agrupaciones y estéticas en el concierto múltiple gestado en la que se ha llamado una de la ciudades "maravillas" del mundo? ¿Se imagina uno que estas propuestas coreográficas rozan la sencillez y la simpleza en tanto objeto artístico? Me atrevo a decir que no, que no es fácil, sino complejo, interpretar el programa danzario sobre la resonancia literaria de José Lezama Lima, por ejemplo, y su súbito característico —las eras imaginarias en simbiosis con la polifonía del signo escritural— de Danza Combinatoria de Cuba, en medio de un locus, que puede ser aquel por donde penetra la luz, metáfora de la realidad en la bella ciudad de las columnas. Un Cemí danzario —semilla fecundante por los aruacos, entre los primeros pobladores del archipiélago— se entroniza en cargadas y energías aleatorias del movimiento, en fuga y diálogo con el espacio, significado por la subjetividad, las emociones, la realidad del contexto cultural o las condiciones sociohistóricas a las que alude el hecho danzario.

Es en estos entornos donde el paradigma tradicional del arte se enfrenta con la innovación de su conocimiento, el cuerpo metamorfoseado desde la poesía en movimiento, en la transitividad hacia el eco de la conciencia semiótica en plena representatividad, alusión o intertextualidad de mensajes otorgados en espacios, en los que cuerpo, mente y movimiento se entrecruzan en plena tensión dialéctica. Hasta las representaciones de la

danza folklórica y el fragmento clásico pueden someterse al diálogo con las significaciones de la arquitectura.

También, y por qué no, la danza contemporánea encuentra la complejidad del diálogo en el audiovisual dentro de su propuesta coreográfica, o en el resultado de la videodanza, que aun cuando es un audiovisual creado, se estructura a partir de la producción de danza, o en el cine sobre danza, en el que se evoca la manifestación ya sea a través de la biopic de una figura célebre o el film coreográfico que, pleno raccord en movimiento, va de una postura, a un zoom o a una técnica cinematográfica determinada que presenta las esencias y singularidades de estéticas danzarias. Hablando de espacios, y complejidades intersemióticas, véase a *July* (2018), de Iciar Bollaín, película biográfica sobre el genial bailarín cubano Carlos Acosta, en la que secuencias matizadas por leit motiv permiten que la identidad del cuerpo danzante se apoye en la identidad de determinados espacios tradicionales impresos en la figura.

Es el audiovisual en la danza contemporánea otra de las artes que se yuxtaponen en préstamo, y que, asumiendo los recursos intertextuales, ya sea como pastiche, parodia, cita, alusión o collage le imprime la capacidad del estudio de este arte dentro del universo de la transtextualidad. Se trata de analizar los sentidos que imprime un audiovisual a la danza contemporánea, pues otro tipo de material dialoga con determinadas posibilidades en interacción. La imagen en movimiento emite concepciones e innovaciones, y formula una interrogación junto a los signos corporales que permite una riqueza si el realizador es capaz de situar de forma inteligente las cadenas textuales en la expresión de su arte.

Aunque no es objetivo de este ensayo exponer asuntos de la transmedialidad a propósito de las narrativas cruzadas entre las instancias mediáticas, sí es necesario atender a una economía de la experiencia que se configura en la transitividad de la escena contemporánea en el diálogo entre dos dispositivos enunciadores de sentido. Como ha venido exponiendo la crítica especializada, ocurre un proceso performativo que dota el pensar y realizar la relación espectacular, de posibilidades, interconexiones y elementos que llevan a situar la escena en cruce interdisciplinar:

La escena contemporánea ha emprendido una relectura del programa moderno a través de la cual se ha propuesto volver y pensar todos los elementos que constituyen la relación espectacular, desde la dramaturgia hasta la competencia y el trabajo del espectador pasado por el cuerpo y la subjetividad, el espacio y la temporalidad, las materias expresivas, los lenguajes y la intermedialidad, alcanzando en este proyecto el modo en

que se construye el sentido que se pone en circulación a través de la investigación y la relación pedagógica, no exentas de interés social, ético y político (2019).

Hablo de la mancomunidad de dos o más expresiones —recuérdese que el sistema semiótico secundario de la danza puede incluir varios tipos de signicidad— en un diálogo constitutivo de alteridades e innovaciones. No remito en este acápite a la exageración del discurso tecnoartístico —aspecto caro al postmodernismo—, sino de la capacidad nemotécnica y didáctica que tiene el audiovisual en su posibilidad de contribuir a la riqueza expresiva de la danza contemporánea.

En esa contribución entre el audiovisual y la danza se inscribe un entrecruzamiento dador de substancias, imágenes y constructos; que establece una dinámica capaz no solo de metamorfosear más las diversas posturas expresivas de los bailarines, sino plasmar en estas experiencias un vasto campo de competencias, tanto artísticas propiamente dichas como singulares perspectivas de interpretación de la danza en los circuitos de recepción.

Implica, pues, que la creatividad y la producción de la danza contemporánea actual asuman la complejidad a través de un acto fecundante y simbiótico. El paradigma del arte no está en crisis, ni asume un caos contraproducente en la avalancha de intercambios. La signicidad es el resultado de la autorreflexividad y de la puesta en valor de construcciones complejas dentro de horizontes posibles.

Esto, por supuesto, incrementa los sentidos de la interpretación y la crítica dialógica, y permite que el lector enriquezca su percepción. Para el crítico o investigador, por su parte, la complejidad de ese diálogo, en medio de sus complejidades, es una experiencia que somete el discurso a una hermenéutica vinculante, una interpretación sobre la eficacia de los textos que produce la mirada sobre los cruces interculturales, los trasvases narrativos o no narrativos, y el pleno comulgar de la semiosis en las confluencias de todo aquello que lleva al arte a la hiperestesia de las sensibilidades y sus conquistas particulares.

Esta complejidad, dada por las cualidades del diálogo, enriquece las perspectivas de representación y contribuye con las políticas interventoras de sus numerosos actores. El cuerpo en construcción se adentra en las prácticas del entrenamiento, en el diálogo del salón y de todo tipo de espacio, en las confluencias de la recensión, en el *making of* de la danza —tomo prestado este término de la economía audiovisual— para dirimir la

entronización de sus prácticas, en el eterno rozar de sus textos, cual río que busca el delta donde deberá llegar, en la mar de sus posibilidades.

Bibliográficas

1. Bajtín M. (2009). "Contribución a la metodología de los estudios literarios". En Desiderio Navarro (comp.), *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008*, vol. II, pp. 312-321. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

2. Bajtín M. (2000). *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. México: Taurus, La huella del otro.

3. Barthes R. (1968). "La muerte del autor". En C. Fernández Medrano (traductor), recuperado de *http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html* el 15 de junio de 2015.

4. Cárdenas E. (2015). *Historiografía e identidad en la arquitectura cubana*. La Habana: Ediciones Unión.

5. Deleuze G, Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A.

6. Lorente Bilbao, J. I., Martínez, R., Vázquez Jiménez, L. (diciembre de 2012). "Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas". En Actas–IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social– IV CILCS– Universidad de La Laguna. Recuperado de *Actas on-line: http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html* el 10 de septiembre de 2019.

7. Lotman I. (2009). "Acerca de la semiosfera". En Desiderio Navarro (selección y traducción), *El pensamiento cultural ruso en* Criterios *1972-2008*, vol. I, pp. 306-328. La Habana: Centro Téorico-Cultural Criterios.

8. Martin D. C. (2015). "Atención, una música puede esconder otra: la apropiación, alfa y omega de la creación". En Desiderio Navarro (selección), *Denken Pensée Thought Mysl... Ezine de Pensamiento Cultural Europeo*, vol. 3, nums 51-75, diciembre 2013-agosto 2015, pp. 534-555. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

9. Grygar M. (2015). "Sobre la semiótica comparativa del arte". En Desiderio Navarro (selección), *Denken Pensée Thought Mysl... Ezine de Pensamiento Cultural Europeo*, vol. 3, nums 51-75, diciembre 2013-agosto 2015, pp. 469-497. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

10. Guerra R. (2018). *Coordenadas danzarias*. La Habana: Ediciones Unión.

11. Juvan M. (2015). "Los diálogos entre el pensamiento y la poesía, y los híbridos teórico-literarios". En Desiderio Navarro (selección), *Denken Pensée Thought Mysl... Ezine de Pensamiento Cultural Europeo*, vol. III, nums 51-75, diciembre 2013-agosto 2015, pp. 442-465. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

12. Szegedy-Maszák M. (2015). "La quimera de la (in)certidumbre: la formación de cánones en la era postmoderna". En Desiderio Navarro (selección), *Denken Pensée Thought Mysl... Ezine de Pensamiento Cultural Europeo*, vol. III, nums 51-75, diciembre 2013-agosto 2015, pp. 498-513. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Куба)
Эрнесто Тригеро (Куба)

Las danzas caribeñas en diálogo con el paradigma de la cultura popular tradicional *santiaguera*
Карибские танцы в диалоге с парадигмой традиционной народной культуры *santiaguera*

La danza ha sido una manifestación fuertemente arraigada a la concepción identitaria en Santiago de Cuba. Múltiples influencias ha recibido en su crisol, a través de una historia genuina y el diálogo intergeneracional. Atemperada por los procesos culturales, la danza se ha sumado a la construcción permanente del rasero identitario, de manera que se ha visibilizado en su universo la mezcla de diversos componentes y sustratos de tipo étnico, cultural, humano, material, espiritual y patrimonial.

No deja de ser ella una manifestación que evidencia signos y códigos fuertemente interrelacionados al discurso histórico-social y a la médula cultural. En los discursos temporales y espaciales que han consolidado el arte del movimiento a través de los cuerpos en Santiago de Cuba, el ámbito del Caribe ha penetrado con fuerte intensidad. Esta es una ciudad que está pergeñada, no solo de la fusión de elementos presentes en el mosaico caribeño, sino de la atmósfera y las concepciones culturales ancladas en diversas parcelas del mundo representacional, tanto en lo objetivo como en lo subjetivo.

Diríase que, para entender y comprender el arte del movimiento, habría que analizar cuál es la relación de las representaciones danzarias con el Caribe como región, al igual que su plasmación en lo que se reconoce como cultura popular tradicional en Santiago de Cuba. Al resultar la cultura un proceso dinámico, rico y complejo se matizan una serie de imágenes, códigos, lenguajes, gestos, posturas y elementos de la interpretación que se descifran a partir de la construcción del sentido.

El culturólogo Stuart Hall (1997) ha definido la representación como: “Un proceso por el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje

(ampliamente definido como un sistema que utiliza signos, cualquier sistema de signos) para producir sentido" (p. 55).

El sentido ha estado presente en la apropiación de visiones culturales y en prácticas que legitiman diferenciaciones sociales y dispositivos materiales y textuales. El lenguaje representacional tiene en la danza a un dispositivo que se activa a partir de su ordenamiento y su modo de configuración, en tanto es un tipo de arte en construcción permanente, que organiza sus estatutos ya sea en la concepción del arte en sí —cuerpo disciplinado, entrenamiento, expresión artística, kinesis, cinética, coreografía, estilo— como en aquella clasificación de la que no puede escapar, la cultural, pues sale de un modo de convención social, relacional en la que se plasman otros dispositivos presentes en el cuerpo social, en la memoria cultural, en la interacción, en la política de los grupos humanos.

De esta forma, se imbrican a través de la visión de Hall tres diferentes órdenes de cosas en esta perspectiva construccionista: "lo que denominamos el mundo de las cosas —la gente, los eventos y las experiencias; el mundo conceptual —los conceptos mentales que llevamos en nuestras cabezas; y los signos, organizados en lenguajes, que 'están por' o comunican estos conceptos" (p. 55).

Las representaciones artísticas —danzarias en este caso— se amalgaman o interrelacionan a representaciones sociales y culturales en evidente simbiosis con la vida cotidiana, la cultura percibida a través de la historia, los procesos de atribución de significado, las interacciones simbólicas y lo producido por las prácticas a través de distinciones simbólicas y esquemas de representación. La danza es otro dispositivo para entender aquello que Pierre Bourdieu llama habitus incorporado. (2007, p. 86)

El historiador Roger Chartier (1996), por su parte, considera a partir del análisis sobre Furetière que:

> […] la representación da a ver el objeto ausente (cosa, concepto u persona) sustituyéndolo por una imagen capaz de representarlo adecuadamente. Representar, por lo tanto, es conocer las cosas de manera mediata por la pintura de un objeto, por las palabras y los gestos, por algunas figuras, por algunas marcas: así los enigmas, los emblemas, las fábulas, las alegorías. Representar en el sentido político y jurídico, es también ocupar el lugar de alguien, tener en mano su autoridad. (p. 78)

Chartier, quien connota el estatus del conocimiento del signo, "en su separación de la cosa significada, y la existencia de convenciones que rigen la relación del signo con la cosa" otorga doble definición al repre-

sentante, quien distingue al representado ausente y lo manifiesta y reconoce mediante la presencia-ausencia. Esta concepción puede lindar con el imaginario, las experiencias de lectura, los dispositivos simbólicos que se tejen en lo cultural. Chartier también significa que se puede mostrar una presencia o presentar públicamente una cosa o una persona, y esta constituye su propia representación.

Como la danza forma parte de un discurso espectacular, en tanto es un arte escénico que responde a un espectáculo, es necesario tener en cuenta el criterio de García Barrientos sobre los textos parciales que distinguen el espectáculo. En ellos se establece un sentido de la representación. Él establece los lingüísticos (orales y escritos), los no lingüísticos (icónicos y simbólicos), los de referencia verbal y no verbal, los transcriptivos o reproductivos y las descripciones. (2015, p. 31)

También considera que existen tres grados de representación del tiempo y el espacio, el patente, el latente y el ausente. Tener en cuenta estos elementos dramatúrgicos y su conexión espectacular con la danza ratifica la participación en una de las líneas que contribuyen con la emisión del texto artístico y su teatralización de las formas.

Se trata de hacer ver que, mediante la danza, y específicamente en Santiago de Cuba, sus representaciones en el ámbito de lo caribeño se reconocen a través de la relación con dos direcciones importantes: en primer lugar, como respuesta de la cultura a la que pertenece, y, en segundo lugar a las apropiaciones de sentido que desde su propia manifestación se generan según sus procesos artísticos, simbólicos y productivos.

A través de su historia, Santiago de Cuba fue punto de encuentro y de enlace de varios componentes discursivos y formas visibles del sustrato cultural, fenomenológico y corporal, en el que se anclaron configuraciones del Caribe, representaciones institucionalizadas y signos visibles en relación con una identidad que, potencialmente, debió construir y repensar, no solo su mundo social, sino sus relaciones en tanto modalidades del existir.

Representar la danza y el Caribe para esta ciudad ha constituido una parcela que se constata en los múltiples diálogos que se cruzaron atendiendo a la geografía, los procesos migratorios, el *mare nostrum* del Caribe, el mar como esencia y trasvase de potencias, el paisaje, las islas, los renglones económicos y la diversidad humana que impuso su pluralidad, pero también la comprensión del otro que viajó e hizo del lugar de origen un lugar de encuentro; reservorio de lo múltiple caribeño que, en tanto metáfora, visualidad y sociabilidad, ha inscrito sus lugares y condiciones de posibilidad en los modos de acreditación y veracidad que permiten, al de-

cir, de Chartier (1992), ordenar y controlar los discursos presentes en las representaciones culturales. (p. 15)

Desde lo cultural y en atención a los dispositivos materiales y espirituales, en la ordenación simbólica, el Caribe penetró, pues en torno a la región se dispuso la gran transacción humana —la esclavitud— que generó la construcción de culturas mestizas, criollas, híbridas, que tuvieron a África como el lugar de origen que permeó, en el diálogo posterior con las islas, otras formas para la construcción de sus referentes a partir del encuentro de la religiosidad popular, la negritud y la conformación de culturas materiales e inmateriales en franco proceso de transculturación.

En la cultura popular tradicional de Santiago de Cuba, el Caribe se hizo presente a partir de estas formas y se ha tenido en cuenta en la voluntad de heredar rasgos comunes implícitos y explícitos en los procesos del legado cultural y en el contenido de lo que constituye la tradición. Según Eriksen y Selberg (2015), la tradición no es igual a las representaciones tal y como fueron en el pasado, sino que:

> […] la tradición es un proceso social que implica interpretación y legitimación de determinadas instituciones, roles y contextos. La tradición se refiere al pasado, pero tiene una función en el presente. Viendo qué se selecciona y define como tradición, podemos aprender algo sobre cómo diferentes grupos en la contemporaneidad se presentan a sí mismos […] cómo construyen su propia identidad con ayuda de referencias a cómo era antes. (p. 425)

La tradición, al estar firmemente enraizada a los procesos culturales y artísticos, da relieve a la identidad y a la legitimación de categorías culturales que nutren a las actividades simbólicas y contribuyen con lo que Eriksen y Selberg denominan "formación de comunidad, cooperación y legitimación" (p. 426).

En estas coordenadas, la comida, la danza, los vestuarios tradicionales, los rituales, el folklore, el lenguaje, los símbolos creados por las culturas nacionales, regionales o locales, los mitos, los eventos, festivales, representaciones históricas, dispositivos de enunciación y producción cultural y artística, la teatralización o representación para espectadores, los juegos, los significados (re)interpretados según el diálogo y la imaginación, crean productos e interpretaciones en tanto representaciones disímiles sobre la acción cultural.

Danza y representaciones caribeñas: acciones del cuerpo y luces de lo cognoscible

En el fragor de la cultura con su sabor neto antropológico, se teje una de las urdimbres que ha hecho de Santiago de Cuba, un sitio sobre la tradicionalización en torno al Caribe. Sus representaciones en función del patrimonio vivo presente en la cultura popular tradicional han permeado la huella de conjuntos como la Tumba Francesa que, desde inicios del siglo XIX, orientó una faceta de la cultura inmaterial en la ciudad. Retomando la tradición dahomeyana y francohaitiana, trajo sus referentes al Oriente cubano y produjo otra lectura sobre el imaginario del Caribe a través de ritmos como el masón, el fronté, el jubá y el grassimá.

Mediante lo representado en el reservorio de la tumba francesa se ha visibilizado una serie de referentes músico-danzarios que fueron mixturados en el encuentro entre África, Haití y Santiago de Cuba. En la tajona, las tumbas, los catás, en los movimientos cadenciosos y pélvicos se orquesta una ausencia que se remite al discurso iniciático del tiempo fundacional, cuando llegaba al Caribe y se transmitía en medio de las grandes haciendas cafetaleras. En aquel tiempo el cocoyé y el gallo tapao hicieron que los intérpretes revelaran médulas en el discurso cultural santiaguero.

Aquí la representación danzaria sale de lo puramente cultural que está en la conservación de la tradición, en la endoculturación o puesta en escena de un folklore vivo a través de lo heredado. En 1998 Gaudiosa Venet Danger (Laura Cruz, 2015) había expresado:

> Conservamos los estatutos y patrones de las antiguas tumbas, principalmente la nuestra, que en las tumbas se reunían para festejar sus santos patrones, fechas simbólicas. Mantenemos el espíritu africano, nuestros tambores ya tienen más de un siglo, fueron hechos por manos africanas. Seguimos bailando masón con sus cuadros, tahona para arrollar por las calles, sobre todo en los carnavales, el yubá o frente donde el bailarín principal responde con energía al toque del premier, o tambor principal, para discutir a su mujer, a su pareja; este baile tiene mucho parecido con la rumba cubana por el ataque del bailarín y es a su vez el que más tiene de raíz africana entre todos los bailes de tumba francesa, el más agresivo, rebelde, todo lo contrario del masón, que es suave y coreográfico. (p. 221)

En la gestualidad, la cultura corporal, el ritmo de la tumba y la alusión al patuá, se vertebraron prácticas que insistieron en su apropiación y en la legitimación a través de una cultura enraizada y representativa. El espíritu de las tumbas permitió un disciplinamiento en torno a la tradición y una apropiación sobre la base de la resistencia del grupo cultural. Al generar una coherencia simbólica de grupo portador, la acción representa

sus valores. Espacio, cultura de grupo y danza tradicional se fusionan y dialogan en cierto ámbito de lo caribeño y se negocia a partir de su mantenimiento como foco de la cultura popular tradicional y patrimonio inmaterial de la humanidad.

El Caribe como contexto de discursos y registros de experiencia en Santiago de Cuba han posibilitado que la visión de Lloyd (citado por Chartier, 2005, p. 20) se pueda orquestar en el sentido de cómo las agrupaciones portadoras han visibilizado un universo de percepciones y cohesiones que formulan concepciones coreográficas sobre la historia vivida. La cultura viva se enraíza al pasado, pero se hace dinámica al explotar las claves danzarias en proceso permanente de retroalimentación.

Una historia sobre el Caribe y las representaciones danzarias en Santiago de Cuba (1961-2010)

Desde finales de los años sesenta y principios de los setenta, el Conjunto Folclórico de Oriente (CFO) desarrolló una profunda indagación en aspectos de la cultura popular tradicional y en los bailes que conformaban la tradición folclórica caribeña, se infiltró en los estudios de la regla de palo monte y hurgó en el significado caribeño de las danzas tradicionales, así como en la impronta africana de las mismas. Los espectáculos presentados a partir de julio de 1970 en Santiago de Cuba evidenciaban cómo se había producido un salto cualitativo en la investigación danzaria y una labor más consagrada en prácticas de yoruba, interpretación, percusión y lingüística.

Otros montajes fueron la *Tumba Francesa*, *La Carabalí* y la *Conga santiaguera*. En este último, el Conjunto rescató el folklore regional y sus valores artísticos. Durante los primeros cinco años de los setenta, el CFO profundizó en el gagá, la tumba francesa y el cocoyé, así como en otros componentes representativos de la cultura popular tradicional con fuerte base en África y Haití, transculturados en Cuba. Así lo reconoce Antonio Pérez:

> Después del gagá nos dimos cuenta que habían más manifestaciones, bailes de salón, como el biché, el congo layé, el congó, los bailes Ercilí, y los bailes de salón como el minuet y el rigodón.
>
> Nos metimos en el vodú, en los loas, en su panteón inmenso, que tenía bases profundas desde el sentido ancestral. Esa religión en Cuba se transformó, no es la que se hace en Haití. Nos dio la fuerza para investigar y nutrimos con estos grupos; participamos en sus festividades religiosas, en Las Tunas, en Dos Palmas, en la Sierra Maestra, y las de Guantánamo. El grupo comenzó a abarcar un lenguaje danzario que lo diferenciara del resto del país.

> Creamos un sistema de clases del folclor oriental. Siempre existió el error de no reconocer los bantú en Santiago de Cuba. La mayoría eran bantú, con las inmigraciones. (Equipo dela Fundación Caguayo, 2012)

Trabajar en estos reservorios supuso construir otra pertinencia sobre la que se trazaba una parte del folclor oriental, que había bebido en las múltiples migraciones realizadas por los braceros durante el trabajo realizado a partir de las oleadas de la Primera Guerra Mundial. Las investigaciones trajeron consigo el estudio de representaciones que están primeramente ordenadas en los cultos de las comunidades y en el procesamiento artístico que conlleva el estudio de las formas objetivadas de lo que Chartier llama instancias colectivas o individuos singulares que legitiman la existencia de un grupo o comunidad.

La trasposición escénica teatraliza momentos históricos y se impone sobre una instancia etnográfica y fenomenológica para establecer signos danzarios presentes en el mosaico de la cultura popular tradicional. Para ello, la representación exigía de un desciframiento de identidades y la consiguiente visibilización de historias del cuerpo. La lengua, el ritual y las danzas, tanto tutelares como raigales, suponían un adensamiento que se debía trasponer a la escena.

Los coreógrafos y estudiosos de esta vertiente participaron como observadores de estos cultos y, enclavados cerca de las montañas, tuvieron que precisar el rito del *manye loa a grand bois* o el culto petró en sus variantes que se cristalizaban en la región oriental de una forma prototípica. La preparación coreográfica, artística y danzaria operaba, entonces, con figuras y formas de representación que escogían un remanente de la subjetividad y la teatralización materializada en una poética y una creación singulares.

Para Antonio Pérez, las permutaciones se anclaban en el texto artístico, distanciándose a la vez del rito para proceder escénicamente. Los grados de representación suponían dotar los espectáculos de las presencias-ausencias y connotar significados y efectos a partir del efecto múltiple en la escena. El color del Caribe se desplaza intertextual y raigalmente al discurso coreográfico.

El grupo folclórico Ballet Cutumba, que había iniciado con el nombre de Isomba, “danza que no muere”, tuvo gran participación en la animación folclórica de Santiago de Cuba. En 1983 esta compañía había madurado escénicamente, pues su ciclo de origen caribeño presentado en el teatro Martí evidenciaba calidad danzaria y vuelo profesional. La *Tumba*

Francesa, el *Canto Haitiano*, el *Gagá*, el *Merengue Haitiano* y el *Yaunté* se unían a *Los comparseros*, *La tajona*, *Mamarrachos*, *Los cutareros*, los *Pregoneros* y la *Conga santiaguera* en un espectáculo vistoso y sumamente catártico. Las raíces de la región eran explotadas con gran desempeño por parte de los bailarines.

Cutumba y el Ballet Folclórico de Oriente fueron las principales compañías que se movieron profesionalmente en el panorama santiaguero. Las características étnicas del Caribe resultaron filones expresivos de las danzas de ambos conjuntos, que no hubieran tenido plasmación sin la investigación previa para conformar las coreografías. Las danzas haitianas, por ejemplo, tuvieron que visualizarse sobre la larga historia que iba desde los entornos vodú, con sus espíritus de cofradías hasta los bailes que matizaban los espíritus guedés, en el diálogo kinestésico de los cuerpos con los dioses tutelares de aquellas regiones.

En noviembre de 1985, el Ballet Folclórico de Oriente impactó a las audiencias danzarias de Santiago de Cuba con la obra *Sublevación o cadena*, con la coreografía y dirección general de Antonio Pérez y la asesoría de Bertha Armiñán y Jorge Vaillant. La pieza asumía el folclor haitiano y trataba el tema de la esclavitud en la región. El guión dramatúrgico de la obra presentaba imágenes danzarias sobre momentos en los que se exponía la esclavitud en haciendas y cafetales. El periodista Carlos Barrueco Ríos (Triguero, 2015) comentó sobre la obra:

> Los pasos y bailes empleados por el Folclórico de Oriente en esta obra son el yanvalou perteneciente a Eleggua; el merengue, baile de salón de los días festivos; Simbí, expresión de la fuerza, utilizado en las siembras o recogidas de cosechas en Jermie, pueblo haitiano, para demostrar sus potencialidades en las reyertas; y el jodú, donde está presente la transculturación del panteón yoruba en el folclor haitiano.
>
> Sus cantos son rezos del jodú […] acompañados por los tambores Leguedé y Mamá Mayor.
>
> *Sublevación o cadenas* es una obra donde podemos encontrar una simbiosis danza-teatro con la presencia de escenificaciones dramáticas, el mayoral y el cura, y la utilización de grandes telones de fondo como elementos escenográficos que van cambiando a medida que se interpretan los distintos cuadros y que brindan al espectador un apoyo visual y una ubicación en el espacio (p. 181).

La obra *Sublevación o cadenas* tenía una excelente concepción dramatúrgica, en la que se reflejaba un estudio intenso del proceso sincré-

tico ocurrido en Haití. La coreografía desplegaba los atributos del merengue y el yanvalou, a través de ritmos en los que los bailarines inclinaban sus torsos hasta el suelo invocando a los loas: diversas pantomimas mostraban el movimiento en el espacio que ameritan estas danzas y su consiguiente teatralidad. El fragmento del juego con los machetes devenía momento de la coreografía en el que se perseguía la concentración dramática y el derroche sicotécnico de los bailarines. La gestualidad debía ser propia del Caribe; por tanto, el Folclórico de Oriente lograba introducirse en una obra de relieve conceptual, teatral y danzario.

El Cutumba, por su parte, preparó durante 1985 la obra *La fiesta del tambor assotor,* con dirección general y artística de Roberto Sánchez, cuyo tema recreaba la fiesta tradicional del 24 de diciembre en los pueblos haitianos. El tambor, de más de cinco pies de altura, era protagonista en la danza. Según David González (citado por Triguero, 2015) "estos tambores encarnan a grandes jefes espirituales o terrenales; permanecen casi siempre ocultos de la vista de las grandes masas; no se "tocan" en el sentido musical, y suelen presidir algún tipo de ceremonia, poco frecuente pero de suprema importancia" (p. 182).

Este autor sostiene que las ceremonias urbanas en torno al assotor se parecen más a las de tradición yoruba, pero sí coincide en la presencia de Ercilí como espíritu presente al lado del assotor. Cutumba trabajó la danza del assotor dándole el toque experimental mediante el trabajo percutivo, la síncresis con la danza que marca la presencia de los loas haitianos, así como el empoderamiento colectivo del tambor en las manos de los negros.

Esta obra le valió el segundo premio en el Concurso Nacional de Coreografía UNEAC´85. Los personajes principales fueron asumidos por Nereyda Armiñán, Geovanis Hechavarría, Roberto Sánchez, Juan Bautista Castillo, José Carrión, Miriam Coello, Victoria Arrate e Idalberto Bandera. Este último bailarín consideró que su participación en esta fiesta danzaria en torno a este objeto simbólico le connotó como bailarín solista de alto vuelo e, incluso, para ser seleccionado por el coreógrafo Jorge Lefevre para Ercilí, fusión entre ballet clásico y folclor.

Las investigaciones han sido frentes insoslayables en la historia de las agrupaciones folclóricas de Santiago de Cuba, que les han permitido descubrir profundamente los signos de la religiosidad popular para entonces adecuarlos a las expresiones de sus conjuntos. Las experiencias singulares de Bertha Armiñán gestadas en el 3 de diciembre (Triguero, 2015) se presentaron de esta manera:

> No solo vi la Tumba Francesa de Santiago de Cuba, sino también la de Guantánamo. Fui a Los Negros a ver el grupo haitiano; a Palma Soriano a ver a los rará; a La Maya para ver cómo surgió la tajona. Teníamos que ir a los grupos portadores. Cuando monté la tumba francesa en el Conjunto de la FEEM fui a ver a Tecla Danger, reina de la tumba. Grabé los cantos de los haitianos de Los Negros y Tecla me dijo que eran haitianos. Existía diferencia entre el esclavo de plantación y el doméstico. Ella se veía doméstica: había aprendido la elegancia del amo francés.
>
> El trabajo de investigación y superación nos llevó a trabajar como profesionales. Así surgieron las Noches Culturales de la calle Heredia, las que después se perdieron. (p. 186)

A finales de septiembre de 2000, el Cutumba estrenó *Congolla*, que incluía *Papá Guedé, Tumba francesa, Trío de cantos haitianos, Tahona* y *Muñeca y Caballito*. El programa también presentaba *Baile de chancletas, Pregones* y *Estampas del carnaval santiaguero*.

El 2 de diciembre de 2000, el Ballet Folclórico de Oriente estrenó su espectáculo sobre la *Tumba francesa* que rendía homenaje a los 138 años de la tumba La Caridad de Oriente y también volvió sobre la coreografía *El cafetal*, para celebrar los 41 años de su fundación. El espectáculo contó con el guión de Ramón García y la coreografía de Temístocles Fuentes, al igual que se presentó el CD "Oda al tambor".

Llama la atención que, a lo largo de los años, el Cutumba ha reflejado el acervo francohiatiano y cubano a través de obras como la *Tumba francesa*, estrenada en 1975 por el coreógrafo Roberto David Linares y con dirección de Aldo Durades, que reflejó los ritos de iniciación de las comunidades francohaitianas en el sur de Oriente; *La tajona*, coreografía de Linares y dirección de Antonio Pérez, en tanto confrontación entre dos bandos que tejen y destejen las cintas; y *Papá Guedé*, estrenada en 1997, con coreografía de Ernesto Armiñán y dirección de Roberto Sánchez, que reflejaba cómo los espíritus de los muertos haitianos tendían trampas a las mujeres en el río. La aparición de los espíritus guedés resultó una de las temáticas mejor logradas en la compañía, pues la coreografía recreó las humorísticas intervenciones de estos personajes propios del folclor haitiano.

Estas intervenciones construyeron un sentido del mito haitiano en las coreografías y apelaban a historias latentes en el imaginario y en la construcción de subjetividades en la historia cultural del Caribe. Las coreografías aluden a un sentido representacional que versa dramatúrgicamente

en un complejo que desmonta a la manera cubana y santiaguera formas de discernir el texto artístico a través de interpretaciones de ritual y convenciones que, sobre la base del histrionismo y de la personalidad de los loas, convergen en una lectura que teatraliza gestos, posturas y acciones combinando una cadena de causas y efectos, motivos e intenciones, en este caso coreográficas.

El lenguaje representacional danzario recuperó trozos de una memoria que evoca los loas haitianos y sus rasgos representativos a través de las divinidades voduistas y los consiguientes significados expresados a través del humor. Tanto el vestuario prototípico de los loas haitianos, los accesorios, como el creóle patentizado en el coro de músicos apela a la taumaturgia caribeña. La coreografía reconstituye mediante la plasmación de la danza en interrelación con la comedia, la fanfarronería y se teatraliza el mito en el espíritu de la compañía.

El Ballet Folclórico de Oriente cumplió 45 años en 2004, año en el que se le otorgó la placa José María Heredia a Silvina Fabar, Luisa María Barrientos, Juan Bautista Castillo y Antonio Pérez Martínez, todos relacionados con la evolución de la compañía. Milagros Ramírez, quien dirige la compañía desde 1996, recordó (Triguero, 2015) una labor realizada el año anterior: "En 2003 fuimos a Haití, investigamos el petró, vertiente del vodú, es aquella que trabaja la parte negativa del vodú. El hougán lleva a la persona al estado de nsambi. No transformamos nada, sino que le dimos belleza estética para que el público lo recibiera de una manera más agradable". (p. 187)

A propósito de *Petró de Haití* (Triguero, 2015), Ramírez declaró: "me introduje en ese mundo de fantasía y magia. Hice investigaciones sobre las iniciaciones de los hounsi en el vodú, en tanto plasmación del espíritu de un finado. Creé un calentamiento para las danzas haitianas, basándome en lo que aprendí de la técnica yoruba que toca el yanvalou, el vodú y el petró". (p. 188) Ramírez también ha manifestado su criterio sobre los bailes campesinos en Santiago de Cuba:

> Las danzas campesinas tienen características diferentes a esta ciudad, diferentes al zapateo campesino. Aquí, aunque no hay changüí, existen influencias del área del Caribe. El modo de mover la saya se asemeja más al modo latinoamericano. Se mueve a ambos lados, como el huapango. Además la tumba francesa tiene un zapateo que se llama "halar". Hubo esa mezcla entre el zapateo cubano y el que se hace en la tumba francesa. Lo de Santiago de Cuba es muy par-

ticular, no tiene que ver con lo que se hace en el resto del país. (p. 188)

El reservorio folclórico en Santiago de Cuba ha tenido a estas agrupaciones como las más representativas de su catálogo escénico. Ellas, no solo han cumplido programas y calendarios en sus días de fundación, sino también se han incorporado a las festividades escénicas que se realizan en la ciudad, como el prototípico Festival del Caribe.

Cutumba, cuyo logotipo visual ostenta a la serpiente, en tanto deidad principal Dambalá Wedos del vodú, representa la sabiduría de nuestros pueblos y refleja a través de sus ritmos y cantos la rica identidad caribeña y cubana. El toque de la tumba y su devoción a Cuba le imprimen la distinción simbólica de su nombre.

Uno de sus espectáculos, *Folclor y cosas de la campiña*, permitió que la compañía se expresara de una manera nítida y dinámica, al escoger un repertorio que abordaba el epicentro yoruba, el abakuá, las danzas del vodú, las raíces carabalí en tanto ritmos gagá y congo y las danzas haitianas del massun asumiendo las deidades Erzilí Freda y Dambalá Wedó. El íreme o diablito, los güireros y Eleguá, las doncellas con Ercilí Freda al frente de la estirpe dahomeyana, la "Trilogía africana" mostrando la fiesta de los negros de las plantaciones, "Ero Fodule" intercambiando con las tendencias danzarias contemporáneas, "Massún" con su impronta erótica y triunfal y "Cosas de la campiña" con sus matices campesinos, le han otorgado la calidad escénica y la ovación de varios auditorios. Cutumba invocaba a través del massún el juego kinestésico y la extrema coquetería evidenciados en los movimientos de cadera y en el ondular de los cuerpos.

La relación entre la cultura popular tradicional y la gestión comunitaria tuvieron en Santiago de Cuba un verdadero epicentro a partir del surgimiento de los festivales del Caribe que en los primeros años se les llamó festivales de la cultura de origen caribeño. La ciudad se convirtió en un gran escenario, donde comenzaron a compartir significados artísticos los diferentes grupos portadores de la nación. Resultado de la política cultural, el festival irrumpió con un diseño más simple que se hizo más abarcador con el paso de los años. Para entender los complejos danzarios que se articularon en cada una de sus ediciones es necesario tener en cuenta el criterio de su fundador Joel James (Triguero, 2015), pues ilustra el sentido de su creación hacia la integración caribeña:

> El festival del Caribe surgió como resultado de una preocupación del Cabildo Teatral Santiago por buscar una ampliación de los escenarios donde presentar sus obras, salir a la calle o a las plazas.

Eso me llevó a indagar sobre la proximidad de comunidades de inmigrantes caribeños, jamaicanos y haitianos, en la cercanía de Santiago de Cuba o fuera de sus límites (p. 214).

El surgimiento del festival tuvo en cuenta el período inicial exploratorio que debía hacerse desde el trabajo de campo, a partir de la identificación de necesidades que acontecían en las comunidades de fuerte arraigo caribeño. El autor de La muerte en Cuba agrega:

Caminábamos por las montañas y cañaverales, aparte de la localización de los grupos que conocíamos en Santiago de Cuba y con los cuales ya trabajábamos. Me ayudaron Carlos Padrón y José Fernández Pequeño. Subíamos y bajábamos lomas, unos 30 y 40 kilómetros, y los agrupábamos un poco en el formato de lo que exigía la presentación en público. Así, agrupamos una treintena de grupos solamente en las provincias orientales. Algunos estaban más organizados como el Caidije, de Camagüey, y el Cinta, de Ciego de Ávila; y otros muy nuevos, como el Pilón del Cauto y La Caridad, con los cuales intercambiábamos.

No dejo de mencionar a Rogelio Meneses, quien me acompañó desde el punto de vista artístico y también a Fátima Pattersson. Ellos siguieron el criterio que presidía todas estas acciones: la incorporación de las minorías nacionales descendientes de caribeños a la cultura cubana. Terminaría el proceso de formación del cuerpo de nuestra cultura. Esto no lo vieron ni Fernando Ortiz, ni Lidia Cabrera. La existencia de una variante cubana del vodú fue un descubrimiento nuestro a fuerza de estar en centenares de ceremonias, en las que pasábamos trabajo, comíamos chivo, tomábamos aguardiente y nos picaban los mosquitos por la madrugada (p. 214).

El festival del Caribe se instituyó con el poder de convocatoria de la política cultural cubana. La memoria cultural del Caribe, su historia, ritos, mitos, concreciones culturales y artísticas debían reconocerse, no solo con el objetivo de incluir intervenciones y performances artísticos, sino para dotar a las prácticas culturales de identidades culturales caribeñas. El rango o la condición de la potencia cultural radica en la programación de referentes, en el recordatorio cultural y en la capacidad de la identidad de otorgar valor a instancias colectivas, comunitarias, portadoras que dan crédito a sus signos visibles en tanto creencia y crédito de sus representaciones.

A través de la danza y las acciones en torno a la tradicionalización sobre el Caribe se tejen relaciones interesantes en función del papel de la

política cultural cubana en función de la construcción simbólica de estas culturas, los paradigmas del arte y sus reservorios identitarios y artísticos. La danza ha encontrado en los festivales, su lugar, al igual que otras manifestaciones. Los signos danzarios de los grupos portadores se representan en plazas y escenarios, a partir de la evocación de referentes culturales, usos del cuerpo, percepciones temporales y espaciales, juegos de roles sobre la atribución de sentido, escenificación de otras realidades o realidades alternativas, encuentros de sentido coreográfico y mixturas de complejos músico-danzarios.

Las representaciones danzarias sobre el Caribe han sido fuentes para potenciar lo que Eriksen y Selberg han llamado la tradicionalización, en tanto construcción simbólica entre aspectos del presente y una interpretación del pasado (p. 425). Se trata de conformar discursos o construcciones representativas que tengan al vodú, el petró, el congó, los loas a Ercilí y otras alusiones como evocaciones, vivencias y percepciones que den cuenta de identidades locales, nacionales, comunitarias o étnicas articuladas a través de la tradición. Danza, historia, subjetividades y acciones simbólicas se exteriorizan y son fragmentos para activar y volver sobre la visión de nuestras culturas populares tradicionales.

Fue así, que durante las jornadas del III Festival que seguía con ese nombre, se tuvo la feliz idea de consagrar un tiempo y un espacio dedicados a la organización de un desfile en el que se presentaran las agrupaciones más representativas que actuaban en la fiesta cultural. La arteria elegida resultó Aguilera y el punto de partida la emblemática Plaza de Marte, lugar central de confluencia de la población y donde, desde antaño, desde el siglo XIX, se podía constatar el embullo popular y el carácter espontáneo de las fiestas. Había sido protagonista del paso de muchas comparsas y cerca de sus áreas se habían preparado fuertes núcleos folclóricos presentes en las fiestas populares.

El desfile de estas agrupaciones danzarias tuvo como objetivo la visualización de sus expresiones dirigidas a la gran población que quizá en otro momento no contaría con algún tiempo para compartir la recepción cultural. No se pretendió, por parte de las instituciones organizadoras, que se observara un espectáculo abigarrado en el hecho escénico callejero, sino un abanico de las creaciones y culturas de la región. El desfile adquirió un carácter eminentemente popular, muy deseado por la población santiaguera y foránea que en un día peculiar del festival se aglomeraba en las aceras de la calle Aguilera para ver pasar los grupos con sus bailes característicos, instrumentos musicales, vestuarios, maquillajes y opciones rec-

reativas. Comenzó inicialmente con el respaldo nacional, pero luego alcanzó ribetes internacionales al incluir grupos de otras naciones caribeñas que eran invitadas a los festivales.

Llamaron la atención, dentro del abanico de expresiones artísticas de las fiestas populares del Caribe, no solo las interioridades en el decurso festivo de Guyana, sino el sincretismo de manifestaciones como el jonkonnu jamaicano. Teniendo como trasfondo en la memoria, el hecho de rendir cuenta de una mascarada callejera, los invitados jamaicanos mostraron a los públicos santiagueros la síncresis de estas expresiones comunitarias que atestiguaban la herencia africana o las huellas británicas en la historia de la isla caribeña. El conglomerado escénico que hibridaba disímiles vestuarios según la jerarquía social y vestuarios de militares, reyes y actores caseros, mostraba la fusión de una fiesta en la que la danza presentaba por separado los movimientos de las rodillas, las pelvis y los hombros.

Según Judith Bettelheim, en las danzas jonkonnu "las partes del cuerpo son tratadas como unidades distintas y separadas, capaces de moverse independientemente unas de otras". Estas danzas de carácter teatral y representativo se mostraron en el desfile de las agrupaciones. La utilización de objetos en las manos de los bailarines le otorgaba una dimensión teatral, pues se escenificaba sobre la base de la importancia de objetos simbólicos en la vida cotidiana de los jamaicanos, y las mismas ofrecían una versión del ritual y de la acción presentes en su cultura.

Sin dudas, en 1988, *Ercilí* atrajo la mayor atención de las actividades del festival. Haciendo honor a la deidad Ercilí, de fuerte intensidad en cultos francohaitianos del vodú, el coreógrafo Jorge Lefevre, tras una rica carrera en el ballet clásico y la impronta negra de la cultura danzaria universal, fusionaba el ballet clásico con los fuertes ritmos que habían caracterizado la inmigración haitiana por la parte oriental de la Isla a inicios del siglo XIX. La ritualización del espectáculo tenía que ver con un cuidadoso manejo de la teatralización, la historia y la fusión de las manifestaciones escénicas y danzarias. *Ercilí* mostró, no solo el movimiento de las serpientes, en tanto animal que regenteaba la deidad, sino el empuje corporal de cuerpos morenos que danzaban, marcando el ritmo del sonido de los caracoles que estaban en sus atuendos y la música total utilizada por las intenciones coreográficas.

Las claves de representación de *Ercilí* resultaron innovadoras para la mentalidad coreográfica santiaguera, por la mixtura de elementos de la representación danzaria. El resultado no aludía directamente al vodú hai-

tiano, sino al proceso histórico que comenzaba en África y devenía tránsito hacia la incorporación del mestizaje biológico y cultural de los pueblos del Caribe; por tanto, las pantomimas, los códigos del gestualismo y las coqueterías de Ercilí fueron amalgamadas en una suerte de ruptura de convenciones que exigían representar el amor entre Ercilí y Oggún, además de mostrar grados de realidad evocados a través de la ficción. En estas representaciones hay elipsis temporal y significados espaciales que aluden la riqueza de loas cruzados y su caracterización en tanto folklore que explota la síncresis cultural.

El escritor José Fernández Pequeño, además de aplaudir la labor de agrupaciones presentes en el carnaval y el folclor de Santiago de Cuba, los principales grupos de otras provincias que asistían al festival y los espacios organizados para las danzas, consultó (Triguero, 2015) sobre la polícroma presentación de bailes: "[…] en pugna turbulenta se superponen […] la aguda conga oriental, el gagá de misteriosa fuerza, el toque vivo de la cinta jamaicana y el son, bueno tanto para hacer brotar el guarapo empalagador como el chispazo supremo". (p. 221) Pequeño, quien fue uno de los artífices de los primeros momentos del festival y primer jefe de redacción de su publicación, insistió en su crónica, escrita en clave desde la nostalgia, sobre una de las ganancias del evento cultural: "No solo ha creado colectivos artísticos como La Caridad, Pilón del Cauto, Thompson, o la Stell Band Caribe, esta última del Cobre, sino que además ha servido para sistematizar la actividad de grupos que, como Barrancas, Caidije, etc., ya existían, pero de un modo disperso y sin un centro cohesionador". (p. 221)

Durante el Festival del Caribe también, cada año, se ha entregado el premio internacional Casa del Caribe que honra con su distinción a personalidades, agrupaciones e instituciones de fuerte presencia en su relación con las huellas culturales de la región. En 2004, por ejemplo, el grupo haitiano cubano Mogasé, de Barrancas, recibió tan importante lauro. Evidencia, pues, la recepción de la Mpaka, atributo simbólico de adivinación de la regla conga o Palo Monte, el trabajo sostenido por esta agrupación portadora que radica en el municipio Palma Soriano. Por supuesto, en su tradición, también se remarca la labor danzaria que ha sabido encauzar durante el desarrollo de los festivales.

En algunas agrupaciones portadoras se ha expresado el espíritu del Caribe, y en sus encuentros culturales la danza ha sido un puente para reafirmar tradiciones que dan un resultado cubano, en permanente diálogo con bases y ascendencias de la cultura haitiana. El caso del grupo Mogasé de Barrancas es prototípico, pues cultivan el vodú de fuerte carga mimética

e impronta mágico-religiosa. En sus portadores se traza la connivencia con la pirueta, la comicidad, la taumaturgia, el fuego abrazador y la acrobacia. Representan danzas y música como el merengue, el ibó, el mazón, el congó y el vodú. Además de (re)significar su propio proceso de conformación cultural, estos grupos de inmigrantes que recuerdan en semanas festivas las culturas anteriores, ponen en juego lo que Denis Constant Martin (2015) ha llamado "la configuración y la expresión de una identidad" (p. 545)

Se transforma en el caso del vodú de este grupo una concepción original de vodú para desembocar en una resignificación, que tiene en cuenta modificaciones en torno a variantes de esta expresión religiosa legitimadas en el tronco cubano. Se apoderan de una religión especial con base en el vodú y construyen una dinámica que insiste en fuertes contorsiones y sentidos acrobáticos, en los que la danza siente el espíritu liberador y la reparación de sus procesos culturales, en tanto óptica emancipadora y catártica presente en su sabor identitario.

En estos grupos portadores se hallan visibles elementos de su representación cultural, tal y como lo plantea Chartier (1996) cuando habla del "conjunto de las formas teatralizadas y estilizadas […] mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos". (p. 95) Se trata de constatar un modelo relacional de conductas y apropiaciones culturales en las que se evidencia el sentido de la identidad, de su cosmovisión, de su poder de plasmar distinciones simbólicas en su discurso, al igual que el poder de reafirmar la cultura popular tradicional, y la necesidad de emancipación y pertenencia a través de elementos como la danza de raigal cosmovisión caribeña.

Odilia Solo Soyé, reina de la comunidad haitiana del poblado Thompson, quien nació en este poblado en 1964, por ejemplo, manifiesta como narradora y ejecutante de la tradición, los rasgos que la distinguen, que comenzaron en los tiempos de los toques de barracón y las festividades de Semana Santa. Ella connota el valor cultural y las representaciones de su grupo:

> Mis padres y abuelos son descendientes de haitianos. Me inicié en la carrera artística francohaitiana por las tradiciones. Mi padre vino en 1915. Ellos se instalaron en Thompson, comunidad aislada. Celebraba la Semana Santa y hacían una gran fiesta. Aprendí a hablar el creóle. Nunca faltaba el arroz blanco, el pescado frito, el tifey y los bombones.
>
> La reina mueve el ámbito total del grupo. Hacemos una danza donde se baila merengue, el gagá, el baile del machete, el balón. La

reina tiene que velar por todo (Equipo de la Fundación Caguayo, 2012).

En 2004 el festival contó con la participación de numerosas unidades artísticas divididas entre portadoras de la cultura franco-haitiana-cubana, la cultura africana, el folclor nacional y las reproductoras de un folclor general. Pudieron verse expresiones danzarias de Barrancas, Bonito Patuá, Caidije, La Caridad, Locossiá, Misterio Vodú, Petit Dancé, Petit Cosiak, Pilón del Cauto, Thompson, Tumba Francesa La Caridad de Oriente, Sociedad Tumba Francesa Santa Catalina de Ricis, Obakosó, Obini Aberikulá, Oggún Degara, Kinfuitis, Majino, Cabildo del Cimarrón, Carabalí Izuama, Íreme, Conga Los Hoyos, Club de danzoneros, Conga Paso Franco, Abureyé, Galí Batá, Cutumba, Folkloyuma, Ballet Folclórico de Oriente, Kokoyé, Oro Negro, Ikaché, Okokán, Rumberos hoy, Curujey y Cueibá.

Cada año el festival ha sido punto de reunión de agrupaciones portadoras de la nación cubana que se hermanan a su vez con las invitadas extranjeras. Las manifestaciones tradicionales de la danza han tenido contacto con el vodú, el espiritismo cruzado, los bailes yoruba, géneros carnavalescos, el calypso, samba, reggae, gagá, merengue y la percusión con instrumentos de variados tipos. La fusión danzaria también ha caracterizado la diversidad de estos festivales, enriqueciendo la propuesta y manifestando la pluralidad ritmática de la región cultural caribeña. Tambores, bandas y voces se han conjugado en el rico crisol que llega a la ciudad en el mes de julio.

Tanto en el Desfile de la Serpiente, la Quema del Diablo, la entrega de la Mpaka, las galas centrales o colaterales, los espacios urbanos seleccionados y la Casa del Caribe se han convertido en un verdadero corolario de tradiciones. El imaginario caribeño describe su memoria cultural a través de posturas danzarias que logran la comunicación entre danzantes y espectadores. En esos instantes, lapsos temporales devenidos en rica identidad, se fragua el intercambio y la hermandad regional, a la vez que demuestra que el Caribe es una zona donde los saberes son múltiples y muchas veces cruzados.

Bibliográficas

1. Bourdieu P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

2. Chartier R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa, Barcelona, 1992, pp. 45–62.

3. Chartier R. (2005). *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito.* México: Universidad Iberoamericana, A. C.

4. Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin.* Argentina: Ediciones Manantial.

5. Cruz Díaz L. (2015). "Gaudiosa Venet Danger: no quiero morir y pensar que no exista la Tumba Francesa". En Orlando Vergés Martínez (comp.), *Expresiones de la cultura popular y las tradiciones santiagueras*, (pp. 217-221). Santiago de Cuba: Editorial Oriente y Fundación Caguayo.

6. Eriksen A. & Selberg, T. (2014). "De la tradición a la tradicionalización". En Desiderio Navarro (selección), *Denken Pensée Thouht Mysl… E-zine de Pensamiento Cultural Europeo*, (pp. 423–441). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

7. García Barrientos, J. L. (2015). *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos.

8. Hall, S. (ed.). (1997*). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, pp. 13–74. London: Sage Publications.

9. Martin D. C. (2015). "Atención, una música puede esconder otra: la apropiación, Alfa y Omega de la creación", en Desiderio Navarro (selección), *Denken Pensée Thouht Mysl… E-zine de Pensamiento Cultural Europeo,* (pp. 434–555). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

10. Triguero E. (2015). *Placeres del cuerpo. La danza en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo y Editorial Oriente.

Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Куба)
Эрнесто Тригеро (Куба)

Paradigmas y diálogo de las artes en torno a la fundación de la primera escuela de ballet clásico en La Habana
Парадигмы и диалог искусств в процессе основания первой школы классического балета в Гаване

La llegada del maestro ruso de ballet Nicolai Petrovich Yavorsky Thereboerocov a La Habana en 1930 parece un detalle de simple azar en la historia de la cultura cubana, pero no es así. El año que se menciona estaba signado por la dictadura de Gerardo Machado, por una crisis económica que azotaba al mundo y por las revueltas obreras y estudiantiles dentro de la conocida revolución del 30. El viajero llegaba al país con el ánimo de pasarse unos días como vacacionista o fungir como *voyeur* en el entorno tropical, y terminaba convirtiéndose en inmigrante. La concurrencia visual de la Isla —ricamente narrada por los novelistas y estampada por los cronistas—, los estereotipos de una historia joven aun y el deseo de fomentar determinado capital o mejorar en cuanto a la debacle económica, posibilitaron que muchos foráneos explotaran algunos deseos y se quedaran obnubilados en el paraíso insular, esperando un destino más feliz y promisorio.

Muchos de esos viajeros fueron rusos, ucranianos, bielorrusos; pero todos se consideraron rusos en la palestra pública. El por qué de su rápida identificación tenía que ver con la historia más reciente ocurrida en ese país. En 1917 había triunfado la Gran Revolución Socialista de Octubre. Los periódicos cubanos habían seguido los acontecimientos desde posiciones no tan radicales con la revolución, aunque ya por esos años se había fundado el Partido Comunista de Cuba bajo la dirección de Julio Antonio Mella y se manejaban las ideas de los *soviets*. En algunos estratos discur-

sivos de la cultura republicana, como en las revistas, se habían divulgado narraciones sobre la caída del zar Nicolás II y los sucesos de los cambios en aquella sociedad. Quienes leían la prensa, se enteraban de la toma del Palacio de Invierno y que una nueva clase social, el proletariado, había tomado el poder.

Una pequeña colonia de rusos se asentó en La Habana. Se pretendía creer que con ellos entraba el dominio de su cultura, pero no fue así; ya la Isla conocía parcelas de su pasado mediante gacetillas, artículos y fotografías. La prensa desempeñó en esto un papel muy destacado, en su labor de información y sostén de la opinión pública. León Tolstoi, Antón Chéjov, Rasputin, Pedro el Grande, Catalina, Vladimir Ilich Lenin y otros personajes, tanto de la política o de la cultura, se mencionaban en determinados espacios. Poco a poco, la impronta rusa y partes de su imaginario se introducían en Cuba.

La escritora Dulce María Loynaz, quien había nacido a inicios de la república y era muy joven cuando la avalancha eslava, comentó en el año 2000, no sin cierto dejo de ironía, sintiéndose muy epatada por aquel clima cultural oriental:

> En esa época empezaron a llegar y a ponerse de moda muchos rusos, todo lo ruso en Cuba.
>
> Yo me hice copiar cuantos exóticos modelos lucía Alma Rubens en la película *El botero del Volga* (para lo cual hubo que ver la cinta veinticinco veces), y mi hermana llevaba altas botas de cuero fileteadas en piel de nutria.
>
> Fernández Castro nos llevó a casa un mariscal ruso falsificado, y nosotros falsificamos a un pope con mitra, barba y todo, que no era otro que el bodeguero de la esquina. Flor quería hacerlo de una vez archimandrita, pero no nos atrevimos a tanto.
>
> Rusos y bielorrusos, bolcheviques y mencheviques, estalinistas y troskistas, Rojos y Blancos, Blancos y Rojos, seguían llegando, repartiéndose la hospitalaria simpatía de los cubanos, aunque en verdad ninguno sabía mucho de ellos. Con las excepciones, por supuesto, que luego hemos conocido. (p. 153)

En la historia de la cultura y de las artes no se debe absolutizar, por lo que decir que la influencia rusa en Cuba comienza en los años 60 del siglo XX es un falso espejismo. Son las artes quienes se ocupan de echar por tierra esta aseveración sostenida por muchos escritores y pensadores, quienes enfatizan que con la revolución cubana y el apogeo del realismo socialista se conocen las influencias del lejano país.

El semiótico eslavo Iuri Lotman, cuando escribía sobre la existencia de los textos de una cultura, advertía sobre códigos de las artes o sistemas de memorias que se borran por una especie de olvido. Lotman (1994, pp. 225-226) subraya que, en el pasado, existen cortes para la generación de sentido. En el contexto cultural de la república cubana ocurrió una asimilación de paradigmas artísticos que se desplazan con el tiempo, expresados mediante determinados dispositivos —prensa, moda, tertulias, viajes— necesarios para una interpretación del alma cultural cubana.

En la génesis de una de las artes que en Cuba tiene un fuerte dominio, el ballet, la lejana Rusia es responsable de muchas de sus aventuras. Uno de los primeros enlaces en el contexto permisible para la aparición en la Isla de la primera escuela de danza clásica, protagonizada por Nicolai Yavorsky a partir de 1931, es la historia que se gesta en el lejano país en torno a la manifestación y que crea unas alternativas que, al decir de Iuri Lotman (2004, pp. 5-6), aumentan las posibilidades de elección y permiten que para comprender la Historia se deba estudiar el arte ante el incremento de la redundancia. Esa redundancia se basa, no solo en la percepción del contexto, sino a través del extratexto que se matiza por los factores culturales que originan la conformación de un texto artístico o cultural.

Rusia estuvo presente como eco diacrónico en la posición de una historia, y resultó la gran asimilación o percepción del mecanismo asertivo del ballet cubano. El significado histórico-cultural radicó en la expresión de un ballet de nuevas inspiraciones en cuanto a estética y agrupamiento de las artes, y una potenciación de la bailarina y del bailarín, tanto en catarsis dramáticas, técnicas, escenográficas y culturales, puesto que las influencias de los Ballets Rusos hicieron toda una época, cambiaron actitudes y reflejaron contextos leídos y asumidos en una gran parte del mundo.

La cultura danzaria proveniente de San Petersburgo y Moscú distó mucho de la producida en Francia, Italia y Dinarmarca. No hay más que leer las anotaciones de los directores extranjeros que viajaban a San Petersburgo, la ciudad más parisina de Rusia. Ellos se encontraron con cambios impactantes en las puestas en escena. El desarrollo peculiar del ballet allí desde el siglo XIX, permitió que el *maître* y bailarín Serge Lifar escribiera con apasionamiento: «[….] el ballet ruso, lejos de contentarse con dar asilo a la rutina del ballet europeo, se había convertido en un lugar de propagación para las tendencias reformistas y las ideas nuevas». (1952, p. 137)

En su libro *La danza*, Lifar comenta que Petipá gustaba introducir elementos de carácter y danzas populares rusas. Estas características propiciaron que el clasicismo de las coreografías asimilara aspectos del folclor, en el que siempre la danza había resultado un medio de intensidad espiritual. Ellos se adaptaron al contexto nacional y enfatizaron sus propios estilos, con una plétora de virtuosismo, mímica y el acompañamiento de piezas musicales que, muy pronto, se divulgaron por el mundo entero. Serge Lifar, cuando relaciona sugerentemente esta historia y crítica de los Ballets Imperiales, menciona el trabajo de un grupo conformado por verdaderos artífices, en el cual el italiano Enrico Cecchetti y el ruso Ivanoff formaban parte. Lifar señala:

> En esta misma época se realiza igualmente la colaboración de Petipá con dos grandes compositores rusos: Chaikowsky —«La bella durmiente del bosque», «Cascanueces» y «El lago de los cisnes»—; y Glazunov –«Raymonda». Comienza el rendimiento del ballet en lo que concierne a la música y se aproxima el tiempo en que sufriría la influencia de las modernas escuelas de pintura. (1952, p. 145)

Otros extranjeros, como el danés Christian Johansson y el compositor italiano Ricardo Drigo, se sumaron a esta lista de personas amantes del ballet, creadoras de una efervescencia, sentida con furor y orgullo por casi todo el pueblo ruso. Drigo colaboró con Petipá en ballets como *El despertar de Flora* y *La hermosa perla*. En su libro *La danza*, Lifar consideró al ballet entre las grandes dádivas de los zares. A propósito de Ricardo Drigo, el coreógrafo y *maître* cubano Pedro Consuegra escribe sobre la recepción de una de sus obras:

> El Zar, entusiasmado, ordenó dos funciones suplementarias en el mismo teatro antes de pasar al Marinsky para que todo el público pudiera admirarlo, cosa que sucedió de inmediato, y es justo subrayar que se trataba del mismo público que aplaudía los ballets considerados superiores de Chaikovski y Glazúnov. *Los millones de Arlequín* fue además el ballet escogido para una gala en el teatro del Peterhof en honor del Rey de Rumania, que después de la función condecoró a Drigo con la medalla de Comendador de la Corona Rumana (2008, p. 43).

Los resultados que atesoró el ballet en los últimos años del siglo XIX marcan la resonancia artística más allá de las fronteras imperiales. Grandes directores estuvieron en San Petersburgo y alabaron las condiciones técnicas y artísticas de una escuela que había asimilado la labor de

los maestros extranjeros más el espíritu de lo popular. La elegancia francesa, el virtuosismo italiano mediante el *tour de force* y detalles del romanticismo danés se amalgamaron en el Teatro Imperial.

El mundo entero conoció de las innovaciones rusas y, sobre todo, los grandes ballets surgidos a finales de la centuria provocaron entusiasmo en sus fanáticos. A través de una mezcla de estilos —a propósito toda escuela danzaria se afianza en el conocimiento de otras escuelas—, entre posiciones, unas más conservadoras y otras más abiertas, la escuela rusa atrajo hacia sí una especie de fuerza centrípeta.

En el entorno del Ballet Imperial, se conoció un sinnúmero de bailarinas de gran talento. Matilde Kschessinska —tenía la égida entre las mujeres y era favorita de los zares—, Ana Pávlova, Tamara Karsavina, Olga Preobrazhénskaya y Olga Spesívtseva, estuvieron entre las más destacadas. El nivel técnico de estas figuras, a las que se unieron nombres masculinos como Pavel Gerdt y Mijaíl Fokín, procedía de la conjunción de los elementos de corporeidad, respeto a la belleza de la herencia romántica y la explotación de las propiedades de energía de los bailarines.

Sin embargo, el triunfo ruso no sólo se glorificó en los resultados del ballet imperial, sino que otros derroteros tomaron como artífices en la renovación de los códigos para el surgimiento de la danza clásica. Serguei Diaghilev, publicista y hombre de depurado gusto artístico –dirigía la revista *Mir Iskutssva*—, organizó a principios del siglo XX una compañía de ballet con la cual viajó a París. Su aventura cambió por completo la apreciación, pues en su empresa se juntaron las cualidades más originales de innovación de la danza, y una belleza bizarra y auténtica que produjo encantos, elogios y denuestos en la crítica mundial.

Los Ballets Rusos, entronizados al calor del conocimiento que se afianzaba en París sobre el arte eslavo y como manera de reforzar las relaciones diplomáticas e históricas entre Rusia y Francia, generaron concepciones peculiares en cuanto a una estética, resultado de la preocupación de sus coreógrafos ante extensiones contextuales.

Según reconoció Serge Lifar, varios elementos contextuales cimentaron lo que constituyó sorpresa en los destinatarios de la manifestación. La necesidad de buscar una belleza perfeccionista formaba parte del interés de la dirección de los Ballets Rusos. Los jóvenes pintores, algunos de ellos amigos de Diaghilev, provocaron que a través de las escenografías se introdujera un sentido del color y un uso de las perspectivas para el brillo de las puestas en escena.

Las «danzas del porvenir» de Isadora Duncan, la gimnasia rítmica de Jacques Dalcroze, el sentido del drama en el teatro moscovita, los espectáculos de variedades, los deportes, el jazz, la estilización de los ballets románticos, la concepción del ballet como pintura en movimiento, el culto a la música y la personalidad del fundador de esta compañía, fueron, a juicio de Lifar (1952, pp. 156-157), algunos de los factores ensalzados en los principios de creación de un arte totalmente revolucionario.

En las concepciones de renovación, Mijaíl Fokine influyó considerablemente, pues fue el coreógrafo principal de la primera temporada de los Ballets Rusos. Fokine (1981, p. 107) subraya que él trabajó los gestos, las pantomimas, el vestuario en relación con el argumento, la totalidad artística en la puesta en escena y las músicas adaptables a los argumentos. La investigadora cubana Lourdes Cepero Estrada, por su parte, ha comentado:

> Durante la existencia de la compañía de Diaghilev no solo se logró unidad y armonía entre la coreografía, la música, los decorados y el libreto; sino que también se descubrieron posibilidades danzarias en partituras no compuestas para la representación de ballet, transformación que inició el genial bailarín y coreógrafo Mijaíl Fokín. Así, en el debut de los Ballets Rusos en París se estrenaron, entre otros, los ballets *El príncipe Igor* con escenas cantadas y danzas polovtsianas de la ópera de Alexander Borodin y *El festín*, que era una suite de danzas con música de Nikolai Rimsky-Korsakov, Mijaíl Glinka, Tchaikovsky, Glazunov y Modest Mussorgsky (2009, p. 29).

A partir de 1909, los rusos sorprendieron a París con espectáculos grandiosos de ballet. *Scheherezada*, *El pabellón de Armida*, *Las sílfides* o *Chopiniana*, *El pájaro de fuego*, *Petruchka*, *Las danzas polotvsianas del príncipe Igor*, estuvieron entre las primeras obras que causaron furor entre los balletómanos parisinos. Un sentido magistral de la interpretación técnica, dramática y lírica, originales composiciones musicales para coreografías y las estupendas decoraciones, con artistas como Alexander Benois y León Bakst, intensificaron los sentimientos y el amor hacia la danza clásica.

En América se sintieron los influjos de los Ballets Rusos. Su carácter de innovación y respeto a la danza clásica permitió que estos se extendieran a casi toda Europa, luego por su asimilación fueron los ballets dominantes en el Viejo Continente. La traslación contextual se verificó en el nuevo mundo. En una nota del creador Mijaíl Fokine, se constata la

sorpresa vertida en sus recuerdos ante el nivel de extensión de sus creaciones artísticas:

> Qué nos importaba Argentina, Brasil o Australia? ¿Cómo podíamos prever entonces que la vida nos arrojaría a los cuatro confines de la tierra, que crearíamos escuelas de baile y produciríamos ballets en ciudades y países cuyos nombres no queríamos aprender en las clases de geografía? (1981, pp. 39-40).

La plasmación del currículo de esa compañía se extendió al continente americano. La *troupe* recibió invitaciones para actuar en Nueva York, ofrecer temporadas artísticas en algunas ciudades de Norteamérica, al igual que en plazas de América del Sur, como Río de Janeiro y Buenos Aires. Cuba no quedó atrás en ese convite danzario, aun cuando no actuara la propia compañía fundada por Diaghilev. La bailarina Ana Pávlova, quien se había separado por problemas con este, había organizado su propia compañía y fue invitada a venir a Cuba a partir de 1915. En 1917 y 1918 repitió sus viajes, trayendo como resultado la admiración hacia su figura y la recepción del ballet ruso mediante la extensión de sus dominios. Sus espectáculos fueron renombrados, al punto de que la crítica cultural habanera los consideró espectáculos de exquisitez y calidad.

En su primera visita, en La Habana, Ana Pávlova bailó *Amarillas, La noche de Walpurgis, La muerte del cisne, Bacanal de otoño, Raymonda* y *Las sílfides*; en la segunda temporada *Giselle, Coppelia, La flauta mágica, Invitación a la danza* y *Copos de nieve*, mientras que en su tercera estancia incluyó *La bella durmiente* y *Romeo y Julieta*. En Santiago de Cuba tuvo su debut el 29 de noviembre de 1918 en el teatro Oriente. Las primeras obras presentadas fueron: *Amarillas, La noche de Walpurgis, El despertar de Flora* y *El espectro de una rosa*. Su compañía tuvo otras presentaciones el 3 y el 5 de diciembre. Sus actuaciones mostraron flexibilidad y lirismo en esta ciudad oriental. El 3 de diciembre se destacaron la directora en *La muñeca encantada* y la bailarina Wasta Maslowa en *La invitación a la danza*. La compañía de Ana Pávlova también representó en esas jornadas *Bailes egipcios, La flauta mágica, La muerte del cisne* y seis diversiones.

En Santiago de Cuba la prensa la consideró un ángel y alabó sus condiciones etéreas, al mezclar arte y poesía en el escenario. La llamaron "muñeca", "nereida" y "soberana absoluta del ritmo y la gracia". El primer espectáculo reconoció de la manera siguiente la *troupe* de la maravillosa artista:

> Sí, todas triunfaron, pero después de la mágica bailarina rusa, destacó más con su sugestivo relieve la señorita Brunova, en su danza Anitra.
>
> Gentil y trágica, expresando en su rostro bello, quizás que amargura, paseó sus desnudos pies, finos y rosados, por […] la escena con una lentitud angustiosa […].
>
> La señorita Brunova tuvo en la danza Anitra una flexibilidad encantadora y sus brazos, lirios exóticos, marcaban la tristeza de su baile y su fatiga simulada. Grieg hubiera reflejado en sus pupilas ansiosas la emoción de su música, se hubiera podido ver a la intérprete genial de anoche, poner su cuerpo airoso al compás de su magnífica fantasía.
>
> […] ¿El conjunto? Todo magistral. La policromía del conjunto de los muñecos fue de un aspecto fantasmagórico precioso. El cuadro de las visiones fué sorprendente. Fueron más visiones que las sombras que proyectaban sus cuerpos ágiles y ondulantes (Triguero, 2015, p. 120).

El 3 de diciembre la prensa admiró la calidad de aquellas obras, caracterizadas por "el arte sugestivo de las gráciles bailarinas, la corrección de la presentación escénica, la deliciosa uniformidad de la orquesta […] y sobre todo, el arte mágico, subyugador, de Anna Pávlova". (Triguero, 2015, p. 120)

Su figura y actuación fueron reconocidas como sucesos de relevancia, y sus aportes de presentación escénica contribuyeron a contextualizar las características de la escuela rusa y a intensificar la recepción de los balletómanos en Cuba.

El segundo elemento contextual más significativo constituyó el sistema textual periodístico que, a ojos vista, desempeñó un papel importante en la conducción de todo un engranaje discursivo que tuvo al ballet, y especialmente a las escuelas rusas, como parte de su labor informativa. En 1916 se fundó en La Habana la revista *Social*, publicación que atrajo hacia sí una impronta y un reconocimiento por la variedad temática, el diseño sugerente de sus portadas y las interesantes secciones y material gráfico de su contenido.

El nombre de su director, Conrado Massaguer, adquirió, poco a poco, fama en el diseño de carteles y en la introducción en Cuba de nuevos gestos culturales, tanto en la relación con las artes como con el mundillo de la farándula, los gustos de la burguesía y los coqueteos con la moda y la frivolidad, aunque ya después, con algunos años, su revista denotó más

seriedad y concientización hacia la realidad y el progreso de los destinos culturales del país.

Massaguer fue un innovador y un hombre que se movió entre dos tendencias y dos culturas, que al decir del investigador Jorge Bermúdez, se gestaban en la Isla: la latina y la sajona. Estas dos culturas se desempeñarán tanto en los contenidos como en los sistemas iconográficos de *Social* —connotación visual, expresiva, literaria— que lo harán navegar en dos aguas en su cauce. Massaguer constituyó un abanderado de la visualidad, un artista que expresaba en su arte la necesidad del *marketing* capitalista y los usos y espacios que los entornos culturales reclamaban ante el auge de la modernidad. Bermúdez (2003) ha declarado:

> […] mientras los de su clase aspiran a hacerse generales y doctores para luego encauzarse en la política y la burocracia gubernamental, él siempre aspirará a ser dibujante publicitario y caricaturista. Y aún más, mientras la aspiración no declarada de muchos jóvenes artistas era entonces poseer un cargo de profesor en la Academia de San Alejandro, a él solo le interesó ser dibujante publicitario y caricaturista, tener imprenta y periódico, que era como decir, hacerse de sus propios medios de comunicación para imponer otra forma de ver, hacer y decir más acorde con su espíritu de empresa y los nuevos tiempos que corrían (p. 36).

Su labor no puede empequeñecerse en el marco de la república cubana. La difusión de estos dos tipos de cultura radicó en la contemplación de secciones y contenidos que aplaudían, por una parte, la vida de la burguesía cubana ante el espejo de una moda estadounidense que era el ejemplo de la clase gobernante en el país, la inclusión de tendencias frívolas sobre el divertimento cultural, y por el otro lado, incluyó, poco a poco, costurones literarios, filosóficos e históricos sobre la Isla, y, a su vez, de la cultura latinoamericana. Así, en sus páginas, se incluyeron autores como José Martí, Emilio Roig de Leuchsenring, Jorge Mañach, Ofelia Rodríguez Acosta, Flora Díaz Parrado, Fernando Ortiz, José Carlos Mariátegui, Alejo Carpentier, entre otros.

Importa comprender el mundo de Conrado Massaguer, porque, a través de su personalidad y su atmósfera, se relacionaron espacios de inclusión cultural y social, a pesar de la ligereza de su concepción iniciática en cuanto a la frivolidad. Primeramente, el diseño de Massaguer partía de una elaboración vanguardista en la determinación de los contornos visuales, un bojeo en el impresionismo, una identificación con los estilos ar-

quitectónicos, la fotografía, la caricatura, la publicidad; en grado sumo interesante.

Hay que observar la pluralidad expresiva y visual de una revista que coqueteaba con la puerilidad y la extrema superficialidad en las poses de la fémina en sus necesidades de la estética corporal y facial, mas en algunas de sus secciones se ilustraban materiales gráficos —tratamiento de la espacialidad, la proxémica de los componentes arquitectónicos, concepción de artefactos en el imaginario cultural, los *star´s system* desde los contextos cinematográficos— que la marcan, no solo en el cartelito de revista farandulera —no se le niegan sus aceptaciones etáreas y societales— sino como impulsora de las nuevas corrientes de la vanguardia y defensora de la tradición de la cultura cubana después de 1923.

En *Social* se plasmaron aspectos de la vanguardia que operaba ya en la cultura mundial, los que permitieron que el país estuviera informado de lo que sucedía en las galerías parisinas o en los estratos culturales del Viejo Continente. Se accedió a un lenguaje de síntesis —cromatismos de decantación visual, imágenes de intersección de las artes (fotografías y pinturas en ágil conjunción), cartografías ilustrativas de los cambios históricos, las «marginalidades» desde la estatuaria africana—, el que no olvidó que la publicación se gestaba al calor de una rica historia cubana.

Social atendió los distintos grados de la temporalidad: publicaba artículos históricos de las regiones cubanas, comentarios sobre folklore a cargo de José María Chacón y Calvo, viñetas de Emilio Roig de Leuchsenring, no se negaba al encuentro con el feminismo, se preocupaba por las danzas y contradanzas del siglo XIX cubano, e intervenía, mediante su discurso periodístico, en las peripecias de los actores del cine, la danza, la pintura y la literatura.

En sus portadas y en el diseño de las páginas interiores, estaban el trazo y la pupila de Massaguer, en perfecta simbiosis de conciencia publicitaria y aprehensión de la línea *chargé*, las que comprendían a la caricatura y su impresionismo lineal. A través de su vena creativa —llegó casi a la perfección en las caricaturas de personajes de la política, la cultura y la sociedad cubana e internacional— Massaguer impuso una especie de eclecticismo visual por la alternancia de los modos *revivals* —los jardines, patios interiores e historicismo de los ejemplares arquitectónicos, el pintoresquismo en la descripción de construcciones y parcelaciones de La Habana, las edificaciones para los nuevos modos de vida— es decir, un *elan* artístico que podía generar un equilibrio inestable al decir del semiótico Dmitri Lijachov (2009, p. 74), por la performatividad de códigos y las

múltiples lecturas de los destinatarios de la publicación; pero ahí estaba su ganancia periodística hacia el alcance de las artes.

Este eclecticismo está dado por la combinación de estilos, por la toma y daca de una resurrección visual que forma parte del *ethos* latinoamericano. Lijachov observa que el eclecticismo puede desestabilizar el sistema literario y artístico o crear nuevos estilos. Sin embargo, Massaguer y sus compañeros de redacción se apropiaron de estéticas plurales, reconocieron al otro —indigenismos, mitologías populares, acercamientos a las «matrias» locales—, bucearon en el arte elitista, en el popular, al igual que construyeron el periodismo entre la tradición y la modernidad, entre la vanguardia y la identidad cubana y latinoamericana.

Sobre su parafernalia —entiéndase no en el sentido peyorativo, sino en el uso de los artefactos formales— el crítico Jorge Bermúdez (2003) ha expresado ante la avalancha de la caricatura y como parte de los antecedentes que llevaron a Massaguer y a sus procreaciones periodísticas y visuales:

> Esta influencia se expresaría de manera notable en la obra de Henri de Toulouse-Lautrec; sus pinturas y carteles, en particular, el del cantante Arístides Braund, adquiere un grado de síntesis en la representación gráfica del personaje, que lo hace un verdadero antecedente de la caricatura impresionista. El impacto llevó también al cartel, la pintura y el diseño gráfico y hasta el de muebles. Además de ser un buen ejemplo en la tesis de que en arte los subgéneros a veces pueden engendrar géneros. Mientras que el antecedente más lejano se remonta hasta Goya en España y Daumier y Gavarni en Francia, quienes, según Massaguer, «presintieron el movimiento», es decir, el llamado impresionismo lineal (p. 38).

Aunque estos apuntes remitieron a la creación de la caricatura de Massaguer, el movimiento se impuso en la intersección de las artes, generando un intercambio para el aprovechamiento del estilo *modern*. En la pluralidad visual y temática se aplicó una perspectiva de relacionar el ballet, la arquitectura, la pintura y las artes aplicadas. Massaguer ofreció al contexto habanero y cubano secciones en las que estuvieron presentes la influencia en los mobiliarios, el *art déco*, las sutilezas de los refinamientos orquestales, las cuestiones de los *objet-trouvé* de los surrealistas o las polifonías híbridas modernas al estilo de Igor Stravinsky con composiciones para ballets.

El sentido de innovación de Conrado Massaguer, presente desde cuando creó sus personajes Don Jaime Castelfullit y Juan Frenético para las

páginas deportivas de *El Mundo*, se había expresado, además, en *Cuba y América* y *El Tiempo*, dirigidos por Raimundo Cabrera; *El Hogar*, de Antonio G. Zamora, y *Letras*, de los hermanos José Manuel y Néstor Carbonell. Sus caricaturas lo impulsaron a la creación de *Social*. Sus caricaturas fueron sobresalientes, entre las que pueden mencionarse *Sarah Bernhardt, la gloria del Teatro Francés*, *Los Presidentes Gómez de Cuba*, *El doble nueve* —esbozo de los dirigentes beligerantes en la Segunda Guerra Mundial— y *Mural del Pabellón de Cuba*. Junto a Pedro Gutiérrez conoció a los impresores Seoane y Fernández, quienes le dieron crédito en la impresión, y al lado de Alfredo T. Quílez y Wilhem Ernst, innovó con el uso de la fotolitografía, lo que le permitió imprimir la revista a todo color en enero de 1917. Massaguer se convirtió en un vanguardista por antonomasia. En la revista *Carteles* también mostró su codificación visual.

Compréndase la renovación masagueriana como la sucesión de revistas que, en el plano del contenido, dieron cabida a expresiones de las artes, el pensamiento y la sociedad cubanas en esa época. La apertura de *Social* a diferentes perspectivas temáticas y visuales le imprimió un sello de aceptación a la modernidad. La investigadora Yailín Ortiz Clavería (2009) ha expresado:

> El discurso artístico vanguardista –que es el más recurrente— es fragmentado una y otra vez por la forma en que algunas manifestaciones artísticas son tratadas o exhibidas en la publicación. La literatura —junto a la imagen artística y comercial de *Social*— viene siendo el hilo conductor y si se quiere el sostén de los niveles de calidad en su contenido y de la esencia vanguardista sobre la que se pretende construir el mismo (p. 50).

El sentido que esta investigadora potencia, a través de Iuri Lotman, marca las funciones que establecía *Social*. Sobre la idea de Lotman acerca del dominio del texto en «la esfera de la conducta real de la colectividad cultural», (1994, p. 51) trátese de situar la inmanencia de la revista en la imagen y en el posible completamiento de la lectura en el circuito de receptores. Al juzgarse desde una perspectiva semiótica, *Social* insertó textos que contextualizaron los espacios otros de realización cultural, opinó en metatextos interesantes sobre las artes y transcodificó quehaceres visuales y literarios que se infiltraron en la memoria de la cultura de esos años en la república cubana.

El sentido lotmaniano de carácter sinusoidal, si se mira desde un presente, también estuvo latente en el discurso de la revista, pues activó la recordación cultural, en tanto se plasmó el carácter espacial-continuo de la

cultura y las artes. Las relaciones —mediante el trasfondo contextual y extratextual a partir de la relevancia semiótica— imprimieron una orientación al auditorio sobre las artes del pasado y el presente, y por medio de una sutil penetración transcodificada emitieron representaciones sobre lo moderno y la sintonización de la cultura, así como dialogaron con los destinatarios, ya sea desde sus enfoques tradicionales o sus lenguajes más contemporáneos.

El potencial informativo, propio de la mirada lotmaniana, resultó funcional en la revista. La cultura rusa, el arte de las vanguardias y la literatura cubana constituyeron algunos de los temas que compulsaron a la redacción. Entre esas temáticas, tuvo la cultura eslava un lugar destacado, en tanto se jerarquizaron en sus páginas textos periodísticos divulgativos, no solo del arte y la literatura rusos, sino de la política y la sociedad del lejano país euroasiático. Muchas de las informaciones dieron cuenta de la diversidad vanguardista, en la que no escaparon las escenografías, las policromías, el sentido de la religión en las artes, el panteísmo visual, el realismo literario y la suntuosidad y refinamiento de las imágenes pictóricas. La ensayista e investigadora Olga García Yero (2009) considera sobre el tratamiento ruso en esta revista:

> A lo largo de los veintidós años de vida de *Social*, solo hubo seis en que no apareció ningún texto sobre ese país. Los años de mayor condensación temática fueron 1927, 1930 y 1932, que coincidentemente se corresponden también con el empuje de esta cultura en la vieja Europa. El año 1927 fue además importante para el peculiar proceso vanguardista que se operaba en la Isla. Esto se evidencia en los matices que alcanzan las valoraciones que se publican sobre arte, literatura y cine en general en la revista (p. 10).

La danza rusa apareció relacionando el sentido macro, es decir, el contexto del surgimiento de la primera academia de ballet clásico en Cuba y la selección de un ruso como su primera figura, Nicolai Yavorsky. Los Ballets Rusos, dirigidos por Serguei Diaghilev, tuvieron varios cambios en su lista de creadores, inscribieron en la historia del ballet a grandes bailarines y coreógrafos, y dispusieron de entornos plásticos sugerentes que renovaron la apreciación del ballet en el epicentro de los códigos del clasicismo y el vanguardismo. *Social* presentó a los lectores cubanos un compendio de artículos y material ilustrativo sobre el triunfo e influencias de los conjuntos eslavos que epató para fomentar la afición hacia la manifestación, creó un efecto de mediación ante los auditorios y generó un diletantismo como seudoconciencia artística.

En junio de 1916, la revista se interesó por el bailarín Vaslav Nijinsky. El periodista Francisco Acosta presentó una semblanza sobre la genial figura. Recuérdese que Nijinsky había sido el primer bailarín más exitoso en la lista de los Ballets Rusos desde 1909. Algunos detalles prosopográficos mostraron las condiciones físicas del excelente ejecutor de *entrechats*. Acosta elogió su *curriculum* y relató una anécdota sobre su última actuación en la Ópera Imperial de San Petersburgo. La semblanza orientó sobre su necesidad de libertad ante un detalle conservador presente en el mundillo escénico del Imperio Ruso. Las interioridades de este danzarín no se profundizaron, tanto por la extensión de la semblanza como por la frivolidad anecdótica de la misma. Los lectores cubanos pudieron conocer las locaciones en las que se había presentado el excelente danzarín de *Scheherezada*, *El pabellón de Armida*, *Petruchka* y otras obras.

Es de destacar algunos artículos que trataban el efecto del arte ruso y su recepción en el público de Europa Occidental, mediante el triunfo de sus embajadas artísticas. En diciembre de 1916, François G. de Cisneros presentó el comentario «Las disonancias de Borodine», cuyo texto elogiaba las condiciones de los artistas eslavos y sus actuaciones en París. El comentarista escribió sobre los talentos de la danza y la música en estilo impresionista y descriptivo, en el que no escaparon las distinciones del color y el misterio simbólico de sus *troupes* danzarias y operísticas. Después de significar a Nijinsky, Mordskin, Pávlova, Scialapin, Sobrinoff y la Kousnietzoff, apuntó:

> Después de París absorto con todo ese despliegue oriental, toda esa irradiación de oro y verde, ocre y argento y de las cortes tártaras, gregorianas y urálicas; América siempre curiosa e ingenua invitó a Bakst y a Diaghilev a presentar sus danzarinas simbólicas donde cuerpos finos crujen bajo el caldeado simbolismo de Rimsky-Korsakoff o desmayan en gestos e inflexiones al ritmo ardiente y extraño de Igor Stravinsky mientras los dombos de oro se alzan como ascuas en fondos rojos de incendio, azules de océano y verdes dolorosos (1916, p. 10).

Sin duda, la bizarría y el imperio del color mostraron a través de aquellas telas y escenografías, una originalidad polícroma. Desde una óptica contemporánea, se subraya que las formas plásticas cuajaron en una semiótica figurativa de caracteres relacionales: hubo materiales significantes en los trabajos decorativos de León Bakst, Alexander Benois, Golovín, Roerich y Natalia Gontcharova, por citar algunos de los más significativos. Los diferentes componentes plásticos, en tanto figuras consti-

tuidas —relieves figurativos sobre performatividades orientales y trabajos corporales sobre los bailarines— enunciaron motivos y *sujets* para la traducción de aquellos espectáculos. Muchas fuentes visuales pasaron por el tamiz representativo de aquella embajada semiológica.

Cisneros singularizó a Tchaikovski, Mussorgsky y, sobre todo, a Borodin, creador de la música de *El Príncipe Igor*. El crítico no subestimó a la música, y la relacionó en el centro de la anécdota y del argumento del príncipe como atracción de un *sujet* polifónico. En noviembre de 1917, Cisneros abordó en un pequeño articulo las danzas orientales de Rusia, India, Persia y Japón, pero destacando la primacía de las excelentes danzarinas eslavas, entre las que mencionó a Vera Fókina, Tamara Karsavina y Lydia Lopokova, al igual que la transformación que habían operado sus actuaciones en los códigos de la danza, revolucionarias en tanto habían apartado la languidez de las coreografías. Acompañaron el trabajo de este periodista dos fotografías, una sobre Adolf Bolm y otra sobre Ana Pávlova, por Herman Mishkin a través de Strauss Peyton Studios. La mención, comentarios y análisis descriptivo de las reseñas y artículos, pergeñaron la labor de *Social* como ilustradora de una visión informativa.

El cronista, gacetillero y crítico Bernardo Barros, quien escribía para varias publicaciones del país y de la capital, presentó en el número de junio de 1918 un material periodístico sobre el decorador Leo Bakst. La maravillosa estela que había tenido el artista eslavo en sus diversas decoraciones motivó la escritura de Barros. Allí se manejaron los signos más recurrentes e impactantes de Bakst en su panteísmo colorístico. La asunción de esta figura se incorporó al conocimiento de los que rodeaban a Serguei Diaghilev. Barros mencionó algunas de las creaciones de Bakst, entre las que sobresalieron *Le Dieu bleau*, *El Martirio de San Sebastián* y *Pisanelle*, aunque no relacionó los otros trabajos plásticos que le imprimieron relevancias en las urbes europeas.

La crítica internacional había declarado a Bakst como un genio de la decoración y, sin saberlo, marcaba el sentido intertextual que otras obras contemporáneas expresaban a partir de las telas y los dibujos del semita. En 1925 se había subrayado:

> […] el método decorativo empleado por Bask es una revelación hasta para los artistas habituados a la magnificencia del dibujo y del color.
>
> Su influencia llegó hasta las artes suntuarias. Los trajes egipcios se pusieron de moda gracias a él, y las mujeres adoptaron las toilettes de líneas sencillas y de colores vivos, y añadían una nota

más de alegría a las urbes elegantes. Lo mismo ocurrió también con el vestido del harén, que tanto llamó la atención en el baile árabe.

La originalidad: ved ahí el secreto del arte del decorado (Pérez Rojas, 1990, p. 81).

De manera que *Social* no se quedó atrás. La penetración rusa era evidente en sus páginas. La Habana depositaba cada vez más la textualidad periodística sobre aquellos rostros, dramas, visiones plásticas y coreografías enjundiosas. Una correlación contextual ocurrió en los desplazamientos lingüísticos —la prensa como objeto discursivo— que se gestó, no sólo a través de los viajes a diferentes plazas del mundo, sino que la crítica había avalado sus actuaciones entre los espectáculos más grandiosos del arte moderno. En España se analizaban las influencias en el arte déco y en las ilustraciones de los diseños que habían propiciado sus decoradores, y hasta se menciona en alguna que otra memoria, la sugestión provocada en una marquesa que se presentaba en los teatros ataviada con ropas que simulaban las atmósferas de los vestuarios usados por los rusos. Por lo tanto, hay una transgresión de códigos marcada por lo geográfico, lo cultural y lo artístico.

Aunque se subraya que la crítica artística de *Social* y de otras publicaciones de la capital no analizaba el hecho danzario como los diarios y publicaciones del siglo XIX, en los que aparecieron rasgos más definitivos por una crítica que era también inexistente —los mismos escritores románticos y gacetilleros crearon su semántica relacionada con la filosofía y la ciencia en el caso del arte danzario, pero no con la teoría de la manifestación— sí se agrupan en esta revista elementos para una redundancia en el contexto histórico cubano.

François G. de Cisneros incluyó otro de sus textos en 1918 con el pretexto de valorar la exhibición pictórica de Boris Anisfeld en Nueva York —piezas caras a los impresionistas y futuristas franceses a través de sus técnicas repartidas entre óleos, temperas, acuarelas y dibujos— y enmarcó a este artista como otro de los resultados de las innovaciones eslavas. La persistencia temática es asombrosa mediante la crónica de Cisneros, quien no perdió tiempo en citar el impacto de las hagiografías, los simbolismos y la provocación de los pigmentos para las coreografías:

El esteta Diaghilev le ordenó los decorados para los bailes rusos, que en 1908 fueron vehículos del arte moscovita; y Anisfeld creó escenas para *Las siete hijas del rey fantasma*, *Noches de Egipto*, y *Las sílfides* realizando los más arditos procedimientos, los esquemas más peligrosos donde imperaba el azul verde, el naranja

verde y el verde oro, escalas cromáticas de un estilo bizantino, pomposo y genialísimo.

Su triunfo definió la escuela y fue el predecesor el que inspiró el multiforme panteísmo de León Bakst (1918, s.f).

Los textos periodísticos y visuales continuaron enfatizando a los talentos eslavos. Ana Pávlova fue objeto no solo de anuncios por sus presentaciones en el Teatro Nacional o sus matinés de abono en la capital cubana, sino también la aparición en varias fotografías o ilustraciones —formato escultórico y pictórico— en las que la bailarina acusa la fama, al punto de ser comparado el ballet como el arte de la Pávlova. Entre las presentaciones visuales más importantes, se apreció la fotografía de Van Riel en la que se distinguió a la bailarina en una posición de escorzo, ataviada con vestuario típico oriental.

En agosto de 1924, un retrato de Savely Sorin mostró la belleza de la bailarina moscovita, mientras lo acompañó un pie de foto que declaró su espectáculo de ballet ruso como el más exquisito en la historia del teatro. Esta información —no pormenorizada en tanto es pie de foto— la acuñó y ponderó en torno a esta recepción, y constituyó prolegómeno informativo para lo que ocurrió en 1931. En las páginas de *Social* se incluyeron, entre otros, la escultura en mármol «Ana Pávlova», de Malvina Hoffman, y la obra «La muerte del cisne», de Jhon Lavery. En su investigación sobre la danza en *Social* —texto interesante por su prolijo análisis de contenido— Yailín Ortiz Clavería (2009) subraya sobre una fotografía de Herman Mishkin inspirada por la Pávlova, y donde apareció además otra instantánea, esta vez de su *partenaire* Alexander Volinine:

> La fotografía de Pávlova que se publica, realizada por Herman Mishkin, fotógrafo ruso radicado en New York y contratado como fotógrafo oficial del Metropolitan Opera House en el período de 1905 a 1932, muestra a la bailarina sumamente joven, vestida a la moda, desbordando frescura y desprejuiciada del estatismo y frialdad con que se le refleja en otras imágenes (p. 81).

En enero de 1919, la publicación incluyó retratos del bailarín Adolf Bolm en una postura de equilibrio. El ruso Mishkin se destacó como colaborador ofreciendo fotografías de sus coterráneos. El interés por la danza creció en las páginas de *Social*. Algunas figuras no pertenecientes a los conjuntos originales rusos, sino a compañías de bailes populares fomentadas en Estados Unidos, también tuvieron su espacio.

Wasta Maslowa, bailarina rusa acompañante de conjuntos de ópera; la danzarina-concertista Norka Rouskaya —se distinguía por el exotismo

de sus danzas—; Desirée Lubrowska —fotografiada por Marcia Mishkin Stein—; las cubanas Charito Delhor, Verónica e Hilda Moreno —integrantes de las Ziedfel Folies de Nueva York—; Thamara Swirzkaya, Blanche Ostreham, la Tikanowa; los impulsores de la danza moderna Ruth St. Denis y Ted Shawn; la famosa Antonia Mercé, entre otros, tuvieron su espacio en los apartados visuales de la revista. Esto marcó la preocupación de la jefatura y redacción por introducir como *item*s estas propuestas, que además de ser parte de presentaciones en teatros de la capital o de otros del mundo, también ofrecieron un respaldo informativo y cognoscitivo sobre la danza clásica y las opciones más modernas de los bailes internacionales.

En abril de 1923, el ballet Pavley-Oukrainsky apareció con fotografías y una nota informativa. Este conjunto era dirigido por Andreas Pavley y Sergius Oukrainsky, dos bailarines de la escuela rusa, quienes ya tenían un currículo en los Estados Unidos, pues habían realizado algunas acciones en la compañía de la Ópera de Chicago y se les había permitido crear en el arte coreográfico. Una fotografía reveló el nudismo de uno de sus bailarines, otra presentó una pareja de la compañía, mientras que en la tercera se mostró a Andreas Pavley, primer bailarín y director del ballet.

Estas imágenes penetraron en los auditorios. Su relevancia como iconografía contribuyó a un reforzamiento del imaginario psicocultural. Las expresiones plásticas de estos danzarines, ya en actitud estética que reflejó movimientos de rotundidad corporal, ya en equilibrios en los que en el cuerpo se invadió una sensación de hedonismo danzario, posibilitaron que las escuelas rusas se extendieran más allá de sus fronteras geográficas.

Poco a poco, sus conjuntos permearon la psicología de esta manifestación artística y la formación de un gusto elitista en otras tierras —Cuba, Norteamérica, Argentina, Chile, Brasil—, las primeras veces desprovistas de un arte de calidad, en tanto otros elementos coyunturales, formativos y estéticos, lidiaron en la fundación de las primeras compañías; no obstante, sus bailarines brindaron la elegancia de una escuela que transitó de los códigos imperiales a los influjos de la vanguardia.

El escritor cubano Alejo Carpentier, hijo además de una rusa, fue un gran colaborador de la revista. Sus interesantes columnas de arte destacaban en diversas manifestaciones y su labor en la crítica, cuyo lenguaje ofrecía amplios conocimientos, brindó un gran respaldo desde los artículos periodísticos que actualizaban y comentaban sobre al acontecer cultural y artístico internacional. La percepción de un *pathos* ruso tuvo en Carpentier a un intérprete de excelentes dotes, en tanto dominaba el significado cultural y la interrelación de las artes en las propuestas eslavas.

En junio de 1924 el artículo «La personalidad desconcertante de Igor Stravinsky», mostró al autor de *El siglo de las luces* como un estupendo crítico musical. En su reseña alabó las cualidades del creador, a la vez provenientes de su raza y juzgó los valores del compositor para las coreografías de los Ballets Rusos. Carpentier consideró su arte de virtuoso, por la originalidad de sus sinfonías, trabajos orquestales e innovaciones con elementos percutivos. En sus creaciones musicales *El pájaro de fuego*, *Petruchka*, *La consagración de la primavera*, *El zorro*, *Mayra*, *Pulcinella*, *El Ruiseñor*, entre otras, Stravinsky hurgó en las interioridades de la sonoridad de sus comarcas y regiones, atemperó el alma rusa para la percepción de los auditorios extranjeros y consolidó la producción musical para el triunfo de la pintura en movimiento que Lifar connota en sus escritos. El comentario de Carpentier reflejó la ascensión y desarrollo de este artista, renovador de los códigos musicales contemporáneos.

Para la coreografía *El pájaro de fuego*, de Mijaíl Fokine, la creación de Stravinsky permitió que Tamara Karsavina y Vaslav Nijinsky tuvieran el acompañamiento de una de las artes imprescindibles para su resultado escénico. Carpentier (1924) escribió para los lectores cubanos:

> Técnicamente mirado, «El pájaro de fuego» es un chef d'oeuvre. Allí aparecen fusionadas todas las tendencias más interesantes de los maestros rusos –Rimsky, Glazounof, Scriabine— los luminosos preceptos de Debussy, Ravel y los impresionistas franceses. Todas las conquistas de la armonía moderna hallan puesto en esa producción; multiplicidad de planos armónicos, verticalidad de escritura, escala de tonos enteros, encadenamientos libres, movimientos paralelos, etc, todo esto realzado por una instrumentación sorprendente. Con un aparato orquestal de más de cien ejecutantes […] ha elaborado las más deliciosas combinaciones de sonidos, realizando verdaderas innovaciones en los acoplamientos de los timbres (p. 21).

A propósito de la muerte de Leo Bakst, Carpentier escribió sobre la trascendencia del ruso, en tanto había sido integrante de la invasión asiática en París, donde los Ballets Rusos transmutaron los valores de las artes. La valoración de Carpentier resultó exquisita, ya que insistió en el plano del contenido intrínseco en las obras del decorador para la *troupe* danzaria. Su interpretación se convirtió en una especie de comprensión iconológica —junto a la iconografía caras a la semiótica del arte— puesto que comentó los planos de los significados del impacto plástico en las coreografías de

Fokine, y su identificación como *sujet* y motivo de inspiración que se insertaba en la complejidad de la cultura.

Carpentier atribuyó importancia al equivalente plástico en los ballets: significantes y significados se extendieron al plano de la historia cultural de la época. Los signos constituyentes en la obra de este artista permitieron que las puestas en escena se concibieran glorificadas por su pincel. Los íconos de Bakst —inspirados en leyendas orientales, el iconostasio ruso y su apropiación cromática— fueron imprescindibles en las condiciones técnico-materiales de la danza clásica rusa, en el primer período de la compañía dirigida por Diaghilev. El comentario —hay también semblanza y nota crítica— adjetivó el arte de esta figura y emitió juicios para los lectores de *Social*. Su discurso periodístico caracterizó el interés de la publicación en su escala vanguardista: la óptica de deformación del creador de telones motivó el estilo *modern* para el audiovisual alemán *El gabinete del doctor Caligari*. Los destinatarios de *Social* leyeron un trabajo que se convirtió, indudablemente, en creación de la creación, como crítica de arte. Otros trabajos atestiguaron la labor de este excelente escritor para la imagen de la revista en esos años.

El escritor Michel Georges Michel, a todas luces conocedor de los planes fraguados por las principales figuras cuando creaban coreografías y música, colaboró en sus «Recuerdos de los Ballets Rusos». La investigadora Yailín Ortiz Clavería (2009) subraya:

> En un tono más serio se ubica la crónica titulada «Recuerdos de los Ballets Rusos», en ella refleja momentos trascendentales de la vida de algunas de las personas vinculadas a esta compañía, tal es el caso de Nijinsky, Massine, Diaghilev y Stravinsky. A Nijinsky lo presenta como criatura poco inteligente que solo funcionaba como títere de los propósitos coreográficos de Fokín de una manera talentosa y única y a la tríada compuesta por el director, el coreógrafo y el músico, como una de las más perfectas fusiones de la historia del arte escénico (p. 67).

Serge Lifar dividió los Ballets Rusos de Diághilev en varios períodos, de acuerdo a la presencia y cambios de sus coreógrafos, pues después de Fokine estuvieron Leonid Massine, Bronislava Nijinska y George Balanchine; con cambios a nivel de coreografías, los propios imaginarios artísticos y culturales —influencias de la vanguardia, el cine, el experimentalismo, la literatura, el folklore inglés, los rasgos estilizados y realistas del circo en Balanchine— que produjeron la empatía de varios contextos geográficos, entre los que apareció Suecia.

En las *Memorias de un maestro de ballet*, Fokine relató su viaje a Estocolmo en 1911, donde le «sorprendió mucho ver el fuerte temperamento que despliegan los escandinavos en su trabajo». (1981, p. 285) La labor de Fokine y Vera Fokina, al igual que la labor de Bronislava Nijinska en las tierras suecas crearon una conciencia en el ballet de Jenny Hasselquist y Jean Börlin.

En *Social* se brindaron informaciones sobre las influencias rusas en los Ballets Suecos de Rolf de Maré. Serge Lifar (1952, p. 203) afirmó que el «neorrealismo y las buscas etnográficas y pictóricas» habían caracterizado la estética sueca. La revista, por su parte, describió la poética danzaria escandinava, caracterizada por el intercambio de discursos experimentales mediante la literatura vanguardista, las extravangancias musicales y el esnobismo del primer bailarín Jean Börlin. Destáquese el nivel de actualización que la publicación ofreció a la memoria cultural de la época. La traslación vanguardista eslava imprimió a los suecos experimentación y búsqueda formal. La reseña, publicada en 1926, sostuvo la hibridez conceptual de la danza sueca, inspirada por la renovación estética de los rusos:

> Nunca olvidaréis estos pasos perdidos y silenciosos, ejercitándose sobre las puntas de los compases de la música de Honegger, sobre los rebuscamientos de esta música de Erik Satie; nunca olvidaréis esto y unos brazos que arden, esfumados en las flechas rojas, azules, amarillas, de los decorados de Léger; en las intenciones abstractas de Francis Picabia; nunca olvidaréis las contorsiones de Jean Borlin, agitando desde lo más hondo de una sensibilidad pura, los amaneramientos de las leyendas de su tierra lejana, fría […] (León Pacheco´s Pall, 1926, p. 33).

Los calificativos «desbordante» y «sugestiva» que François G. de Cisneros le adjudicó a la invasión rusa se mantuvieron en casi todos los números de la publicación de Massaguer. Las caracterizaciones de sus bailarines más afamados, rodeados de esa estela visual, son atractivos para la recepción periodística. Cuando se describió a Ana Pávlova en su dominio liviano y se enfatizó «que la tierra le sea tan leve, como leve fue ella para la tierra», indudablemente, su sentido lírico, dramático y sus dotes de divismo propiciaron que nuestro ballet asumiera una gran parte de los códigos eslavos.

En 1929 apareció otra crítica de Carpentier, en la que comentó la evolución estética ocurrida en la compañía de Serguei Diághilev. Sus juicios se detuvieron en el análisis de la actitud vanguardista que, en cuan-

to a escenografías y color, adquirieron las puestas en escena. Su reseña se destacó por la comparación que estableció entre las telas exóticas de los inicios de la compañía con las últimas innovaciones debido a los diseños de Pablo Picasso (*Parade*), Georges Braque, Juan Gris, Joan Miró, Max Ernst, el constructivismo de Naum Gabo y Antón Pevsner, así como las partituras de Darius Milhaud.

Carpentier presentó a los lectores de *Social* rasgos de la impronta decorativa del primer período, cuya trascendencia había creado gustos comerciales, publicitarios e imitaciones dentro de las artes visuales europeas: «los apartamentos snobs, los cojines bordados, las garconnnières propicias, conocieron influencias de los Ballets Rusos». (1929, p. 38) Estos artículos profundizaron más la metatextualidad en los casos de las artes visuales presentes en las coreografías, la danza tuvo menos impacto en la crítica; sin embargo, hubo un tratamiento que no se puede soslayar en cuanto a determinar el alcance editorial de esta manifestación.

El prisma vanguardista de *Social* es, sin duda, clave para la promoción hacia el público y la formación de un gusto cada vez más proclive al ballet clásico; de ahí que este clima producido en la capital cubana, en tanto mirada pertinente y consolidada sobre el acervo ruso, fuera propicio para su institucionalización en 1931 en los salones de la sociedad Pro-Arte Musical de La Habana. La redundancia artística incluyó, no solo a los bailarines rusos, sino también a pintores, músicos y otros artistas.

Por otra parte, la década de los años veinte y la de los años treinta, consolidaron una atmósfera sumamente importante en la cultura cubana. Varios escritores, pintores, escultores y músicos se nuclearon en el llamado Grupo Minorista. Sus miembros abogaron por el vanguardismo y la renovación de las artes y la literatura cubanas. *Social*, *Carteles* y *La Revista de Avance* se convirtieron en portavoces de la identidad latinoamericana, así como insertaron la modernidad artística, con ejemplos de Brasil, Argentina, Chile, Perú y México. Conrado Massaguer y Emilio Roig de Leuchsenring, principales directivos de *Social*, propiciaron el impacto ultramoderno y defendieron la tradición. Destáquese que en sus páginas se promovieron a los poetas neorrománticos, los modernistas, los simbolistas y los más posmodernos.

El contexto cultural de la época constituye un reservorio no del todo explotado por los investigadores. En esos años, se produjo una mirada al otro racial que despuntó en los estudios de la cubanía. Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla imprimieron a sus composiciones musicales fibras auténticas de la cultura popular cubana. *La Obertura*, los *Tres*

pequeños poemas, *La rebambaramba*, *El milagro de Anakillé* –estos dos últimos textos de Alejo Carpentier—, *Canciones populares cubanas*, *Poema negro*, entre otras composiciones, permitieron el estilo singular de Roldán, caracterizado por el mestizaje, la percusión cubana con ascendencia africana a base de tambores batá, al igual que la fusión instrumental. Mientras, Alejandro García Caturla, imbuido por lo guajiro y lo negro, compuso temas como *Berceuse campesina*, *La rumba*, *Bembé*, *Yamba-o*, de fuerte resonancia por el contrapunteo ritmático y la politonalidad. Ambos artistas son dignos de mencionarse en el interés nacionalista de nuestra música.

En esa atmósfera cultural existieron varias tendencias ideológicas —unas eran comunistas, otras más moderadas, algunas de derecha—, pero, no cabe duda, que su interés por el arte y la cultura cubanas propició más pujanza sobre la identidad. Algunos pintores hurgaron en los proyectos vanguardistas y propiciaron una ruptura con los códigos anteriores de la pintura nacional. La síntesis visual de Víctor Manuel, las perspectivas identitarias y mitopoéticas de Eduardo Abela y la estética peculiar, dinámica y nacionalista, con sugerentes pátinas de luz y color de Carlos Enríquez, matizaron una toma de conciencia de nuestros temas nacionales.

La promoción de la danza clásica se expresó en medio de diversas propuestas culturales. La institucionalización del ballet también se produjo por la fundación de la Sociedad Pro-Arte Musical en 1918. Sus integrantes eran mujeres de la alta y pequeña burguesía, quienes ostentaban determinado caudal por el auge económico ocurrido después de la Primera Guerra Mundial. La psicología de este grupo resultaba un tanto vanidosa y diletante. Ellas cimentaron un estilo que alternaba entre el *flirt* cultural, un voyeurismo difuso y una preocupación por la alta cultura, cuyo sentido generó un carácter elitista, de clase y de recepción cultural.

Puede decirse que esos años, además de ofrecer un *crescendo* vanguardista, presentaron un mosaico de trasfondos acomodaticios, eurocentrismo y moda vanidosa y frívola. Las conductas de este grupo fueron modeladas por las corrientes de la sociedad norteamericana y por los influjos que podía propiciar la fama en los corrillos y salones de los teatros. Cierto *sprit du temps* se infiltró en esos tipos de asociaciones.

La necesidad de promover las bellas artes era un objetivo de las damas de Pro-Arte Musical, pero no todas las veces ellas jerarquizaron de igual forma la presentación de talentos y marginaron a muchos protagonistas de sus salones, cuando no estaban de acuerdo con determinadas actuaciones. Sin embargo, por decisión cívica, la Sociedad Pro-Arte Musical

creó la primera academia de ballet en Cuba. La difusión, críticas y recepción de la escuela rusa permitieron que la redundancia generara un clima de opinión en La Habana y en el propio seno de la sociedad, que tenía fuertes nexos con la revista *Social*.

Las primeras figuras de la sociedad se retrataban en exclusiva para las secciones de fotografía de la publicación, como María Teresa García Montes de Giberga y otras socias. Los tributos y consorcios elitistas no deben ausentarse en tanto análisis sociológico. La avalancha de eslavos y orientales fue promovida por ambas empresas, como el pianista Leo Ornstein, los Coros Nacionales Ucranianos y compañías rusas de ópera. De manera que, se ejerció una traslación contextual en las artes a través de su vínculo con el periodismo.

La influencia ejercida mediante los climas de opinión contribuyó a la selección del ruso Nicolai Yavorsky para la apertura en 1931 de la escuela en el Teatro Auditórium, en franca oposición con otra coetánea, Ana Fedórova. Los nombres eslavos no se apartaron del trópico insular cubano. Sus formaciones artísticas fueron consideradas a partir de su auge, matizado por el clasicismo y las vanguardias danzarias dirigidas por Diaghilev. Comenzaba el ballet en Cuba ante criterios artísticos internacionales y nacionales, y, a la vez, aupado por un absoluto perceptivo. Yavorsky, en tanto se encargaba de la dirección, asumía de su contexto determinada estética iterativa de posiciones conservadoras, dureza pedagógica y medidas férreas de la tradición. Frente a sí, una sociedad frívola, encaprichada por la moda y el lucro; una sociedad que impuso sus sistemas culturales a los ojos del visitante y recibió las primeras propuestas de enseñanza del lejano país.

Bibliográficas

1. Bermúdez, J. (noviembre-diciembre de 2003). “Massaguer antes de ser Massaguer”. En *La Gaceta de Cuba* (6), 36-40. La Habana.
2. Carpentier, A. (junio de 1924). “La personalidad desconcertante de Igor Stravinsky”. En *Social* (6), p. 21. La Habana.
3. Carpentier, A. (abril de 1929). “La evolución estética de los Ballets Rusos”. En *Social* no. (4), 37-39. La Habana.
4. Carpentier, A. (1985). *Crónicas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
5. Carpentier, A. (2004). *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

6. Cepero Estrada, L. M. (2009). El espíritu tangible del sonido. La música en el ballet. Camagüey: Editorial Ácana.

7. De Cisneros, F. (diciembre de 1916). “Las disonancias de Borodine”. Social, no. 12 (10). La Habana.

8. De Cisneros, F. (1918). La opulencia bizantina. Social (12), (s.f). La Habana.

9. Consuegra, P. (septiembre-diciembre de 2005). “Marius Petipá y Marsella”. En Cuba en el ballet, (109), 34-41. La Habana.

10. Consuegra, P. (enero-agosto de 2008). “Ricardo Drigo, la batuta ejemplar”. En Cuba en el ballet (116), 40-47. La Habana.

11. Fokine, M. (1981). Memorias de un maestro de ballet. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

12. García Yero, O. (octubre-diciembre de 2009). «La cultura rusa en la revista Social», en Sic (44), 3-7. Santiago de Cuba.

13. León Pacheco´s Pall-Mall. “Un espectáculo parisiense de vanguardia: los Ballets Suédois”. (septiembre de 1926). En Social (9) p. 33. La Habana.

14. Lifar, S. (1952). La danza. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

15. Lijachov, D. S. (2009). “El contrapunto de los estilos como particularidad de las artes”. En Desiderio Navarro (trad.), El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008, t-2, (pp. 65-75). La Habana: Centro Cultural Criterios.

16. Lotman, I. (enero-junio de 1994). “La memoria a la luz de la culturología”. En Criterios, (31), 223-229. La Habana.

17. Lotman, I. (noviembre de 2004). “Sobre las paradojas de la redundancia: el lenguaje artístico y la historia”. En Entretextos, Revista Electrónica Semestral de Estudios de la Cultura (4), s.f, s.l.

18. Loynaz, D. M. (2000). Fe de vida. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

19. Ortíz Clavería, Y. (2009). “La danza en la revista Social (1916-1938)”. Tesis en opción del título de Máster en Cultura Latinoamericana. La Habana: Instituto Superior de Arte.

20. Pérez Rojas, J. (1990). Art déco en España. Cátedra: Cuadernos Arte.

21. Triguero Tamayo, E. (2015). *Placeres del cuerpo. La danza en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente y Fundación Caguayo.

У И (Китай)

Фортепианное исполнительство в Китае на рубеже XX–XXI веков

В средствах массовой информации, в статьях последнего времени, в научной литературе всё чаще упоминается о выдающихся достижениях китайских пианистов. Более того, «взрывной» их характер даёт основание говорить о «фортепианном буме», который поражает воображение нынешних ценителей искусства, музыкантов, многочисленных любителей фортепианной музыки во всех странах. Яркая, ошеломляющая игра воспитанников китайской фортепианной школы на различных, самых престижных мировых конкурсах, их впечатляющие победы в 1990–2000 годах являются, по мнению Сюй Бо, блестящим достижением китайских преподавателей (творческих руководителей молодых артистов).

С конца прошлого века «Китай начинает занимать (и прочно удерживать по сей день) лидирующие позиции в мире» – пишет в своей диссертации Сюй Бо [7, с. 14]. Всё это и легло в основу мнения о «фортепианном буме» в Китае. Потрясающее мастерство китайских исполнителей нашло своё отражение в различных работах музыкантов, критиков, наконец, журналистов. Именно в их статьях и закрепилось понятие «фортепианный бум», отражающее стремительный творческий рост китайских пианистов.

Начало этого явления было определено в середине XX века победами китайских пианистов на различных авторитетных международных состязаниях исполнителей. В середине прошлого века весь Китай потрясла блестящая победа Фу Цуна на одном из самых известных мировых конкурсов – конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве.

Спустя три года в 1958 году вторая премия Первого международного конкурса имени П.И. Чайковского в Москве была присуждена Лю Шикуню (первую премию на этом же конкурсе завевал молодой

американский пианист, получивший мировую известность – Вэн Клайберн).

Следующий Второй международный конкурс имени П.И. Чайковского в Москве (1962 год) принёс звание лауреата и вторую премию Инь Чэнцзуну, поразившему слушателей филигранной отточенностью исполнения Сонаты *C-dur* Моцарта.

Затем были успешные выступления в международных конкурсах имени Листа, Шумана, Сметаны, наконец – в престижнейшем конкурсе королевы Елизаветы (Бельгия), победителями в котором в разное время были известные в будущем музыканты (такие, как американский пианист Малколм Фрейджер, Евгений Могилевский и т.д.).

Настоящий триумф китайских пианистов наступил на рубеже веков, начиная с 90-х годов прошлого века. Продолжая традиции, заложенные пианистами старших поколений, совсем ещё юная пианистка школы (род. 1979) при Си Чуанской консерватории Чэнь Са уже в 1989 году была удостоена первой премии авторитетного национального китайского конкурса. Ещё через пять лет – серьёзная победа, по сути определившая её дальнейшую артистическую судьбу, на Первом, уже международном китайском конкурсе. В следующем 1995 году – четвёртое место на международном конкурсе пианистов, проводимом в городе Лидс (Англия). Далее очень ответственная победа (1 место) в 2002 году на международном конкурсе им. Бетховена, ещё через три года очередная победа – третье место в XII международном конкурсе пианистов имени Вэна Клайберна (2005).

Подлинным открытием для музыкального искусства стало творчество Ланг Ланга (род. 1982). Это не просто блестяще подготовленный пианист. Он потрясает публику глубиной и самобытностью своего художественного дарования. Пройдя путь вундеркинда, он сегодня пользуется известностью как один из лучших пианистов мира. Ланг Ланг играл в лучших концертных залах признанных столиц музыкального искусства – в Лондоне, Вене, Вашингтоне, Париже, Москве. Его гастроли по всему миру неизменно пользовались исключительным успехом.

Ещё одна яркая фигура в фортепианном искусстве Китая – Ли Юньди (род. 1982). В октябре 2000 года в восемнадцать лет он завоёвывает первую премию на конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве. Феноменальное техническое мастерство, традиционно демонстрируемое китайскими пианистами, не способно гарантировать победу в этом конкурсе. Нужно быть не только виртуозом, но и настоящим му-

зыкантом. Поэтому победа Ли Юньди в конкурсе имени Шопена становится потрясением для всех любителей музыки и фортепианного искусства. А через 15 лет пианист был приглашён в жюри XVII международного конкурса имени Шопена и стал самым молодым членом жюри за всю историю проведения конкурса.

Яркий представитель китайского фортепианного искусства Шень Веньюй (род. 1986) поражает своей одарённостью. «Типичный вундеркинд», он обладатель феноменальной музыкальной памяти. Уже в восемь лет сыграл все сонаты Моцарта, в тринадцать – все сонаты Бетховена, и это параллельно с исполнением других объёмных и сложных фортепианных произведений. В шестнадцать лет пианист завоевал второе место в труднейшем конкурсе королевы Елизаветы, а через два года – первое в конкурсе имени Рахманинова.

Ван Юйцзя (род. 1987) – новая блестящая грань китайского пианизма. Её виртуозность столь велика, столь ошеломляюща, что сама по себе становится искусством. Достаточно услышать в её исполнении «Полёт шмеля» Н. Римского-Корсакова в аранжировке выдающегося виртуоза XX века Дьерц Циффры, чтобы понять: мы имеем дело с удивительным явлением. Её фантастическая техника, необыкновенная точность в самых быстрых пассажах, безупречное качество звука снискали ей успех на многочисленных концертных площадках мира.

Эстафету великолепных достижений китайских пианистов продолжили молодые исполнители последнего десятилетия XX века, поражающие своими успехами.

Чжан Хаочен (род. 1990) свой первый сольный концерт сыграл в пять лет. Уже в 2001 году, в возрасте одиннадцати лет, юный пианист имеет в своём репертуаре несколько концертных программ, составленных из произведений Шопена. При этом он играет все его этюды из опусов 10 и 25. Обладатель феноменальной музыкальной памяти, Чжан Хаочен в возрасте пятнадцати лет, меньше чем за год, выучил четыре концертные программы, которые включали в себя сложнейшие фортепианные произведения.

Наконец, нужно упомянуть Чжан Шэнляна (Нюню). Это «очередной» китайский вундеркинд, смело заявивший о себе в фортепианном искусстве. Родился он в 1997 году, в его репертуаре десятки концертных программ. «Уникальность Нюню не только в его феноменальной технике и музыкальности – он успешно занимается скрипкой и дирижированием, много читает, увлечённо учится композиции и теории музыки, изучает философию. Ему нравится всё познавать, и он

даже не считает, что музыка в будущем станет его профессией» [7, с. 18]. Совершенно очевидно, что в данном случае можно говорить не только о выдающемся пианисте, а об одарённом музыканте, талантливом человеке. И Нюню далеко не последнее «китайское чудо», впереди ещё много удивительных исполнителей, способных «потрясти» пианистический мир.

Цзы Сюй (род. 1994), начавший заниматься игре на фортепиано с трёхлетнего возраста, является финалистом XVII международного конкурса имени Ф. Шопена. Американцы китайского происхождения: Джорж Ли – вторая премия на XV международном конкурсе имени П.И. Чайковского, Шон Чен – вторая премия на XIV фортепианном конкурсе имени Вана Клиберна [5] и т.д.

Успехи молодых китайских пианистов на крупнейших международных конкурсах, их интенсивная концертная деятельность, высочайший уровень исполнительского мастерства вызывают удивление и восхищение. Советский и российский пианист профессор Дмитрий Башкиров говорил в своём интервью: «Я сидел на конкурсе в Америке в Неаполисе, у жюри просто челюсти отвалились, когда услышали, как они [китайские музыканты] играют на рояле. 18-летняя китаянка получила I премию. Она потрясающе играет и очень музыкальна. Сейчас и наши должны понять, что они уже не обгонят их. Приедет какой-нибудь китайский мальчик лет 16-18, сыграет в два раза быстрее и гораздо ловчее» [8, с. 6].

Правда, феноменальные достижения китайских пианистов вызывают и серьёзные опасения за «добрый, привычный мир» фортепианного искусства. Это тем более волнует из-за явного кризиса, в котором находится музыкальное исполнительство в странах Европы и России. «Сегодня наше искусство переживает не лучшие времена, и, возможно, будет ещё хуже, – предостерегает авторитетнейший российский музыкант Э. Вирсаладзе. – Вы только подумайте – на нас надвигается армия из 25 миллионов китайских профессиональных пианистов, и все они мечтают о карьере Ланг Ланга. Боюсь, здесь нет хороших прогнозов» [4].

Действительно, представить 25 миллионов Ланг Лангов или Ван Юйцзей – картина не для слабонервных. Но золото ценно тем, что его мало. Если пески пустынь превратятся в золото, то это будет уже не «золото». Так ли велика «опасность», о которой говорит Э. Вирсаладзе? Сколько фортепианных гениев способна воспитать китайская пианистическая школа? Их число будет ограничиваться десятками,

сотнями, тысячами? Если гении – уникальное явление природы, и их число исчисляется единицами в любой стране, то, быть может, в Китае, население которого многократно превышает численность любого европейского государства, количество «гениев» также будет «пропорционально» увеличиваться?

Если говорить о «фортепианном буме», то в чём причина столь невероятной результативности китайских пианистов? Можно задать и неожиданный вопрос: насколько фортепианная педагогика Китая причастна к тому «фортепианному буму», с которым связывается высочайший уровень исполнительского искусства пианистов?

Ответить на этот вопрос исключительно сложно. Необходимы многочисленные научные исследования, тщательный анализ работы системы музыкального образования и китайской фортепианной школы, чтобы оценить её возможности. С другой стороны, необходимо осмысление и анализ творческого пути каждого выдающегося представителя фортепианного искусства в Китае, чтобы понять главные детерминанты их феноменальных успехов.

А пока можно обратиться к опыту выдающихся представителей фортепианного искусства XIX века и прежде всего к уникальной фигуре величайшего пианиста Ф. Листа. Получив начальные уроки от своего отца-духовика, Лист впоследствии занимался у признанного авторитета в области фортепианного обучения К. Черни. Именно он «был единственным учителем, которого Лист, кроме своего отца, когда-либо имел в области фортепианной игры» [3, с. 88] – указывал Я. Мильштейн. Заметим, что «Лист, оставшись в истории пианизма учеником К. Черни, обучался у него всего полтора года в возрасте 8-9 лет. При этом значительное внимание на занятиях уделялось вопросам, как говорят в наше время, “правильной организации игрового аппарата”» [6, с. 58].

Схожая ситуация сложилась и у другого блистательного пианиста XIX века И. Гофмана. Его первым педагогом стала старшая сестра, потом его отец. Любопытно, что И. Гофман, будучи трёхлетним ребенком, «с невероятной скоростью разучивал все фортепианные упражнения. А через полтора года после того, как юный музыкант впервые коснулся фортепианных клавиш, в пригороде Варшавы состоялся профессиональный дебют Иосифа» [9]. Трудно себе вообразить какую-либо методику обучения игре на фортепиано, которая обеспечивала ученикам столь стремительное развитие.

Впоследствии, молодой Гофман занимался у другого выдающегося музыканта – Антона Рубинштейна и считался именно его учеником (до этого занятия с М. Мошковским у него не заладились). При этом нужно отметить весьма красноречивый факт: И. Гофман занимался у Антона Рубинштейна в возрасте 16-18 лет, «взяв у него в общей сложности сорок уроков» [2, с. 68]. Эти цифры абсолютно несопоставимы с количеством занятий пианистов по специальности фортепиано в наше время, получаемых в различных музыкальных учебных заведениях системы музыкального образования.

Научное осмысление «фортепианного бума» в Китае ещё ждёт своих исследователей. Серьёзный анализ этого феномена может оказать неоценимую помощь в развитии массового фортепианного обучения, в поисках новых эффективных методов творческого и технического развития пианистов.

Литература

1. Аршинова М. Интервью с Элисо Вирсаладзе [Электронный ресурс] / М. Аршинова // ClassicalForum.ru. – 2010. – 28 марта. – Интервью, 2010. – Режим доступа : http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=3002.0, свободный. – Загл. с экрана.

2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961. – 222 с.

3. Мильштейн Я.И. Ф.Лист. – Т.1. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1971. – 864 с.

4. Аршинова М. Интервью с Элисо Вирсаладзе [Электронный ресурс] // ClassicalForum.ru. – 2010. – 9 апреля. – Интервью, 2010. – Режим доступа : http://www.philharmonia.spb.ru/pers/v/virsint.php, свободный. – Загл. с экрана.

5. Савенко С. В. Достижения современной китайской системы музыкального образования // Теория и практика образования в современном мире: материалы X Междунар. науч. конф. – 2018. – апрель. Чита: Издательство Молодой ученый, 2018. – Режим доступа : https://moluch.ru/conf/ped/archive/277/14053, 57-60 с., свободный. – Загл. с экрана.

6. Сраджев В.П. Две стороны мышления как объекты музыкальной педагогики. // Сборник докладов Международной научно-практической конференции: Наука, культура, искусство: актуальные

проблемы теории и практики. – Т. 2. – Белгород: БГИИК, 2018. – С. 56-62.

7. Сюй Бо Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков. Автореф. канд. дисс. – Ростов-на-Дону, 2011. – 24 с.

8. Тушишвили Д. Романтический пианист современной формации – Д.А. Башкиров: беседа с музыкантом Д.А. Башкировым. – Музыкант-классик, 2009. – № 6. – С. 2–6.

9. Гофман И. Биография [Электронный ресурс] / Музей Собрание, 2018. – Режим доступа : https://mus-col.com/the-authors/21802/, свободный. – Загл. с экрана.

Александра Фёдорова (ДНР)

Теоретико-методологические основы применения арт-технологий в процессе профессиональной подготовки актеров музыкального театра

Система образования всегда находится в фокусе внимания. Стремительные социальные, политические и экономические перемены в стране и обществе затрагивают все сферы жизни современного человека. Одной из основных задач системы профессиональной подготовки по направлению «Актер музыкального театра» становится организация оптимальных условий для обучения, воспитания, развития, самоопределения, нравственного совершенствования, формирования профессиональной компетентности, а также освоения широкого круга социокультурного опыта будущими и настоящими актерами.

Развивающаяся личность обучающегося актера, находясь в стремительно изменяющихся условиях своего существования, в большой степени нуждается в помощи, коучинге и психолого-педагогической поддержке. Однако, следует отметить, что научно-педагогические кадры, занимающиеся инновационным решением проблем в профессиональном образовании, отмечают помимо социальных, организационных проблем, тормозящих развитие образовательного процесса в инновационном направлении, проблему мотивационной неготовности, а, порой, незаинтересованности как педагогов, так и студентов к реализации образовательной деятельности.

В качестве решения вышеуказанной проблемы, в частности говоря о профессиональной подготовке специалистов творческих профессий (актеров музыкального театра) видится использование непосредственно искусства в контексте применения арт-технологий в образовательном процессе.

Искусство, как особая система, занимает центральное положение и является связующим звеном между утилитарно-практическим и

духовно-теоретическим типами отношений. С одной стороны, оно граничит с наукой, философией, религией, моралью, то есть формами общественного сознания, и через эстетическое содержание опосредует, «снимает» их проблематику посредством художественно-образной формы. С другой стороны, искусство связано с продуктами материальной деятельности человека, вносит в них эстетико-духовное содержание, имеющее относительно самостоятельное значение, однако подчиненное в конечном итоге функциональному и конструктивному, практическому назначению.

Творческая деятельность, на которой базируется арт-технология, обеспечивает повышение интереса к образовательной деятельности у обучающихся вообще и у обучающихся актеров в частности. Обеспечивает ее успешность, пробуждает стремление понять себя и окружающих, помогает осознать и научиться управлять собственными эмоциональными состояниями, познать и овладеть необходимыми для деятельности профессиональными знаниями, умениями и навыками.

Цель исследования: раскрыть понятие и сущность арт-технологий, рассмотреть возможности применения арт-технологий в контексте профессиональной подготовки актеров музыкального театра.

Согласно А. Копытину, арт-технология – это обучение интеллектуальной деятельности средствами художественного творчества [5; 6]. Кроме того, арт-технология – одна из наиболее древних естественных форм изменения эмоционального состояния, которой многие люди пользуются (осознанно или нет), чтобы снять психическое напряжение, успокоиться, сосредоточиться. Искусству принадлежит роль естественного проводника переживаний или симптомов, и всё это независимо от возраста, пола, сферы деятельности, переживаний.

В настоящее время арт-технология рассматривается большинством ученых как средство прогрессивной педагогики, направленной на развитие и коррекцию психического здоровья, формирование коммуникативной культуры обучающихся, а также как средство, способствующее творческому раскрытию и активизации общения между членами коллектива.

Примечательно, что арт-технологии также называют художественно-творческими технологиями, подразумевая под ними совокупность знаний, умений, навыков и способов деятельности педагога, которые позволяют воздействовать на личность ребенка (подростка) средствами художественного творчества. Как следствие – в научной

литературе мы можем также столкнуться с понятием *художественно-творческие технологии.*

Арт-технология представляет собой систему последовательных действий педагога, направленных на решение учебно-воспитательных задач с использованием различных видов искусства. Следует отметить, что педагогическое и коучинговое арт-направление имеет неклиническую направленность, рассчитано на потенциально здоровую личность. На первый план выходят задачи развития, воспитания, социализации.

В данном контексте делается акцент на четком разграничении понятий «арт-технология» и «арт-терапия». Они, конечно, имеют много общего, но пользуясь одними средствами, решают разные задачи. Так, арт-терапия направлена на психологическую коррекцию и лечение, в то время как арт-технологии способствуют достижению целей и решению задач развития личности и ее образования.

Согласно С. Стариковой [9], «обоснование социально-педагогического потенциала арт-технологий опирается на психоаналитическую традицию рассмотрения арт-терапии как метода освобождения посредством художественного (изобразительного) творчества от скрытых переживаний; его расширенного толкования в контексте гармонических моделей развития личности, теории, доказавшей, что творческий акт создания художественного продукта связан с изменением внутреннего опыта личности и ведет к сублимации, интеграции, синтезу».

В дальнейшем получили свое развитие следующие положения: потенциал арт-технологий обусловлен самой сущностью искусства; обращение к спонтанному творчеству позволяет отреагировать инстинктивными импульсами; в форме образов и символов выражаются первичные мысли и переживания, все виды подсознательных процессов; художественное творчество повышает адекватность самооценки и оценки социальных ситуаций, адаптационные возможности личности, делает ее более сбалансированной; человек выступает в качестве потенциального творца-созидателя, что способствует успешной самореализации и стимулирует процесс личностного совершенствования.

Таким образом, в арт-процессе обучающийся приобретает ценный опыт позитивных изменений. Постепенно происходит углубленное самопознание, самопринятие, гармонизация развития, личностный рост.

Уникальность арт-технологии заключается в том, что в ее основе лежат достижения и искусства, и науки. Она образовалась на стыке таких наук, как педагогика, психология, медицина, культурология, социология и многих других. Методы, используемые арт-технологией, универсальны и могут быть использованы для решения широкого круга учебно-воспитательных задач в процессе профессиональной подготовки актеров музыкального театра.

А.Б. Афанасьева в своих работах под арт-технологиями понимает научно-педагогические технологии, основанные на интегративном применении различных видов искусства в образовательном процессе в целях эффективного воспитательного воздействия на личность обучающегося. М.В. Киселева отмечает, что основными задачами арт-технологий являются: актуализация и развитие творческих способностей обучающихся; повышение самооценки и самосознания; развитие эмоционально-нравственного потенциала; формирование умения решать внутренние и групповые проблемы; формирование умения выражать эмоции; формирование умения разрешать конфликтные ситуации, снятие напряжения, релаксация; развитие коммуникативных навыков, навыков социальной поддержки и взаимного доверия.

Арт-технология предлагает различные формы работы с обучающимися. По количеству участников выделяют индивидуальную, групповую, коллективную формы, по степени активности участников – пассивную, активную, смешанную формы работы.

В основе арт-технологии лежит техника активного воображения, которая предлагает обучающимся возможность для самовыражения и самореализации через результаты своей творческой деятельности. Создавая различные образы с помощью активного воображения и переводя их в символическую форму, обучающиеся актеры не только успешно решают различные проблемы, но и повышают свое психическое и душевное здоровье, развивают свой творческий потенциал, столь важный для профессиональной деятельности.

Возможности арт-технологии позволяют педагогу, коучу использовать различные виды работы с обучающимися актерами. Рассмотрим основные из них.

Изо-направление представляет собой работу с использованием методов изобразительного искусства. Одно из основных и часто используемых арт-направлений, причем как в пассивной (использование готовых произведений искусства), так и в активной её форме – создании собственных творений. Представлена, в первую очередь,

рисованием. В разных проявлениях отлично подходит для проработки большинства учебных тем, в том числе тем, касающихся персонального развития и селф-менеджмента актера, работы с профессиональным эмоциональным выгоранием, особенностей профессиональной и личностной селф-мотивации на освоение специальности, проработкой эмоциональных состояний, эмоциональных и физических блоков, зажимов и пр.

Речевая креативность – работа с техниками, направленными на формирование способности быть эффективным в своем слове и максимально точно подбирать слова в необходимых (конкретных) ситуациях. Рассматриваемые техники предполагают тренировку словарного запаса, способность легко и свободно высказывать свои мысли, аргументировать позицию, влиять на публику, вести за собой, свободно ориентироваться и умело выходить из любой непредвиденной ситуации на сцене во время рабочего процесса. Кроме того, развивать такие важные перцептивные качества личности, как умение считывать, анализировать и «отзеркаливать» состояния других людей.

Метафорические ассоциативные картинки (МАК) – инструмент, поднимающий из глубины подсознания обучающегося бессознательные впечатления, которые определяют его реакцию на те или иные жизненные ситуации. Использование метафорических ассоциативных картинок позволяет задействовать оба полушария обучающегося: карта-слово побуждает к мысли рациональное человека, карта-картинка обращается к бессознательному образу. Используя данный физиологический принцип, метафорические ассоциативные картинки позволяют обойти такой механизм защиты человека, как рационализация, изменив через метафору восприятие проблемы и, взаимодействуя с образами, найти нестандартные пути ее решения. Отлично подходят для проработки мешающих для творческого и профессионального развития блоков и установок поиски возможных путей их преодоления: работа со всевозможными эмоциональными состояниями в работе над ролью актера, проработка межролевых отношений в рамках спектакля, работа со всевозможными вводными-разминочными упражнениями и пр.

Библио-направление – метод развития профессиональных качеств, умений и навыков личности актера с помощью чтения специально подобранной художественной литературы, работы с инсценировкой и всевозможными имитационными упражнениями.

Работа со сказками оказывает воздействие на обучающегося с использованием материалов (персонажей) сказок, направленное на развитие творческих способностей обучающихся, расширение их сознания, совершенствования взаимодействия с окружающим миром. Образы, представленные по средствам сказок, апеллируют к двум психическим уровням – сознанию и подсознанию, что дает дополнительные возможности для развития коммуникативных навыков обучающихся. Сказки содержат информацию обо всех сторонах жизни и деятельности людей. Работая со сказками, обучающиеся рассматривают разные аспекты мироустройства, прорабатывают всевозможные жизненные ситуации, которые могут встретиться на их жизненном и творческом пути, получают опыт эмоционального отклика на них.

Кукольное направление – использование кукол для рассмотрения и поиска решения определенных жизненных и профессиональных ситуаций, а также коррекции эмоционально-личностных проблем у обучающихся.

Работа с песком/манкой – один из способов общения обучающегося с самим собой и с окружающим миром; уникальный способ снятия внутреннего напряжения, воплощения его на бессознательно-символическом уровне, что позволяет повысить уверенность в себе и открыть новые пути развития и решения беспокоящих вопросов. Кроме того, это отличная возможность для разминки перед осуществлением профессиональной работы, основанной на включении обоих полушарий обучающегося и активации всех жизненно важных точек. Отлично подходит в рамках работы с развитием креативности у обучающихся актеров.

Имаготерапия (театральное действие) – воздействие на обучающегося через игру, драматизацию, перевоплощение в различные роли в рамках имитации всевозможных ситуаций. Отработка разносторонних путей развития рассматриваемой ситуации, выбор оптимального исхода. Через театрализованное действо обучающийся учится выражать свое индивидуальное отношение или отношение своего потенциального персонажа к человеку (герою), к сыгранной роли, к ситуации, адекватно реагировать на возникновение всевозможных непредвиденных и неблагоприятных событий, подстраиваться под обстоятельства, развивать силу воли, умение общаться с другими людьми, эффективно взаимодействовать с членами театральной труппы.

Работа с пластилином/глиной – живое и мягкое арт-направление, дающее возможность обучающемуся глубже познакомиться с собой, своими ресурсными состояниями, проработать личные запросы, развить гибкость мышления, способность к импровизации.

Мандалы. Слово «мандала» с санскрита можно перевести как «круг, центр, сущность, смысл», а суффикс «-ла» в конце слова добавляет значение, что сам процесс завершен. Техника хороша в выстраивании и проработке системы взаимодействия в театральной труппе, выстраивании внутриколлективных взаимоотношений, проработке «мира» спектакля, поиске выхода из конфликтных ситуаций.

Музыкальное направление. Техника предоставляет возможность эффективно изменить душевное и физическое состояние обучающегося перед или после выполнения определенного учебного задания. Прослушивание мелодий помогает пережить, справиться со скрытыми переживаниями, тревогами, печалями. Через веселую, ритмичную музыку повышается жизненный тонус, активизируются участки коры головного мозга, отвечающие за эмоционально-устойчивые состояния. Кроме этого, незаметно улучшается дыхание и кровообращение, стимулируются двигательные функции, усиливается внимание к ритму, темпу, мелодии, что является несомненно важным для будущей профессиональной деятельности обучающегося актера.

Психогимнастические упражнения / телесно-ориентированное или кинезио-направление – совокупность письменных и устных, вербальных и невербальных упражнений, проводимых индивидуально и в малых группах, направленных на расширение возможностей сознания, открывающее новые грани восприятия, поиск нестандартных путей решения, рассматриваемых в процессе обучения ситуации, развитие способности к импровизации.

Работа с тканью – подразумевает создание обучающимися актерами определенных композиций при помощи разных тканей в рамках заданных тем/задач. Отлично подходит для развития креативности обучающихся актеров, а также для проработки упражнений на снятие психофизических и эмоциональных зажимов обучающихся актеров, развитие эмоционально-чувственной сферы личности актера.

Коллажирование – техника, соединяющая в одном произведении подчёркнуто разнородных элементов (различных по происхождению, материальной природе, контрастных по стилю и т. п.). Отлично подходит в работе со всевозможной работой над ролью и создани-

ем «мира/реальности» спектакля. Кроме того, подходит для рассмотрения с последующим формированием персонального бренда театральной труппы или конкретного актера.

Фото- и видеообсуждение / кино-направление – это просмотр и анализ по заданному алгоритму кинофильма или видеосюжета на обозначенную тему (проблему). Просмотр видеофрагментов позволяет увидеть и проанализировать различные аспекты актерской игры, их сильные и слабые стороны. Кроме того, съемка (фото и видео) позволяет определить эмоциональные и телесные зажимы обучающихся. Позволяет проводить ряд имитационных упражнений и проч.

Ландшафтное направление – предполагает поиск и использование найденных предметов и материалов в окружающей среде для создания из них различных арт-объектов. Может быть использовано для создания так называемых «путевых рисунков» (работы, которые впоследствии могут быть использованы в дальнейшей деятельности при работе над ролью или целым спектаклем), а также для проработки отдельных разминочных упражнений и работы над этюдами.

Нейрографика – графический арт-метод трансформации сознания, в основу которого положена нейрографическая линия. Следуя определенным алгоритмам, обучающийся осуществляет поиск решения стратегических задач, формирует структуры коммуникации, моделирует события, прорабатывая реализацию своей роли или же работая над развитием своей собственной личности, работает с целями и достижением желаемых результатов, с решением снятия ограничений и выравнивания психологического ландшафта и т.д.

Трансформационные игры – категория настольных игр, предполагающая возможность изменения мышления, убеждений, ценностей и миссии играющего человека, перевод его жизни на качественно новый уровень. Данную категорию игр часто называют играми самопознания. В контексте профессиональной подготовки актеров музыкального театра подобные игры помогают обозначить мешающие для творческого и профессионального развития блоки и установки, возможные пути их преодоления, проанализировать практически все жизненные сферы, отметить для себя важные «трансформационные точки», разработать основы своего позиционирования как специалиста творческой профессии и прочее.

Вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что применение арт-технологий в процессе профессиональной подготовки артистов музыкального театра способствует приобретению обучающими-

ся новых навыков взаимодействия и рефлексии как в реальной жизни, так и в рамках театральной труппы вообще и в частности на сценической площадке, повышению стрессоустойчивости, адаптивности к ситуациям неопределенности, повышению самопонимания и самопринятия, формированию и развитию профессиональной личности актера, а также лучшему пониманию потенциальных персонажей его театральных ролей.

Литература

1. Андреев В.И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития. – Казань: Центр инновационных технологий, 2000. – 608 с.

2. Арт-педагогика и арт-терапия в специальном образовании: учебник для вузов / Е.А. Медведева, И.Ю. Левченко, Л.Н. Комиссарова, Т.А. Добровольская. – М.: Академия, 2001. – 248 с.

3. Кокоренко В.Л. Арт-технологии в подготовке специалистов помогающих профессий. – СПб.: Речь, 2005. – 99 с.

4. Колошина Т.Ю. Арт-терапия. Методические рекомендации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.

5. Копытин А.И. Основы Арт-терапии. – СПб., 1999. – 251 с.

6. Копытин А.И. Техники аналитической арт-терапии. – СПб. : Речь, 2007. – 186 с.

7. Лебедева Л.Д. Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий. – СПб. : Речь, 2003. – 256 с.

8. Пурнис Н.Е. Арт-терапия в психологическом сопровождении персонала. – СПб. : Речь, 2008. – 176 с.

9. Старикова С.В. Арт-технологии как средство подготовки студентов к социально-педагогической деятельности в системе профессионального образования // Сибирский педагогический журнал. – № 8. – 2008. – С.415–425.

10. Тарарина Е. ART-коучинг. Техники пРОСТых решений. – Москва: Саммит-Книга, 2015.

11. Тарарина Е. Практикум по арт-терапии: шкатулка мастера. – Луганск: Элтон-2, 2013. – 160 с.

Нодар Чанба (Абхазия/Франция)

Героические песни абхазов
Очерк первый

Доминирование героических песен в музыкальном фольклоре абхазов связано с историей народа, перманентно вынужденного защищать свою родину от различного рода иноземных захватчиков, когда проявление мужества и героизма как отдельных личностей, так и всего народа абсолютно необходимы.

Формирование героического духа абхазов связанно также с природно-географическими реалиями, часто ставившими человека в экстремальные условия, когда, чтобы выжить, необходимо было постоянное присутствие духа и проявление мужественных и героических качеств.

И как образно об этом пишет один из представителей абхазской интеллигенции первой четверти XX века, «абхаз в глубоком лесу, у опасной переправы реки, в горных ущельях, у крутых подъемов в ночное время… он преображается, он теперь в родной стихии… головокружительные подъемы, бурные переправы, темный бор, молнии, ливень – все это гармонирует с его стихийной душой, он как бы живет жизнью этих опасностей, настроение приподнимается, он начинает петь под аккомпанемент громовых тресков, под шум дождя, града, бурных речек и шутливых водопадов!» [*С. П Басария,* 1923, с. 122]

Героическое начало является главным мерилом жизни народа, его духовной сферы, отражающей различные мысли, чувства и устремления, этические и эстетические ценности, философские воззрения – всю полноту жизни этноса. Это является определяющим фактором в понимании того, почему песни героического склада являют собой наиболее яркие образцы народного художественного творчества, многие из которых составляют золотой фонд музыкального фольклора абхазов.

Один из народных абхазских мудрецов, старец Алмасхан, неод-

нократно говорил: «Песню поёт Дух» [*А. Ачба,* 1985, с. 31]. Именно он, вездесущий героический дух, не вмещаясь в привычные рамки и понятия, проникает во все сферы народной жизни абхазов, включая быт, охоту, врачевание, поминание и т.п.

И сфера героической песни вобрала в абхазском фольклоре несколько, на первый взгляд, далёких жанров. Пожалуй верно замечено одним из исследователей абхазской музыки О. Судаковой, что «границы жанра историко-героической песни достаточно размыты и трудноопределяемы» [*О. М. Судакова,* 1984, с. 22].

В разряд героических входят героико-эпические и героико-исторические песни абхазов, и даже некоторые магическо-обрядовые образцы.

Таким образом, при условном делении на группы, к первой группе можно отнести песни, тематически связанные с общекавказским эпосом «Нарты», а также с легендами о герое Абрскиле (абхазском Прометее), ко второй – песни об исторических событиях, войнах, героях, прославившихся в самых различных обстоятельствах. В некоторых обрядовых песнях, связанных с войной и охотой, просматриваются родовые черты героического жанра.

Героические песни – явление многозначное. Термин «героический» в применении к абхазскому фольклору не определён исключительно пафосной призывной образностью. Градация чувств, заложенных в героических песнях, поражает своей чрезвычайной объёмностью. В одной и той же песне можно встретить массу оттенков образной палитры: здесь и ненависть к врагам, и преклонение перед героем, и скорбь его утраты.

Каждая эпоха рождала своих героев, появление которых было связано в первую очередь с готовностью к самопожертвованию ради спасения своего народа, а с другой стороны, желанием народа зафиксировать в образе конкретного героя свои идеалы, сформированные в народном сознании на данный момент.

И не случайно большую роль в традиционном фольклоре абхазов принадлежит эпическому герою, воспевание подвигов которого является плодом творчества многих поколений. Именно такая историческая перспектива позволяет «шлифовать» образ героя, делая его идеальным.

«Эпический герой» в фольклоре абхазов зачастую близок к понятию «исторический герой». И это вполне объяснимо, учитывая, что в течение тысячелетий именно в Античности человечество находило

идеалы героизма, храбрости, верности долгу. Горские народы Кавказа и сегодня получают свою духовную «подпитку» в героическом эпосе «Нарты», значительную часть которого составляют песни-сказания. И, конечно, разговор о героических песнях абхазов, стоит начинать именно с них – нартских песен-сказаний.

Если сам эпос «Нарты», обогащенный творческим гением нескольких народов и стоящий наряду с мировыми шедеврами (такими, как «Махабхарата», «Иллиада», «Одиссея», «Песнь о полку Игореве», «Эдда», «Калевала» и др.), исследован довольно хорошо, то нартские песни в их абхазском варианте еще ждут как исследователей, так и мастеров-аранжировщиков, дирижеров-исполнителей. Между тем их музыкально-интонационное и мелодико-гармоническое богатство убеждает нас в том, что они представляют собой неоправданно невостребованное нынешним поколением великое наследие предков.

Зарождение нартского эпоса уходит глубокими корнями в историю доклассового общества как продолжение традиций архаического повествовательного фольклора, когда у людей начало складываться героическое мировосприятие. Исследователи полагают, что это VIII – VII века до н. э. Речь идет о столь отдаленном от нас времени, когда музыка, как и искусство в целом, не было еще дифференцированным видом и было сплавлено с другими видами деятельности людей.

Эпические песни – плод коллективного творчества, где каждый исполнитель не просто пересказывал саму историю, но и наделял своих героев личными понятиями о героизме, гуманности и благородстве. Именно поэтому нас интересуют нартские песни, ибо через них мы познаём внутренний и внешний мир не только героев эпоса, но и всего народа благодаря творчеству многих поколений исполнителей.

Нартские сказания, представлены в абхазском фольклоре в форме прозы и песен-сказов, сопровождающихся аккомпанементом струнно-смычкового инструмента – апхьарца (апхьарца – двухструнный народный инструмент абхазов).

В основу импровизационных повествований легли великие деяния героев, где главное – это добывание благ для людей.

А братья-богатыри, могучие нарты,
Всегда и во всем стояли за правду.
Зло и коварство они наказывали,

Добро и милость они поощряли,
Следили за обоими склонами Кавказа,
От разных врагов Кавказ охраняли.
Люди все при нартах были счастливыми.
(Сто братьев-нартов, 1988)

Сколько ценных характеристик, понятий морали и долга, важных в представлении абхазов, даже в этом маленьком отрывке: «богатыри» «стояли за правду», «добро и милость поощряли», «от разных врагов охраняли»! Богатырь – это сильный человек в понимании абхазов, носитель физической силы и благородства. Одна сила без духовной мощи, высокой морали никогда не была в почете.

«Стоять за правду» – это одно из самых ценных качеств, которым должен обладать каждый, особенно мужчина. Ведь это выражение означает быть готовым защищать эту правду не только словами, но при необходимости и с оружием в руках, рискуя собой. «Делание добра и милости» для людей – признак благородства, на основе высокого духа и осознания себя как части целого.

Делать кому-то добро – значит в итоге копить добро себе. «Делающий добро встречает добро», гласит поговорка. Что касается защиты от врагов, то «мужчина» и «герой» в абхазском языке звучат одинаково не случайно, ибо «каждый, называющий себя мужчиной», должен быть готов в любой момент встать на защиту себя, семьи, рода, народа и Родины.

Абхазские песни о нартах отличает одна интересная черта: в них главенствует не повествование, а музыкальная составляющая, и в фольклоре уже живут своей жизнью, независимо от великого эпоса. Песни нартов чаще всего исполняются хором. От вышеупомянутых песен-сказаний под апхьарцу они отличаются мелодической линией, складом, а также своеобразным импровизационным принципом развития. Если в песнях-сказах главенствующая роль принадлежит слову, ведущему основную, смысловую роль в передаче конкретного сюжета, то в нартских песнях на первый план выходит традиционная, окрашенная эмоциональным настроением импровизация.

Кроме хоровых нартских песен нам известны песни, напетые народными исполнителями в сопровождении разных народных инструментов.

Рассмотрим «Песню нартов» [*В. В.Ахобадзе, И. Е Кортуа,* 1957, №157, с. 336] из сборника «Абхазские песни» для ачарпына и голоса,

запись К. Ковача (ачарпын – духовой инструмент типа флейты, длиной 70–80 см., изготавливается из горного растения; К. Ковач — выдающийся абхазский фольклорист и музыкальный деятель венгерского происхождения, автор первых этнографических записей и двух сборников абхазских народных песен).

Ачарпын, вступив с кульминационного верхнего звука, сразу настраивает на призывный, мужественный тон. Это подчеркивают и неоднократно повторяющиеся квартовые скачки. Духовой инструмент, по природе обладающий нежным, бархатным тембром, звучит особенно напряженно и трепетно в верхнем регистре.

Далее вступает голос и в дуэте с инструментом ведет музыкальную линию. Надо отметить, что одновременная игра на духовом инструменте и пение требуют высокого мастерства исполнителя, тем более что в мелодии есть встречное движение голоса и ачарпына. В дуэте ачарпына и голоса, конечно, лидирует инструмент, хотя и голос «старается не отставать» от него. Отсюда диапазон мелодии ачарпына – октава, а голоса – квинта.

В сравнении с ней, другая «Песня о нарте» (в абх. варианте – «Песня нартов», под № 54, там же, с.168) – хоровая песня, где традиционно мало слов, только самые главные: «они (люди. – *Н.Ч.*) сказали – герои», «героем среди героев был Сасрыква, герой, они сказали». Выражение «они сказали», говорит о преемственности, о том, что исполнители слышали от предков историю, о которой поется в песне.

Диапазон солиста – септима, хора – квинта. Хотя по широте диапазона обе нартские песни почти идентичны, есть в них и существенные отличия. В первом случае, несмотря на героические интонации очевидно наличие пасторальности, характера пастушеских наигрышей и более простой форме, тогда как вторая – хоровая песня – более развернутая. А партия солиста, ведущего основной «рассказ» о герое, изложена *ad libitum*, что придает мелодической линии большую импровизационную свободу.

Песни, связанные с нартским эпосом наделены всеми «родовыми чертами» традиционной героической песни. В них функции голосов различны: мелодическая линия передаётся главенствующему голосу – солисту, остальные голоса выполняют роль гармонического сопровождения. Ритмический рисунок сопровождения отличается от мелодического крупными длительностями, но, когда инициатива переходит

к хору, рисунок становится более «плотным» и «слаженным». Иногда эта «слаженность» становится основой диалога солиста и хора.

Согласно героическим нартским сказаниям, одна из наиболее известных сегодня народных песен «Азар» родилась в далёкое эпическое время. Азар – имя коня, а для абхаза конь это не только средство передвижения, но также верный друг и помощник. Более того, конь олицетворяет своего хозяина, поэтому мужчина всегда стремится содержать коня в наилучшем состоянии, постоянно ухаживая за ним.

Раньше мужчина и конь были понятиями почти идентичными. Не случайно выражение «убил сам себя» звучит точно так же, как «убил своего коня». Часто можно услышать, что «у коня человеческая кровь», «у коня человеческая душа», и эти представления идут из нартского эпоса. В том же эпосе мы узнаем, как родилась песня «Азар». «Победив своих врагов, женщины (Гунда и Хания – *Н.Ч.*) свободно вздохнули, и на досуге сложили песню о стреноженном Заре. А на свирели играл нарт Кятаван, посланный сюда нартами и Аиргь. Эту песню поют в Апсны и по сей день. Называется она “Азар”. Поют ее только на скачках» [Побежденные женщинами, 1988].

Итак, согласно нартскому эпосу, одними из первых абхазских композиторов были пастух эпического рода Кятаван и две славные, героического женщины Гунда и Хания.

Песню «Азар» (№ 84 – *В. В.Ахобадзе, И. Е Кортуа,* 1957, № 157, с. 238) принято считать принадлежностью поминального обряда, а именно скачек, устраивавшихся только во время поминок умершего мужчины. Надо отметить, что абхазы относятся к смерти женщины несколько иначе, чем к смерти мужчины. Если в первом случае это более печальное, грустное событие, скорбь по поводу потери хранительницы очага, матери детей, то во втором – смерть мужчины, где не место душевному расслаблению, все должно подчеркивать мужское достоинство, мужественность того, кому это посвящается. Поэтому песня «Азар» носит скорее героический, нежели траурный характер. Все слова непереводимы и представляют собой слова-рефрены – «уарадо, сиуарайда...» Напомним, что эта песня исполнялась во время конных состязаний – скачек, которые устраивались во время обряда поминания мужчин. Песня «Азар» – пример взаимопроникновения жанров, когда фунция обряда смыкается с героическими образами.

Здесь следует обратить внимание на мнение К. Цхурбаевой, которая пишет: «Анализируя музыкально-поэтические особенности

осетинских героических песен, невольно приходишь к выводу, что героическая песня как форма народного творчества многими сторонами смыкается с причитаниями, и это позволяет предполагать, что происхождение их непосредственно ведёт начало от народных плачей и причитаний. Первоначально они, по-видимому, были как бы мужским плачем по герою. В дальнейшем связь с причитаниями становилась всё менее и менее отчётливой, и в наше время эту связь можно обнаружить лишь по отдельным поэтическим, отчасти мелодическим признакам. Героические песни, как особый жанр народного творчества, получили самостоятельную жизнь, на протяжении своего существования они выработали свои особые и в основном только им присущие музыкально-поэтические средства выразительности» [*К.Цхурбаева,* 1965. с.39-40].

Насколько верны предположения Цхурбаевой, могут подтвердить или опровергнуть специальные исследования, однако нельзя отрицать логичность подобных выводов, тем более, что бытование у абхазов героической песни «Азар» является прямым тому доказательством.

В музыкальном фольклоре абхазов есть песня, посвящённая герою другого эпоса, одному из наиболее почитаемых борцов за счастье людей, носителю добра и справедливости, символу беззаветной любви к Родине – Абрскилу.

Речь идёт о «Песне об Абрскиле» (№ 85, *В. В. Ахобадзе, И. Е Кортуа,* с.241, из сборника «Абхазские песни» вышедшего в Москве в 1957 г.). Проанализируем её.

Медленный темп, начальное нисходящее движение мелодии солиста при словах «бедный Абрскил – герой», подчёркивают ту горечь, которую люди испытывают по поводу страданий героя, обрекшего себя на вечное заточение. Вступление хора не приносит просветления, а, напротив, «угасающие», нисходящие окончания фраз еще больше сгущают краски, подчеркивая драматичность песни.

Не меняют атмосферу и начинающиеся на квартовом скачке следующие фразы, включая заключительную интонацию при ве «объединяйтесь», которая звучит не как клич к освобождению героя, а скорее как призыв держаться всем вместе, чтобы ни к кому не подступила гордыня, из-за которой страдает Абрскил. Ибо, как гласит одна из версий, многократная попытка людей освободить героя из пещеры приносила ему только еще большие страдания – чем ближе люди приближались к пещере, тем дальше вглубь ее уносило Абрскила. Нетрудно заметить, что абхазский Абрскил и один из титанов

титанов древнегреческой мифологии Прометей близки между собой. Кстати, Прометей, похитивший огонь у богов и передавший его людям, согласно мифу, тоже прикован к кавказскому хребту.

Героико-исторические песни – особая сфера хорового фольклора абхазов. Они интересны не только своей музыкальной составляющей, но, поскольку в них воплощены реальные образы и события, с них хорошо считывается исторический фон. В основном это события, происходившие в переломную эпоху истории Кавказа в XIX веке – кавказская война, политика царской России, борьба народа против насилия местных властей, абречество и др. При широком спектре конкретных событий и выдающихся поступков отдельных личностей, которых народ воспевал в песне, историко-героические песни можно разделить на две категории.

Этого мнения придерживалась и К. Цхурбаева, со ссылкой на Д. И. Аракчиева, который «делит героические песни на две категории». К первой он относит песни, в которых воспеваются те, кто по его словам «не пожелали подчиниться насилию и положили жизнь за свободу своего народа... Ко второй категории принадлежат песни, в которых говорится о людях, в силу необходимости ставших разбойниками (“абреками”. – *К. Ц.*), но так как они отстаивали интересы бедноты, то потому и остались в народной памяти». [*Д. Аракчиев,* 1929, с. 88]

Героическое песенное наследие формировалось тысячелетиями в недрах архаических песен-сказаний. В наше время многие исследователи музыкального фольклора пишут о феномене «малословесных» и «бессловесных» абхазских песен.

Часто отдельно существуют рассказы о героях и песни о них, без определённых слов. Иногда встречается минимальное количество слов, иногда чуть больше. Эта «взаимосвободное» сосуществование текста и музыки действительно удивляет и, возможно, оно является более поздним явлением древнего способа музицирования, когда воспевались выдающиеся представители рода, племени, народа, но со временем вся нагрузка легла на музыкальную ткань. И сегодня одна и та же песня поётся с различными вариантами подтекстовки, при этом непреложным условием для исполнителя является знание содержания песни.

Тексты героических песен абхазов представляют собой:

– обращение к герою как к живому;

– обращение к душе героя;

– «рассказ» о герое;

– монолог самого погибшего героя, в котором он излагает предсмертные пожелания;

– диалог героя с другими.

Таким образом, в жанре героических песен происходит синтетический сплав различных поэтических форм и музыкально-художественных приёмов.

«Как же надо любить и чтить своих героев, чтобы так трогательно, мужественно и стройно петь о них!» – сказал об абхазских народных песнях не раз бывавший в Абхазии великий русский писатель А.М. Горький, оказавшись в кругу поющих, «местами подпевал и сам Алексей Максимович». «Я сам видел, – пишет К. Ковач, – как известный мастер слова увлекался абхазской песней, как временами она вызывала в нем возбуждение и тогда увлажнялись глаза ...» [*К. Ковач, 1936*].

Абхазские героические песни многогранны, многоплановы, как и многопланово само проявление героизма. И в центре – песни об эпических героях, пришедших из древнейших общекавказских эпосов о нартах и Абрскиле.

В отличие от бытовых песен, для героических песен абхазов характерны развитие и ясная кульминация. Если в бытовых песнях, часто кульминация достигается «задержкой» певца на определенном слове, то в героических песнях кульминация готовится, и, как правило, она приходится на самый высокий звук тесситуры.

Величественная «Песня о Ходжарате Кяхба» открывается, как выстрел, с самого высокого звука напева, который затем несколько раз повторяется, создавая чрезвычайное напряжение. Чередование нисходящего и восходящего движений мелодии усиливает напряжение, равно как и чередование восходящих скачков на кварту, квинту и сексту. Так, одним лишь рисунком сольного запева, бессловестного текста, уже представлен образ героя Хаджарата.

Тематика героических песен более позднего периода чрезвычайно разнообразна.

«Песня о Инапха Кьагуа» – о крестьянине, бесстрашно защищавшем односельчан от издевательств князей и разбойничьих набегов на село. У Кьагуа просили помощи разные люди: так, «когда черкесский князь Мазлоу украл у вдовы двух сыновей-подростков, именно к Напхе Кягуа пришла несчастная мать искать защиты» [*К.В. Ковач,* 1930, с.23]

«Песня о Беслане Абатаа» – о герое, который прославился «открытой борьбой против целой княжеской фамилии на Северном Кавказе» [там же].

Песен о героях на основе кровной мести немало, однако необычность песни «Салуман Бгажба» заключается в том, что она славит мужество юноши Салумана, который в отмщение за своего старшего брата убил князя [там же, с. 40].

«Песня о Кудже» сложена в честь героя, который мстил за многих [там же, с. 42].

«Песня о сыне Катмаса» необычна тем, что она посвящена человеку из высокого сословия и пелась самим сыном князя Катмаса Маршания – Халыбеем, на площади перед расстрелом, за совершённые убийства представителей другого княжеского рода Шервашидзе [там же].

Литература

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
2. *Ахобадзе В., Кортуа И. Е.* Абхазские песни. М., 1957.
3. *Ачба А.* Полевые материалы. Рассказы Гриши (88 лет) и Алмасхана (83 года) Айба, жителей села Отхара. – Запись 1985 г. Аудиокассета, сторона Б (на абхазском языке).
4. *Басария С.П.* Абхазия в географическом, этнографическом и экономическом отношении. Сухум-Кале, 1923.
5. *Вишневская Л.А.* Аккустический элемент бурдонно-певческой модели черкесов и карачаевцев // Проблемы музыкальной науки, 2007, № 1.
6. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера земли. М., 2005.
7. *Земцовский И.И.* Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967.
8. *Инал-ипа Ш.Д.* Памятники абхазского фольклора. Сухуми, 1977.
9. *Ковач К.В.* А.М. Горький об абхазском народном творчестве // Советская Абхазия. 1936. 26 дек.
10. *Ковач К.В.* Песни кодорских абхазцев. Сухум, 1930.
11. *Ковач К.В.* 101 абхазская народная песня. Сухум, 1929.
12. *Кукба В.И.* Избранные труды. Сухум, 2007.
13. *Марр Н.Я.* Избранные статьи. Т. II. Л., 1936.
14. Побежденные женщинами // Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев.

15. Сто братьев нартов // Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев / Подготовка текста Ш. Д. Инал-ипа, К. С. Шакрыл, Б. В. Шинкуба. Вступительная статья Ш. Д. Инал-ипа. Перевод с абхазского Г. Гулия (проза), В. Солоухина (стихи). Сухуми, 1988. http://kolhida.ru/.

16. *Судакова О.М.* Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма // Канд. дисс. Л., 1984.

17. *Хашба М.М.* Трудовые и обрядовые песни абхазов. Сухуми, 1977.

18. *Цхурбаева К.* Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе, 1965.

Нодар Чанба (Абхазия/Франция)

Героические песни абхазов
Очерк второй

Анализируя героические песни, мы убеждаемся, что народ четко разграничивает уровни героизма. Например, тех, кто проявил высокое мужество, защищая свою деревню, или боролся с князьями, он величает «героями», а того, кто защищал всю страну ценой своей жизни, считает «героем среди героев». Мы сделали весьма условную, на основе текста, классификацию песен из выщеупомянутого сборника «Абхазские народные песни», что, на наш взгляд, помогает более четко увидеть «границы героизма». В дальнейшем, конечно, необходимо восстановить личности всех исторических героев, более точную картину проявления ими героизма и поступков, принесших им бессмертие. Здесь следует уточнить, что нашу классификацию мы делали на основе оригинального абхазского текста песен, так как переводы на русский язык весьма условны.

Итак:

1. «Герой среди героев». О защитниках Абхазии от захватчиков: Песни «Озбакь» № 39 и «Данакай Ашуба» № 42. Сюда же мы отнесем «Абрскил» № 85, хотя здесь нет словосочетания «герой среди героев», дважды в разных местах произнесенный эпитет «герой» и история Абрскила, борца с иноземными захватчиками, подразумевают, что он является исключительным героем.

2. «Герой» в разных проявлениях.

а) при защите своих деревень: «Кяхба Хаджарат» № 33-34, Инапха Кьагуа № 35-37, «Пшкяч-ипа Манча» № 40;

б) в совершении кровной мести: Салуман Бгажба № 45;

в) в борьбе против князей и дворян: «Айба Хуатхуат» № 32, «Аждир-ипа Данакай» № 38, «Цвижба Такуй» № 48;

г) в Отечественной войне 1941–1945 гг.: Шамба Едги № 31;

д) на охоте: «Песня о Гудисе» № 117;

е) неизвестно: Чолокуа Мыстафа № 43.

Выражение «герой среди героев», встречающееся в «Песне о нартах» (№ 54) и обращенное к главному эпическому герою Сасрыкве, говорится лишь в адрес двух других исключительных героев – борцов против врагов Абхазии – Озбаке (№ 39) и Данакае Ашуба (№ 42).

Возможно, корни понятия «герой среди героев» идут из нартских сказаний – его употребляли, чтобы выделить Сасрыкву из среды всех остальных его 99 братьев-героев.

В связи с этим возникает вопрос, почему в «Песне об Абрскиле», о столь почитаемом борце за счастье народа, нет выражения «герой среди героев». Но заметим, что хотя здесь и нет словосочетания «герой из героев», однако дважды произносится «Абрскил хаца» – «Абрскил герой». Кроме того, исходя из минорной тональности, глубоко трогательной мелодии с постоянно нисходящими интонациями, медленного темпа и дважды повторяющегося слова «рыцха», то есть «бедный», можно сделать вывод, что в этой песне мы имеем пример не столько прославления героизма Абрскила, сколько воплощения чувства глубокого горя по поводу его страданий.

Мифологические, обрядовые, историко-героические, бытовые, песни-причитания, трудовые, шуточные, сатирические, лирические, застольные – по ним можно сложить пазлы истории абхазского народа. И это не случайно. Музыке, песне абхазы всегда придавали огромное значение. Музыкой они говорили, молились, страдали, плакали, восставали, совершали героические подвиги и побеждали. Значимость музыки зафиксирована и в языке: «ашэа» – это музыка, а «абызшэа» – язык, на котором люди общаются, буквально переводится как «музыка языка» или «песнь языка». Хотя сегодня слово «ашэа» переводится как «песня», в прошлом под этим словом подразумевалась музыка вообще.

Для абхазских народных песен всех жанров характерно обилие слов-рефренов и ограниченное использование вербального текста. Минимализация зависимости песни от слов естественным образом придаёт главенствующую роль музыкальному «организму».

К. Ковач считал, что «некоторая часть абхазских песен имела раньше свои своеобразно рифмованные слова, но с течением времени они забылись, и большинство песен поётся теперь просто с произношением бодрящих или печальных (непереводимых) слогов “Уа-рай-да, сива-рай-да, уа-ха-ха” и т.п. Другая же часть песен рифмованного

стиха не имела и в них простым слогом пелось о том случае, с каким связано появление песни в народе». [*К. В. Ковач,* 1929, с. 38]

С фольклористом практически согласны В. Ахобадзе [*В. В Ахобадзе, И. Е. Кортуа,* 1957. с.6] М. Хашба, [*М. М. Хашба,* 1977, с.129] и др. Данное мнение, на первый взгляд, согласуется и с героическим сказанием, вернее, с одним из записанных вариантов нартского эпоса. Когда нартского охотника и пастуха Кетуана укусила змея, призывая своих братьев, он распевал: «Уа, рарира, уа, райда, уа, рашье...». То же самое он говорил, когда знахарка лечила его.

Она колдовала, а больной между тем
Бормотал непонятое никем:
Уа, рарира, уа, райда, уа, рашье.
Тут стали повторять за ним все.
Шепотом, вполголоса стали повторять, полагая,
Что это больному помогает:
Уа, рарира, уа, райда...
(*О том, как у нартов появились свирель и песня, 1988)*

(В тексте «рашье», однако вернее Рашь+е, где Рашь это имя, а «е» — обычный призывный звук.)

Здесь, на наш взгляд фраза «Бормотал непонятое никем» является свидетельством лишь того, что сам информатор не знал значения слов, и не более. Потому что если Кьатуана звал своих братьев на помощь, естественно он произносил их имена: Рарира, Райда, Рашьа. Приведём ряд аргументов, подтверждающих данный вывод.

Наше мнение совпадает с исследованием выдающегося абхазского учёного-этнографа Ш.Д. Инал-ипа: «Однажды, укушенный змеей Кетуана поплыл на бревне по реке и, взывая о помощи, кричал: “Уа, Рарира, Рахайра, Рейрама. Рейраша!” – почему и до настоящего времени эти слова входят в состав наших песен» [*Ш.Д. Инал-ипа*, 1977, с. 32]. Академик Н. Марр также считал, что эти слова являются именами древних племён [*Н.Я. Марр,* 1936, с. 204].

С данным мнением совпадает рассказ старца Алмасхана Айба о том, что «Был один абхаз по имени Рыд Кьатуана. Рыд был из рода Рыдбайа, была такая фамилия Рыдаа... Кьатуана первым придумал ачарпын и играл на нем» [*А. Ачба,* 1985].

Вспомним и то, что у абхазов существует «Песня о Раде и Раще». Эта песня бытует и под другими названиями: «Рерара», «Песня ар-

мейцев» и «Песня всадников» – однако первоначальный вариант песни посвящался троим братьям-освободителям родной деревни Раде, Рашье и Сиуараде. Однажды, когда враги уводили в плен сельчан, среди которых оказался Рашьа, он хитростью уговорил захватчиков разрешить им петь, и пленники запели, призывая на помощь «Уо-о-о Рашьа..., Рада и Сиуарада, Если вы живы уо-о-о…Сегодня мы пропали, вы что не видите». Примчавшиеся на зов Рада и Сиуарада перебили врагов и освободили людей [*там же*].

Чрезвычайно интересны заключения Ш.Д. Инал-ипа, который считает, что Рарира – жена героя Римцы, по другой версии – мать Айргов или Ажвейпшаа, покровителей лесов и дичи; Рахаира – дочь Рариры, Рейрама – старший сын Рариры [*Ш. Д. Инал-ипа,* 1977, с. 63]. Рейрашьа – младший сын Рариры [там же, с. 67]. Рад (Райда) и Рашь – братья, их отец Римца из рода Айргь [там же, с. 67].

Нелогично распевание абхазских песен со словами-рефренами объснять тем, что слова «с течением времени забылись» [*Ковач,* 1929, там же], так как не только древние, но и героические песни конца XIX века, записанные во второй декаде XX века, тоже исполнялись со словами-рефренами. С выводом Ковача совершенно справедливо не согласна и О. Судакова, напоминая что «у абхазцев в устной форме бытует древний поэтический эпос “Нарты”, включающий более трёхсот сказаний, сохранённых в памяти и реализующихся в творчестве современных народных сказителей» [*О.М. Судакова,* 1984, с. 38].

Очевидно, здесь надо вести речь не об утере слов, а о феномене немногословного и невербального песнетворчества абхазов, в котором музыкальная выразительность сочетает в себе эстетическую и повествовательную функции.

Слова-рефрены в абхазских народных песнях проявляют некоторую функциональную схожесть со «словообрывами» (по И. Земцовскому), то есть недопрознесениями слов в русских протяжных песнях типа «Гру… грустно се…сердцу мо… моему» [*И.И. Земцовский,* 1967, с. 65]. У абхазов не встречаются «словообрывы», однако недоговорённость, незавершённость предложения является характерной особенностью не только героических песен, но и хорового песенного фольклора в целом.

Мнение И. Земцовского относительно вербального текста русских протяжных песен с полным правом можно отнести и к абхазским народным песням. «Система словообрывов в протяжной песне, – пишет исследователь, – это система не разрушения, а созидания

слова в форме, органично связанной с мелодическим развитием и с композицией внутрислоговых распевов. Как словесные повторы и “разводы”, они вызваны широтой мелодического распева, представляя свободу музыкальному высказыванию» [там же].

Отсутствие слов или их ограниченное использование прямо или косвенно указывает на стремление абхазской народной песни «скинуть с себя материальную оболочку» слов и вспорхнуть в свободном полете, как птица выпущенная из клетки на волю.

Лимитированность слов приближает абхазские народные песни к инструментальной музыке, но собственно инструментальная музыка гораздо беднее представлена в музыкальном фольклоре. (Вопросы фольклорного инструментального музицирования, в том числе исполнения героических песен, довольно широко освещены И.М. Хашба в её капитальном труде, посвящённом национальным народным инструментам [Хашба И. М. Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми, 1979, –2-е изд. с. 240].)

На первый взгляд возникает противоречие: если было стремление освободиться от слов, то что мешало исполнять песни на инструментах – кстати, их у абхазов немало?! Дело в том, что абхазы предпочитали инструмент с Душой, созданный Богом, тем, которые они создавали своими руками. Этот инструмент – человеческий голос.

Наиболее характерный исполнительский стиль абхазских героических песен – сольно-хоровой. Открывает песню и ведёт импровизационного склада музыкальное повествование солист (тенор, изредка – баритон), а мужской хор ненавязчиво поддерживает его бурдонным пением. Это и есть феномен закреплённого хорового склада абхазских песен, в котором даже в музицировании есть герой – солист.

Л. Вишневская считает, что бурдонное пение родственных абхазам черкесов, а также карачаевцев, сформировалось «в эпоху Позднего Средневековья XVI–XVII веков», и что его «можно сравнить с западноевропейским храмовым пением XI–XII веков, в период зарождения многоголосия в органуме» [*Л.А. Вишневская,* 2007, с.181].

Склад двухголосия в абхазской певческой традиции имеет своё обоснование.

Бинарность жизни: небо – земля, день – ночь, горы – равнины или, ближе к кавказской действительности, горы – море и т.д. – та природная среда, которая не могла не отразиться в сознании тесно связанных и природо-зависимых людей. Она, безусловно, формировала и культурную среду как творческий отклик, диалог с внешним

миром. Абсолютно прав выдающийся историк современности Л. Гумилев, говоря, что «человек не только приспосабливается к ландшафту, но и приспосабливает ландшафт к своим потребностям». [*Л.Н. Гумилев,* 2005, с.183].

Таким образом, двухголосие у абхазов – не просто довольствование двумя голосами, а вполне осознанная формула взаимоотношения двух стихий небесного и земного, божественного и человеческого, где желание установления мира и гармонии между ними привело к двухголосию, где второй пласт – человеческий - находится в полном подчинении к верхнему сольному – божественному. Музыкально-структурный и образно-тематический материал абхазского фольклора, основывающийся на фундаменте двухголосия, является ярким свидетельством владения народом сакральными Знаниями мироздания.

Как гениально народ пользовался этими Знаниями, порой «укрощая» её совершенно неожиданными «предложениями»! В «Песне бури», например, для установления мира в разбушевавшейся дисгармонии мира человек «предлагает» абсолютную противоположность стихии – молитвенный покой, тем самым способствуя возвращению гармонии и покоя. «Прозорливость горцев, “положивших” симметрию в основание всех форм творчества, обусловлена глубочайшей природной интуицией, ощущением себя микрочастицей, повторяющей законы макромира», – считает Л. Вишневская. [*Л А. Вишневская,* 2007, с.180]

Отсюда два субъекта – Бог и Человек, два голоса в песнях – соло и хор, где второе всегда играет роль «послушника», но не пассивного и бесхребетного, а действенного соучастника диалога, умеющего слушать и слышать. Как тут не вспомнить традиционные взаимоотношения глаголящего старца и чутко внимающего молодца. В музыкальном выражении эта этическая установка абхазов представляет собой сольно-ансамблевое, контрастно-регистровое пение, диафония соло и бурдонного баса, близкая к респонсорному пению, столь традиционного для христианского храмового пения и более архаичной древнееврейской псалмодии.

«Разделение песенного пространства на два пласта-полюса (Верх-Низ) символизирует горнюю Вертикаль, «явственно» предстающую в бурдонном пении и ассоциативно – в антифонном или стреттном чередовании Верх-Низ. Звуковой идеал горного ландшафта сконцен-

трирован в акустических свойствах натурально-обертонового ряда» [там же].

Трёхголосие в абхазских народных песнях – столь же естественное явление, как и двухголосие. Мы убеждены, что двухголосие связано с традицией сольного музицирования – одновременной игры на ачарпыне и пением (Пр. «Песня скалы» ([*К.В. Ковач,* 1929,с. 46], «Напха Кягуа» [там же, с. 65]), а трёхголосие с сольным пением под апхьарцу, где двухструнный инструмент излагается двухголосно (Пр. «Песня Пшькяча» [там же, с. 48], «Напха Кягуа» [там же, с. 65]). Сдедовательно, трёхголосие в абхазских народных песнях представляет собой совершенно закономерное явление, и мы не видим здесь никаких оснований говорить ни о более позднем приобретении, ни тем более заимствовании данной традиции извне, как это делает В. Ахобадзе [*В.В. Ахобадзе, И.Е Кортуа,* 1957, с.11].

Согласно этнографическим источникам, традиции абхазского сольного инструментального и инструментольно-вокального музицирования сложились в глубокой древности, когда были изобретены ачарпын и апхьарца (ачарпын, по велению голоса услышанного во сне, придуман Кетуаном – пастухом эпических геров нартов, а апхьарца родилась так же по «подсказке» неведомой силы).

И, конечно, искать причины трёхголосия в хоровом пении абхазов надо именно там. Достаточно проанализировать стиль музыкального изложения песен для голоса с этими солирующими инструментами, чтобы не осталось никакого сомнения в наших выводах.

Трёхголосие складывается из деления партии апхьарцы и вокальной партии. Верхний голос инструмента в хоровом изложении поручается солисту, второй голос инструмента, укрупнённый вместо повторяющихся звуков, переходит в верхнюю партию хора, а партия голоса октавой ниже – во вторую хоровую партию. Так образуется сольно-хоровое трёхголосие, генетически родственное традиционному двухголосию, и оно никак не нарушает бинарного мировосприятия абхазов, о котором шла речь выше.

Двухголосный хоровой бурдон кварто-квинтовых созвучий, рождающийся из унисона, нередко им и заканчивается, однако иногда завершается на квинте.

Феномен сольно-хорового исполнения в мужской певческой традиции абхазов основан на традиционном общественном и семейном укладе жизни, этических стандартах, морально-нравственных установках. Во всём прослеживается чётко очерченная вертикаль: глава

народа – отец в семье – солист-оратор, а с другой стороны, народ – члены семьи – хор-слушатели, где распределение и разграничение функций настолько рельефны, что приобретают черты канонических установок.

Личность, возвышающаяся над обществом, получает лимит доверия в управлении народом, ей внимают. Так, солист в абхазских народных песнях свободен в проявлении великолепия своего голоса и богатого импровизаторского искусства. Он уверен, что хор внимательно слушает и поддерживает его и в любой момент готов эмоционально откликнуться нахлынувшему на него чувству.

Хоровая партия абхазских народных песен такова, будто исполнители «боятся» помешать солисту, при этом очень внимательно его слушают, четко меняют гармонию при необходимости, а когда он заканчивает фразу и делает вдох, в это мгновение хор заметно «активизируется».

Очевидна органическая связь сольно-хорового пения абхазов с ораторским искусством, зародившимся у абхазов еще в древности, когда абхазы решали свои дела, споры, раздоры и недоразумения на народных сходах или собраниях. Эта традиция жива и сегодня. У абхазов и других горских народов Кавказа речь говорящего, особенно в старину, имела почти культовое значение. Совершенно немыслимо было разговаривать всем вместе, перебивать оратора, переговариваться, шуметь и отвлекаться.

Влияние риторики на музыку бесспорно, однако малоизучено. Б.В. Асафьев по этому поводу писал: «До сих пор очень мало, даже почти совсем не учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и конструкцию музыкальных произведений методов, приёмов, навыков и вообще динамики и конструкции ораторской речи, а между тем, риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором. В особенности, если принять во внимание агитационное значение (хотя бы культовое)» [*Б.В. Асафьев,* 1971, с. 31].

Солиста в героической песне и оратора у абхазов роднит торжественная интонация, призванная оказать сильное эмоциональное воздействие на слушателя, при том что различны средства, с помощью которых это достигается: у оратора – слово, у солиста – музыка.

Сольно-хоровое пение по своей форме напоминает торжественную речь оратора, в кульминационные моменты поддержанную одобрительными возгласами присутствующих. Эта особенность ха-

рактерна и для героических песен, в которых солисту как оратору отводится главенствующая роль, а хор сопровождает его «почтительно» тихим пением, иногда сливаясь с ним в окончаниях музыкальных фраз как бы в знак одобрения.

Функциональная дифференциация сольной и хоровой партий абхазских народных песен имеет терминологическое различие: сольная – «ахкы» (букв. «держащая главу», определяющая), хоровая – «аргызра» (букв. «стон», или «стонать», в данном случае означает «подпевание», «поддержка»). Для обозначения партии солиста часто пользуются и другим термином – «ахапа» (букв. «головной (главный) тонкий»)

О. Судакова в своей диссертации подробно освещает значения терминов «ахкызхуо» «инициативный голос в коллективном исполнении», то есть тот, кто поёт «ахкы» – соло, и «аргызра» – «принимающие участие в исполнении хоровой партии». Со слов информатора 1899 года рождения Машики Аристава, из села Хуап Гудаутского района, исследовательница записала, что «каждый абхазец может и должен участвовать в “аргызра”, когда звучит коллективеая песня, тогда как “ахкызхуо” может быть не каждый». Более того, О. Судакова приводит парралели с родственными абхазам народами Северного Кавказа [*О. Судакова,* 1984, с. 29-32].

Конкретизация сольной партии названием «ахапа» в сравнении нейтральным словом «соло», кажется излишней, если не знать, что это является точным указанием на то, что солистом в абхазских песнях является именно обладатель высокого голоса – тенор. Редко встречаются баритоновые соло, а басовых и вовсе нет. Данное явление, конечно, не является признаком богатства песнетворчества абхазов, однако, возможно, это связано с природно-климатическими реалиями, в которых столь характерные, скажем, для России низкие басовые голоса для Абхазии – явление чрезвычайно редкое.

Партия солиста (тенора) может исполняться как одним, так и несколькими певцами поочерёдно. Солист открывает песню, хор его «поддерживает». Нередко сльную партию «перехватывает» другой певец, причём место «перехвата» одного солиста другим часто спонтанно. Каждый солист, «перехватив инициативу» у предыдущего, не продолжает петь в эмоциональном тоне своего предшественника, а, напротив, старается внести в пение новую живую эмоцию, с помощью «блеска» своего голоса, подчёркивания смысловых слов и т.д. Таким образом, во время пения одной песни может происходить

своеобразное состязание, однако, никогда не выходящее из образно-эмоциональных рамок песни (иногда современные исполнители, подражая оперным певцам, которых они слышат по радио и ТВ, допускают излишнюю демонстрацию своего голоса, однако это приводит к выпадению из характерного для абхазов национального исполнительского стиля).

Напев, который ведёт солист (или солисты) отличается импровизационностью, широтой мелодической линии, метрической свободой изложения, тогда как хоровой бурдон абсолютно зависим от сольной партии.

Интересно, что если одновременное солирование лимитировано количеством исполнителей, то хоровая поддержка может составлять от нескольких человек до нескольких сотен, даже тысячи (на свадебных застольях).

В таких массовых песнопениях потрясающий эффект «расцвечивания» песни создаётся за счёт гетерофонного сплетения голосов. Часто к партии солиста примыкают терцовые попевки других солистов (одного или нескольких), приводящие к временному «расслоению» мелодии, за которым песня новь приходит к своим «берегам».

По представлениям абхазов, не каждый может быть «ахкы зхуо» – солистом, но все должны участвовать в «аргызра» – подпевании. Смысл здесь не просто в поддержке солиста, а в духовной конгрегации народа. Солист – оратор, хор – слушающий народ, соучастник события.

Часто во время застолья одна песня сменяет другую, нередко песня переходит в танец, где пение сопровождается хлопками, иногда одновременно с акьапкьап (трещотка) или ударами об стол подручных инструментов – стакана, тарелки, бутылки…, если есть гармонь или аккордеон, то, когда они вступают в паре с адаул (барабан), пение обычно прекращается, а после долгого танца вновь может продолжаться пение а капелла. И таким образом, застольное музыкальное творчество абхазов приобретает форму сюиты.

Музицирование абхазов прежде всего означает мужское хоровое пение. Это как культурная установка, и если она допускает нечто новое, так это появление женских голосов, дублирующих мужские на октаву выше. Однако в наши дни во время застолий часто можно наблюдать, как голосистое женское меццо «перехватывает» у солиста-тенора мелодию. Подобную «инициативу» женщин, скажем, в XIX веке трудно было представить. Однако, возможно, и такое имело

место, ведь известны случаи лидерства «слабого пола» даже в военной сфере, когда во главе боевых мужских отрядов стояли женщины. Почему нельзя допустить, что они могли быть и солистками во время песнопений в моменты затишья, между боями, но женское музицирование – это отдельная область, ожидающая своего исследователя.

Специфика абхазского традиционного хорового музицирования прежде всего определяет феномен сольно-хорового исполнения. Абхазские песни в основном исполняются без заметной вибрации, то есть «качания» голоса. «Строгость» – ключевое слово. Последнее всегда сопровождается традиционными особенностями вокального звукообразования и в характере импровизации в сольном голосе.

В сольных партиях героических и трудовых песен, носящих призывный характер, допустимо небольшое вибрато, но очень незначительное. В целом вибрато как художественный приём пения, часто встречающийся в фольклоре русских, испанцев, корейцев и других народов, для певческой традиции абхазов не характерен.

Своеобразная «строгость» или сдержанность пения является естественным результатом глубинных форм мировосприятия, отражающихся в «неторопливости» языка, просветлённого оптимизма фольклора в целом.

То же самое можно сказать о песнях. Даже самые грустные песни, связанные с потерей родных и близких, полны светлой печали и «мудрого» отношения к горю. Исключение, пожалуй, составляеть только «Ауоу» (жанр причитания), но и там отсутствует безысходность. В.Кукба считает, что и «абхазским сказкам абсолютно чужд пессимизм. Герои, какие бы ужасы они не переносили, в каких бы то ни было тяжелых условиях они не находились, какие бы непосильные задачи им ни приходилось выполнять – не знают упадка духа, подавленного настроения» [*В.И. Кукба,* 2007, с.118]

Историко-героические песни абхазов занимают в фольклоре особое, если можно так выразиться – «стратегическое» положение. Это образцы, составляющие золотой фонд, «Священное музыкальное писание», где народ может вечно черпать «нектар жизни», сверять свои мысли и действия и находить, в чём кроется «соль жизни».

Литература

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
2. *Ахобадзе В.В., Кортуа И. Е.* Абхазские песни. М., 1957.

3. *Ачба А.* Полевые материалы. Рассказы Гриши (88 лет) и Алмасхана (83 года) Айба, жителей села Отхара. – Запись 1985 г. Аудиокассета, сторона Б (на абхазском языке)

4. *Басария С.П.* Абхазия в географическом, этнографическом и экономическом отношении. Сухум-Кале, 1923.

5. *Вишневская Л.А.* Аккустический элемент бурдонно-певческой модели черкесов и карачаевцев // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2007. 1(1).

6. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера земли. М., 2005.

7. *Земцовский И.И.* Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967.

8. *Инал-ипа Ш.Д.* Памятники абхазского фольклора. Сухуми, 1977.

9. *Ковач К.В.* А.М. Горький об абхазском народном творчестве//Советская Абхазия. 1936. 26 дек.

10. *Ковач К.В.* Песни кодорских абхазцев. Сухум, 1930.

11. *Ковач К.В.* 101 абхазская народная песня. Сухум, 1929.

12. *Кукба В.И.* Избранные труды. Сухум, 2007.

13. *Марр Н.Я.* Избранные статьи. Т. II. Л., 1936.

14. Побежденные женщинами // Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев.

15. Сто братьев нартов // Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев / Подготовка текста Ш.Д. Инал-ипа, К.С. Шакрыл, Б.В. Шинкуба. Вступительная статья Ш.Д. Инал-ипа. Перевод с абхазского Г. Гулия (проза), В. Солоухина (стихи). Сухуми, 1988. http://kolhida.ru/.

16. *Судакова О.М.* Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма / Канд. дис. Л., 1984.

17. *Хашба М.М.* Трудовые и обрядовые песни абхазов. Сухуми, 1977.

18. *Цхурбаева К.* Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе, 1965.

Александр Демченко
(руководитель проекта, Саратов)

«Стань музыкою, слово!»
Очерк второй – А.С.Пушкин

В пятом томе данного альманаха в этой тематической рубрике было опубликовано эссе, посвященное творчеству И.В.Гёте. Продолжая рассмотрение процессов плодотворного контакта литературы и музыки, обратимся к наследию А.С.Пушкина, принадлежащему эпохе Романтизма. По ходу изложения приводятся фрагменты музыкальных произведений, непосредственно корреспондирующие рассмотрению соответствующих литературных текстов, с отсылками к рекомендуемому исполнению и предлагаемой длительности этих фрагментов.

Вхождение в огромный, всеобъемлющий мир, который мы называем творчеством Пушкина, начнём с понятия *муза Александра Пушкина*… Что мы вкладываем в это понятие?

О музах, покровительницах искусства, пришедших из греческой мифологии, сам Пушкин упоминает постоянно. В стихотворении **«Кипренскому»** (1827) он говорит о себе: *«Меня, питомца чистых **муз**…»*. В своём известном портрете О.Кипренский изобразил поэта на фоне античной статуэтки с лирой. Этот музыкальный инструмент, как символический атрибут поэзии, называется Пушкиным многократно, и он утверждает, что его *«душа в заветной лире»*.

Муза для нас часто тождественна музыке. Корневая близость этих слов отнюдь не случайна, она связана и с тем, что богини поэзии изображались с лирой или флейтой (как известно, в античные времена поэтическое слово было неотрывно от музыки).

Об отношениях поэзии Пушкина с музыкой красноречиво говорит частое замещение им слова *поэт* словом *певец*. Это тождество было подтверждено в знаменитом отклике М.Лермонтова на смерть

своего великого предтечи: *«Замолкли звуки чудных **песен**… // Приют **певца** угрюм и тесен».*

О музыкальности стихов Пушкина свидетельствует качество тех поэтических характеристик, которые выдают его завидную чуткость к различным явлениям искусства звуков, будь то общий колорит (*«Что-то слышится родное // В долгих песнях ямщика: // То разгулье удалое, // То сердечная тоска»* – метко схваченные свойства нашей песенности) или точно услышанный и образно воспринятый тембр *(«Свирели звук унылый и простой»)*.

И весьма примечательно, что Пушкину удалось сокровеннее других выразить мысль романтиков, ставивших музыку в иерархии искусств на самую высокую ступень.

Из наслаждений жизни
Одной любви музы́ка уступает;
*Но и **любовь мелодия…***
***(«Каменный гость»**, 1830)*

Анна Керн, слышавшая чтение стихов Пушкиным, отмечала, что оно *«было таким музыкальным, что я истаивала»*, добавляя о поэте: *«Он имел голос певучий и мелодический»*. Вероятно, именно так и было. В любом случае, вслушиваясь в пушкинский стих, мы как само собой разумеющееся ощущаем органически присущую ему напевность.

Этой, поистине завораживающей мелодики стиха, Пушкин добивается уже пятнадцати-шестнадцати лет от роду.

По небу кра́дется луна,
На хо́лме тьма седеет,
На воды пала тишина,
С долины ветер веет,
Молчит певица вешних дней
В пустыне тёмной рощи,
Стада почили средь полей,
И тих полет полно́щи…
***(«Мечтатель»**, 1815)*

В своём искусстве версификации Пушкин прибегал подчас к прямому воспроизведению чисто музыкальных форм. В качестве од-

ного из примеров можно сослаться на стихотворение **«Ночной зефир…»**, которое представляет собой безупречно построенную форму рондо с троекратно повторяемым рефреном и контрастными к нему двумя эпизодами (схема: *ABACA*), в которых подчёркнута певучесть слога *(«Взошла луна златая… Ножку дивную продень»)*. Есть здесь и «настоящая» музыка *(«Тише… чу… гитары звон»)*, а в рефрене представлена звучащая атмосфера природных стихий с их лёгким струением и бурлящим шумом.

В.Белинский отозвался на это стихотворение целой поэмой, где, между прочим, вольно или невольно именует его *пьесой* (обозначение, обычно адресуемое музыкальным произведениям).

Что это такое? – волшебная картина, фантастическое видéние или музыкальный аккорд?.. Что это – поэзия, живопись, музыка? Или то и другое, и третье, слившееся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, звучат гармониею?..

Александр Даргомыжяский
Ночной зефир
(романс)
И.Архипова (1.41)

* * *

В самом широком смысле муза Александра Сергеевича Пушкина – это то, что олицетворяло собой творческий дух великого поэта. Обратимся к начальным ступеням восхождения этого духа.

«Здравствуй, племя младое, незнакомое!» – таким пушкинским восклицанием можно было приветствовать стремительное восхождение Пушкина и его поколения на небосклон России середины 1810-х годов. Поколение это и его главное светило Александр Пушкин принесли с собой исключительно свежий взгляд на мир, что одно из преломлений нашло в особой лёгкости – лёгкости жизнеощущения, лёгкости общего тона, лёгкости самогó поэтического пера.

Была достигнута недоступная прежде способность высказываться в стихах необычайно живо и непосредственно, максимально используя выразительность естественной разговорной речи. Пушкин вошёл в русскую литературу именно с этим бесподобным умением

свободно и легко говорить на любые темы, великолепно передавая через слово интонацию и смысловую окраску.

Ох, лето красное! любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.
***(«Осень»**, 1833)*

«Ох, лето красное!..» – об этой способности русского человека *«припечатать»* словом говорил Н.Гоголь. И говорил, конечно же, в опоре на речевую практику произведений Пушкина, у которого учился литературному мастерству и в общении с которым прошёл свою главную «художественную школу». В его «Мёртвых душах» читаем на этот счёт следующее.

Выражается сильно российский народ! И если наградит кого словцом, то пойдёт оно ему в род и потомство… Нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово.

Это о Пушкине! Его справедливо считают создателем нашего литературного языка. Он сумел свести воедино наиболее жизнеспособные элементы предшествующей отечественной письменности и живой разговорной речи разных слоёв русского общества своего времени, а также необходимые заимствования из других языков.

Ещё раз дадим слово Гоголю, который сказал о своём старшем собрате по искусству: *«В нём заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех раздвинул ему границы и более показал всё его пространство».*

Пушкинская лексика была и остается основой русского литературного языка. Поэтому неудивителен факт появления такого издания, как «Словарь языка Пушкина»: четыре чрезвычайно объёмистых тома (каждый – около и свыше тысячи страниц) с извлечениями из пушкинских текстов на каждое слово и с кратким объяснением этого слова.

Впервые во всём блеске и во всей полноте пушкинское слово заявило о себе в поэме **«Руслан и Людмила»** (1820). Эта чудесная сказка при всей своей масштабности прочитывается на одном дыхании, что происходит благодаря *«легкокрылости»* (с этим пушкинским

речением мы ещё встретимся) – *«легкокрылости»*, которая поддержана поразительной непринужденностью повествования, излагаемого в свободной разговорной манере, только разговор этот облечён в ритм и рифму.

Лёгкость тона нередко переходит здесь в игривость, в чём признается и сам автор, говоря о своей поэме – *«мой труд игривый»*, и даже называя её так: *«мой лёгкий вздор»*.

Превосходным отблеском этой неотразимой пушкинской лёгкости воспринимается музыка Г.Свиридова из хорового концерта «Пушкинский венок».

Георгий Свиридов
Пушкинский венок
(хоровой концерт)
№ 8 Наташа
В.Минин (1.18)

Роман в стихах **«Евгений Онегин»** (1823–1831) называют энциклопедией русской жизни, но это и энциклопедия русского языка, который приобрёл в творчестве Пушкина законченную гибкость и естественность.

При всех перипетиях (несостоявшаяся любовь и несложившаяся судьба трёх основных персонажей – Онегина, Татьяны, Ленского, который к тому же погибает) от романа веет жизнелюбием, лёгкостью, даже игривостью. Как было это с «Русланом и Людмилой», так и в отношении «Евгения Онегина» даётся примечательная автохарактеристика.

... собранье пёстрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, лёгких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Да, в «Евгении Онегине» есть всё, самое разное, но как при этом акцентировано то самое *«легкокрылое»*: *«собранье пёстрых глав, //*

Полусмешных… Небрежный плод моих забав… лёгких вдохновений» – именно такой тон и превалирует в романе, тон непринуждённо светский, часто шутливый, порой откровенно игривый.

Именно такую манеру, которую мы находим в двух названных созданиях поэта («Руслан и Людмила», «Евгений Онегин»), очевидно, и надо признать главенствующей в его творчестве.

Что же касается романа в стихах, то здесь лёгкости тона по-своему служит *онегинская строфа*. Как известно, она была введена Пушкиным специально для «Евгения Онегина» – отсюда и данное ей обозначение. Строфа как бы порхающая, «разговаривающая» с обаятельной светской непринужденностью. И это тем более удивительно, что взятая сама по себе она отличается исключительной сложностью.

Её четырнадцать строк рифмуются в строго определённой системе. Строфа имеет чёткую композиционную структуру: первое четверостишие задаёт тему, второе развивает её, третье является кульминацией, а последнее двустишие даёт завершающее резюме.

Но при всей внутренней сложности, онегинская строфа остаётся *«легкокрылой»*, звонкой, светоносной. Таково и творчество Пушкина в целом. Оно напоминает айсберг: лёгкость, простота, доступность его «надводной» части и сложность, многомерность, чрезвычайно содержательная насыщенность глубинной основы.

Лёгкость поэтического изъяснения происходила, естественно, из общей настроенности, присущей музе Александра Пушкина. Настроенность эта ярко проявила себя в *вольномыслии*.

Один из самых своеобразных образцов этого вольномыслия – поэма **«Гавриилиада»** (1821), где, называя себя «повесой», автор пародийно вышучивает христианский догмат о непорочном зачатии. Демонстрируя полную раскрепощённость в отношениях с религией, Пушкин выступает здесь «отпетым» атеистом, создающим пикантно-игривую версию библейского мифа и постоянно балансирующим на грани фривольности.

Таков, к примеру, эпизод после вещего сна, когда Марии привиделся Господь и когда она приметила в ангельском сонме Гавриила.

Красавица проснулась на заре
И нежилась на ложе томной лени.
Но дивный сон, но милый Гавриил
Из памяти её не выходил.
Царя небес пленить она хотела,

Его слова приятны были ей,
И перед ним она благоговела –
Но Гавриил казался ей милей…

Или такой характерный штрих вольномыслия. После происшествий памятного дня, когда, по Пушкину, Марии пришлось иметь дело подряд с дьяволом, Гавриилом и Господом в виде голубя, она простодушно удивляется случившемуся.

…Усталая Мария
Подумала: «Вот шалости какие!
Один, два, три! – как это им не лень?
Могу сказать, перенесла тревогу:
Досталась я в один и тот же день
Лукавому, архангелу и Богу».

В заключение, признаваясь в своей беспутности, автор поэмы не прочь перемениться, но при условии, что небо поможет ему увлечь некую даму.

Моим речам придай очарованье,
Понравиться поведай тайну мне,
В её душе зажги любви желанье,
Не то пойду молиться сатане!

Угроза шутливая, однако какая раскованность скрывается за этой вольной игрой с традиционными моральными ценностями! Такое и сегодня может привести верующего человека в замешательство.

* * *

Уже неоднократно звучала мысль о шутливости тона, к которой был так склонен поэт. Гоголь в одном из писем уверял, что Пушкин вообще *«был охотник до смеха».* В своём творчестве он являл чудесный, неистощимый дар юмора и остроумия.

Искры весёлости он часто высекает путём сопоставления высокого, патетического с обыденным, приземлённым. В своей первой поэме «героико-трагедийные» размышления Людмилы, обращённые к

похитившему её Черномору, автор подытоживает совершенно неожиданной концовкой.

«Вдали от милого, в неволе,
Зачем мне жить на свете боле?
О ты, чья гибельная страсть
Меня терзает и лелеет,
Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет!
Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров –
Не стану есть, не буду слушать,
Умру среди твоих садов!»
Подумала – и стала кушать.

Сталкивая серьёзное с комическим, Пушкин не боится риска, как бы утверждая тем самым, что всё в мире относительно, и чувство юмора, в конце концов – спасительный круг в волнах жизни. В стихотворении **«Краёв чужих неопытный любитель…»** (1817) он делится серьёзными раздумьями о том, что его не устраивает в России. И вдруг в конце возникает неожиданный зигзаг.

Краёв чужих неопытный любитель
И своего всегдашний обвинитель,
Я говорил: в отечестве моём
Где верный ум, где гений мы найдём?
Где гражданин с душою благородной,
Возвышенной и пламенно свободной?
Где женщина – не с хладной красотой,
Но с пламенной, пленительной, живой?
Где разговор найду непринуждённый,
Блистательный, веселый, просвещённый?
С кем можно быть не хладным, не пустым?
Отечество почти я ненавидел –
Но я вчера Голицыну увидел
И примирён с отечеством моим.

Как понимать эту мгновенную перемену: ирония или идущий от женщины импульс, заставляющий встрепенуться каким-то сторонам

души? Вероятнее второе. Н.Карамзин писал тогда П.Вяземскому, что Пушкин *«смертельно влюбился в Голицыну и теперь уже проводит у неё вечера»*.

А княгиня Е.Голицына, высокообразованная хозяйка великосветского салона, всячески подчёркивала свой патриотизм. И вот результат: *«Отечество почти я ненавидел – // Но я вчера Голицыну увидел // И примирён с отечеством моим»*.

Свои грани юмора подсказывала поэту стихия народной жизни. К примеру, в вымышленной **«Истории села Горюхина»** (1830) Пушкин рассказывает об одном обычае, заведённом среди крестьян.

Мужчины же́нивались обыкновенно на тринадцатом году на девицах двадцатилетних. Жёны били своих мужей в течение четырёх или пяти лет. После чего мужья уже начинали бить жён; и таким образом оба пола имели своё время власти, и равновесие было соблюдено.

И ещё юмористический нюанс там же (здесь встретится слово *земский* – так называли чиновника, управляющего крестьянским населением данной местности.)

Летописи упоминают о земском Терентии, умевшем писать не только правой, но и левою рукою… Он умер в глубокой старости, в то самое время, как приучался писать правою ногою…

Как и во многом другом, в сфере юмора Пушкин не скупился на всякого рода пикантные моменты. В путевых заметках **«Путешествие в Арзру́м …»** (1836) сообщается о таком эпизоде: в Тифлисе (ныне Тбилиси) ему хвалили местные бани, и вот он направляется в одно из подобных заведений. Хозяин ведёт его и открывает дверь в помещение.

Более пятидесяти женщин, полуодетых и вовсе неодетых, сидя и стоя раздевались на лавках, расставленных около стен. Я остановился. «Пойдём, пойдём, – сказал мне хозяин, – сегодня женский день. Ничего, не беда». – «Конечно, не беда, – отвечал я ему, – напротив».

Игорь Стравинский
Мавра
(опера)
Первая сцена
Г.Рождественский (2.37)

Всё сказанное так или иначе было связано в основном с преломлением молодой поры жизни. Предельной формой её выражения стало широко представленное в поэзии Пушкина *вакхическое начало* (по имени античного бога вина и веселья Вакха).

Представлено оно и в *узком* смысле слова – как настроения, рождающиеся за пиршественным столом. В стихотворении **«Вакхическая песня»** (1825) раздаётся клич: *«Полнее стакан наливайте!»*.

Но возлияния, конечно же, выступают не как самоцель, а как стимул непринуждённого общения и раскрепощения дружеских отношений. Возможно, поэт и прав, когда побуждает сполна отдать дань молодости. Делает он это, справедливо предрекая перспективу неизбежного увядания.

Ах, младость не приходит вновь!
Зови же сладкое безделье,
И легкокрылую любовь,
И легкокрылое похмелье!

До капли наслажденье пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей!
***(«Стансы Толстому»**, 1819)*

В этих словах выражена несомненная истина неповторимости и невозвратимости каждой стадии человеческой жизни. И примечательно, что дважды повторяется слово *легкокрылый*, столь важное для анакреонтики раннего Пушкина (анакреонтической называют поэзию, посвящённую наслаждению радостями бытия – по имени древнегреческого поэта Анакреонта, который первым стал разрабатывать подобную тематику).

Сам поэт даже после потрясений, связанных с разгромом декабристского восстания, говорил о себе: *«Каков я прежде был, таков и ныне я: // Беспечный, влюбчивый…»* (**«Каков я прежде был…»**, 1826). Знавшие его уверяли, что он никогда не упускал случая насладиться утехами жизни. Красноречиво засвидетельствовал это Е.Баратынский.

Ты, Пушкин наш, кому дано
Петь и героев, и вино,
И страсти молодости пылкой,
Дано с проказливым умом
Быть сердца верным знатоком
И лучшим гостем за бутылкой.
***(«Пиры»**, 1820)*

Доходило и до буйного, бесшабашного разгула юности, что Пушкин зафиксировал в экстремальных величинах, с гусарской лихостью.

Мы же – то смертельно пьяны,
То мертвецки влюблены.
***(«Из письма к Вульфу»**,1824)*

В широком смысле, вакхическое начало у Пушкина – это упоение жизнью, пьянящий восторг перед ней. Тогда поэт бурлит весёлостью, жаждой радостей и услад, пишет шумно, горячо, извергая настоящий фейерверк блеска, шуток и остроумия. Не потому ли Ф.Тютчев, отзываясь на день смерти Пушкина (стихотворение **«29 января 1837»**) уверен:

Тебя, как первую любовь,
России сердце не забудет!

* * *

Самого знаменитого из французских королей, Людовика XIV, именовали *король-солнце*. О Пушкине можно сказать: *поэт-солнце*. И потому что он верховное светило в большом и славном сонме «планет» отечественной словесности (о нём говорят – *«солнце русской по-*

эзии»). И потому что свет, вера в добро, в конечное торжество справедливости являлись безусловной доминантой его творчества.

В чём-то это шло от идеалов эпохи Просвещения и высокой классики предшествующего времени. Поэтому у Пушкина могли иногда появляться речения, выдержанные, например, в духе веймарского классицизма Гёте и Шиллера.

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво…
***(«19 октября»**, 1825)*

Но в этих просветительских идеалах поэт акцентировал романтическую окрашенность, придавая им лучезарную окрылённость.

Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!
***(«Вакхическая песня»**, 1825)*

Пушкинское жизнелюбие чаще всего очень конкретно и совершенно осязаемо в своём чувственно-реальном выражении.

Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед…
(«Евгений Онегин»)

Именно так – звучно, на звонкой, искрящейся радостью ноте.

Мороз и солнце; день чудесный!
Ещё ты дремлешь, друг прелестный –
Пора, красавица, проснись…

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,

Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела –
А нынче… погляди в окно:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит…
Вся комната янтарным блеском
Озарена. Весёлым треском
Трещит затопленная печь.
***(«Зимнее утро»**, 1829)*

То, что можно передать обыденной фразой *«сегодня хорошая погода»*, развёрнуто в сюжет; из обыкновенного факта сделано целое событие, и это дополняется характерной для Пушкина способностью увидеть в привычных явлениях природы и быта *чудо*:

- природа – *«Под голубыми небесами // Великолепными коврами, // Блестя на солнце снег лежит…»*;
- быт – *«Вся комната янтарным блеском // Озарена. Весёлым треском // Трещит затопленная печь…»*.

П.Мериме сказал на этот счёт: *«У Пушкина поэзия чу́дным образом расцветает как бы сама собой из самой трезвой прозы»*.

Страстная жажда жизни, радостное упоение ею выливались временами в горячий *энтузиазм*. Благодатную почву для себя этот энтузиазм находил в знаменательных событиях истории России.

В пушкинском сознании они связывались главным образом с фигурой Петра I, с его судьбоносными для страны помыслами и деяниями. Своё законченное воплощение эта тема нашла в поэмах **«Полтава»** (1828) и **«Медный всадник»** (1833).

Кульминацией первой поэмы становится описание Полтавской битвы. Хотя скорее это не описание, а вдохновенное *живописание* – зримо и осязаемо, в красках и звуках. Живописует поэт как непосредственный очевидец давнего события. И с каким знанием военного дела! – пожалуй, нет в мировой литературе более блистательно написанной батальной картины.

Горит восток зарёю новой.
Уж на равнине, по холмам
Грохочут пушки. Дым багровый

Кругами всходит к небесам
Навстречу утренним лучам.
Полки ряды свои сомкнули.
В кустах рассы́пались стрелки́.
Катятся ядра, свищут пули;
Нависли хладные штыки…
Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с Богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как Божия гроза…
И грянул бой, Полтавский бой!
В огне, под градом раскалённым,
Стеной живою отражённым,
Над падшим строем свежий строй
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся сплеча.
Бросая груды тел на груду,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.
Швед, русский – колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон…
Но близок, близок миг победы.
Ура! Мы ломим; гнутся шведы.
О славный час! о славный вид!
Ещё напор – и враг бежит…

Кто лучше Пушкина умел радоваться успехам России? *«**Ура!** Мы ломим; гнутся шведы»*. Ликующий, победоносный тон подчёркнут использованием сильных акцентов четырехстопного ямба *(«О славный **час**! О славный **вид**!»)*.

В качестве прямой параллели можно напомнить, как подобный энтузиазм преломился в музыке его современника, ставшего основоположником русской классики в этом виде искусства.

Михаил Глинка
Руслан и Людмила
(опера)
Увертюра
Ф.Маннино (1.40)

* * *

Запечатлённый в «Полтаве» энтузиазм, связанный с победами русского оружия, сменяется в «Медном всаднике» энтузиазмом созидания. Теперь поэтическая кисть живописует историю Петербурга как главного творения первого русского императора.

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широ́ко
Река неслася; бедный чёлн
По ней стремился одиноко…
И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложён
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознёсся пышно, горделиво;
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов

Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там
По оживлённым берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Тёмно-зелеными садами
Её покрылись острова,
И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова.

Сплошная хрестоматия, то есть то, что навсегда вошло в «каталог» понятий русского человека. Основано это на безупречной точности мысли в её сопряжении с чрезвычайной рельефностью образа *(«В Европу прорубить окно… Все флаги в гости будут к нам»).*

Можно ли более впечатляюще выразить преклонение перед выдающейся исторической личностью, перед плодами разума и рук человеческих?! Причём сделать это без малейшей выспренности, без славословия и пышной одической риторики.

Такой же восторг испытывал Пушкин перед *художественным талантом и творческим вдохновением*. Он прекрасно знал, что это такое. Достаточно вспомнить феномен «болдинской осени», когда менее чем за три месяца (с начала сентября до конца ноября 1830 года) им было создано 50 произведений разных жанров.

Написав тогда последние главы «Евгения Онегина», он принимается за «Повести Белкина» (их пять), маленькие трагедии («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), затем следуют «Домик в Коломне», «История села Горюхина», «Сказка о попе и о работнике его Балде» и т.д.

Во всех сторонах и проявлениях познав творческое вдохновение, Пушкин оставил нам бесценный в своей глубине и проникновенности анализ его механизма.

... И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем –
И тут ко мне идёт незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы лёгкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но, чу! – матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра пóлны;
Громада двинулась и рассекает волны.
***(«Осень»**, 1833)*

Пушкин не раз описывал акт творческого вдохновения. Это состояние он дважды фиксирует в неоконченной повести **«Египетские ночи»**, явно наслаждаясь яркими вспышками особой одарённости.

Глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его…

И ещё –

Он дал знак музыкантам играть… Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чýдным огнём; он приподнял рукою чёрные свои волосы, отёр платком высокое чело, покрытое каплями пота… и вдруг шагнул вперёд, сложил крестом руки на грудь… музыка умолкла… Импровизация началась.

Ему, не раз бывавшему во власти высшего подъёма творческих сил, не составляло труда передать чувства артистической личности, как делает он это от лица Лауры в маленькой трагедии **«Каменный гость»** (1830).

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце…

Александр Даргомыжский
Каменный гость
(опера)
Первая песня Лауры
Т.Синявская (1.50)

* * *

Для Пушкина главный источник вдохновения, «вечный двигатель» и самый живительный свет жизни – это *любовь*. Ради неё он готов на всё.

О жизни час! лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье –
Пускай умру, но пусть умру любя!
***(«Желание»**, 1817)*

Какова формула! – *«Пускай умру, но пусть умру любя!»*

Как мы знаем, к любовной страсти он испытывал склонность исключительную. И не скрывал этого, более того – акцентировал как важнейшую жизненную сущность.

В стихотворении **«Десятая заповедь»** (1821), отталкиваясь от библейского мотива (десятая заповедь Моисея из Ветхого Завета гласит: *не желай чужого*), поэт признаётся в своей слабости.

Добра чужого не желать
Ты, Боже, мне повелеваешь;
Но меру сил моих ты знаешь –
Мне ль нежным чувством управлять?
Обидеть друга не желаю,
И не хочу его села,
Не нужно мне его вола,
На всё спокойно я взираю:

Ни дом его, ни скот, ни раб,
Не лестна мне вся благостыня.
Но ежели его рабыня
Прелестна… Господи! я слаб!
И ежели его подруга
Мила, как ангел во плоти –
О Боже праведный! прости
Мне зависть ко блаженству друга.

Как часто случается это у Пушкина, разговор ведётся в шутливой форме, однако это разговор о серьёзных и важных вещах. И, кроме того, как всегда у него: чрезвычайная простота, конкретность мысли и вместе с тем высокий поэтический полёт её выражения.

Антон Рубинштейн
Ночь
(романс)
И.Архипова (2.56)

Лирическая эмоция в поэзии Пушкина отнюдь не сводилась к чувственным проявлениям. Ведомы ей и порывы к идеальному, что выступает в сопряжении с возвышенной красотой.

Обратимся к стихотворению **«Я помню чудное мгновенье».** Его абсолютная музыкальность как нельзя лучше отвечает воссозданию идеала. Оно написано в чисто музыкальной форме, которую именуют трёхчастной репризной, причём в варианте трёхчастной с динамизированной репризой.

Соблюдены все «стандарты»: три периода (каждый из двух строф), «экспозиционный период» сменяется «контрастно-развивающей серединой», затем следует динамизированная (подытоживающая) «реприза» – именно этой схемой и воспользовался, естественно, Глинка в своём знаменитом романсе на эти слова:

«Экспозиция»
Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.
И т.д.

«Середина»

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

И т.д.

«Реприза»

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.

И т.д.

Законченно стройная музыкальная структура этого лирического шедевра поддержана истинно музыкальной лексикой: *«чудное мгновенье… мимолётное виденье… в томленьях… голос нежный… в упоенье»* – обращает на себя внимание мягкость «женских» окончаний с *«нье»*.

Идеальное начало способно подчас вызвать среди самых драматических потрясений чувство нравственного очищения и просветления духа (позже это было сформулировано Достоевским в известной фразе *«Красота спасёт мир»*).

Подобный катарсис венчает поэму **«Бахчисарайский фонтан»** (1823) с её трагедией ревности. И для самого Пушкина заключительным аккордом этой истории стало благостное умиротворение – в добавление к поэме годом спустя он написал стихотворение **«Фонтану Бахчисарайского дворца»** (1824):

Фонтан любви, фонтан живой!
Принёс я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слёзы.

«Две розы» – в память Марии и Заремы; *«поэтические слёзы»* – о фонтане, который воздвигли в память Марии и назвали *«фонтаном слёз»*.

Борис Асафьев
Бахчисарайский фонтан
(балет)
Эпилог
А.Жюрайтис (1.57)

(В основу музыки этой сцены композитор положил романс Гурилёва «Фонтану Бахчисарайского дворца».)

* * *

Другим источником света души неизменно была для поэта *природа*. В его стихотворных пейзажах поражает органичное соединение точности наблюдения с ярким, красочным живописанием. И как это постоянно у Пушкина: совершенно конкретно, осязаемо, но вместе с тем наполнено высокой поэзией – поэзией своеобразного, неожиданного ви́дения того, что вроде бы так обыкновенно.

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день,
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась,
Ложился на поля туман,
Гусей крикливых караван
Тянулся к югу: приближалась
Довольно скучная пора;
Стоял ноябрь уж у двора.

Казалось бы, всё так просто, обычно, но как чудесно преображено изнутри.

Родион Щедрин
Тиха укра́инская ночь
(хор)
Б.Сандлер (1.15)

Мы с детства привыкли к тому, что нам принесла с собой пушкинская поэзия и принимаем всё в ней как само собой разумеющееся, подчас не замечая её новизны и великолепия. А ведь когда-то этого

не существовало. И не было до Пушкина в русской литературе столь одухотворённого чувства природы.

Он ощущал её как живое существо, а её проявления как человеческие. Отсюда его поразительные метафоры типа *«Улыбкой ясною природа // Сквозь сон встречает утро года»* или *«Уж небо осенью дышало»*. Поэтому пейзаж у него так естественно резонирует состояниям и настроениям человека, как бы аккомпанируя им.

Эдуард Направник
Дубровский
(опера)
Романс Владимира
С.Лемешев (3.19)

Особое излучение солнечного света исходит от многих сказок Пушкина. Первая из них (**«Руслан и Людмила»**, 1820) открывается завораживающей чередой чудес.

У лукоморья дуб зелёный;
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Всё ходит по цепи кругом;
Идёт направо – песнь заводит,
Налево – сказку говорит.

Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей…

И с первых строк поэмы в само́м её тоне запрограммировано конечное торжество добра, справедливости: Руслан одолевает злобную ненависть Рогдая, подлость Фарлафа, козни Наины и Черномора, Людмиле удается избегнуть коварного сладострастия всемогущего волшебника, сберечь верность жениху – и всё завершается наилучшим образом.

Непоколебимая вера в лучшее согревает и **«Сказку о царе Салтане»** (1831), герои которой, пройдя круг всевозможных перипетий, добиваются исполнения своих заветных желаний.

Ветер нá море гуляет
И кораблик подгоняет;
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах.

Сколько доброты и ласковости в подобных строках! И сколько милого, дорогого, бесконечно родного сердцу человеческому, которое сохранило в себе частицу детства и являет себя через мягкую, напевную речь.

Чудеса здесь следуют одно за другим. И в этом говорит о себе заложенная в добрых сказках мечта человеческая о том, чего недостаёт в реальной жизни, в том числе и мечта о том недосягаемо-идеальном, что заключено в образе *«прекрасной Царевны-лебеди»*.

Николай Римский-Корсаков
Сказка о царе Салтане
(опера)
Ария Царевны-Лебедь
Г.Ковалёва (2.35)

* * *

В предшествующем изложении рассматривалось то, что можно выразить двумя пушкинскими фразами: *«Племя младое, незнакомое»* и *«Да здравствует солнце!»*. Продолжая разговор о творчестве Пушкина, следующий интересующий нас момент также можно обозначить соответствующей строкой: *«И всюду страсти роковые…»*

По времени своей жизни Александр Сергеевич Пушкин принадлежал эпохе Романтизма (первая половина XIX века), причём симптоматично, что два с лишним десятилетия его творческого пути (с середины 1810-х по середину 1830-х годов) совпали как раз с её центральной фазой.

С романтизмом, как художественным методом, отношения у него складывались весьма неоднозначные – развивались они как по линии притяжения, так и по линии расхождения.

К ярко выраженному романтизму Пушкин особенно склонен был на ранних стадиях своей творческой эволюции. Тогда же в полной мере заявило о себе краеугольное основание романтической эстетики – принцип антитез, то есть резкое противопоставление образов и состояний.

И вряд ли на этот счёт можно сказать с большей отчётливостью, чем сделано это поэтом, когда он стремился передать контраст характеров Онегина и Ленского.

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лёд и пламень
Не столь различны меж собой.

Если говорить о романтических антитезах с точки зрения воссоздаваемых состояний, то сразу же бросаются в глаза отмеченные в стихах Пушкина сильные перепады эмоционального тонуса: наряду с солнечным светом и юношеской восторженностью (об этом речь шла выше) поэта посещают настроения глубокого уныния и душевной «пасмури», вплоть до безысходности.

Возьмём стихотворение **«19 октября»** – день, который в кругу друзей Пушкина отмечался как дата начала их лицейского сообщества. Открывающая это стихотворение зарисовка природы вводит в состояние одинокости, покинутости.

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день как будто поневоле
И скроется за край окружных гор.

Рисуется тусклый, угрюмый пейзаж с поразительно точными, психологически наполненными деталями *(«Проглянет день как будто поневоле»* – ещё один пример характерного для Пушкина одушевления природы). А дальше о том, что в созвучии с этой картиной творится в душе (здесь встретится старинное слово *вотщé*, то есть *напрасно*).

Печален я: со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,
Кому бы мог пожать от сердца руку

И пожелать весёлых много лет.
Я пью один; вотще воображенье
Вокруг меня товарищей зовёт;
Знакомое не слышно приближенье,
И милого душа моя не ждёт.

В чём-то сумрак и печаль этого стихотворения можно объяснить конкретными обстоятельствами: нетрудно понять состояние поэта, заброшенного в деревенскую глушь в годы своей второй ссылки. Однако ничем конкретным нельзя объяснить характерную для романтиков тоску по несбывшемуся и несбыточному.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.
***(«Не пой, красавица, при мне…»**, 1828)*

*«**Другую** жизнь и берег **дальный**»* – вот она, неизбывная ностальгия: где-то не здесь, возможно, и есть то, что удовлетворило бы душу романтика. Но в реальном существовании это бесконечно манящее всегда ускользает и остаётся уповать только на запредельное, мистическое – может быть, когда-нибудь, в ином мире удастся, наконец, прикоснуться к мечте. А излюбленный мотив этой мечты – надежда на соединение двух любящих душ в их потустороннем существовании.

Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг соединим»…

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой –
А с ними поцелуй свиданья…
Но жду его; он за тобой…
***(«Для берегов отчизны дальной»**, 1830)*

Александр Бородин
Для берегов отчизны дальной
(романс)
Б.Гмыря (3.07)

* * *

Неизменная спутница романтической манеры высказывания – повышенная *экспрессия*. Этого поэт часто добивается путём использования в инструментовке стиха многократного повторения какой-либо словесной фигуры. Вот обращение Дон Гуана (Пушкин произносит это имя именно так – Дон Гуан) к Доне Анне в маленькой трагедии **«Каменный гость»**.

***Когда б я был безумец**, я б хотел*
В живых остаться, я б имел надежду
Любовью нежной тронуть ваше сердце;
***Когда б я был безумец**, я бы ночи*
Стал провождать у вашего балкона,
Тревожа серенадами ваш сон…
***Когда б я был безумец**, я б не стал*
Страдать в безмолвии…

Как видим, сознательные, целенаправленные повторы слов создают сильное эмоциональное напряжение. И всякий раз этот художественный приём получает совершенно определённое смысловое наполнение – именно такую работу со словом можно с полным основанием именовать *инструментовкой стиха*.

В стихотворении **«Певец»** (вокальным дуэтом на этот текст П.Чайковский открывает оперу «Евгений Онегин»), помимо основного повтора (вторая строка во всех строфах – *«Певца любви, певца своей печали*), есть варьируемый лейтмотив фразы, обрамляющей каждую из строф *(«Слыхали ль вы… Встречали ль вы… Вздохнули ль вы…»),* что сверх того дополняется дважды звучащими словами *«глас»* и *«взор»* (использованные порознь в двух первых строфах, они суммируются в завершающей строфе). Всё это призвано подчеркнуть элегический тон «песни».

***Слыхали ль вы** за рощей **глас** ночной*
Певца любви, певца своей печали?

Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?

Встречали ль вы *в пустынной тьме лесной*
Певца любви, певца своей печали?
Следы ли слёз, улыбку ль замечали,
Иль тихий ***взор****, исполненный тоской,*
Встречали ль вы?

Вздохнули ль вы*, внимая тихий* ***глас***
Певца любви, певца своей печали?
Когда в лесах вы юношу видали,
Встречая ***взор*** *его потухших глаз,*
Вздохнули ль вы?

Нагнетание экспрессии, связанное с повтором слов, поэт использует с различными целями: это может навевать уныние –

...На ***печальные*** *поляны*
Льёт ***печально*** *свет она.*
*(****«Зимняя дорога»****, 1826)*

Либо, напротив, окрылять –

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где *за тучей белеет гора,*
Туда, где *синеют морские края,*
Туда, где *гуляем лишь ветер… да я!..*
*(****«Узник»****, 1822)*

Или приобретать характер заклинания – как в стихотворении **«Храни меня, мой талисман…»**, где начальная фраза звучит в каждой из пяти строф, причём её магическая заклинательность подкреплена однотипной рифмой всех крайних строк каждой строфы *(дан, океан, стран, обман, ран, талисман).*

Храни меня, мой талисман,
Храни меня *во дни гоненья,*

Во дни раскаянья, волненья:
Ты в день печали был мне ***дан****.*

Когда подымет ***океан***
Вокруг меня валы ревучи,
Когда грозою грянут тучи –
Храни меня, мой талисман*.*

В уединенье чуждых ***стран****,*
На лоне скучного покоя,
В тревоге пламенного боя
Храни меня, мой талисман*.*

Экспрессия была совершенно необходима для того, чтобы рисовать свойственные искусству того времени романтические характеры с соответствующим акцентом на таинственном, загадочном, исключительном.

В рассказе **«Выстрел»** Пушкин пишет, казалось бы, очень просто и вроде бы о совершенно реальном, но за этим «деловитым» изложением встаёт личность сильная, целиком преданная одной, всепоглощающей цели.

Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу…

Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета… Искусство, до коего достиг он, было неимоверно, и если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы…

Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства.

Затрагивал поэт и сугубо исключительные ракурсы изображения, увлекаясь подчас специфической романтикой «рыцарей плаща и кинжала». Поэма **«Братья разбойники»** (1822) – переложенный в стихи рассказ из жизни «уда́лых», с нарочитой жёсткостью рисую-

щий душевную очерствелость изгоев, избравших для себя кровавое ремесло.

...Тот их, кто с каменной душой
Прошёл все степени злодейства;
Кто режет хладною рукой
Вдовицу с бедной сиротой,
Кому смешно детей стенанье,
Кто не прощает, не щадит,
Кого убийство веселит,
Как юношу любви свиданье.

«Кого убийство веселит, // Как юношу любви свиданье» – запомним этот приём парадоксальных аналогий, к которому Пушкин прибегал для того, чтобы подчеркнуть исключительность характера или ситуации, в том числе высветить одиозность «черной» романтики ужасов.

«Страсти роковые» воспроизводил он подчас в предельно сгущённых тонах. Такое находим, например, в балладе **«Черная шаль»** (1820). Чтобы придать кошмару повествования бóльшую достоверность, автор переносит происходящее куда-то на Восток, рассказывая об измене некой *«младой гречанки»* и о том, что последовало, когда герой застал её с другим.

Невзвидел я света; булат загремел…
Прервать поцелуя злодей не успел.

Безглавое тело я долго топтал
И молча на деву, бледнея, взирал.

Я помню моленья… текущую кровь…
Погибла гречанка, погибла любовь!

С главы её мертвой сняв чёрную шаль,
Отёр я безмолвно кровавую сталь.

Рассказ о неистовстве мести ревнивца довершается двустишием, обрамляющим балладу.

Гляжу, как безумный, на чёрную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

Драма ревности, которой Пушкин посвятил целый ряд своих произведений («Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и т.д.) доведена здесь до грани мелодраматического надрыва.

* * *

В подобный романтизм (романтизм демонстративный, открыто театральный) он «впадал» редко и в основном по молодости лет. Отнюдь не чуждаясь романтизма как такового, поэт тяготел преимущественно к его «трезвым», «реальным» формам.

В этом отношении очень показателен созданный им образ Татьяны. Да, это натура несомненно романтическая, своеобычная, живущая особой жизнью, «в себе».

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой…
Задумчивость, её подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей.

В этом наброске отмечены и замкнутость Татьяны (позже она скажет о себе: *«Я здесь одна, // Никто меня не понимает»*), и её пребывание в иллюзорном мире мечтаний. Но она из цельных, коренных женских натур. Поэтому только о ней говорится – *«русская душой»*.

И не случайно по контрасту к другим, звучным именам (Евгений Онегин, Владимир Ленский) она названа Татьяной Лариной – что может быть проще и обыкновенней! Во времена Пушкина имя это считалось простонародным и было введено в большую литературу с его лёгкой руки, о чём он оповестил и сам.

Татьяна…
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.

«Освятим» – действительно, силой гения это имя было вознесено в чтимые и безусловно достойные. И произошло «освящение» благодаря тому, что Пушкин наделил свою героиню лучшими свойствами русской женщины: не столько обаяние внешнего облика, сколько глубина и поэтичность внутреннего мира, и при всей сдержанности – сила характера, способность к неординарному поступку (первой признаться в любви в то, да и в нынешнее время – это, конечно, поступок).

Пётр Чайковский
«Евгений Онегин»
(опера)
Сцена письма Татьяны
Г.Вишневская (3.01)

Во многом столь же трезво и реально поведал Пушкин о самом модном поветрии своего времени, каким был *байронизм*. Поначалу, в юности, поэт оказался под сильнейшим влиянием своего старшего английского современника. По собственному признанию Пушкина, немало его ранних вещей *«отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил»*. В стихотворении **«К морю»** (1824) он называет Байрона *«гений… властитель наших дум»* и на его кончину даёт ярко патетический отклик.

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нём означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен.
Как ты, ничем неукротим.

Несомненно, молодому Пушкину хотелось временами походить на *такого* Байрона *(«могущ, глубок и мрачен… ничем неукротим»)*, и естественно, что отдельные его образы получали соответствующую окрашенность.

К примеру, типична для байронического героя биография Онегина. В полной мере вкусив бурных утех юности, вдоволь натешившись жизнью завсегдатая столичных салонов, светского жуира (авторские определения: *«молодой повеса», «франт», «денди»*), он теряет интерес ко всему.

…чувства в нём остыли;
Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
Предмет его привычных дум;
Измены утомить успели;
Друзья и дружбы надоели…

Автор ставит диагноз болезни, постигшей его героя, и это самый точный диагноз байронизма в целом.

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный áнглийскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу;
Он застрелиться, слава Богу,
Попробовать не захотел,
Но к жизни вовсе охладел.
Как Child-Harold, угрюмый, томный
В гостиных появлялся он;
Ни сплетни света, ни бостон,
Ни милый взгляд, ни вздох нескромный,
Ничто не трогало его,
Не замечал он ничего.

(*Child-Harold* – герой поэмы Байрона «Странствия Чайльд-Гарольда», положившей начало байронизму; бостон – карточная игра, которой предавались тогда в светских салонах.)

Разочарование приводит к полной метаморфозе натуры Онегина: теперь автор отмечает в нём *«резкий, охлаждённый ум»*, во всём у него сквозит скепсис, причём ироничность Онегина весьма жёлчная и язвительная. Вот как он отзывается об Ольге в разговоре с Ленским, который влюблён в неё.

Кругла, красна лицом она,
*Как **эта глупая** луна*
*На **этом глупом** небосклоне.*

В «квадрате»: *«эта **глупая** луна // На этом **глупом** небосклоне»*. Сказать такое человеку про обожаемое им существо – не только бестактно, но даже жестоко.

Характеризуя героя поэмы «Кавказский пленник», Пушкин писал: *«Я в нём хотел изобразить это равнодушие к жизни и её наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века»* (речь идёт, конечно, о первых десятилетиях этого столетия).

«Равнодушие к жизни и её наслаждениям…» – поэт даёт массу вариаций на тему, которую его современник Е.Баратынский выразил фразой: *«Разочарованному чужды // Все обольщенья прежних дней!»* («Разувере́ние» – 1821 и романс М.Глинки «Не искушай», написанный на эти стихи).

А вот Пушкин:

Не спрашивай, зачем унылой думой
Среди забав я часто омрачён,
Зачем на всё подъемлю взор угрюмый,
Зачем не мил мне сладкой жизни сон;

Не спрашивай, зачем душой остылой
Я разлюбил весёлую любовь
И никого не называю милой –
Кто раз любил, уж не полюбит вновь;

Кто счастье знал, уж не узнает счастья.
На краткий миг блаженство нам дано:
От юности, от нег и сладострастья
Останется уныние одно…
(«К ***», 1817)

Самое забавное состоит в том, что сказано это семнадцатилетним поэтом! Конечно же, его юный лирический герой во многом надевает маску и встаёт в позу.

Ещё одна процитированная выше пушкинская фраза: *«преждевременная старость души…»* – вот как выглядит это в ироничном поучении, обращённом к светской приятельнице.

Уж клятвы, слёзы мне смешны;
Проказы утомить успели;
Вам также с вашей стороны
Измены, видно, надоели;
Остепенясь, мы охладели
Некстати нам учиться вновь.
Мы знаем: ***вечная*** *любовь*
Живёт ***едва ли три недели****…*
Когда мы клонимся к закату
Оставим юный пыл страстей –
Вы старшей дочери своей,
Я своему меньшому брату:
Им можно с жизнию шалить
И слёзы впредь себе готовить;
Ещё пристало им любить,
А нам уже пора злословить.
(«Кокетке»*, 1821)*

И опять-таки стоит заметить, что фразы типа *«Когда мы клонимся к закату…»* принадлежат поэту, которому всего-навсего 21 год.

Примерно тогда же, без малейшего юмора, с глубоким унынием безнадёжности он мог сказать:

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.
(«Я пережил свои желанья…»*, 1821)*

* * *

Внутренняя опустошённость *(«Плоды сердечной пустоты»)* – не в этом ли был корень байронической болезни? И уже совершенно серьёзно, со всё разъедающим скепсисом, этой нескончаемой хандре

и необоримой скуке жизни посвящён великолепный драматический этюд Пушкина **«Сцена из Фауста»** (1825).

Как и у Гёте, тон всему задаёт здесь Мефистофель. Вот одна из его констатаций.

Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не успел,
Тот насладился через меру,
И всяк зевает да живёт –
И всех вас гроб, зевая, ждёт.

Игра слов в последнем двустишии *(«И всяк зевает да живёт – // И всех вас гроб, зевая, ждёт.»)* – убийственное остроумие прожжённого циника. Фауст пытается спорить: ведь есть все-таки средство, способное отвлечь от хандры – это любовные утехи. Но Мефистофель безжалостно обрывает его, подразумевая в первых строках высший миг любви.

Творец небесный!
Ты бредишь, Фауст, наяву!..
И знаешь ли, философ мой,
Чтó думал ты в такое время,
Когда не думает никто?..
Ты думал: агнец мой послушный!
Как жадно я тебя желал!
Как хитро в деве простодушной
Я грёзы сердца возмущал!
Любви невольной, бескорыстной
Невинно предалась она…
Что ж грудь моя теперь полна
Тоской и скукой ненавистной?..
На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслажденьем,
С неодолимым отвращеньем:
Так безрасчётный дуралей,
Вотще решась на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело…

Вслушаемся в последние строки. Уже говорилось о парадоксальных аналогиях, которые Пушкин вводил, чтобы заострить какую-либо мысль. И здесь он использует подобное сопоставление (загубленная невинность и убийство, не принёсшее барыша), стремясь подчеркнуть преступность вроде бы обычной житейской ситуации.

Продолжая рассуждения о байроническом герое, отметим в нём отвращение к нормам и условностям привычного существования, что нередко заставляет его искать освобождения от них в экзотических уголках земли, не тронутых воздействием цивилизации. Первый такой персонаж появился у Пушкина в поэме **«Кавказский пленник»** (1821).

Людей и свет изведал он
И знал неверной жизни цену.
В сердцах друзей нашед измену,
В мечтах любви безумный сон,
Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суеты…
Покинул он родной предел
И в край далёкий полетел
С весёлым призраком свободы.
Свобода! он одной тебя
Ещё искал в пустынном мире.

С «Кавказским пленником» в русскую литературу вошёл образ «лишнего человека». У самого Пушкина таких типажей – целая галерея (включая Онегина). Однако при всей симпатии к ним, поэт недолго любовался ими.

Всё это (и симпатия, и развенчание) содержит в себе поэма **«Цыганы»** (1824). О том, что гонит её героя из привычной колеи существования в «добровольное изгнанье» и делает его «лишним человеком», он сам рассказывает Земфире.

Когда б ты знала…
Неволю душных городов!
Там люди в кучах, за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;

Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.

Алеко делает попытку вырваться из-под пресса *«душных городов»*, вписаться в круг «естественных людей», то есть людей, живущих в согласии с природой. Но для человека, изведавшего вкусы цивилизации, такое практически невозможно, особенно если учесть эгоизм индивидуалиста, думающего о свободе только для себя.

Это обнаруживается в Алеко, когда он сталкивается с Земфирой, которая не признаёт за собой никаких обязательств. Именно о том и говорит ему отец Земфиры.

Оставь нас, гордый человек!..
Ты не рождён для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли…

Сергей Рахманинов
«Алеко»
(опера)
Каватина Алеко
Ю.Гуляев (2.33)

* * *

Отдельные проявления байронического героя-индивидуалиста явно соприкасались с тем, что связывалось в романтической литературе со сферой *демонизма*. Впервые упоминание о демоническом начале промелькнуло в поэме **«Гавриилиада»** (1821), где автор пишет о себе:

Досель я был еретиком в любви,
Младых богинь безумный обожатель,
Друг ***демона****…*

И два года спустя, в стихотворении **«Демон»** (1823), когда ещё не минуло и десятилетие его поэтического творчества, он открывает тему, задолго предвещающую главную линию художественных исканий Лермонтова.

Здесь дан анализ сложного психологического состояния – как в светлый мир юной жизни неожиданно вторгается нечто мрачное и пугающее (в тексте встретится выражение *чудный взгляд*, что следует читать как *странный, непонятный, загадочный*).

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия –
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья –
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь –
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осеня,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел –
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

При всём лаконизме небольшого стихотворения комплекс демонического представлен здесь в законченной полноте: *«злобный гений… язвительные речи… хладный яд… неистощимой клеветою… презирал… не верил… насмешливо глядел»*. Такой Демон – это до предела доведённый байронизм, байронизм тотальной разуверенности и полного отрицания *(«И* ***ничего*** *во* ***всей*** *природе // Благословить он не хотел»).*

Пушкин дал не только основу образа и этики этого литературного героя, но и то, что можно обозначить как «шанс Демона» – воз-

можность вырваться из сферы скепсиса и безверия. Намечено это в стихотворении с прямо противоположным заголовком – **«Ангел»** (1827).

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

«Прости, – он рек, – тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не всё я в небе ненавидел,
Не всё я в мире презирал».

С одной стороны, поэт развивает ядро образа *(«демон мрачный и мятежный»)*, выходя к са́мой его сердцевине *(«Дух отрицанья, дух сомненья»)*; а с другой стороны, здесь вызревает перспектива отказа от всеотрицания *(«Не всё я в небе ненавидел, // Не всё я в мире презирал»)* – в этом заложено зерно взаимоотношений лермонтовского Демона с Тамарой.

Демон – фантастическое существо, но его свойства Пушкин проецирует и на некоторых реальных персонажей. Таков Германн из повести **«Пиковая дама»** (1833) с его *«профилем Наполеона, а душой Мефистофеля»*.

Пётр Чайковский
«Пиковая дама»
(опера)
Сцена в спальне Графини
Г.Нэлепп (2.00)

Химеры, возникающие в сознании человека, могут довести его до помрачения рассудка – как раз об этом и рассказано в пушкинской «Пиковой даме». У Германна такое помрачение началось на похоро-

нах графини, где *«показалось ему, что мёртвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом»*. После того –

Целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая в трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много, в надежде заглушить внутреннее волнение. Но вино ещё более горячило его воображение. Возвратясь домой, он бросился, не раздеваясь, на кровать и крепко заснул.

Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Сон у него прошёл; он сел на кровать и думал о похоронах старой графини.

Чрез минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье – и Германн узнал графиню!

– Я пришла к тебе против своей воли, – сказала она, – но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду…

Она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями.

Германн долго не мог опомниться. Он вышел в другую комнату. Денщик его спал; Германн насилу его добудился. Денщик был пьян, по обыкновению: от него нельзя было добиться никакого толку. Дверь в сени была заперта!

* * *

Именно через такие наваждения и приходит в жизнь дьявольщина, вокруг человеческой души начинают кружиться *бесы*, как передано это в стихотворении того же названия (**«Бесы»**, 1830).

Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин…
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

Через странное происшествие в дороге поэт раскрывает то, что случается порой в жизни, когда попадаешь в какие-то завихрения, плутаешь и путаешься, когда становится муторно на душе.

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.

Этот трижды повторяемый рефрен, проносящийся в начале, середине и конце стихотворения, неотвратимо нагнетает тревогу и беспокойство. И вот сознание уже начинает «заносить», покрывает непонятной пеленой. Тогда-то и появляются пугающие виде́ния.

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне…

Что это – бред, патология? А ведь есть ещё стихия подсознательного, вообще находящаяся вне контроля разума – таковы *страшные сны* пушкинских героев, где фантастика ужасов отдаёт одновременно как шуткой, так и зловещей жутью.

Вдобавок к тому, ирреальное Пушкин подаёт как нечто достоверное, реально существующее. Именно так воспринимается рассказ **«Гробовщик»** (1830), герой которого оказывается среди мертвецов, для которых он в своё время делал гробы.

Скелет продрался сквозь толпу и приближился к Адриану. Череп его ласково улыбался гробовщику. Клочки сукна и ветхой холстины кой-где висели на нём, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах. «Ты не узнал меня, – сказал скелет. – Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому ты продал первый свой гроб – и ещё сосновый за дубовый?»

С сим словом мертвец простер ему костяные объятия, но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался. Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и он, оглушённый их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта и лишился чувств.

Говоря о химерах, которые могут вселяться в человеческую душу, обратимся к маленькой трагедии **«Моцарт и Сальери»** (1830), где чутко поведано об аномалиях психической жизни человека. Моцарт пытается раскрыть Сальери содержание фортепианной пьесы, которую хочет показать ему.

Представь себе… кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного – не слишком, а слегка –
С красоткой, или с другом – хоть с тобой,
Я весел… Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак…

Позже он рассказывает о посещениях таинственного незнакомца, заказавшего ему Реквием. И оказывается, натуру *«гуляки праздного»*, как именует его Сальери, может ввести в трагические предчувствия вроде бы сущий пустяк.

Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего – не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне?

И этот, вроде бы незначащий случай способен вырасти в давящую химеру, очерченную выражением *«мой чёрный человек».* И вот уже –

Мне день и ночь покоя не даёт
Мой чёрный человек. За мною всюду
Как тень он гонится.

Николай Римский-Корсаков
«Моцарт и Сальери»
(опера)
Реквием
М.Эрмлер (2.06)

* * *

Припомним несколько приводившихся выше пушкинских строк: *«Не мил мне сладкой жизни сон… на всё подъемлю взор угрюмый… Дух отрицанья, дух сомненья…»* Винить в этой нерадостной настроенности только человека, пусть даже вечно неудовлетворённую личность байронического типа, невозможно. Очевидно, и в самой жизни было то, что давало почву для «хандры», недовольства и ностальгии. Отсюда – естественное стремление поэта выявить теневые стороны существования тех лет.

Начинал это «расследование» Пушкин с той среды, в которой вращался больше всего – так называемое светское общество. Наиболее полная картина его жизни представлена в романе **«Евгений Онегин»**, во многом через фигуру Онегина, когда тот отдавал щедрую дань обязанностям *комильфо́* (французское *comme il faut – соответствующий приличиям светской жизни*).

Онегин юных лет с наслаждением окунулся в атмосферу «большого света», в которой чувствовал себя как рыба в воде, поскольку научился –

…Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С учёным видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнём нежданных эпиграмм.

Последняя реплика свидетельствует о том, что к жизни «большого света» был причастен не только вымышленный Онегин – в его портрете нередко угадываются черты «автопортрета» самого поэта. В том числе по части *«науки страсти нежной»*, то есть любовных игр.

… в чём он истинный был гений,
Что знал он твёрже всех наук,
Что было для него измла́да
И труд, и мука, и отрада,
Что занимало целый день
Его тоскующую лень…

Флирт, волокитство – вот важнейший пункт существования светского человека. Важнейший настолько, что это могло становиться основным смыслом жизни *(«Что занимало целый день…»)*. Поэт раскрывает секреты «мастерства», которые так отличает французский образ жизни (достаточно напомнить роман Пьера Лакло «Опасные связи», который явно был знаком Пушкину).

Как рано мог он лицемерить,
Таить надежду, ревновать,
Разуверять, заставить верить,
Казаться мрачным, изнывать,
Являться гордым и послушным,
Внимательным иль равнодушным!..

Как он умел казаться новым,
Шутя невинность изумлять,
Пугать отчаяньем готовым,
Приятной лестью забавлять…

Как рано мог уж он тревожить
Сердца кокеток записных!
Когда ж хотелось уничтожить
Ему соперников своих,
Как он язвительно злословил!
Какие сети им готовил!

Перед нами тщательно выверенное лицедейство, своего рода театр с изощрённой актерской игрой. И вот завершающий штрих уклада жизни юного Онегина как представителя «золотой молодёжи» того времени:

…шумом бала утомленный
И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя.
Проснётся зá полдень, и снова
До ýтра жизнь его готова…

Истинная суть этой внешне блестящей и занимательной круговерти с её ветреностью, пестротой и пустотой становится ясной из слов Татьяны, сказанных ею во время последней встречи с Онегиным, когда она сравнивает свою нынешнюю великосветскую жизнь с жизнью прежней, в сельском уединении.

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ***ветошь маскарада,***
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас…

Сергей Прокофьев
Пушкинский вальс № 2
(из музыки к спектаклю «Евгений Онегин)
Н.Ярви (1.32)

* * *

Оценивая русское общество в целом, Пушкин в неприятии его приходит подчас к крайним выводам. Тогда время своё он называет *«наш гнусный век»*, а в соотечественниках видит только одно из трёх: *«тиран, предатель или узник»* (**«К Вяземскому»**, 1826).

И будучи мастером хлёстких, разящих эпиграмм (их у него множество, он задумывал даже издать целый сборник), Пушкин бывал беспощаден даже к тем, кого искренне уважал. На титульном листе трагедии «Борис Годунов» читаем –

Драгоценной для Россиян памяти
НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА КАРАМЗИНА
сей труд, гением его вдохновенный,
с благоговением и благодарностию
посвящает
Александр Пушкин

И вместе с тем, намекая на монархические симпатии, выраженные в карамзинской «Истории Государства Российского», поэт с язвительным и злым остроумием иронизирует:

В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелести кнута.
***(«На Карамзина»**, 1818)*

Власть предержащих Пушкин чаще всего находит обуянными своеволием, корыстью, жестокостью. Об этом с особой заострённостью рассказывается в романтической притче **«Анчар»** (1828). Как гласит примечание самого поэта, анчар – *«древо яда»*. Древо страшное – природа *«его в день гнева породила»*, и всё вокруг бежит этого *«древа смерти»*, но…

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом.
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом…

Принёс – и ослабел и лёг
Под сводом шалаша на лыки,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

А царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Пушкин специально обращается здесь к образу восточной деспотии, особенно откровенной в своём бездушии к человеку, чтобы подчеркнуть: нет предела негуманности власти, морального закона для неё не существует, жизнь человеческая для неё – ничто.

Более того, поэт полагает, что власть остаётся преступной даже тогда, когда она хотела бы быть *«благой»*. Примером тому он приво-

дит русского царя, давшего имя его трагедии **«Борис Годунов»** (1825). Здесь во всей очевидности вскрыт механизм власти, пути её достижения, сложные взаимоотношения верховного правителя с ближайшим окружением и народом. Пройдя все ступени политической карьеры, Борис приходит к циничному выводу.

Милости не чувствует народ:
Твори добро – не скажет он спасибо;
Грабь и казни – тебе не будет хуже…

Модест Мусоргский
«Борис Годунов»
(опера)
Сцена с курантами
Ф.Шаляпин (3.10)

Как и все передовые умы своего времени, главное зло России Пушкин видел в крепостничестве. Уже двадцати лет от роду в стихотворении **«Деревня»** (1819) он даёт полный очерк социального состояния страны. Стихотворение написано в любимом им Михайловском, родовом имении Пушкиных на Псковщине, и потому открывается идиллической картиной.

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льётся дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.

Тем неожиданнее на фоне этой идиллии встаёт картина прямо противоположная.

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде невежества убийственный позор.
Не видя слёз, не внемля стона,
На пагубу людей избра́нное судьбой,
Здесь ***барство*** *дикое, без чувства, без закона,*
Присвоило себе насильственной лозой

И труд, и собственность, и время земледельца.
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь рабство тощее влачится по браздам
Неумолимого владельца.

Как видим, даётся настоящий урок политической экономии с конкретными выкладками, сделанными под впечатлением от *«псковского хамства»* (выражение Пушкина). Всё это вызывает гневный пафос заключительных строк.

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не́ дан мне судьбой витийства грозный дар?
Увижу ль, о друзья! народ неугнетённый
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещённой
Взойдёт ли наконец прекрасная заря?

* * *

В стихотворении «Деревня» высказано то, чем жили и о чём мечтали лучшие современники поэта – декабристы. И по его творчеству можно в подробностях проследить всю траекторию этого первого в России революционного движения.

Когда только ещё зарождалась его идея, тогда и у пятнадцатилетнего Пушкина просыпается пафос свободолюбия. *«Я рабство ненавижу... кипит в груди свобода»* (**«Лицинию»**, 1815). Два года спустя он создаёт оду **«Вольность»** (1817), где идея антидеспотизма выражена с исключительной силой.

Увы! куда ни брошу взор –
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы;
Везде неправедная Власть…

Высокий слог, наследованный от одической риторики Г.Державина и от оды А.Радищева того же названия («Вольность», 1783), преобразован здесь в буквально бичующий ямб обвинительного обращения к царю.

Самовластительный Злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостию вижу.
Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрёк ты Богу на земле…

В качестве кульминации звучит открытый призыв к революционному действию.

Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Для российского менталитета тех времён – радикализм здесь просто невероятный, за что поэт закономерно поплатился своей первой ссылкой.

К одическому стилю Пушкин неоднократно прибегал для выражения своих гражданственных устремлений и впоследствии. Так, под впечатлением казни пяти декабристов и ссылки многих других на каторгу в Сибирь он пишет программное стихотворение **«Пророк»** (1826), утверждая высокое призвание поэта через обобщённый библейский образ проповедника правды и беспощадного обличителя беззаконий власти.

И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и вне́мли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

О миссии поэта он вещает в торжественно-архаических речениях, придающих мысли особую приподнятость: «*глас… воззвал… и виждь, и внемли* (то есть всматривайся и вслушивайся в жизнь мира)… *глаголом* (в значении – *словом*) *жги сердца людей»*.

Находясь в непосредственном соприкосновении с декабристским движением, Пушкин активно утверждал веру в его идеалы. Так было и когда оно находилось на высоком подъёме, и когда были произнесены вдохновенные слова, которые, несомненно, воссоздают самый яркий и концентрированный художественный образ декабристского движения.

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!
Товарищ, верь: взойдёт она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!
***(«К Чаадаеву»**, 1818)*

Веру в праведность восстания декабристов поэт сохранял и после его поражения.

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадёт ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.
***(«Во глубине сибирских руд…»**, 1827)*

Убеждённость в правоте декабристских идей Пушкин сохранил до конца жизни. В одном из самых последних стихотворений (**«Я памятник себе воздвиг нерукотворный…»**, 1836) он с гордостью говорит: *«В мой жестокий век восславил я Свободу»*.

Однако Пушкин не был бы Пушкиным, если бы стремление к свободе было выражено у него просто и однозначно.

Да, он не только сочувствовал движению декабристов, но и всемерно поддерживал его, силой своего слова убеждал в необходимости самой решительной борьбы с самодержавием, утверждал мысль о возможности избавления от крепостничества *(«Россия вспрянет ото сна…», «Оковы тяжкие падут…»)*.

Однако историческое чутьё подсказывало ему, насколько иллюзорны в такой стране чаяния о свободе и всеобщем благе. Вот что навевало поэту сильнейший пессимизм в его ви́дении перспектив России.

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощённые бразды
Бросал живительное семя –
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды…

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.
***(«Свободы сеятель…»**, 1823)*

Это о бесплодности порывов к свободе, тем более ценой стольких жертв ради неосуществимого. И, опять-таки, тем более – в России, где так чревато пробуждать к социальной активности большие людские массы. Чревато слепой яростью, реками крови и полыханием пожарищ. Как сказано в романе «Капитанская дочка»: *«Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»*

Модест Мусоргский
Борис Годунов
(опера)
«Расходилась, разгулялась»
М.Эрмлер (1.08)

* * *

Сказанное только что о резко контрастных позициях Пушкина в отношении политических свобод и бунтарства в России подводит нас к тому феномену его творчества, который обозначим понятием *универсализм*.

То был универсализм и в чисто художественном отношении, поскольку Пушкин охватил практически все виды и жанры современной ему словесности, претворил в своём творчестве все основные идеи и темы своей эпохи. И универсализм в общечеловеческом истолковании этого слова, так как мы находим в его наследии многомерный, всеобъемлющий срез бытия, что делает пушкинский мир настоящей вселенной.

Универсализм этот тем более поражает, что в отличие от многих других романтиков, которые много путешествовали, Пушкин никогда не покидал пределов России. Правда, какой России! России, которая вобрала в себя едва ли не всё: исконно русское начало и поистине вавилонское смешение народов, просвещённость цивилизованной Европы и азиатскую дикость, классическую культуру и экзотику Востока.

И всё-таки удивительно, как такой всеохватывающий феномен мог появиться в этой полунищей, неухоженной и, по выражению Ф.Шаляпина, *«загнанной»* стране, жизнь в которой часто навевает то, о чём читаем в стихотворении **«Зимняя дорога»** (1826).

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

И дальше: *«сердечная тоска… глушь и снег… скучно, грустно… путь мой скучен… отуманен лунный лик».*

Виссарион Шебалин
Зимняя дорога
(хор)
И.Агафонников (2.19)

Одна из разгадок пушкинского универсализма – в высшей гениальности, в особом даре, ниспосланном свыше. Это сознавал и сам поэт. С наибольшей отчётливостью – в символике стихотворения **«Пророк»** (1826).

Здесь очень характерны начальные строки: *«Духовной жаждою томим»* – заложенное природой в душу поэта стремление к осмыслению происходящего вокруг; *«В пустыне мрачной я влачился»* – это о

России. Кроме того, встретятся старинные слова *серафим* (ангел), *зеницы* (глаза), *персты* (пальцы рук).

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился –
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.
Перстами лёгкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он –
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней ло́зы прозябанье.

То есть, речь идёт о том, что поэт с помощью высших, непостижимых сил обрёл дар особой восприимчивости и всепонимания. Расшифруем символы:

- *«И внял я неба содроганье»* – всеобщие, мировые катаклизмы;
- *«И горний ангелов полёт»* – божественное начало бытия;
- *«И гад морских подводный ход»* – низменные стороны существования, его подноготная;
- *«И дольней ло́зы прозябанье»* – повседневное течение суетной, обыденной жизни.

Способность постичь всё и вся с наибольшей полнотой раскрылась в двух самых капитальных созданиях Пушкина – «Евгении Онегине» и «Борисе Годунове».

Но если «Евгений Онегин» вобрал в себя духовный и жизненный опыт главным образом верхних слоёв общества, то трагедия **«Борис Годунов»** в своей множественной разноголосице даёт полную панораму общенационального бытия, высвечивая нерасторжимые связи *«судьбы человеческой, судьбы народной»* (определение Пушкина).

Поэт являет здесь дар обрисовать словом любую фигуру многообразной человеческой иерархии. Вот баба с ребенком –

Агу! не плачь, не плачь; вот бука, бука
Тебя возьмёт! агу, агу!.. не плачь!..

Вот монах-бродяга Варлаам –

Когда я пью, так трезвых не люблю; и́но дело пьянство, а ино́е чванство; хочешь жить, как мы, милости просим – нет, так убирайся, проваливай…

А вот, в отличие от попа-расстриги Варлаама, смиренный и величавый отец Пимен –

Ещё одно, последнее сказанье –
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от Бога
Мне, грешному…

Как видим, у каждого персонажа свой «выговор», соответствующий его характеру и социальному положению.

Размышляя о наследии поэта, Ф.Достоевский важную его грань обозначил как *«всемирность и всечеловечность гения Пушкина»*. Подобного рода универсализм предполагал в нём потрясающую интуицию, способность благодаря некоему «шестому чувству» проникать в суть и тайну любых явлений.

Уникальный в этом смысле пример – маленькая трагедия **«Моцарт и Сальери»**. Поразительная точность определений обнаруживается, начиная с первых строк.

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как ***простая гамма.***

Сразу же заявлено умение безошибочно распоряжаться специфическим материалом далёкого Пушкину вида искусства. Он демонстрирует изумительный дар постижения этого материала в любых нюансах и тонкостях.

Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолел

Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал ***послушную, сухую беглость***
И ***верность уху****.*

Поражает впечатляющая точность в раскрытии законов профессии музыканта, которая требует фундаментальной «школы», длительной выучки, бесконечных трудов в овладении необходимыми навыками (первейшие из них – *«верность уха»* и *«беглость»*, то есть техническая оснащённость).

Показывая этот процесс, автор бросает вскользь и такое замечание: *«Поверил // Я алгеброй гармонию»*. Каким чутьём надо обладать, чтобы вот так, мимоходом, прикоснуться к настоящей бездне! Бездне, которую иногда помещают в проблемном поле под кодом «музыка и математика».

Специалисты знают, что, кажущееся эфемерным и сугубо эмоциональным, искусство звуков, на самом деле, базируется на глубоких знаниях, сложных расчётах и всякого рода исчисляемых закономерностях.

И ещё один штрих:

Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошёл ли бодро вслед за ним…

Разве не может удивить подобная информированность в области истории музыки? Ведь именно так и было: Сальери из числа приверженцев Глюка, принял его оперную реформу и работал в русле глюковского направления.

Эта маленькая трагедия, как и остальные три («Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), поднимает целые пласты инонациональной культуры Запада, на котором Пушкин никогда не бывал.

Подобных проникновений в жизненный уклад других стран и народов у него множество. И всё это настолько убедительно, что на

память невольно приходят сказанные почти столетием позже слова Блока.

Мы любим всё – и жар холодных числ,
И дар божественных виде́ний,
Нам внятно всё – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений…
***(«Скифы»**, 1918)*

* * *

При всей полноте и многосторонности пушкинской картины мира, более всего взор поэта был обращён, разумеется, к своей стране. Чтобы прочувствовать глубину постижения им национального духа, обратимся к его небольшой поэме **«Песнь о вещем Олеге»** (1822). Создавая её, Пушкин отталкивался от летописного сообщения, приведённого в «Истории Государства Российского» Н.Карамзина (V глава I тома – «Олег правитель. Годы 879–912»).

Волхвы́ – так говорит Летописец – предсказали Князю, что ему суждено умереть от любимого коня своего. С того времени он не хотел ездить на нём. Прошло четыре года: в осень пятого вспомнил Олег о предсказании, и слыша, что конь давно умер, посмеялся над волхвами; стал ногою на череп и сказал: его ли мне бояться? Но в черепе таилась змея: она ужалила Князя, и Герой скончался.

Эти несколько фраз летописи преображены в шедевр русского эпоса. Шедевр, ставший важнейшим поэтическим знаком национально-исторического бытия – ведь в сознании россиянина образ нашего давнего прошлого запечатлелся именно через это пушкинское сказание! Произошло это благодаря тому, что оно вобрало в себя все драгоценные качества русской словесности подобного рода и может служить её классическим эталоном.

«Песнь…» написана величаво-размеренным слогом, в высоких речениях, с самым широким использованием архаической лексики. *«Как **ныне сбирается вещий** Олег // **Отмстить**… на светлом **челе**… на **вратах Цареграда**… над славной **главою** кургана… **промолвил** Олег… **внемлет**… **почил**… **презреть бы** твоё предсказанье… **у брега** Днепра… мне **смертию** кость угрожала… гробовая **змия**… **вкруг** ног… на **тризне** плачевной»* – посредством сильнейшей кон-

центрации подобных «фонем» передаётся аромат *«преданий старины далёкой»*.

Но главное в другом: по сюжету перед нами просто эпизод легендарного прошлого, однако за этим эпизодом встаёт большая ретроспектива жизни нации. И Пушкина данный эпизод увлёк совсем не случайно. Через занимательную интригу он даёт портрет Олега, с которым связывает исток великой будущности России.

Ведь Олег – тот самый киевский князь, который сумел объединить ряд славянских племён и впервые возвестить миру о Руси (*«Победой прославлено имя твоё: // Твой щит на вратах Цареграда»*, то есть успешно воевал с могущественной тогда Византийской империей).

По преданию, кончину Олега, который к тому же был мудрым правителем, оплакивал весь народ. Вот почему поэт неоднократно величает его *вещим* – в слове этом заложена не только похвала мудрости, но и потенция пророческого для России деяния.

Попутно в поэме проводится внутренняя идея, суть которой можно обозначить ходовым выражением *«от судьбы не уйдёшь»*. Причём поражает целенаправленность утверждения этой мысли, связанной со сквозным лейтмотивом коня: *«Князь пó полю едет на верном* ***коне****… В награду любого возьмешь ты* ***коня****… Твой* ***конь*** *не боится опасных трудов… Но примешь ты смерть от* ***коня*** *своего…»* и т.д. – 12 строк только с прямым упоминанием слова *конь*, а всего с этим образом соотносятся 63 строки из 102, что составляет больше половины текста!

Проникая в глубины общенационального духа России, поэт настойчиво стремился погрузиться и в мир её народной жизни. Для примера ещё раз обратимся к сказкам Пушкина. Эта часть его наследия драгоценна поразительным постижением народного миросозерцания и народной поэтики.

Свою роль в этом сыграло и то обстоятельство, что сам он был захвачен миром народной сказки. Так, из ссылки в Михайловском Пушкин писал брату: *«Вечером слушаю сказки… Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!»* Тогда же со слов няни своей, Арины Родионовны, он записал содержание ряда сказок и позже создал их великолепные стихотворные версии.

По тону и сути все сказки Пушкина очень разные. Достаточно сравнить, например, упоминавшуюся выше «Сказку о царе Салтане» со **«Сказкой о попе и работнике его Балде»** (1830).

Первая из них – добродушная, мягкая, ласковая по тону, вторая – грубоватая, весьма жёсткая по своей социальной подоплёке. Таково здесь уже само имя *Балда*. У Пушкина оно не носит оттенка порицания, а употреблено в первоначальном значении. По В.Далю, *«балда – лесная кривулина, толстое корневище, па́лица, дубина»*, то есть то, чем можно ударять, бить. И действительно, в пушкинской сказке Балда до смерти ударяет попа, позарившегося на дарового работника.

Помимо далеко идущего обличительного смысла, Пушкин проникает здесь в самый корень «заковыристой» народной смекалки. Выполняя задание хозяина, замышлявшего погубить его, Балда выдерживает три состязания с бесом, которого ловко одурачивает. Условие последнего из этих испытаний задаёт бесу сам Балда.

«Посмотрим, какова у тебя сила.
Видишь: там сивая кобыла?
Кобылу подыми-тка ты,
Да неси её полверсты…»
Бедненький бес
Под кобылу подлез,
Понатужился,
Понапружился,
Приподнял кобылу, два шага шагнул,
На третьем упал, ножки протянул.
А Балда ему: «Глупый ты, бес,
Куда ж ты за нами полез?
И руками-то снести не смог,
А я, смотри, снесу промеж ног».
Сел Балда на кобылку верхом,
Да версту проскакал, так что пыль столбом.

Лексика и свободная сказовая манера изложения адекватна здесь бунтарской направленности сказки. Написана она стихом раёшника (так именуют тексты, звучавшие во время балаганных представлений), что привело в восторг Гоголя: *«У Пушкина сказки совершенно русские. Одна писана даже без размера, только с рифмами и прелесть невообразимая»* (Гоголь имел в виду «Сказку о попе…»).

Столь же органично у Пушкина воссоздание и любых других ракурсов народной жизни – достаточно припомнить такие разноплановые вещи, как «Сказка о рыбаке и рыбке», повести «Гробовщик» и

«Станционный смотритель», драма «Русалка», трагедия «Борис Годунов», роман «Капитанская дочка».

* * *

Универсализм Пушкина состоял и в его *всезнании*, которое, в свою очередь, предстало в многостороннем, всеобъемлющем спектре.

Начнём с того, что человеческая мудрость поэта нередко проявляла себя в форме житейского здравого смысла, то есть через внешне обыденные, простые, вполне доступные соображения по различным поводам, высказываемые без какой-либо нарочитой многозначительности, без претензий на философские откровения.

Перелистаем роман **«Евгений Онегин»**. Разве в ответе Онегина на признание Татьяны не сквозит подлинное знание жизни?

Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже,
И днем и вечером одна;
Где скучный муж, ей цену зная
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!

Свои меткие жизненные наблюдения поэт подаёт мягко, ненавязчиво, как бы между прочим.

Привычка свыше нам дана:
Замена счастию она.

С полным основанием можно говорить о характерном для пушкинского мировосприятия *плюрализме* – оно восприимчиво к любой жизненной позиции, в каждой из них видит своё рациональное зерно, сознаёт логическую оправданность существования каждой из них.

В диалоге **«Разговор книгопрода́вца с поэтом»** (1824) пикируются между собой два взгляда на творчество: поэт пытается отстоять свободу от рынка, от мнений «толпы» и даже ближайшего окружения, а книгопрода́вец уверяет, что надо работать на спрос, тем более, что это может принести барыш, в чём есть свой резон.

Вот же вам совет;
Внемлите истине полезной:
Наш век – торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.

После некоторых колебаний поэт склоняется к этой трезвой оценке реального положения дел, завершая диалог прозаическим резюме (прозаическим и в переносном, и в буквальном смысле).

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

(*«Условимся»*, то есть договоримся об условиях реализации поэтического «продукта».)

В связи с этим стоит напомнить, что Пушкин стал первым русским писателем, который сделал литературный труд своей прямой профессией и начал жить на авторские гонорары. По его собственным словам, он постепенно *«поборол в себе отвращение писать и продавать свои стихи для того, чтобы иметь средства к существованию»*.

Завершая разговор о житейской мудрости, нашедшей место в произведениях поэта, обратимся к драме **«Русалка»** (1832). Мельник советует дочери более всего –

«… беречь свою девическую честь –
Бесценное сокровище; она –
Что слово – раз упустишь, не воротишь.

Александр Даргомыжский
Русалка
(опера)
Ария Мельника
А.Кривченя (1.26)

И там же Князь, столкнувшись с безумием Мельника, рассуждает весьма справедливо.

Страшно
Ума лишиться. Легче умереть.
На мертвеца глядим мы с уваженьем,

Творим о нём молитвы. Смерть равняет
С ним каждого. Но человек, лишенный
Ума, становится не человеком.
Напрасно речь ему дана, не правит
Словами он, в нём брата своего
Зверь узнает, он людям в посмеянье…

Наряду с такой, житейски-доступной мудростью, Пушкин разрабатывал и линию глубинных осмыслений человеческого бытия. Склонность к этому обнаружилась у него очень рано. Уже в четырнадцати-пятнадцатилетнем возрасте он являл себя в стихах совершенно развитым человеком. И тогда же среди шутливой «легковейности» начинают мелькать первые блики возвышенной медитативности.

Один из таких бликов – в стихотворении **«Сраженный рыцарь»** (1815), где погружение в глубины сознания предваряется пейзажным вступлением соответствующей настроенности (очень серьёзно, с медлительной величавостью).

Последним сияньем за рощей горя,
Вечерняя тихо потухла заря,
Безмолвна долина глухая;
В тумане пустынном чернеет река,
Ленивой грядою идут облака,
Меж ими луна золотая.

Семнадцати–восемнадцати лет юный поэт демонстрирует полную жизненную зрелость во всех сферах мысли и чувства, и к двадцати годам его художественное мышление достигает истинно философской глубины.

Вновь начнём с **«Евгения Онегина»**. В развитии одной из линий романа Пушкин вскрывает подоплёку возникновения чувства любви. Оно подспудно созревает в человеке к определённому сроку, и тогда душа начинает томиться в ожидании, а на этой подготовленной почве едва ли не любое семя может дать всходы. Именно так было у Татьяны к моменту появления Онегина.

Давно её воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;

Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала… кого-нибудь,
И дождалась… Открылись очи;
Она сказала: это он!
Увы! теперь и дни и ночи,
И жаркий одинокий сон,
Всё по́лно им; всё деве милой
Без умолку волшебной силой
Твердит о нём.

К Ленскому автор относится в общем-то со снисходительной иронией. Однако в преддверии роковой дуэли поэт именно в его уста вкладывает сентенцию о необходимости мудрого приятия всего происходящего в жизни.

Всё благо: бдения и сна
Приходит час определённый;
Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход!

* * *

В романе **«Капитанская дочка»** (1836), входя в самое тесное соприкосновение с народной жизнью, Пушкин поднимается к подлинному прозрению на предмет нескончаемых крестьянских мятежей и восстаний, которые в России неизменно заканчивались поражением.

В одном из эпизодов герой романа склоняет Пугачёва отдаться на милость царской власти.

– Нет, – отвечал он, – поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать как начал. Как знать? Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою.

– А знаешь ты, чем он кончил? Его выбросили из окна, зарезали, сожгли, зарядили его пеплом пушку и выпалили!

– Слушай, – сказал Пугачёв с каким-то диким вдохновением. – Расскажу тебе сказку, которую в ребячестве мне рассказывала старая калмычка. Однажды орёл спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живёшь ты на белом свете триста лет, а я всего-

навсе только тридцать три года? – Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьёшь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орёл подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орёл да ворон. Вот завидели палую лошадь; спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орёл клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон; чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой крови, а там что Бог даст! – Какова калмыцкая сказка?

Так, через притчу Пушкин нащупывает и вскрывает глубинную мотивацию народного бунта. На каком-то витке своей судьбы русский человек может пойти не только на риск, но даже на гибель ради глотка свободы, пусть даже совсем недолгой «воли вольной», когда заодно можно пустить «красного петуха» и кровь хозяевам жизни.

Дмитрий Шостакович

Четыре романса на стихи А.Пушкина

№ 4 Стансы

С.Яковенко (2.29)

(У Пушкина несколько стихотворений с таким названием, обозначающим произведение медитативного содержания; Шостакович дал это название романсу на текст стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных…»)

Пушкина посещали самые глубокие раздумья о перипетиях и метаморфозах существования. К примеру, о необъяснимых превращениях типа *любовь – ненависть*, *жизнь – смерть*. Подобные размышления находим в эпизоде дуэли из **«Евгения Онегина»**.

Враги! Давно ли друг от друга
Их жажда крови отвела?
Давно ль они часы досуга,
Трапéзу, мысли и дела
Делили дружно? Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,
Как в страшном, непонятном сне,
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно…

И всматриваясь в остывающие черты Ленского, поэт задаётся неразрешимым вопросом.

Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь,
Играла жизнь, кипела кровь –
Теперь, как в доме опустелом,
Всё в нём и тихо, и темно;
Замолкло навсегда оно,
Закрыты ставни, окны мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, Бог весть. Пропал и след.

Временами Пушкин прикасается к особой «музыке души», говорит о чём-то неизъяснимом, пребывая в некоем «четвертом измерении».

Приводимый ниже отрывок начинается фразой *«Зóрю бьют»* – так в России пушкинских времён говорилось о военном сигнале к отбою, с которым ко сну отходили не только казармы, но и все окрестности.

Зóрю бьют… из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начáтый стих
Недочитанный затих –
Дух далече улетает.
***(«Зорю бьют…»**, 1829)*

Как и какое схвачено мгновенье! В подобных изъявлениях в известном смысле происходит «дематериализация» слова и смысла, их воспарение в эмпиреи импрессивного (то есть зыбкого, расплывчатого), даже бесплотного. И тогда могли возникать строки, предвещающие утончённые поэтические витания «серебряного века».

...И от мира уводила
В очарованную даль.
***(«Рифма, звучная подруга…»**, 1828)*

Примерно в том же ряду оказывается и **«Сказка о золотом петушке»** (1834) – последнее произведение Пушкина в этом жанре. При внешней «дурашливости» (имеется в виду царь Дадон с его окружением) многое здесь окутано атмосферой загадочности, полно намёков и таинственной недосказанности, что зашифровано в образах Звездочёта и Шамаханской царицы.

Николай Римский-Корсаков
Золотой петушок
(опера)
Вступление
А.Ковалёв (2.52)

* * *

В последние годы своей жизни Пушкин явно эволюционировал к утверждению уравновешенного, гармоничного жизнеотношения.

Островки соответствующих состояний возникали в лирическом мире поэта и раньше, но, во-первых, спорадически, а во-вторых – связаны они были с вознесением в выси надсуетного, и это стремление за пределы привычно земного носило сугубо романтическую окрашенность.

Редеет облаков летучая гряда.
Звезда печальная, вечерняя звезда!
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и чёрных скал вершины.
Люблю твой слабый свет в небесной вышине;
Он думы разбудил, уснувшие во мне…
***(«Редеет облаков летучая гряда…»**, 1820)*

Николай Римский-Корсаков
Редеет облаков летучая гряда
(романс)
С.Лемешев (3.24)

Иное дело в поздние годы, когда потребность в гармонии духа заявляла о себе постоянно, обретая к тому же вполне реальные очертания.

На хо́лмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой… Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.

***(«На холмах Грузии…»**, 1829)*

Как видим, сохраняется романтика, и в частности повествование подсвечивается экзотикой восточного колорита *(«На холмах Грузии… шумит Арагва»)*. Подтверждается неисходность лирического чувства, «неизлечимость» от него *(«И сердце вновь горит и любит – оттого, // Что не любить оно не может»)*.

С необыкновенной точностью и тонкостью передаётся особый, сложный эмоциональный сплав, но вместе с тем всё дышит спокойствием и душевной гармонией *(«Мне грустно и легко; печаль моя светла… Унынья моего // Ничто не мучит, не тревожит…»)*. В итоге рождается всеобъемлющий синтез и с ним – высокая мудрость жизнеощущения.

Параллельно процессу гармонизации образного строя в позднем творчестве Пушкина наметился фронтальный поворот к трезвому, реалистичному миропониманию. Движение к новым горизонтам можно было ощутить уже в ходе создания **«Евгения Онегина»** (имеет смысл подчеркнуть продолжительность написания романа – с 1823 по 1831 год).

Сопоставляя здесь свои более поздние склонности с прежними устремлениями, автор признаётся:

В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья…
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

«И в поэтический бокал // Воды я много подмешал» – это о том, что в существование его лирического героя самым широким образом вошла проза жизни. А сдвиг в мироощущении естественно повлёк за собой переход от поэзии к прозаическим жанрам.

Пушкин, в сущности, стал основоположником русской классической прозы. Характерно, что и в своём стихосложении он постепенно склонялся от «чистой поэзии» к повествовательным формам: *повестями* названы поэмы «Кавказский пленник» и «Медный всадник»; «Евгений Онегин» – *роман* в стихах.

Особенности пушкинского искусства версификации подготовили такое замечательное качество его прозы, как лаконизм. К примеру, в четверостишии «Золото и булат» (1826) с лапидарностью просто непостижимой говорится о двух властителях жизни.

«Всё мое», – сказало злато;
«Всё мое», – сказал булат.
«Всё куплю», – сказало злато;
«Всё возьму», – сказал булат.

Чехов говорил: *«Краткость – сестра таланта».* Если это так, то Пушкин супергениален. В прозе лаконичность у него исключительная. Он отсекает всё, что считает мало-мальски необязательным.

Скажем, в повести **«Барышня-крестьянка»**, когда уже становится ясным счастливый исход, автор прерывает изложение характерной фразой: *«Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку».*

Пушкин снимает также всё, что читатель может дорисовать сам. В середине той же повести он отказывается от пересказа деталей сближения влюблённых посредством авторского отступления.

Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными; итак, я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло ещё и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблён без памяти, и Лиза была не равнодушнее…

Пушкинская проза по внешней манере может показаться суховатой (сугубо фактически и как бы документально), но по сути своей она чрезвычайно сильная, лапидарная, отточенная и, что называется, литая. Не случайно Л.Толстой, имея в виду «Повести Белкина», настаивал: *«Писателю надо не переставая изучать это сокровище».*

Рука об руку с переходом к прозе шёл и поворот Пушкина к реализму. Находясь в движении к нему, поэт быстро остывал к своим прежним романтическим увлечениям и порывам, часто преодолевая их посредством иронии.

Ещё раз обратимся к повести **«Барышня-крестьянка»**, где находим насмешливое развенчание байронической личности, которой сам он в юности был так увлечён.

Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он чёрное кольцо с изображением мёртвой головы. Всё это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нём с ума.

Реалистические склонности Пушкина своё законченное воплощение получили в его последнем романе **«Капитанская дочка»** (1836), который даёт пример простоты и естественности языка, полной достоверности характеров и ситуаций. Примечателен роман и тем, что обращён к жизни *обыкновенных* людей, не утрачивая при этом свежести и поэтичности.

Георгий Свиридов
Метель
(музыкальные иллюстрации к повести Пушкина)
Тройка
Ф.Федосеев (2.30)

Сказанное выше подводит к мысли: творчество Пушкина не только вобрало весь духовный опыт его времени, но и содержало в себе задатки многого из того, чему суждено было развернуться в творчестве грядущих поколений, в том числе в реалистических течениях русской словесности следующего периода.

Флюиды пушкинского влияния можно обнаружить и за пределами XIX столетия.

... Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не всё ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчёта не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи…
***(«Из Пиндемонти»**, 1836)*

Это уже предчувствие слога М.Цветаевой – и по мысли (гордое самосознание поэта), и по манере высказывания *(«Зависеть от царя, зависеть от народа – // Не всё ли нам равно?)*, и даже в такой детали, как оригинальное графическое оформление текста (выделенное отдельной строкой слово *Никому*).

* * *

Итак, бесподобный, гениальный, великий, человек-эпоха… но тем не менее *человек. Смертный* человек. Пушкин хорошо и подчас очень остро сознавал это. Уже с конца 1820-х годов, то есть за семь-восемь лет до кончины, в его стихах начинает сквозить тихая грусть, элегическая усталость, появляются признаки утомления от жизни, возникают мысли о смерти (а ведь ему всего тридцать!).

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.
***(«Брожу ли я вдоль улиц…»**, 1829)*

Соответствующий колорит приобретает и любимая поэтом картина осени.

Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает,
Журча ещё бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл…

Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса…
***(«Осень»**, 1833)*

К слову, в последних из приведённых строк Пушкин прогнозировал примечательную грань «осеннего» жизнеощущения «серебряного века». Так начиналось нечто вроде старения, одним из признаков которого является нарастающее неприятие «грешной» молодости.

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье…
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море…
И может быть – на мой закат печальный
Блеснёт любовь улыбкою прощальной.
***(«Элегия»**, 1830)*

Ответом на только что приведённые заключительные строки *(«И может быть – на мой закат печальный // Блеснёт любовь улыбкою прощальной»)* стало одно из самых последних стихотворений поэта.

От меня вечор Лейла
Равнодушно уходила.
Я сказал: «Постой, куда?»
А она мне возразила:
«Голова твоя седа».
***(«От меня вечор Леила…»**, 1836)*

Так подчёркивалась печаль одиночества, исчерпания, невостребованности в наиболее притягательной для него теме – теме любви, и звучала безжалостная констатация конца, краха: и в этом *«равнодушно»*, и в слове *«гробам»*, завершающем стихотворение.

Поэт погиб в том возрасте, в котором Толстой ещё только приступал к работе над «Войной и миром». Факт вопиющий, и всё-таки сколько бы ни говорили о преждевременном уходе Пушкина из жизни и о далеко неисчерпанном его творческом потенциале, есть определённые основания и для того, чтобы не отвергать версию о достаточно естественном завершении его пути.

Как свидетельствует пушкинское наследие, он прошёл полный, законченный круг жизни: четверть века интенсивнейших трудов – можно ли большего требовать даже от гениального человека?

С точки зрения закономерного исхода Пушкина стоит прислушаться и к воспоминаниям его сестры, которой мы не можем не доверять. Перед её отъездом в 1836 году Александр Сергеевич сказал ей на прощанье: *«Едва ли увидимся когда-нибудь на этом свете, а впрочем, жизнь мне надоела; не поверишь, как надоела! Тоска, тоска! Всё одно и то же, писать не хочется больше, рук не приложишь ни к чему, но… чувствую: недолго мне на земле шататься».*

Вот почему не лишено смысла и встречающееся иногда суждение об истории с последней дуэлью Пушкина: возможно, он, помимо всего прочего, в какой-то степени искал смерти. В любом случае, осуществилась высказанная им когда-то в **«Евгении Онегине»** мысль о предпочтении своевременного ухода из этого мира.

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина.

Почему *«блажен»*? Ответ лежит на поверхности: ведь *«дно бокала»* чаще всего горькое и печальное (усталость от жизни, потеря значимых целей, неизбежные хвори и немощь).

Тем не менее, сколько бы ни толковать о естественности и закономерности исхода поэта, смерть его была воспринята как национальная катастрофа. Прощание с Пушкиным вылилось в выражение любви к нему, совершенно небывалое в истории мировой культуры: десятки тысяч людей побывали возле дома в Петербурге, где умер поэт, нескончаемый поток шёл через квартиру мимо гроба.

В те дни было написано стихотворение М.Лермонтова «Смерть Поэта», сразу сделавшее его автора знаменитым, поскольку ему удалось вдохновенно выразить отношение России к Пушкину, к его явным и тайным убийцам.

Не вынесла душа Поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один, как прежде… и убит!..

Совсем иное по тону, но по-своему не менее драгоценное художественное свидетельство кончины поэта оставил В.Жуковский – человек, которого Пушкин считал своим учителем и который намного пережил ученика (сопоставим даты их жизни: *1799–1837* и *1783–1852*). И вот Жуковский перед гробом младшего собрата по искусству – он напряжённо всматривается в лик умершего.

Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
Что выражалось на нём – в жизни такого
Мы не видали на этом лице.
***(«Он лежал без движенья…»**, 1837)*

О том же вспоминал Жуковский и в письме к отцу Пушкина, и это тоже *большая* литература.

Когда все ушли, я сел перед ним и долго смотрел ему в лицо… В эту минуту, можно сказать, я видел самоё смерть, божественно тайную, смерть без покрывала. Какую печать наложила она на лицо его и как удивительно высказала на нём и свою и его тайну…

Никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нём и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда всё земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина.

Андрей Петров
Пушкин
(балет)
Прощание
Е.Колобов (2.13)

Появление Пушкина на небосводе русской культуры было закономерным. Нараставшая с середины XVIII столетия сила русской словесности побудила Н.Карамзина за двенадцать лет до рождения поэта выразить предчувствие её расцвета восклицанием:

О россы! Век грядёт, в который и у вас
Поэзия начнёт сиять, как солнце в полдень.
***(«Поэзия»**, 1787)*

В лице Пушкина это солнце взошло и ему суждено было стать первым русским писателем мирового значения. Мы с полным основанием говорим именно так: *мирового* – прежде всего по причине исключительной масштабности гения Пушкина.

Сам поэт отчётливо сознавал значимость сделанного им, что нашло своё итоговое выражение в знаменитом стихотворении **«Я памятник себе воздвиг нерукотворный…»** (1836). Из предшествующих его размышлений на этот счёт можно напомнить шутливый каламбур в **«Евгении Онегине»**.

Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!

Уже при жизни Пушкина сотворённое им вошло в духовное существование России огромным и неотъемлемым пластом чувства, мысли, национального самосознания, само́й жизни. Характерный штрих: более чем за десятилетие до кончины поэта, Н.Языков посылает ему «признание в любви».

О ты, чья дружба мне дороже
Приветов ласковой молвы,
Милее де́вицы пригожей,
Святее царской головы!
***(«А.С.Пушкину»**, 1826)*

«Святее царской головы!» – нетрудно представить, что значило сказать такое в монархическом государстве сразу после поражения восстания декабристов.

Гоголь, узнав о смерти Пушкина, опечален бесконечно: *«Всё наслаждение моей жизни, всё моё высшее наслаждение исчезло вместе с ним».*

По мнению французского писателя П.Мериме, его любимый Пушкин был не только величайшим русским, но и наиболее значительным европейским поэтом.

Как бы продолжая эту мысль, выдающийся композитор XX века И.Стравинский, говоря о своём *«беспредельном преклонении перед Пушкиным»*, восторгался универсальностью его гения и выделял то, что *«по своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»*.

Остаётся сказать, что Александр Сергеевич Пушкин не только *«солнце русской литературы»*, как нередко именуют его, он – самое высокое и священное имя русской культуры.

Рейнгольд Глиэр
Медный всадник
(балет)
Гимн великому городу
М.Эрмлер (2.03)

Основные музыкальные произведения
на тексты и сюжеты
Александра Сергеевича Пушкина

Александров Ан. (1888–1982)
Два стихотворения А.Пушкина (романсы, 1918)
Ночь (романс, 1953)
Пять романсов на слова А.Пушкина (ор.45, 1936)
Три романса на стихи Пушкина (ор.68, 1949)
Умолкну скоро я (романс, 1953)

Алябьев А. (1787–1851)
Если жизнь тебя обманет (романс, 1825)
Кавказский пленник (мелодрама, 1828)
Певец (романс, 1820)
Предчувствие (романс, 1831)
Узник (романс, 1832)
Я пережил свои желанья (романс, 1848)

Аренский А. (1861–1906)
Анчар (хор, 1891)
Египетские ночи (балет, 1900)
Сновидение (романс, 1890)
Я видел смерть (романс, 1893)

Асафьев Б. (1884–1949)
Барышня-крестьянка (балет, 1946)
Бахчисарайский фонтан (балет, 1934)
Граф Нулин (балет, 1941)
Кавказский пленник (балет, 1938)

Бородин А. (1833–1887)
Для берегов отчизны дальной (романс, 1881)

Верстовский А. (1799–1862)
Казак (романс, 1829)
Ложится в поле мрак ночной (кантата, 1831)
Муза (кантата, 1836)
Певец (романс, 1831)
Пир Петра Великого (кантата, 1856)
Цыганы (музыка к спектаклю, 1832)
Чёрная шаль (кантата, 1823)

Глазунов А. (1865–1936)
Гимн Пушкину (хор, ор.66, 1899)
Две песни на слова Пушкина (ор.27, 1888)
Делия (романс, 1898)
Оделась туманом Гренада (романс, 1880)
Румяной зарею покрылся восток (романс, 1879)
Торжественная кантата (ор.65, 1899)
Что смолкнул веселия глас? (романс, 1888)
6 романсов (ор.59, 1898)
6 романсов (ор.60, 1898)

Глинка М. (1804–1857)
Адель (романс, 1849)
В крови горит огонь желанья (романс, 1839)

Где наша роза… (романс, 1837)
Грузинская песня («Не пой, красавица…», романс, 1828)
Играй, Адель (романс, 1850)
Кубок (романс, 1848)
Мери (романс, 1849)
Ночной зефир (романс, 1837)
Погасло днéвное светило… (бас с оркестром)
Признание (романс, 1840)
Руслан и Людмила (опера, 1842)
Я здесь, Инезилья (романс, 1834)
Я помню чудное мгновенье (романс, 1840)

Глиэр Р. (1874–1956)
Если жизнь тебя обманет (романс, 1905)
Зима (хор, 1905)
Клеопатра (балет, 1926)
К тени полководца (романс, 1914)
Медный всадник (балет, 1949)

Гречанинов А. (1864–1956)
Ночь (романс, 1899)
Узник (хор, 1899)

Гурилев А. (1803–1858)
Старый муж, грозный муж… (романс, 1849)
Ты и Вы (романс, 1849)
Фонтану Бахчисарайского дворца (романс, 1849)
Я вас любил (романс, изд.1862)

Даргомыжский А. (1813–1869)
Бог помочь вам (романс, 1851)
Буря мглою небо кроет (хор, 1853)
Вертоград (романс, 1843)
В крови горит огонь желанья (романс, 1844)
Владыка дней моих (романс, 1843)
Ворон к ворону летит (романс, 1850)
Восстань, боязливый… (хор, изд.1875)
Девицы, красавицы (вокальный дуэт, 1849)
Каменный гость (опера, 1869)

К друзьям (вокальный дуэт, 1851)
Мельник (песня, 1851)
Не спрашивай, зачем… (романс, 1844)
Ночной зефир (романс, 1844)
О дева-роза, я в оковах… (романс, 1858)
Пью за здравие Мери (хор, 1850)
Русалка (опера, 1855)
Рыцари (романс, 1844)
Торжество Вакха (опера-балет, 1843)
Ты и Вы (романс, 1844)
Что в имени тебе моем… (романс, 1859)
Что смолкнул веселия глас (хор, 1850)
Юноша и дева (романс, 1844)
Я вас любил (романс, 1844)

Ипполитов-Ива́нов М. (1859–1935)
Всё кончено (романс, 1884)
На венок Пушкину (детская опера, 1881)
Не пой, красавица… (романс, 1884)
Памяти Пушкина (кантата, 1880)
Румяной зарею (хор, 1909)

Королевский В. (род.1960)
Сказка о царе Салтане (театральная поэма
для симфонического оркестра, смешанного хора и сопрано, 1995)

Кочу́ров Ю. (1907–1952)
Лирические стихотворения (ор.6, вокальный цикл, 1944)
Миниатюры (вокальный цикл, 1938)
Памяти Пушкина (симфоническая прелюдия, 1937)
Цикл романсов на слова А.Пушкина (ор.11, 1945)
Юность поэта (музыка к фильму)

Кюи Ц. (1835–1918)
Будрыс и его сыновья (вокально-симфоническая поэма, 1915)
Воевода (хор, 1916)
Воспоминание (романс, 1900)
Давайте петь и веселиться (хор с оркестром, 1860)
25 стихотворений Пушкина (1899)

Если жизнь тебя обманет (романс, 1900)
Здравствуй, племя незнакомое… (романс, 1911)
Кавказский пленник (опера, 1882)
Капитанская дочка (опера, 1909)
Нет, я не дорожу… (романс, 1911)
Пир во время чумы (опера, 1900)
Последние цветы (романс, 1881)
Сафо (романс, 1900)
Семь стихотворений Пушкина и Лермонтова (1886)
Сожжённое письмо (романс, 1886)
Только что на проталинах… (вокальный дуэт, 1881)
Царскосельская статуя (романс, 1900)
Шесть песен западных славян (1916)
Эпитафия (романс, 1900)

Ляпунов С. (1859–1924)
Три ключа (романс, 1909)
Царскосельская статуя (романс, 1911)
Цветы последние (романс, 1902)

Метнер Н.(1879–1951)
Зимний вечер (романс, 1907)
Ночью во время бессонницы (1914)
Пять стихотворений А.Пушкина (ор.32, 1916)
Роза (романс, 1914)
Семь песен на стихотворения А.Пушкина (ор.52, 1930)
Семь стихотворений А.С.Пушкина (ор.29, 1913)
Телега жизни (ор.45, 1924)
Шесть стихотворений А.Пушкина (ор.36, 1918)

Мусоргский М. (1839–1881)
Борис Годунов (опера, 1872)
Ночь (романс, 1871)
Стрекотунья белобока (романс, 1871)

Мясковский Н. (1881–1950)
Симфония № 10 (навеяна поэмой «Медный всадник», 1927)

Направник Э. (1839–1916)
Вакхическая песня (хор, 1882)
Воевода (для голоса с оркестром, 1877)
Давайте петь и веселиться… (вокальный квартет, 1906)
Дубровский (опера, 1894)
Казак (для голоса с оркестром, 1877)

Петров А. (1930–2006)
Пушкин (балет, 1979)
Станционный смотритель (балет, 1955)

Прокофьев С. (1891–1953)
Евгений Онегин (музыка к спектаклю, ор.71, 1936)
Египетские ночи (музыка к спектаклю, 1934)
Пиковая дама (музыка к фильму, 1936)
Пушкинские вальсы (для оркестра, 1949)
3 романса на слова Пушкина (ор.73, 1936)

Рахманинов С. (1873–1943)
Алеко (опера, 1892)
Арион (романс, 1913)
Буря (романс, 1913)
Муза (романс, 1913)
Не пой, красавица (романс, 1892)
Скупой рыцарь (опера, 1904)

Ребиков В. (1866–1920)
Ангел (хор, 1899)
Бесы (хор, 1900)
Пир Петра Великого (хор, 1900)
Последняя туча (хор, 1900)
Румяной зарёю (хор, 1900)
У лукоморья дуб зелёный… (хор, 1902)

Римский-Корсаков Н. (1844–1908)
Анчар – древо смерти (ариозо для баса, 1897)
Ворон к ворону летит (хор, 1880)
Гречанке (романс, 1898)

Золотой петушок (опера, 1907)
Мой голос для тебя… (романс, 1868)
Молитва (хор, 1876)
Моцарт и Сальери (опера, 1897)
На хóлмах Грузии (романс, 1866)
Ненастный день потух (романс, 1898)
Не пой, красавица, при мне (романс, 1898)
Песнь о вещем Олеге (кантата, 1899)
Пробуждение (романс, 1898)
Пророк (ариозо для баса, 1897)
Редеет облаков летучая гряда (романс, 1897)
Сказка о царе Салтане (опера, 1900)
Сновидение (романс, 1898)
Туча (хор, 1876)
Эхо (романс, 1898)

Рубинштейн А. (1829–1894)
Ангел (романс, 1879)
Беззаботность птички (вокальный дуэт, 1852)
Буря (романс, 1879)
Вакхическая песня (бас и хор с фортепиано, 1861)
Ночь (романс, 1868)
Пью за здравие Мери… (романс, 1849)
Туча (вокальный дуэт, 1852)

Свиридов Г. (1915–1998)
Ворон к ворону летит (романс, 1958)
Декабристы (оратория, 1955)
Есть в России город Луга (хор, 1978)
Метель (музыкальные иллюстрации к повести Пушкина, 1974)
Пушкинский венок (хоровой концерт, 1978)
6 романсов на стихи Пушкина (1935)

Стравинский И. (1882–1971)
Мавра (опера, 1922)
Туча (романс, 1902)
Фавн и пастушка (сюита для голоса с оркестром, 1906)

Танеев С. (1856–1915)
Вакхическая песня (вокальный дуэт с оркестром, 1906)
Дар напрасный, дар случайный… (романс, 1877)
Пью за здравие Мери (вокальное трио)
Соловей (вокальный дуэт)
Сражённый рыцарь (вокальный квартет)
Эхо (хор)
Я памятник себе воздвиг (кантата, 1880)

Хренников Т. (1913–2007)
Капитанская дочка (музыка к фильму, 1958)
Три романса на стихи Пушкина (1935)
Руслан и Людмила (музыка к фильму, 1972)

Чайковский П. (1840–1893)
Евгений Онегин (опера, 1878)
Мазепа (опера, 1883)
Певец (вокальный дуэт, 1878)
Песнь Земфиры (романс)
Пиковая дама (опера, 1890)
Соловей (романс, 1886)

Черепнин Н. (1873–1945)
Было время, процветала (романс, 1904)
В реке бежит… (хор, 1902)
Три ключа (вокальный квартет, 1902)
6 музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке»
(для оркестра, 1909)

Шапорин Ю. (1887–1966)
Декабристы (опера, 1953)
Романсы на слова А.Пушкина (ор.10, 1935)

Шебалин В. (1902–1963)
Двенадцать стихотворений А.Пушкина (ор.23, 1935)
Каменный гость (музыка к радиопостановке, 1935)
Хоры на слова А.Пушкина (ор.42, 1949)
Четыре романса на слова А.Пушкина (ор.36, 1940)

Шехтер Б. (1900–1961)
Вольность (вокально-симфонический цикл, 1949)
Пушкин в изгнании (опера, 1955)

Шостакович Д. (1906–1975)
Сказка о попе и работнике его Балде (музыка к мультфильму, 1934)
Четыре монолога на стихи А.С.Пушкина (1952)
Четыре романса на стихи Пушкина (ор.46, 1936)

Щедрин Р. (род.1932)
Казнь Пугачева (хоровая поэма)
Пора, мой друг, пора! (хор)
Строфы «Евгения Онегина» (шесть хоров)
Тиха укра́инская ночь (хор)

Сведения об авторах

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Стецкая Любовь Антоновна (Донецк, ДНР) – старший преподаватель Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

Strenáčiková Mária Jr. (**Стрена́чикова** Мария Младшая) (Banska-Bystrica, Slovakia) (Ба́нска-Би́стрица, Словакия) – доктор гуманитарных наук, профессор факультета музыкального искусства Академии художеств, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Strenacikova Maria Sr. (**Стреначикова** Мария Старшая) – магистр искусств, кандидат наук, доцент кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии искусств (Ба́нска-Би́стрице, Словакия) (Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banska-Bystrica, Slovakia)

Triguero Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo) (**Тригеро** Эрнесто) (Лас Тунас, Куба) – доктор искусствоведения, ведущий профессор исследований в области культуры областного Центра культуры (провинция Лас Тунас), профессор и научный сотрудник факультета социальных и гуманитарных наук Университета Тунаса, магистр академического танца Университета искусств Гаваны, ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

У И (Китай) – аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова.

Фёдорова Александра Александровна (Донецк, ДНР) – кандидат педагогических наук, доцент Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

Чанба Нодар Викторович (Сухум, Абхазия; Париж, Франция) – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Парижской международной академии наук «Арарат», ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Содержание

А.лександр Демченко (руководитель проекта, Саратов)
Пропилеи исторические *Очерк пятый*
Художественная культура Возрождения 3

Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)
Stress in the life of conservatory students
Стресс в жизни студентов консерватории 61

Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)
Career of professional musicians
Карьера профессиональных музыкантов 68

Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)
Creativity and critical thinking skills in music
Творчество и навыки критического мышления в музыке..... 77

Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)
Slovak listener: preferences of classical/popular music
Словацкий слушатель:
предпочтения классической/популярной музыки..... 84

Mária Strenáčiková Sr., Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Старшая,
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)
The teacher of the church st.Hildegard from Bingen
Учитель церкви св.Хильдегарда Бингенская..... 90

Любовь Стецкая (ДНР)
Художественно-смысловая сущность
исполнительской интерпретации (на примере Фортепианной
сонаты № 7 Сергея Прокофьева) 97

Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Куба)
Эрнесто Тригеро (Куба)
La danza contemporánea en la perspectiva del diálogo de las artes
Современный танец в перспективе диалога искусств 107

Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Куба)
Эрнесто Тригеро (Куба)
Las danzas caribeñas en diálogo con el paradigma
de la cultura popular tradicional *santiaguera*
Карибские танцы в диалоге с парадигмой
традиционной народной культуры *santiaguera* 125

Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Куба)
Эрнесто Тригеро (Куба)
Paradigmas y diálogo de las artes en torno a la fundación
de la primera escuela de ballet clásico en La Habana
Парадигмы и диалог искусств в процессе основания
первой школы классического балета в Гаване 144

У И (Китай)
Фортепианное исполнительство в Китае
на рубеже XX–XXI веков..... 169

Александра Фёдорова (ДНР)
Теоретико-методологические основы применения
арт-технологий в процессе профессиональной подготовки
актеров музыкального театра 176

Нодар Чанба (Абхазия/Франция)
Героические песни абхазов *Очерк первый*..... 185

Нодар Чанба (Абхазия/Франция)
Героические песни абхазов *Очерк второй* 196

Александр Демченко (руководитель проекта, Саратов)
«Стань музыкою, слово!» *Очерк второй – А.С.Пушкин* 208

Сведения об авторах..... 290

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том VI

По материалам Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART»
International Scientific Forum
«The dialogue of art and art-paradigms»

Саратов, октябрь 2019 года
Saratov, October 2019

Редакторы: Н.В. Королевская, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 17.02.2020 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 13,7. Тираж 100. Заказ 10.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1