Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 43

По материалам IX Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART IX»

22 февраля 2022 года

Шестидесятники XX века

Саратов, 2022

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. Том 43: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года. Редакторы-составители А.И.Демченко, Н.А.Хренов. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 322 с.

ISBN 978-5-94841-560-4 (Т. 43)
ISBN 978-5-94841-314-3

В сорок третьем томе предлагаемого альманаха представлен восьмой блок статей российских и зарубежных участников IX Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»)**, который проводился 22 февраля 2022 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинов. Данный том – завершение своего рода портретной галереи ряда ныне живущих представителей того поколения, которое входило в активную творческую жизнь в 60-е и 70-е годы прошлого века. Эти очерки хронологически располагаются по времени рождения портретируемых персон (от 1943 до 1955 года). Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-560-4 (Т. 43)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2022

Александр Демченко (Саратов)

Время шестидесятников XX века
Очерк седьмой

Как уже говорилось в двух предыдущих очерках, до сих пор не утихает дискуссия вокруг понятия *Постмодерн* (другой вариант этого неологизма – *постмодернизм*). Не дебатируя всю разноречивость его ходовых определений, заметим только, что данный термин всё более устойчиво входит в наш словесно-понятийный обиход и, по всей вероятности, закрепится в качестве обозначения исторического периода, который можно обозначить как рубеж XXI века и датируется примерно тремя десятилетиями (1990–2010-е годы). Второй несомненный момент состоит в том, что период этот отличался многообразием художественных тенденций и некоторые из них попытаемся зафиксировать, отталкиваясь от творчества краснодарского композитора Владимира Магдалица.

Владимир Васильевич **Магдали́ц** (1951–2010) – заслуженный деятель искусств России, лауреат Международного конкурса компо-

зиторов имени С.С.Прокофьева, лауреат премии Союза композиторов России. Его музыка исполнялась во многих городах России, в которых часто звучали следующие произведения.

«Восемь стихотворений из старинного альбома»
для фортепиано

1. Сумерки
2. Тени и шорохи за церковной оградой
3. Безотчётное
4. Мерцающая свежесть зимней ночи
5. Морозные узоры на оконном стекле
6. Воспоминание о мазурке
7. Ожившая гравюра (Старинный танец)
8. Утренняя песня (Шестопсалмие)

Вокальный цикл на стихи Сергея Есенина
«Прощальные песни»

1. Вечером синим
2. Слышишь, мчатся сани
3. Голубая кофта, синие глаза
4. Плачет метель
5. Снежная замять
6. Снежная равнина
7. До свиданья, друг мой, до свиданья

Из русской поэзии – избранные произведения для хора

1. Владыко дней моих (стихи Александра Пушкина)
2. «Времена года» (стихи Афанасия Фета): Ночь светла, Я пришёл к тебе с приветом, Шёпот, робкое дыханье…, Ещё вчера, на солнце млея…
3. Гимническая песнь (стихи Василия Жуковского)

Это подборка произведений представляется очень показательной и для творческого облика самого композитора, и с точки зрения отдельных аспектов состояния отечественной музыкальной культуры рубежа XXI столетия. Вот почему кажется полезным сформулировать на её основе некоторые выводы. Тем более что аспекты эти позиционируют себя в творческом преломлении данного композитора чрезвычайно выпукло, ярко, подчас чуть ли не демонстративно. В извест-

ной степени независимо от того многого, что есть в композиторском «портфеле» Владимира Магдалица, и по данному своду произведений возможны суждения о художественно-эстетических доминантах его творческого «я».

Пожалуй, самые отрадные впечатления от названных сочинений связаны с той настроенностью, которую Владимир Магдалиц утверждал с чрезвычайной настойчивостью и большой результативностью. Имеется в виду то направление, которое он избрал для себя в качестве основополагающего и которое в нынешней разноголосице композиторского «хора» представляется весьма плодотворным.

Здесь необходимо небольшое пояснение. Когда мы говорим о той стадии исторической эволюции, которую нередко именуют *Постмодерном*, то подразумевается, что был Модерн, который охватил по времени едва ли не весь XX век, причём своё наиболее острое выражение он получил в явлениях авангарда начала столетия (преимущественно в 1910–1920-е годы), а затем его второй половины (прежде всего в 1960–1970-е). Вот почему по отношению к рассматриваемому этапу иногда фигурирует и термин *поставангард*.

Примерно с середины 1980-х годов наблюдалась нараставшая оппозиция ко всякого рода радикальным новшествам и крайностям, оппозиция к переусложнённости художественного языка и часто свойственного ему разрыва с традиционными ценностями. Оказалось, если воспользоваться давним выражением А.Шёнберга, родоначальника додекафонии, что ещё далеко *«не всё сказано в До мажоре»* и отнюдь не напрасными могут быть поиски *«новой простоты»* (фраза из лексикона С.Прокофьева, другого ниспровергателя времён раннего Модерна).

На рубеже XXI века партия сторонников *«До мажора»* и *«новой простоты»* становится всё более многочисленной. Другое дело, что после таких имён отечественной музыки ушедшего столетия, как Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Свиридов, Щедрин и Шнитке, золотоносная жила отечественного искусства заметно истощилась. Однако будем надеяться на лучшее и дорожить теми крупицами драгоценного, которые появляются на фоне ощутимого безвременья в нашей музыке последних десятилетий.

В свете сказанного фигура Владимира Магдалица представляется весьма симптоматичной. Его *«До мажор»* – это подчёркнуто тональное мышление, когда звуковая ткань только изредка оттеняется островками внетонального письма, но зато щедро насыщается свежи-

ми сонорными эффектами разного рода. Его *«новая простота»* заключается в безусловной доступности музыкального языка с опорой на рельефную мелодику и ясные гармонические последования, которые при всей привычности обнаруживают массу оригинальных поворотов, всевозможных «сдвигов» и неожиданных «сюрпризов».

Тем не менее, сказанное составляет только внешние приметы, за которыми таится главное в том индивидуальном истолковании принципов Постмодерна, которым было отмечено творчество Магдалица.

Первое, что сразу же и очень осязаемо прослушивается в «его Постмодерне» – возвращение к исконным устоям музыкального искусства, широкая опора на всевозможные традиции, что образует густой, многослойный стилевой настой. Спектр наследуемых истоков простирается от бытового романса XIX века и современных песенных жанров до высокой классики различного происхождения. Причём в классике вкус Магдалица заметно тяготел к тому, что развивалось в русской музыке рубежа XX столетия: поздний Рахманинов, ранний Мясковский, Скрябин – как ранний, так и времён «Прометея», и такая редкость, как Метнер. Изредка мелькают отголоски импрессионистов, кучкистов и даже Шопена. А рядом можно почувствовать налёт «вальяжной» салонности или натолкнуться на «вкусную» терпкость джазовых гармоний.

Но в том-то и дело, что всё это не эклектика и не бессознательные «атавизмы», а хорошо продуманная система стилевых взаимодействий, работающих на ту или иную авторскую идею. К примеру, если в № 4 из названного выше вокального цикла возникает прорыв искусно стилизованной «цыганщины», то это воспринимается как совершенно оправданная реакция на ключевую фразу есенинского текста («Плачет метель, как *цыганская* скрипка»), естественно породившую соответствующую чувственно-патетическую экспрессию. Или, скажем, если в отдельных из отмеченных хоров мы улавливаем созвучное Свиридову, то принимаем это как уже просто необходимую примету национальной палитры «соборного» пения.

* * *

Столь свойственное Постмодерну синтезирование всего и вся получает у Магдалица своеобразное дополнение в форме подключения литературного и живописного компонентов. Касательно литературы это проявляется, разумеется, не в факте широкого обращения к замечательным образцам русской словесности и даже не в завидно

чутком музыкальном отклике на избираемые тексты. Суть заключается в способности композитора органично переплавить речевые обороты в мелос, распев (здесь образцом мог служить художественный опыт Мусоргского), сохраняя многообразие градаций эмоционально-смыслового поля словесной канвы, а также в склонности к поэмному изложению, которое отличается свободой импровизационно-нестеснённого течения звукового потока.

Литературные склонности Владимира Магдалица нашли для себя совершенно особое русло в сфере сугубо инструментальных жанров. Известен его концерт для фортепиано с оркестром под названием «Венок сонетов», где он стремился спроецировать на музыку принцип данной поэтической формы: последняя строка предыдущего сонета становится первой строкой следующего сонета, и из этих строк составляется последний сонет. Не менее известен его фортепианный цикл «Восемь стихотворений из старинного альбома», в котором многое основано на «говорящих» интонациях, благодаря чему эти миниатюры воспринимаются как «рассказываемые, читаемые, произносимые».

В тех же «стихотворениях» Магдалиц предстаёт и отменным «живописцем». С точки зрения программных заголовков это сублимировано в таких пьесах, как «Мерцающая свежесть зимней ночи», «Морозные узоры на оконном стекле», «Ожившая гравюра». Но практически и во всех остальных присутствует прочувствованная изобразительность, а фортепианная виртуозность подаётся именно в звукописном ключе. Причём эта «живопись» по своей манере смыкается порой с эстетикой абстрактного искусства, когда вводятся штрихи ирреально-запредельного (характерно одно из названий – «Безотчётное»).

Другая важнейшая ипостась Постмодерна связана у Владимира Магдалица с акцентированной демократической направленностью его творчества. Выражается это не только в простоте и доступности, но и в столь присущем ему нерве общительности. Желание разговаривать со слушателями на «человеческом» языке поддерживается опорой на распевность музыкальной речи и нередко на открыто песенный слог изъяснения. Присущая этому изъяснению коммуникабельность обеспечивается и таким обаятельным качеством музыки, как её глубокий внутренний лиризм, искренность и душевность. Можно только присоединиться к тому, что сказал о композиторе художественный руководитель и главный дирижёр Московского хоро-

вого театра Б.Певзнер: *«Удивительной сердечностью, теплом и нежностью насыщены лирические страницы его сочинений».*

Постмодерн Магдалица – это светлое, гармоничное жизнеощущение, душевное здоровье, уравновешенность, чувство жизненной стабильности, безусловное приятие мира таким, каков он есть, удовлетворённость сущим. О притягательности подобных качеств в нашем противоречивом, излишне проблемном, нередко болезненном сегодняшнем существовании говорить не приходится. И тем более драгоценно для наших дней, что композитор предстаёт вдохновенным певцом света и радости, умеющим в череде быстротекущих дней начала 3-го тысячелетия подметить и оценить отрадные мгновенья.

Поразительное жизнелюбие наполняет, к примеру, заключительное из «Восьми стихотворений»: «Утренняя песня (Шестопсалмие)» вырастает в то, что прежде именовали «Светлым праздником», имея в виду пасхальное торжество – и здесь средствами фортепианной фактуры удаётся запечатлеть праздничное многолюдие. Но особенно впечатляет воодушевление радостного порыва в хоровых вещах типа «Я пришёл к тебе с приветом» из цикла «Времена года» или в том горячем энтузиазме патриотического чувства и ликующем славлении, к которому просто обязывала «Гимническая песнь», положенная на стихи Василия Жуковского.

В отношении жизнеутверждающей ноты, столь характерной для композитора, чрезвычайно показателен вокальный цикл на стихи Сергея Есенина. Написанный на последние стихотворения поэта (октябрь – декабрь 1925 года) он практически только этим и оправдывает своё название «*Прощальные* песни». Да, здесь порой мелькают блики воспоминаний о былом и проглядывает грусть, но даже финальный номер («До свиданья, друг мой, до свиданья»), как бы оглядываясь назад, «обещает встречу впереди».

Единственная вспышка драматизма в № 5 («Где моё счастье, где моя радость») воспринимается скорее как недолгое соприкосновение с водоворотом жизненных бурь. В остальном господствует свет, эмоциональное спокойствие, едва ли не безмятежное довольство. И даже № 6 с его словами *«Саваном покрыта наша сторона… Кто погиб здесь, умер – уж не я ли сам?»* не несёт в себе ни малейшего оттенка мертвенности, а его без малейших затемнений мажор вместе с плавным баркарольным покачиванием навевает баюкающую сладость.

Сказанное вовсе не означает монополии некой формулы безоглядного оптимизма. Магдалицу были ведомы теневые стороны

бытия, о которых при необходимости он считал нужным вещать подчас даже в трагедийном наклонении – балет «Тамань» (по Лермонтову), Симфония «Поминовение» (Памяти жертв Чернобыля)», Симфония-реквием «Последние свидетели», посвящённая событиям Второй мировой войны. Но и в избранных для данного очерка произведениях можно почувствовать выразительную силу серьёзных раздумий композитора о глубинных гранях человеческого бытия.

Так, совершенно особое впечатление производит хоровая поэма «Владыко дней моих» – проникновенное молитвословие, сакральное действо, с истовостью творимое не в церкви, а в храме собственной души. Столь же сокровенное таинство можно почувствовать и в мистериальных ритуалах человеческого духа первой и третьей частей цикла «Времена года». Но в тех же хорах, если и слышится печаль, меланхолия, она всегда просветлённая, а в завершающей «осенней» странице нетрудно уловить пушкинское сопряжение *«Унылая* пора, очей *очарованье*», то есть грусти увядания сопутствует особая, неповторимая красота пейзажных картин этой поры, что подтверждается мажорным окончанием.

Только что названное слово *красота* составляет суть ещё одного необходимого основания в системе опор постмодернистской эстетики Владимира Магдалица. Выше говорилось о наполняющем его произведения безусловном приятии жизни, но зачастую это выливается в упоение её радостью и красотой. По многим сочинениям разлито чувство наслаждения теми благами, которые может дать существование в подлунном мире. Созерцая этот мир и любуясь им, композитор нередко видит в нём чудесное, необыкновенное. Отсюда истинное волшебство ряда опусов. В их числе и упоминавшаяся первая часть «Времён года», где хоровое звучание «раскрашено» подключением высоких ударных и прежде всего серебристым звоном треугольника.

Культ красоты обнаруживает себя и в элегантности художественного изъяснения. Причём качество это, как ни парадоксально, не вступает в противоречие с отмеченным выше демократизмом мышления композитора. Скажем, в вокальном цикле находим поразительно органичное взаимодополняющее сочетание тех вроде бы разнопорядковых сторон, которые представлены в вокальной линии (широкая кантилена, открытая песенность интонирования) и фортепианной партии (утончённость, изысканность рисунка).

Во всей красе шарм и грация авторского почерка раскрываются в «Восьми стихотворениях». Изысканности музыкальной речи отве-

чает неординарность гармонической палитры и филигранно разработанная фактура с лёгкими «кружевными» пассажами и орнаментальной колористикой. Поэтичность воссозданных настроений особенно ощутима в причудливо-загадочных образах-арабесках с их прихотливой, подчас весьма изощрённой ритмикой.

Таков в общих чертах почерк одного из представителей современного отечественного искусства, позволяющий говорить о достаточно типичных аспектах музыки Постмодерна....

Отмеченные в последних трёх очерках наблюдения над поздним творчеством композиторов Альфреда Шнитке, Елены Гохман и Владимира Магдалица нетрудно спроецировать на художественные миры рубежа XXI столетия в других национальных школах и в других видах искусства. Приведённые выше предварительные суждения относительно сущности Постмодерна, по всей вероятности, имеют место в качестве превалирующих тенденций глобального масштаба в сложной, многомерной картине искусства последних десятилетий. Подтвердить или опровергнуть это – дело ближайшего будущего.

Николай Хренов (Москва)

Шестидесятые и шестидесятники в истории России XX века
Часть седьмая

Утверждение пассеистского комплекса на фоне надлома цивилизации.

Ядром цивилизации являются религия и культура. Именно поэтому речь о надломе как надломе цивилизации диктует погружение в религиозные аспекты бытия. Пассеизм проявляется и в возрождении религии и в интересе к культуре как явлению консервативному. Пассеизм позитивен не тогда, когда он демонстрирует утопию консервативного плана, а когда он помогает осознать реальность, сводившуюся в эпоху модерна к минимуму, а именно, реальность России как типа цивилизации. Эпоху надлома сегодня можно осмыслять не только как движение к распаду империи, а как открытие подлинного смысла религии и культуры как ядра типа цивилизации. Проблема осмысления надлома уже не только как империи, а именно как типа цивилизации нуждается в более глубоком исследовании. Это болезненная тема.

Л.Гумилев констатировал: славянская Древняя Русь и Византия были ровесниками, ибо возникли от одного пассионарного типа (202). Надлом Византии закончился ее распадом. Надлом Киевской Руси закончился ее распадом, но новый пассионарный толчок XIV века спас Русь. Что же стало причиной распада Византии как цивилизации? Причину Л.Гумилев видит в «разнузданности инстинктов», что характерно для инерционной фазы этногенеза (203). В истории эта причина время от времени представляет опасность. Представляет она сегодня опасность и для нас.

Упадка нравов и «разнузданности инстинктов» мы касались в своем специальном исследовании, правда, на материале дворянской субкультуры в истории России XVIII–XIX веков (204). Ведь начавшись еще в 60-е годы, социальная аномия преодолена не была. В эпоху застоя она лишь развертывалась в латентных формах. В два по-

следних десятилетия она проявилась с еще большей силой. Причем, сегодня она привычна, в том числе, и для Запада. Единого мнения по поводу того, как должна и будет развиваться Россия, в эпоху надлома империи не было, но его нет и сегодня.

Если спасение российской цивилизации всегда зависело от новых пассионарных толчков, то, может быть, они возможны и сегодня? С точки зрения траты пассионарного потенциала цивилизации можно рассматривать многие явления XX века, в том числе, и революцию, и гражданскую войну, и сталинскую империю. Это явления одного порядка, т.е. разные фазы истории цивилизации, а точнее, проявления одной фазы – фазы надлома. Если российскую историю рассматривать как историю цивилизации, то надлом, видимо, начинается не с середины 50-х годов, как это мы до сих пор представляли, а гораздо раньше, еще с конца XIX века.

Цветущая сложность культуры в России начала XX века тоже объясняется психологией надлома. Собственно, Л.Гумилев тоже полагает, что в фазу надлома Россия вступила еще в XIX веке. В одной из своих работ он констатирует, что в российском суперэтносе надлом обозначился еще в начале XIX века (205). Поскольку в каждой цивилизации фаза надлома имеет продолжительность два столетия, то получается, что весь советский период отечественной истории не просто вписывается в цивилизационный надлом, а представляет его финальную фазу.

С этой точки зрения выделение советского искусства как самостоятельного предмета исследования, разумеется, возможно. Но следует иметь в виду, что это лишь один из периодов общей фазы в истории цивилизации, которой мы и уделяем здесь внимание. По сути, с точки зрения цивилизации всю историю социализма следует рассматривать как один из возможных ответов на реальность надлома.

Л.Гумилев прогнозировал, что на пороге XXI века Россия приблизилась к финалу надлома. Но надлом – не конец. «Но если сделанное нами допущение верно, – пишет Л.Гумилев, – а мы пока не знаем фактов, ему противоречащих, то это означает, что России еще предстоит пережить инерционную фазу – 300 лет золотой осени, эпохи собирания плодов, когда этнос создает неповторимую культуру, остающуюся грядущим поколениям» (206). Ученый не исключает возникновения нового пассионарного толчка, а, следовательно, и обновления всей жизни.

Что касается пассеизма, то, приходя во второй половине XX века на смену футуризму, он явился выражением мемориальной фазы, когда все значительные события, что имели место в этой цивилизации в XX веке, уже произошли, и остались лишь воспоминания. Иначе говоря, история закончилась. Осталась память о героической (героической ли?) истории. Но смотря что считать историей, как и что относить к историческому событию. Но по этому поводу, как нами выше было уже показано, существуют, как минимум, три мировоззренческих установки, в соответствии с которыми и следует писать историю, а, следовательно, и интерпретировать эмпирические факты.

Раскол общества в эпоху надлома вызвал к жизни взаимоисключающие интерпретации исторических событий. Сталкиваясь с такими расхождениями в оценках, человек склонен избегать оценок вообще. Ведь существуют же соседи, живущие в гармонии с родным ландшафтом и предпочитающие великим потрясениям обывательский покой, о чем пишет Л.Гумилев в одной из своих книг. Таким образом, для современного этапа в искусстве активизация пассеистического комплекса показательна. В своих крайних формах он может получить выражение в новой утопии консервативного типа. И уж, разумеется, этот комплекс нельзя рассматривать выходом из надлома и творческим ответом. Это, конечно, никакой не творческий ответ, а реальность социальной психологии эпохи надлома. А что же может быть выходом из этого очередного тупика?

Обратимся в связи с этим снова к А.Тойнби, который фазу роста цивилизации явно не сводит в одном случае к футуризму, а в другом, к пассеизму. В самом деле, ни тот, ни другой комплекс не может быть ни идеалом, ни творческим ответом. А что же может быть таким творческим ответом? Все-таки таким ответом может явиться все, что способствует реабилитации настоящего в историческом времени, что способствует освобождению как от утопии будущего, так и от утопии прошлого. При этом очевидно, что настоящего в чистом виде, как это убедительно показал А. Бергсон, тоже не бывает.

В связи с этим вдумаемся в еще один рассматриваемый А.Тойнби комплекс. Он связан с изменением образа жизни. Этот комплекс А.Тойнби называет преображением или духовным самоусовершенствованием, что, например, в античном мире вызывало к жизни мировосприятие эпикуреизма и стоицизма. Реализация этого комплекса связана с трансформацией культуры, с угасанием одного и нарождением другого культурного типа. Видимо, развертывание на

рубеже XX–XXI веков пассеистического комплекса происходит на фоне становления того, что П.Сорокин назвал культурой идеационального типа, которая отрицает просветительский рационализм и возрождает духовные искания эпохи романтизма, связанные с религией, мистикой, духовными учениями и системами Востока и т.д.

Если за многими проявлениями пассеизма, характерными для второй половины XX века, улавливается латентный процесс становления альтернативной культуры, то к этому процессу не является безучастным и авангард первых десятилетий XX века. Поэтому осмысление истекшего столетия на уровне социальной и исторической психологии еще не исчерпывает всех уровней осмысления истории искусства. Ее осмысление должно быть продолжено.

Литература

202. Гумилев Л. Древняя Русь и Великая степь. М., 1992., с. 364;

203. Гумилев Л. Указ. соч., с. 332;

204. Хренов Н. Человек играющий в русской культуре. СПб., 2005., с. 318;

205. Гумилев Л., Ермолаев В. Горе от иллюзий. // Основы евразийства. М., 2002., с. 471;

206. Гумилев Л. От Руси к России. М., 1992., с. 291

Ирина Николаева (Саратов)

«Жить удесятерённой жизнью»

Имеет смысл начать с краткой творческой справки, подготовленной для одного из энциклопедических изданий.

Демченко *Александр Иванович – 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 организованного им Международного Центра комплексных художественных исследований, председатель Фонда композитора Елены Гохман, действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В.Ломоносова (председатель отделения «История и теория искусств»), заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, почётное звание «Основатель научной школы», сертификат «Золотая кафедра России». Будучи основателем докторского диссертационного совета при Саратовской консерватории, в качестве председателя обеспечивал его в высшей степени плодотворную работу с 2005 по 2017 год.

Главный редактор журнала «Манускрипт» (из числа рецензируемых ВАК по специальностям Исторические науки и археология, Философские науки, Искусствоведение), инициатор создания и член редакционной коллегии общероссийского журнала «Проблемы музыкальной науки», член редакционной коллегии ряда других отечественных и зарубежных журналов,

Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), Знак Министерства культуры РФ «За достижения в культуре» (2001), лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учеб-

но-методическое пособие (2009), Золотая медаль имени В.И.Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2009 года (2010), лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича (2010), лауреат премии для научно-педагогических работников высшего образования «Высота» (2020), медаль П.А.Столыпина (2012), Золотая медаль «За новаторскую работу в области высшего образования» (2013), Почётная грамота Саратовской городской думы (2015), почётный гражданин города Саратова (2016). В 2017 году ему присуждена Международная премия имени Николая Рёриха, которой отмечают особые заслуги в сфере служения культуре и общественному благу. В 2018 году удостоен Почётного знака Губернатора Саратовской области. Лауреат I премии конкурса «Лучшая книга 2017 года» (2018), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2018 года (2019) и 2019 года (2020), Благодарственное письмо Саратовской городской думы (2019).

Автор около 1.600 научных публикаций (более 200 из них – в рецензируемых отечественных и зарубежных базах данных) и свыше 250 книжных изданий, в том числе опубликованных в московских издательствах «Наука», «Высшая школа», «КноРус», «Юрайт», «Русайнс», «Музыка», «Композитор», а также за рубежом – в данном отношении он является безусловным лидером современного отечественного искусствознания. Для него характерна масштабность изысканий с охватом практически всех эпох и национальных школ. Последние три десятилетия самым активным образом разрабатывает новое научное направление – всеобщее искусствознание, которое базируется на комплексном изучении всех видов художественного творчества. Соответствующая методология апробирована в капитальной монографии «Мировая художественная культура как системное целое» (2010), а затем в книгах «Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности» (2019), «Мировая художественная культура» (2020) и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» (2021). В настоящее время, помимо большой серии книг и статей всевозможной тематики, осуществляет три фундаментальных проекта: «Вселенная слова, цвета, звука» в 12 томах, «Художественная энциклопедия» в 3 томах и «Художественная сокровищница Поволжья».

Под его руководством созданный им Международный Центр комплексных художественных исследований вырос в многоотрасле-

вую структуру, объединяющую усилия более 500 учёных многих городов России и 22 зарубежных стран – проведено 10 Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»), и по их материалам издано 45 томов одноимённого альманаха. Подготовил более 60 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Принимал участие более чем в 300 международных, всероссийских и региональных научных конференциях (в том числе в качестве руководителя). Периодически выступает в качестве научного редактора и редактора-составителя ряда изданий (свыше семидесяти). Его творческой деятельности посвящено более 200 публикаций.

Член Союза композиторов и Союза журналистов РФ, заместитель председателя правления Саратовской организации Союза композиторов России, член Музыковедческой комиссии Союза композиторов России. В его активе более 900 статей и заметок в общей прессе, около 500 выступлений по радио и телевидению. Организатор множества различных художественных акций, в том числе трёх музыкальных фестивалей. Широкий резонанс имеет его просветительская деятельность – масштабные циклы лекций по различным направлениям мировой художественной культуры проведены им в целом ряде городов страны.

Автор либретто нескольких опер и балетов, режиссер-постановщик двух телеопер. Автор сочинений в различных музыкальных жанрах, стихов, рассказов, двух романов, а также ряда графических и живописных работ.

Александр Иванович Демченко родился в 1943 году в Москве. Закончив дирижёрско-хоровое отделение Псковского музыкального училища, поступил в Белорусскую консерваторию (г. Минск) по классу композиции. Прервав занятия после II курса, профессионально занимался журналистикой и литературным трудом, много ездил по стране. Возобновив занятия, теперь уже на музыковедческом отделении Саратовской консерватории, закончил её в 1973 году. Затем совершенствовался в аспирантуре Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.Н.Раабен) и в докторантуре Московской консерватории (научный консультант – доктор искусствоведения, профессор Е.Б.Долинская). По окончании Саратовской консерватории работал в Марксовском музыкальном училище, с 1974 года в Са-

ратовской консерватории. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию, в 1992 – докторскую диссертацию, с 1994 года профессор кафедры истории музыки Саратовской консерватории, ныне является главным научным сотрудником и руководителем созданного им в 2009 году Международного Центра комплексных художественных исследований.

Для А.И.Демченко характерен чрезвычайно широкий круг научных интересов. Долгое время они были в основном связаны с отечественной музыкой XX века. Первым серьёзным трудом в данном направлении была монография о творчестве С.Слонимского, отмеченная премией Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974). Со временем в орбиту его исследований вошли все более или менее примечательные явления и имена (И.Стравинский, С.Прокофьев, Н.Мясковский, Д.Шостакович, Г.Свиридов, Р.Щедрин, А.Шнитке, Б.Тищенко, В.Гаврилин и многие другие). Помимо русских авторов, он постоянно обращался и к творчеству тех, кого ныне относят к так называемому ближнему зарубежью (М.Чюрлёнис, Н.Леонтович, У.Гаджибеков, А.Хачатурян, К.Караев, О.Тактакишвили, А.Тертерян, Г.Канчели, Э.Бальсис, В.Тормис, А.Пярт и т.д.). Итоговыми в этой области стали монографические труды «Вокально-хоровые жанры в русской музыке 1950–1970-х годов», «Очерки истории русской музыки XX века», «Отечественная музыка XX века». Обратимся вкратце к последнему из названных трудов.

Это фундаментальное исследование выполнено в уникальном ракурсе: материал музыкального искусства служит здесь целям реконструкции того, что происходило на протяжении недавно ушедшего столетия. Впервые в практике отечественного музыкознания удалось реализовать идею воссоздания художественной картины мира. В отдельных своих сторонах эта картина корреспондирует известным представлениям о данной эпохе, наполняя их особой аурой, присущей её преломлению в образах искусства, но главное состоит в том, что высвечиваются те грани исторического процесса, которые удаётся вскрыть именно благодаря возможностям ви́дения происходящего через призму художественного творчества. Большим достоинством книги является то, что она органично сочетает особенности строго научного изыскания с доступностью и живостью изложения, и это делает её одинаково интересной как специалистам, так и широкому кругу людей, интересующихся искусством.

На протяжении ряда лет самое пристальное внимание исследователя было обращено к периоду рубежа и начала XX века, как к ключевому, переломному моменту эволюции художественной культуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно назвать круг статей по различным вопросам, связанным с данным историческим этапом: «1890–1920-е годы как единый переходный период в развитии отечественной музыки», «На рубеже столетий», «В преддверии нового», «Чайковский и XX век», «У истоков отечественного музыкального неоклассицизма», «На заре XX века», «“Колокола” Рахманинова как социально-психологический феномен», «Симфония перепутья. О Пятой симфонии Мясковского», «“Микромир” в русской музыке начала XX века», «Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века», «Феномен “язычества” в русской музыке начала XX века», «Племя младое, незнакомое…», «Фольклоризм и проблема хронотопа в творчестве Комитаса», «В едином потоке времени» и др. Своё завершение эти искания нашли в монографиях «Оперы З.Палиашвили», «Начало XX столетия в зеркале русской музыки», «Отечественная музыка начала XX века».

Влечение к постижению музыкальной классики обнаружилось у Демченко ещё на студенческой скамье, когда он выполнил две весьма объёмистые «штудии»: «Драматургические особенности оперы Даргомыжского “Каменный гость”» и «Архитектонические процессы в сказочных операх Римского-Корсакова». Влечение это не остывало и впоследствии, только временами оно оттеснялось на второй план обращением к актуальным пластам художественного творчества. Не считая многочисленных статей и этюдов, с наибольшей явственностью об этом говорят четыре обстоятельных труда, которые носят резюмирующий характер: «Периодизация европейской музыки и закономерности её эволюции», «Европейская музыка второй половины XVIII столетия», «Европейская музыка первой половины XIX столетия» и «Всеобщая история музыки» (учебное пособие для гуманитарных вузов и колледжей). В настоящее время ведётся работа над большими сериями «Классики зарубежной музыки» и «Классики отечественной музыки». К тому же, его богатый опыт педагога находит своё отражение в издании цикла брошюр под общим названием «Лекции по истории музыки».

Сосредоточивая свои усилия главным образом на изучении различных сторон музыкально-исторического процесса, Демченко исследовал попутно и ряд общеэстетических проблем (к примеру, в очерках

«О трагическом в музыке», «Категория эпического в музыкальном искусстве»). Сквозной среди них можно назвать теорию романтизма как типологического целого, так и в классической фазе развития романтизма в первой половине XIX столетия, чему посвящено свыше двух десятков статей (одна из них – «*Essentia* и *existentia* романтического менталитета») и три монографии («Система романтических качеств в европейской музыке 1810–1840-х годов», «Романтическое движение в русской музыке второй половины XX века», «Взаимодействие романтизма и реализма как принцип развития искусства»).

В нескольких работах различного профиля он впервые разработал в приложении к музыкальному искусству понятие «художественная картина мира» и тем самым ввёл его в обиход музыковедческой науки. Кроме того, привлекают исследователя и вопросы методологии – начиная с давней статьи «О преподавании музыкальной литературы в училище» и кончая разработкой модели коренного реформирования вузовского музыкального образования на основе синхронизации эволюционного изучения специальных и общественных дисциплин. На одном из этих вопросов имеет смысл остановиться подробнее.

Речь идёт о концепционном методе музыкально-исторического анализа. По мнению Демченко, при целостном анализе музыкальных произведений в качестве цементирующего стержня эффективнее всего может служить концепционная основа сочинения. Именно концепция, трактуемая как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого осознанно или интуитивно стремится композитор, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данном произведении. При таком подходе удаётся нацелить анализ на ту сверхзадачу, к которой устремлено и само изучаемое произведение, и одновременно способствовать преодолению трёх широко распространённых недостатков музыковедческого анализа: констатационность, описательность и технологизм.

Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания и все компоненты (от общеисторических сведений до технологических выкладок) подчиняются его раскрытию. Иными словами, целью данного аналитического метода являются не средства выразительности, а собственно выразительность, то есть образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определённых средств. Подробное рассмотрение названного метода с обилием разноплановых образцов содержится в учебном пособии «Концепционный анализ избранных

произведения отечественной музыки начала XX века» (во втором, переработанном издании – «Концепционный метод музыкально-исторического анализа»). Сам автор в большинстве своих работ неукоснительно следует разработанному им методу – в этом отношении особенно показательна монография «Балет И.Стравинского “Весна священная” (Опыт концепционного анализа)».

Касаясь методологической проблематики, необходимо отметить и круг статей, которые увенчались недавно завершённой монографией «История музыкознания». Исследование такого профиля и назначения впервые выполнено в нашей стране и в нём последовательно прослеживается эволюция музыкальной науки, чему соответствуют главы «Древний мир и Античность», «Средневековье», «Эпоха Возрождения», «Эпоха Барокко» и т.д. Таким образом, этот историографический труд воссоздаёт законченную и целостную ретроспективу развития мирового музыкознания в различных его отраслях и разделах.

Говоря о Демченко как учёном-музыковеде в целом, можно выделить такие присущие ему черты: интенсивность научных поисков, всеобъемлющая широта тематики исследований, масштабность замыслов, оригинальность выдвигаемых идей и их глубинная проработка, тяготение к обобщающему охвату больших исторических периодов в развитии музыкального искусства, самобытность манеры изложения. И при том, что он обращается к всевозможным проблемам (типы музыкальной образности, специфика жанров, стилеобразующие компоненты и т.д.), всё же ощущается определённая избирательность – активный акцент на семантико-концептуальных сторонах художественного творчества.

Названные качества, а также основные направления исследовательской деятельности, нашли своё отражение в пяти выпусках авторского сборника «Избранные статьи о музыке», которые дают некоторое представление и об объёме выполненных научных работ (на данный момент общее число публикаций составляет более полутора тысяч и что особенно важно – свыше двухсот пятидесяти книжных изданий).

По-своему о диапазоне научной деятельности говорят и сотни докладов, прочитанных на научных симпозиумах и конференциях федерального и международного уровня. Он руководит написанием кандидатских и докторских диссертационных исследований различной тематики, инициирует публикацию книг и сборников, осуществляет их редактирование (более семидесяти изданий), сотрудничает с

зарубежными изданиями, в частности с энциклопедией *«The New Grove Dictionare of Music and Misicians»* (Лондон). А.И.Демченко – организатор объединённого (регионального) диссертационного совета при Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова (в содружество входили также Астраханская государственная консерватория, Воронежская государственная академия искусств и Тамбовский музыкально-педагогический институт имени С.В.Рахманинова). В помощь молодым исследователям он разработал пособие «Соискателю учёной степени кандидата искусствоведения» (в 2010 году в Москве вышло его третье издание).

* * *

А.И.Демченко никогда не замыкался в сфере сугубо музыковедческих вопросов, время от времени обращаясь даже к специальным разысканиям в различных отраслях гуманитарного знания – эстетика, философия, экономическая наука (большие монографические очерки «О свободе художественного творчества», «О стадиальности в развитии мировой философской мысли», «Искусство и экономика»). В последние три десятилетия в полной мере заявило о себе уникальное свойство его творческой личности – универсализм научно-художественных интересов, желание и способность к изучению различных видов искусства в их исчерпывающей полноте.

В работах более частного характера он разработал теорию эпох с выявлением соответствующих закономерностей и принципа эволюционной периодичности в движении составляющих их фаз, ввёл и обосновал понятие *Классическая эпоха* как единого исторического периода с середины XVIII до рубежа XX столетия, уточнил хронологические параметры эпохи Возрождения (с середины XIII до середины XVI столетия) и эпохи Барокко (с середины XVI до середины XVIII столетия) с тщательной аргументацией необходимости пересмотра их временны́х границ, раскрыл сущность и выявил ведущие признаки «серебряного века» русского искусства (конец XIX – начало XX столетия).

Кроме того, он опубликовал ряд книг и эссе о выдающихся представителях литературы и изобразительного искусства (Гёте, Пушкин, А.К.Толстой, Л.Толстой, А.Н.Толстой, Ремарк, Фейхтвангер; Рембрандт, Давид, Энгр, Кипренский, Репин, Врубель, Пикассо, Дали́ и т.д.).

С начала 1990-х годов свои основные усилия А.И.Демченко отдаёт освоению мировой художественной культуры, рассматриваемой в максимальном объёме. В её изучении он внедряет принципы комплексного подхода. Ввиду чрезвычайной важности применяемой при этом инновационной методологии необходимо остановиться на данном вопросе более подробно и наметить общие черты предлагаемой им научной концепции.

Многовековая традиция наук, связанных с художественной культурой, почти всегда и во всём была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствознания – основные из них: литературоведение, искусствоведение как наука об изобразительном искусстве и архитектуре, музыковедение, театроведение, а с XX века и киноведение.

Такая специализированность совершенно естественна по причине ярко выраженной специфичности любого вида художественного творчества и совершенно необходима, поскольку обеспечивает предпосылки для углублённого изучения соответствующей области искусства.

При всём том, наше время выдвигает на повестку дня необходимость создания исследований на стыке смежных сфер искусствоведения, что приближает к формированию **всеобщего искусствознания** – науки, стремящейся к всеобъемлющему охвату множественного ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры.

Совершенно очевидно, что развиваться эта своего рода метанаука может и должна в опоре на огромные запасы всевозможных наблюдений и обобщений, накопленных в различных разделах отдельно взятых ветвей искусствознания. И развитие это мыслимо только в одном направлении – по линии интегрирующего осмысления предшествующего опыта, что выражается в целостном и комплексном подходе к анализируемому материалу.

В качестве необходимого условия предусматривается охват всех видов художественного творчества, продуцирующих на данной стадии, с попутным исключением в их рассмотрении каких-либо барьеров и «перегородок». Имеются в виду привычные границы между различными искусствами, а внутри них – ходовая рубрикация по родам и жанрам. Кроме того, предполагается способность исследователя подняться над региональной спецификой к тому, что составляет суть мирового художественного процесса, наиболее значимое в нём.

Сказанное вовсе не означает того, что игнорируются особенности и колорит, определяемые материалом того или иного вида искусства, тип ментальности и свод традиций той или иной национальной школы. Вопрос в том, что акцентуацию всех этих моментов предпочтительно соотносить с выявлением общего, магистрального в развитии духовной культуры, взятой в её интернациональном срезе.

Посредством подобной методологии преодолевается какая бы то ни было локализованность и неизбежная односторонность исследовательского поиска. Комплексный подход, с характерной для него опорой на взаимодополняющие ресурсы различных видов искусства и различных национальных школ, позволяет выходить на самые широкие обобщения.

Становление всеобщего искусствознания корреспондирует приобретающим ныне всё бóльшую актуальность процессам глобализации человеческого сознания. Эти процессы продиктованы окончательно сложившейся к началу третьего тысячелетия общеисторической ситуацией: непродуктивность и даже невозможность какой-либо национальной замкнутости, нарастающая взаимосвязанность всего происходящего в современном мире.

Параллельно этому открывается перспектива выхода за пределы специальной научной дисциплины к горизонтам общезначимого гуманитарного знания. Такой выход может быть реализован на путях построения **художественной картины мира**, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствознания. И, в свою очередь, выявляемые в данном случае содержательные, идейно-концепционные стороны художественного материала оказываются объединяющей основой комплексного изучения явлений духовной культуры.

Художественная картина мира – это система обобщённых представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в результате осмысления произведений искусства, принадлежащих данному периоду. За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатлённого человеческого бытия, представленного как в характерном для своего времени спектре идей, побуждений, мотиваций, так и во всевозможных эмоциональных, интеллектуальных, нравственно-психологических и двигательно-динамических проявлениях.

Благодаря существованию художественного творчества каждый этап развития цивилизации оставляет для последующих поколений

богатейший фонд **исторической памяти**. Следовательно, речь идёт о формировании знания о мире и человеке, исходя из образно-семантической системы искусства.

Ныне искусствознание вплотную приблизилось к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре память времён, запечатление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира человека, всего многообразия граней его существования.

Освоение этой памяти в достаточной её полноте возможно только при условии комплексного изучения всех развивавшихся в данную эпоху видов искусства, так как при общности объекта и функций каждый из них даёт свои аспекты в выявлении общей проблематики – именно этому в конечном счёте служат их специфические особенности, определяющие автономность любого рода художественного творчества.

Не упуская из виду этой необходимой и очень плодотворной спецификации, следует подчеркнуть, что ещё в большей степени важна общность тенденций и умонастроений, детерминируемая единочувствием людей, принадлежащих одной эпохе. Объединяет различные виды искусства и их соотношение с философским знанием и социальной историей в плане фиксации происходящего с миром и человеком. Между художественной памятью и научной картиной бытия есть немало соприкосновений, перекрещивающихся моментов. Однако многое из отображённого в искусстве предстаёт совершенно в ином свете.

Кроме того, в художественной летописи отражается широкий круг наблюдений, которые обычно остаются вне поля зрения исторической науки, в основном оперирующей фактами и событиями. Искусство вводит такие ракурсы «спектрального анализа» жизненных процессов и затрагивает такие пласты бытия, которые практически недосягаемы для осмысления с привычных позиций. Главный из них связан с духовным миром человека, с его эмоциональной и деятельностной сферами – как в типологическом целом, так и в мириадах индивидуально-неповторимых проявлений.

Осознавая искусство как свидетельство породившей его эпохи, оценивая его как своеобразный инструмент познания, выявляя его возможности в плане моделирования облика мира и человека, знание о человеке и человечестве приобретает богатейшие, пока что малоизученные ресурсы красочной и многомерной исторической памяти,

позволяющей существенно расширить и обогатить наши представления о происходившем и происходящем.

Обозначенная выше концепция свидетельствует о безусловно новационном и уникальном характере деятельности А.И.Демченко. В первую очередь это касается собственно искусствоведческих исследований. Метод художественных исследований «единым потоком» ему впервые удалось реализовать в конспекте-программе, а затем в вузовском курсе и учебном пособии «Мировая художественная культура как системное целое» (2010). Затем отдельными изданиями вышли брошюры из серии «Лекции по культурологии и мировой художественной культуре» и книги, посвящённые различным художественным эпохам («Барокко», «Романтизм» и т.п.), а в 2019–2021 гг. три фундаментальные монографии («Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности», «Мировая художественная культура» и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия».

* * *

Совершенно необходимо сказать об исключительно важных организационных инициативах А.И.Демченко в сфере науки. Для реализации разработанной им концепции он создал при Саратовской консерватории **Международный Центр комплексных художественных исследований**. Его основные цели и задачи состоят в следующем:

- консолидация научных кадров, стремящихся к проведению комплексных художественных исследований (Саратовская консерватория – Саратов – Поволжье – Россия – зарубежные страны);
- разработка методологии комплексных художественных исследований и выполнение конкретных практических работ по изучению мирового художественного процесса на его различных исторических стадиях;
- построение художественной картины мира, интерпретируемой в качестве инструмента познания бытия и богатейшего ресурса исторической памяти;
- утверждение всеобщего искусствознания как нового научного направления, базирующегося на принципах интегративно-глобального знания, и внедрение его достижений в образовательную практику;

• подготовка и издание фундаментальных трудов по истории искусства, взятого как целое («Древний мир», «Античность», «Средневековье», «Возрождение», «Барокко» и т.д.), а также монографий и сборников статей по различным проблемам более частного характера;

• подготовка и издание «Художественной энциклопедии (Литература, Изобразительное искусство, Архитектура, Музыка, Театр, Кино)» и ряда специализированных справочников («Художественные стили, школы и направления», «Энциклопедия авангарда», «Художественная сокровищница Поволжья и т.п.);

• организация и проведение Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART») с последующим изданием соответствующих томов одноимённого альманаха.

Обозначенные выше позиции свидетельствуют о безусловно новационном и уникальном характере деятельности Международного Центра комплексных художественных исследований.

В штатном режиме деятельность Центра осуществляют главный научный сотрудник и руководитель Центра, доктор искусствоведения А.И.Демченко и старшие научные сотрудники – доктор искусствоведения В.Н.Алесенкова и кандидат искусствоведения Н.В.Королевская.

Структурные подразделения Международного Центра комплексных художественных исследований:

• Лаборатория по изучению традиций культовой музыки (руководитель – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки А.Г.Хачаянц);

• Лаборатория имени Л.Л.Христиансена по изучению традиционной культуры (руководитель – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой народного творчества и этномузыкологии А.А.Михайлова);

• Лаборатория инновационных музыкально-педагогических исследований (руководитель – доктор искусствоведения и доктор педагогических наук Д.И.Варламов);

• Открытая научно-творческая лаборатория «Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы» (руководитель – доктор исторических наук Н.И.Девятайкина);

• Творческая ассоциация *Art-Barocco* (координатор – кандидат искусствоведения О.А.Белецкая);

• Фонд композитора Елены Гохман (председатель – доктор искусствоведения А.И.Демченко).

Кроме того, в ближайшее время планируется создание двух научно-практических студий: «Арт-терапия» (руководитель – кандидат философских наук Е.Г.Плетухина) и «Арт-электроника» (руководитель – кандидат искусствоведения, композитор И.А.Субботин), в деятельности которых предусматривается широкий междисциплинарный спектр научных и прикладных аспектов.

Относительно четырёх последних из названных структур требуются некоторые пояснения.

Art-Barocco

Деятельность участников этой творческой ассоциации концентрируется на изучении и популяризации искусства XVI–XVIII столетий во всех его ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, фольклор и т.д.) с привлечением изысканий в сфере истории, философии, социологии, психологии, культурологии, эстетики и других разделов научного знания. Важной составной частью этой деятельности является развитие принципов исторически ориентированного (аутентичного) исполнительства (как в музыке, так и в других видах исполнительского искусства).

Фонд композитора Елены Гохман

Фонд создан в целях планомерного изучения и всемерной популяризации музыкального наследия лауреата Государственной премии России, выдающегося композитора Елены Владимировны Гохман (1935–2010), вся творческая жизнь которой была связана с Саратовом и Саратовской консерваторией. Задачи Фонда состоят в следующем:

- периодическое исполнение произведений Е.В.Гохман,
- издание неопубликованных произведений Е.В.Гохман,
- исследование творчества Е.В.Гохман,
- поддержание сайта Е.В.Гохман и его постоянное обновление.

Арт-терапия *(Art-Therapy)*

Направление в психотерапии и психологической коррекции, основанное на применении для терапии ресурсов художественного творчества и подразумевающее их воздействие на психоэмоциональное состояние пациента. Главная цель арт-терапии состоит в гармо-

низации психического состояния через развитие способности самовыражения и самопознания.

Методика арт-терапии базируется на убеждении, что содержание внутреннего «Я» человека может быть выражено в художественных образах. И когда человек воспринимает произведения искусства или сам занимается художественным творчеством, происходит гармонизация состояния психики и преодоление таких дефектов, как трудности эмоционального развития, стресс, депрессия, эмоциональная неустойчивость, импульсивность эмоциональных реакций, чувство одиночества, межличностные конфликты, неудовлетворённость семейными отношениями, повышенная тревожность, страхи, фобии, низкая самооценка и т.д.

Виды арт-терапии:

- музыкотерапия – наиболее распространённый метод психотерапии, использующий музыку в лечении и реабилитации разного рода болезней и расстройств, а также как средство оптимизации творческих сил и педагогико-воспитательной работы;
- библиотерапия – метод психотерапии, использующий литературу как форму лечения словом;
- драматерапия – использование театральных и драматических средств в их групповой динамике, включая куклотерапию;
- терапия изобразительным творчеством в его различных видах, включая скульптуротерапию;
- танцевально-двигательная терапия;
- фототерапия – набор психотехник, связанных с лечебно-коррекционным применением фотографии;
- практикуется также кластерное воздействие, то есть комплексное использование разных видов арт-терапии (например, музыкотерапия и драматерапия или, что особенно естественно, музыкотерапия и танцевально-двигательная терапия).

Арт-электроника (*Art-Electronic)*

Электронное искусство – формы искусства, в которых используются электронные носители. Основные из этих форм:

- электронная музыка – музыка, созданная с использованием электромузыкальных инструментов и электронных технологий. Электронная музыка оперирует звуками, которые способны издавать электронные и электромеханические музыкальные инструменты, а также звуками, возникающими при помощи электриче-

ских/электронных устройств и различного рода преобразователей (магнитофоны, генераторы, компьютерные звуковые карты и т.п.);

• компьютерное (цифровое) искусство – направление в искусстве (музыка, живопись, графика, скульптура и др.), основанное на использовании компьютерных программ и технологий, результатом которых является художественное произведение в цифровой форме;

• медиаискусство – вид искусства, произведения которого создаются и представляются с использованием медиа-технологий, включая компьютерное (цифровое) искусство, компьютерную графику, компьютерную анимацию, видеоарт и т.д.

* * *

Итак, деятельность Международного Центра комплексных художественных исследований связана с разработкой принципов всеобщего искусствознания как нового научного направления, что подразумевает различного рода междисциплинарные подходы к изучению всеобъемлющего ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры и её интегративное осмысление. С этой целью осуществляется большой цикл соответствующих научно-исследовательских проектов, и результативно эти проекты концентрируются на проведении Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART») с последующим изданием соответствующих томов одноимённого альманаха (к началу 2022 года проведено 9 форумов с публикацией 45 томов данного альманаха).

Большинство форумов нацелено на многостороннее коллективное воссоздание **художественной картины мира**, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствознания. Подобные научные акции посвящёны проблемам взаимодействия искусств и вопросам онтологической направленности, которые разрабатываются в любом историко-хронологическом измерении и на материале различных видов художественного творчества – имеются в виду всевозможные формы сопряжения искусствоведения с общеисторической, философской, социологической, психологической, филологической и другими сферами научного знания.

Данный модус многоракурсного интегративного охвата различных видов искусства в их развёртывании в любых национальных и

временны́х координатах составляет основу деятельности сложившегося научного сообщества, которое представляют специалисты различного профиля: литературоведы и филологи, искусствоведы (изобразительное искусство и архитектура), музыковеды, театроведы, киноведы, фольклористы, а также культурологи, историки, философы и т.д. Как правило, они предлагают научные статьи в любых видах художественного творчества с полной свободой избирательности материала и исследовательского подхода.

Однако чаще форумы «Диалог искусств и арт-парадигм» проходят под эгидой какой-либо значительной научной проблемы, собирающей исследовательские усилия целого ряда учёных вокруг того или иного заявленного смыслового направления.

Первым из них стал II Международный научный форум **«Парадигма “война и мир”. К 75-летию Победы»**, за которым последовал III форум, проведённый в связи с организацией отраслевой структуры **Art-Baroccо**. Следующей из подобных акций стал V Международный научный форум «**Эпоха Бетховена – к 250-летию со дня рождения**. **Художественный мир рубежа XIX столетия в общеисторическом контексте»**, когда на рассмотрение был вынесен весь круг вопросов, связанных с изучением основного времени творческой деятельности великого композитора.

Чрезвычайно большой интерес вызвала тема, заявленная на VI форуме: **«“Серебряный век” – сущности и парадоксы»**. Его участникам удалось охватить весь круг проблем взаимодействия искусств и вопросов онтологической направленности в историко-хронологическом измерении эпохи рубежа и начала XX века (основной ареал – с конца 1880-х по 1910-е годы) и на материале различных видов творчества, причём не только в отношении русской художественной культуры, но и с параллелями к нему в зарубежном искусстве, что позволило панорамировать многообразие стилевых течений и эстетических платформ (от символизма и позднего импрессионизма до стиля модерн и футуризма).

Одна из магистральных тем VII форума была сформулирована следующим образом: **«Из анналов Древнего мира».** Адресатом VIII форума явилось творческое наследие выдающегося композитора, гордости Саратовского края, что получило название **«Посвящение Елене Гохман»**. Содержание IX форума определяла проблематика, обозначенная как **«Шестидесятники XX века»**.

Ближайшие из следующих тематически направленных форумов: **«Грандиозный эксперимент XX века: *pro et conra* (К 100-летию образования СССР)»** (в конце нынешнего года) и «**Великие ровесники. Время Сергея Рахманинова и Фёдора Шаляпина (К 150-летию со дня рождения)»** (весна 2023 года).

Помимо томов альманаха, издаваемых по материалам форума, под эгидой Международного Центра комплексных художественных исследований издаются многочисленные научные сборники, монографии и учебные пособия (свыше 100). Назовём некоторые из них, изданные в самое последнее время:

Алесенкова В.Н. Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения;

Барабаш О.С. Воплощение поэзии Ф.И. Тютчева в сочинениях для хора *a cappella*: взаимодействие поэтического и музыкального текстов;

*Груцынова А.П.*Музыка французского балета конца XIX – начала XX веков;

Демченко А.И. Два «солнца» мировой литературы;

Демченко А.И. Художественная культура Саратовского края;

Демченко А.И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия;

Егорова И.Л. Путь познания русской песни. Научно-творческое наследие Льва Львовича Христиансена;

Егоян Н.А. Рихтер – мой кумир;

Искусство как социокультурный проект (коллективный сборник);

Королевская Н.В. Слово и музыка: в пространствах смысла;

Мстиславская Е.В. Теория и практика концертно-исполнительской деятельности музыканта;

Яйленко Е.В. Образ женщины в венецианской живописи эпохи Возрождения.

* * *

К настоящему времени состав участников названных акций превышает 500 учёных многих городов России и 22 зарубежных стран.

Отечественная география представлена следующим образом: Астрахань, Барнаул, Владивосток, Владимир, Волгоград, Воронеж, Екатеринбург, Казань, Кемерово, Краснодар, Курск, Липецк, Москва, Нижний Новгород, Новосибирск, Омск, Оренбург, Орёл, Пенза,

Пермь, Петербург, Петрозаводск, Ростов-на-Дону, Рязань, Самара, Саранск, Саратов, Сыктывкар, Тамбов, Тула, Тюмень, Ульяновск, Уфа, Элиста, Ялта и ряд других городов.

Представлены также около ста представителей ближнего и дальнего зарубежья: Абхазия, Австрия, Армения, Беларусь, Болгария, Венгрия, Германия, ДНР, Израиль, Иордания, Италия, Испания, Киргизия, Китай, Куба, ЛНР, Республика Корея, Словакия, США, Франция, Чехия, Япония.

По своему научному профилю это в основном искусствоведы, к которым активно присоединяются представители ряда других областей научного знания: филология, философия, история, психология, социология и педагогические науки, а также богословие и культурология. Среди участников проходящих форумов доктора наук (более 120), кандидаты наук, магистры, соискатели, аспиранты, магистранты, студенты. Особое внимание уделяется поддержке молодых исследователей.

Если попытаться в самых общих чертах наметить картину исключительного многообразия коллективного исследовательского поиска, то получим приблизительно следующую картину наиболее существенных направлений (по каждому из тематических направлений даются только отдельные примеры многочисленных публикаций).

Всеохватывающий хронологический диапазон

От самых далёких истоков художественного творчества (*О.О.Алиева* Культура камня в скульптурной пластике Древнего Египта, *А.А.Виниченко* Барокко, джаз, рок, фольклор, *М.Ю.Гендова* Отражения стиля барокко в русском балетном искусстве, *А.П.Груцынова* Из истории французского балета XVII века, *В.А.Ищенко* Пещерная живопись, *Н.Ю.Киреева* Музыкальная театрализация как проявление творческой активности древнего человека: к вопросу об аксиологии искусства, *А.Г.Коробова* Античная буколика как «пастушеская песня», *И.В.Кочубей*, *У Чжофэнь* Великие цивилизации Древности: обучение музыкальному искусству как важный фактор воспитания, *Л.П.Лабинцева* Истоки музыкально-педагогического образования в культуре античного мира) до явлений самого последнего времени (*В.Н.Алесенкова* «Драма» и «постдрама»: смена парадигмы, *Т.Э.Батагова* Русская музыка Серебряного века и Миллениума. О некоторых эстетических и творческих параллелях, *Е.В.Безрядина* Романтизм XXI века, *Н.В.Власова* Нью-эйдж в контексте творчества джазовых музыкантов, *И.П.Зайцева* Война XXI века в

современной женской лирике, *О.А.Туминская* Эстетика консьюмеризма, *Л.В.Черниенко* Человек и Время в романе Евгения Водолазкина «Лавр»).

Безграничный спектр регионов мира

А.С.Х.Альшурман, И.И.Орлов Специфика исламского орнамента эпохи правления Омейядов, *О.Г.Вильданова* Балетное творчество башкирских композиторов, *Н.И.Воронина* Духовная реальность С.Д.Эрьзи, *Го Шаоин, Хуан Цзэхуань* Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra, *И.П.Дабаева* Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство, *М.Н.Дрожжина* Образ великого певца и этика зороастризма в опере Мустафо Бафоева «Борбад», *А.В.Журавский* Лютня на Великом шёлковом пути, *Н.А.Калугина* Пирамида Гая Цестия и её образы в русском искусстве XVIII–XIX веков, *Т.Н.Капина* Окно как знак «сверхвидимости» в советском искусстве 1970–1980-х годов, *И.Ю.Коломойцев* Франсуа-Жозеф Госсек: художник и социум, *С.Д.Красная* Графика эпохи ар-нуво: Иван Билибин и Альфонс Муха, *В.Я.Левиновский* Набросок к Антологии советской оперы о Великой Отечественной войне, *Лу Чжицзе* Шестьдесят лет китайской семиотики и процесс развития художественной семиотики, *Л.А.Назаренко* Ближневосточная мелизматическая музыка в пении Торы, *В.В.Никулина* Французские векторы развития русского театра, *И.А.Свиридова* Партесный хоровой концерт второй половины XVII – начала XVIII века, *Н.В.Сыпало* Генетико-типологический анализ национальной композиторской школы Дагестана, *Сыцзя Лю* Мастера Лейденской школы тонкой живописи в Голландии XVII века, *Г.Э.Тюмбеева* Диалог времен по-калмыцки, *Чжоу Чжэньюй* Взаимовлияния дворцовой живописи династии Цин, западного, русского искусства эпохи «серебряного века».

Философские ракурсы художественного творчества

Л.А.Воротынцева Метастилистический универсум В.Сильвестрова, *В.Н. Грачев* Жизнетворящая энергия запретов: о том, что можно и что недопустимо в общественном сознании и культуре, *О.В.Губарева* Влияние трансгуманизма на искусство XXI века, *М.Л.Зайцева* Философско-эстетическое обоснование онтологической и аксиологической значимости синестезийных аспектов художественного сознания в искусстве европейского Средневековья и Возрождения, *Р.Р.Измайлов* «Библейский текст» в творчестве И.Бродского, *Иоанн Богомил (Береславский)* Гениальная духовность

Моцарта, превосходящая человеческую, *А.Л.Казин* Частицы бытия. Роман с философией, *В.Н.Катасонов* Святая Русь и Советская Россия: проблема наследования культурных ценностей, *А.Г.Ковалёва, Т.Н.Сиренко* Философия и музыка Людвига ван Бетховена, *О.О.Москвина* Особенности трактовки философских тем в симфонических поэмах Р.Штрауса, *С.В.Перевезенцев* «И нача философъ глаголати сице…», *Д.А.Попов* Противоречие между отражательной и креативной функциями современного искусства, *Т.В.Сафонова* Философские подходы к исследованию музыкального искусства, *Г.В.Скотникова* Художественно-исторический процесс в новой парадигме гуманитарной науки России, *И.А.Стеклова* Архитектоника и образы архитектуры в художественной картине мира, *Т.Н.Суминова* Альфред Шнитке как генератор Текста художественного мира, *Т.В.Котович* Александр Соловьев: мышление цветом, ритмом и пространством, *С.П.Шлыкова* Феномен русской покаянности в культурном пространстве рубежа XX–XXI веков, *Н.А.Ярославцева* Душа художника как «эманация души мировой» (философия творчества В.М.Васнецова).

Экзистенциальное осмысление художественных стилей

М.А. Бурганова Суровый стиль в искусстве 60-х годов XX века, *Г.Я.Вербицкая* Проблема экзистенциального выбора как способ самоидентификации героев драматургии рубежных времён, *Т.Ш.Гершбейн* Музыканты Холокоста: человеческое в бесчеловечном, *Г.-Г.Декер-Фойгт* Мне свыше данные отцы: антигитлеровское сопротивление в Германии периода национал-социализма и роман «Пасторский дом», *С.В.Кекова* Основные категории мироощущения в поэзии А.Тарковского, *А.В.Медведев* Искусство: ценность бесценного в эпоху тотального потребления, *В.В.Медушевский* Максима Эпиктета и фундаментальная педагогика человечества, *В.П.Павлинова* К проблеме национальных истоков трагического в музыкальных драмах Мусоргского, *Н.Н.Самохина* Экспрессионизм в музыке: истоки трагического существования, *Е.А.Скоробогачева* Россия Ильи Глазунова, *М.П.Файзулаева* Лоренс Блинов: поиск смысла бытия в философии, музыке, поэзии, *Н.В.Чанба* Эпический герой и его музыкальный портрет. Героизм как жизненная необходимость человека.

На пересечении разных видов искусства

О.С.Барабаш Поэтический текст хорового сочинения в парадигме рационально-логического и духовно-эстетического методов анализа, *П.С.Волкова, Э.В. Выбыванец* «Белые ночи» Тейлора Хэк-

форда: Барышников–Высоцкий, *Е.А.Боровская* М.Добужинский и Ф.Достоевский. Сумерки Петербурга, *С.Я.Вартанов* Образ Фауста в литературе и музыке, *Г.Ф.Головатая* Инклюзивный театр как творческая лаборатория, *А.М.Грумбина* Искусство «серебряного века» как одна из доминант в многогранном развитии отечественной культуры рубежа XIX–XX вв., *Г.Ю.Демченко* Страницы перекрёстных связей различных видов искусства, *К.Дихтль* Несколько замечаний о взаимоотношениях музыки и изобразительного искусства, *А.И.Зыков* Пластика и танец в драматическом спектакле рубежа XX–XXI вв.: режиссёр и хореограф, концепции и модели, *Е.О.Казьмина* Горизонты музыкального мира художника В.Д.Поленова, *А.С.Ковальчук, Ф.Фуртай* Античная костюмерия Льва Бакста, *Н.В.Королевская* Внутренняя форма слова – логическая основа смыслообразования в музыке, *Н.В.Кошкарева* Слово и музыка в духовных циклах Николая Каретникова, *В.В.Красов* «Стикс» Г.Канчели: парадигма художественных связей музыки и драматического театра, *Е.В.Красикова* «Бетховениана» в прозе латиноамериканских писателей XX века – Алехо Карпентьера, Гильермо Кабреры Инфанте и Хулио Кортасара, *И.М.Кривошей* Танец как смыслообразующий элемент в русской камерной вокальной музыке, *Ли Бинь, Сюн Инвэнь* Аудиовизуальный синтез – основа развития современного музыкального искусства в Китае, *Л.В.Моденкова* Диалог искусств в историко-культурной парадигме рубежа XIX–XX веков, *С.В.Мозгот, И.А.Дидимова* Принципы организации художественного пространства в творчестве А.Н.Бенуа и Н.А.Римского-Корсакова, *Е.А.Московкина* Семиотика танца в творчестве А.Белого, *О.В.Немкова* Поэтическая мариология Данте Алигьери в контексте искусства Раннего Ренессанса, *В.О.Петров* Соотношение музыкального и визуального начал в произведениях инструментального театра Карлхайнца Штокхаузена, *Н.А.Прядуха* Музыкальность искусства скульптуры (на примере скульптуры Барокко), *О.В.Рыбина* Музыка И.С.Баха в контексте смежных видов искусства эпохи Барокко, *С.К.Саркисян* Музыкальный феномен в фильмах С.Параджанова, *Э.Тригеро* Современный танец в перспективе диалога искусств, *Н.В.Штольдер* Душа и тело: Ходлер – Голейзовский – Бежар.

Кинематограф в его связях с литературой, театром и музыкой

Г.В.Горбулич Взаимодействие музыки и изображения в контексте динамики развития художественного образа в кинематографии, *Г.Е.Домбраускене, Д.Н.Болотин* Античная мифологема космоса в му-

зыке Э.Артемьева к кинофильму А.Тарковского «Солярис», *Т.К.Егорова* Теоретические аспекты изучения музыки кино, *Е.Ю.Матвеева* Фильмы-оперы В. Гориккера 1960-х годов, *Т.Ф.Шак* О киномузыке А.Шнитке: «обобщение через жанр», интонационные параллели *Л.Б.Фрейверт* Пространство Е.Енея, Г.Козинцева, Й.Грицюса и Д.Шостаковича в культурном контексте 1960–1970-х гг.: синтез минимализма и *Arte povera* в фильме «Король Лир», *Н.А.Хренов* Шестидесятники и их последователи: дискурс А.Тарковского и его значение для отечественного кино второй половины XX века и первых десятилетий XXI века.

Новые ракурсы осмысления музыкального искусства

А.Г.Алябьева О коммуникативных возможностях тембра, *М.В.Аплечеева* Парадоксальность музыкальной драматургии кантаты «Здравица» Сергея Прокофьева, *О.А.Астахова* О пьесе Э.Денисова *«POUR DANIEL»* (к понятию фактуро-формы), *О.А.Белецкая* Из истории немецкой музыки XVII века для клавишно-струнных инструментов, *Н.Б.Бондаренко* К проблеме феномена бельканто в вокальной лирике Е.В.Гохман, *Д.И.Варламов* Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании, *Т.А.Вилюжанина* Моцарт в музыке и «Моцарт в психологии», *Л.А.Вишневская* Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества, *И.С.Воробьев* Эстетическая «революция» 1948 года и квазилитургические свойства советских кантат и ораторий конца 1940-х, *Г.И.Ганзбург* Фатум-аккорд Чайковского, *М.Глокова* Поиск необычных мотивов в творчестве словацкого композитора Ладислава Купковича, *Г.И.Грушко* Эпохи музыкальной истории в парадигме цикличности, *К.А.Джагацпанян* Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна, *Л.П.Казанцева* Семантика басового регистра в европейской музыке, *В.А.Колоней* Творческие возможности музыкального темпа, *Е.В.Парусова* Воссоздание образно-коммуникативного мира животных в музыкально-художественной картине природного пространства, *Л.В.Саввина* Проблема казусного мышления в музыке XX века, *У Лиян* Музыка в пространстве межкультурной коммуникации.

Вопросы исполнительского искусства

Е.Н.Байкова Исполнительский процесс в контексте симбиоза: «исполнитель – музыкальное произведение», *А.П.Баюнов* Современный взгляд на взаимодействие французской и фламандской традиций клавесиностроения, *А.Е.Лебедев* Музыкально-исполнительская интерпретация и современная музыкальная практика, *А.П.Матусевич*

Оперы Мусоргского в современной практике российского театра, *Е.Я.Михалёва, Н.В.Теслюк* Параметры гениальности. Поздние сонаты Бетховена в прочтении Э.Гилельса и С.Рихтера, *Е.В.Мстиславская* Роль дивергентных качеств в структуре исполнительской деятельности музыканта, *Е.А.Островская* Музыкальные конкурсы как образовательно-развивающий ресурс, *Л.А.Стецкая* Художественно-смысловая сущность исполнительской интерпретации, *А.А.Фёдорова* Теоретико-методологические основы применения арт-технологий в процессе профессиональной подготовки актёров музыкального театра.

Мемуаристика как раздел источниковедения

Н.И.Девятайкина Интеллектуал и война, *Е.Б.Долинская* Федор Дружинин – Мария Юдина. Диалоги и монологи об исполнительстве, *В.В.Задерацкий* О 60-х 60 лет спустя, *А.М.Цукер* Григорий Фрид: второе рождение.

В контакте с изучением иностранных языков

Л.А.Ахмыловская Искусство рубежа XIX столетия в контексте обучения иностранному языку в творческом вузе, *А.В.Бояркина, Л.Н.Пузейкина* Современные аудиовизуальные технологии в преподавании иностранного языка музыкантам.

В условиях пандемии

Е.В.Кравчик Влияние пандемии на сохранение культуры с точки зрения истории искусства, *М.Стреначикова* Образование во время пандемии.

В многотомном собрании альманаха « Диалог искусств и арт-парадигм» важную роль играют публикации **А.И.Демченко** (общим числом около 130). Их ключевое положение определяется прежде всего тем, что они либо открывают очередной том, «задавая тон» изданию ярко выраженным кластерным междисциплинарным подходом, либо становятся стержнем «драматургии» тома, прослаивая его в виде серии очерков соответствующей тематической направленности.

Примером первого рода могут служить тома 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 19, 26, 27, которые открываются однотипными по названию фундаментальными эссе «Пропилеи исторические. Художественная культура Древнего мира», «Пропилеи исторические. Художественная культура Античности», «Пропилеи исторические. Художественная культура Средневековья» и т.д., вплоть до заключительного очерка «“Золотой век” русской художественной культуры», при-

званного подытожить достижения времени высокого расцвета отечественного искусства.

Пример второго рода – том 11, посвящённый 75-летию Великой Победы, где «несущей конструкцией» становятся шесть авторских разделов (Прелюдия. Артефакты, Интерлюдия I. Кануны, Интерлюдия II. Нашествие, Интерлюдия III. Освобождение, Интерлюдия IV. Аномалия, Постлюдия. Контексты), каждый из которых открывает сбор публикаций других участников, раскрывающих особенности того или иного этапа Великой Отечественной войны.

Как видим, размах творческих инициатив Международного Центра комплексных художественных исследований, как новационного проекта, можно считать уникальным и многообещающим. Его конечные цели солидаризуются с теми персональными начинаниями, над которыми в настоящее время работает научный руководитель Центра: **«Вселенная слова, цвета, звука»** в 12 томах, где в целостном сопряжении реконструируется панорама развития всех видов искусства в их движении от истоков до наших дней, и 3-томная **«Художественная энциклопедия (Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыкальное искусство. Театр. Кино)»**.

Показательны те чрезвычайно высокие оценки данной стороне деятельности А.И.Демченко, которые исходят от свидетелей осуществляемых им инициатив. Сошлёмся на одну из них принадлежащую доктору философских наук, профессору, главному научному сотруднику Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, председателю Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры» Н.А.Хренову (Москва): «Уважаемый Александр Иванович! Вы – самый великий энтузиаст в нашем деле на фоне сегодняшней России. В высшей степени радуюсь, что знаком с такими людьми, что они вообще существуют. Ваше издание томов альманаха выглядит очень внушительно и впечатляет, представляя собой грандиозное зрелище. ник Вам как величайшему труженику на земле Русской – о Вашей деятельности можно говорить только с подобным пафосом. Всячески стараюсь помогать Вам и обещаю делать это и в будущем».

* * *

А.И.Демченко при всей интенсивности научных занятий отличает высокая активность и разносторонность художественно-просветительской деятельности. Как музыкальный критик, он заявил о себе в 1962 году и ныне его «послужной список» насчитывает около тысячи статей и рецензий в местной и центральной прессе, не менее 400 выступлений по радио и телевидению (в том числе Всесоюзному и Российскому). Музыкальная жизнь, композиторское творчество и исполнительская культура Саратова постоянно находятся в его поле зрения. Трудно назвать какой-либо местный творческий коллектив или видного музыканта, которому не были бы посвящены его статьи, рецензии, критические обзоры. Многократно откликался он на творчество коллег по Саратовской композиторской организации – композиторов Е.Бикташева, А.Бренинга, Е.Гохман, В.Ковалёва, В.Кривилёва, Ю.Массина, О.Моралёва, М.Симанского, Б.Сосновцева, музыковедов Б.Манжоры, Л.Христиансена и многих других.

В книгах и статьях, адресованных широкому читателю, ему неизменно присущи такие качества, как доброжелательность и искренний интерес к объекту разговора, стремление поддержать всё ценное и значительное, вдумчивый анализ и способность схватить глубинную суть явления, а также квалифицированность профессиональных оценок, нестандартность подачи материала, яркий литературный язык.

Важными вехами этой деятельности стали брошюры и книги о композиторах Е.Гохман и Ю.Массине, певце Сметанникове, пианистах А.Скрипае и Л.Шугоме, балерине Л.Телиус, а также сводные работы «Саратовские пианисты», «Музыкальная культура Саратова», «Два столетия музыкального искусства Саратова», «“Золотой фонд” столицы Поволжья», «Вехи. События. Лица (Искусство Саратова)».

Итогом огромных краеведческих накоплений стала вышедшая в прошлом году фундаментальная монография «Художественная культура Саратовского края». На очереди издание ещё более объёмного труда – «Художественная сокровищница Поволжья».

С 1970 года А.И.Демченко начал работу в качестве лектора и с тех пор провёл около шестисот встреч с самой различной аудиторией. Помимо Саратова и городов Саратовской области, неоднократно выезжал с выступлениями в другие регионы страны (Москва, Петербург, Минск, Харьков, Нижний Новгород, Самара, Волгоград, Астрахань, Чебоксары, Ростов-на-Дону, Оренбург, Воронеж, Тамбов и т.д.).

Тематически круг его лекций и вступительных слов к концертам охватывает едва ли не абсолютный спектр музыкального искусства во всех его исторических стадиях и национальных проявлениях. Его лекции о музыке отличают большая содержательная наполненность, серьёзность обобщений, нетрафаретность лексики и вместе с тем живость, доходчивость в изложении материала, способность к дифференцированному подходу в зависимости от конкретного состава слушателей.

С 1996 года на базе Саратовской универсальной научной библиотеки А.И.Демченко проводил художественно-познавательный цикл «Панорама столетий (История мировой художественной культуры от истоков до наших дней)», продолжавшийся свыше шести лет. С 1997 года он осуществлял распространение этого популяризаторского цикла в другие города области и за её пределы (Тамбов, Оренбург, Ростов-на-Дону и т.д.). С 2002 года осуществлялись такие рассчитанные на долговременную перспективу просветительские проекты, как «Энциклопедия искусств (Художественные стили, школы и направления)» и «Художественная сокровищница Поволжья».

Параллельно этому он реализует крупномасштабные серии «Классики отечественной музыки», «Классики зарубежной музыки», «Выдающиеся музыканты-исполнители», «Наш кинозал (Классика и авангард мирового кинематографа)», а также микроциклы, состоящие из 3–4 лекций: « “Серебряный век” русской художественной культуры», «Музыка XX века», «*Ave Verum* (Евангельские образы и сюжеты в европейском художественной культуре)», «Неопримитивизм в искусстве начала XX века», «Космогония авангарда», «Из истории американского джаза» и т.д. Всё это осуществляется с самым широким привлечением конкретного художественного материала (литературные тексты, демонстрация слайдов, показ фрагментов музыки и кинофильмов).

Как педагог, вот уже полстолетия ведущий в Саратовской консерватории различные предметы музыкально-исторического цикла (преподавать здесь начал ещё будучи студентом, с 1971 года), А.И.Демченко неизменной задачей для себя ставит соединение тщательного анализа специфических возможностей музыкального искусства с раскрытием его общечеловеческой сущности, сочетание историзма с вниманием к тому, что диктует актуальное состояние общества. Он ищет нестандартные подходы, практикует проблемные формы обучения, стремясь пробудить в студентах самостоятельность

суждений и оценок, заботясь о максимальном расширении их познавательных горизонтов. Многократно апробировал различные методики преподавания, постоянно обновляет содержание читаемых курсов.

С лекциями, консультациями и в качестве председателя государственной аттестационной комиссии А.И.Демченко выезжает в музыкальные училища Саратовской и других областей, в музыкальные вузы страны (Астраханская и Ростовская консерватории, Тамбовский музыкально-педагогический институт, Воронежская академия искусств, Оренбургский, Волгоградский и Северо-Кавказский институты искусств и т.д.). В сфере культурологии сотрудничает с Саратовским государственным университетом и Саратовским государственным социально-экономическим университетом.

Общественный темперамент А.И.Демченко нашёл своё выражение в организации и проведении фестивалей (самый крупный из них – фестиваль отечественной музыки прошлых лет «Ретроспектива»), больших концертных циклов (например, цикл молодёжных музыкальных вечеров), авторских встреч (А.Петров, С.Слонимский, Б.Тищенко, Б.Кравченко, В.Бибик, О.Тактакишвили, Г.Канчели, А.Тертерян, саратовские композиторы), вечеров различной тематики (в том числе посвящённых И.Гёте, А.Пушкину, Н.Некрасову, А.Блоку, М.Цветаевой), концертных исполнений и телепостановок оперных спектаклей.

Выступает он также как автор либретто ряда произведений для музыкального театра (в том числе опер Е.Гохман «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле» и её балета «Гойя»), а также в качестве сценариста, художественного руководителя и режиссёра-постановщика видеоварианта названных опер Е.Гохман (впервые в практике Саратовского телевидения). А.И.Демченко – автор ряда музыкальных сочинений (песни, вокальные циклы и кантаты, пьесы и сонаты для фортепиано, композиции для камерных ансамблей различных составов, Прелюдия, Скерцо и Постлюдия для симфонического оркестра) и литературных произведений (стихи, два сборника новелл, повести, романы «Вендетта по-абхазски» и «Перевёрнутый мир»).

Подытоживая, приходится признать, что рядом с нами живёт и творит совершенно неординарная личность. Когда говорят, что никто не пророк в своём отечестве, прежде всего подразумевают неизбежное ощущение находящегося рядом с нами человека несколько «заземлённо», расценивая его как того, которому, само собой, «*ничто*

человеческое не чуждо». Однако когда удаётся отвлечься от такой заземлённости и попытаться ощутить поистине планетарный масштаб дерзаний Александра Ивановича, тогда начинаешь осознавать титанизм его натуры. Об этом в частности свидетельствует упомянутая выше фантастическая продуктивность его творчества (свыше полутора тысяч научных публикаций и двухсот пятидесяти книг).

Уникальность его деяний состоит и в том, что он воспринимает свой глобальный исследовательский проект как реализацию столь характерных для русского менталитета *«всемирной отзывчивости»* (Фёдор Достоевский) и блоковского *«Нам внятно всё». «Жить удесятерённой жизнью»* (это опять-таки Александр Блок), чтобы осуществить задуманное, которому нет аналогов в мире, добиваясь в избранной сфере мощного прорыва во славу нашей страны – именно в этом видится высокая миссия нашего современника.

Основные книжные издания А.И.Демченко

Летопись эпохи в современном музыкальном искусстве. – Саратов, 1979.

Отечественная музыка начала XX века. – Саратов, 1990.

Концепционный анализ избранных произведений отечественной музыки начала XX века. – Саратов, 1991.

У времени в плену. – Саратов, 1991.

Дарить людям радость. – Саратов, 1994.

Пианист Лев Шугом. – Саратов, 1996.

Два пути музыкального исполнительства. – Саратов, 1998.

Голос души мира. Искусство Ф.И. Шаляпина – Саратов, 1998.

«Что не подвластно мне?..» Муза Александра Пушкина – Саратов, 1999.

Балет И.Стравинского «Весна священная». – М., 2000.

Концепционный метод музыкально-исторического анализа. – Саратов, 2001.

Музыкальная культура Саратова. – Саратов, 2001.

Полёт и музыка души. – Саратов, 2002.

Барокко. – Тамбов, 2002.

Саратовские пианисты. – Саратов, 2002

Романтизм. – Тамбов, 2002.

Евангельские образы и сюжеты в мировой художественной культуре. – Саратов, 2003.

Творчество Р.Щедрина. – Саратов, 2003.

К вершинам искусства // Саратов, 2003.

Портреты выдающихся мастеров музыкального исполнительства. – М., 2003.

Русские певцы. – Саратов, 2004.

Творчество А.Г.Шнитке. – Саратов, 2004.

Лион Фейхтвангер. – Спб., 2005.

Этюды о Пушкине. – Спб., 2005.

Идея космизма в художественной культуре XX века. – Саратов, 2005.

Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М., 2005.

Древний мир. – Саратов, 2006.

Античность. – Саратов, 2006.

Мировая художественная культура. – Саратов, 2006.

Два столетия музыкальной культуры Саратова. – Саратов, 2006.

Искусство Лемешева. – Саратов, 2007.

Этапы эволюции современной музыки. – Саратов, 2007.

Творчество Й.Гайдна. – Саратов, 2007.

Ж.Л.Давид. – Саратов, 2007.

А.К.Толстой. – СПб., 2007.

О.Энгр. – Саратов, 2007.

Странствующие актёры Средневековья. – Саратов, 2007.

«Золотой век» русской художественной культуры. – Саратов, 2008.

Коллаж и полистилистика. – Саратов, 2008.

«Русский путь» и «русская идея» в творчестве Рахманинова. – Саратов, 2008.

Хуан Рамон Хименес и испанская поэзия XX века. – Саратов, 2008.

Творчество Стравинского. – Саратов, 2008.

Ранний русский музыкальный авангард. – Саратов, 2008.

Статьи о музыке. – М., 2008.

Искусство Леонида Сметанникова. – М., 2008.

Мифологемы Древнего мира. – СПб., 2008.

Гёте и музыка. – Саратов, 2009.

А.С.Пушкин и музыка. – Саратов, 2009.

А.К.Толстой и музыка. – Саратов, 2009.

Гений из Энгельса. – Саратов, 2009.

Антитезы эпохи Барокко. – СПб., 2009.

Альфред Шнитке. Контексты и концепты. – М., 2009.

Конструктивизм в музыкальном искусстве. – Саратов, 2009.

Мировая художественная культура как системное целое. – М., 2010.

Соискателю учёной степени кандидата (доктора) искусствоведения. – М., 2010.

Райнер Мария Рильке. – СПб., 2010.

Начало русской литературы. – Липецк, 2010.

Иван Андреевич Крылов. – Тверь, 2010.

Концепционный метод музыкально-исторического анализа. – М., 2010.

Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов, 2010.

Эстетика и антиэстетика тоталитаризма. – СПб., 2011.

Салтыков-Щедрин: «Люблю Россию до боли…». – Тверь, 2011.

Валентин Серов: Петербург-Домотканово. – Тверь, 2011.

Творчество И.Ф.Стравинского. – Саратов, 2011.

Творчество С.В.Рахманинова. – Саратов, 2011.

«Серебряный век» русской художественной культуры. – Саратов, 2011.

Сокровищница искусства Твери. – Тверь, 2011

Сокровищница искусства Ярославля. – Ярославль, 2011.

Сокровищница искусства Костромы. – Кострома, 2011.

Сокровищница искусства Ива́нова. – Иваново, 2011.

Сокровищница искусства Нижнего Новгорода. – Нижний Новгород, 2012.

Врубель и его время. – СПб., 2012.

Рембрандт и его время. – СПб., 2012.

Космогония авангарда. – Саратов, 2012.

Музыка XX века. – Саратов, 2011.

Сокровищница искусства Ульяновска. – Ульяновск, 2012.

Сокровищница искусства Самары. – Самара, 2012.

Саратовская консерватория (1912–2012). – Саратов, 2012.

Классический реализм Постромантизма. – СПб., 2012.

Маньеризм и рококо как ипостаси стиля барокко. – Новосибирск, 2012.

Сокровищница искусства Волгограда. – Волгоград, 2012.

Сокровищница искусства Астрахани. – Астрахань, 2012.

Два солнца мировой литературы. – М., 2012.

Аналогии и параллели. – Саратов, 2013.

Сергей Рахманинов. Звёзды и тернии «русского пути». – Тамбов, 2013.

Мир музыкальной культуры. – Саратов, 2013.

Сводная редакция евангелий Матфея, Марка, Луки и Иоанна. – Саратов, 2013.

Немеркнущие идеалы Античности. – Пенза, 2013.

«Золотой фонд» столицы Поволжья. – Саратов, 2015.

Коллаж и полистистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство. – Саратов, 2015.

За линией горизонта. – Саратов, 2015.

Вехи. События. Лица (Искусство Саратова). – Саратов, 2015.

Творчество Г.В.Свиридова. – Саратов, 2015.

Творчество А.И.Хачатуряна. – Саратов, 2015.

Con tempo. Композитор Елена Гохман. – М., 2016.

Творчество С.С.Прокофьева. – Саратов, 2016.

Азбука музыкального искусства. – Саратов, 2017.

Два гения с берегов Волги. – Саратов, 2017.

Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. – М., 2017.

Классики отечественной музыки. Михаил Иванович Глинка. – М., 2017.

Очерки музыкального искусства. Барокко. – Саратов, 2017.

Освободительная эпопея в зеркале музыкального искусства России. – Saarbrücken, 2017.

«…Тяжкий путь познания». Лион Фейхтвангер. – Тамбов, 2017.

Художественная культура Саратовского края. Часть первая. Литературная классика. – Саратов, 2017.

Художественная культура Саратовского края. Часть вторая. Пластические искусства (Архитектура. Скульптура. Живопись). – Саратов, 2017.

Художественная культура Саратовского края. Часть третья. Музыка, театр и кино. – Саратов, 2017.

Ave Elena. Композитор с берегов Волги. – Saarbrücken, 2017.

Об одной из русских земель. Искусство Саратовского края. – Saarbrücken, 2017.

Константин Федин. – Саратов, 2017.

Историко-революционная эпопея в отечественной музыке 1950-х годов. – Саратов, 2017.

Искания, труды, дерзания. – Саратов, 2018.

Избранные страницы исполнительского искусства. – Саратов, 2018.

Анализ музыкальных произведений. – Саратов, 2018.

Максим Горький. – Саратов, 2018.

О первых классиках музыки Закавказья. – Саратов, 2018.

Творчество Н.Я.Мясковского. – Саратов, 2018.

Теория и история музыки. Концепционный метод анализа. – М., 2018.

История исполнительского искусства. Портреты выдающихся мастеров. – М., 2018.

«Какой во мне пылал огонь!». – Тамбов, 2018.

Муза Александра Пушкина. – Саратов, 2018.

Эрнст Теодор Амадей Гофман. – Саратов, 2018.

Мир и человек начала XX века в призме музыкального искусства России. – Саратов, 2018.

Мэтр вокала. – Саратов, 2018.

Третья в России, первая в провинции. – Саратов, 2018.

Музыкальное искусство России начала XX века. – Саратов, 2018.

Диалог эпох в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.

Комплекс агрессивности в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.

Проблема гуманизма в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.

Фольклорное движение в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.

Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М., 2018.

Смысловые концепты отечественной музыки начала XX века. – М., 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Древний мир. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Античность. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Средневековье. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Возрождение. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Барокко. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Просвещение. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Романтизм. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Постромантизм. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Модерн I. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Модерн II. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Модерн III. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. «Золотой век» русской художественной культуры. – Саратов, 2019.

Творчество Д.Д.Шостаковича. – Саратов, 2019.

Альфред Шнитке. К 85-летию со дня рождения. – Саратов, 2019.

Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности. – Саратов, 2019.

Композитор Евгений Бикташев. – Саратов, 2019.

«Немецкий композитор из России…». – Тамбов, ТГМПИ, 2019.

Алексей Константинович Толстой. – Саратов, 2019.

Отечественная музыка XX века. Реалии и мифы. – М., 2019.

Арам Ильич Хачатурян. Очерки творчества. – Саратов, 2019.

Музыкальная летопись военных лет. – М., 2020.

Художественная культура Поволжья. Тверь. – Саратов, 2020.

Военная эпопея. – Саратов, 2020.

Наш Кассиль. – Саратов, 2020.

Полтора столетия назад. – Саратов, 2020.

Appassionata. Очерки творчества Бетховена. – М., 2020.

Eroica. Людвиг ван Бетховен. – Тамбов, 2020.

Великие имена. – Саратов, 2021.

Мировая художественная культура. – М., 2021

Художественная культура Саратовского края. – Саратов, 2021.

Бетховен. Смыслы творчества. – Saarbrücken, 2021.

Титаны словесности. – Saarbrücken, 2021.

Смысловые концепты всемирного художественного наследия. – М., 2021.

Памяти Сергея Слонимского. – Саратов, 2021.
Фирдоуси. – Саратов, 2021.
Оперы Палиашвили. – Саратов, 2021.
Н.А.Некрасов. – Саратов, 2021.
Истоки музыкознания. – Саратов, 2021.
Два «солнца» мировой литературы. – М., 2021.
Эволюция европейской оперы. – Саратов, 2021.
История русской музыки. – М., 2022.
Николай Яковлевич Мясковский. – Саратов, 2022.
Георгий Свиридов. – Курск, 2022.
Сергей Прокофьев. – Саратов, 2022.
Фёдор Шаляпин. – М., 2022.
Сергей Рахманинов. – М., 2022.
Саратовская консерватория. Вехи хорового искусства. – Саратов, 2022.

Александр Демченко (Саратов)

Певческий универсализм

Начнём с того, что основу творческого мира народного артиста СССР Леонида Сметанникова составляют три исполнительских амплуа: **опера, романс, песня**.

Имеет смысл расшифровать подробнее: опера и оперетта, кантата и оратория, романс классический и бытовой, песня эстрадная и народная. То есть практически все вокальные жанры. И в каждом – блестящие творческие достижения.

Таков знаменитый артистический универсализм Сметанникова, такова его редкая многогранность, поразительная широта творческого диапазона.

Из рецензий: *С нетерпением ждала музыкальная Москва выступления одного из своих любимцев – солиста Саратовского театра оперы и балета Леонида Сметанникова.*

Народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР, Сметанников широко известен в столице благодаря своей разносторонней концертной деятельности, выступлениям по радио и телевидению, записям на пластинки.

Для поклонников и специалистов оперного театра этот певец представляет большую ценность как обладатель редкого в наши дни голоса – лирического баритона. Его благородные, возвышенные и мужественные герои – Онегин, Елецкий, Валентин – образцы высочайшего актёрского профессионализма. Зрителям оперных театров страны он знаком как темпераментный исполнитель ролей Дон Жуана, Фигаро, Петруччио.

Л.Сметанников является одним из лучших интерпретаторов русской народной песни и старинного романса.

…Слушатели наградили любимого певца яркой россыпью цветов и длительной овацией. Концерт к Колонном зале запом-

нится надолго, ибо он стал настоящим откровением ***(А.Хрипин, Москва).***

Артистический универсализм саратовского певца не имеет ничего общего с неразборчивостью, всеядностью или пёстрой эклектикой. Его исполнительскому творчеству присуще внутреннее единство. И определяется оно тем, что Леонид Сметанников всегда и во всём остаётся самим собой.

Что такое оставаться самим собой? Это прежде всего означает иметь совершенно устойчивые, индивидуально неповторимые, легко узнаваемые качества голоса. Его баритон нередко называют великолепным, чу́дным, отмечая красоту окраски, «бархатность» тембра, благородство и теплоту звучания. Это голос большого диапазона – яркий, полётный, ровно звучащий во всех регистрах.

Тема отдельного разговора – его кантилена. Кантилена мягкая, но звучная, очень пластичная, нескончаемо широкая. Когда она льётся потоком непрерывного развёртывания, мелос расцветает оазисами наслаждения, становится чарующе-упоительным. Это совершенство вокального звуковедения, подлинное бельканто – одно из главных богатств певца, за которым стоит богатство души.

От первого лица: *Не надо петь всё время громко! Петь надо мягко, зачаровывая.*

Слушатель должен наслаждаться. Главное – красота тембра.

* * *

Другие грани его вокального искусства состоят во владении всем многообразием звуковой палитры. На одном полюсе – тембровость предельно нежная, ласковая, звучание высокого регистра лёгкое, светлое, как бы воспаряющее. На другом полюсе – подчёркнутая твёрдость, мужественность, блеск и «металл», а при необходимости и жёсткость, суховато-холодный оттенок, грозовая мощь.

И между этими полюсами – масса градаций, создающих базу для гибкой фразировки и нюансировки. Здесь один из показателей его мастерства состоит в филировке звука от еле слышного пианиссимо до громоподобного фортиссимо и наоборот.

Что ещё обычно отмечают у Сметанникова, так это естественность манеры пения. Он исходит из принципов формирования звука,

характерных для классической школы, что даёт его голосу большое, наполненное, «округлое» звучание. И надо полагать, благодаря этому он до сих пор не «стёр» свой голос. Поэтому и сегодня, после пяти десятилетий интенсивнейших профессиональных выступлений, голос его звучит по-прежнему превосходно.

Непосредственно с вокалом соседствует такое качество, как дикция. Общепризнанно, что она у него совершенно безупречная, а встречается это в певческом искусстве крайне редко.

«Я целый год учился открывать рот и говорить "да", чтобы это было "да". Целый год!» – это его признание из времён консерваторского обучения. И Леонид в конечном счёте добился своего. Он ничуть не форсирует, не артикулирует нарочито, а между тем каждое слово у него слышно явственно, с полной отчётливостью.

Придавая столь большое значение дикции, Сметанников безусловно прав. И не только потому, что слушатель имеет законное право слышать поэтический текст.

От первого лица: *Отчётливо сказанное певцом слово важно и само по себе. Но, кроме того, через дикцию и слово к артисту приходит и образ, и настроение, и проникновение в суть исполняемого произведения.*

Ну, а рядом ещё и актёрский комплекс. Пресса единодушно отмечает импозантность его артистической внешности, присущее ему *«море обаяния».* Вокальную виртуозность вкупе с разнообразными приёмами игры голосом дополняют у него незаурядные актёрские данные, способность к самобытной лепке визуального образа, сценическая свобода, дар артистического перевоплощения.

Добавим к этому великолепную, безотказную память – общую и музыкальную. Добавим и обязательное для него доскональное знание своего певческого, словесного и актёрского материала, его законченную отработанность – *«Всё должно быть безупречно!»*

Кажется, сказанного достаточно, чтобы говорить о всестороннем мастерстве Леонида Сметанникова, о его высочайшем профессионализме. На самом же деле понятие *мастер* включает в себя такое множество оттенков и деталей, что продолжать можно бесконечно.

Из рецензий: *Леонид Сметанников – актёр большого сценического обаяния. Труднейшие баритоновые партии оперного*

репертуара звучат в его исполнении удивительно легко. Голос певца льётся свободно. Впечатляет сочетание превосходного бельканто с отличной дикцией.

*Естественна манера пения актёра: создаётся впечатление, что он просто разговаривает с партнёрами. Это – высшая форма вокального искусства (**Л.Адамантова, Иваново**).*

Истинный профессионализм для Сметанникова неразрывно связан с умением слышать других. Не только самому делать всё, что необходимо, но и чувствовать партнёра, органично вписываться в «хор» музыкального целого.

***Говорят коллеги:** У Сметанникова замечательные вокальные данные. Но главное, он – думающий профессионал, а не просто «механический вокалист».*

Что я понимаю под «механическим вокалистом»: родился человек с хорошим от природы голосом и пользуется этим, бездумно эксплуатируя его.

А Сметанников постоянно в творческом поиске. Это видно и в процессе репетиций. Я оркестровый музыкант и мне не раз приходилось аккомпанировать ему. Так вот, в отличие от многих артистов, которые идут по линии «демонстрации» своего исполнения, он стремится всё время быть в оркестровой среде, чтобы его голос не выпадал из музыкальной канвы, а сливался с ней.

*Это – свидетельство его творческого мышления. Поэтому работа со Сметанниковым приносит нам такую творческую радость (**М.Шифер, Москва**).*

* * *

Особая грань мастерства певца связана со спецификой его артистической жизни. Он непрерывно переходит от одного типа исполнительства к другому, выступает перед самой различной слушательской аудиторией, попадает во всевозможные национальные и климатические условия, географические и временны́е пояса. Это обязывает его к «быстрому реагированию», к мгновенному переналаживанию психологического настроя и певческого аппарата.

Говорят коллеги: *Сметанников чутко ощущает необходимость перенастройки в манере подачи звука при исполнении – скажем, партии Фигаро в опере Россини «Севильский цирюльник» или партии Мазепы в одноимённой опере Чайковского. Это различия и в национальной характерности, и в языковой фонетике, и в способе пения.*

Ещё более такая перенастройка нужна в зависимости от того, поёт ли он в оперном театре или в концертном зале, на стадионе или в небольшом помещении, с микрофоном или без усиления звука. Совсем по-иному приходится петь в студиях радио и телевидения.

Во всех этих случаях необходима ещё бóльшая перестройка вокала – Леониду Сметанникову приходится перестраиваться в самое короткое время, в течение суток или даже часов.

Умение перенастраиваться – один из секретов этого певца, позволяющий ему с успехом выступать в разных жанрах ***(В.Томах, Саратов).***

«Один из секретов…» А сколько их ещё! И критики не раз предпринимали попытки разгадать эти секреты, а заодно и весь комплекс качеств, составляющих артистический облик Сметанникова.

Говорят коллеги: *Попробую раскрыть секрет огромного успеха певца. Он в высшей степени обаятелен, артистичен. Его баритон лёгок, звонок, великолепно оформлен в центральном и верхнем регистрах, в нижнем же исключительно красив и бархатист. Свобода и естественность – вот кредо певца.*

Я счастлив был убедиться, что Л.Сметанников – умный исполнитель, понимающий, что строгий минимум жестов, мимики при необычайной выразительности голоса даст ему всё необходимое для проникновения в сердце слушателя.

Он показал себя мастером темпа и фразировки – они у него очень гибки и всегда убедительны.

Можно бесконечно восторгаться способностью певца к импровизации в исполнении русских народных песен.

*В классическом репертуаре Л.Сметанников стоит, по моему мнению, на небывалой высоте (****А.Лимановский, г.Сызрань Самарской области).***

В подобных «разгадках» очень важна ещё одна, порой трудноуловимая тонкость, резко отделяющая большое искусство от просто мастеровитости и хорошего владения ремеслом.

От первого лица: *Мне часто на память приходит один эпизод из жизни великого Шаляпина.*

Как-то вёз его ямщик и поинтересовался, чем занимается барин. «Пою» – сказал Шаляпин. В ответ ямщик посмеялся снисходительно: «Все мы, мил человек, поём…» «Верно, все, – согласился Фёдор Иванович. – Но ведь главное-то – как».

Как – вот в чём непреложный закон настоящего искусства.

* * *

И это *как* неоднократно пытались определить ценители исполнительства Леонида Сметанникова. Едва ли не самые ходовые слова при этом – искренность и естественность.

Из рецензий: *Слушая Сметанникова, невольно подпадаешь под власть его творческого обаяния. Он поёт с видимым удовольствием, и это ощущение незамедлительно передаётся слушателям.*

*Главное, что придаёт впечатляющую силу его искусству – это естественность и простота исполнения, искренность певца. Всё это способствует прочному контакту артиста со слушателями (**Г.Губайдулина, Казань**).*

Из писем: *Сегодня купила Вашу пластинку «Арии из опер». Чем берёт за душу Ваше пение? Вы исполняете так, как будто сами написали текст и музыку. Вот такое впечатление.*

*Спасибо Вам за то, что дарите нам КРАСОТУ (**Л.Гура, Краснодар**).*

Искренность, как неотъемлемое качество его исполнения, входит составным элементов в более широкое понятие. Имя ему – лиризм. Лиризм, пронизывающий у него всё насквозь. И это при всей объективности, выверенности образов, исключающей субъективный

произвол трактовки. И он сам осознаёт это, говоря о себе: *«Я по натуре – лирик».*

Во всё, что делается им в искусстве, он щедро, без остатка вкладывает душу и сердце. Отсюда столь свойственные его исполнению эмоциональность, теплота, проникновенность, доверительность.

И что ещё притягивает к творчеству Сметанникова – так это глубокое участие в человеке, сочувствие, сострадание к нему. Не случайно, даже когда артист играет холодных, отчуждённых, надменно-гордых героев, он всегда настойчиво акцентирует подтекст – спрятанную тоску по любви, идеалам, иной жизни, жажду понимания и соучастия.

И ещё один штрих, чрезвычайно важный для артистического облика Сметанникова, для его *как* – горячо вибрирующий в нём нерв современности. Своей творческой сверхзадачей он считает «наведение мостов» между искусством, какому бы времени оно ни принадлежало, и нынешним днём, чувствами и проблемами тех людей, которые сегодня пришли в зрительный зал.

От первого лица: *Когда вдумываешься в суть поступков своих героев, начинаешь понимать, как многое роднит их и моих слушателей в чисто человеческом плане.*

Именно поэтому я внутренне стараюсь всегда с помощью музыки говорить не об Онегине, Демоне или, скажем, Дон Жуане. Я говорю со сцены о нас, современниках. Не знаю, получается ли это.

Нетрудно убедиться и в такой закономерности. Любая оперная партии, если её делает настоящий актёр, не похожа на предыдущие её исполнения. От конкретного времени и конкретного человека входит в роль и в характер очень многое.

Вот почему и в Верди, и в Чайковском современный артист говорит современным языком, поёт современными интонациями и, можно сказать, в современном темпе. Пусть не впрямую, пусть завуалировано, но это так.

* * *

Кому-то может показаться, что судьба Леонида Сметанникова с его успехами, популярностью и регалиями – это готовый сюжет для голливудской сказки о превращении Золушки в принцессу. Вчера – обыкновенный рабочий парень, сегодня – звезда первой величины.

Говорят коллеги: *Про таких людей говорят – родился под счастливой звездой.*

И правда, если судить по внешним вехам биографии Леонида Сметанникова, и успех, и устойчивая зрительская любовь пришли к нему как бы сами собой, будто подарок фортуны.

Прекрасный голос, эффектные сценические данные, неизменные аплодисменты зала, будь то в Москве, Томске, Хабаровске, не говоря уже о его родном городе…

*И только посвящённые знают, сколько воли, настойчивости, сколько кропотливого, самоотверженного труда за каждой подготовленной им ролью, за каждой песней, исполненной в концерте (**В.Шкаровский, Саратов**).*

Труды праведные… Давно уже ведёт певец особый счёт в своей жизни. Сегодня на этом счету свыше двух тысяч спектаклей и почти десять тысяч концертов. «Производительность труда» просто невероятная. К тому же многое связано с жёстким гастрольным графиком, подразумевающим нескончаемые переезды, перелёты, гостиницы, оформления.

Абсолютно не имеет смысла заниматься географией его гастролей – вряд ли отыщется на карте нашей страны более или менее крупная точка, где он не бывал, причём в ряде городов неоднократно. А постоянные зарубежные выезды – ещё более хлопотные и утомительные!

Добавим к этому педагогический труд в Саратовской консерватории, заведование кафедрой и многие так называемые общественные обязанности.

Рабочий режим Сметанникова – это феномен. Феномен труднопредставимый, почти фантастический.

Вот характерный пример из мая 1974 года: 16-е – выступление на авторском вечере композитора Леонида Афанасьева в Доме культуры аэропорта Внуково с телетрансляцией на Москву; 17-е – гастроль в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова («Травиата», партия Жермона); 18-е – сольный концерт в селе Разбойщина Саратовской области.

Другой пример. С 13 января по 8 февраля 1977-го он выступил в четырёх спектаклях («Фауст», «Граф Люксембург», «Евгений Онегин», «Севильский цирюльник»), сделал запись восьми русских

народных песен (с оркестром народных инструментов под управлением Н.Некрасова) и трёх эстрадных (с эстрадно-симфоническим оркестром под управлением Ю.Силантьева), а также дал 12 концертов – восемь в Москве (в том числе в Колонном зале и по Центральному телевидению), три в Саратове и три в городе Балашове Саратовской области.

К слову, в том же 1977-м, в октябре Сметанников побывал с концертами в Севастополе, Ленинграде, Москве, Баку, Харькове, Ташкенте. А в начале ноября состоялась его гастрольная поездка по Франции: Париж, Бордо, Тулуза, Марсель, Орлеан, Ницца, Канн, Руан, Лилль, с заездом в Монте-Карло.

Вдумаемся: каких сил стоит одно только перемещение! А ведь ещё и петь нужно, да не как-нибудь – в полную меру своих возможностей. Иначе он не может.

Да, никогда не работает вполсилы, кое-как. Всегда отдаёт залу всё, на что способен.

> ***Говорят коллеги:*** *Он мудрый человек и очень честный, безотказный труженик. Ради дела, ради чёткости в его организации может пойти на конфликт. Но и к себе безжалостен.*
>
> *Мне много приходилось встречать и сопровождать «звёзд», однако такого самоистязания перед концертами, такого трепетного к ним отношения видеть не приходилось.*
>
> *Публика это чувствует, её трудно обмануть, она умеет отличить подделку от настоящего. Не помню, чтоб он хоть в чём-то схалтурил. Наверное, потому всегда и аншлаг, и «бисы», и розы даже зимой (**С.Васильева, Челябинск**).*

Причём никогда не скупится, не «экономит» голос, щедро отдаёт публике во время концертов максимум возможного.

Вспоминаю памятное для него выступление в Москве 18 ноября 1984 года. В I отделении он пел вокальный цикл Шумана «Любовь поэта» из 16 номеров, а сверх программы – арию Дон Жуана из одноимённой оперы Моцарта и каватину Альфонсо из «Фаворитки» Доницетти. Во II отделении прозвучала большая серия романсов Рахманинова, на «бис» его романс «Я опять одинок», «Бурлацкая», каватина Алеко, а кроме того – серенада Дон Жуана из оперы Моцарта и «Застольная» Свиридова.

Только тот, кто пел сам, может оценить, каких сил и какого напряжения стоит это вокалисту. Тем более в таком огромном зале, каким является Концертный зал имени Чайковского, и при той степени ответственности – всё-таки публика столичная!

Мысленно «прокручивая» перед собой все эти цифры, даты, географические названия, припоминая его огромный по разнообразию и количественному размаху репертуар, пытаясь представить себе сверхинтенсивность жизненного ритма, который он выдерживает вот уже более полувека, я прихожу к выводу, что и в этом отношении нелегко найти Сметанникову достойного соперника.

* * *

Подавляющее большинство из нас лицезреет только крошечную надводную часть огромного айсберга, именуемого артистической жизнью. Только видимый результат тех несчётных трудов, которым отдаётся всё и вся.

Вспоминаются грустные слова, сказанные как-то народной артисткой СССР Марией Биешу: *«Когда слышу комплимент “поёт, как птица”, я думаю – как тяжело живётся птицам. Если бы кто знал, сколько нужно певцу работать и от чего только ни приходится ему ради этого отказываться».*

Позволю себе «лирическое отступление». Случилось это где-то в середине 1970-х, когда я очень внимательно следил за творческим ростом Леонида. Стало мне с некоторых пор казаться, что он поёт чрезмерно много. Перегрузки в театре – тогда это было до 15 спектаклей в месяц. Плюс многочисленные запланированные и случайные концерты – здесь цифры доходили до непредставимых измерений и некоторые из них я уже приводил.

Работа, работа, работа. Подчас до полного изнеможения. Сплошной бег, бег безостановочный, почти без передышек. И думалось: а ведь надо бы останавливаться время от времени, отряхивать дорожную пыль. Обернуться назад, чтобы не повторять ошибок. Заглянуть вперёд, и подальше, чтобы увидеть перспективу.

Некогда, некогда. Отказывать не может и не хочет. *«Надо петь, пока молодой»* – то было чуть ли не девизом. Зовут в «Голубой огонёк» Центрального телевидения – пожалуйста. Министерство культуры предлагает съездить в Австрию – Сметанников всегда готов. Росконцерт приглашает в Воткинск на дни Чайковского – как можно

не поехать. Композитор Мурад Кажлаев просит выступить в серии его авторских вечеров – отказом обидеть неловко.

Что это, думал я – необыкновенная щедрость, желание побольше заработать, стремление закрепить успех, торопливая жажда славы или всё вместе взятое?

Во-первых, я боялся за его певческий аппарат. Вряд ли кому нужно доказывать, что голос – это богатство, которое требует особой бережности обращения. Ведь его можно «заездить», «загнать». Сорвёшь голос, тогда на несколько месяцев – катастрофа, вынужденный тайм-аут. Если поспешишь запеть, не долечившись, можешь и вовсе с вокалом распрощаться.

В этом я ошибся. Оказалось, что Леонид следит за голосом как никто. И за все прошедшие годы лишь один раз попал в «зону молчания».

Ну, хорошо – это, так сказать, материально-физиологический аспект. Но есть аспект «идеальный», творческий. Ведь в подобной изматывающей беготне человек искусства может сойти на нет. На этой почве возникло между нами временное расхождение и даже некоторое взаимное охлаждение. Теперь понимаю, что напрасно опасался за его судьбу.

Петь, петь как можно больше, петь всегда и везде – это для Сметанникова, как говорится, способ существования. Однако даже при самой большой загрузке он умудряется найти время, чтобы проанализировать то, что было, и спрогнозировать своё близкое и отдалённое будущее. И пусть неприметно для стороннего взгляда, но, не прекращаясь, шла внутри него вдумчивая, углублённая работа.

Нет, не останавливался певец в своём творческом развитии, всё время продвигался вперёд.

Вспоминаю, как через несколько лет после окончания им консерватории, его педагог А.И.Быстров делился со мной своей большой удовлетворённостью бывшим учеником. До чего отрадно было ему, что в отличие от многих других выпускников Леонид продолжал работу над голосом, укреплял верхний регистр, добивался ровности кантилены, мощи звучания, развивался в отношении тембровой красочности и вокальной нюансировки.

Эта жажда совершенствования, обнаружившаяся у него на старте самостоятельного творческого пути, никогда не покидала его и впоследствии.

* * *

Есть у Леонида Сметанникова прекрасный залог для неустанного движения вперёд – трезвое, критичное отношение к себе и своему искусству.

Я не случайно употребил эпитет *прекрасный*. Ведь не секрет, что среди певцов, к сожалению, немало таких, которые, как капризные дети, ждут только похвалы, а любое замечание в свой адрес воспринимают как личное оскорбление. Самолюбие и самомнение у подобных артистов «зашкаливает» непомерно, но что поделаешь – такая уж порода.

У Сметанникова всё иначе: о своих просчётах и минусах он осведомлён лучше, чем кто-либо. Но, тем не менее, у окружающих выясняет в первую очередь что плохо и что не удалось.

Прямым продолжением сказанного является у Сметанникова редкая, временами просто беспощадная требовательность к себе. Перелистывая его артистический дневник, я много раз встречал однотипную реплику: «Принимали отлично… Я недоволен». И дальше нередко следовал строгий критический разбор того, что, на его взгляд, не удалось.

> ***От первого лица:*** *Недавно читал о Рахманинове, о его постоянном недовольстве собой. Чуть ли не после каждого концерта он бросал фразу: «Паршиво играл».*
>
> *Словно о себе читал. Чем дальше, тем больше недоволен собой, хотя слушатели и критики хвалят. Это недовольство беспокоит, иногда даже спать не даёт. Но я не в претензии к нему. Оно, как заводной ключ, даёт необходимую подпитку. Отличное средство против самоуспокоения.*
>
> *Про себя решил: как только исчезнет недовольство собой, уйду со сцены.*

И ещё одно. При всей своей «безразмерности» он всё-таки ставит для себя определённые ограничители. Скажем, как-то уговаривали его стать ректором Саратовской консерватории. Не согласился. И это безотказный Сметанников?! Сработал главный его критерий: всё для творчества, всё для того, чтобы оставаться «свободным художником».

В своё время были заманчивые предложения – из Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, из Мариинки,

из Большого. Что греха таить, обдумывал, колебался. Но в конечном счёте что-то внутри неизменно перевешивало в пользу Саратова. И никогда не жалел об этом.

От первого лица: *Не стал москвичом – ну и что? В столице у артистов жизнь другая, много забот о комфорте, а творчество – потом. Я замечаю в их работе небрежность, поверхностность. Мало желания поглубже донести до слушателя текст, музыку.*

С хорошими голосами певцов немало, но очень редко, чтоб и голос, и душа были; люди берегут себя. На эстраде Пугачёва – одна из немногих, кто переживает, по-настоящему делает песню.

И мне, пожалуй, помогает то, что я не в суете нахожусь, а живу на Волге, в центре России, думаю о своих слушателях.

* * *

Но вернёмся к «трудовой повинности». Да, жизнь его – это прежде всего работа, работа и ещё раз работа. Непрерывная, нескончаемая, исключительно напряжённая.

Говорят коллеги: *Леонид Сметанников не мыслит себя без повседневного, кропотливого и упорного труда.*

Таким он был, когда начал осваивать основы творческого процесса на I курсе Саратовской консерватории. Таким он остался и теперь, будучи зрелым мастером, наделённым высокими званиями ***(А.Быстров, Саратов).***

Да, нужно до мелочей спланировать свой график, чётко организовать время, нужно предусмотреть аварийные ситуации и в соответствующий момент уметь «сгруппироваться».

От первого лица: *Стараешься успеть как можно больше. Но, само собой, приходится продумывать, отбирать.*

Принцип – очерёдность дел. Выделять главное, а из главного – самое главное.

К примеру, готовлю новую оперную партию – собираюсь предельно, всё отдаю ей. Поскольку это для меня вопрос творческого роста, то есть вопрос жизни.

Да, бывает усталость. В конце больших гастрольных поездок, которые иногда изрядно выматывают. А порой даже в конце спектакля. Ведь приходится держать непрерывный контроль за интонацией, словом, жестом, за реакцией партнёров и зрительного зала – словом, приходится выкладываться до конца.

Да, случается порой нажимать на «газ», то есть включать режим колоссального самопреодоления.

От первого лица: *Бывает, не звучит голос. Не звучит, и всё тут.*

Не падать духом! Сделай грим, заставь себя выйти на сцену, вдохни атмосферу зрительного зала и начинай петь. Старайся зазвучать.

И смотришь, к середине спектакля или концерта уже отлично поётся. Приятно, радостно: победил самого себя!

Да, всё это бывает. Но он никогда не жалуется. Сам выбрал себе такую судьбу. И потом это ведь не подёнка, не каторга. Это труд, дающий настоящую отдачу, завидные результаты. В их достижении сам Сметанников склонен придавать решающее значение именно работе.

От первого лица: *Мы часто употребляем выражение «секреты мастерства». Может, в этом есть какое-то желание опустить завесу тайны на труд артиста?*

На деле всё гораздо проще и секрет здесь один: хочешь чего-то добиться – трудись и работай. Работай и трудись.

Спасибо, что я понял эту нехитрую истину ещё студентом…

Конечно, все мы придаём значение природной одарённости. Тембр, «крепость» певческого голоса – это от природы.

И всё-таки работа над собой первенствует в карьере певца. Без постоянного труда и «большой» голос может показаться незначительным. А бывает и обратное: певец с достаточно скромными от природы голосовыми данными пленяет слушателей силой своего мастерства.

Справедливости ради заметим, что сам Сметанников демонстрирует наиболее оптимальный вариант: данный Богом талант, по-

множенный на недюжинный запас жизненной энергии, на воспитанную в себе выносливость и житейскую закалку, на неиссякаемые трудолюбие и работоспособность.

Говорят коллеги: *Бывает, что певец больше добивается трудом, чем природным дарованием или, наоборот, нещадно эксплуатирует отпущенное природой, не прикладывая особых трудов, и это мстит незамедлительно и жестоко.*

А в Сметанникове счастливо сочетаются яркая вокальная одарённость, трудолюбие и целеустремлённость ***(Р.Трохман, Москва).***

* * *

Век живи, век учись – можно подумать, что эта старинная мудрость заповедана специально для Сметанникова. Он постоянно стремится приобщиться к интересному, ценному, полезному у других, кто бы это ни был.

С благоговением называет певец имена мастеров вокального искусства отдалённого и недавнего прошлого. Первое среди них – Фёдор Иванович Шаляпин. И это не просто кумир: великий бас дал ему главный урок классического вокала.

От первого лица: *Шаляпин всегда был и остаётся моим идеалом в искусстве. Каждый раз, преодолевая очередную ступень мастерства, я возвращаюсь к нему, читаю о нём, слушаю записи.*

У него уникально гармоничное слияние слова и звука, невероятно точная расстановка смысловых акцентов. Громадность гения сквозит у него в каждой ноте. Талантливых певцов много, но далеко не каждый способен достичь даже доли такого совершенства.

Были моменты, когда мне хотелось повторить то, что делал Шаляпин. И каждый раз я приходил к выводу, что он неповторим, повторить его невозможно. Однако при всей своей неповторимости искусство Шаляпина может превосходно служить для певцов ориентиром и высшей «планкой». Опять-таки сужу по себе.

Время от времени я обращаюсь к произведениям из его репертуара. Одно из них – «Клубится волною» из «Персидских пе-

сен» Рубинштейна. Здесь великий певец дал мне толчок во всех отношениях. Слушая его исполнение этой вещи, я после долгой самостоятельной работы почувствовал себя так, словно бы мне удалось подняться на некую горную вершину.

В такие моменты испытываешь невыразимое, высшее блаженство. Оттого, что знаешь, как это великолепно делали до тебя и как хочешь сделать ты. Не только хочешь, но и можешь. Когда способен передать все необходимые тонкости и нюансы слова и музыки. Когда оказываешься в особой ауре и чувствуешь вокруг себя трепещущий нимб.

Как хочется удержать эту высоту, эту вершинную для себя точку художественного исполнительства!

Бережно хранит Леонид в памяти занятия со своими педагогами по музыкальному училищу и консерватории. С благодарностью помнит старших коллег по Саратовскому оперному театру, который давно стал для него родным домом.

Ему посчастливилось встретить на своём пути немало высокоодарённых людей искусства, в частности работать под руководством Романа Тихомирова, которого считает гениальным оперным режиссёром.

Всегда поучительными были для него контакты с концертмейстерами, из которых он выделял для себя в Саратове Елену Губанову, а в Москве Розалию Трохман. Они очень помогли ему в художественном становлении, помогли приблизиться к вершинам исполнительства. И он не устаёт повторять: *«Низкий поклон этим прекрасным музыкантам».*

Наконец, очень плодотворным для его творческого роста было сотрудничество с различными инструментальными ансамблями и оркестровыми коллективами. Пожалуй, наиболее примечательную роль в его судьбе сыграли два оркестра, работавшие при Центральном телевидении: Эстрадно-симфонический оркестр под управлением Юрия Силантьева и Академический оркестр русских народных инструментов под управлением Николая Некрасова.

Учится Леонид Анатольевич и у своих учеников. Может показаться, что сказано это сугубо фигурально, но тем не менее…

***От первого лица**: На первых порах думал, что педагогика будет мешать основной работе. Оказалось, нет.*

Во-первых, чтобы учить кого-то вокальному мастерству, надо самому всё время быть в форме. А во-вторых, обучая других, обязательно учишься и сам.

В том числе и потому, что хочется показать, как нужно петь по большому счёту. И поневоле ищешь, пробуешь, грызёшь гранит науки, формулируешь.

Всё это очень стимулирует. Так что педагогика многое даёт и мне самому. Даёт именно как певцу.

* * *

И действительно, работая со студентами над методикой постановки голоса и развития вокальных данных, молодой тогда педагог исподволь накапливал условия для качественного скачка в своём собственном мастерстве. И то, что раньше делал во многом интуитивно, становилось отныне осмысленным, осознанным, а потому более прочным и надёжным.

Теперь педагогика для него – *«просто наслаждение».* Он согласился возглавить кафедру сольного пения Саратовской консерватории, с удовольствием заседает в жюри Всероссийских и Международных конкурсов вокалистов, включился в работу Научно-методического совета Министерства культуры России, делится накопленным опытом в мастер-классах.

Но самое главное – это непосредственная работа в вокальном классе Саратовской консерватории. Выпестовать ещё один голос, вывести ученика на орбиту артистической жизни доставляет Сметанникову несравненную радость. Особенно, когда он видит осязаемый результат своих трудов. Как было это в случае с Алексеем Кулигиным и Александром Лукашевичем, которые пели «в обнимку» с педагогом главные теноровые партии в «Евгении Онегине», «Иоланте», «Севильском цирюльнике».

Говорят коллеги: *В нынешнем году в городе появилась афиша «Учитель, воспитай ученика». Её маленькая предыстория такова.*

Поначалу в Саратовском театре оперетты возникла мысль устроить сольный концерт его ведущего артиста Анатолия Горевого. Но потом мне пришла идея во что бы то ни стало пригласить в этот концерт и его педагога, Леонида Анатольевича Сметанникова.

*Получился великолепный вечер. Вечер дуэта, где рядом пели учитель и ученик. Как раздольно, широко звучали у них русские песни. И я понял, что русская музыка, русская песня никогда не умрут, если будут петь такие певцы, как Леонид Сметанников и его ученик Анатолий Горевой (**Г.Банников, Саратов**).*

А ещё вот как можно учиться – в гастрольных поездках по ближним и дальним землям. До сих пор ни на йоту не истощился запрограммированный в нём интерес к городам, странам, континентам. До сих пор не перестаёт удивляться: сколько на свете всякого всего!

В этом отношении ему повезло необыкновенно – он в постоянных разъездах по России, много бывает за рубежом. Перед поездкой в новую для него страну внимательно изучает её историю, культуру. А во время поездки стремится как можно больше увидеть и услышать. Так что каждый такой вояж, учитывая подготовку к нему – это масса сделанных для себя открытий и гора впечатлений.

Что это – обычная человеческая любознательность, просто интерес к жизни? Да, но не только. И Сметанников прекрасно это понимает.

От первого лица: *Для любого артиста, будь он певцом или драматическим актёром, очень важна общая духовная культура. Что он имеет «за душой», с чем выходит к людям?*

Так вот, путешествия – они духовно очень обогащают, расширяют кругозор, помогают по-новому взглянуть на жизнь.

Это, так сказать, в целом. Ну, а кроме того, нередко делаешь себе пометки и чисто творческого плана.

Положим, побывать в Италии – счастье для певца. Когда ехал туда впервые, смешно, но хотелось открыть секрет: откуда идёт искусство бельканто. Лечу в самолёте назад, на душе осадок – так и не узнал секрета.

Сошёл в Шереметьево, услышал нашу речь, поразил резкий контраст с речью итальянской и тут же всё понял. Мы говорим в низкой позиции, глуховато, с однообразной интонацией. А у итальянцев речь в высокой позиции, очень живая, интонационно разнообразная – отсюда всего шаг до свободного, полётного пения.

* * *

Как видим, и чисто человеческая пытливость, и жажда раздвижения своих общегуманитарных горизонтов – всё это в конечном итоге так или иначе поворачивается в плоскость творческого «я».

Учиться, познавать окружающий мир, постигать его законы и красоту – это для артиста не самоцель и не просто удовольствие. На базе всего этого накапливает он свою художественную кладовую, из которой впоследствии черпает и отдаёт людям.

Может быть, когда-нибудь удастся выяснить механизм загадочного круговорота: как жизнь перетекает в искусство и как затем искусство возвращается породившей его жизни. И может быть, когда-нибудь прояснится для нас, почему его, певца, так влечёт архитектура и что это даёт ему.

От первого лица: *Обожаю архитектуру. Получаю огромное наслаждение, глядя на творения рук человеческих.*

Меня волнует национальный характер, отложившийся в останках древних строений, проступающий в полустёртых очертаниях улиц и площадей старых городов. Меня волнует связанная с ними поэзия народных преданий и исторических свидетельств. Кстати, в Саратове знаю и люблю многие старые уголки. Иногда даже срисовываю что-нибудь.

Зачем мне это? Не знаю. В такой момент мне приятно уже то, что глаза мои обращены куда-то вдаль и ввысь. Мы ведь ходим, в основном, опустив головы. Глядим себе под ноги и ничего, кроме серого асфальта, не замечаем. А когда поднимешь голову, то видишь, что перед нами прекрасная архитектура, а ещё выше – огромное небо.

«А когда поднимешь голову…» Здесь мы приближаемся к материи очень тонкой и, как кажется, очень важной для искусства Сметанникова.

В последнее время он всё острее осознаёт свою артистическую деятельность как некую миссию. Он не просто поёт в своё удовольствие и для удовольствия людей. Нет, всё намного сложней и серьёзней.

Смутные ощущения на этот счёт появлялись у него и раньше. Хотя бы в том, например, что никогда не мыслил себя в какой-то отъединённости от слушателей.

Напротив, его певческое интонирование всегда отличалось особой общительностью. Он постоянно оттачивает в себе «чувство зала» и просто не представляет своих выступлений без тесного контакта со зрителем.

От первого лица: *Концерты для меня – это прежде всего встречи с людьми. Встречи эти мне нужны как воздух. Благодаря им становишься чище, испытываешь особую наполненность души. Потому что именно на таких встречах с особой ясностью понимаешь, за что тебя ценят, чего от тебя ждут. И, как следствие, возникает огромное желание работать, работать, работать.*

Личные качества Сметанникова – скромность, простота, доступность, отсутствие малейших признаков «звёздной болезни» – естественно проецируются и на его артистическую деятельность. С этой точки зрения, наверное, самое показательное – отношение певца к сельскому зрителю.

От первого лица: *Во всём, в том числе и в культуре, мы в неоплатном долгу перед деревней.*

Знаю это из первых рук. Часто бываю в малых городах и сёлах, особенно в Саратовской области. Люди там по части искусства почти ничего не имеют.

Разумеется, речь идёт не о культуре в виде радио- и телефабрикатов, из которых выхолощена душа. Не случайно, после концертов в сельских клубах люди подходят и говорят: «А вы по “телеку” совсем какой-то другой, “живьём” намного интересней!»

Была бы возможность, выступил бы с концертами во всех сёлах области. К сожалению, по чисто техническим причинам далеко не в каждом клубе можно сделать безукоризненный концерт.

А зритель там очень чуткий. Люди села отлично ощущают степень увлечённости, отдачи артиста. И если, допустим, певец спел «вполдуши», подменяя подлинные чувства фальшивками, то они похлопают ему для приличия и отпустят с миром.

А если они чувствуют, что исполнитель отнёсся к концерту со всей серьёзностью, отдаёт людям частицу своего

сердца, то посмотрите, какие горячие аплодисменты дарят ему селяне, не жалея своих натруженных ладоней.

* * *

Этот демократизм устремлений нередко сочетается у него со своеобразным просветительством. Многие программы он строит на компромиссном соединении хорошо знакомого и неизвестного, популярного и редко исполняемого.

Не забывая о том, чтобы слушатель мог получить художественное наслаждение, а в чём-то и отдохнуть на его концерте, певец в то же время не меньше заботится и о том, чтобы обязательно прозвучала музыка серьёзных мыслей и больших чувств.

«Миссионерские» задатки проявляются у Сметанникова и вне исполнительства. Никогда не чуждался он того, что называют общественной деятельностью. Среди всего прочего провёл в пользу Фонда мира и Детского фонда немало благотворительных концертов.

В общем, давно уже шло в его душе особое брожение и не раз возникали неясные, обрывочные мысли о том, что искусство способно к самому высокому предназначению и что он, как конкретный носитель искусства, может и должен пойти по этой стезе.

Однако только в последние два десятилетия стало в его сознании складываться устойчивое убеждение: настоящее, большое искусство – это не только поэзия, красота, но это ещё и свет истины, и очищение душ, и проповедь лучшего в человеке.

От первого лица: *Виктор Гюго считал, что дух человеческий открывается тремя ключами. Это – цифра, буква и нота.*

Если мне доверены два из этих волшебных ключей – буква и нота – я должен помочь человеку понять себя, должен заронить в нём стремление стать лучше.

Когда я слушаю или пою романс, мне хочется быть добрее, жить красивее. Хочу надеяться, что и с другими происходит что-то подобное. Хотя бы в самой малости.

Вот почему при всей занятости и озабоченности любой человек должен время от времени встречаться с музыкой. И в момент этой встречи как бы остановиться, задуматься о своей жизни, заглянуть в собственную душу.

Я же, со своей стороны, стремлюсь каждым своим выходом на сцену пробудить в моих слушателях самые добрые мыс-

ли и чувства. Мне хочется принести людям радость, ощущение того, что не так уж плох мир, в котором мы живём.

И я счастлив, когда вижу со сцены, как светлеют лица, как сходит с них угрюмость, озабоченность, беспокойство. Я счастлив, что у меня есть возможность воздействовать на их чувства и настроения.

* * *

Да, искусство Леонида Сметанникова в избытке наполнено приветливостью, теплотой, светом, улыбкой. **Дарить людям радость** – вот что можно считать девизом певца. И сердце человеческое не может не отозваться на всё это.

Из писем: *Силой своего искусства Вы помогаете людям обрести душевное равновесие и желание радоваться жизни* ***(Н.Авдеева, Пенза).***

*После Ваших концертов ещё долго живёшь в какой-то оболочке из нежных, высоких звуков, слов, чувств. Постепенно это оседает где-то внутри, наверное – в душе, становясь частицей её. Думаю, что нечто подобное чувствуют все, кто хоть раз слушал Вас (****Т.Егорова, Москва****).*

*От звучания Вашего голоса веет чем-то таким родным и чистым, что на сердце становится светло, а душа очищается. И хочется низко поклониться за то, что Вы есть и одаряете нас своим высоким искусством (****Е.Е., Тула****).*

«Душа очищается…» Может ли быть высшая награда артисту? Именно эта мысль всё чаще посещает его, порождая невольные ассоциации.

От первого лица: *Никогда не стеснялся того, что я христианин, что в душе связан с религией.*

Мой бабушка была глубоко верующей. Перед одним из моих концертов она освятила афишу и молилась за меня. Так что в моей известности есть и её помощь.

Когда родился мой внук, мы его крестили в церкви.

Значимость последнего из приведённых фактов можно оценить только в контексте атеизма, насаждаемого Советским государством в те годы. И только позже, в момент крутого перелома отечественной истории, подобные мысли и ассоциации оформились со всей отчётливостью.

От первого лица: *Сейчас резко сократил число зарубежных поездок. Чувствую, что теперь я особенно полезен тут, в собственной стране.*

В эти нелёгкие, смутные времена нужно помочь своей земле. Нужно здесь, у нас, сделать всё возможное, чтобы не зачерствели души. Поддержать в людях доброту и красоту.

Пою, не щадя себя. Всюду, где просят. Не хотелось бы говорить излишне высоких слов, но этим служу России, как могу.

Вот так, постепенно и не без влияния изменившихся обстоятельств окружающей жизни, подошёл он к коренной для себя идее духовного призвания искусства.

От первого лица: *Я всё чаще думаю, что в чём-то наше дело сродни проповеди священника. Во всяком случае, мне хочется вот такое же хорошее дело делать.*

Я люблю бывать в соборах один, люблю в их тишине поговорить с собой, со своей совестью. И всегда мечтаю, чтобы люди в таком же возвышенном настроении уходили с моих концертов.

Всё сильнее ощущаю свою миссию так. Когда люди приходят на мои концерты и погружаются в мир живой музыки и поэзии, им хотя бы на время удаётся отойти от изнуряющих забот, от дрязг и неурядиц, от грязи, которой полно в нашей жизни. Им удаётся отойти от злобы дня, да и от злобы как таковой.

Происходит очищение души. Словно в церкви. Это же святое дело – очищать людям души…

Он не раз говорил об этом со служителями культа. И они соглашались: да, по-разному, но мы делаем одно дело. Особенно помогли утвердиться в таком понимании долгие беседы с отцом Лазарем, которого Сметанников называет своим духовным наставником, находя

в нём образец человека высокой культуры и исключительной отзывчивости.

Из писем: *Недавнее Ваше выступление по телевидению – это для меня сенсация. Ещё никогда не видел ничего подобного. Исполнение русских народных песен в таком стиле и с такой любовью поражает даже такого далёкого от всего этого человека, как я.*

Сфера моего общения и мой духовный сан не дают мне права бывать на концертах. Но если мне станет известно, где Вы будете выступать, я приеду хоть на край земли.

С любовью к Вам – ***титулярный епископ римско-католической церкви, Хмельницк.***

Обожаемый, любимый Леонид Сметанников!

Мы давно следим за Вашими выступлениями по радио и телевидению! Но вот нам посчастливилось побывать на Вашем концерте.

Удовольствие, которое мы получили, ни с чем сравнить нельзя! Вы заворожили своим чудесным голосом весь зал.

Хотелось слушать и слушать Вас без конца!

*Вы – жемчужина, которой нет равных у нас в России. Вы – Бог! (****супруги Трелюдовы, г.Электрогорск Московской области).***

Вот здесь я чувствую, как автор, что пора сказать себе «стоп» и поставить многоточие. Многоточие – потому что Леонид Анатольевич Сметанников отмечает в нынешнем году 75-летие жизни и 50-летие творческой деятельности. Совершенно ясно, что для любого вокалиста это даты более чем критические. И что же мы находим у Леонида Сметанникова, если судить по состоявшимся недавно концертам и оперным спектаклям?

Вопреки всем законам природы, голос его звучит, как и прежде. Та же свежесть и красота тембра, та же сила и полётность, то же удивительное обаяние как певческой манеры, так и всего артистического облика. Но при этом все прежние достоинства возведены на уровень ещё более возросшего мастерства. В чём это заметнее всего?

Ещё более безупречным и, не побоимся этого слова, идеальным стало взаимодействие слова и пения.

Ещё более многообразной и детализированной стала игра тончайшими оттенками голоса, мимики, жеста – игра, во всём исходящая от ритмоинтонационной и динамической материи соответствующего произведения.

Ещё более глубоким стало проникновение в стили исполняемой музыки и ещё более убедительным стало их преподнесение.

Ещё более упрочились контакт певца со слушательской аудиторией, присущее ему завидное владение залом, чему в частности способствует искусное построение концертных программ, обычно предстающих как цепь нарастающих кульминаций.

Таким образом, перед нами крупнейший мастер вокала со столь характерной для него редкой многогранностью и широтой творческого диапазона, со свойственной для него неувядаемой молодостью духа, помноженной на высокую художественную мудрость.

* * *

Подводя «предварительные итоги», необходимо сказать следующее.

Итог первый: перед нами счастливый человек.

Да, сейчас, уже приближаясь к 80-летию, он может с полным правом утверждать, что природа не обделила его ничем из того, чего хотелось бы ему, что фортуна была к нему благосклонна и что всё в своей жизни он сделал собственными руками.

***От первого лица**: Я доволен своей предшествующей жизнью, своей творческой судьбой. И вряд ли захотел бы сыграть на её клавиатуре другую мелодию, даже если бы представился столь фантастический шанс.*

Есть такое понятие – самореализация. Она возможна только в наиболее естественной для данного человека стихии. Я счастлив, что мне такую стихию обрести удалось. Живу в творчестве, среди музыки, пения.

А стимулов для роста сколько угодно. Сейчас глубже, чем раньше, и по-новому стал понимать, что такое эпоха, национальный дух, стиль композитора и как в соответствии с этим нужно строить интонацию, подавать слово. Буквально на днях осознал, что снова нужно браться за пластику тела. Плохо хожу по сцене, невыразителен жест. Срочно надо работать над этим…

Итог второй: успех и признание.

Он по-настоящему знаменит в нашей стране и хорошо известен за рубежом. Он удостоен высоких званий, выступает в лучших залах.

На родине артиста, в Фершампенуазе Челябинской области, есть музей, где большой раздел посвящён его жизни и творчеству. В Саратове существует клуб почитателей его таланта, и горожане по праву гордятся своим певцом, так как его восхождение происходило у них на глазах.

У него завидная пресса, которая не скупится на эпитеты, называя его выдающимся вокалистом, одним из самых любимых и наиболее «русских» певцов. Она внимательно следит за его творческой эволюцией и дотошно регистрирует факты его исключительной популярности.

Из рецензий: *Не часто встретишь певца, который имел бы такой безусловный успех у самой разнообразной аудитории. Его горячо принимают и люди старшего поколения, и среднего, и молодёжь.*

*Может быть, он просто попал в моду? Ну, тогда это прекрасная мода – мода на талантливых артистов, имеющих своё творческое лицо (**Э.Абрамов, Волгоград**).*

Не так давно я видела, как его слушала пришедшая на обещанную и внезапно перенесённую дискотеку молодёжь. Семнадцатилетние ни звука не проронили, пока он пел им романсы и песни.

*Было впечатление, что они впервые в жизни своей такое слышали, для себя всё это неожиданно открыли и открытием этим ошеломлены и потрясены (**Л.Васильева, Челябинск**).*

*Голос певца брал за живое, вызывал восторг. Казалось, что полный зал людей дышал и думал, как один человек, впитывая в себя звуки голоса, тончайшие его нюансы, а потом взрывался бурей аплодисментов (**А.Колошеева, Магадан**).*

*Кульминацией концертов в Австралии и Новой Зеландии, как всегда, были выступления народного артиста СССР Леонида Сметанникова (**П.Лазарев, Москва**).*

* * *

Итог третий и, пожалуй, самый главный: этого большого русского певца любят и ждут повсюду в нашей стране. У него масса поклонников в любых городах и весях.

Очень характерно, что его почитатели многократно пытались выразить свои чувства в стихах. Чаще всего это первые стихи в их жизни. И они были «спровоцированы» его искусством.

Вот одно из таких посланий, примечательное тем, что начальные буквы строк составляют фамилию артиста.

Николай Диков

КУМИРУ
(Акростих-шутка)

***С**лёзы лью, талант Ваш обожая:*
***М**учает Вас собственный успех.*
***Е**сли популярность есть большая,*
***Т**рудно недоступным быть для всех.*

***А**такуют Вас!.. Надежды рушьте!*
***Н**е сдавайтесь! Твёрдость хороша!*
***Н**адо дать и мне отпор в Алуште,*
***И**менем и славой дорожа.*

***К**ак всегда, мои стихи не в моде,*
***О**чень низок их авторитет…*
***В**ы простого смертного поймёте:*
***У** меня на Вас билета нет.*

И, наверное, хоть что-нибудь да значит этот огромный, нескончаемый поток писем со словами благодарности, восторга, восхищения!

***Из писем:** Только что слушали в Вашем исполнении русские народные песни. До вчерашнего дня мы считали самым замечательным певцом Николая Гедду.*

*Вы превзошли его. Как хочется ещё и ещё слушать и видеть Вас (**В.Орлова, Тамбов**).*

Если бы Вы только знали, что делает Ваш голос с Вашими слушателями. Все громовые аплодисменты не могут выразить этого, так как не хватает рук и голосов, чтобы кричать «браво!».

Первый раз я услышала Вас, когда окончила школу. Вы пели «Вниз по Волге-реке». Это произвело на меня неизгладимое впечатление.

С тех пор прошло уже два года, но Ваше пение производит всё более сильное и глубокое впечатление. Я бы даже сказала – мучительное впечатление. Потому что Ваше исполнение настолько прекрасно, что хочется слушать ещё и ещё, но Вы уходите со сцены, и остаётся острое желание слушать всё больше и больше.

Мне никак не удавалось услышать Вас на концерте, а это была моя мечта.

И наконец, вы в Москве, 22 февраля я слушала Вас в Концертном зале имени Чайковского. Верите ли, что ничто никогда не производило на меня такого сильного впечатления.

*Если бы Вы знали, как я боюсь теперь пропустить Ваши концерты (**О.Котова, Москва**).*

Радуюсь до безобразия, что достал билет на Ваш концерт. Очень люблю Ваш неповторимый голос.

*Желаю Вам благополучия во всём. Искренний почитатель Вашего чудесного таланта (**И.Чаркин, Москва**).*

*Спасибо за громадное удовольствие – прекрасный концерт. Благодарю судьбу за доставленные минуты радости общения с Вашим прекрасным искусством (**Без подписи, Новосибирск**).*

В Челябинск я приехала в командировку с мрачным настроением: на 15 дней оставила семью. Даже не могла предположить, как вознаградят меня обстоятельства и что судьба подарит мне возможность слушать Вас. Я послала телеграмму о продлении командировки, сдала билет (хотя я человек серьёзный) и хожу на Ваши спектакли.

Было время, когда я бессчётное число раз всматривалась в репродукции картин Айвазовского. Но когда впервые вошла в

его зал в Русском музее – невольно остановилась, меня покинул дар речи. Я стояла очарованная и пленённая. Такова сила истинного, великого искусства.

Когда я слышу теперь Ваш голос по телевидению, я бросаю всё и смотрю на экран, как когда-то на картины Айвазовского…

Спасибо Вам за ту огромную радость, что дарите Вы нам своим неповторимым искусством.

*Счастья Вам и Вашей семье (**Без подписи, Ворошиловград**).*

*Спасибо, милый Сметанников, за счастье, за то, что живёте на земле» (**Н.Котлярова, Ульяновск**).*

*Дорогой Леонид Анатольевич! Мы очень любим Вас за то, что Вы хорошо поёте, что Вы добрый и красивый, что Вы настоящий русский! Спасибо, что Вы приехали к нам. С уважением – дубнинцы (**г.Дубна Московской области**).*

*С радостью и благодарностью вспоминаем Ваш вчерашний концерт, на котором отбили ладони! (**Семья Коротаевых, Пермь**).*

Сквозь непроходимые дебри эстрадного пустозвонья и кривлянья пробился и хлынул в душу такой светлый и тёплый поток, что долго не спалось потом…

Это полная победа над нами, сладкий плен. Какая радость вслушиваться в каждую ноту, в каждое слово, ловить каждый жест, вглядываться в каждое движение на лице, одухотворённом песней, отзываться на тончайшие оттенки переживаний.

Как удаётся Вам постичь эту гамму чувств, передать душу русской песни с её богатством красок – и ширью, и удалью, и лукавством, и грустью, и тоской? До чего же вольно-вольно, наше-наше, родное-родное…

Спасибо, что Вы у нас есть, что несёте со сцены добро и сердечность, богатство души человеческой.

*Да благословит Вас Бог, да сохранит он Ваш изумительный голос, да будет Вам удача и душевный покой! (**Э.Большакова, Кемерово**).*

Полина Волкова, Элеонора Выбыванец (Краснодар)

«Белые ночи» Тейлора Хэкфорда: Барышников–Высоцкий

Барышников, который перетанцевал все стили хореографии XX века, именно в современном танце нашел близкий ему язык. Наделенный колоссальной интуицией, он понял, что будущее мирового балета – в сочетании различных видов танцевального искусства. Высокий прыжок и элевация, которые позволяли ему исполнять сложнейшие прыжковые комбинации, прекрасное вращение, выдающаяся мелкая техника и, что немаловажно для артиста балета, который выходит из теневой роли «поддержки балерины», – способность заполнять собой всю сцену без остатка – все это поддерживает неослабевающий интерес к его танцевальному искусству и побуждает обратиться к небольшому, но показательному примеру из обширного творчества танцовщика.

Речь идет о запечатленном в медийном экранном формате танцевально-пластическом прочтении (хореограф Твайла Тарп) песни В.Высоцкого[1] в исполнении М.Барышникова – поликодовом (образованном на основе «языков» трех видов искусства – музыки, слова и хореографии) дискурсе, который предстает на уровне данного (продукт деятельности поэта, музыканта и хореографа). Соответственно, задача читателя, зрителя или слушателя заключается в необходимости восполнить данное – созданным, текст – контекстом, познавательный момент дискурса – его этическим моментом. Обозначенный опыт видится нам деятельностью, нацеленной на одухотворение плоти творения мастера. В музыкальном искусстве речь будет идти о целостности аналитической и интонационной сторон музыкальной формы (В.В.Медушевский), в живописи – о проекции индивидуального образа Я на систему общих мест (С.М.Даниэль). Что же касается таких синтетических (поликодовых) дискурсов, как балет, опера, кинематограф, анимация, то и здесь задача зрителя заключается в необходимости либо кодировать, либо – декодировать имеющийся опыт, суммируя полученные результаты в речевом поступке.

Итак, обратимся к фрагменту американского художественного фильма «White Nights»[2], где герой Михаила Барышникова – танцовщик Родченко, повороты жизненной судьбы которого частично могут быть соотнесены с биографией самого Барышникова, демонстрирует реализуемый посредством пластики человеческого тела процесс смыслообразования в опоре на поликодовый дискурс, представленный композицией Владимира Высоцкого «Кони привередливые». Данный эпизод представляет собой прозрачную для понимания, синтетическую по художественным средствам сценическую аллегорию, метафорически запечатлевшую множество смыслов. Ее основная суть, на наш взгляд – это создание обобщенного образа разрушительного влияния советской системы на самостоятельно и творчески мыслящую, талантливую и неординарную личность. Если она в силу этих качеств не вписывается в уравнивающую всех и вся коллективно-массовую парадигму функционирования системы, последняя расправляется тоталитарными методами. В ход идет цензура, запрет деятельности, изгнание, психическое насилие и даже лишение свободы, растаптывающие человеческое достоинство, творческие устремления и калечащие душу.

Собственно, об этом поведала нам как судьба Владимира Высоцкого, так и в чём-то сходная с ней судьба Михаила Барышникова – творцов текстов, соединенных в пространстве кинематографа, лишь с одним отличием. Неудобного властям Высоцкого – всеобщего кумира, которого любили слушать, не предавая это огласке, даже люди из числа власть предержащих, система смяла и уничтожила, а знаменитый танцовщик Барышников сумел вырваться и сохранить себя. Но за желанную свободу, жизнь без постоянной лжи и идеологического лицемерия, за саму возможность танцевать заплачено дорогой ценой: ценой отказа от прославленной сцены любимого, тогда еще Кировского театра (о чем напрямую говорится в диалоге персонажей фильма), потери родины, дома, разлуки с близкими и шагом в неизвестность. Не случайно его пластическую речь предваряют слова, адресованные персонажу Хеллен Миррен: «Вы здесь поете Высоцкого только шепотом, а я не хочу петь шепотом, я хочу кричать, как он! С меня хватит вранья!»

По сути, именно о том, что на Западе «никто не знает о ежедневном изматывающем давлении на людей» в СССР, о том, что от чиновника, которого даже невозможно увидеть, «часто зависит карьера, личная жизнь, свобода» [2, с. 54], об отчаянной жажде от всего

этого стать *свободным* – и рассказывает Барышников своему зрителю – и в предваряющих сцену репликах главного героя, и иносказательно – в танце «под Высоцкого». Потому его хореография может рассматриваться как своего рода художественно-образная декларация неотъемлемого права артистической личности на социальную и творческую свободу, обеспечивающую ему возможность реализовать свой артистический потенциал.

Поэтически-музыкальная основа эпизода – песня «Кони привередливые» [3, с. 188] создана Высоцким в тяжелом для него 1972 году[3], когда уникальный артист и поэт-бард буквально скользил по грани жизни и смерти в результате сильнейшей алкогольной зависимости – итога его оголенных нервов, откликавшихся, как и у М.Мусоргского, на всякую людскую боль, несправедливость и притеснения. Персонажи (возница, запряженные в сани кони), образный ряд и сюжетные мотивы песни стали своего рода эмблемой/символом его жизненной стези, мчащей к краю пропасти. Предчувствие скорой гибели («дожить не успел, так хотя бы – допеть!»), вырывающееся в повторяющемся надрывном крике «Пропадаю!» и образе рыдающего колокольчика, перемежается с отчаянной надеждой отсрочить момент ухода «в гости к Богу» («…кони, чуть помедленнее!/Умоляю вас вскачь не лететь!»), хоть на мгновение удержаться «на краю» и «продлить путь к последнему приюту». И действительно, забота супруги М. Влади, систематическое вшивание капсул Эспераль (чередующееся с такими же систематическими срывами) отдалили роковую развязку на 6 лет, но не спасли художника. Трагизм жизни Высоцкого состоял еще и в том, что – со слов М.Влади – спасительный для него отъезд на жительство во Францию был невозможен, поскольку ему было «жизненно необходимо сохранить корни, язык, принадлежность к своей стране» [2, с. 51].

С этой чрезвычайно экспрессивной по содержанию и манере авторского исполнения песне полностью коррелирует танцевально-пластический ряд. Сам язык хореографического текста тяготеет к так называемому современному танцу (contemporary dance), свободно сочетающему лексику танца modern, классического и народного танца – русской и кавказской мужской пляски, а также включает подражательно-изобразительные позы и движения, акробатические приемы, элементы джаз-танца. С последним весь этот неистовый танец-крик, в котором эмоции – на пределе, а движения и жесты – подчеркнуто брутальны, исполнены силы и порывистости, сближает впечатление

импульсивной спонтанности, импровизационности. При этом со смысловым содержанием поэтических строк совпадают едва ли не буквально, почти иллюстративно pas и жесты балета. Даже сам танцевальный синтаксис – подчеркнуто дробный, «рубленый» на фразы – почти соответствует песенному ритму и размеру[4].

Как и в песне, балетная лексика иносказательна, символична. Так, в самом начале позы и движения вызывают ассоциации с обликом расстреливаемого, а чуть далее – распинаемого, что понимается как буквально (в не столь далекое сталинское время), так и метафорически, как моральное изничтожение неугодного художника. При этом позы – всегда партерные (на полу) или стоя на коленях, что символизирует полную зависимость и приниженность человека. Затем, при строках «сгину я», «пропадаю!», быстрое вращение на полу соответствует по смыслу падению в обрыв, по краю которого движутся в песне сани. Завершается данное танцевальное «предложение» свернутой позой танцовщика, застывшего лежа на боку, что связано с мыслями о неминуемой гибели после падения. Но далее лежащий на спине и конвульсивно бьющий ногами об пол танцовщик вызывает – в соответствии с музыкально-поэтическим текстом – ощущение почти истерической эмоциональной взвинченности. В другом случае буквально имитируют строку о вознице, то отчаянно сдерживающем коней, то погоняющем их нагайкой, быстрые перекаты танцовщика из положения на спине с судорожно прижатыми руками – к позе сидя на согнутой ноге с вытянутой вперед другой ногой и руками. А следом – стилизованную конскую скачку, изображаемую мелкими прыжками на фалангах подвернутых пальцев ног – элементом танца кавказских джигитов.

Несколько далее движения и позы разудалой русской мужской пляски, ассоциирующиеся порой с «Цыганочкой», олицетворяют русскую жизнь, размах, удаль и отчаянность русской души. Однако часто встречающееся в танце и, тем самым, подчеркиваемое перемещение по полу скольжением (стоя на ногах или на коленях) прочитывается как знак зыбкости, нестабильности, ускользания почвы из-под ног. Также неустойчива и поза с почти готовыми разъехаться в стороны ногами при словах припева «хоть мгновенье еще постою на краю…». Убедительны по выразительности и жесты отчаяния: сидя, со склоненной головой и прижатыми к лицу руками, или лежа лицом вниз, в распластанной позе, опять же напоминающей распятие.

С символикой теплящейся надежды отсрочить гибель, возродиться к жизни связана перемена лексики: это разнообразные классические вращения стоя с выпрямленным торсом, высокие прыжки-взлёты, энергичный бег по сцене (как намек на спасительный побег из СССР на чужбину). Завершается эпизод в позе опять же на коленях, но с иным значением. С разведенными в стороны руками она осмысливается как поза признания в любви к родной земле, носимой в сердце и, одновременно, олицетворяет душевную открытость и эмоциональную теплоту русского человека.

Однако хореографический текст таит в себе не только столь очевидные подтексты и смыслы. Думается, что в целом крик героя Барышникова, воплощенный в танце, – следствие не физической боли, которая, как известно, не имеет речи, но боли, пропущенной сквозь горнило человеческого духа. Именно в данном контексте пластическая импровизация гениального артиста – результат мыследеятельности, осуществляемой в рамках концептуальной системы. Другими словами, *solo* Барышникова – опредмеченный средствами хореографии личностный смысл, рожденный в лоне невербальности, актуализация которого осуществляется посредством перевыражения поликодового дискурса – фрагмента исполненной Владимиром Высоцким песни.

О смятении духа главного героя «говорят» многочисленные *pas*, которые кардинально отличаются от хорошо известных поз и положений классической хореографии. Дело в том, что свое *solo* Барышников начинает, опустившись на разведенные в сторону колени, которые рифмуются с широко распахнутыми руками. Однако, спустя мгновение он ограничивает пространство своего тела, сворачивая его до позы эмбриона. Затем руки вновь занимают горизонтальное положение, а ноги, согнутые в коленях, одна за другой подтягиваются до высоты груди, после чего поочередно разводятся в стороны, обеспечивая передвижение героя. Имитируя молодецкую поступь, вывернутые вовне, они являют собой надругательство над обусловленным природой законом прямохождения, аналогично тому, как подвергается глумлению естественное право человека быть свободным.

Потому, пожалуй, особенно трагичной видится вырастающая из обозначенной пластики поза готовящегося пуститься в пляс артиста. Оставаясь на коленях, Барышников уже иначе, залихватски, раскидывает руки, вытянув левую ногу в тот момент, когда правая остается согнутой в колене. Подобный жест, отмеченный напряженностью корпуса и ног, готовых пуститься вприсядку, со всей очевидностью

демонстрирует запредельность в выражении удали и силы, граничащих с неистовством и буйством, столь далеких от облагороженных культурой классического балета движений.

Таким образом, тот факт, что практически б*о*льшую часть хореографии Барышников исполняет не стоя в полный рост, а либо на коленях, либо – на полусогнутых ногах, становясь на фаланги подвернутых внутрь пальцев, что, как правило, не встречается в классическом балете, но вполне отвечает звучащей из магнитофона песни. Навзничь падая на пол, танцор, тем не менее, неоднократно предпринимает попытку подняться, опираясь лишь на левую ногу в ситуации, когда обе руки, а также правая нога вытянуты вперед по горизонтали. Когда встать на ноги все же удается, совершив полукруг для разбега, герой продолжает движение, скользя коленями по сцене и простирая в мольбе руки. Затем происходит резкая остановка.

Сопровождаемая сгибанием рук в локтях и их резким сбрасыванием, ассоциирующимся с ударами кулаков по столу, такая остановка – знак насилия, которому человек сопротивляется с несгибаемой волей. Затем все начинается сначала. Даже фирменные прыжки Барышникова в анализируемой композиции как нельзя лучше отвечают присутствующему в названии книги М.Влади о Высоцком речевому обороту: «прерванный полет». Последние такты песни совпадают с замершим на полу телом героя фильма, чьи руки воспроизводят позу распятия, о которой Б.Пастернак сказал так: «Слишком многим руки для объятья ты раскинул по краям креста».

Не углубляясь далее в искусствоведческий анализ элементов современной хореографии, столь пронзительно исполняемой Барышниковым, обратим внимание на следующий момент. Фильм вышел в прокат, будучи адресован зарубежной публике, не владеющий русским языком. Соответственно, англоговорящий зритель вряд ли понимал текст песни Высоцкого, особенно его смысловую многозначность, одним из примеров которой служат следующие смысловые ряды: пение ангелов злыми голосами – рыдание колокольчика – крик возницы, осознающего неминуемую гибель от вырвавшихся из-под его власти скакунов.

Здесь горнее и дольнее переплелись столь тугим узлом, что неразрывность его, пожалуй, только и способны передать эмотивные сигналы исполняемого Барышниковым поликодового дискурса. Сигналы актуальные, когда в неразрешимом диссонансе одновременно сталкиваются *pas* классического и народного танца, и сигналы потен-

циальные. Последние опознаются во всякий раз «подрезаемой» пробежке героя по сцене, которая завершается падением на колени с последующим скольжением на них по полу. За обозначенным движением угадывается Высоцкий–Гамлет.

Известно, что Владимир Высоцкий, приводивший зрительный зал своим Гамлетом в состояние немого восторга, именно стремительным бегом по сцене в минуты отчаянной муки персонажа и сегодня остается для многих главным потрясением от спектакля. И если Высоцкий-актер буквально сживался на сцене со своим героем в его недосягаемом величии наследного принца, несущего на себе бремя ответственности и потому столь неуверенного в необходимости предпочесть действие бездействию в пространстве художественной действительности, то Высоцкий-человек в реальной жизни чувствовал свою рабскую зависимость от системы, выступающей в роли господина.

Точно так же за гранью понимания для зарубежного зрителя оказывается и обыгрываемая в тексте метафора Руси-тройки, которая мчится вскачь, не разбирая пути, что с неизбежностью приводит к искажению реальности, порождая инверсию низа и верха, Христа и Антихриста, правды и кривды, в том числе семантику колокольного звона как неотъемлемой принадлежности Русской Православной Церкви (в скобках напомним, что, будучи в зрелом возрасте, В.С.Высоцкий принял обряд крещения).

В итоге каждый жест, исполняемый Барышниковым, становится звеном в цепи пластических высказываний, раскрывающих смысл песни, в центре которой – ищущий града Божия на земле человек, надорвавшийся в своем стремлении преодолеть отсутствие гармонии между собой и миром. Более того, артикулируемый Барышниковым средствами хореографии «крик» Высоцкого, оформленный в исполняемое под гитару слово, обусловливает снятие языкового барьера, создавая условия для эффективности межкультурной коммуникации[5].

Примечания

[1] Искусствоведческий анализ хореографии представлен частично в следующей публикации. См.: [1].

[2] «White Nights»/«Белые ночи» (США, 1985). Режиссер: Тейлор Хэкфорд. Музыка: Мишель Коломбье. В главных ролях: Михаил Барышников, Грегори Хайнс, Хелен Миррен, Изабелла Росселлини и др.

[3] Первоначально песня создавалась для кинофильма «Земля Санникова», в который на роль Крестовского предполагалось привлечь В.

Высоцкого. Несмотря на то, что в итоге фильм вышел на экраны без участия Владимира Семеновича, песня осталась. См.: [3, с. 420].

[4]28 сентября 2021 года в диссертационном совете Шуйского филиала Ивановского государственного университета проходила защита кандидатской диссертации Елены Сергеевны Бакалейской на тему «Феномен гитары в истории культуры (домодернистский период Западной Европы и России)» по научной специальности 24.00.01 – теория и история культуры, на которой один из авторов присутствовал в качестве оппонента. На вопрос «насколько, на взгляд соискателя, в танцевальном эпизоде фильма режиссера Тейлора Хэкфорда «Белые ночи» уместно говорить о дополнительных смыслах хореографии Барышникова, которые обусловливает звучание в этом кинофрагменте гитары?», соискатель ответила следующим образом: «Начнем с того, что Барышникова и Высоцкого связывала большая дружба (к слову, тот знаменитый мерседес, на котором ездил по Москве Высоцкий, подарил ему Барышников, а, как многие считают, не Марина Влади)...Поставить хореографический номер и поместить его в фильм «Белые ночи», ориентированный на биографию Барышникова, попросили танцовщика Даниэль Ольбрыхский и Марина Влади, что Барышников и сделал. Сам голос Высоцкого совершенно неотделим от его гитары с ее особым звучанием, в чем-то перекликающейся с фламенковским гитарным боем, даже в том случае, когда поэт пел под гитару свои немногочисленные романсы (например, «Дом хрустальный»). А теперь вспомним определение Высоцким жанра, в котором он работал – это «стихи, положенные на ритмическую основу». Подобное определение дает основание считать, что поэт-певец воспринимал ритм как один из ключевых компонентов своих песен. При этом стихи у Высоцкого обычно рождались уже как песни, в которых музыкально-ритмический контур определялся гитарным акцентным боем, подчеркивающим и поддерживающим особый метро-ритм этих песен, повышающий «энергоритм» стиха и далеко не всегда акцентуально совпадающий с силабо-тонической системой стихосложения, в рамках которой Высоцкий создавал свои стихи (например, акцент в песне на местоимение «я» в строчке «Я коней напою», не выделенный, если песню читать как стихи без музыкального сопровождения). Поэтому вполне естественно, что у Барышникова, переложившего песню Высоцкого на язык танца, именно гитара несет огромную смысловую нагрузку, неразрывно связанную как с энергетикой голоса Высоцкого, так и энергетикой его гитарного исполнения. Думает-

ся, что хореографическая миниатюра Барышникова на песню Высоцкого «Кони привередливые» выполняет в фильме американского режиссера несколько функций. Это характеристика внутреннего мира героя фильма, это выражение широкой русской души, бесконечно устремленной к воле, это, наконец, дань памяти великому певцу и другу танцора. При этом широта души проявляется у русского человека в песне, где цыганский акцент (а он в этой песне, безусловно, ощущается) имеет особую смысловую, этно-ментальную нагруженность, поскольку какая русская цыганщина без гитары?».

[5] В данном контексте нельзя не обратить внимание на тот факт, что звучащая русская речь, специфика ее произнесения нередко воспринимается иностранцами в качестве музыки как таковой. В частности, работая над балетом «Бесконечный (вечный) сад», хореограф Начо Дуато ставил танец под прозу Чехова, фрагментарно вычлененную из его Записных книжек. Ее чтение было поручено Льву Николаевичу Николаеву – профессиональному журналисту, культурологу, автору таких телевизионных передач, как «Очевидное-невероятное», «Под знаком Пи», «Черные дыры. Белые пятна». Помимо воплощенного в хореографии слова, музыка балета включала в себя птичий щебет, звук топора, а также произведения А. Шнитке, П. Чайковского и др. Как свидетельствует сам Начо Дуато, «музыкальная часть балета, наряду с музыкой Шнитке, – русский язык. Я не делал для испанцев перевода, хотел, чтобы чеховские слова звучали как музыка…» [цит. по: 4].

Литература

1. Волкова П.С., Шаховский В.И. Эмотивность как метод становления коммуникативной личности (на примере невербального художественного дискурса) // Медиамузыка: ЭНЖ. – 2021. – № 12. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/-12_1.html

2. Влади М. Владимир, или прерванный полет: Пер.с фр. – М.: Прогресс, 1989. –176 с.

3. Высоцкий В.С. Поэзия и проза. – М.: Кн. палата, 1989. – 448 с.

4. Ященков П.В Москве высадили Бесконечный сад // Московский комсомолец. 18.07.2010. URL: https://www.mk.ru/culture/article/2010/07/18/ 517201-v-moskve-vyisadili-beskonechnyiy-sad.html (дата обращения: 26.01.2015).

Татьяна Резницкая (Оренбург)

Беби-бумер «когорты шестидесятых» или оратор «молчаливого поколения»

Интерес к поколенческим теориям, столь популярным в наше время, обозначился в современной науке сравнительно недавно как своего рода «оппозиционная составляющая» антиномичного по своей сути единства, определяющего закономерности взаимодействия человека и общества, личностного и социального, индивидуального и коллективного. И если в начале XX века первоочередным всё ещё яв-

лялся вопрос о роли личности в истории (вспомним одноимённую работу теоретика марксизма и философа Г.В.Плеханова), то конец прошлого столетия ознаменован возникновением «теории поколений», оформившейся в работах американских У.Штрауса и Н.Хау.

В своих наиболее известных книгах «Поколения» (1991), «Тринадцатое поколение» (1993), «Четвёртое превращение: американское пророчество» (1997) они делают попытку осмысления исторических событий своей страны, основываясь на закономерностях развития поколений, формирование каждого из которых (на этапах детства, отрочества и юности) занимает около четверти средней продолжительности жизни человека и составляет временной отрезок, равный примерно двадцати годам. Основываясь на трудах древних мыслителей (Полибий, Ибн Хальдун), философов и социологов XIX столетия (Дж.С.Милль, Э.Литтре, О.Конт, Ф.Мантре), а также на исследованиях старших современников (Х.Ортега-и-Гассет, К.Маннгейм), авторы теории создают четырёхступенчатую циклическую модель развития и смены поколений. Сменяющие друг друга с неизменной периодичностью этапы такого цикла они определяют, как «подъём», «пробуждение», «спад» и «кризис», выделяя характерный для каждого из периодов архетип личности – «пророк» (подъём), «странник» (пробуждение), «герой» (спад), «художник» (кризис).

Создавая структурную модель поколенческого развития, У.Штраус и Н.Хау исходили из исторических реалий американского общества, одновременно ориентируясь на применение в данном конкретном обществе сделанных ими выводов. Однако в течение следующих десятилетий выяснилось. что локально направленная модель толкования мировоззренческих позиций, объединяющих людей одной возрастной «формации» выходит за рамки отдельного общества и может быть применена в гораздо более широком контексте. Попытка вывести общие для различных культурно-исторических реалий закономерности рождает интерес к выводам авторов «теории поколений» с точки зрения аналогий с иными, в том числе и отечественными, этапами исторического развития.

«Шестидесятничество», как культурный феномен, определивший вектор развития поколения, чьи взгляды сформировались под воздействием периода сталинских репрессий, Великой Отечественной войны и периода «оттепели», наступившей после событий XX съезда КПСС, принадлежит исключительно российской истории. Совершив неимоверный по своей устремлённости прорыв к высоким

гуманистическим идеалам и утверждая глубокую человечность и искренность, проявляющиеся порой в самых простых и обыденных формах человеческого бытия, представители этого поколения надолго определили развитие общества и его институтов в сфере науки, культуры, образования.

Поколение «шестидесятников», чьё рождение приходится примерно на 1920–1940 гг. часто соотносят с этим же периодом зарубежной истории. В классификации У.Штрауса и Н.Хау эти годы обозначены как «эпоха кризиса» (1928–1945), для которой характерно разрушение прежних и создание новых институциональных структур, необходимых для выживания нации, когда гражданская власть и культура меняют свой вектор и служат нуждам общества, а люди постепенно начинают осознавать себя в качестве членов некой более крупной группы. Родившиеся в эти годы объединяются термином «молчаливое поколение», основными признаками которого, по мнению авторов являются преданность, соблюдение правил, законов, уважение к должности и статусу, честь, терпение. Эти люди не склоны к революционным действиям и протестным движениям, действенным и надёжным для них является принцип «следования правилам».

Начиная с 1945 года на смену «тихому» поколению приходит период беби-бумеров, поколения «эпохи подъёма» (1945–1964), отличающегося оптимизмом, заинтересованностью в личностном росте и вознаграждении и одновременно проникнутого чувством коллективизма, командным духом и культом молодости. Любопытно, что эта характеристика более соответствует характеру поколения «шестидесятников», хотя временны́е рамки, определяющие период становления поколенческого «узуса», смещаются на более поздний временной промежуток.

Рубежным для этих двух периодов является 1945 год, год окончания Второй мировой войны, который словно бы проводит черту между прежним и новым укладом жизни, аккумулируя прежний опыт и давая импульс новому мировоззрению. Это в определённой степени становится одним из факторов формирования личности родившегося в этот год человека, хотя несомненно судьба любого из нас уникальна и не может быть полностью «встроена» в стесняющие её рамки любой, пусть даже и самой гибкой теории.

Такова судьба профессора Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра г. Гамбурга Ганса-Гельмута Декера-Фойгта. Родившись на исходе Второй мировой войны, в марте 1945

года, в расположенном на севере Германии городе Целле, он застал и первые послевоенные годы, когда свидетельства войны и варварского фашистского режима были ещё свежи, и следующий за ними этап восстановления страны. Его взросление и личностное становление связано в том числе и с пониманием существующего в обществе чувства «коллективной вины» за преступления нацистской Германии, и как следствие этого – табуизированием понятия национальной идентичности и молчаливой позицией старшего поколения, осознающего масштаб и степень совершённого. Он был в рядах движения молодых, активно стремящихся к ясности, настойчиво требующих от родительского поколения открытого разговора о сложнейшем периоде в истории своей родины.

Так кто же он, представитель завершающего этапа формирования «молчаливого поколения» или «беби-бумер», родившийся на стыке двух генераций?

Профессор, доктор, магистр искусств, прошедший обучение в Кембриджском университете (Лесли колледж) по специальности «терапия с применением средств искусства». Учёный и исследователь, музыкальный терапевт, один из родоначальников этого направления в немецкоязычных странах, психотерапевт, супервизор и коуч, писатель и журналист. Соучредитель и директор Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра г. Гамбурга (1990–2010), президент Академии постдипломного обучения по специальности «Музыкальная терапия» Фонда Герберта фон Караяна в Кёльне (с 1998г.). Руководитель Центра исследований в области терапии с применением средств искусства Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра г. Гамбурга. Почётный профессор и почётный доктор университетов Европы и Азии. Достаточно вчитаться в некоторые вехи биографии этого человека, чтобы вновь вспомнить слова великого Й.Гёте из его бесмертного «Фауста» – «суха теория, мой друг, а древо жизни вечно зеленеет».

1945 г. – родился в г. Целле.

- в связи с перенесёнными в детстве заболеваниями (полиомиелит и туберкулёз) первоначально обучался в домашних условиях (частные уроки по всем предметам), начиная с 14 лет – свободное посещение гимназии «Эрнестинум» в г. Целле. Одновременно с этим пел в церковном хоре г. Целле под руководством профессора Ф.Шмидта и музыкального директора Г.Шмидта,

обучался игре на фортепиано у Гертруды Вель-Розенфельд, ученицы Ф.Листа во втором поколении, а у своей матери брал уроки игры на органе и флейте.

с 1964 по 1966 гг.:

- изучает издательское дело в издательстве «Мёзелер» в Вольфенбюттеле, где совместно с профессорами Фр.Йоде, Г.Вольтерсом, В.Трэдером и другими организовывает писательские съезды, курсы и выставки;
- публикует свои первые книги (беллетристика и музыковедение);
- выступает с концертами, совместно с пианистом Мартином Вольфом и оркестром «Йеунессе музикале» исполняя флейтовые сочинения Й.С.Баха и А.Вивальди (пластинки, записи на радио и др.);
- работа в редакции евангелической газеты «Послание» г. Ганновера.

Образование, полученное с 1966 г.:

- обучение в консерватории (специальности: исполнительское искусство – флейта и фортепиано, дирижирование, музыкальная педагогика) и в университете (философия и педагогика);
- в дальнейшем, параллельно с профессиональной деятельностью – получение диплома в США по специальности «Терапия с применением средств искусства /музыкальная терапия» с последующей защитой диссертации на степень доктора психологии (Университет Колумбия Пасифик / Columbia Pacific University) по теме «О возможности терапевтического применения в психотерапии средств искусства на примере музыкальной терапии как особой формы психотерапии». Основная часть этой работы была опубликована в Германии как книга «Введение в музыкальную терапию» в 1991 году в издательстве «Гольдман». Впоследствии эта книга была переведена и издана в Китае, Корее России и др.;
- 2002 г. – защита диссертации в Германии по специальности «Музыковедение» на тему «Воздействие звуков в период беременности и в раннем детстве» (научный руководитель Г. Рауэ), которая впоследствии была переведена и издана в Китае, Корее и Венгрии.

Прочие специализации:

- «супервизия» (в рамках Международной Ассоциации арт-терапевтов в США);

- «психотерапия по Милтону Эриксону/гипнотерапия» (Институт Милтона Эриксона в г. Гамбурге).

Деятельность в период обучения и практики

- 1967/69 - председатель Студенческой Ассоциации (AStA), основатель студенческого журнала «(К)нотенпункт» и литературного журнала «Анаграмма» в издательстве «Гренцланд» в г. Вольфенбюттель;
- ассистент профессора Гв. Вальдмана;
- директор Федерального союза музыкальных школ в Вюртемберге;
- 1969/70 г.г. – музыкальный критик в газетах «Schwarzwälder Bote», «Schwäbische Zeitung», «Stuttgarter Zeitung» и «Musikalische Jugend Deutschland» (Мюнхен);
- 1968 г. – организация концертного абонемента «Мариабергские концерты) совместно с федеральной церковью земли Баден-Вюртемберг, Южно-немецким радио и Институтом музыки в г. Троссинген (с того момента организовано более 300 концертов);
- 1970 г. – член-учредитель Союза писателей Германии.

Профессиональная деятельность

- 1970/71 – директор музыкальной школы округа и города Ульцен и внештатный преподаватель Педагогического института в г.Люнебург;
- 1972/76 – преподаватель / доцент медиапедагогики, музыкальной педагогики и аудитивной коммуникации как дисциплин социального блока в Евангелическом училище земли Рейнлад-Вестфлия в гг. Дюсельдорф и Кайзерверт;
- организация обучающих проектов по специализации «Музыкальная терапия», совместная работа с музыкальными терапевтами Й.Т.Эшеном и П.Книллом;
- 1971–1978 – серия радиопередач «Игры с музыкой» на радио Бремена, совместно с Кристиной Декер-Фойгт, руководство отделением музыкальных терапевтов земли Нижняя Саксония в Немецком обществе музыкальных терапевтов, членство в Федеральном музыкальном совете земли Нижняя Саксония;
- 1973–1976 – руководство отделением постдипломного обучения по специальности «Музыкальная терапия» в Федеральном

управлении по делам молодёжи Рейнского землячества г.Кёльн для педагогов, работающих в приютах и с особыми детьми;

- 1981–1985 – председатель и директор Профессионального союза Музыкальных терапевтов Германии;
- член правления Международного профессионального союза психотерапевтов, применяющих средства искусства (IAAT, Нью-Йорк);
- работа над серией книг «Как помогает музыка» (выходит с 1975 г.), журналом «Музыка и коммуникация», посвящённом вопросам музыкальной терапии и терапии творческим самовыражением (с 1979 г. – серия книг с таким же названием);
- 1976–1988 гг. – организация и руководство курсами постдипломного обучения по специальности «Музыкальная терапия» в Доме художника Босвил/Швейцария;
- 1978 – профессор музыкальной терапии в институте искусств г. Гамбурга;
- 1978/ 85 – консультант по вопросам групповой психологии для исполнителей церковной музыки в федеральной церкви г. Ганновера (совместно с федеральным директором церковных музыкальный учреждений Г.Вейзе);
- 1981 – участие в преобразовании «Медиапедагогической мастерской Хёссеринген» в «Лесли-институт медиатерапии и терапии творческим самовыражением» (LIMA) при Лесли колледже/Кембридж/ США; руководство колледжем совместно с профессором Паоло Книллом; развитие направления «медиатерапия и музыкальная терапия» на основе широкого применения музыки и других видов искусства в психотерапевтических целях;
- 1980–1981 – приглашённый профессор и почётный член факультета музыкальной терапии в Лесли колледже;
- реализация исследовательского проекта по музыкальной терапии в медицинском институте г. Ганновера, факультет социальной психиатрии совместно с профессорами Кискер и Вульфф; полученные данные были впоследствии использованы в программе обучения музыкальной терапии в Кембриджском университете/Лесли колледж;
- участие в преобразовании Лесли института арт-терапии при Лесли колледже (LIMA) в «Международную школу междисци-

плинарного обучения (ISIS)» в связи с её перемещением в Цюрих/Швейцария под руководством П.Книлла (специальности терапия творческим самовыражением и психотерапия);

- 1986 – один из организаторов, и руководитель курса постдипломного обучения по музыкальной терапии в Высшей школе музыки и театра г. Гамбурга с присвоением квалификации «музыкальный терапевт» (как экспериментальный проект Федеральной комиссии Германии и подготовительный этап в создании Института музыкальной терапии);
- 1990 г. – профессор музыкальной терапии, директор Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра г.Гамбурга и один из его основателей (совместно с Г.Рауэ и Й.Т.Эшеном) с последующим внедрением программы первого в Германии аспирантского обучения и защиты диссертаций по направлению «Музыкальная психотерапия».

С 1990-х годов по настоящее время

- 1994 – создание при институте научно-исследовательского бюро, в центре изучения проблемы музыкальной медицины (применение музыки в медицине) и медицины для музыкантов (консультации для музыкантов с профессиональными заболеваниями) – совместно с профессором, доктором медицинских наук Г.Шнаком);
- 1994–1996 – Генеральный председатель Всемирной Музыкально-терапевтической Федерации (WFMT) и Президент VIII Всемирного конгресса по музыкальной терапии в Гамбурге (под патронатом бундесканцлера Г.Шмидта);
- 1996 – один из основателей гражданского радио «Zucker und Salz» (ZuSa) в Ульцене и Люнебурге;
- 1997 – основатель и президент Академии постдипломного обучения по специальности «Музыкальная терапия и терапия творческим самовыражением» им. Герберта фон Караяна (с 1999 Академия фонда Герберта фон Караяна в Берлине, ныне – в Кёльне);
- приглашённый профессор в университетах г. Дебрецен/Венгрия (с 1999 г.) и г. Тайпи/Тайвань (с 2000 г.), читающий курс лекций по музыкальной терапии и психологии развития и осуществляющий задачи по внедрению в программу университетского обу-

чения специализации «музыкальная терапия» с развитием научных исследований и практического применения;

- 2000 г. – принятие в ряды членов Королевского рыцарского общества Испании (Caballero del Monasterio de Yuste);
- Советник Фонда Йегуди Менухина «Il canto del mondo» (Международный вокальный фонд);
- Советник Фонда Йегуди Менухина «Life Musik Now» в г. Гамбурге председательство в Экспертном совете по вопросам арт-терапевтического образования в сфере деятельности, связанной с групповой динамикой и групповой терапией;
- почётный член профсоюза музыкальных терапевтов Германии;
- 2002 – член научного экспертного совета «Музыкально-терапевтическое образование для работающих специалистов» в Швейцарии (руководитель профессор, доктор Ф.Хеги-Портманн);
- 2003 – научный консультант Фонда Герберта фон Караяна в Берлине;
- 2003 по 2005 гг. – почётный профессор, почётный учредитель и руководитель обучения по дополнительной специальности «музыкальная терапия» на лечебно-педагогическом факультете ЕЛТЕ-университета г. Будапешта;
- 2005 г. – такая же организация образовательного процесса по музыкальной терапии в университете г. Таллина/Эстония;
- основание газеты «Музыка в терапии и медицине», полугодовое издание для пациентов, врачей и обслуживающего персонала клиник; издатели: Г.-Г.Декер-Фойгт, Р.Шпингте и Э.Вейман;
- 2007–2009 – соучредитель и научный руководитель Международного научного инновационно-экспериментального проекта постдипломного обучения по музыкальной терапии и музыкальной психологии в г. Оренбурге (Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М.Ростроповичей совместно с Высшей школой музыки и театра г. Гамбурга);
- 2010 – руководитель Центра исследований в области терапии творческим самовыражением Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра г. Гамбурга.
- 2019–2021 – руководитель курса постдипломного обучения по музыкальной терапии, организованного Российской психотерапевтической Ассоциацией (г. С-Петербург)

Почётные звания

Почётный профессор и Почётный доктор Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М.Ростроповичей; Почётный доктор Оренбургского государственного медицинского университета; Почётный член Музыкально-терапевтического общества Германии; Почётный президент Объединения музыкальный терапевтов Венгрии; Почётный член Объединения музыкальный терапевтов Эстонии; Почётная медаль ЕЛТЭ-Университета в Будапеште; Премия за вклад в литературу Нового драматического театра г. Ульцен; Почётный член Королевского общества кавалеров de Yuste в Испании.

Масштаб и интенсивность деятельности этого исследователя, учёного, педагога, общественного деятеля впечатляет. Как впечатляет и его деятельность в качестве журналиста, более сорока лет ведущего постоянную рубрику в газете округа Ульцен, и писателя, на счету которого более 100 опубликованных книг (научная литература и беллетристика), 15 из которых переведены на другие языки в Японии, Китае, США, Венгрии, Эстонии. В России, помимо опубликованных отдельных статей, вышли «Введение в музыкотерапию» (2003) и два издания «Учебника по музыкальной терапии» (2011, 2021).

Литература, неизменная спутница «поколения шестидесятых», трибуна для самых значимых идей и глубинных душевных откровений, занимает особое место в судьбе профессора Ганса-Гельмута Декера-Фойгта. Тому свидетельство его большой литературный проект, работу над которым он начал 30 лет назад, – роман-трилогия «Пасторский дом», в основу которого положена история его семьи, в первую очередь, семьи его деда, Вильгельма Фойгта, руководителя противостоящей режиму Гитлера Исповедующей общины Евангелическо-лютеранской церкви Ганновера. В его доме жил и воспитывался и сам Ганс-Гельмут, воочию наблюдая уклад семейства, имеющего многовековые связи с лютеранской верой, пасторским служением и уходящего своими корнями вглубь немецкой истории. Этому, описываемому в романе пасторскому дому автор обязан жизненными принципами и нравственными постулатами.

Именно в продолжении традиций своего деда, именем которого названа улица в г. Целле, Ганс-Гельмут Декер-Фойгт ведёт колонку «Воспоминания о сегодняшнем дне» в люнебургской газете «Альгемайне цайтунг», А его роман «Истории из Кляйн-Зюштедта» и серия рассказов «Пасторско-прекрасное – истории об одном работнике, нанятом Богом» стали «региональной классикой».

Его любовь к оказавшей влияние на его становление среде, к её истории и к её историям подобна любви к Германии Генриха Гейне. Вот как сам автор говорит о своём романе: «Я критикую его, потому что я его люблю – тот институт пастырского дома, в котором я вырос». Одновременно в этом романе автор говорит языком психотерапевта и музыковеда, который свою писательскую деятельность долгое время ставил на второй план ради осуществления своей второй большой жизненной задачи – основания и дальнейшего продвижения музыкальной терапии как метода глубинной психологии.

Изданные в 2017 году и приуроченные к 500-летнему юбилею Реформации в Германии первые тома романа стали событием в литературном мире Германии. Достаточно привести несколько мнений:

«Смело, остро, провокационно…, литературным языком писателя, долгое время занимающегося психотерапевтической деятельностью, о котором Зигфрид Ленц сказал, что его о работы являют собой образцовый способ осмысления того невозможного, для которого стереотипы современного понимания слишком громоздки» (газета «Северный курьер»).

«Объёмное повествование базируется на солидном основании, является нарративной психологией пасторского дома, которая поэтизирует исторический материал…и полностью захватывает читателей» (газета «Немецкий пасторский листок»)

«История менталитета такого культурного института, как евангелический пасторский дом, облечённая в форму романа с необозримым количеством исторических первоисточников в форме большого литературного проекта и изложенная в традициях повествований Готфрида Бенна, Фридриха Ницше, Зигфрида Ленца» (газета «Любекские листки»)

«Мне никогда ещё не встречалась столь увлечённо, и искренне написанная биография моей столь давней профессии»

(профессор Детлев Блок)

«Объёмное повествование, написанное с добросердечно-понимающим юмором» (мнения из евангелической среды).

Активная жизненная позиция человека, с детства более десяти лет в прямо смысле слова, прикованного к кровати вследствие полиомиелита и туберкулёза (принесённых беженцами, которые жили в доме его деда в послевоенные годы), неустанно воплощающего в своей многообразной деятельности гуманистические принципы помощи и поддержки, избравшего слово для выражения мировоззренческих

вопросов и практической помощи современникам и старшим поколениям, позволяет во многом провести параллели с существующей в России классификацией поколений. Определения «Поколение шестидесятых» и «Дети Великой войны», вбирая в себя обширный пласт культурно-исторических признаков, способны порой в гораздо большей степени объяснить феномен, объединяющий людей различных историко-государственных и культурных пластов в той точке соприкосновения, где «беби-бумер» становится активным провозвестником обретающего в новых условиях голос «молчаливого поколения».

Литература

1. Decker-Voigt H.-H. Vom Haken mit dem Kreuz. – Aachen: Shaker Media GmbH, 2016. – 684 S.

2. Decker-Voigt H.-H. Vom Kreuz mit den Haken. – Aachen: Shaker Media GmbH, 2017. – 562 S.

Российским друзьям и коллегам от немецкого профессора из Гамбурга, отец которого, немецкий офицер, был расстрелян за 5 дней до его рождения за участие в антигитлеровском заговоре.

Ihr sollt wissen, wie sehr ich in diesen Tagen der kriegerischen Auseinandersetzung mit der Ukraine und deren Folgen für unsere europäische Sicherheitsstruktur an jede und jeden von Euch denke! Mitsamt der, dass sich unsere seit Jahren aufbauende menschliche Beziehungswelt - akademisch-fachwissenschaftlich-forscherisch **wie vor allem auch menschlich** nicht stören, geschweige zerstören lässt. Ich leide darunter, dass bei der jetzigen totalen Isolation Russlands durch den Westen in Politik und in allen Medien aufgrund des Krieges in der Ukraine so wertvolle, konstruktive, friedliebende Kollegen und Studenten wie Sie und Ihr, die Ihr teilweise auch mit Ukrainern verwandt seid,mit erfasst sind.

Ich bin mir bewusst, wie sehr Eure persönliche Freundschaft in erster Linie, aber auch die öffentlichen Würdigungen unserer Zusammenarbeit (durch etwa Ehrenprofessur, Ehrendoktorate, Ehrenmitgliedschaft des Verbandes ärztlicher und psychologischer Psychotherapeuten für mich) mich auchdazu verpflichten, hier in meinem Umfeld für eine sorgfältige Differenzierung Sorge zu tragen.

Es gibt „die“ Russen ebenso wenig wie „die“ Deutschen.

Meine in Eurer Sprache übersetzten Bücher, von Euch bearbeitet, mögen auch meine Für-Sorge für Euch abstrahlen.

Ich weiß um Eurer aller Liebe zum Frieden und zum Menschen, gleich wo uns diese Menschen begegnen. Schon unsere Helferberufe positionieren uns als „Botschafter für das friedliche Miteinander“.

Wir haben alle bisherigen Krisen der Corona-Zeit miteinander durchstanden. Wir werden auch die Zeit des Unfriedens in Europa durchstehen zu neuem Frieden!

Andere Kollegen von mir hier arbeiten mit langjährigen Projekten in der Ukraine, über die meine Zeitschrift immer wieder berichtete ebenso wie über meine Arbeit mit Euch. Von daher fühlt Euch auch verstanden in der Botschaft von Bertolt Brecht:

Das Schicksal des Menschen ist der Mensch. Ich füge hinzu: Destruktiv wie konstruktiv. Und ich weiß uns alle in unseren Kreisen konstruktiv!

In diesem Sinne schreibe und rede ich über Euch und unsere Arbeit in diesen Tagen wo ich kann – und freue mich auf die Zeit der Wiederbegegnung!

Euer Hans-Helmut Decker-Voigt

Вы должны знать о том, как много в эти дни военного конфликта с Украиной, включая его последствия для структуры нашей европейской безопасности, я думаю о каждом из вас! Пребывая в уверенности, что наш, выстраиваемый на протяжении многих лет мир человеческих отношений, не может быть не только разрушен, но даже нарушен в его академической, научно-исследовательской, и **прежде всего, в его человеческой** составляющей. Я страдаю от того, что нынешняя полная изоляция России со стороны Запада в политической сфере и во всех средствах массовой информации из-за войны на Украине затронула и вас, столь дорогих мне, конструктивных, приверженных мирным идеалам коллег и студентов, которые к тому же частично родственны украинцам.

Я осознаю, насколько, в первую очередь, ваше личное дружеское отношение, но также и общественное признание нашего сотрудничества (звания Почетного профессора, Почетного доктора, почетное членство в Российской Психотерапевтической Ассоциации) обязывают меня заботиться о возможности дифференцированного восприятия и оценки среди людей моего окружения.

Мою заботу о вас, моё участие транслируют и мои книги, переведённые и на ваш язык и изданные в России.

Я знаю о вашей любви к миру и согласию и к людям, вне зависимости от того, где доводится с ними встретиться. Наши направленные на помощь людям профессии уже по своей сути позиционируют нас в качестве "послов мирного взаимодействия".

Мы вместе пережили все предыдущие кризисы времени коронавируса. Мы выстоим и в этот период раздора в Европе, стремясь к новому мирному сотрудничеству!

Мои немецкие коллеги осуществляют долгосрочные проекты в Украине, которые постоянно были представлены в моём журнале, так же, как и наши с вами общие проекты. И потому каждый из вас может подразумеваться в послании Бертольта Брехта, который сказал: «Судьба человека это сам человек». Я добавляю: «как в деструктивном, так и в конструктивном смысле». И я знаю, что все представители наших кругов конструктивны!

Именно это я подразумеваю, когда пишу и говорю о вас и нашей работе в эти дни, используя любую возможность – и радуюсь нашим предстоящим встречам!

Ваш Ганс-Гельмут Декер-Фойгт

Александр Селицкий (Ростов-на-Дону)

Анатолий Цукер: дар ненапрасный

Что такое счастливая судьба для творческой личности? Природный талант – то, что принято называть Божьим даром. Благоприятные обстоятельства для его обнаружения и поощрения. Воля к реализации дара. Своевременная встреча с Наставником. Удача…

Реестр этот заведомо неполон. Но даже если увеличить его вдвое и втрое, каждый новый пункт будет иметь к нему самое прямое отношение, и вывод останется неизменным: творческая судьба Анатолия Цукера сложилась вполне счастливо.

Едва ли не решающее событие в его профессиональной жизни произошло летом 1962 года, когда восемнадцатилетнего Анатолия, учащегося Свердловского музыкального училища, мама повезла в Киев для знакомства с Лией Яковлевной Хинчин. Еще до войны обе семьи (Цукер и Хинчин) жили в Киеве и дружили, так что, в известном смысле, эта встреча и всё, что за ней последовало, были предопределены задолго до его рождения.

Л.Я.Хинчин с конца 30-х годов уже блистала в консерватории как талантливый музыковед-исследователь, двадцати семи лет от роду ставшая кандидатом наук, педагог, филармонический лектор. Война разбросала их по стране. Цукеры оказались в Новосибирске, а позже – в Свердловске. Л.Я.Хинчин эвакуировалась в Куйбышев, после освобождения Украины вернулась в родной город, но в 1949 году вынужденно его покинула, уволенная из консерватории в ходе кампании по «борьбе с космополитизмом». Потом она работала в Саратове, а с 1957 года заведовала кафедрой истории музыки в только что открытой Новосибирской консерватории, в летние месяцы регулярно наведываясь к своим киевским родственникам.

Результатом этой поистине судьбоносной встречи была мгновенно вспыхнувшая взаимная симпатия и решение юноши ехать учиться непременно в Новосибирск, хотя в Свердловске консерватория находилась, что называется, в двух шагах от дома. Судьбоносной

– обоюдно, ибо состоявшееся знакомство не только определило «линию жизни» Анатолия Моисеевича на десятилетия вперед, но и Лии Яковлевне подарило ее, бесспорно, самого яркого и успешного, «самого состоявшегося» из почти восьмидесяти ее питомцев.

К индивидуальным занятиям с вновь поступившим юношей Лия Яковлевна приступила без промедления, не дожидаясь положенного учебным планом срока. Развернулась работа над темой «Традиции камерно-вокального творчества Мусоргского в вокальном цикле Шостаковича „Из еврейской народной поэзии“». С докладом по ней первокурсник успешно выступил на научной конференции, работа получила первую премию на внутриконсерваторском конкурсе. Так было положено начало многолетнему исследованию, вылившемуся сначала в дипломную работу, а потом в кандидатскую диссертацию.

Быть воспитанником Л.Я.Хинчин означало не просто заниматься в ее классе, да и сами занятия мало походили на обычные. Много позже А.Цукер вспоминал: «В общении с ней всегда приходилось что-то доказывать (ей и себе тоже), находиться в состоянии полной (интеллектуальной и психологической) боевой готовности. Это мобилизовало, заставляло бешено работать мозги, напряженно искать „неидиотские“ аргументы, избегать банальностей (не дай Бог!), и всё время карабкаться вверх, пытаясь дотянуться до ее столь непростой – иногда железной, а иногда абсолютно женской – логики… Педагогом она была гениальным, если всё то, что она сотворила в окружающих ее людях, и учениках в том числе, в их головах и душах, можно вообще назвать педагогикой»[1].

В новосибирские годы он слушает лекции, тесно общается и испытывает громадное влияние личности Ю.Г.Кона – замечательного теоретика музыки, потрясающего эрудита, полиглота, блестящего полемиста.

За три года, проведенных в Новосибирске, Цукер успевает обратить на себя внимание. Учится легко, с увлечением и успешно, удостаивается республиканской персональной стипендии им. К.С.Станиславского, регулярно выступает на конференциях, в том числе, на Всесоюзной студенческой (1967) – вместе с А.Милкой, М.Рыцаревой, И.Котляревским, чьи имена спустя несколько лет станут широко известны в музыковедческих кругах. Разносторонность

[1] *Цукер А*. Моя Лия //Южно-Российский музыкальный альманах – 2004. Ростов-на-Дону: изд. РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 378.

таланта и неуемная жажда деятельности приводят его к сотрудничеству с филармонией, где вскоре он начинает вести собственный абонементный цикл, и газетой «Молодость Сибири», на страницах которой печатаются его первые музыкально-критические материалы. Журналистика и, особенно, просветительство становятся отныне настоятельной внутренней потребностью, необходимым для него способом существования в профессии и в жизни.

В 1967 году открывается Ростовский музыкально-педагогический институт, и ряд видных педагогов Новосибирской консерватории решают начать новую страницу биографии на новом месте, в первом на Юге России музыкальном вузе. Следом за некоторыми из них тронулись в путь их студенты. Цукер учится одновременно на двух курсах, четвертом и пятом. Поэтому первые в истории вуза Государственные экзамены проходят всего через год после его основания. Единственный выпускник – Цукер, который становится обладателем диплома (с отличием) № 1 и уже одним этим навсегда вписывает свое имя в историю учебного заведения.

Еще в последние студенческие месяцы он начинает преподавательскую работу, а с 1968 года занимается ею в полную силу, ведет историю русской и зарубежной музыки на всех факультетах, семинары по современной музыке, по музыкальной критике и другие дисциплины на ТКФ. За минувшие годы из его класса по специальности вышли десятки музыковедов, которые работают во многих училищах, вузах, концертных организациях Южно-Российского региона и далеко за его пределами. Под его руководством выполнены и защищены 3 докторские и 15 кандидатских диссертаций.

Аспирантуру в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии он проходит под руководством А.Н.Сохора, который занимал тогда в музыкально-общественной жизни страны исключительно важное место. Арнольд Наумович расширил круг научных интересов аспиранта, приобщил к проблемам истории, философии, литературоведения, эстетики. Ко времени встречи с А.Н.Сохором молодой ученый уже опубликовал свою первую серьезную статью, посвященную проблемам музыкального гротеска и написанную еще на студенческой скамье (1967, публикация 1969). Ее поместил на своих страницах журнал «Советская музыка», что было тогда весьма престижно не только для дебютанта. Статья получила достаточно широкий резонанс в профессиональном сообществе, ссылки на нее стали появляться в научных работах. В 70-е годы в том же журнале, в сбор-

никах «Вопросы теории и эстетики музыки», «Музыкальный современник», «Музыка России» публикуется целый ряд статей молодого музыковеда о Мусоргском, Шостаковиче, ростовских композиторах, проблемах музыкального телевидения.

Аспирантуру Цукер оканчивает досрочно, блестяще защищает диссертацию «Традиции Мусоргского в творчестве Шостаковича: тема и образ народа» (1973) и становится одним из самых молодых в СССР кандидатов искусствоведения.

Научно-исследовательская деятельность «набирает обороты». Он много пишет, практически всё написанное публикуется. Ныне Цукер является автором десяти книг: «Н.П.Раков», «Микаэл Таривердиев», «Григорий Фрид: путь художника», «И рок, и симфония», «Драматургия Пушкина в русской оперной классике» (2 издания), «Соломон Куцовский. Очерк жизни и творчества», «Единый мир музыки», «Музыковедение и жизнь», «Отечественная массовая музыка: 1960–1990» (3 издания), «Страницы памяти: события и судьбы»); и свыше 250 научных статей. В 1992 году он защищает докторскую диссертацию «Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной музыке».

Одной из книг (авторскому сборнику статей) Цукер дал название «Единый мир музыки». Оно как нельзя лучше отражает характерную разнонаправленность и, в то же время, нераздельность и эволюцию его научных интересов. Сознавая условность рубрикации, всё же выделим в них несколько ведущих направлений.

Первое образуют работы, связанные с темой кандидатской диссертации, печатавшиеся на протяжении 70-х годов и позднее. Из цикла, объединенного темой «Мусоргский – Шостакович», произрастают еще две тематические линии. Первая – русская музыкальная классика: «Каменный гость» Даргомыжского, личность и творчество Рахманинова, «Скупой рыцарь». Как итог на этом пути в 2010 году в издательстве «Композитор» вышла книга о драматургии Пушкина в русской опере. Вторая линия – музыка советская, современная отечественная. Вполне закономерно, что вслед за Шостаковичем в орбиту интересов ученого попал Прокофьев, наследие и судьба которого рассматриваются в свете моцартовской традиции. Еще больше написано о композиторах, с которыми исследователь знаком и к кому питает не только творческую, но и личную симпатию. Таковы книги и сопутствующие им публикации в журналах и сборниках о Н.Ракове, М.Таривердиеве, Г.Фриде. Таковы и статьи о композиторах-

ростовчанах: Цукер неоднократно обращался к творчеству патриарха донской композиторской школы А.Артамонова и одного из талантливейших мастеров следующего поколения В.Ходоша.

Самая многочисленная группа работ связана с темой, которую можно назвать ведущей в его научно-исследовательской деятельности истекших тридцати с лишним лет: массовая музыка в ее контактах с музыкой академической. Ей посвящены десятки статей, глава в подготовленном и изданном Московской консерваторией учебном пособии «История современной отечественной музыки», написанная по материалам докторской диссертации большая монография «И рок, и симфония…» и др. «Думается, не будет преувеличением сказать, что до сегодняшнего дня широчайшая сфера музыки массовой, бытовой весьма редко становилась объектом серьезного музыковедческого изучения, – отмечал он в середине 90-х годов. – …Энтузиастов, готовых спуститься с „высот“ академического искусства, чтобы пристально рассмотреть вопросы массового интонирования, пока совсем немного»[1]. Бесспорно, один из них, притом один из первых и наиболее авторитетных, – сам автор процитированных строк. Учитывая приоритетный, новаторский характер его изысканий, Цукер может по праву считаться создателем целого направления в современном музыкознании, основателем научно-педагогической школы.

Как и когда возник его интерес к предмету, определить не так просто. Формировался он постепенно, под воздействием разных факторов. Сыграло свою роль и общение с А.Н.Сохором, чьи работы о массовой музыке сохранили свое фундаментальное методологическое значение, и создание книги о Микаэле Таривердиеве, ярчайшем представителе так называемого «третьего направления» (уместно напомнить, что само это понятие было сформулировано Родионом Щедриным в предисловии к названной монографии). Потребность погрузиться в эту область давно ощущалась Цукером-просветителем – лектором филармонии, потом основателем и руководителем Ростовского молодежного музыкального клуба.

В относительно самостоятельный тематический блок складываются труды по музыкальной эстетике и социологии, в связи с которыми вновь вспоминается имя А.Н.Сохора. Собственно, такой статьей, «Особенности музыкального гротеска», уже упоминавшейся вы-

[1] *Цукер А*. Массово-бытовое музыкальное искусство и академическое музыкознание // Музыка быта в прошлом и настоящем. Ростов-на-Дону: изд. РГК им С.В.Рахманинова, 1996.

ше, открывается список публикаций Цукера. Далее последовали статьи о музыкальном романтизме, публикация в сборнике «Социология музыки и музыкальная культура молодежи». Самая ранняя из них – «Романтизм и музыкальное искусство. К проблеме соотношения романтического и реалистического методов в музыке» –задержалась с приходом к читателю на тридцать лет. Совершенно очевидно, что в свое время она не была напечатана как содержащая неприкрытую ревизию официальных воззрений на социалистический реализм, эту «священную корову» марксистско-ленинской эстетики. Однако и сегодня статья воспринимается вполне свежо и актуально. Эстетико-социологический блок количественно невелик, но следует принять во внимание, что соответствующие проблематика и методология широко представлены в трудах на другие темы.

Хочется остановиться еще на одном знаковом труде А.Цукера – книге «Музыковедение и жизнь». Название ее, с синтаксической точки зрения вполне традиционное, похожее, к примеру, на «Музыка и современность», а с содержательной – полемическое, чтобы не сказать провокационное. Среди всех музыкальных специальностей музыковедение считается наиболее оторванной от жизни и оторванной даже от самой музыки. Каждый легко вспомнит несколько анекдотов и хлестких высказываний на тему «не сочиняют, не играют, не поют, только разглагольствуют». И вот книга, если не разбивающая наголо такую точку зрения, то наносящая ей серьезный ущерб.

И еще – в этом названии заключен глубоко прочувствованный и пережитый личный опыт автора. Его музыковедческие работы открываются с новой стороны, словно рождаются на наших глазах, мы начинаем понимать жизненные мотивы их появления на свет. Книга складывается из статей и бесед, которые в ней не просто чередуются: диалоги предваряют исследования, перетекают в них, образуют сквозные «интонационно-тематические связи». В них прочерчивается едва ли не главная мысль автора, его профессиональное кредо: музыковедение – не «сфера обслуживания» композитора и исполнителя (во всяком случае, далеко не только она), а самоценная область художественного творчества, достойная массового признания и популярности. И как в иных областях художественного творчества, музыковедческие идеи рождаются не только от соприкосновения, аналитических операций с конкретным музыкальным материалом, но и из жизненных впечатлений, воспоминаний, ассоциаций.

Признанием заслуг Цукера стало награждение его Орденом Дружбы, присуждение почетного звания «Заслуженный деятель искусств России», ученого звания профессора, премии Союза композиторов России им. Д.Д.Шостаковича, звания «Почетный деятель Союза композиторов России», избрание действительным членом (академиком) Российской Академии Естествознания, .

Он бывает во многих городах с лекциями, открытыми уроками, мастерклассами, докладами на научных конференциях, в качестве председателя ГАК, оппонента на защитах кандидатских и докторских диссертаций, давно завоевав и неизменно подтверждая репутацию одного из ведущих музыковедов России.

Двух этих сфер деятельности, научной и педагогической, вполне хватило бы, чтобы сделать Цукеру имя. Только не ему самому. С 70-х годов он ведет концерты, читает лекции по линии филармонии, число которых измеряется сотнями, а консерваторские вечера, предваренные его фирменным «вступительным словом», вообще не поддаются учету. Случались недели, когда его имя значится на двух-трех афишах кряду. Его манера отличается артистизмом, остроумием и импровизационностью, живостью и естественностью разговорной интонации, точным ощущением того, о чем с филармонической эстрады говорить ни в коем случае не следует, скрытой диалогичностью, побуждающей слушателя к соразмышлению.

Он любит и чувствует сцену, аудиторию самого разного состава, выступал в городах и селах, в вузах и на заводах, ПТУ и библиотеках, НИИ и исправительно-трудовых колониях, его известность в регионе уникальна для человека этой профессии. Что всегда оставляло у Цукера чувство некоторой неудовлетворенности от филармонической работы, так это отсутствие реального диалога с аудиторией. Этим чувством и был порожден замысел Ростовского молодежного музыкального клуба, созданного в середине 70-х годов.

О клубе, проработавшем 35 лет под бессменным руководством А.Цукера, нужно сказать отдельно. В самые «застойные» годы, годы общенациональной апатии и равнодушия, в Ростове появилось место, где можно было стать свидетелем и участником оживленных дискуссий, доходивших порой до ожесточенных споров, – зал Дома актера. Публика туда буквально ломилась, часто пожарные грозили отменить заседание из-за опасной перегрузки балкона, но это только подогревало ажиотаж.

Сугубо лекционная, «монологическая» форма просветительства, предполагающая функциональное разграничение присутствующих на тех, кто «знает и потому вещает», и тех, кто «не знает и потому внимает», уступила место форме принципиально диалогической, где собравшиеся, независимо от профессионального статуса, совместно ищут истину. У Цукера спорили друг с другом ведущие (их всегда было несколько, помимо музыковедов, приглашались, философы, филологи, деятели театра и кино), спорили «сцена» с «залом», спорили сами слушатели, называвшие себя одноклубниками. К спорам охотно подключались артисты, которым форма традиционного филармонического концерта не оставляет возможности прямого речевого контакта с публикой. Цукер мастерски создавал ситуацию, когда практически каждый начинал ощущать свою сопричастность художественному процессу и вовлекался в серьезные размышления о сложных его проблемах.

Задолго до «перестроечных» бурных съездов народных депутатов в Кремле – в Ростовском музыкальном клубе, в зале устанавливался «свободный микрофон», к которому мог подойти любой желающий и высказаться по обсуждаемому вопросу. Без бумажки! Не от имени цеха, комсомольцев области или всей советской молодежи – от себя лично! Без предварительного согласования с вышестоящими инстанциями! Сегодня это никого не удивляет, но **клуб возник в другой жизни, в другое время и в другой стране. Тогда еще людям подобное было неведомо,** было не знакомо понятие «ток-шоу». Конечно, в клубе не обсуждались политические вопросы, но в узко музыкальной проблематике собрания тоже не замыкались. Если суммарно определить их центральную тему, ее можно было бы сформулировать так: искусство – творцы – общество – жизнь. Как написал кто-то из авторов многочисленных статей о клубе более позднего времени, клуб был не столько формой музыкального просветительства, сколько «школой свободного слова». Понятно, что клуб доставлял немало хлопот «компетентным органам», призванным следить за сохранением единомыслия граждан, а органы – немало неприятных минут – отцу-основателю клуба. С ним проводились «воспитательные беседы», некоторые вечера запрещали, уже отснятые телепередачи снимали с эфира. И тем не менее попасть на собрания клуба стремились не только слушатели, но и композиторы, исполнители всесоюзной и мировой известности. Они любили царящую в нем атмосферу, его умную, восприимчивую публику, дух живого общения, и с удо-

вольствием там выступали. Некоторые бывали по многу раз, приезжали при первой возможности. Трудно «огласить весь список» участвующих в клубных вечерах за треть века, но наиболее памятных хотелось бы назвать.

Начну с композиторов. Эдисон Денисов доверил клубу и ростовским музыкантам премьеру своей «Голубой тетради» и, как он впоследствии утверждал, это было лучшее ее исполнение. Не раз выступал в клубе Микаэл Таривердиев. Его участие вдохновило Цукера на создание монографии о композиторе. Выступал на клубе и еще один герой цукеровского труда – Григорий Фрид, познакомивший слушателей с монооперами «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога». Свои новые сочинения представили клубной аудитории Сергей Слонимский и Борис Тищенко, Юрий Фалик и Евгений Крылатов, Гия Канчели и Валерий Гаврилин. Молодые тогда композиторы Виктор Екимовский, Владимир Рябов, Александр Раскатов тоже нашли в клубе благодарную аудиторию.

Из исполнителей, выступавших за эти годы на клубных вечерах, незабываемыми были «заседания» с участием Дмитрия Башкирова, Наума Штаркмана, Алексея Любимова, Марины Мдивани, Марка Пекарского и его ансамбля ударных инструментов, джаз-ансамбля «Аллегро» Николая Левиновского. Надолго запомнился слушателям вечер памяти Давида Ойстраха с участием Игоря Ойстраха и редактора журнала «Советская музыка», музыковеда Виктора Юзефовича. Практически, хозяевами клуба стали Сергей Яковенко и Алексей Скавронский, выступавшие здесь на протяжении многих сезонов, ансамбль народной музыки Дмитрия Покровского. Был случай, когда на один вечер малым составом приехал Московский камерный музыкальный театр. Они привезли две одноактные оперы: «Пимпинон и Пимпинона» Телемана с участием прелестной Марии Лемешевой и «Дирижер оркестра» Чимарозы, дали одно представление и на следующий день уехали. А по городу пошел слух, что в Ростове гастролирует театр Бориса Покровского, но никто не может найти, где он выступает.

Поскольку многие вечера носили характер музыкально-литературный, в них часто выступали мастера слова – поэты, писатели. Многократным гостем клуба была Лидия Либединская – хранитель традиций русской культуры. Происходя из рода Толстых, она была своей в среде крупнейших литераторов XX века, дружила с Корнеем Чуковским и Александром Фаддеевым. Многолетнее обще-

ние соединяло ее с Анной Ахматовой и Юрием Олешей, Мариной Цветаевой и Михаилом Светловым, Давидом Самойловым и Александром Межировым. И всем этим она захватывающе интересно делилась с клубной аудиторией. Частым и желанным гостем был выдающийся мастер художественного слова, один из основоположников этого вида искусства Дмитрий Николаевич Журавлев. Близкая многолетняя дружба связывала его с Борисом Пастернаком. Сохранилась многолетняя переписка артиста и поэта, и с этим уникальным документом эпохи Журавлев поделился со слушателями.

По сути, Цукер реализовывал в клубе идеи своих будущих работ: синтеза искусств, связей массовой и академической музыки. Он стремился дать возможность аудитории почувствовать общность устремлений «разных музык», их явные или скрытые контакты, их диалог. А чтобы понять, что в жизни и культуре они связаны друг с другом, взаимообусловлены, составляют единое эстетико-художественное пространство, нужно освободиться от высокомерия и снобизма. Афиши клуба с первого же сезона предлагали такие темы как «Джаз и музыкальная классика», «Культура и мода», «Музыка и общение», «Поэт с гитарой», «Вечер заигранной музыки», «„Серьезные“ и „легкие“ жанры» и многое другое в подобном роде. Был даже вечер, где звучала современная улица. Он так и назывался: «Музыка улиц и переходов». На нем были собраны уличные музыканты, которых в городе немало. Музыка звучала самая разная, все то, что приходилось слышать в переходах: песни из репертуара «Битлз», джазовые импровизации саксофониста, популярная классика, советские песни 50-х годов. Это ведь улица, а она соединяет все со всем. Уже на самом первом вечере, которым клуб открылся (1977), – «Наш современник Бах» – разговор коснулся «бахизмов» в современной музыке, в том числе эстрадно-джазовой. От этого вечера до позднейшей статьи Цукера «Барочная модель в современной массовой музыке» в содержательном плане, как говорится, рукой подать.

Обостренная чуткость к переменам в духовной климате общества позднее побудила Цукера коренным образом пересмотреть стиль и форму клубных вечеров. Когда наступили перестроечные годы, дискуссий вокруг стало слишком много, они заполонили телевизионный эфир, заседания клуба, получившего новое название – «Рондо», были перенесены из зала в уютную гостиную Дома актера, а полемика, «поиски истины» сменились тем, что можно назвать приятным отдыхом в компании с превосходным рассказчиком и в атмосфере

искусства. Но неизменно в последнюю пятницу каждого месяца туда приходили люди, давно знакомые друг с другом и с ведущим, чтобы услышать столь же неизменное цукеровское: «Добрый вечер, дорогие друзья! Как обычно, мы начинаем нашу новую встречу с музыки». И вечера эти были по-прежнему интересны абсолютной непохожестью на всё то, что предлагала ростовская концертно-театральная индустрия, а некоторые из них по сочетанию подлинной увлекательности и хорошего вкуса сделали бы честь любому из федеральных телеканалов.

С середины 80-х годов раскрывается еще один талант Анатолия Моисеевича – административный. В 1984 году Л.Я.Хинчин, отметив 70-летие, твердо решила покинуть пост заведующей кафедрой истории музыки с условием, что преемником будет утвержден ее лучший ученик, по ее обоснованному убеждению, наиболее соответствующий этой должности. Лия Яковлевна хотела невозможного: человек, в чьей анкете в графе «партийность» значилось «нет», а в графе «национальность» – «да», в ту пору даже на скромную должность претендовать не мог. Но тут подули свежие ветры, грянул 1985-й, и через полтора года после Горбачева к власти (на кафедре) пришел Цукер. В ближайшее время кафедре и теоретико-композиторскому факультету в целом была предложена собственная «перестройка» – новая концепция подготовки музыковедов. Она включала в себя синхронизацию курсов истории музыки и их соотнесение с комплексом курсов теоретических, двухэтапную систему обучения, введение специализаций (просветитель, критик, организатор музыкальной жизни), включение в учебный план новых дисциплин. Ему самому принадлежит разработка первопроходческих по идее и форме авторских курсов «Проблемы массовых музыкальных жанров» и «Теория и методика музыкально-просветительской деятельности». Из вузов искусств Ростовский музыкально-педагогический институт столь последовательно осуществил реформу едва ли не первым в стране.

В 1991 году, на сломе эпох, Анатолий Моисеевич, сохранив за собой пост заведующего кафедрой, становится проректором по научной и концертной работе (до 1999 и с 2002 по 2010). Именно в эти годы, по его инициативе и в значительной мере его усилиями консерватория провела ряд крупных международных научных конференций и фестивалей, в программу которых организаторы стараются включить

также выставки, экскурсии, другие освежающие «мероприятия»[1]. С начала 90-х консерватория приступила к регулярной книгоиздательской деятельности, открыла аспирантуру и – первой в России среди нестоличных музыкальных вузов – Совет по защите кандидатских диссертаций, который с 2007 года получил право принимать защиты и докторских диссертаций. С момента учреждения Совета его бессменно возглавляет Цукер.

Цукер-руководитель силён не раздачей директив (хотя без этого не обойтись), а нетривиальными инициативами, позитивной, созидательной энергией, способностью собрать вокруг себя «команду», которой предложенная затея интересна, а конкретные поручения отвечают наклонностям каждого. Искусством «подбора и расстановки кадров», как это именовалось в недавнюю эпоху, он владеет в совершенстве. Безусловно, как администратор, он обладает необходимыми волевыми качествами. И это – добрая воля в буквальном смысле слова.

Почти вся сознательная жизнь, начиная с 23-летнего возраста, и многогранная деятельность Анатолия Моисеевича неразрывно связаны с Ростовской консерваторией. Здесь он прошел путь от студента до профессора, академика, одного из руководителей учреждения. Ему свойственно обостренное чувство ответственности за прошлое, настоящее и будущее родного вуза; его вклад в завоевание консерваторией ее нынешнего высокого статуса невозможно переоценить.

В 2010 году он оставил должность проректора, но его организаторский дар оставался «недовостребованным» всего около двух недель: на подоспевшем отчетно-выборном собрании Ростовской композиторской организации он был выбран Председателем правления. Событие это произошло летом, а уже осенью региональное объединение композиторов, которое долгое время ничем заметным себя не проявляло, провело концерт камерной музыки композиторов Юга России в рамках фестиваля «Мир Кавказа». Затем был организован первый конкурс студентов консерватории на лучшее исполнение музыки ростовских композиторов (по некоторым данным, не имеющий

[1] «Моцарт–Прокофьев» (1991), «Рахманиновские дни в Ростове» (1993 и 2003), «Бытовая музыкальная культура: история и современность» (1994), «Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему» (1996), «Искусство на рубежах веков» (1998), «Старинная музыка сегодня» (2002), «Рахманинов и его современники» (2003), «Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве» (2004), «Моцарт и моцартианство» (2006), «Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве» и «Музыкальное образование: XXI век» (2007), «Композиторы „второго ряда“ в историко-культурном процессе» (2009), «Оперный театр: вчера, сегодня, завтра» (2010).

аналогов в России). А осенью 2011 года прошел уже полноценный фестиваль (пять концертов в течение пяти вечеров) «Музыка и молодежь: композиторы Дона и Северного Кавказа – студенчеству». За ним последовали и другие крупные акции, а своеобразной кульминациями явилось празднование в 2014 году 75-летия, а в 2019 году 80-летия Ростовской композиторской организации, в рамках которых прошли два фестиваля «Прекрасен наш Союз» и конференция «Творческие союзы и композиторское творчество на постсоветском пространстве». В этих широкомасштабных проектах приняли участие композиторы, исполнители, музыковеды из многих городов России: Москвы, Сант-Петербурга, Симферополя, Севастополя, Владикавказа, Нальчика, Махачкалы, Краснодара, Астрахани, Воронежа, а также Киева, Кишинева, Донецка.

Думается, черты характера Анатолия Цукера угадываются уже сквозь факты биографии и описание деятельности. Но стоит сказать о них и отдельно. Рано оставшийся без родителей, привыкший полагаться на собственные силы, он всего добился сам, исключительно талантом и трудом.

Обладает ярко выраженными качествами лидера. Он – пламенный мотор, вечный двигатель, источник смелых инициатив. Практически все замыслы непременно доводятся до воплощения; маниловщина ему не свойственна совершенно.

От него не услышишь слов вроде «В моем-то возрасте…». Новое, неиспробованное вызывает в нём азарт. Касается это не только профессиональной сферы. В зрелые годы он пошел на курсы английского языка, и овладел им настолько, что читает и отвечает на деловые письма, достаточно уверенно чувствует себя на улицах американских и канадских городов. В пятьдесят лет впервые сел за руль автомобиля.

Потрясающая быстрота мыслительной «операционной системы», постоянная готовность к суждению – в науке, повседневном общении, в формировании собственного отношения к людям и явлениям, при выработке линии поведения. Пожалуй, главная ценность для него – общение. Возвращаясь из зарубежных поездок, ничего не говорит о замках, парках, музеях и прочих достопримечательностях, зато много рассказывает о встречах с друзьями и знакомыми. Однажды вернулся из Германии до окончания срока туристической путевки: стало скучно (что означает: знакомых в Германии не встретил). Телефонную книжку ему следовало бы иметь в нескольких томах

(число друзей измеряется десятками, возможно, сотнями), если бы многие номера он не помнил наизусть. На днях его рождения за столом собирается пропасть народу, и почти всегда там встретятся незнакомые друг другу люди, которые, однако, давным-давно близко дружат с именинником.

Снисходителен к чужим слабостям и оплошностям, легко прощает. Мало сказать, что он человек не конфликтный – он человек противоконфликтный, мастер по избеганию взрывоопасных ситуаций и их гашению. Дипломат по призванию. Будь он дипломатом по роду деятельности, его называли бы «мистер Да». Для быстро вскипающих, слишком эмоциональных коллег – действенный транквилизатор. Характерная речевая формула: «Заходи, посидим и спокойно всё обсудим». Может вскипеть и сам, но ненадолго и без тяжелых последствий.

Множество самых разнообразных, неожиданных умений и увлечений: в частности, стрижет, кухарничает. Свою прическу ему доверяла сама Л.Я.Хинчин, не говоря уже о друзьях-товарищах. Для застолий по случаю дней рождения, как правило, всё приготовлено собственноручно.

Считает себя счастливчиком, везунчиком и внушает это окружающим. На самом деле, слухи о его везучести несколько преувеличены: как все люди, болел, квартиру «заливали» соседи сверху, автомобиль обворовывали, срывались планы. Однажды в квартире случился пожар, причем в отсутствие хозяина, и не где-нибудь, а в самом дорогом для него месте – в кабинете. Комната выгорела почти дотла, серьезно пострадала библиотека, другие помещения сильно закоптились, недогоревшее погубили водой пожарные. Легко представить себе людей, которые оплакивали бы потери бесконечно долго, ходили бы с несчастным видом и со скорбным достоинством принимали бы соболезнования. Что же наш герой? Сделал ремонт, который (именно он, а не пожар) сначала был предметом вдохновенных повествований, а потом – шумно отпразднован как настоящее новоселье. Если попытаться сформулировать «основное положение» стоящей за таким поведением жизненной философии, получится примерно следующее: неприятности временны, незначительны, потешны и хороши как прекрасный материал для безумно смешных рассказов в кругу коллег и друзей. Это тоже талант – врожденный ли, благоприобретенный – не суть важно. Возможно, – первоисток и катализатор всех других талантов.

Умеет дружить, без просьб прийти на помощь в трудную минуту, помочь советом, делом, улыбкой. Когда кто-то говорит «Не бери в голову», этому не веришь; в устах Цукера сказанное убеждает, ибо сам он – живой эталон того, как переживать неурядицы подобным образом.

Артистичен во всем, чем бы ни занимался. Но еще и артист почти в буквальном смысле слова. Здесь снова приходят на память некоторые вечера в клубе, где он самозабвенно распевал дуэты с солисткой Театра музыкальной комедии. Кстати, на традиционный вопрос интервьюеров, кем бы он стал, не стань он музыковедом, Цукер, не задумываясь, ответил: артистом оперетты. Важная страница его жизни, к сожалению, давно перевернутая, – «капустники», для которых он писал сценарии, занимался кастингом, режиссировал, играл сам, отдаваясь этому делу со всем пылом, каким только возможно.

Как уже говорилось, превосходный рассказчик. Это подтвердят слушатели вузовских лекций, вступительных слов, посетители клубных вечеров. Но еще он великолепно рассказывает истории, случившиеся с ним лично. Их столько, что можно подумать, будто вся его жизнь состоит из приключений и забавных случаев. Некоторые живут годами и исполняются по просьбе дружеской компании: «Расскажи, как с тебя сняли часы», «А как ты жил в гостинице цирка с лилипутом…» Непревзойденный тамада. Иногда его просят занять этот ответственный пост даже в чужих компаниях, – просят те, кто хоть однажды присутствовал при этом фейерверке.

Слушать других тоже умеет, внимательно и заинтересованно. Человек, знающий его с младых ногтей, назвал его «искусным исповедником».

Безотказное чувство юмора, не изменяющее ему никогда и нигде, будь то заседание диссертационного совета, клубный вечер или сложные переговоры с ректором, на которых решаются очень важные вопросы. «О чувстве юмора Толи давно и заслуженно ходят легенды, – говорит композитор Б.Левенберг. – В процессе любой, даже самой серьезной и драматической беседы с Цукером я не раз ловил себя на мысли, что мне непреодолимо хочется немедленно встать и срочно бежать сразу ко всем знакомым рассказать очередную блистательную Толину шутку». Шутки эти, действительно, отделившись от автора, во множестве гуляют по консерватории.

Природа щедро одарила его талантами. Что не менее важно, таланты попали в хорошие руки.

Валентина Ефимовская (Петербург)

Портрет
(о книге А.Л.Казина «Великая Россия»)

Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста,
стояло произведение художника...
Всё тут, казалось, соединилось вместе...
Но властительней всего видна была сила созданья,
уже заключённая в душе самого художника.
Последний предмет в картине был им проникнут;
во всём постигнут закон и внутренняя сила...
Видно было, как всё извлечённое из внешнего мира
художник заключил сперва себе в душу
и уже оттуда, из душевного родника,
устремил его одной согласной,
торжественной песнью.
Н.В.Гоголь «Портрет»

Велики художественные творения, обладающие подобной «согласной, торжествующей песнью». В истории искусства объединены они общими закономерностями, «силой созданья», без которой невозможно сотворить «чистое, непорочное, прекрасное» произведение, так восхитившее Гоголя. Но если русский живописный образец в приведённом классическом описании безошибочно узнаваем, то где литературные примеры, которые можно было бы охарактеризовать подобными возвышенными словами и поставить рядом с этим художеством?

Приходит на память сожаление о сожжённом втором томе «Мёртвых душ», где автор, как он сам решил — безуспешно, попытался вывести образ идеального героя. Скорее красочно, объёмно вспоминаются обольстительный Демон из поэмы Лермонтова, возбуждённый страстью игрок Герман из «Пиковой дамы» или соблазняющий своей необузданной силой Пугачёв из «Капитанской дочки»

Пушкина. Все они, мастерски созданные, убедительные в своих низменных проявлениях, в блеске тёмного жизненного опыта, кажутся сродни беспощадному обитателю гоголевского «Портрета». Не один век он символизирует неистощимые «энергетики инфернального мира», особо активизировавшегося в наше время и, кажется, своим страшным, прожигающим взглядом высвечивает отрицательные уровни современной культуры так называемого прогрессивного общества, открытого для «инвольтации низовых энергий».

С их объявления и образного определения, как бы сразу отделяя от энергий высших, творческих, петербургский писатель, доктор философских наук, профессор Александр Леонидович Казин начинает свою книгу «Великая Россия». Уже в предисловии к ней он обозначает метафизическую границу между разнонаправленными мирами, восточно-православным и западно-католическим, «иоанновским» и «фаустовским». Учёный, исследовавший во многих своих философских трудах законы миропорядка, уверенно проводит оси духовных координат. Говоря о внутренней «пустоте цивилизации, обладающей колоссальной финансовой, технической и информационной мощью», утверждая, что «художник-модернист не в силах творить как Бог, будь он хоть сам Сальвадор Дали»[1], писатель в своих философских исследованиях, выражаясь языком точных наук, подтверждает объективный физический закон, свидетельствующий, что дивергенция, то есть степень изменения потока векторного поля, для закрытой системы равна нулю. Проще говоря, если в рассматриваем объёме нет источников, основанных на духовных законах, если «Бог умер», то творческого решения-развития нет, как нет самого творчества.

Этот бездуховный уровень «чёрной дыры» Александр Казин определяет в начале книги, как граничное условие, наличие которого необходимо в решении основной задачи, сравнимой со сложнейшими, поэтапно исследуемыми на протяжении столетий физическими задачами, стремящимися выявить обобщённую картину мира и место человека в нём. Параллель философского исследования здесь можно провести на том основании, что и физическая, и духовная Вселенная являются единым, гармоничным целым, существующим по своим, отнюдь не хаотичным законам, которые интуитивно или сознательно чувствует человек на примере собственной целостности, в наивысшей степени проявляющейся в Создателе Вселенной. На стыке религии,

[1] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 7.

истории и культуры писатель проводит своё философское исследование, в котором по-новому, систематически, доказательно и обоснованно выявляет органическую связь между христианством, эстетическим мировоззрением и духовно-положительным творчеством, чем определяется творческий характер всего философского труда. Множественные разнообразные источники он приводит в соответственное единство, что позволяет рассматривать представленную философию как живой целостный организм, творчески ассимилировавший в себе воспринятые элементы. Работа оригинальна и в совокупности генеральных воззрений, основанных на православной традиции, и в художественных деталях. Свою научную обобщающую теорию философ выводит на примере истории России, русской духовной традиции и культурной типологии православного Востока. Как поясняет писатель, «не претендуя на ве́дение путей Господних», он стремится осмыслить «реальные события отечественной культурно-исторической жизни как знамения замысла Божия о России»[1].

Название свидетельствует о том, что эта книга – о России, о той объективной реальности, для определения которой автор выбирает символичное обозначение – великая – превышающая обычную меру. Многомерная в своих материальном и духовном началах и в категории пространства-времени, иерархично структурированная, Россия, кажется, действительно, не умещается в рациональное человеческое сознание. Но она вмещается в любящее сердце писателя, признающегося ей в любви на страницах своей книги, не раз повторяя, что при любых, даже самых тяжких условиях личного бытия, он может жить только в России. Эта любовь есть движитель философской теории учёного, которую он создаёт на основе существующих со времён античности множественных знаний и собственного обширного научного и религиозного опыта. Понятно, что должно быть объединяющее методологическое основание, особые критерии, позволяющие из различных опытов создать целостную картину. Этим базисом является духовно-нравственная установка церковно-православной традиции и сама русская вера, которую вместе с национальным языком философ помещает в духовный центр цивилизации, в центр креста, с вертикалью нетварных энергий, исходящих от Абсолюта (Образца бытия), и горизонталью тварного существования. Это, как говорит писатель, «верующая любовь или любовная вера представляет собой основу

[1] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 11.

русской цивилизации»[1], принципиальную метафизическую схему которой невозможно представить без диагонали культуры, колеблющейся между светом и тьмою, между святостью и демонизмом.

В своей книге русскую цивилизацию философ исследует именно в поле культуры, сквозь призму художественного творчества с учётом его отечественной духовно-типологической специфики, как будто следуя словам Василия Великого, который понимал мир, как художественное воплощение Божественного замысла. Божественный замысел о России Александр Казин выявляет на примерах различных явлений культуры. Книга насыщена множеством художественных образов, эстетических примеров, связанных с выдающимися русскими именами, наполнена известными литературными героями. Можно сказать, что в ней проявляется метафизический принцип фрактальности, по которому «каждая выделенная из целого физическая (метафизическая) категория (часть) в каком-то смысле подобна целому»[2]. Зримо на страницах книги единое восстанавливает своё единство в проявлении каждой из своих составных частей. Одним из наглядных исторических примеров такого восстановления представляется упомянутая в эпиграфе картина Александра Иванова «Явление Христа народу». Её классические характеристики и законы построения, возможно, помогут рассмотреть это философское исследование, которое так ясно, ярко, многоцветно, образно, полно и глубоко, что кажется, его можно воспринимать не только как научную теорию, но по аналогии с живописью созерцать и осмысливать в границах света, цвета, ритма и композиции.

Композиция книги представляет отличительную особенность. При всей своей сложности, кажущейся несимметричности, она обладает стилевым и масштабным единством, художественной пластикой, исторической перспективой, духовной глубиной и, по сути, является наиболее убедительной формой выражения творческого замысла автора. Книга состоит из шести разновеликих и взаимосвязанных частей, в которых Россия, как духовная, культурная и художественная реальность, представлена в своём религиозном, философском, литературном, кинематографическом и политическом проявлениях. Изложение богато теоретическим материалом, рассмотрение которого учёный производит на научной основе, в границах стро-

[1] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 149.
[2] *Владимиров Ю. С.* Возводя храм науки и веры // Христианство и наука. Сб. выступлений. М., 2003. С. 107.

гой аналитической логики. Теоретическое рассмотрение философского смысла культуры, как «человеческой проекции божественных энергий, проливаемых в мир по любви Творца» (Г.Палама), исследование соотношения конечного и бесконечного в понятии символа, наличия Божественного Первообраза в образе, позволяют автору выстроить устойчивую методологическую систему в решении теоретико-философских проблем. Понимая, что их невозможно решить в отрыве от исторических достижений мировой философской мысли, без сопоставления с западным либерально-эгалитарным процессом в его развитии вплоть до современного инфернального тупика, автор, исследуя нисходящие пути западной философии, создаёт драматическую картину возрастания человеческой самости и, как следствие, — приближающегося конца западной культуры.

Как в вышеупомянутой повести Гоголя, философ противопоставляет два художественных полюса. На одном — торжество информационно-пропагандистской псевдокультуры, подготавливающей вмещающее пространство-время антихриста. На другом — смыслоподобная картине Александра Иванова, одухотворенная картина Русского Царства, в котором поныне не произошёл процесс секуляризации культуры, где ещё существующая «русская соборная душа смогла утвердить на земле наименее подверженную греху христианскую Церковь»[1], «хотя Святая Русь, заливаемая со всех сторон волнами мировой апостасии, и ушла на онтологическую глубину, но тайно продолжает жить во Христе»[2].

Историософию «жития во Христе» автор подробно исследует на художественных примерах трёх основных периодов существования России. Золотого, допетровского – когда Русь была теократическим государством и духовной практикой подтвердила своё название – Святой. Серебряного, императорского – когда волны мировой апостасии заставили изменить традиционные образы русской идеи в их зримых проявлениях, но не затронули онтологических глубин. Железного, советского – когда Россия, ценой невероятных жертв и лишений, всё-таки сберегла в народной душе искру веры. Разделяя исторические периоды, автор, однако, не разделяет христианских путей. В его представлении, русский путь ко Христу – один, и на этом единственном пути стоят все герои книги. Среди них: митрополит Иларион, прп. Сергий Радонежский, прп. Иосиф Волоцкий; государ-

[1] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 120.
[2] Там же. С. 118.

ственные деятели, такие как Пётр I; русские философы Киреевский, Чаадаев, Леонтьев, Соловьёв; поэты Пушкин, Тютчев, Блок, Твардовский и их поэтические герои; выдающиеся русские прозаики Достоевский, Булгаков, Солженицын и их литературные персонажи. В книге представлены кинорежиссёры Тарковский, Панфилов, Шукшин и их кинематографические образы. Кажется, разновелики, несопоставимы, спорны эти личности, которых писатель располагает в пространственно-временно́й иерархии склонёнными перед Христом, образа Которого в этой философской картине нет. Просветлённая красота произведения, основанного на христоцентричности, достигается изображением образа веры, что для философии, которая, по определению, как говорит писатель, лишь «полагает предмет своего знания как продукт человеческого ума», является ступенью совершенствования, приближением к исихастскому опыту. Учёный исследует не отвлечённую философию религии, которая есть «*осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом*» (Евр. 11:1), не умопостигаемые рассуждения о «предельных основах бытия», не нравственное самосознание, но сложную картину богосознания человека, отражение полноты Божьего образа в нём. Для этого писатель использует особые художественно-выразительные средства, разрабатывает собственные творческие приёмы.

В исторической книге автору безыскусно удаётся передать свой взгляд из настоящего в прошлое и в пределы, доступные взгляду Афанасия Фета: «прямо гляжу я из времени в вечность», то есть создать временну́ю дистанцию, передать длительность времени. Это очень сложная задача, которая достигается автором философского труда не только порядком Предстояния, не только традиционным идейным строем, привлечением образов вечности и творческих личностей, в эту вечность вошедших. Писателю удаётся с помощью усложненной композиции, в которой работают скрытые, естественные обратные связи, в которой наблюдаются неоднократные, на первый взгляд не требующиеся, повторения основополагающих мыслей, создать глубинный, как будто гулкий низкочастотный периодический ритм. Подобный звуку колокола, он исключает ощущение преходящего момента, способствует не разрыву, но сложению образов разных эпох, что позволяет видеть «весь... ход обращенья человека ко Христу»[1]. Слова Николая Гоголя относились к картине великого русского живописца Алек-

[1] *Гоголь Н. В.*, цит. по Третьяков В. Н. Образ в искусстве. Оптина Пустынь, 2001. С. 93.

сандра Иванова «Явление Христа народу», которой по многим смыслам созвучна масштабная, философская книга Александра Казина.

Это произведение при всей своей теоретической, композиционной сложности, при обилии действующих лиц, имеет особые, духовные узлы, «сгустки света». Так автор называет один из центральных образов Предстояния, выведенный в кульминационном разделе «Феноменология любви» — образ Пушкина, который создаётся только на основании его поэзии. На протяжении всей книги лейтмотивом проходит основная мысль православного философа, что вера – это в первую очередь любовь, а истинная любовь – обязательно вера. Не раз в своей книге учёный приводит слова апостола Павла. Их повторение, их пульсирующий ритм, формирующий и как будто сдерживающий сложнейшую композицию книги, есть пример того уникального внутреннего колокола, набатно повторяющего: «*Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, то знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставить, а не имею любви – то я ничто. И если раздам всё имение моё и отдам тело моё на сожжение, а любви не имею, – нет мне в том никакой пользы*» (I Кор. 13:1–3).

Художественный образ этого непреходящего бесценного «имения», на мой взгляд, лучшие страницы книги. Он определяется не только благодатными пушкинскими строками, среди которых, как замечает Александр Казин, «нет ни одной строчки без любви», но и той особой творческой радостью, озарённой неистощимой любовью автора книги к русскому поэтическому гению и к своему Отечеству во всех ипостасях его бытия, той любовью, с которой эти страницы были созданы. В главах о Пушкине происходит такое сложение многих источников любви, такое её усиление, что дивергенция, о которой речь шла применительно к бездуховному искусству, выражает энергетическое приращение, которое само становится источником творчества. Иначе нельзя назвать то творческое переживание, которое возникает при чтении главы, посвящённой православному пониманию любви на примере поэзии Пушкина. И это переживание является подтверждением одной из главных мыслей книги, что истина неосуществима одним (одиноким, «единственным») человеком, и, наоборот, подлинное – любовное соединение реально только в истине. Такое соединение происходит в одном из великих литературных соборов – в любимой всем народом поэзии Пушкина.

Философ очень бережно, с соблюдением глубокой иерархии духовного строя пушкинской поэзии, с чётким пониманием его созерцательной онтологии, во след его священной любовной силы, исследует творчество гениального поэта и показывает, что для него высшей значимостью обладают в конечном счёте сверхличные и даже сверхчеловеческие горизонты бытия. «Пушкин подобно Данте, ведёт героев и читателя к Первообразу всех образов, о котором он, тем не менее, как наследник исихастской традиции, целомудренно молчит»[1]. На примере романа «Евгений Онегин», сказок, особенно «Сказки о царе Салтане», и стихов поэта Александр Казин показывает, «как православный поэт-провидец идёт к истине вместе со своими героями и читателями через общение с ними в любви»[2]. У Пушкина любовь к человеку не подменяет веру и любовь к Богу. На примере «Сказки о царе Салтане» писатель блистательно, живописными приёмами, используя в своём изложении богатую пушкинскую красочную палитру, в которой преобладает свет золотой, но допускается и чёрный, показывает, как счастливо происходит синергия – согласное действо божественной и человеческой воли. В философских терминах учёный как будто пересказывает эту сказку, да так ладно, что не остаётся сомнений в том, что Пушкин, действительно, – «совершенное эхо Бога» и самый чистый и мощный «отклик на зов Бога», прозвучавший единственно на русском языке. Но автор идёт дальше, своим любящим гениального поэта сердцем он, кажется, видит, на каких онтологических уровнях происходит таинство «положения красоты в творение» в творчестве Пушкина. Но все аналогии суть главного вывода – «Россия полюбила его на веки, потому что нашла в нём полнейшее отражение своей собственной судьбы»[3].

Философ на страницах книги не только исследует творчество русского гения, но и отстаивает его в заочных философских спорах с коллегами. Быть убедительным писателю удаётся не только своей мудростью, но средствами стиля философского изложения. Так как русская философия во многих примерах есть «исповедь на пути к истине», а исповедь, понятно, требует особого строя изложения, то можно предположить, что и для философии требуется особый, сокровенный язык, который, скорее всего, должен быть ближе к поэтическому, метафорически-иносказательному. Именно на такие размыш-

[1] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 265.
[2] Там же. С. 267.
[3] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 288.

ления наводит высокохудожественный стиль, который наблюдается в изложении богословско-философских мыслей в книге Александра Казина. Писатель, с благоговением относящийся к предмету своего исследования — к великой русской культуре, в которой литература занимает главенствующее место, может себе позволить говорить образно, как, например, о поэме Лермонтова: «Царь на Москве рядом с солнышком и тучками — но он не само Солнце. Он не себе служит – "*не моя воля, но Твоя да будет*" (Лк. 22:42). Потому и служба русскому Царю — не личная, а сверхличная, потому и нельзя грустить на пиру у русского Царя. Царская служба, как и царская радость – это соборная служба и соборная радость, "народная монархия", где народ принимает правителя не по удобству своему, а по смотрению Божию»[1].

Однако писатель пользуется метафорами очень сдержанно, не забывая, что они не должны отвлекать на себя внимание от главного – от мысли, которая в первую очередь должна быть хорошо сформулирована и понятна. Поэтому в достаточной мере текст книги удовлетворяет категоричному требованию Юрия Лотмана, считавшего, что «соединение художественной функции с магической, юридической, нравственной, философской, политической составляет неотъемлемую черту социального функционирования того или иного художественного текста. При этом здесь чаще всего налицо двухсторонняя связь: для того, чтобы выполнить определённую художественную задачу, текст должен одновременно нести и нравственную, политическую, философскую, публицистическую функции. И, наоборот: для того, чтобы выполнить определённую, например, политическую, роль, текст должен реализовывать и эстетическую функцию. Конечно, в ряде случаев реализуется только одна функция»[2]. Примером некорректности обобщающего последнего замечания Ю. Лотмана служит многофункциональность текстов в книге Александра Казина, отличающихся вдобавок стилистической вариативностью, тембральным разнообразием, в зависимости от того, к какому литературному творчеству обращается учёный.

Так, например, о творчестве Александра Блока автор пишет в духовной образности поэмы «Двенадцать» – «...в лирической поэтике Блока божественная София воплотилась в русскую революцию, а

[1] Там же. С. 31.
[2] *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996. С. 22.

двенадцать красногвардейцев оказались апостолами, предводительствуемыми Самим Христом. Другими словами, в поэзии Блока как нельзя лучше проявляется тот самый русский соблазн: коммунистическая революция трактуется как конец мира сего, как мировое Спасение»[1]. О певце Империи и христианского духовного Космоса Фёдоре Тютчеве говорит словами величественными, в тональности тютчевской философской лирики: «бытие Вселенной в истоке своём есть духовный акт, энергийно реализующий творческую идею Бога»[2]. Для романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» художник находит слова в системе антиномий, присущей всему булгаковскому произведению: «Булгаков намеренно обострил (радикализировал) противостояние образов “всесильного” демона и “бессильного” Иешуа в своём романе, чтобы показать всем духовное преимущество Света»[3]. О романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» Александр Казин пишет в социально-политической стилистике, выявляя при этом скрытое метафизическое осмысление революционной драмы: «В сущности, Юрий Живаго не с красными и не с белыми, его участие в жизни измеряется не столько социально-политическими, сколько религиозными и творческими категориями»[4].

В оценке творчества Александра Солженицына философ сдержан и не многословен, потому что считает: «Сила А.И.Солженицына как мыслителя в том, что он мыслит в пространстве православно-русского ядра нашей цивилизации и культуры. Однако, как только он касается её внешних обводов, он, на мой взгляд, нередко ошибается, и эта ошибка дорого стоит подчас и самому ядру»[5]. Заключительная небольшая статья в разделе «Литература» с символичным названием «Весна» посвящена христианскому смыслу одноимённого рассказа Василия Белова, написанного в советское время и несущего жизнеутверждающую, пасхальную мысль, что: «только в соединении с другим, в бытии-для-другого – и, в конечном счёте, для Бога – ослабевает горе и рождается радость»[6].

Мотив пасхальной радости не утихает и в разделе, посвящённом художественному воплощению русской идеи средствами современного кинематографа, содержащем обстоятельные обобщающие теоре-

[1] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 98.
[2] Там же. С. 318.
[3] Там же. С. 363.
[4] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 368.
[5] Там же. С. 378.
[6] Там же. С. 386.

тические исследования природы фильма, его языка и символики. Но наибольшей художественно-эмоциональной значимостью обладают частные примеры. Автор обращается к авторскому кинематографу Глеба Панфилова, Андрея Тарковского и Василия Шукшина. Творческие школы и фильмы, созданные этими художниками в советские времена, кажется, не имеют друг с другом ничего общего. В них, кроме фильма «Андрей Рублёв», впрямую не говорится ни о Боге, ни о православной традиции. Александр Казин очень убедительно, кропотливо, кадр за кадром рассматривая известные фильмы, показывает, что все они черпают свою художественную силу из одного источника – из логоса русского бытия, существующего под знаком вечности. Особенно поэтично антиномии русской веры через призму истории философ раскрывает на примере фильма-символа Тарковского «Андрей Рублёв», который называет «эстетическим Православием». Много христианских мотивов в этом фильме, сурово показывающем, как искривление воли человеческой приводит к искривлению бытия, которое можно восстановить, «выпрямить», только идя по пути Христа. Философ согласен с режиссером фильма, что этот путь проходит по русской земле, где каждый должен понести своё испытание – «испытание Русью». И делает главный вывод: «жить в России невозможно – но жить должно только в России»[1].

Эта мучительная невозможность наиболее ярко выявлена в части «Культура и политика». Под таким условным названием Александр Казин представляет достаточно оригинальное своё сочинение, которое имеет подзаголовок «Философские беседы братьев Карамазовых» и написано в форме диалогов. При том, что писатель здесь в пояснительных отступлениях показывает себя талантливым прозаиком, умеющим говорить на высокоуровневом языке русской классической литературы периода её «золотого века», в целом произведение (а его так можно назвать, потому что оно очевидно художественно и композиционно обособлено), оставляет ощущение игры. Вероятно, философ и ставил задачу добиться такого эффекта, потому что речь идёт о наших постмодернистских, апостасийных временах, временах компьютерных игр и симулякров. Автор двойников «братьев Карамазовых», заставивший их в беседах оценивать наше время, соблюдает различие извечных типологических мировоззренческих позиций героев в соответствии с замыслом Достоевского, но наше время переда-

[1] *Казин А. Л.* Великая Россия. СПб.: Петрополис, 2007. С. 488.

ётся, на мой взгляд, условно, схематично. Темы политических бесед, которые, вероятно, будут интересны по истечении какого-то срока, то есть в исторической перспективе, как образ эпохи, сегодня кажутся вариациями телепередач и газетных публикаций, захлёстывающих негативом. Через образ Алеши писатель пытается донести христианские истины, однако слишком большая социальная осведомленность его, пригодная больше для ток-шоу, снижает духовную значимость этого образа. При этом все герои этого произведения в силу, как минимум, своей национальной принадлежности не исключаются философом из картины Предстояния. Общее мучительное ощущение разлада нашего времени передать автору диалогов удалось, во многом благодаря форме изложения. Свою работу он как будто делит на всех участников игры, которых по ходу беседы подправляет, корректирует возникающие смысловые трудности. Наполняя их образы своими мыслями, скрываясь за условными героями, писатель позволяет себе поэкспериментировать. Но в заключительной части книги, под итоговым названием «Русская Победа», Александр Казин говорит только от своего сердца и имени собственного.

Пройдя сам и проведя читателя через иерархии социально-политических отношений с помощью образов русской и мировой культуры, писатель, кажется, доходит до самого её «дна». Но титаническим усилием, понадобившимся для написания всей книги, в финале он вырывается к Свету, и здесь сам присоединяется к извечному Чину Предстояния, встаёт рядом со многими своими героями. Неудобно, мучительно, жертвенно в русской цивилизации «это стояние» в верности Спасителю, осуществляющееся сквозь наступающий мрак. В тесном ряду тянущихся к Фаворскому Свету писатель противостоит мраку, создавая убедительный, просветлённый формообразующей энергией Света художественный образ истинного лика Великой России. Он создаёт её нетленный портрет, «поворачивая холст к небу». Подобно Гоголю, восхищённому творением Александра Иванова, хочется воскликнуть: «Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину,... благословенье небес почило на труде твоём»[1]. Хочется верить, что этот портрет Великой России, не отказавшейся от несения креста, созданный философом в красках страдания и терпения, угоден Господу, потому что в нём «сквозит и тайно светит» Святая Русь и её грядущая Победа.

[1] *Гоголь Н. В.* Портрет. М., 1959. Т. 3. С. 125.

Costel Pacuraru (España)
Костель Пакурару (Испания)

Juan de San Grial, el gran artífice del *Espíritu Omnibueno*[1] del tercer milenio

Великим следует полагать музыканта, художника или писателя не только и не столько за количество созданных им шедевров, но за то, какой качественный вклад внёс он в просветление, одухотворение культуры, науки и искусства. И если к пантеону великих мы причисляем архитекторов нынешнего здания культуры (Платон, Шекспир, Кант, Толстой и др.), то как назвать того, кто предвещает не просто смену теорий и парадигм, но полное обновление человека и цивилизации?

В настоящем очерке, написанном по предложению Международного Центра комплексных художественных исследований при Саратовской государственной консерватории, предлагается взгляд на мир через призму искусства на основе опыта и творчества Иоанна Богомила – современного духовного писателя, мыслителя, музыканта и общественного деятеля. Очерк основан на его опубликованных философских сочинениях, дневниках, поэзии и музыкальных записях. Автор очерка ставил своей целью раскрыть как ключевые этапы жизненного пути Иоанна Богомила, его личностного и творческого становления, так и многообразие и оригинальность его идей, концепций, практических ключей, которые находят свое проявление в различных областях деятельности и могут иметь большое значение для людей искусства, заинтересованных в осмыслении миссии культуры на современном этапе развития цивилизации, а также в преодолении кризисных и застойных явлений в современной культурной и общественной жизни.

[1] Término rescatado por Juan de San Grial que designa la cualidad de la acción divina en la Tierra, la renovación del hombre a través de la bondad y la misericordia, y el objetivo último del hombre: hacerse más bondadoso asemejándose así a las divinidades.

Introducción

A raíz de la convocatoria realizada por Demchenko Alejandro Ivánovich[1] para el "Diálogo internacional de las Artes y Paradigmas del Arte" ("SCIENCEFORUM PAN-ART")[2], se propone contribuir al diálogo interdisciplinar ofreciendo una revisión comprehensiva del arte cultural y espiritual de Juan de San Grial publicado en sus libros y obras poético-musicales, heredadas en parte de la cultura *cátaro-bogomila*[3]. El propósito de la investigación internacional sobre el arte del Centro Internacional para la Investigación Artística Integral de Saratov (Rusia), permite, reuniendo distintas voces en una misma mesa, el enriquecimiento multicultural sobre la esencia del arte y el descubrimiento de nuevas facetas del ser humano y sus potencialidades, inadvertidas y omitidas indebidamente. A partir de la década de los 60 del siglo XX, con las primeras búsquedas del autor por participar en las diversas áreas de la cultura social (principalmente poética, musical y literaria), empezó en él a manifestarse el espíritu de la tradición folklórico-espiritual de la antigua Rus, encontrando más tarde similitud en otras culturas y pueblos del mundo (toltecas, cátaros, cristoveres, íberos cartagineses, etc.), pueblos estos oprimidos y manifestados minoritariamente a lo largo de la historia en las distintas esferas sociales (a causa de la falta de diálogo e integración de las múltiples voces que expresan el ser humano a través del arte y por la falta de distinción espiritual en su creación misma).

En este artículo se ofrece a los lectores una nueva mirada sobre el gran abanico artístico y la riqueza espiritual que Juan de San Grial devuelve al patrimonio cultural de la humanidad desde el siglo pasado hasta hoy. Esta perspectiva propone ver el arte, al ser humano y el mundo desde los valores universales, requiriendo coraje, nobles motivos y una

[1] Catedrático de historia de la música, doctor emérito de apreciación del arte, investigador y director principal del Centro de complejos artísticos de investigación del conservatorio estatal de Moscú, Rusia.

[2] IX Foro Científico Internacional «Diálogo de Artes y Paradigmas del Arte» Sarátov, 22 de febrero de 2022. El foro está dedicado a los Sixtiers del siglo XX. *Se supone que este fenómeno artístico debe ser considerado con actividades similares de la misma generación en la cultura extranjera y con un paralelo histórico con los Sixtiers rusos del siglo XX, tanto en generalizaciones resumidas como en retratos personales y con un análisis de la metamorfosis de la creatividad a principios del siglo XXI.*

[3] Juan de San Grial denomina a la cultura antigua eslavo-bogomila y a la cátaro-europea con un mismo término, ya que son una misma. Los bogomilos en el siglo IX tuvieron que emigrar a Europa a causa de la invasión bizantina, la destrucción de sus comunidades y principios básicos de su vida, instalándose principalmente en Occitania (Francia) y España.

búsqueda sincera de servir a este gran y noble deber (del arte): liberar al hombre de la prisión milenaria (alegoría de la caverna de Platón) y ofrecerle una mirada más integral, arquetípica, divina y saludable.

En la actualidad, la visión sobre el arte espiritual se ha perdido en un mar de teorías; y relegado al materialismo tecnócrata y racional en el peor de los casos. En la cultura científica, los tres estadios propuestos por Comte (1845): teológico (ficticio), metafísico (abstracto), y científico (positivista-real) con respecto a la evolución de las ideas y explicación de la realidad, han dirigido la atención de los investigadores y artistas a las sombras de la caverna de Paltón: *la visión empírica,* desatendiendo la espiritual. La esfera espiritual[1], que no religiosa, no es ficción, ni un mundo platónico imaginativo del subconsciente, sino la luz emanada en la materia de un modo pleno, la supraconsciencia de la esfera del Espíritu en acción. Tampoco lo teológico es necesariamente lo perteneciente a lo religioso; y lo metafísico, al mundo ocultista inconsciente, sino que la esfera del arte espiritual revela los misterios divinos cuando el artista tiene el alma pura y una vida digna para ser receptora de ellos. Es por ello que hablar del arte y su manifestación cultural en su multidimensionalidad implica aproximarse a su esencia, a su origen, *al Zeitgeist* que manifiesta de una determinada manera el carácter del hombre, al *Espíritu* mismo que lo crea, y a una metodología integral que incluya además de un meta-análisis sistemático de datos a nivel cuantitativo, los valores espirituales y las condiciones de vida del artista.

¿Acaso es posible saber cuál es la visión del Espíritu sobre el Arte? Juan de San Grial diría que no solo es posible, sino que es el objetivo primordial antes de ponerse a crear cualquier tipo de arte, es el *a priori* de todo el quehacer básico en la vida. Él, ante todo, es un artista del Espíritu y al mismo tiempo instrumento del mismo. Encarna desde el siglo XX la gracia transformadora del arte y tiene la maravillosa capacidad de manifestar el *Univérsum Espiritual*[2]; poética, musical, filosófica, iluminada y

[1] En la esfera teológica existen dos grandes divisiones: los estudiosos del Espíritu (filósofos o teólogos que muestran un corpus exotérico de enseñanza) y los practicantes espirituales (gnósticos o místicos que acumulan espíritu).

[2] En cada una de sus obras, diarios, poesías, libros, música y conversaciones con otros intelectuales se centra en la adquisición del *conocimiento del bien puro*: recuperar la conciencia sobre la existencia de las esferas puras donde solo existe armonía, bondad y el pensamiento lúcido que separa los fenómenos benévolos de los destructivos.

yuródivamente[1]*...* Es decir, tiene el don de expresar aquello que no se puede explicar solo con palabras.

Como veremos, el estudio de la vida y el arte de Juan de San Grial aporta esta visión unificada del arte, ya que en él, a lo largo de su vida, se ha tejido una mirada integral que incluye dimensiones comúnmente separadas entre sí; lo bello, lo verdadero y lo bueno *–el arte, la ciencia y la moral–* con el predominio del *Espíritu Claro (Omnibueno)*[2], es decir, *la voz de la conciencia pura,* que manifiesta las esferas desde donde nace todo el arte *bello, verdadero y bueno* y el que abarca, como dice Juan de San Grial, a todos los *genios, héroes y santos*: *"Lo que permanece durante siglos como síntesis de la naturaleza perfecta es: la santidad, la genialidad y el heroísmo. La santidad está en la disposición para aceptar la revelación; en el estremecimiento, la trepidación ante el Altísimo y su Univérsum Divino. La genialidad está en el don de derramar el Espíritu en pensamientos, palabras y obras. El heroísmo está en el espíritu de entrega, en la intransigencia del camino. Si se desequilibra una de las hipóstasis, la persona es espiritualmente imperfecta"* [3]. Tolstoi señalaba en su libro *Qué es el arte* (1897) hace ya más de un siglo, cómo el arte y su belleza están directamente vinculados con el *espíritu* en el pensamiento y la vida personal adoptada. El buen arte, por tanto, no se basa en el juicio estético de su belleza (como sostenían por ejemplo Kant, Baumgarten, Kandinsky, Dostoievski, etc.), sino en la distinción espiritual o arquetípica en su creación (la inclinación de Fichte, Schelling, Schopenhauer o Tolstoi, etc.). Lo que provoca el mal arte y el buen arte depende por tanto de la naturaleza y carácter espiritual del artista; su visión, pureza de motivos y obras.

---

[1] Aunque en la literatura rusa el término "yurodivy" lo relacionan con la cristiandad, como estar loco por Cristo, para el autor adquiere una concepción diferente: la cualidad de "*inadecuación*", de inocencia, simplicidad y no conformidad con los patrones habituales en cualquier ámbito de la vida, unido a un estilo de vida puro y honesto. Considerado como un signo de santidad por la acción del espíritu y la sabiduría divina que desafía las leyes mundanas, un claro ejemplo de ello fue Don Quijote, personaje literario de Miguel de Cervantes.

[2] Término con el cual el autor Juan de San Grial se refiere a la acción divina en el Univérsum, tanto en la Tierra como en los Cielos y que es diametralmente opuesto al Espíritu Santo cristiano tradicional con su énfasis en los carismas, el juicio y el miedo. El *Espíritu Claro u Omnibueno,* a diferencia *del Espíritu Santo* (Ruaj Elohim) tradicional, es puro y claro ante todo por su cualidad de bondad. No hay distancia, juicio, miedo y la exclusividad que rodea al aura del Espíritu Santo tradicional religioso. La cualidad de *Omni-* también es importante, ya que abarca a todos, no solo a los que siguen el rito de una institución o de "un pueblo elegido".

[3] Juan de San Grial, *Fuego del arrepentimiento, Vol. I y II* (1984). España 2ª ed. (2020). Ed. Asociación para el estudio de la cultura cátara (ACC), pág. 196. Este libro es el resultado de una intensa vida intelectual y espiritual que el autor vivió desde la década de los 65 hasta los 84, donde el autor profundiza no solo en los aspectos prácticos del camino espiritual, sino en la esencia del arte en sí.

Según la cultura cátaro-bogomila, la condición actual de la Tierra, tanto socio-cultural como espiritual y que afecta al arte y a todas las esferas del ser humano, no es unívoca: "*vivimos una realidad temporal metafísica mezclada donde operan dos principios opuestos, pero que ontológicamente son antagónicos e incompatibles entre sí"*. El hombre realiza su libre elección continuamente entre ellos: *"La sabiduría del mundo es escasa [y mezclada]. La sabiduría superior [espiritual] comienza con la visión clara del carácter no unívoco del mundo circundante, de los prójimos, de la posición personal y de la cultura"*[1]. Actualmente, en las esferas epistemológicas, sea teológico-eclesiástica (Dios monista que crea la luz y las tinieblas o el politeísmo que lleva al vacío indo-budista), sea científico-filosófica (una interrelación armónica de los elementos que provocan una evolución natural o simplemente una cuestión moral de la voluntad humana) o sincrética, holístico-cósmica, de la *new age* (donde no solo se acepta la mezcla, sino que es imprescindible para el desarrollo del bien), se fomenta la visión unívoca o mezclada de la existencia.

La plenitud del desarrollo del arte en la cultura y en la persona según Juan de San Grial requiere la distinción de valores y sus consecuencias. Los valores configuran plenamente el mundo en el que vive una persona. Al conjunto de valores positivos y armónicos los denomina *Univérsum del bien*, un "cosmos superior" y al conjunto de valores negativos, *cosmos inferior*[2]. La coordinación de los valores universales positivos[3]: la *sabiduría* superante, el *amor* desbordante, la *bondad* más allá de los límites, la *pureza* intachable, la *paz* perfecta, la *compasión* ilimitada (misericordia), la *armonía* absoluta (hombre y divinidad) y la *belleza* indescriptible (solo la música puede representarla en su plenitud), operan como guías para el de-

[1] Juan de San Grial (2017), *Bogomilismo. La Espiritualidad del Univérsum luminoso*. España, Ed. ACC. del Capítulo "Dos grandes univérsums: el bien y el mal", pág. 220 https://cataros.org/product/bogomilismo-la-espiritualidad-del-universum-luminoso/

[2] La distinción entre cosmos superior e inferior es fundamental en sus obras, ya que permite discernir las estructuras de la existencia que son aparentes, falsas y temporales de las que son eternas y verdaderas. Por lo que el cosmos inferior es realmente todo un engranaje de estructuras de ideas sociopolíticas, religiosas y psíquicas que generan un mundo a modo de holograma, refractado y deformado del original. Mientras que el cosmos superior tal como lo vive, está intrínsecamente contenido en los valores espirituales puros: amor, sabiduría, bondad, belleza, etc. y que no contienen mal.

[3] Estos ocho pilares, en la terminología del autor, se llaman "*Octuplicidad Dorada",* un término perteneciente a la cultura cátara medieval y que expresa la síntesis del Univérsum tanto divino como terrenal y en este caso la estructura del arte verdadero. Se representa a través de una cruz en cinco círculos. No debe confundirse con el *camino óctuple* del budismo, aunque no son incompatibles entre sí. Se puede consultar más en el libro *Bogomilismo* citado en la nota 4.

sarrollo artístico. No son simplemente virtudes morales humanas, sino esferas supraexistenciales que conforman el sustrato ontológico básico de la vida y que sirven de igual modo para todos. Por otro lado, el hombre debe liberarse de la inclinación por los valores negativos, el llamado por el autor *univérsum negro*: valores basados en la *lujuria, la usurpación, la avaricia, el materialismo, la mentira, el racionalismo, el miedo, la magia*, etc. Plotino en las *Eneadas*[1] los nombraba con el término de *forzosidad*, como un imán, sustancia existencial que tiene efecto sobre la vida del hombre. Por lo que no son simplemente opuestos, una polaridad, contraste o como una sombra, sino entidades más o menos complejas. El hombre vive en sus adentros estas dimensiones contrapuestas. Un artista verdadero expresa la lucha entre ellos de un modo vivido y experiencial en sus obras, destacando la victoria de los valores positivos.

Antes de entrar y observar la fascinante vida artística de Juan de San Grial, como su increíble paso por distintas disciplinas; la poética, filosófica, musical, literaria y espiritual, y su actual periodo de abundancia artística, haremos mención a una serie de conceptos imprescindibles para entender su mensaje y arte creativo que nos ayudarán a entender mejor el inaudito fenómeno que estamos viviendo desde principios de la década de los 60 del siglo XX hasta ahora, pudiendo ser descrita esta como la cima del arte del siglo XXI y la plataforma para el futuro arte del tercer milenio.

Diálogo entorno a la esencia creativa del arte

> *"La tarea del arte en todos los tiempos es liberar el amor y vencer con él la muerte. LA MÚSICA ES AMOR. Y mientras que el arte no haya alcanzado el grado del amor que vence la muerte, este no existe. LA MÚSICA ES: 1 — diálogo, 2 — una declaración de amor, 3 — la bondad inenarrable"*[2].

¿Qué tipo de arte es el que parece perfecto, como un protomodelo, pero no provoca ningún movimiento en la conciencia del perceptor mas allá de un entretenimiento momentáneo o una inclinación circular viciosa? Walter Benjamin, ya en 1936, vaticinaba sobre *la pérdida del aura*, la pérdida de la originalidad del arte, en detrimento de su reproductibilidad téc-

[1] Plotino, Eneadas I, I.8. (1984). Ed. Greados S.A. pp. 24-56.

[2] Иоанн Богомил "Фортепиано как орфеон III. Игра по внутренним нотам". М., «Мир Софии», 2019. С.108. En proceso de traducción al español con el título: *Piano como Orfeón III, Tocar según la partitura interior. Pág. 108.*

nica, la producción del arte por las máquinas. León Tolstoi (1897), decía que el arte *verdadero debe ser estremecedor*, *luminoso*, que provoque un *contagio positivo* en el público, independientemente de sus capacidades para poder percibirlo, ya que es algo que sucede a un nivel profundo, espiritual, en su esencia interior y no en la apariencia, no en la forma (articulaciones técnicas), en la psique (ilusiones o efectos mágicos) o a nivel físico (sensaciones y placeres). En sus diarios, Tchaikovsky (1877)[1] comentaba cómo una conversación con el conde Tolstoi (sobre la importancia del arte interior, de una vida espiritual y no simplemente buscar entretener a los espectadores), marcó profundamente su obra. El mismo *Espíritu* que nos abarca a todos tiene rostro, lenguaje, sentido de ser y una naturaleza, no solo cognoscible, sino atractivamente enamoradiza y *teogámica*[2]. Para Juan de San Grial permanecer en la voz del Espíritu o la conciencia pura (en ruso, la palabra conciencia "*Со-вестьь*", significa comensaje, es decir, la conciencia que dicta, señala y habla desde lo alto) es estar despierto, vivo, unido a lo divino y a la misma fuente omnipresente y creativa del mundo.

1. La esencia del Arte es la observación de los estatutos universales de ARTA

La historia del arte es la historia de la conciencia del ser humano. Se tiene una tendencia común a observar los sucesos en el marco temporal lineal habitual, donde un acontecimiento o corriente es rechazada por la siguiente y da paso a una nueva forma distinta. El psicólogo Clare Graves (1914-1986) y posteriormente Don Beck (1996) desarrollaron brillantemente la teoría de la espiral dinámica para expresar estos *vmemes*, visiones del mundo (un espectro colorido de la existencia), en los que sobre un mismo fenómeno se toman distintas perspectivas o paradigmas (y por tanto, de arte expresivo): irracional (beige, morado y rojo), racional (azul, naranja y verde) y suprarracional (amarillo, turquesa y lila). Así, según este esquema, el arte antiguo, clásico, y el medieval pre-moderno, estaría sujeto a una *visón del mundo irracional*; mitológica, pagana, infantil, basado en

[1] Tchaikovsky to Nadezhda von Meck, 30 August/11 September 1877. https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Lev_Tolstoy

[2] Teo (Divinidad) – Gamia (matrimonio). Término usado en la cultura egipcia antigua y que adquiere una cualidad nueva en las obras de Juan de San Grial, con el que expresa la naturaleza fundamental de las civilizaciones puras y la base de la prosperidad de la vida en la Tierra. Se da una unión pura, un matrimonio de las personas con las divinidades a través del espíritu de las mismas. Hay un libro dedicado expresamente a este concepto: Juan de San Grial (2016). *Divinaméntu*m. *La divina permanencia de la divinidad en el hombre.* España, Ed. ACC.

visiones de iconos y simbologías religiosas; y el arte moderno, *racional*, se desligaría de lo religioso y se centraría más en la representación de lo narrativo, la construcción de un mundo perfecto, enfatizándose la ciencia, las figuras, la naturaleza, etc. Y actualmente con el postmodernismo y la era de la *postverdad* , se vive una narrativa multisistémica y deconstruccionista, un popurrí de expresiones caóticas donde todo es arte y nada a la vez, una especie de autodestrucción inconsciente. Pero, aparte de este esquema comúnmente conocido en los entornos artísticos y académicos actuales, existe una cuarta visión; *la arquetípica, la del bien*, una visión espiritual del arte que conecta con el conocimiento de lo divino y que toca las mismas entrañas del alma en su íntegra naturaleza *polihipostática* y *polilocacional*[1]. La visión integral auténtica, lejos de ser una teoría que lo abarque todo en un mismo mapa (teoría AQAL de Ken Wilber, 2016) es una experiencia espiritual que ofrece la conciencia de la *Bondad* a nivel universal (presente en distintos grados en todo el espectro de la conciencia). Es la *bondad divina* lo que aporta la cualidad comprehensiva, inclusiva, abrazadora e integradora de las otras visiones, principalmente por su pureza, autosuficiencia y la autoexclusión de la maldad, falsedad y fealdad. En la sencilla bondad está la última verdad y su espectro íntegro es expresado por el *Espíritu Omnibueno* y sus portadores.

La visión de Juan de San Grial sobre el arte se centra por tanto en la esencia espiritual: ¿el arte es arquetípico o no?, ¿es biófilo o necrófilo?, ¿da consuelo, vida, orden y salud, o por el contrario provoca y lleva a la destrucción, a la neurosis e inclina a las pasiones bajas? Aparte de conocer las cuestiones religiosas, políticas, sociales o humanas, si se expresó hace 3.000 años, en la edad media o en la actualidad, si se expresa por medio de la música, la pintura o la poesía, lo que es verdaderamente importante, es saber qué efecto produce en el hombre y hacia dónde lo conduce. En uno de sus primeros libros espirituales, escritos en 1984[2], tras pasar varios años en la *escuela de acumulación del Espíritu Claro* de la madre Eufrosinia de

[1] Términos usados por Juan de San Grial para hacer referencia a la Integridad del alma unida a lo Divino, lo que adopta múltiples hipóstasis o facetas (expresadas a través del arte o no) a nivel horizontal y las dimensiones transformativas y trascendentes (humanas, teohumanas y divinas) a nivel vertical. Todo ello expresa el Aurvetad (integridad) de la existencia; el desarrollo de la divinidad dentro del hombre y del hombre dentro de la divinidad: Juan de San Grial (2010), *Divinaméntum. La Divina permanencia de la divinidad en lo interior*. España. Ed. ACC.

[2] Juan de San Grial, *Fuego del arrepentimiento Vol. I y II* (2020). España. Ed. AEEC. Pág. 196, traducción al castellano.

Pochaev[1], su maestra y madre espiritual, nos dice respecto al arte lo siguiente:

> *"... El arte [sin trabajo espiritual previo interior] aleja del conocimiento del Espíritu y sumerge en un estado de dependencia secreta, que se manifiesta usualmente en una angustia insoportable, que proviene de la unión secreta con lo mundano... Mientras en su alma no reine el orden de la plena adoración a la verdad divina, le atormentará el mezquino miedo a la muerte; por lo tanto, este construirá en su interior una torre de Babel de proyectos e ilusiones para protegerse de la última verdad".*

Más adelante avisa sobre las otras formas de arte más sutiles, que aparentemente superan lo mundano pero se quedan atascadas en los espectros del cosmos, como en el caso del surrealismo, el abstractismo, dadaísmo, romanticismo, etc.:

> *"La esfera del cosmos no ha conocido al Espíritu, el cosmos se identifica con el culto de la psique. La cultura moderna resultó ser la civilización del espíritu en minúscula: todo lo que se denominaba espíritu, sustancia, etc., no es más que un rayo refractado del Espíritu Claro que se reveló en plenitud en Cristo. El hombre se orienta hacia uno de* ***los tres órdenes****:* ***el orden de la Tierra****, usando el cuerpo como conductor;* ***el orden del cosmos****, entrando en interacción con los imanes zodiacales que los ángeles caídos (los conspiradores de las intrigas cósmicas) dirigen hacia la Tierra; y* ***el orden de la Divinidad****, superior al cosmos, la esfera bienaventurada de la cual se derrama abundantemente la energía del Espíritu Claro, que diviniza al alma errante con el "baño del divino estar".*[2]

[1] Eufrosinia Nikíforova (1903-1993) fue una gran anciana espiritual en Ucrania (Pochaev) que heredó la larga tradición del cristianismo primigenio de catacumbas enfocado principalmente en *acumular Espíritu Claro*. Esta tradición tuvo que permanecer oculta para no ser profanada. Algunos de sus antecedentes son por ejemplo: Serafim de Sarov (s. XIX), Nilo de Sora x. (XV), los cátaros europeos, bogomilos (del I siglo hasta el siglo XII). La anciana fue perseguida por los fariseos de su época y calumniada. Es prácticamente desconocida en la actualidad, incluso en los entornos teológicos ni se la menciona, pero es dada a conocer por su principal heredero y discípulo Juan de San Grial.

[2] Ibíd. Pág. 54.

Es precisamente este orden divino de lo que trata el *lenguaje de Arta* y el arte desarrollado en las escuelas de Juan de San Grial. Arta Vahishta, un nombre que proviene del persa antiguo, *Asha*, *Arta*. En el zoroastrismo *es uno de los 12 Amesha Spenta de la Verdad Suprema, el código de los estatutos del Buen Univérsum*[1]. No solo representa la verdad, la justicia y el orden en el mundo, sino que representa el lenguaje incondicional del Univérsum, es decir, de lo eterno y la integridad del bien y que es aplicable para todas las esferas, personas y mundos. Arte-misa (La Diosa del panteón griego), arte-sano, art-ista…, vienen de la raíz Arta (Incluso hay ciudades y pueblos históricos con la raíz de «ART», como la ciudad griega Arta, los Artajerjes, Tartaria, Partia, Cartago, los Tartessos etc.).

> *"Sería bueno entender el arte (art en inglés) como el lenguaje de Arta. El verdadero maestro de una orquesta sinfónica es aquel que está unido a Arta y, con la batuta en sus manos, dirige la interpretación de la partitura del Univérsum. Todas las claves y las partituras orquestales para piano son solo reflejos de la gran Partitura del Univérsum, al igual que el sonido de las cuerdas de un piano es la armonía de la galaxia que suena".*[2]

En el corazón del arte (de Arta) están impresos los códigos y arquetipos universales del bien; los que conforman la paz, traen la alegría, la vida y dan sentido a la existencia de los seres en la Tierra. Estos códigos son revelados por *Daena*, en el zoroastrismo representan la conciencia pura. Recientemente en uno de sus últimos libros poéticos Juan de San Grial nos invita a *beber de las fuentes de Art*a del siguiente modo inspirado:

> *"No vamos a vivir según lo anterior,*
> *conforme a este o aquel dictador.*
> *No vamos a vivir conforme al pasado,*
> *que fue mezquino y chabacano,*
> *sino que vamos a vivir según lo nuevo,*

[1] El buen univérsum funciona gracias a unos estatutos universales benevolentes y armónicos con toda la existencia en sí, son leyes espirituales que están marcadas en el corazón y la conciencia de los seres vivos. No se basan en escritos exteriores a modo racional y son incompatibles con las leyes particulares y dogmas de cada pueblo y religión. La capacidad de leer los estatutos universales del bien depende de la pureza espiritual y no de una enseñanza, técnica o título: Juan de San Grial (2020), *En las alas de Ahura Mazda*. Cap., *La espiritualidad de las luces*. España. Ed. ACC, pág. 74.

[2] Ibíd. pág.32.

lo que dicta el Espíritu conciliar bueno, sincero,
según la Concepción Inmaculada
de la Divina Madre Daena adorada,
al nacer de lo alto y renovarnos completamente
en las aguas de Arta Vahishta, en sus fuentes".[1]

El descubrimiento de *Arta como código supremo de la verdad* en la vida o el arte creativo, está brillantemente descrito en uno de sus últimos libros, "Cristozoroastrismo"[2]. Aquí nos centramos en el sentido y la misión última del arte. Porque todo aquel que observa Arta es el verdadero artista, el que a través de su pluma, pincel o música trae el recuerdo, la memoria de lo divino y restablece la conciencia del observador. Es en este punto donde podemos decir que Juan de San Grial es un verdadero maestro de la transformación y la corrección de la conciencia humana en el orden del bien, de la bondad Divina, ya que su arte es el fruto de la observación impecable y fiel de los estatutos de Arta marcados por el *Espíritu Omnibueno*.

"El tesoro de Arta son los buenos pensamientos que tejen los hilos de oro de la Buena Providencia, la música de las buenas palabras y los buenos actos sin ninguna sombra de mal. […] *Buda dio 8 mandamientos, Cristo, habló sobre las bienaventuranzas; Krishna, "Hare Krishna, Hare Rama".* […] *Ahura Mazda reduce todos los estatutos a tres: buenos pensamientos, buenas palabras y buenas obras".*[3]

Lo contrario a ARTA o al arte biófilo es el arte necrófilo; el caos, la destrucción, la deformación y degradación de las esferas. En el zoroastrismo se denomina con el término "*Drudhz"*, que significa mentira, y no solo una mentira a nivel de respuesta ética o moral humana, sino la magia, la ilusión cósmica o la representación caricaturesca, refractada de lo divino y del mundo (un holograma artificial), lo que establece la *casa de mentira*, la locura y la perdición de la conciencia. Pasamos en este punto al siguiente

[1] Libro poético reciente. Juan de San Grial (2022), *El reloj del barco*. España, ed. ACC. Traducido por Marck Tsaryov.
[2] En proceso de traducción al español, pero sí hay ya editada una libreta antológica que contiene una selección de textos sobre el cristianismo como una tradición parta del zoroastrismo. *Cristozoroastrismo. Antología del bogomilismo*. (2020). España. Ed. ACC.
[3] Ibíd. *En las alas de Ahura Mazda (2020)…,* pág. 32.

concepto importante para entender el arte de Juan de San Grial como un instrumento de divinización del hombre:

2. El arte de distinguir el bien del mal: Arte Biófilo VS Arte Necrófilo

Una de las ventajas de *acumular buen espíritu* antes de realizar una obra de arte, es que (con dicha obra) se elabora de algún modo la esencia y el arquetipo de la vida. El arte, ante todo debe alimentar, dar vida, ilustrar, mejorar, divinizar como un Grial vivo que se derrama de la cornucopia infinita. El criterio del arte bueno o malo, saludable o patológico está en el *Espíritu Claro*[1]. El Espíritu Claro-Omnibueno es el único crítico del arte veraz que siempre "juzga" desde la bondad, la misericordia, la sabiduría, el amor y los estatutos armónicos universales. Sin *Espíritu* todo se degrada, tergiversa y perece. León Tolstoi en su obra *Qué es el arte (1889)*, precisamente nombraba al profesionalismo, es decir, el *mammón (buscar beneficio a través del arte)*, como la principal causa de la falsificación del arte y muy curioso, el segundo factor que nombra *es la crítica*, los llamaba seres soberbios llenos de amor hacia sí mismos que se permiten juzgar sobre lo que es o no arte con palabras, lo que aleja cada vez más del arte siendo este esencialmente no verbal. Si la palabra desaparece después de la sentencia y queda el sentimiento del alma dirigida hacia lo divino es que ha cumplido su misión, si no es magia:

> *"Con la magia de la palabra es inconcebible subsistir*
> *en los arquetipos de la civilización Ciudad Jardín".*[2]

[1] Según Juan de San Grial, las facetas o hipóstasis del Espíritu Divino son variadas. Si bien Saulo Pablo, en el siglo I, intento sistematizar algunas características (como los dones, los carismas, ser políglota, etc.), Juan de San Grial se centra en sus cualidades espirituales: como su luminosidad, es decir, la pureza virginal, la bondad, el consuelo, su libertad y conciliaridad heterárquica (lo contrario a la jerarquía), lo que implica una condición de matrimonio y no de juicio, exclusividad o alejamiento.

[2] El concepto de Ciudad Jardín no solo es metafórico, sino que está basado en las mitologías antiguas de civilizaciones puras como Kitezhgrado, Teotihuacán, castillos cátaros, etc., donde las ciudades eran jardines, por el florecimiento de la vida, la cultura, arte y espiritualidad que tenían. En el siglo XIX se inició un movimiento urbanístico en Inglaterra encabezado por *sir* Ebenezer Howard (1850-1928) al igual que en el siglo XX el proyecto Venus, de Jaque Fresco que propone un modelo de ciudad biotécnica, ambos con nobles ideales, pero sin contemplar la participación divina en ello. Del libro poético, Juan de San Grial. *El Jardín de la Infinidad* (2015). España. Ed. ACC - *https://juangrial.com/poesia-cordial/*

Si después de ver un cuadro de pintura, escuchar música, leer una poesía o ver una película, el alma no se consuela, no se estremece ante la grandeza divina, no surge en ella un hambre de compunción, de mejorar y buscar las alturas espirituales más elevadas o simplemente no experimenta la *fe en el triunfo del bien*, es que ese arte está predestinado para otra cosa, tiene otro propósito que no coincide con los designios de ARTA (de la providencia divina), ni tiene la misión de curar o embellecer al hombre y la naturaleza. Juan de San Grial nos dice al respecto:

> "*El único don que debemos anhelar es el don de distinguir el bien del mal. Fuera de prometer bienes terrenales, este don revela la perspectiva de las Puertas Celestiales: si por el mal el alma es enturbiada y desciende al fondo del pantano, con la purificación de la inmundicia, se eleva a la Divinidad, y allí lo conocerá todo*".

Juan de San Grial resuelve de un modo genial el conflicto milenario y los debates filosóficos, religiosos y teóricos de nuestra civilización en torno a la dualidad y el monismo, al creador y lo creado, al bien y el mal… Paradójicamente solo puede haber verdadero arte, paz, armonía y perfecta unión en el mundo y del alma con lo divino, cuando el artista *distingue* la esencia ontológica de los fenómenos: existe arte necrófilo y arte biófilo. Es decir, en el origen y en la composición del arte se pueden representar *dos univérsum* completamente distintos entre sí. Uno, necrófilo, *demiúrgico*, tiene atracción por la muerte, la mezcla, el caos, la destrucción, la fantasía patológica, el tecnocratismo y la lujuria (no como una denuncia de un fenómeno malo existente, sino que lo defiende como la única realidad a vivir, al estilo del "goce libidinoso" de Lacan y orientación de vida de Fromm[1]), por ejemplo casos notorios de esto son: el ilustracionismo necrófilo del pintor checo Alfred Kubin (1877-1957), el pesimismo depresivo del poeta rumano Emil Cioran (1951-1995), o el tecnocratismo humanoidal de Hans Ruedi Giger, (1940-2014), etc., Y el otro tipo de arte, biófilo, más *inspirativo* que creador, tiene la tendencia de conservar la vida y luchar contra la muerte. Expresa lo bello de la naturaleza, las cualidades divinas intrínsecas del hombre, como por ejemplo el gran bailarín Vladímir Vasíliev, (1940-), que representa arquetipos nacionales e internac-

[1] El psicoanalista Erich Fromm (1900-1980) en su libro *El corazón del hombre* en 1964, retrata exactamente el carácter de una persona necrófila no solo desde el punto de vista sexual, sino en general como una orientación hacia lo mecánico, el pasado, la agresión y la morbosidad por la muerte, poniendo de ejemplos a Hitler, Stalin o Eichman.

ionales con su danza, el gran pianista Van Cliburn (1934-2013) que amaba al público (a las personas) más que a la misma música, o León Tolstoi (1828-1910), gran artista espiritual que mantenía los arquetipos de la sabiduría milenaria tanto orientales como occidentales en sus escritos.

Las mezclas, superposiciones de los contrastes y los grises, no existen por mucho tiempo, por lo que todo el arte camuflado en bien o que mezcla y confunde la conciencia de ARTA en los espectadores sigue siendo necrófilo. Tolstoi llamaba arte falso al que busca la *imitación, los ornamentos, la curiosidad y la excitación* del espectador, prácticamente todo en lo que se basa el arte mediático postmoderno o por ejemplo el de la *New age* representado por el arte cósmico de Alex Grey (*Grey* del gris en inglés, no por el color, sino por la mezcla). El mal arte, ante todo es feo, en términos de Plotino, ha perdido la *protoforma*, síntoma de un *alma "informe"*, es decir, enferma. Fuera de Arta el alma se pliega sobre sí misma y ya no ve los trazados divinos. El arte necrófilo no solo es una inclinación psicopatológica de unos pocos, sino que desde el punto de vista espiritual es la tendencia en general de la humanidad hacia la tecnocracia, el arribismo, materialismo, hacia los placeres y el cosmos que está teñido de magia, ilusión, orgullo, futilidad, etc. El problema, en general, del arte necrófilo de la humanidad es la falta de distinción entre espíritus y sus acciones, sin importar lo estético o bello que aparente exteriormente el arte.

El grado de belleza, creatividad y bondad expresado en el arte está relacionado directamente con el grado de pureza del corazón, la mente y el cuerpo del que crea. Del mismo modo que hay que limpiar un instrumento musical, ajustar las cuerdas y preparar las condiciones ergonómicas adecuadas para tocar, lo es para el alma la catarsis; la ordenación del interior hacia la pureza, la bondad, la contemplación de los misterios divinos y el servicio desinteresado a través del arte. Cualquier arte está ligado estrechamente al estilo de vida, al grado de pureza de la conciencia y los motivos que se profesan, por lo que no son más importantes las cualidades estéticas del arte que el grado de espiritualización alcanzado. Se tenga o no habilidades, talentos o recursos técnicos para la producción del arte, lo importante es saber cómo agrandar el diapasón del corazón espiritual, ya que desde este centro el artista comunicará al mundo y co-creará conjuntamente con el buen espíritu[1]. Juan de San Grial en sus diarios, libros musicales

[1] Un claro ejemplo de ello es María Yúdina (1899-1970) que tras grabar un CD de piano para Stalin de modo imprevisto, (el concierto nº 23 de Mozart), al tirano le saltaron las lágrimas, su corazón se ablandó y gracias a ello se iniciaron las numerosas amnistías en los campos de concentración del

y poéticos explora en profundidad esta cuestión y además mantiene un diálogo recóndito con muchos autores, poetas y músicos a nivel internacional y de diferentes épocas:

> *"Para un artista, no solo es importante el don creativo, también lo es el estilo de vida. En general, Gueorgui Svirídov, a pesar de algunas concesiones y pasajes conformistas, especialmente en la época en que ocupó el alto cargo de secretario de la Unión de Compositores de la RSFSR, sigue siendo un hombre de familia bastante puro que sabe escuchar su conciencia. Desenmascarador de toda mentira, no soportaba a la Kasrílovka de Sholem Aleijem, tan popularizada en los círculos artísticos de Moscú. Y hacía bien*".[1]

El siglo XX es sin duda un fenómeno único en nuestra civilización, tanto por la magnitud de las atrocidades (guerras, la tecnocratización, los campos de concentración…) como por los nuevos fenómenos deslumbrantes y luminosos que acontecen: el humanismo, la mejora de la democratización, mejora del bienestar social, etc. Pero lejos de promover una vida ideal, actualmente la dimensión necrófila en el arte, en la ciencia y en la cultura está camuflada de la biófila. El diálogo que busca el discernimiento entre *Bio* y *Necro* y no teme al cuestionamiento es ideal. Un escaso ejemplo lo encontramos en el libro *Controversias del pensamiento. Homenaje al profesor Quintín Racionero (2016)*, donde un equipo de investigadores señala la importancia de los "campos de controversia actuales" (Óscar Nudler, 2014), sobre las polémicas y discusiones metaculturales; y Teresa Aguilar (2016) aborda la cuestión del arte necrófilo de los cuerpos físicos del siglo XX en el capítulo *Posmodern/Post-mortem: arte necrófilo*[2].

Juan de San Grial invita a los pensadores contemporáneos a dar un paso adelante y discutir sobre las últimas cuestiones, fenómenos y situaciones de nuestra vida, reflexionar sobre la cuestión fundamental del artista: ¿Quién le inspira? ¿La vida (fuerzas biófilas y divinas) o la muerte

---

gulag. El autor le dedica un libro a este tema. Juan de San Grial, *El evangelio de piano de María Veniaminovna Yúdina*. (2012), Kiev (Ucrania). Ed. Mir Sofii, pág. 86.

[1] Libro de Diarios, Tomo 9. Juan de San Grial, *Crónicas en cuerpos de luz* (2018). España, Ed. ACC. pág. 258.

[2] VV.AA., Controversias del pensamiento. Homenaje al profesor Quintín Racionero, A. Escudero Pérez, C. de Peretti, C. Rodríguez Marciel y P. Yuste Leciñena (eds.), Madrid, Dykinson, 2016, pp. 82.

(fuerzas necrófilas)?; ejemplo de este último caso es lo sucedido en las atrocidades del siglo XX y sus consecuencias en la actualidad, a lo que dedica una serie de volúmenes relatando la crónica existencial de los presos de los campos de concentración desde un punto de vista espiritual[1]. En estos libros nos comenta que hay dos relatos contrapuestos sobre el Gulag: una *necrófila*, centrada en la maquinaria destructiva y diabólica como triunfante; y otra *biófila,* que relata la misericordia, los milagros y la fuerza de la resurrección del bien como intervención divina. ¿Cuál de los dos escenarios resulta más verídico? Los necrófilos solo señalarán el holocausto del mal sin sospechar sobre los fenómenos luminosos que hubo. Cuando estás cerca de la muerte y privado de la vida, el único arte verdadero es el de esquivar la muerte (o viendo en ella una liberación de la agonía), encontrar fuerzas en las debilidades y la paz en medio de la guerra, etc. Pero, a parte del mundo dual terrenal del bien y el mal, la vida y la muerte, el autor desvela una realidad superior que trasciende la experiencia humana y que se revela en los momentos críticos como una intervención divina. A este fenómeno de experiencias *beáticas* en el sufrimiento del Gulag y el traspaso de la muerte, lo denomina "*esferas de la dormición*"[2]; en medio del gulag más atroz que la humanidad ha experimentado jamás, se reveló la fuerza de la luz suprema como presencia y puerta hacia los siglos y civilizaciones de oro. En las islas de Solovkí en Rusia (desde 1918 hasta 1939), a parte de las atrocidades difícilmente descriptibles, se produjeron una serie de manifestaciones y fenómenos espirituales que cualquier ser humano del planeta debería conocer y que representan el punto crucial del nuevo milenio al que estamos entrando; la llegada de la *Teocivilización*[3].

---

[1] Ha publicado 7 volúmenes ofreciendo una visión espiritual sobre lo acontecido en los campos de concentración. Uno de ellos está traducido y publicado en español: Juan de San Grial *(2012). Serafim, el patriarca de Solovkí*. *El vencedor* ***del Gulag, España*****. Ed. ACC.**

[2] La dormición en el contexto cristiano normalmente se conoce como la Ascensión de la Virgen desde su lecho mortal, pero es un estado no exclusivo a Ella, sino que, según Juan de San Grial, es una experiencia universal de las almas ungidas y consagradas a Ella al pasar el tránsito. Es el *consolaméntum* que ofrecían los cátaros a los moribundos al revelarles la existencia de los mundos bondadosos ajenos al juicio final. Para consultar más detalles véase el libro: *El vencedor del Gulag, pág. 26.*

[3] Este fenómeno el autor lo relata a nivel universal como un Gólgota omnihumano: La crucifixión de Osiris en Egipto, la experiencia de Cristo en el calvario, la persecución de los mártires quemados en las hogueras de la Inquisición (cátaros, indígenas, guanches, etc.)… Todos ellos espiritualmente reflejan el triunfo de la fuerza divina descendida a la Tierra, como la instauración y nacimiento de una civilización de divinidades, precisamente por superar la misma muerte. No hay que caer en la trampa de pensar que gracias a la crucifixión se instaura una Teocivilización (idea redentora del judaísmo), sino que incluso en medio del peor terror, la divinidad afirma la fuerza del bien sempiterna e indestructible a través de sus instrumentos. La Teocivilización se construye a través de los már-

Es decir, en medio del terror mortal hubo una manifestación de esperanza de vida, muchos martirizados trascendían el dolor terrenal y entraban en una esfera de beatitud y paz interior contemplando el destino celestial. La vida no acaba en la Tierra.

Estos sucesos están relatados minuciosamente por Juan de San Grial en casi todas sus obras y considera fundamental reflexionar sobre ellos. Georgy Dimidov (1908-1987) también relató muchos casos vividos por él mismo, publicados en el libro *Planeta Milagroso 2008,* (una recopilación de sus relatos que coleccionó su hija) donde ofrece una visión biófila ante las adversidades del gulag, al igual que la película *La vida es Bella* de Roberto Benigni, 1998, solo que esta última desde una perspectiva emocional-psicológica. Víctor Frankl (1905-1997), sobreviviente del terror nazi, a su vez, eleva la fuerza resiliente y la búsqueda de sentido a un nivel superior. Aunque la inquisición y las represiones necrófilas intenten profanar al hombre, el arte, (la dodecafonía de Schönberg y Webern querían romper con la tonalidad musical), la fuerza creativa del arte verdadero es trascendental, inmortal, tiene su origen en lo divino, supera la misma muerte y la entramada mezcla terrenal, sonando eternamente en la existencia como una verdad indestructible. Es precisamente esta esfera la que inspira a Juan de San Grial, prestando especial atención a ella como a la Madre de todas las musas y arquetipos, a la cual denomina Minné[1]: *que es partícipe de todo el entramado de la existencia. Tenemos que hablar de un arte mínnico…, sobre una civilización mínnica, vida mínnica, ajena al mal y a la mezcla...*".

3. Minné, el arte como una hipóstasis de la Divina Sabiduría

Una hipóstasis, o faceta artística de la divinidad, se expresa siempre de una manera elocuente, bella, bondadosa y con mucha misericordia. Juan de San Grial reconoció la dimensión divina desde muy temprana edad llamando a sus padres y abuelos con términos espirituales: "Reina Divina", "mi pequeño Cristo". En un libro escrito en el año 2003, *Apariciones de la Madre Divina desde el siglo I hasta el siglo XX*[2], Juan de San Grial retrató

---

tires, ilustres, artistas, ungidos y almas dedicadas a obrar el bien que en muchos casos son anónimos, perseguidos, calumniados y no reconocidos en el mundo.

[1] Se refiere a Minné como hipóstasis de la buena divinidad. Minné (en alemán) es el amor celestial, supremo. Los minnesíngeres medievales, trovadores y menestriles fueron mensajeros de minné. Juan de San Grial, *Piano como orfeón*, Vol. I. Apuntes para la revolución del piano. (2015), *La cítara dorada de Apolo*, España. Ed. ACC, pag.42.

[2] Publicado en ruso, *Явления Божией Матери I - XX века***.** (2007) Moscú. Ed. Mir Sofii, Мир Софии/: https://m.books.ru/books/yavleniya-bozhiei-materi-ixx-vek-491388/

más de 1500 hipóstasis de la Divina Sabiduría manifestadas en todo el mundo. Él destacaba que todas realmente son una y la misma y que se diferencian por el grado de misión y la cualidad de su expresión. Todas ellas interconectadas en una perfecta y bella armonía[1]. Por ejemplo, la diosa griega Artemisa de Éfeso representa la virginidad, la pureza, la diosa dadora de vida. La adoración de los *jónicos* a la Diosa Madre está representada por la *Madre Galactotrofusa (la que alimenta con la leche de sus senos)*, en ella veían la fuente de la vida, ella realizaba el servicio de Arta (la virginidad da abundancia[2]). Se puede explorar algunos de estos sentidos místicos de las múltiples hipóstasis y virtudes divinas *Teomaternas* en el libro de poesía de Juan de San Grial dedicado exclusivamente a Ella, donde el autor presenta de modo poético más de 850 diosas del mundo entero: *El salterio de la Reina Celestial*[3]. Según Juan de San Grial el misterio del servicio a través del arte es la divinización del hombre a través de la virginidad.

La mayor parte del arte europeo se basa en la cultura griega antigua, que mantiene la idea de que Eros es el principio creativo y dador de vida. Esta idea ha confundido las mentes de la mayoría de los artistas, mezclando la energía sexual con el principio de vida y creación del mundo, siendo esta esencialmente virginal, justo opuesta a Eros. Juan de San Grial sostiene que la creación en sí en realidad es una *"emanación virginal"*, lo que proviene de la pureza y fuerza divina en su hipóstasis maternal en perfecto matrimonio con la paternal. Prueba de ello lo podemos ver prácticamente en todas las mitologías del mundo, tal como nos cuenta Mircea Eliade (1978)[4], donde la fuerza creadora y dadora de vida reside en una Diosa (Anahíta de Partia, Diosa Ishtar de Acadia, Isis de Egipto, Freya germánica, Sarasvati en India…, las culturas grecorromanas adoraban a Sofía, Artemisa…, y a la Virgen *Teoengendradora* en el cristianismo, aunque solo en las tradiciones catacumbales y gnósticas, etc.). La cualidad virginal de una creación auténtica aparece en todos los niveles de la realidad. *A nivel espiritual*, se da principalmente a través de un matrimonio con una hipóstasis divina (Cristo, Buda, Madre Divina, etc.); *a nivel psicológico*,

[1] Otro libro dedicado a esta pura y perfecta conexión intergaláctica se puede encontrar en el libro de Juan de San Grial (2011) *Astrología de las constelaciones bondadosas,* España. Ed. ACC.

[2] Ruipérez, Martín. (2009). *La Dea Artio celta y la Artemis griega: un aspecto religioso de la afinidad celto-iliria*. Zephyrus. 2. 10.14201/485. La diosa Artemis como una divinidad dispensadora de abundancia y protectora de la virginidad.

[3] Juan de San Grial (2015), *El salterio de la Reina Celestial,* edición española, ACC.

[4] Eliade, Mircea. (1984). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I - IV*. Buenos Aires. Ed. Paidós.

por la herencia que recibe de un maestro/a es a través de *un sello o carácter* por el amor y adoración extremo hacia él/ella (sin contacto sexual o mediación erótica); y *a nivel físico*, producto del empleo de materias y medios puros, las obras son bellas y adoptan un carácter duradero, legendario y heroico. Incluso en la cosmogénesis de los mundos y la continuación del género existe esta distinción de concepción: pura o mezclada, o lujuriosa y viciosa[1]. Esta distinción hoy en día se ha perdido y deformado hasta límites insospechables; el teatro, la música, la ópera, la poesía etc., se ha convertido en una alabanza sinfónica a la mezcla, al vicio, a la lujuria y a *Tánatos* (espíritu de la muerte). Desde las mitologías y símbolos religiosos hasta los objetos cotidianos más insignificantes se pone énfasis en las cualidades eróticas como la magia, el poder, la superficialidad, futilidad, el placer, *la mimesis*, artificialidad, etc. o tanáticas, como la agresión, el miedo, la apatía, la locura, la muerte, etc.

En la búsqueda de la verdad, de lo bello y lo bueno, Juan de San Grial encontró la suma unificada del arte, las ciencias y la verdad en Minné: la fuente de todas las hipóstasis divinas, la que devuelve la memoria *mnemónica*[2]. A Minné atribuye la mayor parte de su tesoro artístico legado a la humanidad. La siguiente poesía personifica el sentido final de la búsqueda artística:

> *"La Tierra es el taller de Minné,*
> *cerrado bajo siete llaves.*
> *Mas llegaron grandes maestros y las puertas se abren.*
> *¡Aprendices y alumnos en una gran tropa!*
> *Por ellos la Tierra se diviniza y se corona.*
> *¿Al taller de Minné accediste?*
> *El sentido de tu estancia en la Tierra comprendiste*".[3]

Juan de San Grial no solo es escritor, poeta, profeta y músico, sino un misterioso mensajero, el renovador del Ser. Afirma que la principal

[1] Juan de San Grial (2017), *Bogomilismo. La Espiritualidad del Univérsum luminoso*. Del Capítulo "Genealogía milenaria de las civilizaciones". España. Ed. ACC, pág. 34.

[2] Concepto único del autor que destaca la memoria espiritual eterna. Derivado de *mnemosine* (del griego: μνημμοσύνη, literalmente 'remembranza', memoria espiritual), es la diosa de la memoria espiritual en la mitología griega antigua, y se considera como la madre de todas las Musas. Perdida, cifrada y prácticamente inaccesible para la mayoría, a excepción de algunos que están iniciados en alguna tradición que ha conservado el espíritu que realizan prácticas espirituales como la exposición al arte *mínnico* y se les revela como una iluminación instantánea de carácter gnóstico.

[3] Poesía espiritual, Juan de San Grial, *El Jardín de la Infinidad* (2015). España. Ed. ACC. pág. 48.

tarea y arte de Minné es divinizar al hombre, devolviéndolo a su imagen arquetípica prístina. Hoy en día se ha perdido casi por completo este arte debido al desconocimiento de Minné, a la confusión con eros y lo más catastrófico, a la falta de *diálogo y comunión con Ella*. Juan de San Grial en su misión se propone restaurar la unión con la fuente divina (no solo para el artista), unión presente ya en culturas antiguas: 1- *a nivel espiritual*, mediante la adopción de una vida en bondad y virginidad; 2- *a nivel mental*, ejercitando la memoria mnemónica a través de la *sobreiluminación*[1], lo que significa adquirir la inspiración y el conocimiento revelado por Minné; y 3- *a nivel físico*, tomando alimentos de la Madre Natura representados en una alimentación sana, (símbolos del agua y la leche). Por ejemplo: 1- los más espirituales en la cultura etrusca estaban consagrados a la virginidad, lo cual era representado por la Diosa *Minerva*; 2- en la edad media se desarrolló un especial canto y alabanza a Minné, a través de los trovadores y *minnesíngeres* (Minné, en alemán significa amor elevado y a la vez remembranza, el recuerdo de lo divino era la fuente de inspiración y el origen del arte medieval europeo): 3- en el continente norteamericano, los indígenas dakotas alababan a Minné a través de la naturaleza; el río donde vivían lo llamaban *Minnesota* (río blanco o de leche) del cual derivó el nombre de la ciudad Minneapolis.

Podemos comprender el conjunto de todo el arte de Juan de San Grial como una iniciación, consagración y un nuevo modelado de la vida en Minné. El mundo necesita una renovación completa del ser. La decadencia del arte y de otras esferas de la vida humana se debe a la falta de vida en los valores divinos arquetípicos. El arte en el sentido ontológico es una creación divina a través del Espíritu virginal. La manifestación del arte en la Tierra, sea a través del baile, el teatro, la poesía, prosa o música, es el acto de co-creación de la realidad por parte de las divinidades en conjunto con los seres humanos. Es por ello que el arte, en última instancia, es una hipóstasis divina y, desde un punto de vista espiritual, una *teúrgia*. Teúrgia como creación del arte y *liturgia* como servicio a través del arte. La adquisición del arte no está basado solo en los talentos y la técnica racional aplicada, sino en los motivos y la esfera arquetípica que uno quiera desarrollar por el amor puro hacia ello. El fin último del arte no es la producción de objetos consumibles, sino un *místico* servicio de intercambio entre los

[1] En sentido místico y no solo psicológico, no simplemente la iluminación a través de ideas, percepciones, *insights* y descubrimientos científicos, sino la renuncia a la luz anterior (sobre) la nueva visión inocente y revelada de modo espontáneo, *como ver por primera vez la realidad.*

seres vivos, una celebración de la vida. La fuente de toda su obra e inspiración se debe a Ella: *"Minné es la que establece la Academia de Bellas Artes y Ciencias. Las ciencias terrenales existen solamente para manifestar minné: la música, la arquitectura, la medicina, la poesía..."*:

Soy embajador de la celestial soberanía.
Profesor de las bases bogomilas.
Enviado de las tainites, guan mines minneliques[1]*,*
a Rusia, Bielorrusia, España, Ucrania y lugares miles,
transmito los códigos, envolviendo en la luminografía de la Palabra.
No hay nada más inapreciable y sublime para el alma.
No me contento con la fama como moneda de cambio.
A los niños y a los lectores el consolaméntum traigo.
Consuélate, adorado. Que se sanen las heriditas abiertas.
Reconocerás en ti al diosito que con Cristo tiene pocas diferencias".[2]

4. Breve recorrido sobre la vida y distintas facetas artísticas de Juan de San Grial

Cada faceta que veremos es una *hipóstasis-depósito* de la Sabiduría Universal por el que pasamos todos los seres vivos. La vida y obra de Juan de San Grial no es una materia a estudiar, clasificar, analizar y después colocar en algún archivero olvidado, sino que es una obra cercana, accesible, y sobre todo práctica, viva, y siempre actual, se renueva constantemente. Cualquiera que entra en ella, sea en la esfera musical, la poética, literaria o las prácticas de sus escuelas espirituales, se siente invitado directamente, desde el primero minuto, a la transfiguración, al cambio, a la hazaña de ser mejor persona. Es por ello que se habla de *cultura espiritual*, ya que sin la participación del Espíritu que vivifica, modela y crea, no es posible hablar de arte. Sin Espíritu se cae en la falsificación, el fariseísmo, la copia, el adorno y la magia, el camino se vuelve muy peligroso.

John Bereslavsky (conocido con el nombre artístico de Juan Amadeo en los círculos musicales y Juan de San Grial en los literarios) nació en 1946 en Moscú. Rodeado de una familia amorosa, unida e intelectualmente estimulante, recibió una educación variada, que abarca tanto el aspecto

[1] Tainit (hipóstasis Fenicia de la Diosa Madre), Guan Min (hipóstasis China) y Minnelic (término que en ruso significa los que tienen rostro de minné, es decir sus hijos).
[2] Del diario poético de Juan de San Grial (2014). *Luminografía de la Ciudad Jardín*. España. Ed. ACC. pág. 43.

científico-técnico por parte de su padre, Jacob Mikhailovich Bereslavskiy (1906-1974)[1] como el espiritual-humanitario, por parte de su madre Tatiana Veniaminovna (1910-2015), pero sobre todo por parte de su padre espiritual *Serafim Pozdeev*[2]. Toda su familia heredó el espíritu cátaro-bogomilo y de la *pravoslavie* antigua del pueblo de la santa Rus, por lo que los valores con los que creció, fueron los de la hospitalidad, bondad, fraternidad, amor, servicio al prójimo, etc.

> *"... Doy testimonio de que mi papaíto Jacob era un cátaro puro en su deseo sencillo de vivir en una sociedad de prosperidad total, de fraternidad y de amor. Solo que no sabía con qué medios alcanzarlo. Serafim el Enternecido [el Príncipe Mijaíl A. Románov] le indicó en la cárcel de Butyrka (año 1939): "Tu misión consiste en otra cosa: engendrar a un hijo ungido y que unja".*[3]

Serafim, en 1939, realizó una profecía en la cárcel de Butyrka (Moscú) a su padre terrenal Jacob[4] sobre el nacimiento de su hijo como un gran mensajero de la Sabiduría Divina y que ayudaría a la humanidad a entrar en el *nuevo tercer milenio transfigurado*. El niño nacido, por su alma sensible y siendo guiado desde el principio, inició desde muy joven una búsqueda ardiente para recibir respuestas espirituales. Lo sucedido en el Gulag, los holocaustos, las persecuciones, los mártires anónimos…, se convirtieron para él en el punto central de su vida. No tanto por lo que sucedió en el siglo XX como periodo histórico, sino en su sentido puramente espiritual como experiencia omnihumana y divina que refleja la situación ontológica de la existencia en la Tierra ¿Si Dios es bondadoso, cómo es posible que permita algo así? ¿Qué sentido tiene la poesía, la música y el arte? ¿Qué se está glorificando? A partir de aquí se despliega una serie de fases en su búsqueda que recorre prácticamente todas las facetas y áreas artísticas, desde la poética, pasando por la filosófica, la música, hasta llegar al estudio esotérico y el espiritual.

---

[1] Ingeniero de minas, destacado científico, administrador, inventor (más de 200 patentes).

[2] Nombre espiritual del Gran Príncipe Mijaíl A. Románov (1878-1971). Pasó 39 años en campos del Gulag y fue iniciado en los misterios supremos espirituales. Véase la obra del mismo autor: Juan de San Grial (2012), *Serafim, el patriarca de Solovkí: El Vencedor del Gulag*. España. Ed. ACC.

[3] Juan de San Grial (2016). *Cátaros. La Iglesia del amor*. España. Ed. ACC. pág. 372.

[4] Juan de San Grial no sabía sobre un episodio doloroso de la biografía de su padre: su arresto en 1938 tras una falsa denuncia y su permanencia en la prisión de Butyrskaya hasta su milagrosa liberación tras la primera amnistía de Laurenti Beria (1939).

La búsqueda sobre el sentido espiritual del gulag y ser el principal cronista y heredero *de la rama solovkiana*[1], le llevó a pasar por toda una odisea, al estilo de Jasón y los argonautas. Desde 1980 hasta 2006[2] recorrió más de 40 países, se encontró con numerosos líderes religiosos así como con figuras literarias famosas del periodo soviético ruso. Fundó comunidades espirituales, fue líder espiritual de movimientos internacionales de unión religiosa entre oriente y occidente, luchó activamente en contra de la represión comunista y escribió abiertamente sobre la masacre del gulag y la corrupción espiritual en el mundo. La búsqueda sobre el sentido espiritual del gulag y el hecho de ser el principal cronista y heredero de la rama solovkiana, le llevó a pasar por toda una odisea, al estilo de un caballero en busca del Santo Grial. Desde 1980 hasta 2006 recorrió más de 40 países, se encontró con numerosos líderes religiosos, así como con figuras literarias famosas del periodo soviético ruso. Fundó comunidades espirituales, fue el iniciador de encuentros pacificadores y de convenciones en aras de una unión religiosa entre oriente y occidente. Luchó activamente en contra del fundamentalismo religioso y anunció nuevas perspectivas del renacimiento y florecimiento de su patria rusa en base a los estatutos universales de la hermandad, el bien y la espiritualidad luminosa. El hecho de haber guardado la conciencia pura e intacta, el no haber hecho transacciones con los poderosos de este mundo, el no haber caído en la tentación de poseer un estatus en la bohemia intelectual, lo hizo merecedor de penetrar en los misterios recónditos de la Sabiduría Divina. En sus trabajos, Juan de San Grial recuperó la buena fama de los "perseguidos por causa de la justicia" (Mt. 5:10), de los calumniados y olvidados mártires del amor, y declaró de modo ígneo la revolución pacífica del Espíritu Omnibueno, cuyo plan está prescrito por la Sabiduría Divina. Por desgracia, la Rusia de la generación de los 90 y principios de la década del siglo XXI no estaba preparada para el mensaje de Juan de San Grial, por lo que se vio obligado a salir fuera del país y seguir con su trabajo en el retiro. Pero su corazón sigue abierto y conectado con el sufrimiento humano actual, mas su pensamiento profético prevé la llegada infalible de nuevos tiempos luminosos.

[1] Rama espiritual de catacumbas (que no tenía nada en común con los poderes estatales fascistas y comunistas, la ortodoxia oficial o católica). Se remonta a los inicios de Cristo y durante el periodo del Gulag del Siglo XX floreció en medio de las torturas en el mismo Solovkí encabezado por el padre *Serafim el enternecido*. Uno de sus herederos, Guennady Sekach, ordenó en 1985 a Juan de San Grial como continuador de la rama.

[2] Crónica detallada en una recopilación de más de 190 volúmenes de escritos diversos de su vida y enseñanzas realizada por sus discípulos.

Pero Juan de San Grial es, ante todo, un artista y padre del y para el pueblo. En una de sus autobiografías[1] nos dice que la vista profunda, introspectiva en su pasado personal, es idéntica al conocimiento de la historia de la humanidad: *"El hombre, en realidad, pasa personalmente por los mismos [estadios de conciencia] que la humanidad globalmente*"[2], es por ello que la mirada de cualquier intelectual en su espejo y vida autobiográfica devuelve inmediatamente una imagen auténtica de sí mismo en su recorrido, funcionando como una guía ejemplar y práctica a seguir. Al observar su vida, el artista encuentra constantemente una invitación al encuentro con el Espíritu Omnibueno, no importa el escalón y la faceta que uno esté desarrollando, lo primordial es seguir ascendiendo por la escalera de Minné, el amor divino que transfigura al hombre en un ser completamente nuevo, puro, amoroso y bondadoso:

> *"Para ascender a un escalón más alto hay que armarse de audacia, no mirar abajo: se puede caer de la escalera. Tomar aire en los pulmones. Estar cansado del escalón anterior: las piernas se han dormido. Osar subir más alto. Arriesgarse: ¿me dará vueltas la cabeza? ¿Me caeré? Superar de paso decenas de tabúes y prohibiciones. ¡Oh, qué difícil es subir la escalera! Cada uno tiene la suya. Y al mismo tiempo existe la universal".*[3]

5. Faceta poética: del vuelo por las nubes hasta el dictado de los ritmos divinos

> *"En la escritura, como en cualquier otra cosa, es importante el dominio del pensamiento y el espíritu bueno.*
> *Y lo que tienes en la mente, cuéntalo en voz alta luego".*[4]

Hay una gran tentación al aproximarse a la poesía de Juan de San Grial y es hacerlo desde un punto de vista racional, académico, estilista; si se encuadra en el impresionismo, en el conceptismo, vanguardismo, futur-

---

[1] Juan de San Grial (2013), *Milenio de Renovación del mundo*. Capítulo 19, Notas autobiográficas, *Los siete escalones de mi camino*. España. Ed. ACC.
[2] Ibíd. Pág. 376.
[3] Ibíd. Pág. 378.
[4] Juan de San Grial (2020), *El Arca Barco-Blanco*. Aforismos sustanciales. España. Ed. ACC. pág. 141. Este libro es un género poético nuevo del autor en el que en breves frases transmite mucho, a modo de aforismos.

ismo, lírica, o en algún otro tipo dentro de la gran variedad de estilos postmodernos que existen. Esta aproximación más mental, tiende a la distancia y a la clasificación, descripción y objetivación, lo que provoca una separación drástica con la dimensión poética (más musical, metafórica, suprarracional). No es que no pueda hacerse, sino que escapa a la racionalidad dicha tarea, siempre *crucificará* más que ayudar. Tampoco es conveniente aproximarse desde la emocionalidad, el sensacionalismo, la religiosidad o la exaltación, este enfoque idealiza el arte, al autor y lo aleja de la cualidad viva, simple y realista (al final se cae en expresiones ilusorias y fanáticas). La poesía de Juan de San Grial es paradójica, expresa el ritmo de las esferas de la vida, integra las dos anteriores, pero al mismo tiempo se desliga de ellas por completo, es existencial, sencilla pero compleja, expresa tanto las banalidades humanas como los misterios divinos más complejos:

> *"… El rol primordial en las poesías polihímnicas del padre Juan, sin duda alguna, desempeña la capa del sentido, el significado esencial. Cada obra suya es un nuevo descubrimiento en el conocimiento supremo del mundo y también la riqueza de las rimas, la fónica brillantemente expresada. La originalidad de los motivos rítmicos, un mensaje grandioso: la plenitud sonora de la frase o más preciso, su musicalización… Pero tampoco se puede olvidar sobre la novedad de la forma, aunque no sea el objetivo principal para el poeta, sin embargo a veces está extremadamente simplificada. Está hecha expresamente para excluir totalmente el efecto mágico y no llevar al lector a la equivocación con el brillo de los atributos exteriores, sino hacerlo buscar la profundidad escondida, oculta; el santo grial de la última verdad…".*[1]

La cita anterior expresada por el brillante escritor y poeta ucraniano Petro Sóroka (1956-2018), gran estudioso y defensor de la poesía de Juan de San Grial, invita a no juzgar prematuramente su arte solo por no encajar en los estándares previos o la dificultad inicial de ubicarla en el "esquema previo de las cosas". Sóroka dedicó cuatro libros[2] expresamente para que

[1] Párrafo del prólogo de Petro Sóroka para el diario poético de Juan de San Grial (2014), *Luminografía de la Ciudad Jardín*, pág. 16.

[2] Publicados solo en ruso y ucraniano: 1. *Maestro de los coros solares* (2015), 2. *En las dimensiones de la eternidad,* (2018), 3. *La notografía de la palabra inefable* (2017) y 4. *La cruz y el cáliz del padre Juan* (2016). https://koliria.com.ua/petro-soroka

el lector pueda vivirla, entenderla y abrirla al público, tanto de modo intelectual como *naif*. Él nos sugiere que:

> *"...Es imposible acercarse a la comprensión [de la poesía de Juan de San Grial] sin sumergirse en la historia de la cultura mundial. En la conciencia del bienaventurado Juan de San Grial quedó reflejada la experiencia espiritual de los tripilianos y cimerios, de los antiguos maestros japoneses que trabajaron la anticipación del pensamiento y de los cátaros que pusieron el fundamento de muchos géneros líricos, de los trovadores y minnesíngeres, y también de Whitman y William Blake, de Eliot y Saint-John Perse, de los "sesenteros" rusos y beatniks ingleses... Leyendo con atención y reflexión, en su estilo se puede sentir el soplo de Sor Juana Inés de la Cruz y de Ezra Pound, de Tranströmer y de otros vanguardistas y postmodernos actuales. Pero aquí tenemos "un vanguardismo de corte absolutamente diferente: el de la vida abundantísima...".*[1]

Podemos decir que la poesía de Juan de San Grial difícilmente se puede equiparar con ningún estilo anterior, aunque se intente escudriñar influencias y antecedentes del pensamiento, no es posible encasillarlo en una rama particular de pensamiento o grupo de pensadores, pero sí que manifiesta los arquetipos universales y como tal, en su corazón hereda los sellos y las semillas de muchos grandiosos pensadores de la humanidad. A su escuela de poesía la llama *naif-intelectual*, ya que integra la inocencia de un niño y la sabiduría de un anciano. Es una paradoja, un músico heredero de Tchaikovsky encontrará en él, el alma rusa y a la vez la alegría de Mozart y la profundidad de Haydn; un trovador indígena amante de la fraternidad verá los ideales del amor perfecto europeos descritos en las sagas caballerescas, etc. Juan de San Grial dice:

> *"¡En ningún caso mi poesía puede ser medida con criterios y acercamientos estéticos! Es exórtica, espiritual. Mi mirada espiritual escudriña los procesos sobremundiales, procesos de la lucha espiritual, y participa en los combates intergalácticos que ocurren entre las fuerzas del bien y del mal, entre la verdad y la mentira, reteniendo los aspectos más complejos de la oposición entre estas dos fuerzas*".[2]

---

[1] Ibíd. Juan de San Grial (2014) *Luminografía de la Ciudad Jardín…*, pág. 17.
[2] Ibíd. "*Luminografía de la Ciudad Jardín"…*, pág. 16.

Tampoco se podría sostener que su estilo poético no haya recibido influencias de otros. Desde muy temprana edad se enfrascó en la lectura de muchos autores tanto occidentales como orientales. A principios de la década de los 60, se adentró en la lectura de Shakespeare en su idioma original, y Juan de San Grial empezaba a escribir entonces su poesía en inglés[1]. Estudió a Platón, Schopenhauer, examinó a fondo a Kant, Hegel, Freud y principalmente a autores de la escuela de Frankfort (1960), Fromm, Max Horkheimer, H. Marcuse, los existencialistas... Más tarde quedó impresionado por los filósofos del "renacimiento religioso ruso": Berdyayev, Ilyin, Merezhkovsky, Lossky, Rozanov... Percibió algunas ideas de los existencialistas, y también de los filósofos que escribieron sobre la Santa Rusia antigua, sobre el destino del cristianismo y de la trayectoria histórica de Rusia. A los 14 años estaba fascinado por la poesía y más allá del plan de estudios, descubrió poetas rusos como Pushkin, Lermontov, Blok, Esenin…, más tarde leyó a Mayakovsky, Mandelstam, Akhmatova, conoció a Bella Akhmadulina. A los 17 años se convirtió en un poeta apasionado, al mismo tiempo que estudiaba música se interesaba por la poesía.

> *"La música es la rima, el ritmo, la plástica de la frase (su construcción musical).*
> *Así, la poesía para mí son la música y la palabra juntas en una sinritmia maravillosa… Dominar perfectamente la palabra y alcanzar las cumbres musicales me ha dado la posibilidad de introducir el potencial musical y verbal en la poesía. Ahora está llena de la última profundidad beethoveniana, así como de la tela perfecta del metamorfismo verbal (la traducción del idioma celestial al humano) y también está sonorizada musicalmente".*[2]

[1] Andréi Vozneseski, destacado poeta ruso (1933-2010) le mostró sus poemas a Wystan H. Auden, y el poeta británico quedó impresionado: "¿¡*Escriben en Rusia una poesía inglesa tan vanguardista, original y fresca!*?".

[2] Juan de San Grial (2016), *Mi iconostasio interior*, publicado en España. Ed. ACC. Pág. 157. Diario del autor desde enero – septiembre 2008. En este diario el autor analiza en profundidad a numerosos poetas y escritores rusos del siglo XX, realizando una disertación del significado del arte y la vida en Minné. Fue escrito en las horas nocturnas de la madrugada.

Sus poemas fueron altamente valorados por el subdirector de las revistas literarias rusas centrales, *Yurost* y *Komsomólskaya Pravda*[1], pero Juan de San Grial vio la perspectiva que le esperaba y desapareció de repente…

> *"… Hui como de un fantasma. No es que no sea digno: por primera vez vi mi destino, y no lo quiero, ¡no! No quiero ser un poeta soviético. No quiero ser un Robert Rozhdestvensky, o Voznesensky, un conformista. No, ¡estoy predestinado para otro destino! Lo esquivo: ¡no, no, no!… La carroza poética resultó ser un escalón metálico. Las piernas estaban cansadas. Narcisismo... el narcicismo de los poetas. ¡No soporto mirar mi propio reflejo en el espejo!… El destino del poeta [sin espiritualidad] supone la fama, la celebridad, la usurpación de la audiencia, la lujuria (en el sentido del ilusionismo imaginario), no, no, algo no estaba bien..."*.[2]

Después de tirar a la basura más de 100 cuadernos poéticos de 10 años de trabajo que esperaban ser publicados e impresos, y abandonar la poesía, la Sabiduría le estaba preparando otra audiencia, otro tipo de poesía, la celestial, aforística, apodíctica, dialéctica, espiritual, musical... A pesar de tener una formación sólida y variada (se graduó en Musicología, en Piano y filología inglesa) él se ha considerado a sí mismo desde siempre un autodidacta; el espíritu del aprendizaje está en el amor hacia la vida, a los prójimos y la búsqueda de las verdades superiores:

> *"¿La educación? Es una desesperación continua.*
> *Yo soy un autodidacta y mi maestro es el Padre del Puro Amor, Hierodamante".*[3]

Actualmente tiene publicados más de 130 libros de poesía, muchos de ellos traducidos en varios idiomas. Alejándose de los parámetros intelectuales del siglo XX, el actual y de la *84ª civilización*[4] en su

---

[1] Mikhaíl Ósipov, subdirector de la Revista rusa Yunost ('Juventud', que tenía 2,5 millones de ejemplares), y también de la revista 'Komsomólskaya Pravda' ('La Verdad del Komsomol', con 5 millones de ejemplares).

[2] Ibíd. *Milenio de Renovación del Mundo, Los siete escalones de mi camino…*, pág. 378.

[3] Ibíd. *Milenio de Renovación del mundo, Los siete escalones de mi camino…*, pág. 377.

[4] Según las enseñanzas cronológicas bogomilas, la civilización actual mezclada es la última de las 83 civilizaciones pasadas y que da paso a una civilización más pura, sin el mal. Esta civilización en la tradición bogomila se calcula a menudo en unos 7 mil quinientos años de duración, pero los

conjunto, Juan de San Grial, preserva los arquetipos y los ensalza a un nuevo escalón nunca antes visto, siendo estos a la vez, sumamente sencillos y accesibles a todo el mundo:

"No tejas, artista, una telaraña de palabras,
utiliza la mente crística antitecnocrática.
El Verbo es sacro, sagrado, no usual.
Dependiente-independiente. Con libertad y sin libertad.
¡La gracia del Espíritu Omnibueno antes de la creatividad!
Haz el favor de concentrarte en lo providencial,
y el polen musicológico caerá como una nubecita celestial…".[1]

Es comprensible el asombro o inicial mareo que experimenta el principiante explorador. Tan gran variedad de temas toca en sus poesías, que me atrevería a decir que leerlos es imprescindible para cualquier persona, independientemente de su grado de formación, ya que él habla sobre todo al corazón, a la conciencia…, (por ello es accesible a todos). Y además, los ritmos y las vibraciones de sus versos son: terapéuticos, musicales, consoladores, esclarecedores, exórticos, iniciáticos, desenmascaradores, reveladores, divertidos, profundos, sencillos, melódicos, etc.:

"Por mi hermano adorado daré cien vidas como esta.
Este es el credo de la Civilización de Vírgenes y Poetas.
A pesar de las peripecias pasajeras, la vida es hermosa e inmortal.
Los guiados son felices: ¡delante de ellos va la Madrecita Celestial!".[2]

Mencionaré tan solo algunos de los títulos editados y traducidos al español que vislumbran el luminoso mundo que dibuja el Espíritu a través de su pluma: ***El cofrecito de Ciprés*** (2013), un libro misterioso que está dedicado a *Sofía Pronoia*[3], la hipóstasis de la Sabiduría Divina que rige el

---

números son siempre relativos, ya que están relacionados con los plazos y con los hitos espirituales. Juan de San Grial (2017), *Bogomilismo. La Espiritualidad del Univérsum luminoso*, del Capítulo *Genealogía de las civilizaciones milenarias*, España. Ed. ACC. pág. 34.

[1] Del libro poético Juan de San Grial (2018), *El Buscador de la Verdad*. España. Ed. ACC. pág. 62.

[2] Ibíd. *El Arca Barco-Blanco*, (2020)…, pág. 32.

[3] Sofía Pronoia, en la tradición gnóstica cátaro-bogomila, la sabiduría personificada del Padre del amor puro, la Madre de la Buena Providencia, la Guía de todas las almas luminosas. La hipóstasis materna del Altísimo, plasmada y manifestada en el presente.

curso de los cielos y la Tierra; (*El cofrecito de ciprés fue traído en el carro de la gloria desde la civilización de las divinidades supremas, desde la dimensión del Sol de Minné en el Cénit. Se dijo: 'Mientras el cofrecito de ciprés se guarde en la Tierra, el mundo no perecerá'*. ***La Luminografía de la Ciudad Jardín*** (2015), *es un diario lírico del autor, un bloc de notas de cada día y cada noche, el pálpito y la languidez del alma abierta al amor universal y la misericordia*[1]. ***El Buscador de la verdad*** (2018), un rico compendio de poesía *naif-intelectual*, un nuevo género de pensamiento que expresa las situaciones existenciales del hombre en busca de la verdad, la situación de los poetas del siglo XX y los conceptos espirituales más vanguardistas del momento. ***El Jardín de la Infinidad*** (2016), un libro antológico que recoge otros tres libros *El taller de Minn*é, *El Jardín de la Infinidad* y *Pergaminos Luminare*s, conforman un conjunto de poli-himnos y odas oracionales e hímnicas a las divinidades, describiendo los arquetipos y conceptos espirituales universales haciendo uso de multitudes de escenarios y situaciones de la vida como las injusticias, el gulag ruso, la fe en un mundo mejor, etc. En los últimos años escribe varios libros poéticos al año y afirma que la poesía le es mucho más querida que la prosa, ya que en ella está contenida la musicalidad del reino:

> *"... La música y la poesía son absolutamente equivalentes. La música es la idea de la palabra divina trasladada al lenguaje musical. La sublime poesía espiritual, igual que cualquier otra palabra, es notografía musical trasladada a la palabra. Pero es una notografía musical que está presente de modo invisible y se manifiesta, de modo misterioso, ante la mirada del maestro por una centésima fracción de segundo… Los minnesíngeres son músicos y poetas a la vez*".[2]

Sobre todo, lo más relevante de la poesía de Juan de San Grial, es que a través de sus versos, hace partícipe al lector del pulso, el lenguaje y aliento del Espíritu, como un adolescente, niño y anciano a la vez, te envuelve en un diálogo providencial amistoso:

[1] Del prólogo del escritor Petro Ivanovich Sóroka.
[2] Juan de San Grial (2017), *El Crescendo del Bien*. Volumen II de la trilogía *Piano como Orfeón*. El cap. *La cítara Dorada de Apolo*. España. Ed. ACC. Pág. 34.

"Una conversación íntima de dos personas con bondad:
los humanoides estallarán en sus platillos volantes, ¡mas la gente es inmortal!".[1]

6. Faceta Musical: del cosmos sonorizado al lenguaje del buen Univérsum.

La música para Juan de San Grial es el idioma del Univérsum de las Divinidades, la reina de las musas que abre para el ser humano la puerta a los cielos. Así lo ha sentido desde muy pequeño. Por lo que, aparte de pasar por formaciones regladas y cursos de aprendizaje musical, él veía en la música algo más allá de una simple reproducción fiel del compositor, sino un trono, un *zigurat vibracional* o un altar sagrado desde el cual se realiza una doble acción: "*las divinidades comunican sus voluntades y el hombre se diviniza haciéndose más bondadoso"*. Es por ello que se puede decir con total firmeza que su herencia y don musical procede directamente de la Madre Divina, un don de lo alto desde el cual realiza la mayor parte de su misión en la Tierra, por ello habla de *esferización* y no de la técnica en sus enseñanzas (sin desdeñarla):

"La creatividad siempre está sometida a la espiritualidad. La esfera es fundamental. El principio acústico-musical, creativo, es solamente la expresión de la esfera. Los minnesíngeres estaban hasta los 15 años instruyéndose en la espiritualidad antes de coger un instrumento. En cambio, ¡en qué esfera tan elevada creaban e improvisaban!".[2]

Terminó los cursos de piano en "La escuela musical joven Odoyevsky", tuvo como profesores a varios maestros tales como Tatiana Kolomnina, una pedagoga brillante y delicada, Zoe Arnopolskaya, alumna de Lev Oborin (1907-1974), Olga Kudryavtseva, profesora del Instituto Gnessin, quien dio lecciones privadas a Juan de San Grial durante dos años… En 1962, ingresó en el Colegio Musical Ippolitov-Ivanov (hoy en día Instituto Pedagógico Musical Ippolitov-Ivanov). En el segundo año del curso, Deshalyt Mariya Yuryevna **(**1920-1992), la prominente pianista y una de las

[1] Aforismos sustanciales, del libro Juan de San Grial (2020), *El Arca Barco-Blanco*. España. Ed. ACC. Pág. 137.
[2] Libro de Diarios, Juan de San Grial (2019), *Caballero sin Rencor*. Tomo 10. España. Ed. ACC. pág. 471.

alumnas más queridas de Heinrich Neuhaus (1888-1964), vino a enseñar en el Colegio, vio en el joven Juan a un futuro músico profesional y practicó mucho con su alumno favorito. Se graduó en dos facultades y obtuvo un diploma de Profesor interdepartamental de piano y otro en Maestro disciplinar teórico-musical. Mientras estudiaba música, siguió interesándose por la creatividad poética. En el tercer año del colegio se convirtió en estudiante veterano del Instituto Estatal de Lenguas Extranjeras de Moscú (Maurice Torez). Pero más allá de la formación reglada, él ante todo es un pensador, quiere transmitir un mensaje, ve que la enseñanza se queda en la forma y olvida el origen verdadero de donde emerge el sonido:

> *"Yo leo una notografía como cifrografía, es decir, no notas, sino cifrogramas, estoy poniendo conceptos para cada signo. Los matices que están indicados en la partitura no son entonaciones, sino conceptos: "piano" significa oración, "forte" significa triunfo y victoria, el silencio de las partituras trata de transmitir a la escala del piano los armonios. Es un error profundo considerar que la música debe ser sonorizada por la partitura, la música debe ser sonorizada por el oído interior. El interior escucha la música como suena desde lo alto, el exterior no significa nada…".*[1]

El repertorio principal de Juan de San Grial lo conforman nuevos conceptos espirituales revelados, que se estructuran en los valores arquetípicos del bien: *el lenguaje de la Sabiduría Sofía Pronoia, el amor Minné, la bondad, la paz, la misericordia, la armonía y la belleza, la cruz del Gólgota, el sufrimiento pasional, la victoria del bien* etc., lo que le lleva a escoger cuidadosamente a los compositores a través de los cuales poder alcanzar la altura del mensaje, por ejemplo, tomemos por caso a Mozart:

> *"Los egipcios vencían la muerte tras el embalsamamiento: en el cuerpo imperecedero, la vida continúa... El hombre se queda en la Tierra. Lo ponían en un sarcófago vestido con sus atuendos y con sus objetos predilectos... Durante el embalsamamiento se extraía del cuerpo todo lo perecedero. Los compuestos embalsamadores eran la*

[1] Comentario musical respecto a la Sonata 23 de Beethoven del Libro *Piano como Orfeón III*. rus. Иоанн Богомил. *"Фортепиано как орфеон III. Игра по внутренним нотам*". М., «Мир Софии», 2019. С.218.

miel, el mirró, los aceites aromáticos sagrados: se consideraban divinos. ¡Para los egipcios, el hombre se divinizaba! La música de Mozart puede ser llamada EMBALSAMAMIENTO MUSICAL. Nos obsequia con una esfera que vence la muerte: ¡la esfera de Minné!".[1]

Es un error pensar que el repertorio se reduce solo a un círculo cerrado como Mozart, Beethoven, Haydn, Bach, Tchaikovsky, Vivaldi, Schubert. Puede interpretar a cualquier compositor del mundo, lo importante es la autenticidad que "*solo en algunos genios encuentra, no solo por los buenos motivos coherentes e intenciones espirituales, sino también, la forma de vida, el genuino tesoro de la misión terrenal y universal de los mismos, hasta ahora desconocido y menospreciado"*, tal como nos dice Teo Leónov, director de orquesta y compañero habitual en las interpretaciones de piano de Juan de San Grial. Por lo que el compositor es solo un eslabón más en la "cadena" de la creación del arte: *El Univérsum Divino – compositor – intérprete – oyente*[2].

"En el siglo XVI, en Europa, la Inquisición aniquiló a los últimos buenos hombres: juglares, minnesíngeres, kobzares, guslistas, salteristas... ¡Desde entonces no deja de sonar un gran réquiem! No han quedado ni menestriles ni instrumentos... ¡Pero la Sabiduría erigió la línea de los compositores mínnicos, que pudo expresar a minné con ayuda de violines, violonchelos, órganos y otros instrumentos "permitidos" por la inquisición, con los cuales era necesario hacer lo imposible para llegar a expresar lo inexpresable! ¡Bach, Haydn, Mozart, Beethoven y Tchaikovsky permanecerán como soles musicales que no se ponen!"[3].

Me gustaría hacer aquí una pausa *adiagiana*[4], larga como las de Rachmaninov o Haydn, ya que no es posible adentrarse en su música sin una mente inocente, pura, fuera de las estructuras y cánones de

[1] Ibíd. Иоанн Богомил, "*Фортепиано как орфеон III. Игра по внутренним нотам".* Moscú, "Mir Sofii", 2019. Pág. 95.
[2] Ibíd. *Piano como orfeón Volumen I* (2015)…, pág. 66.
[3] Ibíd. *El Crescendo del Bien* (2017), El capítulo *La cítara Dorada de Apolo…, p*ág. 116.
[4] Para Juan de San Grial, los adagios son el misterio de las mismas revelaciones de Madre Divina, las alcobas de la Misericordia más allá de lo expresable, permiten contemplar e imprimir el lenguaje no verbal que tejen la estructura de los cuerpos espirituales musicales sempiternos.

conservatorio. El músico artista, perspicaz y con corazón abierto, entenderá que debe hacer una inmersión, mas o menos prolongada en las esferas musicales y conceptos de Juan de San Grial antes de formarse una opinión, ya que no solo se trata de las Sinfonías de Haydn, de los cuartetos Mozartianos o de las sonatas Beethovianas de partitura, sino de una lectura que descifra los arquetipos escondidos, el mensaje vivo y nuevo del mundo espiritual. Literalmente por primera vez, el músico erudito o no, puede entrar en contacto directo con aquella esfera desde la cual se está dictando la música. Oleg Andreyev (2015)[1] nos dice al respecto de la música interpretada por Juan de San Grial:

> *"Esta música fue escuchada por los genios: Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, Haydn, Rachmáninov... Y el gran consuelo consiste en que la está leyendo con el corazón… y puede transmitirla en vivo a sus seguidores, ahora y hoy. ¡Se puede tratar de una naciente nueva escuela espiritual de música, y esto es extremadamente genial!".*[2]

A partir del siglo XX se han multiplicado los estilos musicales; neoclasicismo, futurismo, minimalismo, dodecafonismos, atonalismo, expresionismo, etc., pero, al igual que pasa en las otras áreas artísticas, la esencia de la música está perdida, fragmentada, se produce una especie de alteración y sobreexaltación de los sentidos y de la materia musical. La música occidental actual vive una crisis sin precedentes, un extremo de dos polos irreconciliables: por un lado se da una crucifixión laica del alma; con predominio del virtuosismo, la técnica, lo experimental, la carrera, la popularidad, el narcisismo y por otro, la religiosa, cósmica, fundamentalista, que limita y encasilla al músico en una especie de vacío nirvánico, se crucifica lo divino:

> *"En la creación, es importante siempre caminar por el camino espiritual, venciendo en sí mismo el mal, los miedos, las pasiones bajas. En caso contrario, cualquier creatividad se convierte en una profanación y falsedad, en algo propenso a la enfermedad y la muerte".*[3]

---

[1] Director artístico principal de la Orquesta de Cámara 'Ukrainska spádshchina', profesor de la Universidad Nacional de Cultura y Artes de la ciudad de Kiev.
[2] Ibíd. *Crescendo del Bien*, (2017)…, pág. 32.
[3] Ibíd. *Crescendo del Bien*, (2017)…, pág. 403, comentarios durante la interpretación de Rachmáninov. Elegía.

La Escuela Minnesang[1] de Juan de San Grial propone otra vía, abordar la música desde los arquetipos, esferas y dimensiones existenciales perennes, imborrables, fuente de la cual emerge toda creación, desde la cual, cualquier artista se reconcilia con el pueblo, la naturaleza y lo divino. Esta música es precisamente la esfera de los genios musicales, de los que traen el recuerdo del original perdido. Este es el movimiento principal musical que se está desarrollando desde principios del siglo XXI y muy pocos lo están notando:

> *"¿Qué diferencia hay entre un "talento" y un genio? El talento nada en el mar de los patrones habituales de este mundo. El genio suele buscar hasta llegar a los arquetipos borrados. Encuentra lo que fue olvidado y borrado hace mucho y lo presenta de nuevo a la humanidad. El genio es el primero que percibe lo que ha sido borrado. La genialidad es la suma de todo lo aprendido. El músico talentoso coge para sí algo de cada compositor (son centenas de ellos): de Bach, Haydn, Händel o de los más antiguos, de un tal Palestrina... El genio no coge nada. Pero todos a quien él veneró viven en él, escriben en él, pintan y tocan en él. En esto consiste la theosis del gran pensador… Este es el tercer camino en la música".*[2]

Actualmente Juan de San Grial dirige una escuela musical prácticamente internacional, con sede en España. Dialoga y colabora con artistas de todo el mundo donde el principal motivo es traer consuelo, buenos mensajes, un evangelio lleno de sentido sobre la vida en la Tierra. Se editan y publican anualmente entre 5 y 10 álbumes. Cada obra está concebida con un propósito claro, envolver al oyente en las esferas de la bondad, el amor, la alegría de una vida pura, el triunfo de la vida sobre la muerte y otros nuevos conceptos musicológicos revolucionarios, que sería difícil explicarlos en un artículo tan breve: *polifonías musicales*, *el diálogo teohumano, sobre la escuela de los minnesíngeres y poetas de hiperbórea, sobre el amor fino caballeresco, el grial musical, sobre Minné, la música de Orfeo de los panteones olímpicos,* etc., un sinfín de nuevas dimensiones

[1] Escuela Musical Minnesang Juan Amadeo es un movimiento musical actual en España, formada por músicos profesionales y estudiosos, con el fin de poner en práctica las enseñanzas de Juan de San Grial aplicadas al arte espiritual.
[2] Ibíd. *Crescendo del Bien* (2017)…, pág. 336.

que no dejaría indiferente a ningún investigador, profesor o artista buscador de nuevas inspiraciones.

> *"Existen conceptos que deben ser depositados en la música y esto se puede extender a cualquier actividad creativa. Entre ellos, voy a nombrar los más importantes: el amor superante, la bondad, la cruz, el servicio, lo pasional, la adoración, la disponibilidad de morir por amor al prójimo, la inseparabilidad, la victoria con la fuerza del amor, sobre la angustia... y sobre la muerte. ¡Para dominar las llaves universales, el músico debe ser un artista sobriamente sensible y profundamente espiritual!".*[1]

Todos estos conceptos son ampliamente desarrollados en los 3 volúmenes de revelaciones musicales denominadas *Piano como Orfeón*: *Apuntes para la Revolución del Piano (2015)***,** Volumen I, *Crescendo del Bien (2017)***,** Volumen II y *Tocar según la Partitura Interior (2019)* (aún no traducido al español), Volumen III. Otros libros publicados y dedicados a la esfera musical son: *Cuatro Cristos Musicales (2020)* donde explora la historia de los grandes compositores Beethoven, Mozart, Tchaikovsky y la relación misteriosa de Luis II de Baviera con el Grial musical, además tiene editados varios libros de correspondencias y cartas mantenidas con numerosos músicos de todo el mundo.

La música es el medio de expresión preferido para Juan de San Grial. Las elevadas esferas, conceptos y mundos que vive quiere compartirlos, y solo a través de la música es posible hacerlo. Él mismo afirma que su música es un diario de su experiencia divina en la Tierra. Las otras formas de arte: prosa, poesía, cantos, etc., expresan la experiencia humana en la Tierra y ofrecen una plataforma para abrir la mente y el corazón, pero no alcanzan la transparencia divina como lo hace la música. Pero la música no lo es todo, antes que la música está el pensamiento divino, la esfera de la concepción inmaculada del mundo y la *oikonomía*[2] del Univérsum. Dimensión a la que el autor le presta una especial atención antes de seguir subiendo por la escalera del Espíritu que le estaba predestinado por la Sabiduría.

---

[1] Ibíd. *Crescendo del Bien* (2017)…, pág. 403.

[2] Casa, del griego "Oikos", pero no la terrenal, sino la eterna, celestial y "Nomos" (organización). En sus libros habla sobre ello como la música arquitectónica de la escuela de minné, (del "*archós"* como guía y "tónico" sonido puro) donde se recompone los ritmos, armonías, conceptos y notas a su nivel primario.

"Y del mismo modo que dejé la poesía, dejé la música. Una y otra las sacrifiqué por mi diosa: el supremo amor. Afrodita Urania me devolvió, no solo a estas dos, sino que todas las nuevas musas me visitaron en la hora cuando empezó a sonar el univérsum divino. Volvieron la poesía y la música al mismo tiempo: como un diario recóndito, como unas crónicas particulares, y el camino humano universal del conocimiento del Padre y Madre del puro amor".[1]

7. Faceta filosófica: del conocimiento de la verdad a los aforismos teorevelados

Para Juan de San Grial la creación artística es precedida por un pensamiento *sobreiluminado*, por un concepto o idea que concibe la esfera. Y antes incluso del concepto está la luz (revelación): luz[2] – pensamiento – música – y por último – palabras, es el orden que sigue en todas sus obras. Por ello, él se considera a sí mismo un humilde servidor obediente a los designios divinos, más que un intelectual en busca de misterios universales o un autor virtuoso en alguna habilidad. Sus tratados, libros poéticos, revelaciones inspiradas y narraciones más que literatura, son dictados y *teoinspirados*. En una poesía recién, *Escritura de lo alto*[3], Juan de San Grial nos dice:

"¿Qué escritor conocía la escritura teoinspirada de lo alto
al dictado bondadoso e impecable de Arta Vahishta?
¿Trediakovski? ¿Fet? ¿Sologub? ¿Prishvin?
León Tolstoi, por no tener nada mejor,
amaba a Fiódor Tiútchev.
Gógol estaba bajo la influencia de Pushkin.
¿Cómo podrían ambos llegar al teomatrimonio?

---

[1] Ibíd. *Milenio de Renovación del mundo*, Cap. 19. *Los siete escalones de mi camino*, pág. 383.

[2] Con el término "luz" el autor se refiere a los pensamientos sobreiluminados, inspirados, nuevos, creativos, que no vienen por un ritual previo, sino que milagrosamente le abarcan como una nube de gracia reveladora al hallarlo trabajando. En general, la esfera de los pensamientos lumínicos ha sido abordada por la teología, las teofanías y el estudio de los pensamientos místicos transpersonales. También David Hawkins (1927-2012) aborda en sus trabajos sobre este tema, pero hay una gran diferencia, la fuente de iluminación no es una cuestión de trascendencia evolutiva hacia un *campo nodual* de una "Presencia" no identificable, sino precisamente en la pureza de conciencia otorgado por Sofía Pronoia como providencia divina que guía a los seres vivos a discernir el bien del mal a lo largo de toda la vida, son la madurez de las elecciones del individuo lo que determina su campo de conciencia, no tanto su "evolución".

[3] Ibíd. *El arca Barco-Blanco* (2020)…, pág.77.

La metacultura hermosa de los dictados directos de lo alto
produce blancas obras de arte y diamantes,
pero se da a un precio alto.
El ungido, en realidad, está privado de descanso.
Su cruz es dichosa, pero también pesada.
La Sabiduría no aguanta indulgencias.
Pero, aun así, ¡no hay nada más valioso que la escritura de lo alto!
Es que de lo alto el hombre mismo ha descendido a la Tierra
y como hijo, aceptó la cruz del Padre de las Luces eternas".

Después de terminar los estudios en el Instituto de Lenguas Extranjeras en 1970, Juan de San Grial trabajó durante un breve periodo de tiempo como profesor y traductor en el departamento de inglés de la Universidad Estatal de Moscú (MSU) y colaboró, al mismo tiempo, en el Instituto de Filosofía. Luego enseñó inglés y sociología en la Facultad de Mecánica y Matemáticas de la MSU. La actividad de formación literaria y búsqueda de conocimiento intensa de Juan de San Grial empezó a los 14 años y duró hasta los 25 años, 1971. Su periodo adolescente lejos de asemejarse con el de la mayoría fue una inmersión en la búsqueda de conocimiento, guías, maestros, enseñanzas filosóficas, históricas y literarias.

"*Hace tiempo fui discípulo de Platón, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Hadler, Berdyaev... La filosofía de la Grecia antigua, con los manuales del príncipe Troubetzkoy u otro manual espléndido de Asmus. He leído los 'Diálogos socráticos', 'El banquete' —*los *cuatro volúmenes de las obras completas—... Y el Tao chino, el 'Tao Te King'. Las paradojas siempre me fueron cercanas. Entendía que la existencia es paradójica. El hombre es un ser paradójico. [Leí] 'el ser y el tiempo' de Heidegger... ...Y luego el zen budista, el existencialismo actual..., escribí un libro llamado cristianismo zen, lo cual entusiasmo a Gregory Pomeranz...".*[1]

Se puede entrever cómo en el relato de su recorrido en búsqueda de la verdad por los distintos autores que iba conociendo, solo extrae la esencia y se enfoca en lo más positivo, donde en realidad lo que sucede son correcciones de la Sabiduría que le marca para guiarlo en el camino:

[1] Ibíd. *Milenio de Renovación del mundo*, cap. 19. *Los siete escalones de mi camino…*, pág. 384.

"... El psicoanálisis. El mejor amigo de mi juventud fue Dmitri Azbukin, psicoanalista. Él practicaba el misterio de la 'camilla de Freud'—es un modo de confesión laica—, es decir, profundizar en lo interior: introspección. Claro está, es superficial. La introspección auténtica es ver la luz interior, ver la Divinidad.

... Estudio códigos cabalísticos, la Torah externa... Por todas partes veo paradojas y la no univocidad. El hecho que parece no tener apoyo ¡y que al mismo tiempo es un apoyo tan resistente! ¡Es una paradoja!...

... Hegel me ayudó a disciplinar la mente filosófica. Me sumergía en las profundidades de la metafísica investigando los 18 volúmenes de sus obras completas, estuve extasiado con su historia de la filosofía. Descartes, Leibniz, Fichte.... He estudiado el tratado de Leibniz, 'Teodicea': la justificación de Dios ante el mal de alrededor...".[1]

En los filósofos occidentales leídos, Juan de San Grial ve la futilidad del mundo tridimensional. Todos ellos de una manera u otra buscan los misterios de la última verdad, pero se quedan en una indagación mental sobre la esfera cósmica o material de la realidad sin penetrar en el corazón del espíritu, lo que le lleva a abandonar la búsqueda filosófica, reemplazándola por la espiritual:

... Recuerdo mi afición juvenil por Schopenhauer, un filósofo cercano a León Tolstoi. Tiene una obra conocida como 'Aforismos sobre el arte de Saber vivir'. [*Pero León Tolstoi me es más cercano*]*, leo su obra prohibida 'Concordia y la traducción de los cuatro Evangelios'. ¡Estoy sorprendido, es otro evangelio! No es para la mayoría. Es un evangelio original, el evangelio de León Nikoláyevich Tolstoi... A los 19 años fui a visitar su casa en Yasna Polinaya. En aquel tiempo yo no entendía nada. Ahora lo he entendido todo, era un albio bogomilo arquetípico*.

... Otro ídolo de mi juventud era Nietzsche. Cuando tenía diecinueve años lo adoraba. Leía sus obras, desde las primeras hasta 'Zaratustra'.

... Nikolái Berdyaev llena de fuego metafísico. Lev Shestov, un historiador iluminado de la filosofía. Ivan Ilyin. Vladimir Soloviov,

[1] Ibíd. *Milenio de Renovación del mundo*, cap. 19. *Los siete escalones de mi camino*..., pág. 385.

iniciado en el desierto por la misma Madre Divina, el primer cabalista ruso. Él intenta formular los aspectos esotéricos del Antiguo Testamento…

… Recuerdo mi afición por Vasily Vasilievich Rozanov, 'Hojas caídas'. Era nuestro Nietzsche ruso. Un estilístico original, un tipo de pensamiento aforístico-diario...

...El interés por la filosofía acaba en la desesperación con Emmanuel Kant, en su doctrina excepcional sobre la ilusión del tiempo y el espacio. [Aunque me] enseñó a aceptar el espacio-tiempo como una ilusión. Me ayudó a disciplinar la mente… A los veinticinco años me decepcioné de la filosofía, no hay nada en qué apoyarse. Muchos caminos, muchos tratados, puntos de vista, escuelas, pero la verdad todavía no la conocía. ¡La cima de la Filosofía es Sofía Pronoia, la Sabiduría suprema! Y la Sabiduría suprema se encuentra en realidad en la Providencia bondadosa".[1]

Es evidente que el autor no ve en la sabiduría occidental nada nuevo, sea la griega antigua, la del renacimiento o la de los pensadores insignes de la ilustración, etc. Grandes filósofos que para occidente y la ciencia son "padres" (pilares del paradigma europeo), no son más que reflejos de los arquetipos y del *ex lux oriente* sempiterna. Juan de San Grial ve claramente cómo la esencia del conocimiento y las culturas occidentales tienen su raíz en oriente (los griegos fueron influenciados por los persas y partos, en Iberia empezando con la primera civilización *tartessa* por los fenicios, etc.).

En los años setenta, Juan de San Grial estuvo ocupado en gran parte con obras literarias: escribió poesía y prosa 'a taquigrafía', sin ninguna esperanza de publicar en ningún lugar. Se ganaba la vida con traducciones y clases particulares de inglés. Estudió por su cuenta la filosofía de la religión, la historia de las religiones del mundo; reunió libros espirituales difíciles de conseguir en ese momento, se mostró interesado por los escritores místicos de las iglesias occidentales y orientales (Gregorio Palamas, Henry Suso, Meister Eckhart, Jacob Böhme), estudió griego y hebreo antiguo, leyó en su idioma original las sagas de los antiguos sabios: Bereshit (Génesis) y Eclesiásticas, Uppanishads, etc. Toda esta etapa de estudio intenso filosófico y búsqueda espiritual acabó a finales de los 70 con el encuentro con dos ancianas espirituales, María de Oriol y Eufrosinia

[1] Ibíd. *Milenio de Renovación del mundo,* cap. 19. *Los siete escalones de mi camino…*, pág. 387.

Nikíforova[1] que se convertirían en pilares y bases fundamentales de su próxima etapa, más mística, práctica y espiritual. Eufrosinia, siendo una fervorosa en Cristo, le enseñó la vida bajo *la acumulación del Espíritu Claro-Santo*. La bendita madre le reveló al devoto principiante un gran camino hacia la transfiguración. El cristianismo adquirió un nuevo sentido, se reveló la misteriosa *rama de Juan de los No Acumuladores*[2] (de bienes materiales), una gran tradición que le llevaría posteriormente a viajar a España y conocer a los cátaros europeos de la edad media.

Uno de los misterios que ha encontrado Juan de San Grial tras este breve pero comprehensivo recorrido en lo científico-filosófico y espiritual-místico (hasta los 33 años), es ver cómo la Sabiduría se encuentra en los sitios más recónditos, inesperados y ocultos, revelándose sobre todo a los guiados, fieles y puros de corazón. En la búsqueda de la pureza, él nunca se pudo conformar con un corpus de dogma dado y definitivo o un sincretismo que mezcla todo sin discriminación (tal como pasa en las corrientes actuales de la nueva era), sino más bien su vida se ha basado siempre en la honradez de motivos, en la sencillez, la bondad, el amor ante todo por la humanidad y en los herederos que guardan vivo el linaje a pesar de estar en catacumbas o invisibles: *en el arquetipo universal sempiterno*. Por lo que en sus tratados se ve la invitación constante a los buscadores al diálogo, a la práctica de purificación, a la acumulación de espíritu, a la metanoia y la valentía de rechazar conocimientos antiguos, "dulces y hermosos" por los nuevos que tiene preparados la Sabiduría Divina. La sabiduría mundana (que por muchas verdades hermosas profese) difiere de la sabiduría espiritual en que acaba siendo profanada y convertida en mentira, deforme y perecedera, "*el pensamiento pronunciado es mentira"* decía Tiútchev en 1833, harto del ruido

[1] (1916-1993) La madre espiritual de Juan de San Grial. Fue devota ardiente del cristianismo de catacumbas, instructora de la acumulación de Espíritu Santo.

[2] La rama de Juan tiene su origen en La Montaña del Ruiseñor de Éfeso. El apóstol Juan junto al Apóstol Andrés el primer llamado y otros discípulos fueron iniciados por la misma Virgen María y Cristo en una espiritualidad más mística, que fue pasando de boca en boca hasta hoy y conforma la *rama oriental espiritual de catacumbas*. Se extendió en la antigua Rus hasta el siglo XIV en los bogomilos, cristoveres, diversas fraternidades…, los cuales, tras las reformas de José Volokolomsk (1440 -1515), que impuso a la fuerza el cristianismo bizantino, tuvieron que permanecer ocultos o emigrar. Nilo de Sora, Paisio Velichkovsky, Inocencio de Balta, Serafim de Sarov, Eufrosinia Nikifovora, los cátaros y hoy en día Juan de San Grial, son algunos de los representantes de la Rama Juánica. Se puede consultar más en el libro: Juan de San Grial *(2017) Bogomilismo. La espiritualidad del Univérsum Luminoso*. España. Ed. ACC.

filosófico y en búsqueda del silencio interior[1]. Esta observación, *yurodiva* de la Sabiduría, no la vio solo en el arte, la filosofía occidental o en las metáforas existenciales poéticas, sino también en las grandes tradiciones religiosas (rechazándolas todas, pero *sin llegar a tirar al niño con el agua sucia*).

En el capítulo dedicado a la autobiografía de los 7 escalones de su camino integral[2], aparte de las esferas, 1. poética, 2. musical y 3. filosófica, menciona otras 4 etapas que no podremos profundizar aquí (4. el estudio esotérico, 5. el árbol ortodoxo: la acumulación del Espíritu Santo, 6. el movimiento mariano católico: Juan de la Cruz, Teresa de Ávila y la voz de la Madre Divina, y 7. el catarismo, el bogomilismo: los arquetipos solares de la teohumanidad como perspectiva única y sin alternativas del futuro) y podríamos añadir el octavo, el actual, la integridad del camino: 8. La construcción del *Barco-Arca como Aposento Nupcial*[3] en los últimos tiempos en el que reúne todas las perlas de la civilización que se va (culturas, personas, civilizaciones, movimientos espirituales, etc.) e invita a todos los poetas, intelectuales, buscadores, religiosos, científicos, etc. a ayudarlo en la construcción de los pilares de esta nueva *Teocivilización* que se crea en conjunto. Se requiere de unos recipientes, portadores y elaboradores de lo legado y a la vez de un espacio-tiempo lo suficientemente "armónico" para que el espíritu y ritmo de la enseñanza no se deforme, ¡hay que conservar la pureza del original y a la vez enriquecerla con la personalidad única de cada uno!

Sin caer en el error de identificarlo simplemente como un profeta cristiano o de cualquier otra religión, es inevitable no ver en él *los sellos* de las mismas, así como lo hicieron los líderes religiosos respectivos en el encuentro con él durante su peregrinaje por el mundo, desde 1996 hasta 2006. Por ejemplo, el profeta sufí Shaij Nazim al-Qubrusi, en un encuentro en Chipre, en 2005, vio en él al Mahdi (el guiado) por la acción del

---

[1] *Es cierto, pero en parte. ¡Si el Verbo es desde lo alto, no contiene mentira! Según el misticismo de los consagrados a la Madre Divina de Athos, además del dicho existe el logos indecible*: Juan de San Grial (2012) *Madre Divina y Guan Min. Enciclopedia del Catarism*o. España. Ed. ACC, pág. 156.

[2] Ibíd. *Milenio de Renovación del mundo,* cap. 19. *Los siete escalones de mi camino…*, pág. 375 – 403.

[3] Una reunión espiritual, nombre místico-cultural que denomina al concilio fraternal (más allá de fronteras físicas) entre la humanidad, los panteones divinos y la naturaleza: *Teoantroponatur-ogamia.*

Espíritu Claro-Santo y le dijo: "*Eres el Juan que estábamos esperando*"[1], o la corona de los Bodhisattvas de Guan Min entregada a Juan de San Grial por Kyung Bo Seo[2] donde se refleja el testamento de los bodhissattvas descrito en el *Sutra del Loto,* en el que se da un homenaje a todos los budas y bodhissattvas: "*Queremos convertirnos en un refugio para el mundo, un resguardo para el mundo, el lugar de reposo del mundo, el descanso final del mundo, las islas del mundo, las luces del mundo, los guías del mundo, los medios de salvación del mundo*" (Wolpin, S., 1998). Dr. Charles Mercieca, Vicepresidente ejecutivo de la Asociación Internacional de Educadores para la Paz Mundial (IAEWP), que es una ONG de la UNESCO, comentó: "Uno de los mayores dones espirituales de Juan de San Grial es su capacidad para encontrar el lado positivo y constructivo de casi todos los fenómenos del mundo actual". El pintor místico, católico, ucraniano, Yosip Terelya (1943-2009), que fue preso de conciencia, visionario y colaborador cercano del Papa Juan Pablo II, llamó a Juan de San Grial "el purísimo genio de la bondad celestial", y veía en él a un mensajero de lo alto.

¿Sabes en qué consiste el cumplimiento de la profecía?
Soy feliz por hacerme más bueno cada día.[3]

Un gran salto en su biografía, difícil de describir aquí por el espacio, es su experiencia de la *segunda conversión en 2006 en Montsegur (Francia)*[4], que expresa la máxima de la práctica de la metanoia diaria:

[1] La tradición tariqa de Nazim es profundamente mística y según las enseñanzas, Imam Mahdi es una figura escatológica que vendrá a la Tierra para dirigirla durante algunos años antes del fin de esta civilización, librándola del mal y restaurando los valores arquetípicos universales. Por lo que ellos esperaban el segundo advenimiento de Cristo a través del Espíritu de Mahdi y lo vieron en Juan de San Grial.

[2] En 1994 el líder budista del movimiento coreano ZEN MASTER IL BUNG (KYUNG BO SEO) fundador patriarca de la orden (1975-1996), entregó a Juan de San Grial la corona de los bodhissattvas de Guan Min y le dijo "El cristianismo y el budismo son dos alas de un mismo ave", Revista Barco Blanco nº 4, 2019. Aquí se puede consultar sobre la orden budista descendiente directamente del primer discípulo de buda Mahakashyapa: https://ilbung.weebly.com/lineage.html

[3] Ibíd. *Luminografía de la Ciudad Jardín* (205)..., pág.52.

[4] Es una experiencia espiritual que la Sabiduría prepara en el camino de los devotos y que da un giro inesperado, drástico, de 180 grados en el camino, tanto para los auténticos buscadores espirituales como para reyes y ungidos. La segunda conversión no es abandonar una religión por otra, o dejar el reinado por una vida monástica (aspecto exterior), sino una crisis existencial al presenciar que la estructura de estado o religiosa en la que se encuentra no son puras, están mezcladas y que para un auténtico servicio espiritual se debe nacer de nuevo abandonándolo todo. En el libro, *Los*

"*¡La santidad no está en el ascetismo, sino en la bonhomización!*", y que es aplicable al arte también: el genio ante todo ha de estar lleno de bondad. Desde el año 2006, al descubrir el catarismo[1] (tras pasar la segunda conversión), Juan de San Grial ha pasado por numerosas transformaciones del pensamiento, cambios y giros inesperados que han provocado en sus muchos seguidores grandes sorpresas al ver en él la misma presencia del Espíritu vivo, especialmente observar cómo él no tiene ningún compromiso con una fe en particular o intereses mundanos, sino que responde única y exclusivamente a la llamada Divina en pos de la ayuda humanitaria.

Actualmente se encuentra en una búsqueda inspirada, constante y conciliar (en diálogo con numerosos intelectuales del mundo), para renovar y devolver los rostros originales de los pueblos, culturas y civilizaciones antiguas y del futuro porvenir. Está acostumbrado a leer los giros inesperados de la Sabiduría y ver cómo *las perlas* siguen protegidas del fariseísmo, la corrupción y la profanación, estando misteriosamente en los sitios más insospechados: por ejemplo, los misterios del cristianismo se hallan en el zoroastrismo; los del budismo auténtico se pueden encontrar en el cristianismo primitivo (el de catacumbas); las perlas del bogomilismo, en los cátaros; las del islam, en el califato de córdoba, etc. Él se considera ante todo un servidor de la Sabiduría, a la cual le debe todos sus dones y actividad artístico-espiritual:

> "*Profeso la fe en la más bondadosa entre las bondadosas,*
> *la providencia de Sofía Pronoia.*
> *En su luz sin mancha de la omnihumana metanoia,*
> *en la entrada al Santísimo sancta sanctórum que ella otorga.*
> *¡Oh, Sofía Pronoia, ajena a la lujuria,*
> *la usurpación, la magia, la hipnosis y el mal,*
> *majestuosa y grandiosa es su misión para salvar a la humanidad!".*[2]

Cristos del Pueblo, 2020, edición española, AECC, Juan de San Grial relata la vida de varios reyes rusos que pasaron su segunda conversión, hecho que pasó completamente inadvertido por el pueblo ruso.

[1] Juan de San Grial (2006). *Los Cátaros, la Iglesia del amor*. España. Ed. AECC, donde profundiza en los cátaros y su experiencia de la segunda conversión.

[2] Ibíd. *Milenio de Renovación del mundo* (2013), *Los siete escalones de mi camino…*, pág. 389.

8. La cultura de la *Bonhomización*[1]

Podemos llamar a un poeta, artista o escritor "grande" no solo porque haya escrito una cantidad enorme de títulos, sino a nivel cualitativo, porque haya aportado valores significativamente buenos y transformadores para la cultura, las ciencias y el arte. Si bien, de este tipo de constructores culturales ha habido muchos (Platón, Shakespeare, Kant, Tolstoi, etc.) ¿cómo podemos calificar a los que vaticinan no solo un cambio de teorías y paradigmas, sino la renovación total del ser humano y la civilización? Profeta, pero incluso esto es poco, ya que *cada uno profesa el credo de su pueblo*. Los libros de Juan de San Grial son una tesorería intelectual invalorable, contienen depósitos de sabiduría sobre el pasado, presente y futuro de la humanidad, la historia recóndita de Europa, Rusia, América, sobre las civilizaciones-madre antiguas, los conocimientos guardados en catacumbas y escondidos de la vista de la cultura Euroasiática actual preponderantemente *romano-bizantina*. Se puede encontrar en los libros actuales publicados en varios idiomas (inglés, croata, español, ruso, rumano, ucraniano) conceptos, ideas filosóficas y existenciales de los protopensadores griegos antiguos, sobre los partos, íberos, indígenas o eslavos de la antigua Rus, en todo momento eleva la conciencia hacia las cuestiones más vitales del ser humano; cómo es la naturaleza del ser, la antropología del hombre y su relación con dios, sobre la vida y la muerte, cuestiones esenciales como la inmortalidad, la lucha entre el bien y el mal, los arquetipos universales, la música de las esferas, el lenguaje de los dioses, etc. En sus libros describe esferas y prácticas que restauran la integridad del ser humano unido a la naturaleza, lo divino y el prójimo. Por ejemplo en los libros, *Divinaméntum (2010)*[2] y *Bogomilismo, La espiritualidad del Univérsum Luminoso (2017)*, se describen prácticas como la catarsis, la oración hesicasta de los ancianos de la montaña de Athos, la meditación contemplativa, la sobreiluminación, etc. Los cantos, la lecto-escritura poética e inspirada en los 3 volúmenes *Piano como Orfeón* dedicados a la música versa sobre el arte del piano, da consejos y conceptos fundamentales para el desarrollo del músico hacia el mismo espíritu de Mozart, Beethoven o Haydn. El investigador más interesado y aplicado puede adentrarse en las voces de los anónimos mártires, sabios y

[1] Del catarismo, en occitano "bon" y "homme", convertirse en buena persona.

[2] Juan de San Grial (2010). *Divinaméntum. La Divina permanencia de la divinidad en lo interior*. España. Ed. ACC.

gobernantes más destacados de nuestra civilización que han sido oprimidos, ninguneados y olvidados por el espíritu imperial del poder, la jerarquía o los placeres refinados del intelecto literario que a través de las novelas han cambiado por completo la memoria sobre ellos.

La gran cantidad de literatura y material de estudio (más de 700 libros) que ha legado Juan de San Grial y que sigue escribiendo cada día, aún tiene que asentarse y depositarse bien en las conciencias de las personas del siglo por venir. Es por ello que un artista profesional, profesor o investigador, musicólogo, filósofo o simplemente un buscador, entrando en las despensas de Juan de San Grial se puede convertir en un pionero y portador de los conceptos más revolucionarios del futuro de la humanidad.

Comprometido ardientemente con la transfiguración del ser humano en un ser más puro, bondadoso y amoroso ha fundado escuelas y centros prácticos (sobre todo en España, América y Croacia) donde se encarnan los nuevos sellos artísticos y espirituales, que pueden resumirse en la triada zoroastriana; *buenos pensamientos, buenas palabras y buenos actos*. Estos preceptos se encarnan en sus discípulos a través de numerosas prácticas que integran las esferas espirituales, psíquicas y corporales. A nivel artístico-corporal destacar dos prácticas revolucionarias que para cualquier psicólogo, fisioterapeuta o médico le resultaría interesante indagar, ya que sus características son prometedoras. **La Sinritmia**: un novedoso arte espiritual-corporal que consiste en entrar a través de movimientos suaves y armónicos en un estado de funcionamiento del ser al *ritmo del univérsum*; físicamente a 60 pulsaciones por minuto, psíquicamente a un estado de conciencia que otorga sosiego, concentración y apertura mental y, espiritualmente, proporciona la oportunidad de experimentar sobreiluminaciones místicas. El nombre sinritmia designa la paradoja del movimiento-no movimiento, conocidas en el zen, taichí y las prácticas orientales o más recientes, como el estado de *flow*. Pero sin basarse en ellas, la sinritmia promueve la integridad de la persona al unir su conciencia al ritmo del corazón, siendo este el centro de la existencia del hombre, al igual que el sol lo es para una galaxia. Otra práctica interesante es **la oración plástica**, una serie de movimientos espirituales y corporales que expresa el lenguaje dinámico del alma en su diálogo vivo con el mundo espiritual, esta incluye la *oración verbal-respiratoria y la oración viva* que consiste en regularizar el flujo respiratorio con pensamientos dedicados a armonizar las esferas espirituales-corporales no solo a nivel personal, sino dirigidas a un grupo y a la misma conciencia colectiva. De este modo el artista-practicante aspira, ante todo, a ser una persona íntegra,

espiritualmente pura, honesta y misericordiosa, y psicológicamente orientada hacia la bondad y al servicio desinteresado; y pone el cuerpo físico al servicio del alma, a un espíritu fraternal común y no personal.

Todos estos años de búsqueda y revelación se han condensado y sintetizado en un único objetivo: acumular el espíritu de la pureza, la bondad, la conciliaridad y la escucha de la Sabiduría Madre Divina (que a lo largo de la historia de la humanidad nunca la ha abandonado, siendo Ella el sello distintivo principal de la Tierra). Uno de los conceptos revolucionarios que introduce en sus obras es el de *Teohumanidad,* la cualidad de vivir en matrimonio con lo divino. En la historia de la actual civilización humana el hombre se ha movido entre un *teocentrismo* exclusivo, donde solo importa uno o varios dioses todopoderosos, mezclados, distantes y distintos del ser humano; o el otro polo, *antropocentrismo*, periodo ateísta donde el hombre es dios y pináculo evolutivo de toda la existencia. La *teoantropología*[1] de Juan de San Grial habla de *un hombre inseparable de la divinidad*; es posible no solo una comunicación estrecha sin intermediarios entre ambos, sino un matrimonio eterno, el objetivo final del alma en la Tierra, el Aposento Nupcial.

[1] Concepto basado en las enseñanzas bogomilas con exclusivo sentido espiritual, místico y no filosófico, por lo que basta con simplemente mencionar la fuente para indagar sobre ellos sin entrar en más detalles conceptuales: Juan de san Grial (2017), B*ogomilismo*. *Espiritualidad del Univérsum Luminoso*. Cap. *Teoantropología del siglo XXI*, pág. 270. 2017. España, Ed. ACC.

Александр Демченко (Саратов)

Людмила Лицова

При всех достижениях прошлого поистине «звёздным» для хорового искусства Саратова стало время нынешнее, то есть время конца XX века и первых десятилетий XXI столетия. Определяющую роль в этом взлёте играет заслуженный деятель искусств России *Людмила Алексеевна* ***Лицова***.

По окончании Саратовского музыкального училища и Саратовской консерватории она совершенствовалась в ассистентуре-стажировке (руководитель Е.П.Сидорова) и тогда же, с 1972 года начала преподавать. Являлась художественным руководителем ряда хоровых коллективов, в том числе Народной академической хоровой капеллы института «Гипропромсельстрой», которая стала лауреатом конкурса «Поющая Россия» и двух Всесоюзных фестивалей. С 1991 года она художественный руководитель и главный дирижёр созданного ею Губернского Театра хоровой музыки и одновременно с 1992-го руководитель Академического хора и заведующая кафедрой хорового дирижирования Саратовской консерватории. Как педагог, она выпустила за прошедшие годы более ста специалистов и была творческим руководителем более десяти ассистентов-стажёров.

Её исполнительский облик определяют такие качества, как скульптурно чёткая и при этом филигранно отточенная мануальная пластика, экспрессивность и сильнейший волевой посыл. Она добивается от хора полной свободы владения музыкальным материалом, объёмности и красоты певческого тона, тонкой и гибкой нюансировки, выверенного баланса звучания партий и групп.

Охватывая все основные стили и жанры, Лицова тяготеет к капитальным хоровым полотнам. В числе достижений – исполнение русской духовной музыки (об интенсивности работы в этом направлении говорит, например, тот факт, что Литургия Иоанна Златоуста представлена в пяти авторских вариантах – Чайковский, Рахманинов,

Гречанинов, Архангельский, Чесноков). Благодаря незаурядным организаторским способностям и исключительной творческой самоотдаче этой личности Саратов стал одним из центров хоровой культуры страны.

С начала 1990-х годов открылся качественно новый этап истории Академического хора Консерватории. Его деятельность под началом Л.А.Лицовой в качестве художественного руководителя приобрела исключительную интенсивность и масштабность. На суд публики ежегодно выносилось более десяти программ. Необычайно широким стал диапазон исполняемой музыки: от старинных православных и католических песнопений, мировой хоровой классики различных эпох и национальных школ до сочинений самого последнего времени (Р.Щедрин, Э,Денисов, Р.Леденёв, Ю.Фалик, Н.Сидельников, В.Калистратов, В.Рябов, Д.Смирнов, Е.Подгайц и другие), включая и премьеры саратовских композиторов. В дипломные программы зачастую включались произведения крупной формы, впервые исполняемые в Саратове: оратория «Иван Грозный» С.Прокофьева, «Казнь Степана Разина» Д.Шостаковича, «Пушкинский венок» Г.Свиридова, «Сокровенны разговоры» Н.Сидельникова, Реквием А.Брукнера и т.д.

Консерваторский хор, руководимый Л.А.Лицовой, являлся участником многочисленных музыкальных фестивалей и конкурсов. Среди его побед в творческих состязаниях: Гран-при I Всероссийского конкурса «Поющая Россия» (1994), лауреат IV Международного конкурса камерных хоров (Германия, 1995), лауреат Международного конкурса полифонической музыки (Италия, 1997), лауреат Международного конкурса «Самарская Лука» (2001), лауреат XXI Международного конкурса имени Б.Бартока (Венгрия, 2004).

Студенческий хор находился в самом тесном взаимодействии с Театром хоровой музыки, участвуя в капитальных творческих проектах, требующих особенно большого состава исполнителей: «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею» И.С.Баха, «Мессия» Г.Ф.Генделя, «Сотворение мира» и «Семь слов Спасителя на кресте» Й.Гайдна, Реквием и «Ромео и Джульетта» Г.Берлиоза, *«Stabat Mater»* и Торжественная месса Дж.Россини, «Иоанн Дамаскин» С.Танеева, «Страстная Седмица» А.Гречанинова, «Двенадцать» В.Салманова, «Совершишася» А.Караманова, реквиемы А.Дворжака, Ф.Хидаша, Б.Бриттена и т.д. В составе Театра хоровой музыки Академический

хор многократно выезжал на гастрольные поездки по городам России и за границу.

И, конечно же, отдельного разговора заслуживает только что упомянутый Губернский Театр хоровой музыки. В истории музыкальной жизни Саратова известны опыты создания профессиональных хоровых коллективов. На предшествующих этапах благодаря усилиям Петра Линькова существовал хор Саратовского радиокомитета (1931–1941) и Хоровая капелла Филармонии (1945–1960). Затем возникла длительная пауза, и оставалось только сетовать, что город с большими музыкальными традициями не располагает достойным коллективом подобного плана.

Он был создан в 1991 году по инициативе Людмилы Алексеевны Лицовой, которая и поныне является его художественным руководителем и главным дирижёром. В репертуаре свыше 2000 сочинений различных эпох, стилей, жанров. Музыка западноевропейских композиторов представлена прежде всего такими крупными полотнами, как пассионы и Месса *h-moll* И.С.Баха, *«Stabat Mater»* и оратория «Сотворение мира» Й.Гайдна, «Траурно-триумфальная симфония» Г.Берлиоза, «Песнь о земле» Г.Малера, «Военный реквием» Б.Бриттена, Симфония № 5 («Мост между прошлым, настоящим и будущим») Ф.Гласса и т.д. Особое предпочтение отдаётся русской музыке – от концертов Д.Бортнянского, хоров С.Танеева, литургических композиций конца XIX – начала XX века до хоровых опусов Г.Свиридова, Р.Щедрина, А.Шнитке, Э.Денисова, Ю.Фалика. Театр хоровой музыки признан одним из лучших хоровых коллективов России, и ряд современных композиторов создаёт произведения специально для него (М.Аркадьев, С.Екимов, В.Калистратов, А.Ларин, Р.Леденёв, В.Рябов, Ю.Фалик и др.).

Особое место в репертуаре Театра хоровой музыки занимают сочинения саратовских композиторов, многие из которых прозвучали в его исполнении впервые: кантаты «Чёрный человек» и «Если мы войну забудем» О.Моралёва, Девятая симфония А.Бренинга, оратории «Испанские мадригалы», *«Ave Maria»*, «И дам ему звезду утреннюю», а также «Пять хоров на стихи А.Блока» и «Три посвящения» Е.Гохман, «Приутешница» Ю.Массина, хоры Г.Азатова, Е.Бикташева, В.Мишле, И.Субботина и т.д.

В течение каждого концертного сезона готовится до пятнадцати программ, тщательно выверенных в стилистическом и образно-смысловом отношении. Звучание хора отличается яркой тембральной

палитрой, безупречным строем, выразительной подачей слова и музыкальной интонации. Он лауреат многих Российских и Международных конкурсов, в том числе обладатель целого ряда Гран-при Международных хоровых конкурсов (Польша – 1993, Ялта-*Victoria* – 2001, «Поющий мир» Санкт-Петербург – 2006, *Corus Jnside* – 2016) и принимал участие более чем в тридцати международных музыкальных фестивалях, гастролировал в США и многих странах Европы.

В его составе успешно функционирует мужской хор *«Victoria»* (Гран-при Всероссийского конкурса мужских хоров «Поющее мужское братство», 2000). При Театре хоровой музыки создан Концертный детский хор (руководитель А.В.Николаева), удостоенный Гран-при Всероссийского конкурса «Поющее детство».

Ныне происходит неуклонное оттачивание виртуозного блеска исполнительской манеры и активное раздвижение репертуара Театра хоровой музыки, включая народную песню и эстраду, что говорит о движении в сторону демократизации его художественного профиля.

Сказанное вряд ли требует комментариев. В почти двухсотлетнюю панораму хорового искусства Саратова трудами Людмилы Лицовой вписана самая блистательная страница, и будем надеяться, что она ещё не раз поразит нас своими дерзаниями.

В нашем городе Л.А.Лицова всегда была на виду. Иначе и быть не могло, поскольку от природы дана ей натура деятельная, инициативная. За многое бралась, немалого добивалась. И, наконец, нашла себе дело по плечу. Не нашла, а создала собственными руками то, что теперь называется: Театр хоровой музыки. Для начала дадим слово ей самой.

Наверное, в жизни каждого есть что-то наподобие вспышек, которые высвечивают линию судьбы. Для меня первой такой вспышкой стала встреча с педагогом Саратовской консерватории Евгенией Петровной Сидоровой. Я начинала петь в её детском хоре, а позже, студенткой, занималась в классе Евгении Петровны. Всегда восхищалась ею, преклонялась перед ней. Простите за старомодность, но она для меня – светоч, путеводная звезда.

Ещё одной вспышкой оказалось окончание музыкального училища. У нас был очень сильный выпуск, и, выдержав госэкзамен, я поняла, что буду хоровым дирижером.

Третья вспышка – рождение сына. Это как будто бы сугубо личное обстоятельство, но позднее мои муж и сын вложили краe-

угольный камень в становление и последующее существование Театра хоровой музыки.

Потом очень памятными были проходившие более десяти лет занятия в мастерской «Русское хоровое пение» при Всероссийском Музыкальном обществе, куда собирались хормейстеры отовсюду и где состоялись встречи с выдающимися хоровыми дирижёрами современности. Организатором и одним из руководителей этой мастерской был профессор Московской консерватории Борис Григорьевич Тевлин, у которого я многому научилась и который очень помог появлению моей следующей «вспышки» – созданию Театра хоровой музыки.

И надо признать, что это была «вспышка» для всего Саратова. Так уж случилось, что город с большими художественными традициями и богатейшей музыкальной культурой долгое время не располагал профессиональной хоровой капеллой. Теперь эта зияющая брешь закрыта. Знающие люди подтвердят, что организовать профессиональный хор в наши нелёгкие времена – подвиг. Уже за одно это мы должны занести имя Лицовой в скрижали сегодняшней истории Саратова.

«Витрина» любого художественного коллектива начинается с его репертуара. В этом отношении коллектив Театра хоровой музыки может испытывать удовлетворение: объяты практически все основные стили и жанры мировой музыки – от Шютца и Баха до Шнитке и Щедрина, от безыскусных народных песен до изощрённейших современных партитур. Программы выстраиваются очень разнообразно, и в них ощутимо стремление к крупным циклическим сериям: «Из истории русского хорового концерта», «Антология русской хоровой миниатюры» и т.д. Причём с самого начала явное предпочтение отдается духовной музыке. И вовсе не потому, что с некоторых пор петь «это» стало можно и модно.

Я воспитывалась в атмосфере воинствующего атеизма. Но когда жила в Москве, снимала квартиру у искренне верующей женщины. Меня сразу же поразил иконостас в её комнате – высотой от пола до потолка. День ото дня я проникалась ликами святых, а впоследствии мои наблюдения за верой этой женщины переросли в собственные убеждения. Крестилась я втайне от родителей в Москве и долгое время скрывала от них свой крестик.

При исполнении отечественной духовной музыки хор под управлением Лицовой добивается идеального качества. В одном из российских еженедельников об этом писали так: *«В чём секрет причастности Театра хоровой музыки к высокому творчеству? В глубокой одухотворённости. Есть в его исполнении что-то космическое»*. Людмила Лицова действительно способна погрузить себя, свой хор и нас, слушателей, в ауру углублённо-сокровенного, когда благодаря «вознесённости» звучания возникает ощущение святости, благоговения. И вместе с тем – никакой аскетической отрешённости от земного. Всё наполнено силой и теплотой человеческого чувства.

Лицова «священнодействует» и за пределами собственно духовной музыки. Чудесны у неё тихие, умиротворенные настроения. Очень любит и особое очарование нежных, утончённых, высветленных красок. Добиваясь всего этого, она постепенно пришла к абсолютно свободной пластике дирижёрского жеста. Жеста чрезвычайно выразительного, поскольку всё продиктовано естественным движением эмоции и мысли – жеста, который всецело сливается с живым дыханием музыки и для которого не существует «капельмейстерских» схем и метрических сеток.

Но бывает Лицова и совсем иной – в тех случаях, когда на передний план выходит ораторское, публицистическое начало. И тогда экспрессия доводится до «точки кипения», штрих становится властным, острым, размашистым, поза приобретает монументально-скульптурную очерченность. И тогда в полной мере заявляет о себе её пристрастие к мощным динамическим нагнетаниям, подчёркнутым контрастам, ярким акцентам. Вот здесь-то и обнаруживается присущий ей сильнейший волевой импульс, который, между прочим, позволяет при необходимости уверенно вести за собой помимо хора и инструментальный ансамбль, и большой оркестр.

Есть и другие разгадки магнетического воздействия личности этого дирижёра на коллектив. Лицова переживает исполняемую музыку с невероятной интенсивностью, и потому от неё исходит колоссальный посыл духовной энергии, сильнейший эмоциональный ток. Кроме того, она имеет привычку беззвучно петь вместе с хором, подключая ещё и мимику или даже элементы актерского перевоплощения для дополнительного вживания в звуковой образ.

И что же в результате? О, тут есть чем порадовать. Начать хотя бы с того, что в кратчайшие сроки Театр хоровой музыки достиг под-

линного профессионализма. А это объёмность и красота певческого тона, гибкое звуковедение и тонкая дифференцированность нюансировки, выверенный баланс хоровых партий и групп, чистота интонирования, устойчивый строй и ещё многое-многое другое. Порой задумаешься: можно ли пожелать чего-то иного и лучшего? Ведь совсем не случайной явилась первая премия на Международном конкурсе хоров в Польше в 1993 году, где соревновались коллективы из Великобритании, Нидерландов, Дании и других стран. А фурор, производимый во время зарубежных гастролей!..

На первом же концерте в Польше наше выступление бисировали столько, что вместо положенных пятидесяти минут пришлось петь целых два с половиной часа. Не отпускали и после концерта. Огромная толпа ждала нас у входа, и вдобавок ко всему мы долго пели на открытом воздухе. Ещё больше запомнились нам концерты в костёлах. Люди слушали нас стоя, не садились, несмотря на приглашение настоятелей. Многие опускались на колени, плакали, молились.

Тогда же взмывал ввысь и младший собрат Театра хоровой музыки – Студенческий хор Саратовской консерватории, который занял первое место на конкурсе академических хоров «Поющая Россия» (нелишне заметить, что в конкурсе приняло участие свыше 500 коллективов страны). А летом 2004 года он принял участие в XXI Международном конкурсе-фестивале имени Бела Бартока (Венгрия). Помимо звания лауреата, студенческий хор получил специальные дипломы за лучшее исполнение обязательного произведения и фольклорной программы, а его руководитель Людмила Лицова удостоена звания лучшего дирижёра.

Прекрасно, конечно, что до недавних пор Л.А.Лицова руководила обоими хорами. Хотя бы с той точки зрения, что при исполнении крупномасштабных произведений есть возможность соединить оба коллектива. Но каково ей успевать всюду! Тем более что в работе она, мягко говоря, истязает себя и своих подопечных. Живёт в каком-то бешеном ритме, в туго закрученной круговерти дел и забот. И при всём том, в её сознании непрерывно рождаются всевозможные «мечтания-грезы».

Что впереди? Мы должны поставить хоровое дело в Саратове на серьезную, многоступенную основу. Чтобы хоровые певцы росли

сызмальства. Самая ближайшая задача – реализовать то, что заложено в названии нашего коллектива: Театр хоровой музыки. Кое-что в этом отношении мы уже делаем – поём при свечах, вводим движение на сцене, выходим в зал, варьируем составы и их расстановку, «играем» контрастами звуковых масс и объёмов. Но до настоящей театрализации певческого искусства ещё далеко.

А ещё знаете, чего хочется? Чтобы Саратов стал известным городом. Ведь за границей нас зачастую принимали как пришельцев из медвежьего угла. А когда рассмотрят, послушают, начинают удивляться: оказывается, на Волге живут не только лапотные мужики, но и нормальные интеллигентные люди, которые в чём-то и фору могут дать.

Подводя предварительные итоги и оглядывая путь недавно отметившего 30-летие Театра хоровой музыки как главного детища своей жизни, Людмила Алексеевна Лицова имеет все основания для чувства творческого удовлетворения. Больше всего радует настоящий фейерверк ярких, радостных встреч на концертных площадках России и зарубежья. Это и выступления в содружестве с такими крупными дирижёрами, как Э.Серов, А.Рудин, А.Скульский, Ю.Кочнев, М.Плетнёв, Д.Китаенко, Т.Курендзис, а также в ансамбле с певцами (А.Ведерников, Х.Герзмава, А.Литвиненко) и инструменталистами (А.Любимов, О.Янченко, А.Тканов). И, конечно же, масса знаковых исполнений, в том числе премьер, осуществлённых во многих городах России и за рубежом: музыка П.Чайковского к «Снегурочке» А.Островского, «Всенощное бдение» С.Рахманинова и «Литургические песнопения» Ю.Фалика, *«Stabat Mater»* К.Шимановского, *«Carmina Burana»* К.Орфа, «Военный реквием» Б.Бриттена и *«Missa brevis»* М.Аркадьева, оратории «Бесконечное» П.Хиндемита и «Сказание о битве за Русскую землю» Ю.Шапорина, Хоровой концерт на стихи Г.Нарекаци и «Стихи покаянные» А.Шнитке, хоровые действа «Перезвоны» В.Гаврилина, «Запечатленный ангел» Р.Щедрина и «По прочтении Н.В.Гоголя» Г.Дмитриева, оперы «Сказание о граде Ельце» А.Чайковского и «Самозванец» А.Кулыгина и т.д., и т.д.

Ernesto Triguero Tamayo (Cuba)
Эрнесто Тригеро (Куба)

Alberto Lescay Merencio y la gestión de la escultura conmemorativa de la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales en Santiago de Cuba
Альберто Лескай Меренсио и памятная скульптура на площади Революции с конной статуей Антонио Масео Грахалес в Сантьяго-де-Куба

Альберто Лескай Меренсио (родилась 1950) – кубинский скульптор и художник. Основательница Юношеской колонны писателей и художников из Ориенте (Columna Juvenil de Escritores y Artistas de Oriente) и Бригады братьев Saiz (Brigada Hermanos Saiz), член ассоциации писателей и художников Кубы (UNEAC) и международной ассоциации визуальных артистов. У Альберто прошло более 35 персональных выставок, не считая многочисленных коллективных выставок на Кубе и за рубежом. Она – автор конной статуи полковника Антонио Масео и директор группы, которая проектировала и создавала площадь Революции Антонио Масео в Сантьяго-де-Куба.

Los ochenta del siglo XX constituyeron años renovadores para la plástica de Santiago de Cuba. Varios jóvenes talentosos intentaban sacudirse de los amarres estéticos que habían caracterizado el panorama de esta manifestación. Las instituciones culturales encargadas de promover las artes visuales, por otra parte, perfeccionaban sus estructuras con vistas a respaldar la creación y el movimiento de los jóvenes. En 1981 se había desarrollado el Encuentro Artistas Plásticos Santiago 81, que había mostrado una forma de trabajo peculiar por medio de sesiones prácticas en el Círculo Orestes Acosta del reparto Vista Alegre. El Taller Cultural, fundado en 1977, también irrumpía favorablemente en la promoción de las nuevas hornadas.

En los inicios de la década, esta institución devenía uno de los principales referentes de la ciudad. El escultor Alberto Lescay Merencio, quien

prácticamente había acabado de llegar de su estancia de formación en Leningrado —hoy San Petersburgo— valora como importante ese espacio en la ciudad:

> Algunos integrantes eran de la época mía de la columna como Luis Díaz Oduardo y se alistaban además Guarionex Ferrer y Miguel Ángel Lobaina. Me propuse al regreso asentarme en el lugar donde hubiera más condiciones de trabajo para la escultura. Consideré al Taller Cultural como el más adecuado.
>
> En esa época, Luis Díaz Oduardo estaba muy enfermo, me pidió que me acercara y asumiera la dirección del taller, e influyó en mi nombramiento como presidente de la brigada Hermanos Saíz a nivel de provincia. Establecí mi estudio en el taller cultural, al igual que otros artistas, entre ellos Miguel Ángel Lobaina e Israel Tamayo. Agrandamos, fortalecimos los talleres y conseguimos equipos. La experiencia en el taller cultural fue muy importante como espacio de experimentación, creación y promoción. Ese lugar me ayudó a llegar orgánicamente a Cuba otra vez. En esa época el artista y promotor Rafael Quennedit había creado el Grupo Antillano, radicado en La Habana. Se proponía trabajar con artistas que tuvieran formas o evidente vocación por lo caribeño y lo afrocubano, a partir de la propuesta de Wifredo Lam y su atmósfera sugerente, y el Taller Cultural era un buen espacio para la creación, donde evidentemente podía desarrollar mis intereses creativos.
>
> En esa época ser presidente de la brigada te daba automáticamente el derecho o la obligación de dirigir el Taller Cultural que era como el espacio de trabajo de la organización cultural. En ese entonces ya existía la Brigada Hermanos Saíz. Tenía condiciones muy buenas, excepcionales, para trabajar. Había espacios, un salón de reuniones, una secretaria, un jeep. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

A inicios de los años ochenta, se propiciaba la consolidación de proyectos de intervención artística que fortalecieran la memoria histórica, entre ellos la construcción de plazas de la Revolución a lo largo del país.[1] Anto-

[1] La tipología de la escultura monumentaria tuvo en Cuba a partir de ese auge una riqueza en cuanto a su variedad formal. Se insistió en la creación de tipos como conjuntos, parques, calles, plazas, monumentos y mausoleos (Pereira, 2020, 20-31). Las llamadas Plazas de la Revolución, por ejemplo, tuvieron su antecedente en la Plaza Cívica que se proyectó en La Habana y que presentaba a la figura de José Martí en la figuración central de su espacio de homenaje, la cual fue terminada después del triunfo de la Revolución en 1959.

nio Maceo Grajales era, indudablemente, el héroe más representativo que podía ilustrar la concepción de la plaza santiaguera y constituía una deuda no saldada en ese territorio desde la época republicana. Alberto Lescay, a quien siempre le había ocupado la figura de Maceo, dijo tiempos después sobre aquella posibilidad: "Santiago siempre quiso un monumento para su hijo más querido: no lo había logrado por las personas que no habían aglutinado la suficiente voluntad y dinero para al menos erigir algo digno". (A. Lescay, comunicación personal, 18 de enero de 2005)

Alberto Lescay era en 1982 el escultor santiaguero con una mayor preparación en las lides escultóricas debido a sus estudios en la Academia Repin de Leningrado. Indudablemente, su formación en una academia rusa le había dotado de un mayor nivel técnico y ello supuso un índice importante para que las instancias partidistas lo llamaran en el proceso de asesoría. Se trataba de impulsar un concurso que tuviera un alto grado de organización, y una estrecha relación con CODEMA, grupo asesor de la escultura monumentaria y ambiental que se encargaría del concurso y de la aprobación y selección del proyecto ganador de la plaza santiaguera:

> Las autoridades del Partido Comunista de Cuba (PCC) encabezadas por José Ramón Balaguer y Carlos Sarabia, que era el ideológico, me llaman como especialista graduado de nivel superior para que le sugiriera ideas para la organización de esa propuesta. Sarabia me conocía porque cuando venía de vacaciones, una vez me había acercado a René Valdés para colaborar cuando se hacía el monumento a Abel Santamaría y me pasé varios días colaborando con él. Sarabia me conocía y el contacto fue favorable, y se da el hecho de que me veo en una encrucijada. Le dije a Balaguer que si él quería que yo colaborara en el asunto no podía impedirme participar en el concurso.
>
> Obviamente, era una realidad; pero me dijo que lo tenía que ayudar a concebir y organizar todo aquello. Le dije que ponía una condición, que ese concurso no funcionara con un jurado cerrado, sino que se hiciera por consenso público y se escogiera el mejor. No quería que se dijera que si ganaba había sido porque había ideado aquello. Así se produjo todo y eso le otorga a ese proceso una particularidad, no solo por el concurso, sino que las deliberaciones fueron en dos partes y públicas. Les dimos derecho a todos los miembros de los equipos a opinar. Queríamos que fueran todos los miembros quienes discutieran los proyectos, los maquetistas, los diseñadores, los historiadores, los asesores literarios. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

El concurso organizado en 1982 asumió la característica de ser por invitación, y tuvo la peculiaridad de que solo podían concursar artistas santiagueros. Era el primer concurso que se realizaba a nivel nacional para la construcción de una Plaza de la Revolución.

> Antes de que apareciera Rita Longa, en conversaciones con Balaguer concebimos el método, porque CODEMA nacional tampoco tenía experiencia, todavía no se había organizado un concurso para una plaza. Siempre estuve claro de que para abordar una plaza con toda la complejidad que tiene, se debía hacer por concurso. Era muy crítico. A las plazas que se habían hecho anteriormente —por ejemplo José Delarra había trabajado en algunas—, les encontraba muchos defectos.
>
> Efectivamente, solo un escultor no estaba preparado para la propuesta, para una gama tan amplia de demanda que significa una plaza de la Revolución. Estaba firmemente convencido de que el sistema de trabajo debía conformarse mediante equipos multidisciplinarios, en los que estuvieran ingenieros, arquitectos, diseñadores, historiadores, compositores. Esa idea es la que se le plantea a Rita. Ya una vez que se establecen los conceptos, los criterios básicos de trabajo, ya yo salgo porque tenía que participar, no podía ser juez y parte, y entonces se le entrega el proceso a CODEMA nacional, que era la institución que le correspondía abordar esto, a Rita Longa y su equipo. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Antes de ser llamado Lescay junto a la dirección del Instituto de Planificación Física para organizar el proceso de trabajo, el primer secretario del PCC, José Ramón Balaguer Cabrera, había exhortado a los escultores santiagueros en una plenaria del Sectorial de Cultura efectuada en el Teatro Martí, a laborar de forma creativa en pos de erigir un monumento que expresara las dotes militares e intelectuales de Maceo. Después de este pronunciamiento, varios escultores y artistas de la ciudad hicieron público en la sede santiaguera de la Unión de Escritores y Artistas (Uneac) su compromiso de cumplir con la magna tarea.

Alberto Lescay fue el encargado de leer el documento en esa institución, en el que los artistas e intelectuales de la provincia plantearon que participarían en los proyectos. Waldo Leyva asumía en ese período la presidencia de la Uneac en el territorio, y el artista plástico Pedro Arrate fungía como vicepresidente. Cobró relevancia la gestión cultural, pues se realizó un proceso de organización y asesoría inicial, mas se preveía armar de forma inteligente la propuesta que podía transformar no solo la historia trunca del monumento ausente de Maceo, sino la posibilidad de preparar la

concepción de un complejo monumentario que distinguiera simbólicamente a la ciudad y a su héroe.

Entre los primeros pasos se necesitaba crear una estructura artística y de trabajo conformada por un capital humano de indudable experticia en el trabajo por equipos. Según las experiencias internacionales, y la funcionalidad e integralidad de los proyectos de intervención del diseño del arte urbano, se requería la presencia de grupos interdisciplinarios que discutieran, propusieran y presentaran ideas sugerentes, las que luego debían particularizarse en sucesivas fases de trabajo. Se elaboró un programa que fue consultado por especialistas del Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR), el Instituto de Planificación Física y el Ministerio del Interior (Minint). Presidía la comisión de las bases de la convocatoria la escultora Rita Longa, acompañada además por Margarita Ruiz Brandi y los escultores Alberto Lescay y Guarionex Ferrer.

El 29 de julio de 1982 se produjo una reunión en el Taller Cultural, clave en el proceso de despegue del concurso. Allí se crearon cinco grupos que debían iniciar la primera fase de trabajo. Un total de 46 especialistas se incluían en un gran equipo inicial que se dividía según la concepción de los proyectos y la presentación para una segunda fase. Numerosos escultores, arquitectos, ingenieros, pintores, diseñadores, historiadores, poetas, músicos y maquetistas participaron en la convocatoria y se integraron según afinidades electivas en la conformación de los equipos.

La idea de la materialización de los proyectos y su forma de convocar a miradas plurales y de especialidades diferentes era un logro para la cultura cubana, en tanto podía generar una modalidad de asesoría democrática y más puntual y abierta en lo referente a la búsqueda de los criterios de calidad. Las artes visuales y su inserción en macroproyectos urbanos, como los característicos de la concepción monumentaria, debían distinguirse por una gama de especialidades que obraran tras la excelencia plástica. El proyecto de una obra monumentaria —debía tener carácter público e insertarse en un paisaje y ambiente urbano— ameritaba que persiguiera la calidad, la originalidad y la innovación, dados los parámetros peculiares de los diseños arquitectónicos y escultóricos que describen estos tipos de intervenciones en el tejido de la ciudad.

Estas experiencias resultaron ganancias del concurso colectivo organizado en torno a la plaza de Santiago de Cuba. Así lo reconoce Alberto Lescay:

> La experiencia de trabajar en equipo considero que es lo más importante. Todos aprendimos. Yo mismo, quien supuestamente era el

de mayor formación profesional, graduado en una academia en la Unión Soviética, para mí constituyó la mejor escuela.

Uno de los elementos que considero más valioso es el ejercicio del trabajo en equipo. Es muy difícil, hay que ser capaz de crear una situación que las inteligencias se expresen con mucha honestidad, claridad, respeto; crear un proceso sinergético en el que cada una de las inteligencias conduzca a mejores soluciones para el problema.

Si alguna experiencia singular tuvo el proceso fue el que se produjo un sistema de trabajo colegiado. Fue la primera experiencia en Cuba revolucionaria para una solución de este tipo. Aunque la Plaza de Guantánamo se terminó primero, el concurso de la plaza de Santiago fue anterior. Esta duró nueve años, mientras aquella se hizo en dos o tres.

La experiencia del concurso de Santiago le sirvió a CODEMA nacional para aplicar ese criterio y proyectar la Plaza Mariana Grajales de Guantánamo. Igualmente fue mediante equipos. Siguen siendo las dos únicas plazas de la Revolución mediante concursos. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

La primera presentación de los proyectos se produjo el 28 de septiembre de 1982 en el Salón de la Ciudad, perteneciente al Poder Popular. Miembros de los equipos y representantes del PCC, Poder Popular, Minint, Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Comité de Defensa de la Revolución (CDR), Universidad de Oriente, Sectorial de Cultura, Dirección de Museos y Monumentos, Uneac, Comisión de Historia del PCC y la Seguridad del Estado participaron en las discusiones. La sesión era muy inclusiva en cuanto al criterio, pues, como confirma Lescay, "todo el mundo tenía derecho a opinar y a discutir sobre los proyectos". (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Definitivamente, el 30 de octubre se seleccionó por consenso el proyecto dirigido por Alberto Lescay. En el proceso final se produjo una tensión característica de estos tipos de concurso. Se premiaba en la culminación de esta segunda etapa todo un recorrido de discusiones colectivas. Después de resolver problemas señalados en la primera etapa en los dos equipos finalistas se determinaba cuál presentaba la idea más integral para la plaza que necesitaba Santiago de Cuba.

Antonio Maceo siempre había llamado la atención en las artes visuales santiagueras. Artistas oriundos de la ciudad, como Rodolfo Hernández Giro, habían realizado bustos sobre el héroe. A los santiagueros también les había resultado imposible erigirle un monumento en algún espacio de la

ciudad. Sin embargo, los creadores no habían fracasado en sus ideas sobre esta proyección escultórica. La figura había calado profundamente en el imaginario cultural y artístico. La iconografía de Maceo era alimentada en la imagen que la tradición aportaba a su cultura.

Alberto Lescay era un joven artista santiaguero a quien le fascinaba la historia del héroe. Se había graduado en la Academia de Artes Plásticas José Joaquín Tejada en 1968, y luego de trabajar un año como pintor escenógrafo en Tele Rebelde y en el Taller de Diseño del Departamento de Orientación Revolucionaria, ingresa en la Escuela Nacional de Arte (ENA) en La Habana. Allí había encontrado un ambiente propicio para la creatividad y la investigación. Al interrelacionar todas las especialidades y contar con un exigente corpus teórico, Lescay se vio impulsado por las energías y los consejos de sus profesores, entre ellos Antonia Eiriz, quien le hizo ver la importancia de la especialización en el universo de la escultura.

Aquel escenario escolar fascinó al estudiante. Las originales cúpulas del plantel, la creación de los estudiantes, el olor a pintura, la existencia de un gran taller de escultura y la experiencia de ver pintar a Eduardo Roca Salazar, *Choco,* fueron ingredientes que estimularon sus ansias de superación. Su curva vital de aquella etapa estuvo relacionada con Antonio Maceo y el futuro de una plaza que años después constituiría centro de la creación. Allí comienza la génesis de la labor en torno a sus concepciones creativas sobre el héroe:

> Mis estudios en la ENA estuvieron conectados con Maceo y la plaza. Uno de los ejercicios de cuando me fui a estudiar escultura en la ENA fue el primer intento de hacer un retrato de Antonio Maceo, que lo perdí lamentablemente cuando me fui de allí. El ejercicio era aprender la técnica del granito reconstituido para una escultura que puede ser de cemento o de un material como el granito artificial, técnica que se usa mucho. Se mezcla la arena con el cemento, o con pedazos de mármol o de granito. Se funde y luego se frota con algún material abrasivo y sale el granito, una pieza muy trabajada. Hice un retrato de Maceo ya más creativo, que era una cabeza muy estilizada que gustó mucho. Recuerdo que era un Maceo que tenía una nariz con tres huecos. Cuando se terminaba un curso todo eso se tiraba debajo de un árbol, venía un camión de basura y se lo llevaba. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Las rutas sobre Maceo se constataron en el desarrollo de su carrera. Al terminar la ENA, la dirección de Enseñanza Artística del Consejo Nacional de Cultura preveía conseguir una cantera de profesores para el futuro In-

stituto Superior de Arte, y un grupo de estudiantes fue enviado a completar su formación escultórica en institutos superiores y academias de la Unión Soviética, Checoslovaquia y Polonia. Lescay optó por una beca en la Academia Repin de Leningrado. El programa formativo del centro soviético proponía que el alumno dibujara o esculpiera según los cánones y perspectivas de Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel Buonarroti.

El estudio en ese plantel fue riguroso. El artista pudo foguearse y completar parte de su formación técnica por medio de catorce asignaturas diarias, entre ellas Estética, Historia del Arte, Historia de la Arquitectura, Composición, Dibujo y Anatomía. Aunque se insistía mucho en el realismo y le preocupaba la creación al derivar el sistema de estudios en una óptica muy rígida, la academia soviética fue determinante en la labor posterior de Lescay. No se trataba solo de estilos o poéticas, sino de la organicidad y el trabajo técnico en función del arte escultórico y de sus influjos en la perspectiva monumentaria. El rigor de aquellas academias fue determinante en los artistas cubanos y sus posteriores empresas creativas.

Así lo reconoce el destacado escultor Esterio Segura, quien recibió enseñanzas de sus maestros graduados en Rusia. Constata cómo aquella formación influyó en la futura monumentaria cubana:

> Fue un momento de aprovechamiento. La mayoría de los primeros egresados de la escuela soviética, de la rusa, de arte y escultura monumentaria, comenzaban a llegar a partir de esos años ochenta, y no es menos cierto que la escuela, la academia rusa, es muy sólida en conocimientos de la estructura, del espacio, de la monumentaria en general. Eso era lo más aprovechable que había en esos estudiantes, quienes acababan de regresar. Además había presupuesto. Los años ochenta fueron los años de oro de la estabilidad de la sociedad cubana y había, de alguna manera, condiciones para patrocinar, producir, elaborar y pagar monumentos de gran escala.
>
> Pienso que, de alguna manera, le dio otra perspectiva a la historia de la monumentaria en Cuba. No se hacía monumentaria en nuestro país, no había condiciones de gran escala hasta ese momento. El arte cubano estaba tranquilo hasta comienzos de los ochenta, pero no silente. En el caso de Lescay, fue un artista que tuvo un entrenamiento muy fuerte de cómo hacer una escultura monumentaria. Resultó muy importante en él el estudio y entendimiento del espacio, de todas esas reglas clásicas y neoclásicas que se daban en la escuela soviética.
>
> La escultura monumentaria en Rusia en general es una convocatoria gigantesca para cualquier escultor, le guste o no el realismo o el Real-

ismo Socialista, o el realismo ruso a cualquier artista. La *Madre Patria* y otras son esculturas que están bien hechas. Pienso que el arte ruso en general es monumental, puede gustar o no, pero está bien hecho. Siempre está bien estructurado. Hay una intensidad de estudio y una estructura seria detrás de cada obra que se hace. En algunos casos ha costado tiempo concluir ese criterio, como *I am Cuba*, película deplorable para los artistas y cineastas cubanos en los años sesenta, y, sin embargo, ahora es objeto de adoración. (E. Segura, comunicación personal, 24 de marzo de 2020)

El aprendizaje en el país eslavo contribuyó en las percepciones creativas de Lescay sobre la escultura monumentaria. En los pocos viajes que hizo a Cuba, se conectaba de nuevo con su tierra y sus raíces. Los Maceo devenían, entonces, en *leit motiv* de su inspiración. El miedo a la creación que había sentido en los predios de Repin disminuía en su encuentro con la identidad de su ciudad:

De modo que cuando me fui para la Unión Soviética todo eso se quedó ahí. Para mí, Maceo fue una consecuencia de mi abuelo mambí. Yo poseía ya los machetes de mi abuelo. Maceo siempre me visitaba. En las vacaciones de la Academia Repin surge el taller cultural en Santiago de Cuba el 8 de diciembre de 1977, y en las vacaciones yo me iba a aquel lugar maravilloso y allí hice el primer retrato de Antonio Maceo en una de esas vacaciones, después hice uno de su madre, Mariana Grajales.

Efectivamente, me quedé seis años en la Academia Repin. Cuando regresé tuve la sensación de que se habían olvidado de mí. Ya el Instituto Superior de Arte estaba creado, todo estaba montado, y nadie me llamó. Decidí regresar a Santiago, con la coincidencia de que el Taller Cultural había surgido. Habíamos disfrutado la experiencia de la Columna Juvenil de Escritores y Artistas, inmediatamente me involucré en ese proyecto, había un centro de experimentación. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

A inicios de los años ochenta el Taller Cultural no era una propuesta desdeñable para los artistas plásticos santiagueros. Allí ya existía un ambiente proclive a la creación y la experimentación. El comandante Quintín Pino Machado había creado en esa institución un taller de grabado cuando había radicado en sus locales el Sector de la Educación, la Ciencia y la Cultura. Allí habían funcionado organismos culturales y de educación como oficinas del Ministerio de Educación, la Universidad, Cultura, la Academia de Ciencias y el Instituto de Deportes, Educación Física y Rec-

reación. En los años setenta se habían creado equipos de trabajo, se impulsaba la programación y se organizaban eventos y jornadas culturales. Personalidades como Felipe Martínez Arango y Francisco Prat Puig habían apoyado las jornadas de cultura aborigen que había promovido el sector.

Cuando Lescay se integra, Luis Díaz Oduardo lo orienta hacia la dirección. En el inmueble se encontraban los talleres artísticos propicios para la realización de obras y el encuentro con la creación. El Taller Cultural contaba con una estructura como la de la Uneac. Tenía tres departamentos: el de Artes Plásticas, que lo dirigía Alberto Lescay; el de Música, por Danilo Orozco y el de Literatura, a cargo del poeta Marino Wilson Jay. Un subgrupo de investigaciones, encabezado por Joel James Figarola, se integraba al equipo de Literatura. Se propiciaba un trabajo ecuménico en la labor cultural.

Además de la dirección de Artes Plásticas, Lescay se perfiló hacia la dirección general y allí nombró al escultor Guarionex Ferrer Estiú como vicedirector. En el taller se crearon las Ediciones Uvero, casa editorial que publicó textos de varios escritores cubanos y latinoamericanos, entre ellos Waldo Leyva, Luis Díaz Oduardo, Alex Pausides y Juan Gelman. Lescay fue el ilustrador y diseñador del libro *Canto mío de amor*, de Díaz Oduardo, editado en mayo de 1980 en saludo al II Festival de la poesía cubana.

Cuando en 1982 se convoca al concurso para la Plaza de la Revolución Antonio Maceo, Lescay ya estaba asentado en el taller sito en calle 11, número 316, entre 12 y Carretera de Siboney, reparto Vista Alegre. Tenía la experiencia formativa y despuntaba en la organización y gestión de la actividad cultural, fundamentalmente hacia el campo de las artes visuales. Las exigencias del concurso, que asesoraba desde su génesis en coordinación con las instancias partidistas y gubernamentales, y las características del trabajo multidisciplinario resultaron esenciales en la conformación del equipo que representaba y respaldaba las líneas creativas y gestoras del Taller Cultural.

La integración del equipo también se realizó según carácter interdisciplinario. Como el Taller Cultural tenía muchas iniciativas y agrupaba a talentos de varias manifestaciones, no resultó difícil agrupar a especialistas con conocimientos de las artes visuales, la literatura y la historia para formar parte de la propuesta. Alberto Lescay era el responsable general del equipo. Cuando se propone juntar la cantera de miembros, la primera figura invitada fue Guarionex Ferrer, quien tenía una gran proyección en el movimiento escultórico de Santiago de Cuba y conocía sobre escultura contemporánea. Según refiere Lescay:

> En Santiago estaba el escultor Luis Mariano Frómeta, quien era un maestro, pero a quien yo veía con más condiciones y posibilidades de armonizar los criterios estéticos era Guarionex Ferrer, luego José Antonio Choy como arquitecto, Esteban Ferrer como ingeniero estructural más talentoso del territorio, Joel James como historiador; en el orden fundamental, los tres primeros eran Guarionex, Choy y Joel James.
>
> Se armó el equipo, también con los escritores Marino Wilson Jay, Jesús Cos Cause y lo formamos progresivamente según se notaban las necesidades de las intervenciones de criterios, hasta llegar a un equipo de diecinueve personas. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Alberto Lescay reunió un equipo de artistas talentosos. Su capacidad de liderazgo, al agrupar a personas interesadas en la propuesta, resultó decisiva en la convocatoria de este equipo. Esteban Ferrer sostenía relaciones profesionales con Lescay y Guarionex desde la etapa constructiva del Parque monumento Abel Santamaría a inicios de los años setenta. Desde aquellos momentos los tres habían dialogado en torno a la realización de una escultura monumental sobre Antonio Maceo.

El ingeniero les había planteado que la obra no se hacía en un taller pequeño y que requería de grandes esfuerzos, grúa y un gran colectivo de constructores. Los conocimientos estructurales y de cálculo de este especialista fueron valorados en el plan que tenía CODEMA en la realización de plazas para concentraciones y eventos. Esteban Ferrer había laborado con esmero en el Parque monumento Abel Santamaría, trabajo que había sido valorado de positivo por Maximiliano Isoba, gloria de la ingeniería civil cubana. Sus méritos se tuvieron en cuenta para la incorporación al proyecto.

En la fructífera y larga carrera de Antonio Maceo habían sobresalido sus méritos militares. La historia de Cuba lo reconocía como un adalid que había participado en más de mil batallas. Sus veintisiete heridas eran suficientes para demostrar su arrojo y valentía en el campo de la guerra. Maceo constituía un símbolo para el país y la ciudad santiaguera. Aquilatar las dimensiones integrales de su figura resultaba una proeza a nivel de los mensajes que se manejaban en discusiones y contactos. El mayor general se imponía en la historia y la cultura cubanas más allá de su condición militar. Había sido estadista, estratega y pensador del siglo XIX, requisitos que sumó su curva de vida en la lucha por la independencia de su patria.

El proyecto gestado en el Taller Cultural seleccionó un fragmento clave que situaba los valores de Maceo en consonancia con su estirpe y cultura de pensamiento. La Protesta de Baraguá devino el acontecimiento trascendental que lo ubicaba en la línea de la intransigencia, cuando en la entrevista del 15 de marzo de 1878 con el general Arsenio Martínez Campos no había aceptado deponer las armas ante España. La acción y respuesta fueron precursoras para la ideología cubana, y un acicate que devino símbolo para la forja paulatina de la cubanía.

> Nosotros nos establecimos una vez de acuerdo sobre el concepto de cómo tratar a Maceo, que significó por ejemplo un estudio crítico de cómo se le había representado su figura. Una de las cosas que vimos fue que a Maceo siempre se le minimizó su dimensión. Se enaltecía su valor como guerrero y jefe militar, se aludía a su fuerza y arrojo; pero se hablaba poco de su integridad. Sobre eso desempeñaron un papel importante Joel James y Marino Wilson Jay, quienes tenían la tarea de pensar y buscar documentos para apoyar todo eso. Hubo que buscar el texto de José Martí que expresa "Maceo tiene tanta fuerza en la mente como en el brazo".
>
> Había visos de racismo, en el siglo XIX un estereotipo evidente era que un negro no podía ser tan inteligente. También estaba la frase: "Tengo ante mí la Protesta de Baraguá que es de lo más glorioso de nuestra historia". Empezamos a enfocar el problema de otra manera. Luego la forma de representar la figura de Antonio fue interesante. Lo que siempre nos había llegado era el Maceo con el machete en la mano, y para ser coherentes con la concepción de dar un toque intelectual al asunto, había que buscarle detalles psicológicos, por ejemplo, eliminarle el sombrero y alejarnos de la visión del hombre que está en una batalla. No le pusimos el machete en la mano, sino partimos de la Protesta de Baraguá, ese gesto que tiene de llamar a continuar, que fue en definitiva la esencia de su pensamiento.
>
> Fue un acto de pensamiento, de valentía, porque no había condiciones. Él sabía que no tenían condiciones objetivas para ganar la guerra, pero no podía bajar las armas. Era un concepto que reflejaba la ética. Por la historia que pasó inmediatamente después, está probado. Estuvimos plenamente de acuerdo que ese acto era el momento más elevado, la estatura más alta de Maceo. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Los planteamientos artísticos del complejo monumentario debían imbricar soluciones escultóricas, arquitectónicas, ingenieriles y de connota-

ción urbana. Numerosos especialistas se sumaron al equipo durante la realización de las diversas fases en las que luego se dividió la obra. Uno de los trabajos fundamentales fue encontrar el lenguaje escultórico inicial para la presentación del proyecto al concurso. Los escultores Alberto Lescay y Guarionex Ferrer integraron elementos poéticos y creativos y se decantaron en una solución armónica entre la tradición y la contemporaneidad. La propuesta establecía una mixtura en los criterios de intervención artística:

> Establecimos determinadas pautas, una muy importante fue el monumento, tenía que ser propio de un lenguaje contemporáneo. No podía ser una solución tradicionalista, tenía que ser un monumento moderno. Según la pauta tampoco podía ser abstracta porque era una figura popular, había que lograr una comunicación con el espectador de forma inmediata. No se podían esperar cincuenta años para entender qué se quiso expresar.
>
> Siempre estuve interesado en trabajar la abstracción o la figuración abstracta. Vi la idea como un reto, como una tarea profesionalmente muy complicada; pero me decidí a abordarla desde el punto de vista de representación de la figura de Maceo. Quería que se le reconociera visualmente; y, al mismo tiempo, mediante un lenguaje que partiera de un elemento natural, muy abstracto, que son las líneas, y luego terminar con la figura muy realista de la cabeza y la mano de Maceo. Era un viaje de la abstracción al realismo, muy discutido entre Guarionex y yo porque había que solucionar la integración de todos los elementos en un mismo lenguaje artístico.
>
> Ese trabajo fue fundamental entre los dos. Trabajamos muchos meses probando soluciones desde el punto de vista conceptual. Primero fue un solo machete y la figura, después eran dos o tres, hasta que llegamos a la idea del desarrollo de lo que está ahora. Resultaron discusiones muy interesantes. Nosotros teníamos que preparar la solución escultórica para luego presentársela al resto del equipo. Luego debíamos someterla a la crítica, al análisis del resto del equipo. Ya estábamos en la fase de la expresión de que todo lo que se discutía tenía que concretarse y fue muy rica esa etapa. Por eso pongo énfasis en el equipo. El núcleo escultórico fundamental fue entre Guarionex y yo. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

El esbozo general del proyecto liderado por Alberto Lescay cumplía más con las exigencias conceptuales, funcionales y constructivas que demandaba el emplazamiento de un complejo monumentario de la magnitud

que se avizoraba. La obra preveía una producción costosa y se declaraba como una de las intervenciones urbanas y artísticas de mayor calado en la cultura cubana de fines del siglo XX.

El proyecto ganador el 30 de octubre de 1982 tenía un gran peso en las transformaciones visuales que ocurrirían en la ciudad con la realización paulatina de su empresa. Era la primera experiencia de un concurso colectivo para la erección de una plaza de la Revolución en Cuba. La inserción en la obra y la plasmación del proyecto constructivo y artístico devenían las tareas fundamentales en el trabajo que debía desplegar el equipo a partir de aquella importante fecha en los anales de Santiago de Cuba.[1]

El equipo dirigido por Lescay tuvo que pensar la plaza como un acto fecundante tanto en lo artístico, como en el alumbramiento fundacional que situaba las coordenadas sociosimbólicas del espacio a intervenir en la legitimación de una práctica tecnocientífica, que la hacía émula de los saberes contemporáneos sobre la cercanía y el diálogo con el diseño ambiental y artístico. El equipo tuvo que discutir profundamente sobre los múltiples factores que se insertaban en la complejidad de la obra. La aglutinante perspectiva de cohesión entre los miembros del equipo, la singularidad cognoscitiva interdisciplinaria y la asesoría de científicos y personalidades posibilitaron el estudio inteligente de la intervención de la estructura arquitectónica.

La regulación geológica no podía faltar en sus polémicas y aciertos. El sabio Fernando Boytel Jambú estuvo entre los especialistas que contribuyeron con la revelación oportuna de aspectos que podían observarse en pos de la calidad del proyecto. Alberto Lescay recuerda sus intercambios:

> Algunos miembros del equipo los llamábamos cuando hacía falta, por ejemplo, el sabio Fernando Boytel formó parte del equipo. Hacían falta criterios para las cosas que no se veían. Fue muy importante, lo primero que dijo era que había que tener cuidado con el río Yarayó, también con la falla Boytel que él mismo había descubierto. Dio conferencias sobre eso, pasaba por la zona donde justamente iría emplazada la escultura que iba a ser pesada. Explicó sobre el tema de los

[1] Se decidió que la construcción de la Plaza de la Revolución Mayor General Antonio Maceo Grajales se realizara donde se había situado la Plaza de la Juventud años atrás. El punto de encuentro se localizó en el acceso fundamental a la ciudad, en las entradas viales que la conectaban con la autopista y la Carretera Central. El entorno formaba parte de la intervención de la Operación Heredia, la cual cambió la imagen de la ciudad de Santiago de Cuba por medio de obras constructivas contemporáneas e intervenciones urbanísticas.

vientos, los peligros, las amenazas que podía tener cualquier cosa que construyéramos.

Luego siguió yendo y proponiendo cosas muy lindas. Recuerdo muy bien una idea que él nos explicaba al equipo en caso de ciclones de alta peligrosidad, cómo sujetar los elementos esos, con la misma vibración se activaban ciertos elementos como la estructura de los machetes. Era muy imaginativo, explicaba y dibujaba cómo podía ser la intervención.

El equipo expuso en sus reuniones las principales preocupaciones sobre el espacio y la construcción integral de la obra. El arquitecto José Antonio Choy fue el experto que estudió los elementos de diseño arquitectónico de la propuesta.

Tuvimos el apoyo de integración de los elementos de solución espacial de Choy en la primera etapa y contar con el apoyo ingenieril. En ese sentido es muy importante y que quede claro que en la etapa de conceptualización y diseño para solucionar todo el espacio de la plaza, toda esa escala del asunto, había que hacer un trabajo paisajístico. Todo aquello tenía que estar en un contexto general, al mismo tiempo estaba previsto hacer el Teatro Heredia y otras edificaciones en el entorno y había que encontrar respuestas coherentes. Se trataba de un conjunto urbano, y en ese sentido José Antonio Choy tuvo que desempeñar un papel muy importante para plantear las ideas gruesas desde el punto de vista espacial para entrar en ese triángulo, era la forma que tenía la planta de la plaza.

A diferencia de otras plazas que son rectangulares o cuadradas, esta era un triángulo, muy difícil de entrarle; eran dos diagonales que se entrecruzaban. En lugar de transformar o de fajarnos con eso, lo que hicimos fue integrarnos y sacarle partido a las diagonales desde el punto de vista de la dinámica. Los machetes están entrecruzados en forma diagonal. Tiene que ver con la diagonal misma de la planta de la plaza. Teníamos la intención de incorporar esto a nivel subjetivo en la dinámica de la temática. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Sin duda, uno de los aspectos más interesantes dentro del proceso de gestión liderado por Lescay recayó en la papelería —actas de reuniones, correspondencias, inventarios de recursos, procedimientos— que los miembros del proyecto explotaron con el interés de fiscalizar y chequear la envergadura de la plaza, y su proceso de planificación, ejecución, seguimiento y control.

Mientras se daban los primeros pasos y el despegue del proyecto civil, el Taller Cultural continuaba como la bujía inspiradora de ideas en torno al complejo monumentario. A menudo lo visitaban dirigentes y personalidades quienes, además de apreciar la maqueta e intercambiar con los artífices del proyecto, ofrecían determinadas soluciones o proponían cuestiones en torno al proceso de realización. Las discusiones eran periódicas y, a la par, los escultores Alberto Lescay y Guarionex Ferrer trabajaban de forma mancomunada, muy unidos en esa institución. Mientras los artistas laboraban, se producían consultas a otros especialistas sobre aspectos estructurales o relacionados con la parte escultórica, que necesitaban afianzarse en un espacio complejo.

Otro de los detalles singulares fue la presencia del machete como objeto simbólico en la consolidación de la plaza. El instrumento cortante había sido capital en los armisticios del siglo XIX, cuando los insurrectos lo habían entronizado en los campos cubanos desde fechas tempranas de la Guerra de los Diez Años. El machete había devenido objeto retomado por la memoria visual y literaria en torno a las narrativas históricas de la cubanidad. Percibido como imagen, al igual que la Patrona de Cuba, la Virgen de la Caridad, o la bandera sagrada en tanto enseña nacional, el objeto había generado significaciones en los procesos de percepción e interpretación de acuerdo a los usos y consumos que se le habían otorgado en la historia cultural de nuestro país.

Lo que el crítico británico Michael Baxandall confirma como "el ojo de la época" (citado por Burke, 2005, 229), al precisar la relevancia de una imagen sobre las convenciones culturales, esta podía ser reconstruida en sucesivas fases de una sociedad al distinguirse una relación de los testigos oculares con el influjo de la imagen en la recepción estimulada por el tiempo, los artistas y los múltiples espectadores. El machete, además de sumarse a la iconografía como testimonio visual otorgado por la forma análoga a la beligerancia y el arrojo, también había alimentado la ficción en tanto indicio y cauces de una cultura.

Los escultores de la plaza le otorgaron, pues, una dimensión de importancia al machete que, además, constituía un objeto clave para "rellenar los vacíos" en la contemporaneidad de un monumento. Era una forma de leer el tiempo en la composición plástica, dado su carácter; pero podía inducir a una variedad en la recepción, a un anclaje histórico o a una indeterminación según el interés de los artistas por imprimir la polisemia o su (re) semantización a través de su colocación en el sitio.

Ello fue manejado en los intercambios sucesivos entre Lescay y Guarionex. Entre ambos también había calado el machete como un antecedente fundamental en la memoria de sus abuelos, quienes habían sido mambises en el siglo XIX. Dos respuestas buscaban los escultores, la de los paralelismos artísticos con la historia, y la solución a una integración que debía ser capital en el emplazamiento escultórico.

La plaza fue pensada en función de un repertorio de posibilidades, y el machete debía conjugar una suerte de interconexión y cruce de signos con otras posibilidades que la convención realista exigía para el monumento, ante la necesidad de reforzar el componente ecuestre de una escultura que era un reclamo desde las bases del concurso. La integración del repertorio escultórico era compleja, y las respuestas debían integrarse, quizá en un diálogo infinito de posibilidades, algunas semánticas, y otras de realce icónico en relación con los factores concurrentes del entorno.

Los escultores singularizaron su presencia en el Taller Cultural y establecieron allí una especie de laboratorio de la creación. Los machetes llevados por Lescay, que fueron de su abuelo, y los indicios aportados por Guarionex Ferrer fraguaron la disposición de este objeto como conducente a la originalidad contemporánea de un monumento y a la conjugación de lenguajes y las primicias de una obra colosal. Lescay recuerda que, para darle una estatura más amplia a la Protesta de Baraguá, se tenía que lograr la integración original de formas en la tectónica del sitio:

> Empezó a surgir la integración de la figura de Maceo con los machetes; los machetes por su esbeltez y simbolismo. Tratamos de encontrar los elementos que nos pudieran ayudar para solucionar el problema de la escala y el problema de que el sitio escogido para emplazar el monumento era el más bajo de la zona. Era una situación contraria a lo que habitualmente favorece más a una solución de este tipo. Se buscan zonas más altas para favorecer la visualidad. En ese caso nos tocaba el punto más bajo y era el desafío grande en aquel paisaje.
>
> En ese proceso de sinergia llegamos a la conclusión, primero para destacar los elementos artísticos efectivos de los temas, no vincularlos visualmente a las soluciones de orden funcional. Se nos ocurrió la maravillosa idea de la colina, que tenía como fondo una visual fundamental, el Puerto Boniato, que es la Sierra Maestra, una conexión simbólica que nos sirvió muchísimo; de paso resolvíamos el tema de la elevación y del conjunto escultórico.
>
> También nos resolvía la solución para esconder, por decirlo de alguna manera, todas las respuestas funcionales que estaban en el programa,

> debía tener un salón de protocolo, baños, áreas de servicios, diferentes niveles de atención protocolar, una lista de respuestas que se debía dar de tipo funcional y esa solución nos permitió eso.
>
> Se debía crear un espacio limpio para que los elementos simbólicos se expresaran sin disturbios visuales, de modo que la colina tuviera una función política. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Uno de los pasos más importantes en la ruta de creación del conjunto monumentario resultó la elaboración del proyecto de la escultura ecuestre del Mayor General Antonio Maceo Grajales que, aunque independientemente de constituir una fórmula exigida desde las bases del concurso, devenía una parte compleja en las etapas que sobrevenían a continuación. El monumento se había diseñado como una obra de gran escala. La condición ecuestre se había entronizado, incluso, en la apoteosis del realismo, y la escultura de Maceo emplazada en La Habana en 1916 realizada por el artista italiano Domenico Boni había iniciado los patrones de esta forma de presentar determinados personajes sobre un corcel y figurar ante una perspectiva en el espacio.

La escultura ecuestre debía tener grandes dimensiones, dadas las exigencias de la obra y su localización geográfica en una zona de nuevo desarrollo. Su escala fue estructurada de acuerdo a la ganancia visual que se le otorgaba, no solo a la trascendencia del héroe en la historia cubana y a sus relaciones de integración en la visión holística del monumento, sino también en cuanto a los grados de interconexión con el paisaje urbano. La plaza tendría en su futuro una función contenedora de relaciones sociales y culturales, y se pensaba que legitimaría un acento urbano-arquitectónico de indudable reconocimiento, utilidad y legibilidad en la trama donde debía insertarse.

La escultura de Maceo requería cumplir con ciertos valores que la legitimaran a través del tiempo y que perduraran en tanto portadores de una identidad visual. Su representación debía disponer de una serie de atributos formales que la relacionaran a la estructura urbana y, de esa forma, generar su singularidad como uno de los "puntos focales de confluencia funcional" (Rodríguez, 2005, 35-36), apta para mostrar altos niveles de apropiación, dinámica visual y una clara asociación a un hito de indudable raigambre histórica.

Ello conllevó a que se estructuran otros pasos a seguir luego de la plasmación de la maqueta volumétrica, la cual había mostrado sus dimensiones futuras, pero desde un enfoque visual dado por su carácter de minia-

tura. El cuarto paso consistió en la presentación de la escultura ecuestre en un tamaño de 30 a 40 centímetros. Se trató de cualificar la impronta de Maceo desde un mayor nivel de detalles que reflejaran las características físicas de su personalidad. La poética escultórica debió precisar componentes fundamentales en su afán de hacer visibles atributos específicos del héroe.

Del quinto al séptimo paso se procedía a otras acciones para calibrar una representación fidedigna de Maceo, las cuales necesitaban cumplimentar la adecuación a materiales de confección dentro de la elaboración de las técnicas escultóricas que en este caso se requería realizar. Del tamaño anterior entre 30 y 40 centímetros urgía llevar el elemento escultórico a un metro que permitiera detallar más su impronta, auxiliado por otras fuentes de información como materiales fotográficos u otros que acercaran la figura a una analogía del hombre bravío según determinados atributos corporales.

La sexta etapa, por su parte, tenía como objetivo elaborar el modelo original que daría paso al tamaño definitivo del monumento. Alberto Lescay lo diseñó en un tamaño de dos metros que luego conduciría a la realización del vaciado, cuyos moldes positivos y negativos en yeso necesitaban aplicarse para lograr la manipulación y consistencia de la escultura modelada. Requirió no solo del talento indiscutible de Alberto Lescay, sino de otros detalles que imbuían la propuesta de los elementos escultóricos en una fase lógica de producción. Alexis Fajardo, figura de indudables aportes para el futuro de la plaza en los visos de postproducción y gestión cultural, contribuyó con creces en estas etapas de acercamiento a la escultura ecuestre:

> Lescay la modeló a tamaño de un metro sesenta centímetros (1: 60 cm). Eso después se llevaría a dieciséis metros. Se modeló en el Taller Cultural. Alberto estaba modelando en un estudio que le preparamos donde no había mucho espacio. Un día me dijo que necesitaba una persona que se pareciera a Maceo. Afortunadamente salió la idea del actor Rogelio Meneses que iba a ser el modelo vivo, pero me hacía falta que él se montara en una estructura. Fui rápido a la Delegación de la Agricultura, busqué una montura e hicimos un caballito de palo. Ahí montamos a Meneses, él con una hidalguía hacía todo lo que Lescay le pedía.
>
> Un día llegué y Alberto me dijo que le hacía falta un caballo. Entonces me fui para la casa, y se me ocurrió llamar a María Antonia Pujols. Yo

tenía una buena amistad con ella. Era una excelente productora de caballos de cría, de sementales.

La llamé y me dijo que le llevara el hombre al otro día. Fue también Lescay y un equipo de trabajo. María Antonia puso a su disposición la finca. Yo le había pedido que ayudara a Lescay. También hubo llamadas de Fidel Castro. Ella le llamaba "El Gordo".

Lescay se adueñó de la finca, en el buen sentido de la palabra, y tomó como modelo vivo a su famoso caballo Pimienta, campeón de Cuba, un victorioso *quater hole*. (A. Fajardo, en Fernández y Pastó, 2011, comunicación personal)

El tamaño definitivo de la propuesta escultórica —elementos de la escultura ecuestre— resultó de dieciséis metros. Su modelado en barro, transportado mediante un sistema de escala desde el tamaño anterior y sus posteriores procedimientos técnicos, estuvieron ligados a otras vicisitudes en el orden artístico y de realización. Confeccionar una escultura de dieciséis metros implicó una gran dosis de esfuerzos, búsquedas, análisis y gestión.

El 16 de marzo de 1984, Lescay le envió un documento al coronel Roberto Valdés, delegado del Minint en la provincia, en el que le presentó las características de la Estatua de la Libertad de los Estados Unidos de América, obra colosal emplazada en la ciudad de Nueva York, específicamente el montaje de sus partes terminadas en metal y le explicó que la imagen no aclaraba al equipo de realización de la escultura ecuestre la fase de modelado en barro. Esta situación conllevaba al planteamiento de la necesidad de una nave que permitiera la confección integral de la obra y garantizara la calidad de sus fases en el trabajo escultórico. La presidenta de CODEMA, Rita Longa, les había manifestado en una consulta reciente, que era necesario dar ese paso, pues así se podía modelar toda la escultura. Lescay alegó:

De acuerdo a mis conocimientos adquiridos en la U. R. S. S., una obra de esta envergadura, considerando que se trata de un retrato, estatua ecuestre de estas dimensiones, su repercusión política exige ser modelada completamente; al modelarla por fragmentos eliminamos la posibilidad de rectificar defectos, que solo se notan al ver la figura completa.

A esto hay que añadir que en Cuba no tenemos ninguna experiencia anterior de esta magnitud, por lo que debe emplearse el sistema que ofrezca mayores garantías en la calidad. (*Papelería sobre la Plaza de*

la Revolución Antonio Maceo Grajales, Correspondencia del equipo de la Plaza, (Archivo de la Fundación Caguayo))

Dependía, entonces, de la conformación y habilitación de un taller especializado para la producción de la obra. Lescay recuerda esta compleja fase, que incluía apoyo e infraestructura, pero también observación e inteligencia como parte de la creatividad artística:

> La fase ejecutiva duró nueve años. La primera etapa consistía a partir de las diferentes especialidades cuál iba ser la estrategia organizativa para realizar la plaza. Se realizaron decenas de reuniones. La primera sorpresa fue cuando se enteraron que había que hacer un taller. Nosotros como equipo habíamos acompañado a la documentación que existía en el programa del concurso, le añadimos como documento un diseño del taller que habría que construir de ganar el concurso. Ese sobre no lo abrieron las personas que trabajaron en el jurado. Al final del proceso de organización del trabajo no tuvieron en cuenta ese detalle. Lo que asombró fue dónde hacer el taller.
>
> Recuerdo que en la presentación del equipo nosotros mostramos la idea del taller. Lo primero que hizo Eddy Fernández Boada, presidente del gobierno, fue tratar de convencernos a nosotros de que buscáramos otra solución. Era un dirigente que le gustaba ahorrar dinero; pero era imprescindible hacer el taller para poder hacer la plaza. En tres años que significó dar solución a esa respuesta, no fueron años perdidos porque lo aproveché para estudiar, hice varios viajes a Europa. Visité la Unión Soviética, Alemania y Polonia. A los eventos que fui, lo primero que me dedicaba era a indagar sobre los talleres de estos tipos de obras.
>
> No podía revelarle a nadie mis dudas, las respuestas tenía que buscarlas yo mismo. La única persona a la que le podía confesar algo era a mi amigo Guarionex Ferrer, por otro lado él estaba enfrascado en el proceso de realización de los machetes, que significó una labor intensa y complicada con el ingeniero Esteban Ferrer, sus análisis allá en Las Tunas con la Empresa de Materiales, era nueva en esa época, construir para estructuras metálicas de grandes dimensiones, y yo por otro lado con la gestión de lo relacionado con la figura ecuestre que tenía que ser a mano, no podía hacerse con tecnología e industria. Debía modelar la escultura en barro, vaciarla en yeso y luego fundirla en bronce. Era una escultura de mucha masa y volumen, de una altura de 16 metros, que yo no la había visto nunca hacer, e incluso para mi asombro, cuando fui a esos grandes talleres, como el de Moscú o el de Lenin-

grado, que eran talleres que hacían monumentos acostumbrados a gran escala, tampoco habían hecho una de 16 metros.

Normalmente, cuando las esculturas se hacen en esas grandes dimensiones, se realizan en otra técnica, en plancha, forja o chapa. Se da otro tipo de solución, como la de la Estatua de la Libertad que fue en chapa de cobre, o la Estatua de Kíev también hecha en chapa, estructuras metálicas cubiertas de chapa o que contienen aluminio; pero para modelarla y fundirla en bronce todavía no había visto ninguna. Una figura de 16 metros modelada y fundida en bronce, el fundido pieza por pieza, no la había visto todavía. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

En el proceso de pensamiento y búsqueda en cuanto al empleo del material definitivo —selección del metal o las aleaciones necesarias— para la realización de la escultura ecuestre, sobrevino otro episodio interesante en la ideación por parte de Lescay y el equipo:

Hice una investigación para hacerlo en cobre, y me busqué una justificación porque uno de los componentes para hacer el bronce es el cobre. Yo trataba de convencerme de que podía ser en cobre trabajado, modelado. Estudié una técnica que era el martillado, que era modelar en barro, para luego hacerle unos negativos en hormigón. Podía colocar chapas de cobre sobre un soporte de hormigón en negativo y conformar la figura pieza a pieza. Se le llama martillado en otras partes.

En esa etapa, la maqueta y todas las cosas del proyecto estaban armadas en el salón de reuniones del Taller Cultural, y se recibían muchas visitas del máximo nivel. Recuerdo una vez que nos visitó el dirigente Jorge Risquet Valdés. Le hice una explicación y una prueba diciéndole que el monumento iba a ser en plancha de cobre. Al final, me dijo que el Titán de Bronce tenía que ser de bronce. Le dije que el bronce contenía cobre, pero me dijo que con esa explicación no iba a convencer a nadie. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Entre las primeras estrategias figuraba la búsqueda del lugar ideal para la construcción del taller para la creación de la escultura ecuestre. Se realizaron las gestiones con el presidente del Poder Popular Provincial, Eddy Fernández Boada, pero costó resolver el problema de forma definitiva. Lescay y el equipo, mientras tanto, avanzaron en los criterios organizativos. Se les asignó, entonces, un lugar en una zona de la presa Parada que se proyectaba como un entorno propicio para el desarrollo industrial de Santiago de Cuba. La dirección de Planificación Física les dio una parcela

para construir el taller. Sin embargo, esa no resultó la locación seleccionada.

Alberto Lescay envió, el 20 de enero de 1986, una misiva al director sectorial de cultura, Eduardo Touralt, en la que le comunicó la necesidad de solucionar urgentemente tareas relacionadas con la plaza. Entre las mayores preocupaciones se encontraban la firma del contrato para la conclusión de la nave-taller, la contratación con una empresa que garantizara su realización en un plazo no mayor de seis meses, el suministro de acero para el taller, su microlocalización definitiva por Planificación Física, el contrato con determinadas entidades que aseguraran el equipamiento de la nave —grúa viajera, equipo de soldadura y otros equipos—, y la posible gestión para el suministro de planchas, barras y perfiles útiles para la fundición, forja y estructura del monumento.

En el documento también pidió que se definieran las empresas que sostendrían la ejecución de las partes del conjunto escultórico, y que se determinaran los contratos en cuanto a iluminación general y sonido, iluminación del monumento, proyecto electroacústico, mobiliario, vitrales, sistema holográfico, ambientación artística de las áreas, facilitación de la música, los asuntos referidos a la llama eterna y otras obras del complejo.

Los miembros del equipo exigieron, además, un cronograma de trabajo y su control entre enero de 1986 y mayo de 1988, fecha en la que pensaban finalizar el trabajo. También exhortaron al sector cultural a garantizar el control de autor de las entidades con las que se sostuvieran contratos y "definir empresa constructora que asumirá la obra civil, terminación de áreas de concentración y edificio soterrado". (*Papelería sobre la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales, Correspondencia del equipo de la Plaza,* 20 de enero de 1986, (Archivo de la Fundación Caguayo))

La diputada a la Asamblea Nacional del Poder Popular, María Elena Castiñeiras Loureiro, tuvo un gran protagonismo en la selección del espacio que se necesitaba. Funcionaria preocupada por el desarrollo cultural de Santiago de Cuba, formaba parte del gobierno provincial desde 1981, en el que atendía Cultura, Deportes y Educación. En la etapa en la que surge la Operación Heredia —incluía la realización de una plaza de la Revolución, un hotel, un teatro y el cabaret Tropicana— ella ya tenía mucha afinidad con los artistas, sobre todo con los de las artes plásticas.

En uno de sus trabajos fuera de la ciudad, Castiñeiras encontró un lugar que se le antojaba propicio para las tareas urgentes de Lescay:

¿Cuál era el problema? ¿Dónde se hacía el modelaje de la escultura, de todo lo que llevaba la plaza? Empezaba lo del Período Especial, las limitaciones. Lescay decía que hacía falta un lugar donde se pudiera hacer la escultura.

Me decían en el Gobierno que con los artistas como si se hacía en una carpa, que aquí en Santiago se había hecho un Congreso del Partido, en Siboney, en una carpa, y que los artistas podían modelar la figura de Maceo en una carpa. Lescay me decía que no, que ellos debían hacer algo que perdurara y después sirviera para hacer otras esculturas y otras cosas para la ciudad.

Un día yo fui a San Luis a hacer una visita de Control y Ayuda, y cuando venía hubo un descarrilamiento y hubo que desviar el tránsito. El chofer y yo nos metimos por un desvío, y vi dos naves abandonadas, grandes, y pensé si alguna servía para lo de Lescay. Le dije al chofer que se fijara bien, pues le iba a decir a Lescay para ir a verla. Se lo comenté luego y Lescay me pidió que fuéramos.

Me preguntó qué se debía hacer. Había que decirle al presidente, a ver si nos apoyaba para prepararlo con las condiciones necesarias. Le manifesté que teníamos que esperar a que el presidente de la Asamblea Provincial amaneciera bien, y un día lo vi contento, y se lo dije. Me dijo que no, que se podía hacer en cualquier lugar. Le dije que había que hacer algo bien hecho para que perdurara, y que quería que el jefe del proyecto fuera con él al lugar.

Me dijo que al día siguiente, y le avisé a Lescay. Dijo que eso costaba como un millón de pesos, y Lescay le decía que iba a perdurar. Era un lugar entre Santiago y San Luis, en El Caguayo, por Dos Caminos. (M. E. Castiñeiras, comunicación personal, 27 de febrero de 2019)

Castiñeiras conversó de forma inmediata con Lescay. Ella sabía que su papel consistía en dar apoyo al proyecto y coordinó los encuentros entre él y los funcionarios del gobierno. Lescay estuvo convencido de la ayuda oportuna de Castiñeiras, quien después afirmó que se había enamorado de él y de su gran proyecto. El creador de la escultura de Maceo recuerda:

Me dijo que se había roto el tren en San Luis y tuvo que desviarse hasta la autopista, y había visto una nave enorme con una estructura metida en un monte, y dijo que ese podía ser el taller para Lescay. Me llamó y fui. Era una estructura de 150 metros por veinte, una estructura de hormigón armado abandonada en un potrero. Inmediatamente, le informó a Fernández Boada la idea y le dijo que me gustaba. Eddy me

montó en un auto marca Niva, ni miró para atrás para ver cómo iba, si iba cómodo o incómodo.

Se decidió que tenía la estructura y podía hacerse allí. Lógicamente significaría un ahorro. Se calculó eso. Hicimos un proyecto de adecuación de ese lugar, estaba destinado a ser un taller de construcción de vigas para la autopista nacional. Era un proyecto canadiense para construir esas vigas con una tecnología de nuevo tipo, pero se frustró.

Se determinó que se nos prestara. Ese préstamo me parecía mal. Ya yo había declarado que al país le hacía falta un taller para realizar los proyectos a partir de todo el desarrollo del arte monumentario existente. Ya estaba creada como necesidad cultural de la sociedad socialista, y por eso se había creado la cátedra de Escultura Monumental en las escuelas, de la cual yo era profesor en Santiago, y esa respuesta faltaba, dónde realizar los proyectos. Cada vez que se debía realizar una tarja o un busto había que inventar, improvisar procesos con un operario que no tenía que ver ni con la escultura ni con el arte, y entonces se hacían esculturas en bronce mediocres, sin valores artísticos.

Mi sueño era que, ya que había que construir un taller para fundir la escultura de Maceo, se debía hacer bien para que quedara para el futuro. Eddy Fernández nunca lo comprendió. Lo primero que hizo fue declarar que era provisional hasta que se terminara la plaza. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Muy pronto, la nave encontrada en El Caguayo constituyó un lugar clave para la fragua, la creación y la fundición artística. Lescay diseñó el taller de forma muy operativa, y pensó en los trabajadores que allí podían laborar. En el esbozo incluyó un comedor y una cocina. Además, pensó sumar una habitación que llevaría el nombre de Rita Longa: “La idea era de que cuando vinieran artistas de otras provincias a fundir tuvieran un lugar donde estar, donde trabajar, y que también incluyera una oficina de trabajo. Sin embargo, no se me permitió esa parte, porque tenía carácter temporal”. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

Convencido de la importancia del taller, e imbuido de ideas que rozaban las artes decorativas y aplicadas, supo afrontar de forma estoica los avatares y, con firme ánimo tanto de artista como de gestor, emprendió la labor que luego ha dejado innumerables aportes a la cultura cubana.

El proyecto de la nave tuvo otras pretensiones iniciales. En su diseño, tal y como Lescay lo estructuraba, aparecían una serie de locales de evidente funcionalidad en cuanto a su misión. Se pretendían aprovechar las condiciones naturales del entorno, y los materiales y el diseño podrían

permitir que la edificación satisficiera, mediante su integración al paisaje, las labores pictóricas y escultóricas, al igual que sirviera de vivienda y autoconsumo.

En el espacio ávido para las funciones de las artes plásticas y aplicadas se incluían un pequeño almacén-pañol, un lavamanos, un vertedero con trampa, una arteza, un horno cerámico en el exterior y un horno eléctrico o mufla en el interior. Además, el taller podía incluir otras áreas: habitación principal, habitación para visitantes, una habitación para custodios y atención al autoconsumo, cuarto de herramientas agrícolas, tanque elevado, cocina, pozo, fosa, baño exterior y un garaje.

Lescay preveía la creación de un taller, cuyo diseño no solo podía facilitar la elaboración de dispositivos especiales para realizar la obra. Él pensaba en la viabilidad de un proyecto que irrumpiera de forma favorable en el contexto de la cultura cubana que, hasta esos momentos, no contaba con talleres especializados para la fundición artística:

> Dentro de los propósitos o superobjetivos de este proyecto se necesitaba preparar un taller definitivo para edificar otros monumentos, no solo en escultura, sino en otro tipo de técnica. En Cuba se habían desarrollado escuelas de arte y una cátedra de Arte monumental, pero no se habían creado talleres. Una de mis intenciones no solo giraba en torno a la fundición en el mismo taller, sino también el funcionamiento de una escuela y la preparación de fundidores. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

La Plaza de la Revolución Mayor General Antonio Maceo Grajales sirvió como estímulo para la creación de un complejo escultórico que honrara a Maceo, pero también contribuyó con el impulso de otros proyectos que definitivamente deben su inicio a la gestación de ese otro macroproyecto. El taller se diseñó inicialmente para la escultura ecuestre. Sin embargo, Lescay era consciente de la necesidad de contar con un espacio especializado en las rutinas artísticas, productivas e industriales que favorecieran la escultura a grande, mediana y pequeña escala. Allí podía lograrse el aprendizaje en cuanto a técnicas específicas de la fundición artística y producirse la capacitación en materia de las artes monumentales y aplicadas.

A fines de 1986 se precisaron las características de la nave destinada a esta labor. Era una nave que, desde el punto de vista constructivo, tenía un carácter industrial. Se había hecho con cerchas y contaba con columnas de hormigón con ménsula para puente grúa. Se localizaba al lado del Combinado Ferroviario del municipio San Luis y sus dimensiones eran de 150 metros de largo y 18 metros de ancho. La altura de la viga portagrúa tenía,

por su parte, ocho metros. Había sido una planta de prefabricado que pertenecía a la Empresa de Construcciones número 20 y que se había paralizado en 1977.

En función de crear la escultura ecuestre se dieron pasos para la adaptación de las próximas funciones que tendría el espacio. Se contrató a la Industria Sideromecánica (SIME) para que ajustara el local y le diera terminación. Entre los requerimientos de este proceso de ajustes se incluyó la realización arquitectónica —especificaba la incorporación de cubierta, forro, accesorios y divisiones interiores— y se daba cabida, además, a los proyectos tecnológico, eléctrico y la adaptación del puente grúa.

En cuanto a las tipicidades técnicas que se exigían, dado el carácter monumental de las obras escultóricas que allí se podrían confeccionar, se encontraba también la elaboración de un pantógrafo y la plataforma para modelar, cuyas tareas se le encomendaron a SIME. Hubo, entonces, que mover tierra en el centro del espacio y bajar el piso, pues la zona del modelado debía aumentarse en dos metros. Se le incorporó, además, un suplemento sobre la viga portagrúa para lograr un metro más de altura.

El trabajo que demandaba la escultura de Maceo era arduo. El proceso que tuvo lugar a partir de la localización y preparación de la nave fue muy cuidadoso y complicado, pues se requería la búsqueda de personas especializadas en la fundición. La selección del fundidor clave para el proyecto no fue fácil de conseguirla. Esta aventura tras el conocimiento aplicado, y que implicaba un grado de experticia, llevó a Lescay a la meticulosidad y a la particularidad de buscar un talento capaz de incorporarse a una obra capital para Santiago de Cuba y el país.

> Era un reto en el orden simbólico porque la verdad es que cuando me pregunté quién iba a fundir la escultura, empecé a buscar a mi maestro Nodarse en La Habana, y me dijo que él no quería morirse fundiendo mi caballo, que era imposible. Tanto le insistí que lo más que hizo fue recomendarme a un muchacho de Camagüey. Como él era el mejor y único de Cuba le pusieron un ayudante en Camagüey, que se puso a trabajar a Máximo Gómez y cuando él regresó ya había terminado de fundir. Me dijo que lo viera, que era muy audaz. Entonces me fui a Camagüey.
>
> Era Ramón La Paz. Su respuesta fue milagrosa, pues con él creábamos una escuela de fundidores. Las primeras piezas se fundieron en Camagüey, en un taller que era de fundición de objetos de plomería y de objetos industriales; pero Ramón, quien había dado señales de ser inteligente, le habían encargado fundir algunas esculturas. Le gustaba mu-

cho. Cuando le llevé la foto de la maqueta de la escultura, del caballo, me dijo que podía fundirla. Eso fue una bendición a partir de su disposición. Tenía mis dudas. Le dije que era como un edificio de cinco plantas, porque había que fundirla en bronce. Yo tenía que informarle a Balaguer que había encontrado al hombre. Me dijo que lo haría.

El taller recibió el nombre de Combinado René Valdés Cedeño: honraba al escultor santiaguero fallecido años atrás, creador del proyecto escultórico del Parque monumento Abel Santamaría Cuadrado. El despegue posterior de sus actividades resultó decisivo en la contribución general de la plaza.

La realización del taller en Dos Caminos de San Luis fue un proceso muy complejo, sobre todo en cuanto al proceso de modelado y vaciado. Las primeras piezas se fundieron en Camagüey, no recuerdo cuántas fueron, mientras terminábamos de realizar el horno y toda la grúa especial, viajera, porque estratégicamente yo no quería terminar la escultura en Camagüey. Aquel taller era industrial, aunque quizás pudo hacerse todo allá. La estrategia era hacerlo en Santiago de Cuba para que quedara el taller. Entonces se hizo con la asesoría de Mario Castelló. Inauguramos el taller fundiendo el casco de la pata izquierda de la figura de Antonio Maceo.

Para esa fundición del Taller Caguayo invitamos a Rita Longa. Recuerdo cuando ella sacó de su cartera una moneda amarilla, la tiró en el crisol de la primera fundición, y dijo que ese día se cumplía uno de los grandes sueños de los escultores cubanos. Ella fue quien lo inauguró. Pusimos una cinta y ella la cortó. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

No fue fácil el camino recorrido en los cinco años que sucedieron a 1986. Para inaugurar la plaza en 1991, se recorrió un trayecto caracterizado por la complejidad, en una suma de acontecimientos y episodios creativos singulares, pero, a la vez, preñado de contingencias e incertidumbres, riesgos, incomprensiones, trabajos arduos, conocimientos explorados, vicisitudes internas en los miembros del equipo, al igual que especificidades dadas en el sistema de relaciones y conexiones con formas de trabajo que debieron aportar las entidades participantes.

El proceso de gestión cultural que ameritaba la misma, implicaba la materialización de cada una de las ideas esbozadas por el equipo dirigido por Lescay. No obstante, los proyectos internos debieron estructurarse como actos fecundantes en tanto generaron la riqueza del pensamiento y la plasmación objetiva de las capacidades fundacionales de la obra humana.

La plaza no solo ubicó los mapas creativos regidos por la inteligencia y la capacidad autónoma de la obra de arte en su proyección espacial — la singularidad por medio de una energía en función de sus volúmenes y en interacción con el paisaje y sus significados más allá de lo físico —, sino también, tuvo que incluir en el tránsito de sus etapas, cambios, mejoras y transformaciones de sus propios servicios en tanto inmueble sujeto a la calidad artística y a los reclamos por constituir la obra anhelada en el cambio de imagen de la urbe.

La erección del monumento tuvo sus fases de aprovechamiento, continuidad y terminación. Supuso el sacrificio sistemático sobre los resortes internos que alimentaban el gran proyecto. Los artistas y profesionales hallaron, pues, en el itinerario creativo un asidero original de acuerdo a la gestación de la obra de arte llevada, no solo a la tridimensionalidad demandada por la ejecución escultórica, sino por sus interconexiones con el tejido urbano, la dimensión de su escala y el conocimiento que se obtuvo en cuanto a la adecuación de los componentes manejados por el tipo de elección de los materiales.

En este caso se mixturaron dos procedimientos de selección que conformaron una práctica innovadora en la fijación de técnicas, los métodos de la fabricación industrial y el valor expresivo dado por sus dimensiones, al igual que su diálogo en el espacio, manifestado por medio de la conjunción entre el cometido tradicional del bronce y el carácter contemporáneo del acero, cuya combinación de varios metales podía otorgar un lenguaje formal a tono con las nuevas formas que repercutían en el mundo en la labor escultórica.

El interés de ocupar un espacio de evidente notoriedad simbólica y su legitimación artística se imbricaron, en este monumento, en lo que María Teresa González Vicario (https://www.researchgate.net), ha valorado en cuanto a la relación entre la elección del material, el tipo de actividad artística, las técnicas empleadas y la implosión del trabajo escultórico en una nueva estética que otorga un significado diferente a lo monumentario por sus conexiones equiparables a la arquitectura.

Resultó singular en el equipo la premisa manifestada en la búsqueda de materiales ideales que dotaran al conjunto de la permanencia temporal de los mismos, y la necesidad de su conservación ante la inclemencia del tiempo. Tanto el carácter técnico-artístico, como las soluciones fabriles y el desarrollo escultórico-constructivo revolucionaron este caso del arte monumentario santiaguero. Sobre la experiencia en la elección de los metales, Lescay ha subrayado:

> Otra de las premisas que nos propusimos es que este monumento no hubiera que tocarlo más nunca, por lo menos en sus elementos fundamentales, los machetes y la figura de Maceo; una vez entregados no hubiera que darle mantenimiento. Por eso nos preocupamos mucho por la selección del material, la figura de Maceo en bronce y los machetes en acero. Primero indagamos sobre el acero inoxidable, pero tenía dos elementos desfavorables, el primero era que no iba a armonizar con el bronce y, además, el deslumbramiento por la luz, y la vialidad no era favorable, además muy caro según las toneladas de acero que queríamos.
>
> Comenzó la indagación, sobre todo del ingeniero Esteban Ferrer, y apareció un acero que en esa época comenzó a conocerse en el mundo que era el acero corten, que era una aleación especial que se empezó a hacer en Estados Unidos y que permitía oxidar una sola vez y esa capa de óxido lo autoprotegía; de manera que inmediatamente nos dimos a la búsqueda de ese metal.
>
> Como era natural, debido al bloqueo no se podía traer de los Estados Unidos, se habló con los soviéticos. No sé si ellos produjeron esa cantidad específicamente para nosotros, pero partieron de la fórmula norteamericana para obtenerlo, con esas características. De modo que se hizo la gestión, se compró ese acero y entró a Cuba un barco específicamente con ese acero para los machetes.
>
> El bronce fue mediante la compra a la Empresa de Materias Primas de bronce reciclado, lo que llamamos chatarra de bronce, clasificado y seleccionado, pues no toda la chatarra de bronce sirve para esa estructura. Hablamos más o menos de 120 toneladas de chatarra de bronce. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

En el caso del acero para los machetes, esta clasificación fue, por supuesto, sometida a los estudios sobre el terreno, el tipo específico de acero, los cálculos correspondientes y la solución para la soldadura.

La realización de la plaza se puso en evidencia en numerosos sitios y espacios. Su historia, por tanto, se vertebró también fuera del ámbito físico más importante y central, o lugar de erección. El Combinado constituyó una extensión del trabajo, pues resultaba fundamental el peso de la actividad escultórica y la ejecución de oficios fundacionales para Santiago de Cuba. Los acontecimientos ocurridos en el taller de fundición alimentaron, pues, el hecho de construcción de la referida tipología conmemorativa. La estructura, los oficios y las soluciones funcionales y artísticas devinieron piezas singulares en su materialización.

Si la escultura de la Plaza de Guantánamo tuvo que ser modelada en un central azucarero, la de Santiago de Cuba necesitó de un local fundacional, que implicó no solo la creación del resultado escultórico ecuestre del Mayor General Antonio Maceo, sino también la multiplicación artística según las necesidades de las artes monumentales de la región oriental y la nación cubana. Nacía en 1989 un taller de repercusión para las artes aplicadas, fruto de la savia colectiva, la finalidad escultórica y la labor cultural. Era una extensión material de la plaza en construcción y, muy pronto, gracias a su proyección, un sitio de indudable reconocimiento técnico, sociocultural y artístico.

Allí se produjeron experiencias también fundacionales, en el proceso de conversión de una nave abandonada en objeto de transformación. La ubicación del pantógrafo resultó capital en el proceso de despegue, y no por ello exento de dificultades para los implicados que iniciaban un año de fundición, en el que se incluyeron más de 700 piezas.

La estrategia para la realización de la figura ecuestre de Maceo se dividió en dos fases. La primera resultó modelar, en una parte del taller y después taller de cerámica, la parte inferior, es decir, la parte de abajo o abstracta; y la segunda, la conformación de la parte figurativa en la plataforma giratoria, pues era la sección más comprometida. Alberto Lescay cortó la escultura en dos, a la mitad. Su experiencia resultó compleja, como parte de un proceso de ensayo y error:

> Empezamos la primera parte para que nos sirviera de entrenamiento en el proceso de las escalas y la formación del equipo. Había que hacer primero una estructura que sirviera de pantógrafo, para llevar a escala de un boceto a un tamaño definitivo. Esa estructura tenía que servir como estructura para andamio y al mismo tiempo como pantógrafo. De ahí vinieron las dos primeras experiencias fuertes que tuve, una fue que siempre nos auxiliábamos de ingenieros estructurales que nos calculaban las cosas. En esa época comenzaba la computación y los programas aplicados a la ingeniería, los cálculos. Había un equipo dirigido por Esteban Ferrer de jóvenes ingenieros que nos proponían soluciones. Yo les explicaba lo que quería y ellos sacaban los cálculos. Podían hacer falta vigas L de acero, de tal proporción y tamaño, y se les planteaba. Yo no tenía experiencias en esos asuntos.
>
> Recuerdo que la primera experiencia negativa fue que después que se armó aquello, se movía y no podía pasar eso. Yo había dicho que debía servir tanto de andamio como de pantógrafo. No se podía mover porque se cambiaban las medidas, y se tambaleaba. Habían sido los

cálculos. No podía moverse. Me molesté y decidí hacerlo. Apliqué la experiencia rusa, de este tamaño no se puede mover eso, mandé a conseguir unas vigas enormes, forma de C, viga canal. Aprendí los nombres de las vigas en ese proceso.

Después se generó la segunda enseñanza, despedí al ingeniero, que me embarcó y me hizo perder tiempo, había que solucionarlo sobredimensionando los metales, las vigas, y el primer día de trabajo me puse un chort y botas, y fui para allá. Le dije a los soldadores que cortaran y pararan la viga, y cuando vi, la viga de más de veinte metros de largo se viró, y me fracturó tres huesos del metatarso. Me llevaron al hospital y regresé con una muleta, y el pie enyesado. Asumí que era una señal, si el primer día de trabajo me partía tres huesos qué sucedería después. La cosa iba en serio. Me sirvieron los dos golpes, el del ingeniero y el accidente de trabajo.

Entonces hice una reunión. Me enteré que en las grandes obras siempre había que planificar por lo menos un muerto. En la construcción del aeropuerto hubo muerto, en el Teatro Heredia también; pero no lo hubo en la plaza. Probablemente fue por ese golpe, y declaré que no podía haber muertos. Llevé a especialistas que asesoraran en la seguridad del trabajo. (A. Lescay, comunicación personal, 8 de agosto de 2018)

En el proceso de inicio de las labores en torno a la escultura, se produjeron otros incidentes en los que el peligro rondaba. Para asegurar el trabajo técnico hubo que dotar a las instalaciones de una infraestructura material que permitiera a los técnicos, artistas y especialistas, equilibrio, organización y calidad como parte de las fases que iban desde el modelado hasta la fundición propiamente dicha de la escultura de Maceo.

Fue, para Alberto Lescay, una etapa importante de aprendizaje, caracterizada, además, por su entrada en el mundo de los obreros y la comprobación de un ambiente violento, objetivo y concreto. Ese era el mundo de la creación escultórica en la senda del peligro, la precisión y el roce con facetas industriales y técnicas, no desprovistas de accidentes y peculiaridades como parte del proceso *in situ*. Las vigas, los cables, la soldadura y otros componentes de la nave constituyeron necesidades a solventar, imbuidos del gran peligro que resultaba este tipo de creación.

Es de resaltar que en cada una de las partes respectivas de la figura ecuestre de Antonio Maceo e inmersas en la división especializada del trabajo escultórico se realizaron actividades sujetas al aprendizaje, y otras en las que se debía tener un conocimiento, pues las rutinas llevaban un tiempo prolongado sobre el material y el dominio del oficio.

El montaje de la escultura ecuestre no fue sencillo. Aquella mole escultórica resultaba, sin duda, una empresa no muy simple, en tanto no se contaba con una experiencia de grandes dimensiones en la soldadura eléctrica. A la vez que se buscaba el personal capaz de enfrascarse en esa obra colosal, Lescay también pensaba en un capital humano que podía obtener la experticia técnica y favorecer las próximas aventuras de la fundición y montaje en Santiago de Cuba.

Los soldadores asumieron durante 1990 un proceso técnico complicado, en el que se emplearon ocho toneladas de electrodo y 2000 discos abrasivos; pero significó para muchos de aquellos operarios un trabajo emotivo y singular al aprender juntos en colectivo.

Numerosos detalles y puntos de vista se discutieron en aras de lograr un acabado armónico en el entorno de la plaza. Se tuvo en cuenta, además, dado el carácter sociocultural de las instituciones y obras que se realizaban, que existiera una correlación de programación entre los espacios recreativos con el grado de solemnidad de la plaza. El líder del proyecto escribió, en abril de 1991, una misiva al presidente del Poder Popular en la provincia, Reynaldo Endis, en la que le planteó se realizara un análisis sobre estas cuestiones, ya que, por ejemplo, el Cabaret Caribeño, cercano al complejo monumentario, entraba en contradicción con las características destinadas a esa área. Lescay le pidió que se transformara el local en un espacio recreativo para niños con un servicio similar al del parque de diversiones 26 de julio.

El escultor hizo notar, en representación del equipo, sus preocupaciones estéticas, la uniformidad y coherencia de los espacios y la necesidad de la armonía en el entorno:

> En relación con los edificios que se encuentran en el perímetro, se conoce que resulta imposible plantear su demolición por el momento, por ello se propone mejorar su aspecto con un tratamiento de color a sus fachadas, nunca con colores que resalten o contrasten demasiado, sino utilizando tonos neutros que los disimulen y permitan la uniformidad con el resto de las instalaciones.
>
> Por último se plantea la incidencia negativa en el entorno de la plaza y el teatro del exceso de arborización, el cual impide la visualización de ambos desde los lugares más importantes de sus vías de acceso, lo que atenta contra su nivel de atracción y sus funciones como obras monumentales. Por ello se propone la reubicación de una serie de árboles de las zonas aledañas que, oportunamente, serán microlocalizadas. (*Papelería sobre la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales,*

Correspondencia, 3 de abril de 1991, (Archivo de la Fundación Caguayo)).

Hay que notar que en las bases para el desarrollo de esta tipología de escultura monumentaria se trató de jerarquizar instalaciones apoyadas por un carácter sociocultural solemne. En el entorno de la Plaza de la Revolución Mariana Grajales de Guantánamo, inaugurada en 1985, por ejemplo, se había impulsado un programa de servicios gastronómicos que cumplía con aquellos parámetros que relacionaban el valor artístico y el valor de uso de un área de ineludible importancia en la trama de la ciudad. Era necesario, pues, promover un determinado equilibrio y así lograr una configuración "autosuficiente" en el ambiente de la vida cotidiana del perímetro urbano intervenido.

La creación de la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales repercutió en el panorama de la ciudad.[1] Después de retirarse todo el andamiaje de acero que había envuelto el circuito del emplazamiento escultórico, santiagueros y visitantes pudieron observar un entorno diferente, donde, sin dudas, había intervenido la mano del hombre en estrecha relación con los planteamientos urbanos dispuestos para la zona. Muchas horas de trabajo denodado supusieron la erección del monumento, la construcción del recinto arquitectónico y la integración de su forma a partir de las exigencias del equipo ganador del concurso de 1982.

La plaza se enclavaba en un área que, por lo demás, definía su condición de reservorio monumentario y espacio de indudable proyección como hito urbano, en atención a los valores que generaba como parte de su incidencia pública, histórica y social. Las visuales de la plaza y su vínculo intrínseco con el panorama natural de la Sierra Maestra, no muy en lontananza, y el diálogo con el relieve accidentado de la ciudad, la prodigaron como un punto donde podía generarse una especie de pregnancia, en tanto a sus valores y recursos urbanísticos y de diseño se sumaba su condición volumétrica, indispensable y simbólica en la forma de perpetuar un asidero clave en el observador, el habitante o el paseante que podía consumir otras proyecciones sumadas a las existentes.

[1] Es de reconocer que la extensa área de unos 53 537 metros cuadrados y su forma estructural, compuesta por el área congregacional y el volumen arquitectónico monumentario, se equilibraban por su belleza, originalidad de diseño e integración urbana. Este último contó con la intervención escultórica dedicada a Antonio Maceo, conformada por el conjunto de machetes y la escultura ecuestre, la tribuna, el Recinto de la Llama Eterna, la Colina y un soterrado que incluyó, entre otros espacios funcionales, un Salón de Protocolo y una sala expositiva contentiva de holografías dedicadas al héroe santiaguero.

La grandilocuencia y carácter colosal, algunas veces cuestionados después de su inauguración, se integraron de forma armónica a partir de la multifuncionalidad de sus espacios. Sus propiedades, por lo demás, se amalgamaron desde sus diversos equipamientos que, si bien habían suscitado discusiones y decisiones complejas, discurrían en torno a un vocabulario conmemorativo de singular plasmación en Santiago de Cuba. La Plaza de la Revolución establecía una diferencia desde su tipología al cumplir con el grado de funcionalidad al que aspiraba, pues debía satisfacer su vocación conmemorativa, comunitaria y participativa; propuesta que podía aquilatarse al paisaje en su afán prospectivo de homenaje a los héroes y, a la vez, como espacio de participación social.

Desde el punto de vista escultórico, la integración de dos lenguajes con diversas convocatorias poéticas y creativas posibilitó que, desde un inicio, se cuestionaran las bases del concurso colectivo organizado en 1982. Si bien algunos críticos sostuvieron su rechazo a la plasmación de una escultura ecuestre en el ámbito monumentario y no aceptaron el maridaje de dos formas artísticas contrapuestas en cuanto a su grado de colocación e integración volumétrica, es muy pertinente valorar en el caso de la plaza santiaguera el respeto a determinada cosmovisión de la comitencia estatal y de la política cultural sobre la perpetuación de un homenaje escultórico que hizo visible la apoteosis de códigos del realismo a través de una presunción semirrealista-socialista. Y a ello debe añadírsele la gran contradicción generada en su dualidad representacional por la estatua ecuestre y la ruptura contra la representación, en la anuencia abstracta de elementos machetes diseñados por Guarionex Ferrer.

Si bien la iconografía ecuestre se contraponía visualmente a la renovación morfológica propiciada por las formas machetes —estas aludían a un requisito de racionalidad ingenieril y prevalencia industrial como un símbolo creado a base de diseño—, pudo coordinar su carga conceptual a través de una gran masa saliente que, desde la base, propiciaba la sublimación de fuerzas desde líneas oblicuas que, entrecruzadas, la calificaban como una extensión de energías en estrecha armonía con el campo volumétrico asociado por medio de la otra forma resultante.

El escultor Alberto Lescay generó un encuentro con la abstracción en la masa saliente que se dispuso desde la base de la figura ecuestre, sosteniendo la salida de una energía interior que le otorgó peso monumental, no solo a la figura, sino a su interrelación con las barras cercanas o símbolos machetes. Su volumen se abrió hacia arriba en el tránsito hacia el realismo. Aportó, pues, de forma orgánica, la racionalidad de una poética académica

que vinculó a jinete y caballo en una especie de viaje a la cocreación en el espectador. Escapó del convencionalismo de ciertas formas de la iconografía ecuestre que tratan de sublimar la condición guerrera del personaje.

Lescay hurgó en claves simbólicas asociadas a la historia nacional. La postura de Maceo en el caballo y su gesto escenográfico, sin embargo, no negociaron una frontalidad excesiva del retrato, sino que potenciaron una convocatoria a la continuación de la lucha bajo cualquier circunstancia. La escultura remitió a la prolongación de la figura con una justa, equilibrada y armónica proporción, en un espacio relacional que sublimó al bronce, en tanto material anclado al cuerpo de la patria.

El gesto y la postura de llamar hacia Occidente y de presentarse en inducción con el paisaje circundante, situaron a la figura ecuestre en conexión con el paisaje. Ello potenció una fuerza centrípeta y centrífuga en el complejo monumentario en combinación con el arte-diseño de Ferrer. El escritor Marino Wilson ha planteado que la plaza se focaliza en "una prolongación genérica" (s.a, s. f). El montaje de esta escultura significó una proeza para los operarios y una destreza en la creación del escultor, Alberto Lescay, quien funde su sentimiento en la intuición de expandir la energía de Maceo sobre la tradición y su cultura.

Con una cuidadosa revisión de las fases que van desde el modelado, el vaciado, la fundición hasta el montaje, el Maceo de la plaza santiaguera se esculpe como la materia que trasciende en un espacio de evidente multiplicidad, que abre su órbita a la distinción de un paisaje, afianzado desde una concepción tradicional, pero morfológicamente bien resuelto en las complejas operaciones de su soldadura y en las lides de la invención escultórica congeniadas por el artífice Alberto Lescay Merencio.

Devenir de la Plaza en su horizonte cultural bajo el liderazgo de Alberto Lescay

La terminación de la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales no supuso, además, el cierre de un proceso de intervención artística en la escultura conmemorativa para los artistas participantes. El desarrollo de la creatividad y producción escultórica que tuvo como clímax el emplazamiento del monumento en homenaje al héroe, trajo aparejado una sucesión de acontecimientos de relieve para las artes visuales cubanas. La plaza fue la detonadora de un gran proyecto sociocultural que distinguió la puesta en valor de su realización.

El líder del proyecto ganador del concurso en 1982, Alberto Lescay Merencio, nunca cejó en su empeño aglutinador. Además de ser un artista que había crecido en la producción escultórica, Lescay siempre pensó que

la plaza era una polea transmisora para el desarrollo escultórico de Santiago de Cuba y el país. Fue capaz de mostrar, desde su condición de líder, cómo la intervención escultórica en una empresa de gran calado podía acarrear consecuencias favorables para el empuje de esta manifestación artística. Muy pronto, y gracias a su sabia dirección y al trabajo desplegado por muchos trabajadores laboriosos, la plaza ofreció a la cultura cubana una ramificación en la gestión escultórica que pudo catalogarse como un parto genial desde la función conmemorativa.

Después del IV Congreso de la instancia partidista, a partir del 14 de octubre de 1991, Lescay fortaleció su vínculo con el taller de fundición que estaba localizado cerca de Dos Caminos, en el municipio San Luis, donde se había fraguado la escultura ecuestre de Maceo. El Combinado René Valdés Cedeño se había preparado para el proceso y tenía un determinado aseguramiento logístico para la fundición. Lescay ya había entregado la dirección del Taller Cultural a Israel Tamayo y decidido asumir con grandes riesgos el desarrollo de los talleres de dicho combinado.

Lescay avizoró su futuro en Santiago de Cuba. Sabía que la realización de la plaza y la construcción de un taller de fundición en San Luis podían contribuir con buenos dividendos al impulso de las artes monumentarias y aplicadas desde esta región del país.

Ya desde 1990, antes de concluir el trabajo en la plaza, el Combinado Monumentario René Valdés Cedeño se proyectaba en interés de ser un centro de desarrollo y producción especializada de las artes aplicadas, y tenía como fin, además de incrementar su base técnico-material y organizativa, terminar la labor en la plaza, producir obras experimentales como medallas, tarjas y obras ambientales y conmemorativas, al igual que insertarse en el sistema de instituciones y talleres del país.

Su fundamentación, que se desprendía lógicamente de la creación del conjunto monumentario en homenaje a Maceo y los héroes locales, disponía su misión hacia proyectos de carácter monumental y ambiental que potenciaran el desarrollo social y cultural, a la vez que perseguía "dar respuesta a las necesidades culturales, artísticas, docentes y comerciales; contribuir al desarrollo de la escultura monumentaria del país; brindar apoyo al trabajo de diseño ambiental; y crear bases para la comercialización de apoyo al turismo". (*Papelería de la Fundación Caguayo, Taller Nacional de Artes Monumentales y Aplicadas René Valdés Cedeño*, (Archivo de la Fundación Caguayo))

Tanto el funcionamiento como sus líneas de creación se proyectaron en función de lograr el beneficio del sector artístico más cercano a sus

líneas de producción y también la reproducción a mediana y pequeña escala de obras dirigidas al comercio internacional. Indiscutiblemente, la realización de la plaza ofreció una vertiente original al taller que extendió sus servicios desde un interés social y cultural. El Combinado comenzó a apoyar, a través de sus funciones, las obras que CODEMA procesaba a partir de los requerimientos del Ministerio de Cultura de Cuba.

Es de destacar, además, dos importantes contribuciones a la cultura y su gestión en el campo de las artes aplicadas. El interés formativo resultó capital, pues pretendía convertirse en un taller docente en relación con las necesidades de superación que requería el país en esta vertiente; y, entre sus intereses, repercutía la proyección en el rescate de técnicas y oficios que en Cuba habían desaparecido prácticamente por la ausencia de este tipo de talleres, como herrería, vaciado, fundición artística, medallística y otros.

Llamaba la atención la posibilidad de impulsar técnicas especializadas de la fundición con un carácter artístico, como bustos, tarjas, medallas y trofeos. Asimismo, se planteó su contribución a la forja en metales ferrosos y no ferrosos, facturas en terracota y cerámica, la posibilidad para el modelado de esculturas tridimensionales o bidimensionales en diferentes formatos, al igual que la creación de áreas para la vitralería, la galvanoplastia y la realización de murales pictóricos y cerámicos. Como parte del fin del trabajo en la Plaza de la Revolución, el Combinado había asegurado su base material desde una infraestructura mínima, pero había garantizado edificación, maquinaria, herramientas y materiales indispensables para la labor en la escultura monumentaria y ambiental, así como en otras parcelas de las artes aplicadas.

Finalizada la labor en el monumento dedicado a Maceo, que aseguró su establecimiento definitivo, solo faltaba en 1991 asignar la carga energética para los hornos y los equipos de transporte, así como disponerse para el sistema de autogestión. Lescay recuerda que fue indispensable, en cuanto a los primeros pasos productivos, activar el transporte, facilitar conocimientos tecnológicos en artesanía y asegurar el momento inicial económico del proyecto.

Hubo una repercusión en el Combinado René Valdés Cedeño debido a la inauguración de la Plaza de la Revolución y la gestión dirigida por Alberto Lescay. Dicho taller avanzó en medio de un proceso sumamente escabroso, pues ya influía sobre el país el Período Especial, etapa compleja de crisis y escasez en la economía nacional. Lescay nunca se amilanó y transmitió sus energías positivas a todos los que laboraban allí. Se inició una trayectoria que, de forma paulatina, sumó resultados en su sistema de gestión.

En 1992 ocurrió un acontecimiento que marcó una ruta de despegue en cuanto a su trabajo. Durante la realización del Festival del Caribe vino a Santiago de Cuba una delegación venezolana muy numerosa. El gobierno del estado de Carabobo había desplegado relaciones con artistas cubanos y contratado a varios deportistas. Como se le dedicaba la cita caribeña a su país, asistió el secretario de Cultura de ese estado, al igual que un coro y una sinfónica juvenil. Se generó, pues, una gran simpatía entre representaciones de los dos países. El jefe de la delegación y otros visitantes quedaron impresionados con el monumento de la plaza y localizaron al líder del proyecto. Le pidieron que les realizara varios caballos. Así surgió una relación interesante y estrecha, que posibilitó que Lescay fuera varias veces a aquel país y proyectara el emplazamiento de una escultura conmemorativa en el estado Carabobo.

De manera que la erección del *Monumento al Espíritu Guerrero* en Venezuela por parte de Lescay constituyó uno de los grandes resultados de la plaza santiaguera. Fue una extensión del carácter y la función conmemorativos que, en ese caso, reflejó una acción de guerra liderada por José Antonio Páez, en homenaje al bicentenario de la independencia de ese país. El monumento se hizo en la autopista entre Valencia y Puerto Cabello, y hubo que desviar la carretera por medio de una rotonda. Se construyó un muro de construcción circular y en el centro quedó conformada la escultura.

Los avances de aquel proceso y los análisis pertinentes que realizó Alberto Lescay ante la situación en el país posibilitaron que el taller se enrumbara de forma diferente entre 1994 y 1995. Se propició una determinada mejora en el aparato productivo, y la autogestión, aunque no cobró mucha soltura en el sistema institucional, sí empezó a generar un pequeño valor agregado que apoyó su misión y objeto sociales.

En 1995 se produjo un acontecimiento capital que se desprendió de la Plaza de la Revolución. A partir de la existencia de la misma, y de la donación realizada por los artistas en 1991, se dio la posibilidad de realizar un gran proyecto que tuviera un trasfondo social y cultural, y que implicara una gestión diferente a las estructuras de producción artística tradicionales. En el contexto cubano se comenzaron a constituir fundaciones que, desde el punto de vista artístico-cultural, se establecieran sin ánimo de lucro y a partir de un capital inicial aportaran un legado o se distinguieran por sus posiciones altruistas en la proyección de la cultura.

Se trataba de aportar por medio de un patrimonio común, y como resultado del proceso de institución de una escultura conmemorativa y su sistema de donación, a los beneficios de la sociedad cubana, especialmente

en el campo de las artes monumentales y aplicadas. Surgió la idea de crear y establecer las bases para que, desde la iniciativa de la donación del dinero que se entregó al Estado como producto de la Plaza de la Revolución de Santiago de Cuba, se instituyera una fundación altruista en Santiago de Cuba, bajo la dirección de Alberto Lescay, quien había sido el líder del proyecto anterior e impulsor de los talleres en San Luis.

Se perseguía la idea de contribuir desde los fines y funciones particulares de una fundación, con la cooperación cultural y la satisfacción de necesidades que estuvieran relacionadas con el campo creativo correspondiente a los propios intereses que el Combinado potenciaba como parte de su objeto. Como continuidad de la historia de la Plaza de la Revolución que aportaba una donación inicial, se sumaba un fondo de dinero ganado en Venezuela con las contribuciones en la realización de trabajos en la escultura conmemorativa.

En 1995, amparada por el artículo 39.2, letra d, Capítulo II, del acápite "Personas Jurídicas" del Código Civil Cubano, se crea Caguayo, Fundación para las Artes Monumentales y Aplicadas. Dado el carácter no gubernamental, e instituidas por sí mismas sus cargas culturales desde su personalidad jurídica, se fomentaba un patrimonio fundacional con vistas a multiplicar los dividendos creativos y productivos de las artes específicas a las cuales tendían sus posibles contribuciones. Se sostenía una relación interesante y con carácter altruista desde la posesión de un donativo y las subvenciones que podía garantizar el Estado con el interés de beneficiar al arte, y ofrecerle, mediante su tipo de personalidad, la posibilidad de generar "garantías de continuidad y volumen" (https://dialnet.unirioja.es).

Resultó importante, además, la constitución, el 21 de septiembre de 1995, de la Sociedad Mercantil Caguayo S. A, por medio de la Escritura 3544 suscrita en la Notaría Especial del Ministerio de Justicia en la Ciudad de La Habana. La creación de esta empresa, con otra personalidad jurídica, devino fundamental a fin de propiciar un respaldo financiero a la Fundación Caguayo, que podía solventar sus aspiraciones culturales desde este apoyo económico. Esta última, por su parte, constituyó una junta directiva compuesta por el presidente, el vicepresidente y el secretario. En tanto sociedad mercantil, Caguayo S. A. estableció 600 acciones, cuyo 99, 8 % perteneció a la fundación.

La relación existente desde 1995 entre las dos entidades facilitó el desarrollo de la fundición artística y otras parcelas productivas de las artes visuales. Como la Fundación Caguayo generó su sistema de trabajo sobre la base de proyectos, estableció su pujanza y visión definitivas en el im-

pulso de los talleres existentes en El Caguayo, lugar conocido anteriormente por Ullao, en el municipio San Luis, a 22 kilómetros de la ciudad de Santiago de Cuba. Este combinado, el mayor de su tipo en la fundición artística de la región del Caribe, pasó a la Fundación Caguayo como usufructo. Resultó interesante su especialización en métodos de la fundición en bronce, como a la arena, a la cera perdida y a la cascarilla.

Con el apoyo económico y comercial de la sociedad mercantil, la Fundación Caguayo, presidida por Alberto Lescay, se convirtió no en una sucedánea de la Plaza de la Revolución, sino en fruto de un proyecto que extendió de forma inteligente su voluntad motivacional hacia la cultura cubana. A partir de una infraestructura lograda en la realización del monumento ecuestre a Antonio Maceo que dispuso de herramientas, utensilios, espacios, insumos y recursos capitales, la institución comenzó a colaborar de forma desinteresada, siempre en función de la eficiencia y eficacia culturales.

Además de cambiar la imagen de Santiago de Cuba en el entorno donde se hizo, la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales contribuyó con la puesta en práctica de ese gran proyecto sociocultural que se denominó Fundación Caguayo, bajo la sabia dirección de Lescay. Su gestión cultural y artística ha sido medular, en el ánimo de reconocerse públicamente, ampliar su funcionamiento altruista y acompañar el legado de esta importante obra plástica en el concierto de la cultura cubana. Así lo reconoce José Villa Soberón, Premio Nacional de las Artes Plásticas, quien aplaude su existencia, el empuje de su líder y su contribución para los escultores y artistas cubanos:

> Lescay es un hombre brillante. Tiene claras la perspectiva y la consecuencia de lo que se hace. A mí me pareció, y no conozco la historia, de que hubo al inicio un sentimiento en el Ministerio de Cultura de que cuando se terminara la escultura y la plaza de Santiago de Cuba, se deshiciera todo el equipo que Lescay formó para hacer la escultura. Creo que él no solo tuvo la visión, sino también la capacidad de poder imponer el criterio de que se mantuviera. Creo que, gracias a eso, muchos escultores cubanos hemos continuado con esta manifestación. Probablemente, una de las grandes frustraciones de los escultores que nos precedieron, de las generaciones anteriores, fue el no tener un sitio donde de manera profesional se pudieran realizar las fundiciones en bronce.
>
> Este material sigue siendo un mecanismo necesario para la escultura monumentaria o para el arte público. Lescay siempre tuvo claro que, después que terminara la plaza, el esfuerzo que el país hizo para con-

> struirla, que fue laborioso, y grandiosas todas las condiciones para construirla, no se perdieran. Valoro mucho y muy bien el trabajo de Caguayo. Los escultores estamos muy agradecidos de su labor, no solo porque sus actores son profesionales, sino porque hacen contribuciones importantes para las artes plásticas o la cultura, tanto para la escultura como para la publicidad y las investigaciones sobre esta manifestación artística. Caguayo es una de las instituciones más respetables que hay en el panorama de las artes plásticas cubanas. (J. Villa, comunicación personal, 23 de marzo de 2020)

La Fundación Caguayo ha llevado a cabo una labor profunda en la gestión y promoción de las artes visuales desde 1995. Sus intereses se han manifestado en la generación de proyectos tanto en Cuba como en otros países, por ejemplo, Suiza, donde se han realizado exposiciones y eventos en varias ciudades. En Cuba ha representado a artistas plásticos y sus resultados se evidencian de forma sólida en la fundición en bronce, al igual que su misión ha repercutido en dotar a artistas y espacios de tecnologías necesarias, la producción de obras, el acercamiento al diseño ambiental, el impulso a proyectos artísticos, la promoción de los mejores valores en artes específicas de la visualidad, así como la multiplicación de relaciones entre el arte y el turismo y los lazos economía-cultura. A partir de sus gestiones altruistas ha brindado a la ciudad de Santiago de Cuba otras posibilidades y recursos para eventos y proyectos culturales.

Ha permitido, por medio de sus fines, que muchos escultores se beneficien a través de los equipos de sus talleres, y la Sociedad Mercantil Caguayo S. A. ha representado a numerosos escultores como parte de sus funciones como organización comercializadora. En El Caguayo se han elaborado obras de varios artistas, como Rita Longa, José Villa Soberón, Luis Mariano Frómeta, Nelson Domínguez, Esterio Segura, Enrique Angulo y José Rolando Montero. A través de los servicios de las dos entidades de Caguayo, Montero pudo hacer la estatua de Miguel Matamoros que está emplazada en El Callejón del Carmen, un busto de Ludwig van Beethoven para la Sala Dolores y labores de fundición para la tumba de Guillermón Moncada en el Cementerio Santa Ifigenia.

De manera que el emplazamiento del monumento a Maceo realizado en un período de nueve años produjo un gran proyecto, apoyado, además, por un taller de fundición que puso a Santiago de Cuba en la mira de los escultores cubanos. El concurso colectivo organizado en 1982 tuvo como resultado la construcción de una plaza de la Revolución de evidente notoriedad, considerada como uno de los sitios conmemorativos de mayor pu-

janza y belleza dentro de la tradición de la monumentaria cubana y, además, devino la antesala para la extensión cultural y artística.

Sin dudas, la labor de Alberto Lescay resultó notoria, tanto en su creación escultórica como en la gestión cultural y artística que se propició en todo su proceso. Gracias a su participación y dirección, la ciudad de Santiago de Cuba pudo contar con un monumento digno a Antonio Maceo, emplazamiento que contribuyó con el cambio de imagen de la urbe en la última década del siglo XX; y, además, la institución de dos importantes entidades en el desarrollo artístico de Santiago de Cuba, la Fundación Caguayo y el Combinado René Valdés Cedeño, las cuales han tenido una gran repercusión en la cultura cubana.

Bibliográficas

1. Burke, P. (2005). *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España, Barcelona: A & M Gràfic.
2. Fernández, C. A., Pastó, E. (productores). (2011). *Coloquio sobre el proceso de creación y realización de la Plaza de la Revolución Mayor General Antonio Maceo Grajales*. Santiago de Cuba: Producciones Amanda.
3. González, M. T. (1997). "La práctica artística del escultor contemporáneo y los materiales". En *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, t-X, pp. 300-311, en https://www.researchgate.net. Recuperado el 24 de octubre de 2020.
4. Pereira, M. Á. "Cincuenta años de arte monumentario en Cuba (1959-2009); paradigmas y pautas en un proceso de renovación". En *Apuntes* 2, (1): 20-31, Bogotá, en http://revista.javeriana.edu.co. Recuperado el 10 de mayo de 2020.
5. Rodríguez, R. (julio-septiembre de 2005). "Santiago de Cuba. La enigmática estructura del paisaje urbano". En *Sic,* (27), pp. 35-36. Santiago de Cuba.
6. Unquera, M. J. "Las fundaciones", en https://dialnet.unirioja.es. Recuperado el 18 de junio de 2021.
7. Wilson, M. (s.a). "La Plaza: vista otra vez". Manuscrito enviado para publicación.

Наум Резниченко (Украина)

«Уроки каллиграфии» и «иероглифы» Светланы Кековой

Современное определение каллиграфии
звучит следующим образом: «искусство оформления
знаков в экспрессивной, гармоничной и искусной манере»[1].
Иероглифы – от древнегреческого
hierogliphoi – «священные письмена».
Толковый словарь иноязычных слов[2].

Сквозь все языки, диалекты, наречья
прошла говорящая плоть человечья.

Зачем? Чтоб изведать молчанья законы.
Зачем? Чтоб увидеть слова, как иконы,

чтоб вещи увидеть знакомые – им бы
пришлись по душе их словесные нимбы...
Светлана Кекова

На уроках каллиграфии в младшей школе (их тогда ещё называли «уроками чистописания») мы писали деревянными ручками с пером-«вставочкой», которое нужно было всё время опускать в чернильницу-«невыливайку»: чернила быстро высыхали. Помню, с каким трудом давались мне правильный наклон и нажим, в особенности «волосяной». Хорошие оценки по чистописанию я получал редко, уроки каллиграфии не любил, и потому очень обрадовался, когда перьевые ручки заменили на автоматические, а затем и на шариковые, очень удобные в обращении и не оставлявшие чернильных пятен на

[1] Википедия.
[2] Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М.: Русский язык, 2000. С. 261.

бумаге, рукавах и пальцах. Откуда было знать мне, что с отменой перьевых ручек и уроков каллиграфии начнётся новая эра в истории человечества – эра освоения космоса, электронно-вычислительных машин, мобильных гаджетов и прочих завоеваний научно-технической революции, которая неизбежно приведёт к эпохе больших скоростей, высокоточного оружия, информационных и цивилизационных войн, высоких технологий и низких духовных запросов глобального общества потребления…

Моё ностальгическое вступление не покажется читателю затянувшимся, когда он узнает, что одну из своих последних книг Светлана Кекова назвала «Уроки каллиграфии» – по названию цикла, определившего концептуальную доминанту книги. Название это отсылает читателя к истокам: к детству (в книге есть цикл «Три детских считалки»), к «школьным годам чудесным» (цикл «Учитель словесности») и к «*первородству*» (слово, которым прозорливая Ахматова обозначила идейно-стилевой «вектор» стихов Арсения Тарковского – одного из главных учителей Кековой в поэзии) как таковому – к «тем глубинам, где слово – камень и скелет» и где оно «выходит из мрака и снова уходит во мрак» (Кекова).

Тяга к «первородству», к мировым *стихиям* и к *стихотворному* ритму заложена у Кековой, что называется, по месту рождения – на острове Сахалин, о чём она рассказала в интервью И.Кузнецовой: «Хотя я Сахалин помню очень мало, одно из самых первых воспоминаний такое: я сижу в комнате, вокруг меня тазы, кастрюли, корыта – отовсюду сверху капают капли, отбивая разный ритм. Я сижу на табуретке на единственном сухом месте»[1]. Как сказал Давид Самойлов, «и это всё в меня запало и лишь потом во мне очнулось». «Дитя всемирного потопа», рождённое на брегах Тихого океана и однажды, по её признанию, в него унесённое, Кекова приняла «крещение» водной стихией у самых истоков жизни, чтобы затем рассказать об этом в своих стихах:

Пусть время ходит ходуном, в ручье течёт вода,
в бокал с коричневым вином опущен кубик льда.

Русалка движет под водой серебряным хвостом,
и ходит мельник с бородой, как бес перед постом.

[1] Кекова Светлана: «А стихи – тонкая материя…» // Вопросы литературы, 2002, № 2. С. 202.

И знаю я, и знает он всех рыб наперечёт:
вот это – рыба-скорпион и рыба-звездочёт,

вот ёж морской в короне игл, а вот – рогатый бык,
а вот на дне, зарывшись в ил, лежит морской язык.

Но кто молчит и кто им лжёт, кто правду говорит?
Он жизнь теснит, и небо жжёт, как чистый спирт горит.
/…/
И ты воды откроешь ларь и воздуха ларец,
в одной стихии будет тварь, в другой – её Творец.

Рыбы в мире Кековой – персонажи особые, выделенные среди прочих обитателей чертогов природы, если не сказать, любимые. Они стоят у истоков бытия и самой поэзии, воплощая текучую стихию времени и демонстрируя удивительную способность к образно-смысловым метаморфозам в «тяжёлой воде» языка:

Твой случайный спутник в постели был пьян и весел.
Сеть из лунного света рыбак над водой повесил.
Как он мучил женщин, как долго он жил на свете,
чтобы тени рыб попадались в такие сети!
(«Короткие письма»)

Вот шевелится рыба в рыбаке
остатками поджаренного тела.
На плоском блюде блещет чешуя.
Рыбак стоит в дурацком колпаке,
душа летит, куда она хотела,
а не туда, куда хотела я.

Её встречают вторник и четверг,
грозы июльской Божий фейерверк,
безумный дятел, жемчуг пресноводный.
Там стая птиц легка, как детский всхлип,
и караван ветхозаветных рыб
бредёт по суше, ни на что не годный.
(«Там жили понедельник и среда…»)

Господень Ангел служит панихиду,
пока рыбак глядит на свой улов.
А рыбы смотрят в очи рыбаку:
сребристый лещ, судак, гуляка праздный,
известный красотою безобразной
усатый сом с созвездьем на боку.
Рыбак и рыбы связаны – водой,
и воздухом, и шёлковою сетью,
и временем, в котором протекает
их тихое, таинственное счастье.
(«Дрожать, краснеть за собственное тело…»)

Рыб горбаты спины. Земли холмы
расцветают ночью травой узорной.
Мокнут сети ловчие. Спит ловец,
и пастух, бредущий травою горной,
ищет стадо заблудших своих овец.
(«На усталой коже оставив метку…»)

Витражами строки заслоняя любовь и природу,
ты сидишь у реки и глядишь на бегущую воду.
В травяном уголке раздвигая осоку руками,
видишь ты, как в реке пляшет рыба с семью плавниками,
как танцует она, раздвигая алмазные звенья,
а в её чешуе драгоценные пляшут каменья.
(«Витражами строки заслоняя любовь и природу…»)

«Рыба с семью плавниками» – это, конечно же, мандельштамовская с «семью плавниками звезда», отражающаяся на дне колодца с чёрной гибельной водою («Сохрани мою речь навсегда…»). Но одновременно это один из сакральных символов неразгаданной и невыразимой тайны мира, перед коей бессильно даже самое совершенное поэтическое слово, лучший исход для которого был указан в тютчевском «Silentium!». Целомудрие молчания – вот что таит в себе кековская «рыба с семью плавниками».

Витражами строки этот мир заслонить не смогли мы:
плачут дети вселенной, как наши сиротские зимы,

но покуда пространство ещё не свивается в свиток,
мы читаем, рыдая, слова новогодних открыток,
а за ними – вдали – прозреваем уже неземные
тишины водопады, молчанья дожди проливные…
(«Витражами строки заслоняя любовь и природу…»)

Рыбьи «иероглифы» несут очень широкую символику: от космогонической и эротической, восходящей к тотемическим мифам народов тихоокеанского региона (вспомним хотя бы Великую Рыбу Женщину из повести Ч.Айтматова «Пегий пёс, бегущий краем моря», не говоря уже о японских народных сказках) и к любовной лирике поэтов XX века (к примеру, «Дидона и Эней» И.Бродского: «А её любовь / была лишь рыбой – может, и способной / пуститься в море вслед за кораблём / и, рассекая волны гибким телом, / возможно, обогнать его…»), до апокалипсической:

И плещет рыба в водах вечных, и чешуя её как медь.
Знакомый мастер дел заплечных из волн вытягивает сеть.
А в неводе трава морская, пустых ракушек скорлупа.
На волю душу отпуская, стоит прозрачных тел толпа.
(«Я там ещё, я в тех глубинах, где слово – камень и скелет…»)
Нереиды и русалки
бьют хвостами по воде,

и с небес России манной
сыплет, сыплет мелкий снег,
и плывёт во мгле туманной
гроб, похожий на ковчег.
/…/
Небо сеет снега споры,
лес подобен бороде.
Рыбы в море роют норы,
дыры делают в воде.
(«Боже правых и виновных…»)

О последних строках очень точно сказал И.Шайтанов: «Рыбам отданы небанальные строки с ощущением физической затруднённо-

сти слова порой на грани скороговорки»[1]. Молчаливые рыбы-мученицы Кековой передают акмеистическую плотность мира и самого слова, его «вещную», телесную и страдальческую материальность:

Рыбаки не дождались улова,
снялись вещи с насиженных мест,
пухнет с голоду нищее слово,
ничего оно больше не ест.
(«Рыбаки не дождались улова…»)
Горит светило в сорок киловатт,
Бормочет смерть в своих владеньях частных,
что общий облик слова угловат –
в нём проступают косточки согласных.

И не понять, в чём держится душа.
Ключицы «у», худые рёбра «ша»…
(«Стансы» («В Тамбове сумрачном, в Саратове богатом…»)

Эта поистине материнская жалость к «голодному» слову идёт у Кековой от великих предшественников. От Мандельштама, написавшего в начале XX века:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

– в предчувствии надвигающейся культурно-исторической трагедии, когда «в жизни слова наступила героическая вера. Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти – страдание».

От Ахматовой, оплакавшей гибель сотен тысяч безвинно погибших:

Хотелось бы всех поимённо назвать,
Да отняли список, и негде узнать.

[1] Шайтанов И. Вечер во Франкфурте // Вопросы литературы, 2006, № 1. С.

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.

От Арсения Тарковского – одного из главных учителей Кековой в поэзии:

Слово только оболочка,
Плёнка, звук пустой, но в нём
Бьётся розовая точка,
Странным светится огнём,

Бьётся жилка, вьётся живчик,
А тебе и дела нет,
Что в сорочке твой счастливчик
Появляется на свет.

Сокровенные сущности вещей и явлений природного и человеческого мира заботливо упрятаны Кековой в «крестильные рубашки» слов, на которых каллиграфическим почерком выписаны длинные-предлинные ряды иероглифов, соединяющих в своей сложной вязи первичные частицы мирового вещества, предметы обихода, тра́вы, цветы, деревья, рощи, леса, поляны, насекомых, рыб и птиц, животных домашних и диких, облака и светила, человека в мерцательно-аритмическом единстве его души и тела и всех их совместных хождений по мытарствам в поисках смысла жизни. «Существованья ткань сквозная» (Пастернак), «как бы клубок какой-то сложной пряжи» (Заболоцкий), включающий «и колченогий сброд вещей, и жизни мелкий сор» (Кекова), – поэтико-метафизическая материя вибрирует всеми голосами, звуками и призвуками «выразительного и говорящего бытия» (Бахтин), его чистыми, гармоническими и режущими слух обертонами:

Чужие вещи, облака и птицы,
и вещества текучие частицы,

молекулы дождя и света кванты,
жуки-сектанты, пчёлы-арестанты,

большая щука в ледяном кристалле
и мёртвый человек на пьедестале,

улитки, слизни, дождевые черви,
огромный тополь в серебре и черни,

и крыс полки, которые в остроге
томятся, как языческие боги, –

все те, кто не представлен был к награде,
опять сошлись на призрачном параде.
(«Чужие вещи, облака и птицы…»)

На «призрачном параде» стихий, вещей, существ и смыслов, устроенном воображением поэта, сам он – свидетель и восприемник «волненья» и «трепета» мирового «вещества существования», всю полноту которого ему предстоит воплотить в слове-«иероглифе», адекватном «маршевым» ритмам и вибрациям, «свету и влаге» живой жизни с её «ворованной любовью» и «ожиданьем бессмертия». Как сказала Светлана Кекова в другом интервью: «Преображение мира, преображение речи – вот задача поэзии»[1].

Название «Уроки каллиграфии» эксплицируют особо любимый Кековой китайско-японский культурный топос[2], в котором написание иероглифов приравнено к высокому искусству, где знак равен слову и «образу мира, в слове явленному», и где сам мир, подобно Нарциссу, склонился «над зеркалом ручья» и влюбился в своё отражение как во впервые увиденный прекрасный образ:

Он там, в воде, своё увидел эхо –
ядро в скорлупке грецкого ореха,
случайный иероглиф бытия.
(«Нарцисс»)

[1] Кекова С. Возвращение к сути // Лит. газета, 2006, № 52. С. 8.
[2] Кекова связывает эту любовь «с самыми ранними впечатлениями моего сахалинского детства. Наверное, – а ведь я не была крещена до трёх лет, – духи тех мест так повлияли на меня» / Кекова Светлана: «А стихи – тонкая материя…». С. 202 – 203.

Поэтическая «каллиграфия» Светланы Кековой тяготеет к трудному, символически перенасыщенному искусству «иероглифов», посредством которых поэт воссоздаёт картину всеобщей жизни, запечатлевая «на поверхности бумаги» (равно папируса, пергамента, шёлка, глиняных и берестяных дощечек) «логосы двойного бытия» – слова, равные сущности вещей и способные генерировать мощную творческую энергию.

Что мир и слово? Сладостная двойня.
Из одного затейливого корня
растёт цветок и юноши портрет.
И, если над цветком висят стрекозы,
способность совершать метаморфозы
нужна ручью и зеркалу иль нет?
(«Нарцисс»)

По Кековой, «способность совершать метаморфозы» в высшей степени и в первую очередь нужна *поэту* для преображения мира и умножения творческого *начала* Бытия, которое придал ему Бог, когда Он сотворил «*в начале*» небо и землю, и отразился в водах бездны, и провёл «круговую черту по лицу бездны» – Свой первый «иероглиф». В начавшемся со Слова и рассчитанном на Шестоднев «учебном расписании» Миротворения первым уроком, несомненно, стоял «урок каллиграфии», где учителем была Божественная Премудрость – «художница» при Творце, когда Он «укреплял источники бездны», «давал морю устав» и «полагал основания земли» (Притчи, 8: 28 – 30). Настоящие поэты очень хорошо усваивают эти уроки, а потом и сами становятся «учителями каллиграфии», создавая собственные «иероглифы» и целостный индивидуально-авторский миф.

Ab ovo устремлённая к первородным, «логосным» истокам Жизни, метафизическая поэзия Светланы Кековой – убедительное тому доказательство. Главное событие этой поэзии – преображение косной, хаотически-враждебной, «разанатомированной» (Гоголь) физической материи в новую гармонию природы и культуры, в которой открывается присутствие единого творящего Бога.

На поверхности земли –
звери, люди, корабли,

арестанты, баи, геи,
вазы, стразы, скарабеи,

боги, демоны, цари,
троны их и алтари.

На поверхности бумаги –
пирамиды, саркофаги,

колесо, гончарный круг,
ибис, цапля и бамбук.

Будем делать шаг за шагом:
зыбь становится зигзагом,
небо – коршуном, а Нил –
богом крови и чернил.

Кто, за что и кем наказан?
Кто спасён, а кто погиб?
Смотрит мальчик длинным глазом
на плывущих в речке рыб.

Он, зовущий Музу в гости,
от тоски на волоске,
чертит молча рыбьей костью
иероглиф на песке.
(«Иероглифы»)

В сущности, перед нами новый вариант «поэтогонического» мифа, только не устного, а письменного: вместо ветхозаветного Адама, нарекающего вслух имена «всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» в присутствии Творца и тем совершающего первый в человеческой истории художественный акт, главное действующее лицо здесь – пристальный и молчаливый «мальчик» с восточным «длинным» глазом, проходящий свои первые («шаг за шагом») «уроки каллиграфии» и чертящий на песке свой первый «иероглиф» – первое слово поэта, постигающего сложную и всеобщую знаковость мира, его загадочную «семиотику», «азбуку» и «иерогли-

фику». Поэтическое слово равно сущности предмета: оно начертано «*рыбьей* костью», взятой от «плывущих в речке *рыб*», как ребро от Адама, исторгнутое Богом для сотворения Евы.

Преображённая в слове поэта, туманная мировая «зыбь становится зигзагом» – той самой «круговой чертой», которую провёл Господь «по лицу бездны». «Иероглиф» первого поэта стоит в одном ряду с первыми культурными изобретениями человечества: колесом, гончарным кругом, пирамидами, саркофагами и нарисованными на их стенах египетскими иероглифами, где таинственно переплелись изображения богов, людей, птиц, животных и растений – «ибис, цапля и бамбук» – и где щедро раскинувший свои рукава и отворивший свои подземные жилы Нил даёт поэту чернила, смешанные с тяжёлой водой и кровью… Усвоивший первые «уроки каллиграфии» нехитрой «рыбьей костью» и доведший «длинный глаз» свой до высшей степени зоркости, поэт берёт в руки более совершенные орудия наблюдения и письма, чтобы новыми «иероглифами» запечатлеть Божий мир, открывающийся ему в своей красоте и тайне:

На снегу вороны, как надгробья,
воробей – как маленький авгур,
и повсюду – странные подобья,
знаки человеческих фигур.

Ветер после нескольких попыток
уничтожить на снегу следы
развернёт горизонтальный свиток –
плоский символ неба и воды.

А поэт с большой трубой подзорной,
с колонковой кисточкой в руке
будет славить странный, иллюзорный
мир, изобразившийся в реке.
(Отражение в реке»)

Пейзажи Кековой избыточно метафизичны, перенасыщены «иероглифами» тайных смыслов и взывают к расшифровке. «Подчиняясь высшим интересам», природа в её стихах – в лице отдельных своих представителей – совершает таинство, сродное тому, что творит поэт. Шмель, стрекоза, репейник и рыба в одноименном стихо-

творении – каждый по-своему – плетут «*двойную* сеть метафор» и рождают «логосы *двойного* бытия» – обретают речь, которую улавливает и запечатлевает «поэт с большой трубой подзорной, с колонковой кисточкой в руке».

Тот же «поэтогонический» сюжет, но уже в «энтомологическом» варианте, запечатлён Кековой в одном из её последних циклов «Великие эпизоды из жизни пчёл», посвящённых Инне Лиснянской.

Цикл состоит из четырёх стихотворений, каждое из которых – «великий эпизод» искусства поэзии, вписанный в Книгу Бытия первым поэтом человечества Адамом, уже изгнанным из рая и опьянённым «смертным мёдом жизни» – волшебным напитком, причащающим эдемского грешника к таинству рождения слова.

…Адама охватило ликованье,
когда он Книгу Бытия прочёл.
Он ввёл в простую ткань существованья,
а, может быть, и в ткань повествованья
фрагмент из жизни медоносных пчёл.

Предмет и слово были для Адама
единой сутью. Он не различал
двух планов жизни, двух её начал,
тревожных и простых, как звук тамтама.
Адам следил за тем, как из дупла
таинственные пчёлы вылетали,
рассматривал какие-то детали,
которыми украшена пчела:
вот усики, вот лапки, вот крыла,
вот хоботок подвижный – так далее.

Роились непонятные слова
вокруг Адама; жалили, жужжали,
но каменные ждали их скрижали –
там, на Синае, в глубине времён,
где он, Адам, грехом своим пленённый,
был смертным мёдом жизни опьянён.

Что это, как не новый этиологический миф на старую тему «de rerum natura»! У Кековой миф этот, как всегда, рождается *на пересе-*

чении множественных культурных контекстов – «сквозь все языки, диалекты, наречья». Первое стихотворение открывает многоточие, сигнализирующее о подключённости автора к мировой культурной традиции – к той «глубине времён», когда складывался язык и первоначальный миф, когда явление и имя, «предмет и слово были для Адама единой сутью» и «когда солнце останавливали Словом, Словом разрушали города» (Гумилёв). Вылет из дупла «таинственных пчёл» – это и есть момент рождения слов, поначалу «непонятных», жужжащих и жалящих Адама, утрачивающего целостность восприятия мира, который в его сознании распадается на «какие-то детали» (усики, лапки, крыла, хоботок). Прохождение через жалящую боль познания Книги Бытия, начавшуюся с изгнания из Эдема и отныне составляющую смысл нового существования Адама, – такова цена поэтического дара человека, которому предстоит восстановить утраченную гармонию и примирить творение и Творца в сакральном Слове, записанном на каменных скрижалях Синая. Таков Адам второго стихотворения, постигающий сотворённый мир как «пчелиный рой», увиденный уже не в разрозненности деталей, а как связный поэтический текст, у которого есть свой таинственный Автор.

Как странно сотворён пчелиный рой!
Он на роман похож или на повесть,
где некий собирательный герой
пыльцой цветов свою врачует совесть.
Он пьёт нектар, как олимпийский бог,
и чёрной не боится он работы,
и душу, что отдал ему цветок,
спокойно запечатывает в соты.

«Некий собирательный герой» – это одновременно и народ Слова, и не боящийся «чёрной работы» поэт, который пользуется общим «медоносным ульем словаря» и умножает его богатство, с чистой совестью вкушая «нектар» творческого вдохновения. Картина, нарисованная Державиным: «Я – царь – я – раб – я – червь – я – бог!». И, конечно же, Мандельштамом:

На каменных отрогах Пиэрии
Водили музы первый хоровод,
Чтобы, как пчёлы, лирники слепые

Нам подарили ионийский мёд.

И, разумеется, Тарковским:

В пятнах света, в путанице линий
Я нашёл себя, как брата брат:
Шмель пирует в самой сердцевине
Розы четырёх координат.

А далее, в третьем стихотворении, написанном от лица «коллективного героя», отчётливо прослушивается Ахматова с её сакраментальным «Когда б вы знали, из какого сора…»:

Мы спать хотим, но кто из нас поймёт,
когда и где мы собираем мёд –
в оврагах, ямах, на местах открытых,
с каких цветов – целебных, ядовитых,
с подсолнухов, крапивы, чабреца?

К концу стихотворения нарастает тема усталости (четырёхкратная анафора «Мы спать хотим») и тяжести поэтова бремени:

Мы спать хотим. Растёт сорочья пряжа,
готовятся вьюнок и лебеда
губить посевы. *Сладкая поклажа*
пчеле бывает в тягость иногда.

Но сон поэта ведёт к мировому запустению (по слову принца Датского, «весь свет», заполонённый «грубыми началами», – «как невыполотый сад, дай волю травам – зарастёт бурьяном») и экзистенциальной смерти человека:

Мы спать хотим, но если мы уснём,
то кровь Адама загустеет в венах,
и кто ему шепнёт,
что высыхает днём
роса на перуанских хризантемах?

«Перуанская хризантема» – поэтическое прозвание подсолнечника, золотисто-жёлтый цветок которого символизирует солнце и мёд, а круглая семечковая сердцевина – тесное семейное единство пчелиного роя, создателя и собирателя Словаря, народа Слова, и онтологическую «роевую» сердцевину бессмертной Жизни. Высыхание росы на перуанских хризантемах – «криптограмма» гибнущего бытия, за которое поэт, «на коленях» стоящий «перед словом, цветком и предметом», несёт нравственную ответственность. «Обыкновенная история», описанная Пушкиным в «Пророке» и «Арионе», Пастернаком в «Ночи», а Тарковским в «Зуммере», где «последний связист под обстрелом» ценою жизни держит связь для «тех, кто ещё не рождён», заполняя «мировой разлом» позывными животворящего, как Мать Сыра Земля, поэтического слова.

Разоривший таинственный улей,
на каких ты скрижалях прочёл,
что сегодня навеки уснули
в доме тысячи девственных пчёл?

Расторопные слуги убиты…
Кто их бедную честь защитит?
Молодая царица без свиты
над цветущей поляной летит.

В эти дни мирового разлома
как узнать мне – кто силой возьмёт
все сокровища царского дома –
воск, пыльцу, созревающий мёд?

Запечатлённая в финале ситуация культурного «обрыва» очень близка к спасённому стихией и стихами пушкинскому «*таинственному* певцу» – выходцу из «*таинственного* улья» и несомненному собрату «*таинственных* пчёл» Кековой. Сама же Кекова, с первых шагов в поэзии ощущавшая себя «молодой царицей без свиты», унаследовала «все сокровища царского дома», вступив в прямой диалог с великими предшественниками именно в момент очередного и вечного, как сам мир, «мирового разлома» на стыке «века минувшего» и «века нынешнего».

Кекова начинала в середине 70-х в Саратове, куда она приехала из Тамбова учиться в университете на филолога. По её словам, в Саратове периода её студенчества «совершенная была для меня пустыня», «у меня не было своего «круга»»[1]. В 1979-м – благодаря усилиям её тогдашнего мужа литературоведа Б.Борухова – ситуация меняется: Кекова выходит из «герметичного» творческого существования и становится членом поэтической группы «Кокон», которую «возглавил» Н.Кононов. Название было шуточным – по начальным буквам фамилий участников объединения. Чуть позже к молодым саратовским поэтам присоединятся волгоградцы С.Надеев, А.Пчелинцев и др. Складывается та «питательная» среда, которую определяют не только бурные обсуждения новых стихотворений, но и – не в последнюю очередь – серьёзные филологические штудии Кековой и Борухова, озабоченных поиском новых подходов к анализу поэтического текста. «/…/ Мы придумали систему анализа, которая потом была воплощена в моей диссертации на тему «Поэтический язык Николая Заболоцкого. Опыт реконструкции». Мы пришли к тому, что поэт, выражая своё мироощущение, вырабатывает определённую систему категорий, которая накладывается на мир подобно сетке. /…/ Эти категории у поэта формируют вокруг себя целые «гнёзда» слов – смысловых сфер, которые выступают в качестве знаков этих категорий. Оказалось, что логика метафоры, логика тропа вообще, логика развития поэтического сюжета – это логика мироощущения. /…/ Можно провести такую аналогию: слова словаря – это как бы железные опилки, а категории мироощущения – магниты, выстраивающие слова по неким смысловым линиям, притягивающие их или отталкивающие»[2].

Научные занятия Заболоцким для ранней Кековой не прошли бесследно. Её первая книга «Стихи о пространстве и времени», вышедшая в Петербурге в 1995 г., несёт на себе очевидные следы влияния «Столбцов» и гротескно-абсурдистской поэтики «обериутов»:

От Рязани и до Ниццы
в крошках хлеба и мацы
на кроватях спят жилицы,
обнимают их жильцы.

[1] Кекова Светлана: «А стихи – тонкая материя…». С. 204.
[2] Там же. С. 205 – 206.

В складках их ночного платья
копошится плоти тварь
и готовит для зачатья
свой нехитрый инвентарь.
(«Жизнь – всего лишь панорама…»)

Кекова цитирует и общую натурфилософскую концепцию Заболоцкого, но, что называется, с перевёрнутым знаком. «Природы вековечная давильня» в её стихах переносится на человека и на созданный им холодный урбанистический мир – детище его беспокойного «странного» разума. Удручённая зрелищем растущего железобетонного «пейзажа», «где в зеркальных озёрах гудрона отражается башенный кран» («К городам пробирается скверна…»), она с сочувствием пишет об «испуганном» уме животных, вовсе не нуждающемся в благом просветительском воздействии «старшего брата», готового в безумной погоне за удобствами цивилизации изнасиловать прародительницу Природу:

А в землю забивают сваи,
в грузовиках везут цемент,
стоят бессонные трамваи,
как исторический момент.

Вороны в виде знаков нотных
сидят на длинных проводах,
и ум испуганных животных
с подобной жизнью не в ладах.

Они смотрели век от века,
не понимая ни аза,
на странный разум человека,
в его животные глаза.

А там, иную жизнь питая,
под улюлюканье и гам,
лишь ангелы, как волчья стая,
неслись по собственным следам.
(«И ничего нам не исправить…»)

Сравнение ангелов с «волчьей стаей» позволяет читателю почувствовать всю меру экзистенциального отчаянья ранней Кековой, которое – как свидетельствует её первая книга – подпитывали тяжелая любовная драма и общий духовный кризис, связанный с переживанием смерти как онтологического, нивелирующего все смыслы «повреждения» бытия. Проблематика, также восходящая к Заболоцкому, но, в отличие от Заболоцкого, решавшаяся на путях христианского мировоззрения. Нужно ли говорить, что одновременно это был поиск своего языка в поэзии и выработка своей философии поэтического слова. С самых первых шагов этот поиск опирался на религиозно-философскую культурную традицию, восходящую к трудам С.Булгакова, П.Флоренского, А.Лосева, С.Франка. Общий «вектор» духовно-творческих поисков Кековой, не прекращающихся и по сегодня, очень точно обозначила Е.Иванова: «/…/ её путь – путь высветления, воцерковления личности в поэзии»[1].

О том, насколько тернистым был этот путь, говорят ранние стихи Кековой – лучшие свидетели мучительных борений духа, впадающего то в тяжёлые богоискательские сомнения, то в дерзкое религиозное отчаяние:

Ты – Господь. Но в Твоей ли мы власти?
И любая ли воля – Твоя?
(«Всё сбылось. По заслугам и кара…»)

Прислушиваться к звёздам я устала,
но слышу то, что мне диктует Бог.
И мир в моей транскрипции неплох,
однако человеку не пристало
знать, что давно ослеп он и оглох.
Эдем заполонил чертополох.
(«Прислушиваться к звёздам я устала…»)

«Давно» ослепший и оглохший, человек не в состоянии услышать кантовского Бога – голоса звёзд, превратившихся в «блох» в созвездии «приблудного пса», и голос совести, увязшей «в репьях греха» и «чертополохе» нового Эдема – в «транскрипции» усталого существованья лирического «я». «Транскрипция» – лишь бледное гра-

[1] Иванова Е. Путь домой // Сибирские огни, 2010, № 1. С.

фическое подобие звука, что не в состоянии выразить музыку мира и глас Бога, открывающего здесь вяло текущий, глуховатый, «охающий» рифмический ряд: Б*о*[*х*] – непл*ох* – огл*ох* – чертопол*ох*. «Затранскрибированный» вялым же и глухим поэтом, сотворённым из «одной сухой персти», этот мир ни хорош, ни плох, а «неплох» – ни холоден, ни горяч, а «тёпл», как сказано у Иоанна, а посему «изверг-ну тебя из уст Моих» (Отк., 3: 15 – 16).

Таковы отношения поэта с Богом и в «Песочных часах» – второй книге Кековой, вышедшей в один год со «Стихами о пространстве и времени», в которых слово ещё не стало Богом и пишется со строчной буквы:

/…/ я спала,
вокруг меня соединялись слоги
в слова простые, и *объятий мгла*
произрастала в слове и цвела.
Во сне я слову поклонилась в ноги.
(«Возвращение»)

– а язык уподоблен «непостижимой маске», скрывающей «загадку» молчащего мира. Потребовалось некоторое время, чтобы мир заговорил с поэтом и чтобы слово стало Словом, а язык – не маской, а «лица необщим выраженьем». Это произойдёт в третьей книге стихов Кековой «Короткие письма» (1999), где появится духовно обновлённый образ лирического «я», в преддверии которого уже стоит героиня последнего стихотворения «Песочных часов», проходящая Крещение в Иорданских водах, что лежат «под белым русским снегом»:

Бредёт к реке измученный народ.
Мороз молчит и сковывает рот
монголам, грекам, туркам, печенегам.
Но вот обильем Иорданских вод
блестит река под белым русским снегом.
И напрягает зрение и слух
Адам, уставший от работ подённых,
чтоб снизошли вода, огонь и дух
на всех живых, убитых, нерождённых.
Тяжёлый лёд влачит река времён,
но страшно ей от боли расколоться –

и я одна, под сенью двух имён
стою, как самарянка у колодца.

Самарянка у колодца стоит в ожидании Христа, претворяющего колодезную воду в источник жизни вечной. Так стоит «под сенью двух имён» – старого, данного родителями, и нового, даруемого при Крещении, – лирическая героиня. Она стоит на берегу уже не скованного льдом русского Иордана, сопричастная своему молчаливому «измученному народу» и совокупному человечеству – «двунадесяти языкам» всех мировых религий и древних верований («монголам, грекам, туркам, печенегам») и «всем живым, убитым, нерождённым» – в таинстве Крещения-Богоявления. Державинская «река времён» здесь уже не несёт забвения: её «тяжёлый лёд» растоплен «обильем Иорданских вод», и каждый человек, каждое имя, начиная с Адама, отныне вписано в Книгу Бессмертной Жизни. Адам, впервые явленный Кековой именно в «Песочных часах», – здесь знак новой концепции мира и поэта в мире. В отличие от человека, сотворённого из «одной сухой персти», что «давно ослеп /…/ и оглох», этот Адам «*напрягает зрение и слух*, чтоб снизошли вода, огонь и дух на всех живых, убитых, нерождённых». Отбросив «усталость от работ подённых», мешавшую ранее «прислушиваться к звёздам» и слышать голос Бога не как монотонный диктант, а как Слово и Музыку, этот новый Адам, сотворённый из живой, напоённой кровью бытия, красной глины, становится участником мистерии Преображения, а стало быть, Поэтом, как его определяет Светлана Кекова.

Стихотворение об «Иорданских водах», Адаме и «самарянке у колодца» – заключительная часть большого «рождественско-крещенского» цикла, в лирическом сюжете которого сложно переплелись «слова любви, предметы, птицы, звери», слёзы человеческие и слёзы реки, «текущей по лицу равнины сияющим потоком». Слёз здесь вообще очень много: «Здесь часто плачут; здесь на Рождество / большие сосны ставят в крестовины»; «И плачет ель рождественской смолой, / прекрасен крест её, как аналой /…/»; «И дети плачут и несут в руках / гранатовые яблоки, и в прах / их души превращаются до срока». Плачет и сама лирическая героиня, «прижавшись к миру повреждённым сердцем», – в сострадании к смертному человеку, заброшенному в холодную земную обитель, где, не переставая, «снег идёт. Невидимой рукой / мороз деревьям раздаёт короны». Её слёзы,

как слёзы маленькой Герды, «по замыслу Ганса-датчанина»[1], должны ослабить крещенский холод мира ещё до явления Христа народу на брегах Иордана и до евхаристии Тайной Вечери:

Да, в каждом встречном прячется Господь –
так в шуме волн скрывается соната.
Да, я по миру расточаю плоть,
моё вино имеет вкус граната.
Да, сок течёт из виноградных лоз,
глаза созвездий точат струи слёз,
да, я от света горнего ослепла,
да, плачу я, и цвет моих волос
увенчан нимбом из золы и пепла.

В этих строках ещё прослушивается «какофония» молодого духа, мечущегося между орфическим космизмом Тютчева (ср.: «Певучесть есть в морских волнах» – «так в шуме волн скрывается соната»), тёмным, скрытым в глубине вещей языческим богом Рильке (ср.: «Тебя во всех предметах я открою, / С которыми я братски сопряжён» – «Да, в каждом встречном прячется Господь») и христианским персонализмом, позволяющим увидеть нового, воскресшего Адама «в каждом встречном». А в самом, объемлющем страны и континенты («В Европе сухо. В Азии метель, / в Америке созрела шелковица /…/»), таинстве благодарения, которое осуществляет героиня («Да, я по миру расточаю плоть, / моё вино имеет вкус граната /…/»), как на палимпсесте, проступают хмельные контуры Дионисовых мистерий («Да, сок течёт из виноградных лоз»), пьянящую музыку которых передаёт настойчивое, надрывно-вызывающее анафорическое «да».

Но в любви и сострадании ко «всем живым, умершим, нерождённым» героиня, что называется, спускается с небес на грешную русскую землю: в ткани стиха появляются «имена, имена, имена, имена…», обозначающие вполне конкретное место обитания страдающего человека, «который жив и словом не угадан».

Елшанка. Поливановка. Увек.
В *Елшанке* ели источают ладан.

[1] Название цикла стихов, вошедшего в книгу «Уроки каллиграфии».

Роняет кровь и слёзы человек,
который жив и сердцем не угадан.
Возьму я догоревшую свечу,
чтоб каждый знал – я плачу и плачу
за то, что свет подобен свежей ране.
На *Волге* лёд растит свои горбы,
а в городе дощатые гробы
отверзли повреждённые гортани.

Да, повторим мы вслед за поэтом, в рождественско-крещенской мистерии этих стихов ещё лицедействует Смерть, но она уже не режиссёр, а только осветитель, позволяющий лучше увидеть и прочувствовать всем сердцем Божественное чудо преображения дольнего мира:

Внезапно смерть меняет освещенье –
и снег похож на свежую листву.
Но ты рождён уже, – и Рождеству
по-прежнему предшествует Крещенье.

Это та Благая Весть, которую должен донести поэт до роняющего «кровь и слёзы» и ещё не окликнутого Божьим именем человека.

Ещё раз зафиксируем положение лирической героини: ожидание Христа на водах Иорданских «под сенью *двух* имён». И в руках её – догоревшая свеча как доказательство жертвенного горения во имя исцеления «свежей раны» мира: «/…/ чтоб каждый знал – я плачу и плачу /…/». Эта свеча окликает Арсения Тарковского, но у него свеча другая – не «догоревшая», а сгоревшая, свеча *самозабвенного* жертвенного горения, в чистом пламени которой нет ни малейшей примеси мессианского тщеславия или аффектированного душевного надрыва:

Я свеча, я сгорел на пиру.
Соберите мой воск поутру,
И подскажет вам эта страница,
Как вам плакать и чем вам гордиться,
Как веселья последнюю треть
Раздарить и легко умереть,

И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, как слово.

К «неслыханной простоте» и высшему духовному бескорыстию этой Свечи и этого Слова Светлана Кекова начала свой путь в конце 90-х в книге «Короткие письма», посвящённой памяти родителей. Накал духовного борения в ней достигает того апогея, который выражен в словах четвёртого Евангелия: «…если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода» (Ин., 12: 24). Стоящие по соседству стихи окликают и оспаривают друг друга, раскачивая «маятник» экзистенциальной боли:

Я в гроб кладу тела умерших слов,
а души их теряются из виду…
(«Дрожать; краснеть за собственное тело…»)

Я там ещё, я в тех глубинах, где слово – камень и скелет
и где в гробах, как бы в кабинах, спят мертвецы на склоне лет /…/
Над лесом пляшут под сурдинку большие майские жуки,
а жизнь и смерть стоят в обнимку на берегу одной реки.
(«Я там ещё, я в тех глубинах…»)

Тихо шепнёшь Ты одной из Своих избранниц:
«Жизнь – драгоценный камень в оправе смерти,
косточка вишни, ядро в скорлупе ореха,
жемчуг упругой рифмы в моллюске прозы,
зверь в лабиринте, дитя в колыбели смеха,
что и во сне рукавом утирает слёзы».
(«Знаешь ли, ночью поэты и астрономы…»)

Ощутив себя «одной из избранниц» Бога, поэт не устаёт сомневаться и задавать «проклятые вопросы»:

Да, кровь моя отравлена и плоть
осквернена. Есть много мелких знаков
того, что я давно живу в аду.

Мой дух не в силах тело побороть,
как ангела незримого Иаков.
Кто написал мне это на роду?
(«Сон»)

Но в упоминании имени ветхозаветного Иакова таится спасительный исход, проходящий через Синайскую пустыню «любви телесной и незрячей» и скептического философского ума, изрекающего:

Ведь смерть в конце концов
один ответ на множество вопросов /…/
(«Сон»)

Боровшийся в ночи с посланником Бога, Иаков повредил жилу на ноге, но его увечье стало знаком Высшего избранничества, закреплённого новым именем библейского патриарха – отца колен Израилевых. Так и лирическая героиня Кековой ощущает:

В составе тела мышцей повреждённой
внезапно стало сердце у меня.
(«Сон»)

Сердце поэта, по слову Гейне, – область мирового разлома, и трещину эту поэт заполняет не землёй, смешанной с водой и воздухом, а душевным огнём:

По ночам глаза твои Путь отражают Млечный,
а в сосуде тела душа – как огонь увечный
или как волна, у которой изгибов много,
но она одна отражает не смерть, а Бога.
(«Короткие письма»)

А далее – от «огня увечного» к огню небесному, как от Савла – к Павлу:

И чувствую – теперь проходит сквозь меня
сияющий поток эфира и огня:
так грозный Савл ослеп, так встал прозревший Павел.
(«Стансы» («И тонкий звёздный свет, и отблески костров…»))

На церемонии вручения Кековой премии им. Аполлона Григорьева за книгу «Короткие письма» редактор журнала «Звезда» А.Арьев прозорливо отметил её переломный, освобождающий характер: «Основной лирический импульс книги «Короткие письма» – это передаваемая поэтом весть об освобождении, о преодолении в слове печальных обстоятельств любой человеческой биографии»[1].

За «Короткими письмами» с небольшими промежутками и с завидной интенсивностью выходят новые книги Кековой – «На семи холмах» (2001), «Восточный калейдоскоп» (2001), «У подножия Жёлтой горы» (2006), «Плач о Древе жизни» (2006), «На пути в Эммаус» (2007), «Потаённый хор» (2008), «Стихи о людях и ангелах» (2009), «Сто стихотворений» (2012), «Уроки каллиграфии» (2012). Кекова – участник многочисленных международных фестивалей поэзии и лауреат престижных литературных премий, среди которых Большая премия Московского международного фестиваля «Биеннале поэтов» (2003), премия им. Арсения и Андрея Тарковских (2009) и, пожалуй, самая престижная – Новая Пушкинская премия (2014). К настоящему моменту стихи Светланы Кековой переведены на все европейские языки.

Казалось бы, в судьбе поэта «всё оправдалось и сбылось». Но вот парадокс: растущее международное признание Кековой сопровождалось недоумением и разочарованием определённой части читателей и критиков на родине. «Воцерковление личности в поэзии», резко обозначившееся в её стихах после книг 2001-го года, вызвало острую дискуссию в журнальной критике. Приведём два отзыва, очерчивающих крайние позиции.

«Что же случилось со стихами? Мне видится здесь истончение собственно поэтической материи, отказ от многозначности и многослойности. Рациональный, логический, хотя и религиозный каркас прорывает живую плоть стиха. Похоже на ржавую арматуру, обтянутую кожей. Образы становятся беднее и банальнее не столько сами по себе, а в отрыве от той изоморфной структуры, которая объединяет и тем самым гармонизирует все слои и планы существования в прошлых книгах поэта. Упростилось, даже как-то снивелировалось всё: и ритмы, и строфика, и лексика. Таким же сознательным приёмом выглядит весьма упрощённый синтаксис – метафизика исчезла, и на

[1] Волга, 2000, № 413. С. 5.

этом уровне – музыки меньше, меньше рефренов, внутренних рифм. /…/ Стих утрачивает какие-то дополнительные измерения, пусть смутные, неотчётливые, но всегда придававшие поэзии Светланы Кековой глубинную ассоциативность. Исчезают временные сдвиги, и даже столь выразительная раньше античная струя пересохла. /…/ Из стихов уходят приметы обыденной жизни, совсем стёрся городской пейзаж /…/, исчезает чудесное равновесие жизненных деталей и их метафизического наполнения»[1].

«Может ли исповедь в подлинном церковном смысле слова стать предметом творчества? Может ли поэзия звучать как молитва? Этими вопросами задаётся И.Василькова. По её мнению, в последних подборках поэта исчезла та особая энергетика, телесная достоверность, которая характеризует лучшие произведения Кековой. Причину творческой неудачи автора Василькова усматривает в церковности мировоззрения Кековой, которая пишет, ориентируясь не на требования светской культуры, но на требования религиозного искусства. /…/ Но даже если согласиться с тем, что подборки в журналах «Знамя» и «Новый мир» за 2003 год стали творческой неудачей поэта (в чём я сомневаюсь), нет никаких оснований связывать этот факт с воцерковлённостью автора. Хотя бы потому, что никакого религиозного переворота, обращения ни в биографии поэта, ни в её творчестве в этот момент не происходило. *Без религиозного корня её поэзия просто не могла существовать никогда*. /…/ В творчестве Кековой представлена та ситуация, *когда обретение веры является не концом, а началом духовного пути*».[2]

Всё, что написано Светланой Кековой в веке нынешнем, подтверждает правоту Екатерины Ивановой. Меняются концептуально-тематические приоритеты – изменяются поэтика и стилистика, но стихи не утрачивают ни символико-метафорической многозначности, ни живой предметной плоти, ни «тяжёлой воды метафизики» (Г.Кружков), ни «мȕки» и «музыки» (О.Мандельштам), ни остроты пространственно-временных и интеллектуальных сопряжений, ни трагической глубины религиозно-духовных исканий. «Закруглённость тихого, странного, самодостаточного космоса»[3] ранней лирики

[1] Василькова И. «Как нам вылечить птиц, отказавшихся петь?» //Новый мир, 2004, № 3. С. 156 – 157.
[2] Иванова Е. Путь домой. С.
[3] Замечательное определение поэтического мира ранней Кековой, принадлежащее А. Кузнецовой. См.: Кузнецова А. Рыба-ангел // Знамя, 2002, № 2. С. 218.

сменяется открытым в глубину личной и народно-исторической памяти, трепетным человеческим миром, в котором находится место и природе, и Творцу, и венцу творения, окружённому «домашней утварью» и «дуновеньями бурь земных», – миру дольнему и миру горнему, увиденным с позиции, которую великий русский писатель Андрей Платонов определил словами «у человеческого сердца». «В этом смысле она повторяет путь Заболоцкого, пришедшего к простоте и тому, «что могут понять только старые люди и дети», – сожалея о тривиальной эволюции поэта, пишет Ирина Василькова[1]. Но «старые люди и дети» – лучшие представители человечества, потому что, выпадая из «суеты и томления» косной материи жизни, они способны понять «самое главное» – то, чего «глазами не увидишь», но узришь лишь «зорким сердцем», что, как сказал любимый Кековой Мандельштам, «с первоосновой жизни слито».

В объятьях неба нет желанья власти:
там ласточка висит на волоске,
о смысле жизни, о природе страсти
на варварском щебечет языке.

Её подруги строят дом на склоне
какого-то убогого холма.
Стоит у речки старый клён в короне,
как стих из покаянного псалма.

В воздушной синеве, по бездорожью
отчаянные носятся стрижи…
Как мне сложить псалом во славу Божью,
невидимая ласточка, скажи?

Как мне найти тот тихий рай под ивой,
тот детский неприкаянный пустырь,
где муравей, монах нищелюбивый,
зовёт проворных братьев в монастырь?

Как мне войти вторично в эти воды,
где некогда в безоблачном раю

[1] Василькова И. «Как нам вылечить птиц, отказавшихся петь?» С. 157.

Священное Писание природы
вошло навеки в плоть и кровь мою?

«Варварский язык» ласточки, щебечущей «о смысле жизни, о природе страсти», и язык муравья, зовущего «проворных братьев в монастырь», и шелест «старого клёна», звучащий «как стих из покаянного псалма», – на этом чистом, дочеловеческом праязыке составлено «Священное Писание природы», прочесть которое стремятся поэты всех времён и народов. Имена некоторых из них проступают в «псалмической» ткани стихотворения. Это прежде всего сам автор Псалтири Давид, не устающий вопрошать Господа о тайне Его и величии и о человеке, окружённом притеснителями-язычниками и плённом грехами: «Господи! кто может пребывать в жилище Твоём? кто может обитать на святой горе Твоей?» (Пс, 14: 1); «Когда взираю я на небеса Твои, – дело Твоих перстов, на луну и звёзды, которые Ты поставил, то что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что ты посещаешь его?» (Пс., 8: 4 – 5). Так же, вслед за царём Давидом «взирая» в «объятья неба», вопрошает и лирическая героиня Кековой: «Как мне сложить псалом во славу Божью? Как мне найти тот тихий рай под ивой? Как мне войти вторично в эти воды?»

«В одни и те же воды нельзя войти дважды», – говорит Гераклит, но ему возражают Державин, Пушкин, Фет, Мандельштам, Ходасевич, Набоков, Заболоцкий, Тарковский, у которого «ожил /…/ на языке словарь царя Давида», и все те, кто писали о ласточках – видимых, «до заката» лепящих «дом-дворец» «всем народом», и «невидимых», что живут в «чертоге теней» и бросаются «к ногам» Психеи-жизни «с стигийской нежностью и веткою зелёной».[1] В этом ряду и Ахматова, чья жизнь, как «невидимая ласточка», «висит на волоске», когда поэт ждёт ночного прихода Музы, диктовавшей Данту «страницы «Ада»; и Пастернак, мечтающий написать «восемь строк о свойствах страсти», и Есенин с его «старым», «опавшим клёном» и отчаянным полётом «по бездорожью» жизни, и Лев Толстой, вынесший из «безоблачного», «тихого» рая детства мечту о «муравейном братстве»… Сколько ещё имён скрыто в подтекстах Кековой, устремлённой к истокам живительных вод поэзии, не знает никто –

[1] О ласточках в стихах русских поэтов XVIII – XX вв. см.: Сурат И.З. Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 335 – 354.

даже она сама.[1] Важно само *движение к первородству*, определившее её новую поэтику: нарастающий автобиографизм, сопряжение «собственной книги родства» с историей России и «родословьем Спасителя», блестяще осуществлённое в цикле «Путь домой», где поэт предстаёт плакальщицей не только о родителях и поимённо названных близких, но и обо всех ушедших и погибших – как Ахматова в «Реквиеме» и «Ветре войны»:

Жизнь наша бедная – жалость и милость.
Ива к холодной воде наклонилась.

Плачет, голубка, а ветка одна
хочет коснуться песчаного дна.

В тихом сиянии, в центре вселенной
молится ива в одежде смиренной,

видит сияющий звёздный поток,
плачет, надев свой узорный платок.

Плачет о тех, кто с войны не вернулся,
в гибель свою с головой окунулся,

в вечность ушёл – и Господь их простил,
Кровью Своей перед сном причастил.

Как же слезам покаянья не литься,
как об усопших живым не молиться,
как не дарить им любовь и тоску
иве-красавице, ветром колеблемой,
воздуху стылому, птице серебряной,
дереву, камню, речному песку?

Кекова не только использует знаковый древесный «код» Ахматовой, но наследует её классически строгой, прозрачной форме и бла-

[1] Может быть, её муравей, «монах *нищелюбивый*», наряду с «нищим царём» Тарковского и его же, любимым с детства, «самым косноязычным и *нищим* изо всех государей Псалтири» Григорием Сковородой, окликает и Франциска Ассизского – основателя ордена *нищенствующих* монахов?

городно-сдержанной лирической интонации. Никакого кликушества – достоинство в горе и скорби. Чуть позже будут написаны стихи «Я научилась жить средь тягот и утрат…», в которых присутствие Ахматовой обозначено с первой строки путём прямой цитации, и им «вдогонку» – стихотворение «Мы хлеб пекли, ходили по воду…», где имя Ахматовой сначала эксплицировано через реминисценцию из посвящённого «Музе плача» стихотворения Мандельштама «Вполоборота, о печаль…», а в финале названо открыто и замкнуто на тот же древесный «код»:

Мы звали жизнь Её Величеством
за шаль, спадающую с плеч,
и насыщали электричеством
своё молчание и речь.

Не слово, нет, – исчадье адово
дышало жаром и огнём,
и всё нам чудилась Ахматова
в усталой иве за окном.

В первом «ахматовском» стихотворении не случайно переплетены скандинавский и античный дискурсы (Герда и Кай из «Снежной королевы» Андерсена; Одиссей и не названная по имени Пенелопа, перекочевавшие из мандельштамовского «Золотистого мёда струя из бутылки текла…»): они соответствуют северному «жару и огню» великой предшественницы, как никто, умевшей насыщать «электричеством своё молчание и речь». Строка «Как весело блуждать с *волшебным фонарём*…» окликает молодую Цветаеву, чья первая книга – с подачи Волошина – получила название «Волшебный фонарь», и всё того же Мандельштама, мечтавшего «поднять фонарь на длинной палке» в наступившей морозной ночи мировой культуры («Кому зима – арак и пунш голубоглазый…»)[1].

[1] На наш взгляд, здесь резонируют и семантически родственные образы Тарковского: «фонари в цветных размывах», освещающие влюблённым московские подворотни и «переулки шелудивые» («Кухарка жирная у скаред…»), и «шиповник, весь полный света, как фонарь, июньских бабочек письмовник, задворков праздничный словарь», который художник «завещает» новым поколениям как чудесную «ёмкость», вместившую в себя весь мир, преображённый в поэтическом слове («Шиповник»).

Повышенная интертекстуальность и тяготение к «семантической поэтике», унаследованной от школы акмеизма, – типологическая стилевая черта новой Кековой – волшебницы и «заклинательницы слов», научившейся «слова иные ткать, иные – вышивать, держа в руках иголку». Слово в её стихах – «легче лебяжьего пуха, тяжелее, чем камень на дне» – то вещь, то влага, то воздух, то огонь, то ткань – пряжа, в которой переплелись память, любовь, слёзы, волна, кровь, пространство и время:

Как весело блуждать с волшебным фонарём
в саду, где расцвели азалии и маки!
Какое слово мы у жизни в долг берём,
чтоб Одиссей сумел добраться до Итаки?

Там память и любовь прядёт его жена,
но распускает вновь таинственные строки,
и пряжа солона, как слёзы и волна,
как льющаяся кровь, как времена и сроки…
(«Я научилась жить средь тягот и утрат…»)

Ткань повествованья как ткань существованья, «стояние на страже у истока слов», поэтическое слово как творящий Логос – такова стратегия сегодняшней Кековой, не оставляющей болевых экзистенциальных сюжетов, но пишущей на старые темы всё яснее, строже и сокровенней. «Уроки каллиграфии» Светланы Кековой постепенно становятся классикой, и, кажется, недалеко то время, когда они войдут в «расписание» школьных и вузовских уроков.

P.S. Когда я заканчивал статью, вышла в свет новая – четырнадцатая по счёту – книга стихов Кековой «Нездешний гость»[1], концепция и композиция которой только подтверждают мою мысль о классичности её поэзии. Главный «вектор» книги – идея пути как духовного поиска, как возвращение к самой себе через погружение в священную реальность («эонотопос» в определении Кековой[2]), воссоздаваемую годовым циклом православных праздников – от Покрова до Пасхи и исторически развёрнутым библейским ономастиконом: от

[1] Кекова С.В. Нездешний гость: Стихотворения. М.: Водолей, 2016.
[2] Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. С. 337 – 359.

Адама и Евы до Христа. Вопреки «физической» хронологии, ранние стихи соседствуют с последними, биографические события естественно вписаны в события евангельской истории, предметы и вещи погружены в поток религиозно-исповедальных лирических размышлений, а пространство и время преображены в топос Вечности – духовный Дом, в который поэт возвращается, как в свой родной дом, «где спит на чердаке измученная Мать с Божественным младенцем» – «из разрушенной церкви спасённая дедом икона»…

Случилось как будто то, что прозорливо почувствовал и предугадал И.Шайтанов в начале 2000-х: «У поэзии Светланы Кековой раньше ощущался более напряжённый внутренний сюжет. Напряжение рождалось в одновременном стремлении из самой глубины земного мира вынести ощущение его красоты, хотя и пережить её как принадлежащую чему-то косному, бренному и недолговечному. Соответствующим предмету был и стих – временами тяжеловатый, но с полновесным ощущением слова. А затем как будто поэтессу перестало радовать погружение в текучую материальность, увлекла возможность воспарить, порвав с земным притяжением, сменив восторг бытия каким-то другим восторгом (или печалью).

В общем, мне жаль, если рыбы покинут мир этой поэзии»[1].

Значит ли это, что круг замкнулся: рыбы ушли, «рыбаки не дождались улова» и «старой доброй» Кековой нам тоже ожидать не приходится? Я бы всё-таки не стал торопиться с выводами.

Пятнадцать лет назад, отвечая на вопрос, свойственно ли ей возвращаться к ранним стихам и переделывать их, Светлана Кекова сказала:

– Нет. И не только к ранним. Есть, наверное, разные типы индивидуальностей, и поэтических, и человеческих, в отношении к тому, чем для них является прошлое. Ведь отношение к ранним стихам – это отношение человека к его прошлому. Что касается меня… Моя жизнь, мой путь, моё развитие – во всяком случае, это мне так кажется, – происходило не как медленный рост, а как переломы, причём они были достаточно быстрыми. И болезненными. Это связано и с жизнью, и с поэзией. И отношения с прошлым сложны: жизнь оказывается разбитой на отрезки, части. *Найти скрепу, связывающую идею собственной жизни и поэзии я пока не могу. Я её ищу*»[2].

---

[1] Шайтанов И. Вечер во Франкфурте. С.

[2] Светлана Кекова: «А стихи – тонкая материя…». С. 219 – 220.

Может быть, сегодня такая «скрепа-идея» уже найдена?

У шиповника колючки –
как железные крючки…
Доживём мы до получки,
купим в дом половички,

домотканые, рябые,
как ручей, бегущий с гор…
Под обои голубые
их положим в коридор.

Там часы гоняют стрелки,
из пространства лепят шар –
так, что звякают тарелки
и бушует самовар.

Так проходят дни и годы.
Жизнь – мгновений череда.
В платье, вышедшем из моды,
стала я как часть природы –
сныть, полынь и лебеда.

Но пока не ставлю точки:
смотрит око, дышит грудь…

Может быть, мои листочки
прочитает кто-нибудь?

Доверимся же этому стихотворению Кековой – самому последнему из опубликованных и не очень похожему по стилю и пафосу на стихи её самой последней книги: в ожидании новой «получки» станем читать и перечитывать «листочки» с «иероглифами» поэта…

Ольга Шмакова (Волгоград)

Людмила Павловна Казанцева: штрихи к портрету

Людмила Павловна Казанцева – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории и Волгоградского государственного института искусств и культуры, заведующая Проблемной научно-исследовательской лабораторией музыкального содержания, академик Международной академии информатизации и Российской Академии естествознания. Член Союза композиторов России и Российского профессорского собрания. Заслуженный деятель науки и образования (РАЕ), обладатель Почётного звания «Основатель научной школы». Председатель Регионального экспертного совета РГНФ (2003–2011). Член Объединённого диссертационного совета (г. Саратов, 2005–2012), Диссертационного совета при Казанской государственной консерватории (2003–2006), Экспертного совета Российской академии естествознания, редакционных коллегий четырёх научных журналов, в том числе трёх ВАКовских. Состоит в Научном комитете Общества теории музыки России.

Дипломант Всероссийского конкурса научных работ (Министерство культуры РФ, 1999). Победитель Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу (Фонд развития отечественного образования, 2006) и лауреат того же конкурса (2010, 2012, 2013). Лауреат Международного конкурса ***«Лучшая научная книга в гуманитарной сфере – 2013» (Вятка, 2013)****. Лауреат Всероссийской выставки (Российская академия естествознания, 2011). Обладатель Национального сертификата качества (2011). Лауреат премии Губернатора Астраханской области по науке и технике (2003) и музыкальной премии им. Артура Каппа (Администрация Астраханской области, 2004).*

Награждена Почётными грамотами Министерства культуры Российской Федерации (2009), Администрации Астраханской обла-

сти (2002), Министерства культуры Астраханской области (2012), Администрации г. Астрахани (1999).

Член жюри I и II Всероссийских конкурсов научных работ молодых учёных (2004, 2006). Инициатор и Председатель жюри Всероссийского конкурса студенческих научных работ по музыкальному содержанию (2018) и Международного конкурса студенческих работ (2020). Организатор международных, всесоюзных и всероссийских научных конференций, а также Научных чтений по музыкальному содержанию (Астрахань – Волгоград, 2007–2018). Сделала более 210 докладов на научных конференциях.

Автор книг и брошюр (26), научных статей (более 220), публикаций в центральной прессе, экспериментальных учебных программ по теории музыкального содержания. Научный руководитель дипломных работ студентов-музыковедов (более 30), защищённых и утверждённых ВАК кандидатских диссертаций (11), консультант докторских диссертаций (4). Редактор и составитель научных и научно-методических изданий.

Лектор, автор радио- и телепередач, критических публикаций.

Школа Л.П.Казанцевой осуществляет научно-педагогическую деятельность в высших и средних музыкальных учебных заведениях, музыкальных и общеобразовательных школах Астрахани, Брянска, Волгограда, Краснодара, Красноярска, Кургана, Майкопа, Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова и других городов страны, а также за рубежом.

Один из лидеров современного научного сообщества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримерной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Людмила Павловна Казанцева – абсолютно преданный музыкальной науке человек. Чёткому пульсу работы мысли и сердца подчинены все направления её многогранной деятельности, сфокусированной на МУЗЫКЕ. Являя собою образец высокого стиля жизни, она работает во многих жанрах музыковедческого дела – чистого созерцания в процессе построения теоретических концепций, программного обеспечения методиками и учебниками по экспериментальным

дисциплинам, по-камерному тонкого вчитывания в тексты своих подопечных, масштабного резюмирования в экспертных оценках крупных научных опусов, критическом анализе и популяризации музыкального искусства.

Первая веха профессиональной биографии Л.П.Казанцевой – обучение в сильнейшем тогда на Украине Днепропетровском музыкальном училище им. М.И.Глинки по специальностям «Теория музыки» и «Фортепиано». Здесь сразу обозначилось такое важнейшее качество творческой личности, как универсализм, которое позже раскрывалось и в разнообразной практической самореализации специалиста, и в умении увидеть и осознать специфику музыки в широчайших искусствоведческих и культурологических контекстах, и в свободной навигации по пространству научного осмысления собственно музыки. Помимо академических музыковедческих, пройдены все положенные пианисту предметы, а также приобретён опыт участия в исполнительских конкурсах. Как считает Людмила Павловна, «пианистическая подготовка очень помогла моему профессиональному становлению, постоянно выручает в работе и поныне» (при этом она с грустью отмечает значительное падение исполнительской оснащённости современного молодого музыковеда).

Далее жизнь привела к следующей ответственной ступеньке восхождения к высотам музыковедческого дела – учёбе в столице. Здесь происходит ряд знаковых событий. Обучаясь в ГМПИ им. Гнесиных, начинающий музыковед впитывает опыт настоящего Мастера своего дела, научного руководителя Ю.Н.Рагса. На вопрос, «в чём ею видится значимость обучения именно в его классе», она отвечает: «Юрий Николаевич обладал удивительным даром видеть методологически верный путь в разработке очень разных тем, в весьма различных направлениях, и этим он вызывал удивление и восхищение <…> Он постоянно “вкладывал” в себя знания, формировал себя, общаясь не только с искусствоведами, но и с физиками, математиками, акустиками. *Учил нас и сам тоже учился*. Американцы о таких говорят: *self made man* – человек, сделавший себя сам»[1].

В стенах *alma mater* юный музыковед заслушивается лекциями по истории зарубежной музыки Р.К.Ширинян, по русской музыке – О.Б.Степанова, анализу музыкальных произведений – Р.Н.Берберова,

[1] Здесь и далее приводятся фрагменты нескольких интервью автора данных строк с Л. П. Казанцевой.

музыкальной ритмике – В.Н.Холоповой, эстетике – Г.И.Куницына; успевает «бегать» и на лекции в Московскую консерваторию.

Начальный опыт научного исследования накапливался в работе над дипломной рукописью «Функции музыкальной интонации». Следует заметить, что феномен музыкальной интонации привлекает Людмилу Павловну постоянно, а одним из стимулов научного интереса к этой фундаментальной проблеме послужила вышедшая в то время из печати в Ленинграде книга Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Впоследствии ***проблемы музыкальной интонации и музыкального тематизма*** неоднократно делались объектом её научного рефлексирования. Достаточно назвать несколько работ: «Система семантических функций музыкально-тематического материала» (Красноярск, 1988), «Музыкальная интонация» (Астрахань, 1999), «Тема как категория музыкального содержания» (Москва, 2002), «Полисемантичность музыкальной интонации» (Москва, 2002), *Melody and Intonation* (Вильнюс, 2015), «Мелодия и интонация» (Москва, 2016), «Понятие интонации в полифонической музыке» (Москва, 2016), *Concept of intonation in polyphonic music* (Тбилиси, 2016), «Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика» (Москва, 2021), «Жанровые и стилевые свойства музыкальная интонации» (Москва, 2021) и др. Образно-смысловые, жанровые, стилевые, эстетические, драматургические свойства интонации в их взаимосвязи раскрываются в книге «Основы теории музыкального содержания» (Астрахань, 2001, 2009).

Не только дипломная работа, но и другие жанры музыковедения осваиваются пытливой студенткой в Москве. Так состоялась «проба пера» будущего рецензента – ведущий курс музыкальной критики И.Я.Рыжкин способствовал публикации в журнале «Советская музыка» (1975, № 10) нескольких ученических этюдов, в числе которых оказался и её материал.

Продолжается развитие профессиональных навыков в области пианизма. Они шлифуются в работе концертмейстером клуба Университета Дружбы народов. В ходе общения с представителями разных народов мира, обучавшимися в Москве, приобретается своеобразный исполнительский и музыкально-культурологический опыт.

Дальнейший ход судьбы образовал своего рода трёхчастную форму (уж не сознательно ли «построенную» педагогом, все годы своей профессиональной деятельности ведущим курс музыкального формообразования?) «Астрахань – Красноярск – Астрахань».

Первый шестилетний астраханский период – время работы в Астраханской консерватории, куда молодой специалист приезжает по распределению. Здесь её ждут новые ощущения – как преподавателя, несмотря на то, что разница между педагогом и студентами внешне тогда была практически незаметна. Как вспоминает Людмила Павловна, ей повезло, так как студенты сразу восприняли её весьма серьёзно: «Не забуду свою первую группу вокалистов по сольфеджио: ко мне, девочке со студенческой скамьи, они, трое взрослых тридцатилетних мужчин, относились как к педагогу, без тени недоверия или усмешки. Старательно готовили домашние задания, выполняли все мои требования. Работалось интересно и творчески, хотя нелегко». Благожелательно приняла и кафедра.

Линия жизни продолжает «вести» также по просторам научной мысли. В ожидании начала первого учебного года в качестве преподавателя вуза, в ситуации вынужденного «безделья» (учебный процесс тогда начинался только в октябре из-за занятости студентов на сельскохозяйственных работах) пишется первый самостоятельный научный опус.

Тема, похоже, возникает по провидению свыше – как желание расшифровать скромную сноску в своей дипломной рукописи: «Вопрос о коллаже, как выходящий за рамки темы, в данной работе не рассматривается». Речь идёт о материале «*Коллаж в современной советской музыке*», изданном чуть позже в Риге в составе коллективного учебно-методического пособия «*Отражение современности в музыке*».

Здесь следует добавить, что Людмила Павловна, становясь аспиранткой, вновь проникается пульсом столицы, ибо формирование и реализация научной концепции в диссертации осуществляется в родном вузе – ГМПИ им. Гнесиных в классе Ю.Н.Рагса. Однако линия жизни обогащается ещё одной неприготовленной модуляцией – сибирской.

Второй, также шестилетний, период – красноярский – переносит нашу героиню в Красноярский государственный институт искусств. В далёкий сибирский город со знаменитыми «Столбами» Людмила Павловна приезжает по приглашению заведующего кафедрой истории и теории музыки композитора О.И.Меремкулова, с которым до того случайно встречается на концерте в Москве.

Становление вуза – дело непростое, но работать в ситуации рождения нового коллектива, реализуя скрытую творческую энергию

и «наращивая» профессионализм, всегда интересно. Как вспоминает Людмила Павловна, «интересно было, прежде всего, потому, что многое приходилось пробовать впервые и осваивать самому, фактически, “прокладывая лыжню”. Так, довелось вести сразу несколько специальных дисциплин – разрабатывать новые лекционные курсы, писать учебные программы, принимать экзамены. Подготовка к занятиям поглощала всё неучебное время. Но естественно, что при таких обстоятельствах работа над кандидатской диссертацией притормаживалась и даже приостанавливалась».

Л.П.Казанцева (вторая справа) –
председатель государственной комиссии
на экзамене в Красноярском музыкальном училище. 1990 *г.*

Важно подчеркнуть, что вуз, помимо музыкантов, объединял и другие творческие специальности: факультеты театрального и изобразительного искусств. В своеобычную атмосферу таких учебных заведений вплетаются выставки и защиты дипломных работ художников, общение с театроведами. Расширяются горизонты не только знания других сфер творчества, но и понимания имманентных законов музыки. Для творческой биографии музыковеда этот контекст был благотворным и полезным, поскольку прорастает и укрепляется новая, но принципиально важная для неё исследовательская тема – ***взаимодействие искусств***, которая затем оформляется в коллективной монографии «Музыка начинается там, где кончается слово» (Астрахань, 1995 в соавторстве с М.Ш.Бонфельдом, П.С.Волковой, В.И.Шаховским). Намеченный ещё тогда тематический вектор продлевается целым рядом работ. Вот лишь некоторые из них:

«Н.П.Огарёв – поэт и композитор (к вопросу о единстве творческой личности)» (Киев, 1997), «Хлебников и его окружение: о творческом универсализме Михаила Кузмина» (Астрахань, 1998), «“Пиковая дама” Пушкина – Чайковского: столетие спустя» (Петрозаводск, 2000), «“Он был в душе поэтом…”: Франц Шуберт и художественная культура романтизма» (Красноярск, 2000), «Велимир Хлебников и семантика слова в современной музыке» (Астрахань, 2005), «Синестезийность музыкального содержания» (Казань, 2008), «Музыкальное содержание в контексте культуры» (Астрахань, 2009), «Дж. Тавенер. Монодрама “Смерть Ивана Ильича”: к вопросу об интерпретации одноименной повести Л.Н.Толстого» (2019 в соавторстве с П.Ш.Шамхаловой), «Творчество Ивана Бунина в пространстве кинематографа: интерпретация и реинтерпретация» (2020 в соавторстве с П.С.Волковой).

Не только широкий спектр художественных впечатлений «на пересечении» искусств, но и углубление в сферу музыкального искусства как такового Красноярск 80-х годов даёт в полной мере. Здесь музыкальная жизнь буквально бурлит. Силами Института искусств проводится множество концертов, активно работает филармония, в творческом поиске находятся музыкальные театры, в качестве гастролёров приезжают лучшие музыканты и исполнительские коллективы страны (С.Рихтер, Хоровая капелла им. А.Юрлова и т.д.), известные мастера искусств регулярно встречаются со зрителями на многочисленных фестивалях.

Афиши концертов с участием Л.П.Казанцевой-лектора

В городе интенсивно идут процессы строительства культурной жизни. В то время реализуется лозунг «Превратим Сибирь в край высокой культуры», и это движение позволяет осуществлять многие акции. В 1983 году открывается Красноярское отделение Союза композиторов России, у истоков которого довелось стоять и Людмиле Павловне; вскоре образовывается секция музыкальной критики, которую она возглавляет. Неудивительна закономерность нового направления в музыковедческой деятельности молодого учёного – ***краеведения***. Появляются статьи «Тема Сибири в музыке красноярских композиторов (1988), «Поиски Красноярского музыкального» (Москва, 1991 в соавторстве с Л.Лаврушевой) и др.

Цели пропаганды музыки сибирских композиторов послужило множество концертов, встреч со слушателями, выездных выступлений, обсуждений новых произведений. Как отзывается об этом времени Людмила Павловна, «жизнь кипела, всё было интересно, во всём хотелось поучаствовать». Кроме педагогики и научных исследований она выступает лектором в филармонических концертах, редактором, рецензентом. Особо хлопотное, но благородное дело – *организация ряда международных, всесоюзных и всероссийских научных конференций*, в том числе «Б.В.Асафьев и проблемы музыкальной культуры» (1984), «Мастера оперы и балета России» (1986), «Творчество красноярских композиторов и музыкальная культура Красноярского края» (1986).

Несмотря на столь сложную полифоническую партитуру жизни, творческой энергии хватает и на то, чтобы довести в этом «беге» (фуге) «тему» до кульминации – защитить кандидатскую диссертацию «***Содержательные особенности музыкальных произведений с тематическими заимствованиями***» в Ленинградской консерватории (1985). В центре исследования – музыка современных композиторов, тогда гораздо менее доступная слушанию и изучению, нежели сейчас. Живя в «глубинке», необходимо было много времени тратить на то, чтобы раздобыть записи и партитуры, научную литературу, что требовало частых поездок в Москву. Удалённость Красноярска от центра, как и целый ряд других причин, предопределяют очередной драматургический ход в жизни Людмилы Павловны – возвращение в Астрахань, но теперь уже в другом статусе – как состоявшегося учёного, педагога, критика, просветителя… Реприза оказалась динамической…

Второй астраханский период длится по сию пору и наполнен таким количеством событий, которого хватило бы на несколько жизней нескольких человек. Максимализм и отточенность деталей в мышлении, формульность и одновременно поэтичность в выборе научных тем собственного творчества и исследований своих многочисленных учеников, обширная география научных контактов и врастание в культуру одного города – всё это слагаемые набрасываемого нами портрета.

На открытии студенческой конференции
в Астраханской консерватории
с Ю.Н.Рагсом (в центре) и М.А.Этингером. 1991 г.

Безусловно, главный «верстовой столб» этого отрезка творческого Пути – защита докторской диссертации ***«Автор в музыкальном содержании»*** в Московской консерватории (1999). Как говорит Людмила Павловна, «специально диссертацию я не писала, несмотря на то, что заинтересованно следящий за моим ростом заведующий кафедрой теории и истории музыки М.А.Этингер много раз сетовал: нужно не разменяться на мелочи, а писать большую серьёзную работу. Однако как-то поняла, что все публикации и устные выступления центрируются вокруг личности композитора, что, говоря словами французского писателя и философа Роже Гароди, «то, что мне интересно в натюрморте Сезанна “Ваза с яблоками” – это не наличие яблок, а присутствие Сезанна”. Прочертилась структура книги (опять-

таки, не диссертации), высветились “белые пятна», которые уже целенаправленно стали затем “растушёвываться”, прорисовывая целостную “картину”». Когда стало ясно, что монография «тянет» на докторскую, было принято решение защищать её как диссертацию.

Хотя второе – докторское – исследование выполнялось теперь уже совершенно самостоятельно, смелость и оригинальность концепции неоднократно «проверялись» в дискуссиях на конференциях и публикациях. Необходимость составить представление о разных точках зрения на выдвигаемую научную концепцию побудило обратиться к специалистам с просьбой почитать и высказаться о рукописи. Первыми читателями стали, конечно же, педагоги родной кафедры: поддерживающий научные поиски младшей коллеги М.А.Этингер и многолетний придирчиво-требовательный рецензент работ Людмилы Павловны Н.Н.Калиниченко. Откликнулись на просьбу также музыковеды-композиторы М.Ш.Бонфельд и В.А.Екимовский, высказавшие ценные соображения. Позже автор, специально приехав в Московскую консерваторию, обращалась к незнакомым ей людям, порой «наудачу» останавливая в коридоре, всё с той же просьбой.

Удивительно, а, возможно, и закономерно, что никто не отказался читать. (Будто снова и снова незримое присутствие высших сил проливало Свет благословения на профессионально честный и человечески зрелый труд).

Поистине судьбоносным можно считать попадание рукописи для обсуждения на кафедру междисциплинарных специализаций музыковедов, возглавляемую всемирно известным учёным В.Н.Холоповой, где разрабатывается исследовательская тематика, связанная с содержанием музыки. Здесь научный текст получил высокую компетентную оценку, дав импульс дальнейшим многолетним творческим и личным контактам.

Защита успешно состоялась, подведя черту целому этапу научных исканий, отражённых в таких статьях, как «Фактурные предпосылки воплощения авторского начала (Красноярск, 1991), «Образ автора в музыке: эмоциональный аспект» (Пермь, 1991), «Образ автора в зеркале диалога культур: Моцарт – Прокофьев» (Ростов-на-Дону, 1992), «Эволюция авторского начала в вариациях» (Новосибирск, 1994), «“Композиторское я” в свете проблемы взаимодействия Востока и Запада: методологический аспект» (Владивосток, 1995), «Образ автора в музыке: психологический аспект» (Москва, 1996), «Личность композитора в системе музыкального образования» (Москва, 1997),

«Образ автора как критерий “адекватной” слушательской интерпретации музыки» (Hermeneutics in Russia. 1999. № 1). Защита дала также импульс более поздним публикациям: «Авторское начало в поликультурном пространстве музыкального произведения (Челябинск, 2000), «Образ автора в романсах Рахманинова» (Тамбов, 2008), «Автор в композиции музыкального произведения» (Астрахань, 2010), «Автор художественный в поликультурном пространстве современности» (Люберцы, 2012), «Образно-художественный мир творчества М.К.Чюрлёниса» (Астрахань, 2016).

На рубеже XX–XXI веков Людмилой Павловной пишется огромное количество работ с неизменным высоким знаком качества в самых разных жанрах и на самые различные темы. Заметная веха в творческой биографии музыковеда-первопроходца – книга «***Музыкальный портрет***» (1995). Заданный в её первой главе вопрос «Что такое портрет в музыке?» вводит в, своего рода, «галерею», в которой перед слушателем предстают портрет-эмоция (у Франсуа Куперена, Жана Франсе, Эдисона Денисова), портрет-характер (охват комплекса личностных свойств), портрет-жизнеописание (личностно-биографическое «изображение» творца). Заключительная, пятая глава посвящается автопортрету в музыке (здесь друг друга сменяют звуково «материализованные» «лица» И.С.Баха, Р.Шумана, Г.Берлиоза, Б.Сметаны, Э.Кшенека, Р.Штрауса, Д.Лигети, легенды джаза Ч.Мингуса и других музыкантов). Избранная в монографии тема раскрывается в синтезе портретирования в музыке, живописи и литературе. Методологически сложный инструментарий – анализ реального, видимого и ирреального, скрытого в портрете – позволяет запечатлеть многообразие музыкальных портретов в их жанровых и стилевых вариантах.

Постоянно будоражащие неуёмную человеческую мысль природа музыки, её сущностные основы, её «содержательный» аспект неизбежно порождают необходимость разработать теорию, которая стала бы ключом к анализу разнородных явлений в области музыкального искусства. Потребность в подобной теории давно ощущалась музыковедением. Её развитием занимается несколько научных школ в ряде географических точек: в Москве (В.Н.Холопова), Уфе–Вене (Л.Н.Шаймухаметова). Южный регион России – важная составляющая на этой научной карте, и возглавляет здесь это направление, связывая Астрахань, Волгоград, Саратов, Краснодар, Майкоп, профессор Людмила Павловна Казанцева.

В.Н.Холопова, Л.Н.Шаймухаметова, Л.П.Казанцева
(слева направо) в Московской консерватории. 2011 г.

Как любое «правое дело», ***научно-педагогическое направление «Музыкальное содержание»*** появилось не сразу. Примерно с середины 1990-х годов в учебный план Астраханского музыкального училища вводится предмет «Теория музыкального содержания», затем похожая дисциплина постепенно начинает укореняться в Астраханской консерватории у студентов и аспирантов разных специальностей. Следующий шаг – регулярное проведение курсов ФПК по «содержательной» тематике, на которые собираются местные преподаватели, приезжают слушатели из разных городов. О распространении педагогического опыта по новой дисциплине Людмила Павловна говорит так: «Сейчас не только я сама веду её в вузе и колледже <…>, но и мои ученики и единомышленники делают то же самое в разных городах страны и за рубежом в учебных заведениях всех образовательных ступеней».

Параллельно с этим процессом развивается другой. Дело в том, что в консерватории открывается аспирантура, и к дипломникам добавляются первые аспиранты. Практически все темы, избираемые учениками Людмилы Павловны, в той или иной степени соприкаса-

ются с проблемами музыкального содержания, будь то «Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре» (С.С.Севастьянова), «Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-ые гг.)» (О.В.Шмакова), «Темперамент как музыкально-художественный феномен» (М.В.Сальникова), «Фуга в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века» (И.И.Васирук), «Семантика тональности в оперном творчестве Н.А.Римского-Корсакова (О.А.Бозина) и др.

То, что разные темы устремлены в одном направлении, очевидно. Однако, как размышляет научный руководитель, «это вовсе не означает навязывания собственных мыслей и точек зрения. Стараюсь избегать этого даже в тематике исследований, стремясь, наоборот, к тому, чтобы, находясь в рамках содержания музыки как ракурса научного рефлексирования и научной методологии, каждый определился с темой всё же сам и, работая над нею, раскрыл свой индивидуальный потенциал». Подобный подход особенно важен при подготовке кандидатских диссертаций. Так, имеющая большой слуховой опыт восприятия восточной музыки Д.А.Рахимова открывала ориентальное в музыке С.В.Рахманинова, долго преподававшая полифонию И.И.Васирук сосредоточилась на смыслообразовании в фуге современных отечественных композиторов, опирающаяся на дирижерско-хоровое образование в колледже и вузе О.В.Шепшелёва увлеклась выразительной стороной звука в современной музыке для хора, концертирующие пианистки Г.Н.Бескровная и М.А.Ступницкая исследовали соответственно выступление исполнителя как процессуально-динамический феномен и концепт «воспоминание» в творчестве романтиков.

Неудивительно, что некоторые кандидатские диссертации в ходе работы переросли в докторские: «Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века)» (П.С.Волкова, 2009); «Максимилиан Штейнберг: личность и творчество в контексте отечественной культуры первой половины XX века» (О.И.Луконина, 2013); «Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве» (С.А.Мозгот, 2018); «Романтическая баллада в художественной культуре XIX–XX вв.: типология и поэтика» (О.В.Бегичева, 2020).

Кристаллизация диссертационных идей происходит в ходе обсуждения, порой острых дискуссий, преодоления «наткнутий» (как называл трудности в протекании творческого процесса С.Прокофьев),

но всегда с целью найти истину в атмосфере поддержки и человеческого участия. При этом особо следует сказать о методе научного поиска, которого, в тех или иных вариантах, придерживается Людмила Павловна. Сначала на своего рода «карте неба» проступает некая «туманность Андромеды» (первое «грубое» структурирование будущего целого и пробные аналитические эскизы музыки), затем выделяются «планеты-спутники» (приобщается литература по теме) и «белые пятна» (заявляют о себе новизна и теоретическая ценность ведущегося исследования), далее начинается «полёт по заданной траектории» к далёким неопознанным «галактикам» (движение по главам) с отчётами в «центре управления». Венчает дело готовая концепция, оформленная в текст с точностью Математика, логикой Полководца, поэтичностью Музы и мудростью Матери. На всех этапах этого захватывающего звёздного путешествия Мысли и Души чувствуются сильные и в то же время бережные руки, которые ведут по лабиринтам Знания к новой Высоте. Ученик, прошедший школу Людмилы Павловны, рано или поздно выходит на эту Высоту и может лететь дальше, в большую Науку.

Подобный Путь – синтез капитальной Науки и умной педагогики – программирует неизбежное: постепенно вызревает научная школа и идея создания Лаборатории. В результате определяется официальный статус научно-педагогического направления. Уже вполне очевидные жизненные реалии закрепляются как открытая в 2009 году

Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкального содержания.

Участники Чтений по музыкальному содержанию.
Волгоград. 2011 г.

Её образование – это не формальное событие, а, наоборот, реализация уже сложившихся творческих отношений между коллегами и общей сопричастности к делу. Для Людмилы Павловны самым ценным является «возможность творческого самовыражения». Дело в том, продолжает руководитель лаборатории, что «коллективный разум способен не только активизировать – «катализировать», как сказали бы химики – ход исследования, но и к тому же – доставлять бесценную радость человеческого общения и даже дружеских взаимоотношений. <…> Для коллектива (я сознательно применяю именно это понятие) Лаборатории со-творчество практически стало “образом жизни” – *Modus vivendi*».

В результате личностный стержень каждого из членов лаборатории – двигатель собственных научных идей и новых поисков, но он всегда «отцентрован» «магнитом» сущностных тайн музыки. Последний обусловливает создание и публикацию научных текстов[1], организаторские акции, результатом которых становятся регулярные науч-

[1] Опуская десятки статей, назовём только вышедшие в последние годы книги учеников Л. П. Казанцевой: *Бегичева (Шевченко) О. В*. Образно-содержательные линии музыкального искусства Серебряного века. Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2007; *Она же.* Романтическая баллада в искусстве XIX–XX веков: очерки типологии и истории. Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2019; *Она же.* Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX–XXI веков. Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2019; *Она же*. Музыкальная романтическая баллада в зеркале «бродячих сюжетов // Романтизм в контексте современной культуры: к 220-летию Франца Шуберта: коллективная монография. СПБ.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. С. 101-109; *Бозина О. А.* Семантика тональности в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова / КГАМиТ. Красноярск, 2013; *Васирук И. И.* Современная фуга: содержательные аспекты: Монография. Волгоград, 2011; *Она же.* Полифонические циклы XX века: Учебное пособие. Волгоград: Издательство «Магарин О. Г.», 2012; *Волкова П. С.* Метафизика огня. Краснодар, 2007; *Она же.* Реинтерпретация художественного текста. Краснодар, 2008; *Луконина О. И.* Музыкально-театральное творчество М. А. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века: Монография. Волгоград, 2009; *Она же.* Максимилиан Штейнберг: художник и время: Монография. Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2012; *Мозгот С. А.* Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси. Майкоп, 2008; *Она же*. Категория пространства в музыке: Монография. Майкоп: АГУ, 2018; *Рахимова Д. А*. Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова: монография. Волгоград: Изд-во ВИИ им. П.А. Серебрякова, МИРИА, 2013; *Шепшелёва О. В.* Современная отечественная хоровая музыка: выразительность звука: Монография. Астрахань, 2012; *Шмакова О. В.* Из истории отечественной музыки XX века: симфонические циклы от Танеева до Шостаковича: Уч. пособие. Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2009; *Она же*. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950 годы): Монография. Волгоград: Мириа, 2010; *Она же*. «Вестсайдская история» Л. Бернстайна в истории бродвейского мюзикла: Монография. Волгоград: Бланк, 2016 (в соавт. с К. В. Мироновой); *Она же*. Мифопоэтика оперы «Соловей» И. Стравинского: Монография. Волгоград: МИРИА, 2020 (в соавт. с Д. А. Малковой).

ные чтения и конференции. Он предусматривает редакторскую работу, в ходе которой отыскиваются и специально приглашаются интересные, неординарно мыслящие авторы коллективных изданий. Он пронизывает собою педагогику – стремление формировать личности молодых музыкантов: профессор Л.П.Казанцева знакомит слушательскую аудиторию с курсом лекций по музыкальному содержанию. Общение искусствоведа с коллегами и студенческой молодёжью проходит в стенах учебных заведений Астрахани, Волгограда, Волжского (Волгоградская область), Краснодара, Красноярска, Кургана, Курска, Майкопа, Москвы, Санкт-Петербурга, Сыктывкара, Уфы, Читы, а также Минска, Плевена, Тбилиси.

Лекции в Педагогическом университете им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, 2014 г.)
и Институте искусств и культуры (Волгоград, 2016 г.)

География выступлений на традиционных ежегодных Чтениях по музыкальному содержанию (2007–2018) постоянно расширяется. Так, несколько лет назад (до пандемии) на Чтениях в Волгограде с докладом о преподавании музыкального содержания в детских музыкальных школах выступила С.А.Давыдова – аспирантка доктора искусствоведения профессора Института искусств Санкт-Петербургского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена Г.П.Овсянкиной – ныне кандидат педагогических наук. Тему Холокоста в музыкальном наследии современных композиторов представила прибывшая на чтения из ближнего зарубежья (г. Гродно, Беларусь) кандидат искусствоведения, доцент, а теперь и докторант Белорусской академии музыки И.Ф.Двужильная[1].

Вместе взятые, направления деятельности Лаборатории трансформируются в усилия по структурированию познавательно-изыскательской деятельности целого научного сообщества из разных городов России. Научно-просветительские проекты отражены, в том числе, в «контенте» сайта Лаборатории: http://muzsoderjanie.ru/home.html. В их числе: проводимые О.В.Шмаковой в стенах Волгоградской консерватории им. П.А.Серебрякова «Фауст-проект “История вечного поиска – цена и ценность познания”» (интеллектуальное шоу) совместно с «Агентством культурных инициатив» в год культуры Германии в России (2013), «Музыка картины – картина музыки» совместно с Волгоградским музеем изобразительных искусств им. И.Машкова (2003–2021), «Композиторы Поволжья» (2003–2012), «Книжная лавка» (2003–2021) и др. В качестве лектора регулярно выступает О.И.Луконина – и.о. ректора Волгоградского института культуры и искусства, для которой популяризация музыки М.О.Штейнберга на концертных площадках стала продолжением её научных исследований.

Особо важная забота Лаборатории – ***методическое обеспечение учебного процесса по дисциплине «Музыкальное содержание»***. Заведующей лабораторией опубликована серия учебных пособий, фун-

[1] По результатам ежегодных чтений изданы коллективные труды: Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов научных чтений / Ред.-сост. Л. П. Казанцева. Краснодар: ООО Издательский дом ХОРС, 2009. 156 с.; Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов научных чтений / Ред.-сост. Л. П. Казанцева. Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2012. Вып. 2. 199 с.; Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов научных чтений / Ред.-сост. Л. П. Казанцева. Астрахань: Волга, 2016. Вып. 3. 183 с.

дамент которых закладывают дважды изданные «Основы теории музыкального содержания (2001, 2009) и «Хрестоматия по теории музыкального содержания», включающая нотные образцы и аудиозаписи по изучаемому курсу (Астрахань, 2006). Рабочим определением музыкального содержания становится следующее: это «воплощённая в звучании духовная сторона музыки, порождённая композитором при помощи сложившихся в ней объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т.д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя»[1].

Базовые пособия дополняются такими, как «Музыкальное содержание в контексте культуры» (Астрахань, 2009) и «Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения» (Астрахань, 2011). К этому же ряду примыкают программы по теории музыкального содержания для всех звеньев музыкального образования (Астрахань, 2001, 2009, 2011) и методическое пособие «Анализ музыкального содержания» (Астрахань, 2002). Целый ряд статей заключает в себе методологические установки и методические рекомендации по внедрению научных достижений в области теории музыкального содержания в педагогический процесс: «Творческий потенциал анализа музыкального содержания» (Москва, 1999), «Коллективное творчество – путь постижения музыкального содержания» (Тамбов, 2000), «Курс теории музыкального содержания и самостоятельное мышление студента» (Астрахань, 2001), «Музыкальное содержание: от науки – к педагогике» (Челябинск, 2001), «Анализ музыкального содержания: вопросы методологии (в споре с гипотетическими оппонентами)» (Астрахань, 2002), «Homo musicus и современное музыкальное образование» (Волгоград, 2003), «Теория музыкального содержания как научно-педагогическое направление Астраханской консерватории» (Уфа, 2005), «Тайны содержания музыки в российской педагогике» (Уфа, 2009 в соавторстве с В.Н.Холоповой), «Музыкально-образовательный процесс: в поисках проблем» (Волгоград, 2010), «Образно-художественный анализ вокального произведения» (Москва, 2012).

[1] Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел. ООО Астраханьгазпром, 2001. 368 с.; изд. 2-е. Астрахань: Волга, 2009. С. 12.

Некоторые публикации Л.П.Казанцевой

Среди многочисленных работ Людмилы Павловны выделяются те, которые посвящены проблеме ***стиля в музыке***. Одной из принципиально выверенных с точки зрения теории стала публикация «Полистилистика в музыке» (Казань, 1991). Понятие, введённое А.Шнитке в начале 1970-х годов, получило здесь специальное рассмотрение. В частности, научной общественности предложена классификация: «стилистический синтез» и «стилистический контраст», «программная полистилистика» и «непрограммная полистилистика», «вертикальная полистилистика» и «горизонтальная полистилистика». Вскрыты эстетические функции полистилистики: «иллюстрация основной мысли», «посвящение», «воссоздание панорамы мира», «выражение авторской позиции». В выводе, данном в работе, акцентируется интеллектуальная и культурологическая сущность включения «чужой» музыки в авторский текст: «Посредством произведения искусства слушатель ставится в условия активного “со-зерцания”, “со-осмысления”, в условия самостоятельного творческого поиска. А это

убедительно свидетельствует о необычайно возросшей роли слушателя…»[1].

Проблема стиля в музыке освещается в весьма разных ракурсах: культурологическом – в статье «Звуковые миры рубежа тысячелетий» (Петрозаводск, 2000); теоретическом – «О понятии стиля в музыке» (Волгоград, 2008); индивидуально-личностном – Gontsov, Yury (Petrovich) (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London – New York, 2001), «Симфоническое и вокально-симфоническое творчество: на пути к Китежу» (сборник «Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин», Москва, 2009).

В арсенале учёного всегда находятся вопросы фундаментального характера, подобные набору тонов в серии, из которых вырастает магическая квадратура целого. Не в последнюю очередь это осмысление категорий «***чистая и программная музыка***», ***«род», «тональность», «образ», «жанр», «синестезия».*** В каждой из далее называемых работ нащупывается путь к пониманию структуры содержания музыки и содержания структуры музыки: «О понятии и источниках программности» (Ростов-на-Дону, 2004), «Род как архетип музыкального содержания» (Ростов-на-Дону, 2006), «Семантика тональности: методология исследования» (Астрахань, 2006), «Музыкальный образ: понятие и свойства» (Волгоград, 2007), «Пограничные жанры»: за и против: (Уфа, 2008), «Музыка в отблесках других искусств» (Астрахань, 2008), «Жанр как компонент музыкального содержания» (Астрахань, 2009), «Синестезийные основы музыкального содержания» (Казань, 2010), «“Русские страсти” Алексея Ларина: к проблеме жанра» (Уфа, 2011), «Жанровые корни содержания музыкального произведения» (Астрахань, 2012), «Понятие интонации в полифонической музыке» (Уфа, 2016), «Tonality: The Semantic Aspect» (Уфа, 2017), «Национально-историческая баллада в музыкальном искусстве романтизма: к постановке проблемы (Уфа, 2019 в соавторстве с О.В.Бегичевой).

В целом выделяются четыре проблемных «лейткомплекса», объединяющих разнородные тексты и вместе образующих зрелую научную концепцию на мощной методологической базе. Роль «главной», безусловно, приняла на себя тема «музыкальное содержание», тогда как «побочной» можно назвать «автора в музыке». «Связующей» и

[1] Казанцева Л. П. Полистилистика в музыке. Казань: Казанс. гос. консерватория, 1991. С. 33.

«темой эпизода в разработке» правомерно считать соответственно «полистилистику» и «творчество современных композиторов».

В последние годы происходит формирование ещё одного тематического направления, которое получает своё развитие в научной школе профессора Л.П.Казанцевой – это *русское, актуализируемое в творчестве зарубежных композиторов*. В 2013 году ею был сделан доклад «Русское в музыке как инонациональное» на международной научной конференции «Национальный элемент в музыке», состоявшейся в Афинах. Затем в специальной публикации оформилась проблематика этого направления[1]. В 2016 году в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» появилась статья, определившая концептуальное ядро новой темы: «Стилевые черты русской музыки в творчестве западноевропейских композиторов». В этом же году в Вестнике кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование» эта тема представлена в методическом аспекте: «Русское начало в западноевропейской музыке как предмет освоения в учебных дисциплинах музыкально-исторического цикла». «Русская литература в зарубежной музыке» – следующая статья, вошедшая в сборник 2017 года «“Своё” и “чужое” в культуре» по материалам XI Международной научной конференции в Петрозаводске.

Как часто бывает, среди учеников Людмилы Павловны появляются единомышленники. Так, одним из ярких исследований, напрямую связанных с обозначенной темой, стала работа ученицы профессора – студентки Астраханской государственной консерватории Полины Шамхаловой, посвящённая монодраме «Смерть Ивана Ильича» английского композитора Дж.Тавенера. Работа завоевала I место во Всероссийском конкурсе на лучшую научную работу по проблеме музыкального содержания в 2019 году.

Портрет Людмилы Павловны как Учёного, Учителя, наконец, Прекрасной дамы был бы неполон без её многочисленных выступлений на научных конференциях и побед на профессиональных конкурсах. Причём, наряду с лидером школы – лауреатом (2006, 2010, 2012, 2013) и дипломантом (1999) всероссийских конкурсов научных работ, лауреатом Всероссийской выставки (2011) – ученики Л. П. Казанцевой стараются соответствовать той высокой планке, которою задаёт

[1] Казанцева Л. П. Русское начало в творчестве западноевропейских композиторов: к постановке вопроса // Измерение музыки. Памяти Ю. Н. Рагса (1926–2012): Сб. науч. ст. СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. С. 114–129.

Учитель. О.В.Бегичева (Шевченко), И.И.Васирук, С.А.Мозгот, М.В.Сальникова, О.В.Шепшелёва, О.В.Шмакова ярко показали себя в самых разных творческих состязаниях, выступив авторами книг или статей, музыкально-просветительских программ, методических разработок, международных проектов, проходивших в Москве, Вятке, Казани, Сочи, Ханты-Мансийске, Вологде, Петрозаводске и удостоились званий лауреата или дипломанта конкурса.

Не менее важным для ***школы музыкального содержания*** Л.П.Казанцевой видится и тот факт, что научные направления «Автор в музыкальном содержании», «Музыкальное содержание» и «Русская тема в творчестве зарубежных композиторов» включены в Реестр научных направлений, составляемый Российской академией естествознания. Как отмечает научный лидер, «дело не столько в количестве учеников, сколько в том, что ученики становятся к тому же ещё и последователями, развивающими ту тематику и порой даже те идеи, которые мне близки. И коль скоро магистральной для меня утвердилась проблематика, связанная со смысловой стороной музыки, именно она и стала главным руслом научных изысканий идущих вслед молодых людей».

Наработанный в рамках школы опыт успешно демонстрируется на масштабных научных форумах в исследовательских центрах Беларуси, Бельгии, Болгарии, Великобритании, Греции, Грузии, Казахстана, Италии, Латвии, Литвы, Сербии, Украины, Франции, Чехии.

О зарубежном опыте следовало бы рассказать в отдельной статье, здесь же отметим следующее. Весьма насыщенными, очень разными, стыкующимися по принципу «монтажной драматургии» (понятие, предложенное Л.П.Казанцевой по отношению к музыке), оказываются *зарубежные научные форумы*, на которых Людмила Павловна считает своим профессиональным долгом донести наработанные идеи. Речь идёт, например, о Международных научных конференциях в Великобритании «Русская и советская музыка: переосмысление и открытие заново» (2011) и «Культурное наследие России и современный мир» (2013); в Сербии – «Музыка и бумага. Музыка и экран» (2012); в Прибалтике – «Музыкальная наука сегодня: постоянное и изменяемое» (1912, 2013) и «Принципы музыкальной композиции: взаимосвязи музыки и визуальных искусств» (2012, 2015); в Греции – «Национальный элемент в музыке» (2013) и «Православный учёный в современном мире» (2015); Болгарии – «Образование, исследование и развитие» (2014); Бельгии – Восьмая европейская конференция по

музыкальному анализу (2014); Италии – «Музыка и изобразительное искусство в XX веке» (2014) и «Музыкальная культура современной России» (2017, 2018, 2019); Чехии – «Контрабас в музыке» (2016) и Международная музыкальная конференция (2021); Грузии – Восьмой международный симпозиум по традиционной полифонии (2016) и «Изменения и перспективы музыкологии» (2017); Франции – Девятая европейская конференция по музыкальному анализу (2017). Несомненно, приятным оказался неподдельный интерес западных музыкантов к русскому искусству, ценной – возможность услышать звуковую и научную интерпретацию нашей отечественной музыки, правда, выполненную в иных, порой необычных методологических ракурсах.

В небольшом британском университетском городе Дарем, где базируется факультет русского языка и сплотились специалисты, изучающие русскую культуру, в 2011 году Л.П.Казанцевой был сделан доклад «Жанр пассионов в творчестве Алексея Ларина».

В Белграде на конференции «Музыка и бумага. Музыка и экран» (2012) в фокус внимания учёных попадает использование современным музыкальным искусством потенциала визуальной информации. Так, очевидным стало, что бумаге не только уготована роль быть частью музыкального саунда (шуршания во время игры, шелеста во время сгорания и т.д.). Она – что следовало из доклада «Бумага как художественный элемент музыкального произведения» – способна соучаствовать в решении ответственных *художественных* задач. Отрадно было, что в Сербии, стране со сложной судьбой в современном мире, идёт интенсивный научный поиск, консолидируются силы вокруг актуальных научных проблем.

В апреле 2012 года яркими впечатлениями обогатила Прибалтика, где музыкальный факультет Даугавпилского университета провёл традиционную конференцию «Музыкальная наука сегодня: постоянное и изменяемое». Усилиями исследователей семи стран открылись новые, порой неожиданные научные перспективы. Одна из них была прочерчена в докладе «Композитор в зеркале своей музыки», который показал мало освоенные пока музыкознанием подходы к изучению звукового текста. В очередной раз стало ясно, что музыковедение в международном масштабе, прежде всего, европейском, до сих пор остаётся довольно разобщённым, поэтому международные конференции приобретают статус важного инструмента по налаживанию взаимопонимания и творческого содружества. Порадовали любовно

отреставрированная и заботливо «ухоженная» «старая» Рига, по-человечески тёплая и в то же время деловая атмосфера общения.

Осенью того же года на международной конференции «Принципы музыкальной композиции: Взаимодействие музыки и изобразительных искусств» в Вильнюсе делается доклад «Музыкальный портрет». В этом выступлении вскрываются признаки музыкального портрета, выстраивается его типология, показываются особенности автопортретирования в музыке. Дальше последовали другие города и страны.

На конференции в Салониках. 2015 г.

Научно-педагогическая концепция музыкального содержания Л.П.Казанцевой выходит далеко за рамки отечественного музыковедения (искусствоведения) и оказывается известной за пределами России также благодаря продвижению публикаций отечественного учёного. В частности, только в последние годы семь её книг демонстрировались на Международных книжных выставках в Барселоне (LIBER BARCELONA 2018 и 2020), Вене (BUCH WIEN 2019), Нью-Йорке **(**BOOKEXPO AMERICA 2019), Гонконге **(**HONG KONG BOOK FAIR 2019), Франкфурте (Frankfurter Buchmesse – Special Edition 2020 и 2021), Мадриде (LIBER MADRID 2021), Лондоне (THE LONDON BOOK FAIR 2021), на 38 Международном книжном Салоне в Париже (LIVRE PARIS 2018), где удостоены дипломов и золотых медалей.

Диплом академика вручает
Президент Российской академии естествознания М.Ю.Ледванов.
2010 г.

Публикации, руководство Лабораторией, подготовка аспирантов и диссертантов, лекции и семинары, поездки за рубеж и участие в международных научных проектах ничуть не снижают интенсивности выступлений Людмилы Павловны в разных регионах нашей страны. При этом идёт постоянный процесс *рецензирования, участия в редакционных коллегиях научных изданий, оппонирования*. О последнем стоит сказать несколько слов.

Каждый учёный понимает, что оппонентский отзыв на защите диссертации имеет архиважное значение для результата. Здесь необходимо умение и высветить сильные стороны исследования, представить структуру, методологию, и в то же время «вытащить» шлак, обозначить недосказанное, недодуманное… Сочетание мудрости посвящённых и точности скальпеля хирургов – те качества, которыми должен обладать оппонент, так как в отдельных случаях при анализе рукописей требуется решительность и принципиальность, как в известном изречении: «Платон мне друг, но истина дороже». Этими свойствами профессионала с «высокой планкой» требований, как постоянно отмечают коллеги, и руководствуется Людмила Павловна.

В заключение, прибегая к музыковедческой терминологии, – «единовременный контраст», «диалектическое единство», «двоемирие», «соединение несоединимого», «контраст-сопоставление», «кон-

трастная полистилистика», – важно акцентировать динамическую природу таланта музыковеда. Именно в этом единстве противоположностей коллегами, учениками, друзьями и узнаётся она, – Людмила Павловна Казанцева.

Как-то на вопрос о вере в Судьбу Людмила Павловна ответила:

– Не сочтите меня за фаталистку, но всё же отвечу: да! Добавлю, что вера эта – не абстрактна. Приходилось наяву убеждаться в предопределённости некоторых событий собственной жизни. При этом исхожу из того, что случайность может быть одна, две же «случайности» – уже закономерность. К сожалению, самое трудное – правильно интерпретировать знаки, подаваемые Судьбой, ведь спектр их значений велик и охватывает даже взаимоисключающие полярности.

– Если же прибегнуть к расхожему журналистскому штампу и гипотетически смоделировать Ваш уточняющий вопрос – «Хотелось бы Вам что-либо изменить в своей жизни, доведись начать её с начала?», – то ответ был бы таким: «Нет! Всё посланное Судьбой “надо благодарно принимать”».

Вне всякого сомнения, главным делом жизни Людмилы Павловны остаётся МУЗЫКА, которую она и «поверяет алгеброй», почти эзотерически трактуя структурные уровни музыкального содержания. Поэтому представим квинтэссенцию научной биографии учёного в технике коллажа – калейдоскопа цитат из её труда «Основы теории музыкального содержания»:

«Энергия движения изначально присуща *тону*, она сокрыта в его напряжении. Тем самым уже в музыкальном тоне ценны и его автономность, и его связанность с другими тонами, пересечены пространственная и временна́я координаты музыки».

«При условии охвата слушателем множества смысловых пластов *интонации*, полисемантичность обеспечивает “объёмное”, многоканальное воздействие на слушателя».

«Нам открывается своего рода “каталог” *музыкальных образов*, в который вошли мир человека (образ-эмоция, образ-мышление, образ-речь, образ жестикулятивно-двигательный, образ-состояние, образ-характер), мир вне человека (образ “визуальный”, образ-игра), мир музыки (образ-звучание, образ-движение) <…> В произведении обнаруживается сразу несколько образных сфер, т.е. оно синтетично, интегративно, противодействует однозначности».

«*Тема* – обобщающая мысль-формула, положенная в основу музыкального произведения или его части; творчества одного композитора или их группы».

«*Идея* – это специфическая акцентуация темы, особый угол зрения на неё, угол её “поворота” <…> Идея – некая надстройка над произведением, она кристаллизуется самим музыкальным опусом, усилием всех элементов структуры его содержания».

«*Концепция* – процесс кристаллизации идеи. Процессуальная концепция и кристалличная идея-формула, взаимодополняя друг друга, составляют идеологический иерархический уровень музыкального произведения».

Итак, абстрактные звуки, превращаемые энергией движения в объёмные интонации, синтезируются образом человека, для которого мир внешний и мир музыкальный раскрывают мысль-формулу, суть которой – идея иерархии мира. Последний находится в процессе, как находится в процессе Людмила Павловна Казанцева – абсолютно преданный музыкальной науке человек. Вся её жизнь – высокое СЛУЖЕНИЕ МУЗЫКЕ.

Основные труды профессора Л.П.Казанцевой[1]:

Казанцева Л.П. Полистилистика в музыке. Казань: Казанс. гос. консерватория, 1991. 35 с.

Казанцева Л.П. Стилистическое обновление классических форм в современной музыке. Астрахань: АГК, 1991. 31 с.

Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. М: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.; изд. 2. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021.

Казанцева Л.П. «Музыка начинается там, где кончается слово…»: коллективная монография / М.Ш.Бонфельд, П.С.Волкова, Л.П. Казанцева, В.И.Шаховский. Астрахань-М.: НТЦ «Консерватория», 1995. 458/192 с.

Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 348 с.

[1] Полный список работ Л. П. Казанцевой размещён на персональном сайте http://kazanceva-lyudmila-pavlovna.ru/, персональной странице сайта Лаборатории музыкального содержания http://www.muzsoderjanie.ru/personalii/55-kazantseva-ludmila-pavlovna.html, на персональной странице Википедии https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%B2%D0%B0,_%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%B0_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0

Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел. ООО Астраханьгазпром, 2001. 368 с.; изд. 2. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.

Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания: методическое пособие. Астрахань: Факел, 2002. 128 с.

Казанцева Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: учебное пособие. Астрахань: Астраханская гос. консерватория, 2004. 127 с.; изд. 2. СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. 188 с.; изд. 3. СПб.: Лань, Планета музыки, 2018. 192 с.; изд. 4. СПб.: Лань, Планета музыки, 2020. 192 с.

Казанцева Л.П. Хрестоматия по теории музыкального содержания. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2006. 544 с. + MP3.

Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.

Казанцева Л.П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. Астрахань: Волга, 2011. 130 с.

Казанцева Л.П. Музыкальная культура современной России: науч. монография / Г.В.Абдуллина, А.Б. Афанасьева и др. Курск: Планета+, 2020. 240/44 с.

Казанцева Л.П. Тема как категория музыкального содержания // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 131-139.

Казанцева Л.П. Полисемантичность музыкальной интонации // Семантика музыкального языка: материалы научной конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 17-25.

Казанцева Л.П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. научных статей. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В.Рахманинова, 2006. С. 117-135.

Казанцева Л.П. Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С.25-30.

Казанцева Л.П. Тайны содержания музыки в российской педагогике // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 22-28 (в соавторстве с В.Н.Холоповой).

Казанцева Л.П. Симфоническое и вокально-симфоническое творчество: на пути к Китежу // Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. М.: Композитор, 2009. С. 10-61.

Казанцева Л.П. «Русские страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 132-135.

Казанцева Л.П. Сознательное и бессознательное присутствие автора в музыкальном содержании: постановка вопроса // Процессы музыкального творчества. Вып. 12: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2012. Вып. 185. С. 6-25.

Казанцева Л.П. The Musical Portrait // Principles of Music Composing: Links between Music and Visual Arts: 12th International Music Theory Conference. Vilnius: Lietuvos muzicos ir teatro akademija, 2012. P.149-153.

Музыка о музыке // Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов науч. чтений. Майкоп: Изд-во «Магарин О.Г.», 2012. Вып. 2. С. 9-25.

Kazantseva Liudmila. “Russianness” in music as an other-national // The National Element in Music: Conference Proceedings / Ed. N. Maliaris. Athens: University of Athens, 2014. P. 356-364.

Казанцева Л.П. Русское начало в творчестве западноевропейских композиторов: к постановке вопроса // Измерение музыки. Памяти Ю.Н.Рагса (1926–2012): Сб. науч. ст. СПб: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2015. С. 114-129.

Казанцева Л.П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1 (22). С. 6-12.

Казанцева Л. П. Понятие интонации в полифонической музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). С. 6-12.

Образно-художественный мир творчества М.К.Чюрлёниса // Музыкальное содержание: пути исследования: Сб. материалов науч. чтений. Астрахань: Волга, 2016. Вып. 3. С. 120-142.

Казанцева Л.П. Tonality: The Semantic Aspect // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4 (29). С. 78-83.

Kazantseva Liudmila. The Connotations of “Russian” in Music of Foreign Composers on “a Russian Theme” // Proceedings of the 4th International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2020). Vol. 416. Advances in Social Science, Education and Humanities Reserch. 2020. Pp. 488-492.

Казанцева Л.П. «Русское» в музыке зарубежных композиторов на «русскую тему» // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С.154-166 (в соавт. с П.С.Волковой).

Анастасия Шевцова (Саратов)

Тембральная специфика Концерта для альта с оркестром Михаила Коллонтая

Яркий композиторский дебют Михаила Георгиевича Коллонтая состоялся на международном фестивале современной музыки «Московская осень» в 1981 году благодаря его Альтовому концерту, прозвучавшему в исполнении Юрия Башмета. Данное сочинение принесло композитору не только Премию имени Д.Д.Шостаковича, но и широкую известность. Следует отметить, что произведение появилось благодаря инициативе альтиста. *«На карте был не только мой успех – то была акция нашего объединения»* – поясняет композитор, иллюстрируя таким образом особую систему взаимодействия композитора и *исполнителя-художника*, представленного Башметом [2].

Сам автор определяет настроение концерта, как «*музыку утомления*» [2]. Утомление неразрывно связано с образом ночи и сна, как погружения в ирреальное. Сон представлен как один из способов взаимодействия с потусторонним миром, проводником в который становится альт.

Три части сочинения отражают три стадии сна: первая часть – погружение в сон, отрешение от реальности; вторая часть – мир грёз, картин, сменяющих друг друга, непосредственное нахождение в ирреальном; третья часть – получение долгожданного успокоения, отдыхновения, умиротворения. Каждая часть в тождестве со своим художественным наполнением ставит перед альтистом разные образно-тембральные задачи, объединенные мистичностью общего настроения.

Первая часть концерта (*Andante con moto*) больше всего отвечает первоначальному замыслу автора о передаче состояния утомления в музыке. Она отражает момент перехода от реальности к ирреальному: состояние максимального утомления, как физического, так и эмоционального. Поэтому музыке присуще ощущение неудовлетворённости, измученности, противоречивости происходящего. Тембр альта в этой части олицетворяет настойчивость в желании прийти к разрешению

внутренних противоречий. В процессе развития герой постепенно растворяется в своем подсознании, высвобождая «настоящего» себя.
Вторая часть (*Allegro*) представляет альт с другой стороны. Являя своеобразное продолжение линии, начатой Шостаковичем в альтовой сонате, автор наполняет вторую часть концерта *скерцозным* содержанием с элементами эстрадно-джазового колорита. В этой части особое значение приобретает взаимодействие солиста с оркестром, так как эстрадная составляющая тематизма подразумевает свободное, квазиимпровизационное исполнение. Как отмечает Коллонтай: *«Оркестр должен действительно хорошо знать и уже чувствовать весь этот дешёвый "полуджаз"»* [2]. Здесь альт представляет настоящее *«внутреннее я»* человека, открывающееся во сне. Изображение его в джазово-эстрадной манере довольно симптоматично, учитывая, что концерт посвящён Башмету, увлекавшемуся в юности джазом[1].

Музыка насыщена по движению, активна, носит игривый синкопированный характер. Альт, как часть ирреального мира, хорошо вписывается в него, инициируя общее настроение и движение, задавая тон. Приглушённо-пронзительный тембр засурдиненных духовых и струнных подчёркивает фантастичность происходящего. При этом альт, находясь в своей стихии, не сливается с оркестровой массой, сохраняя свою сущностную «реальность» в фантасмагорическом мире сна.

Финал концерта (*Adagio*) раскрывает сферу таинственного, *мистического*. Её определяет общая хоральная фактура, напоминающая христианские песнопения. Состояние покоя и умиротворения передают покачивающиеся интонации, переходящие от струнной группы к солирующему альту, затем – к челесте. Оригинальный размер подчёркивает размеренность части (7(2+3+2)/16) и даёт мелодической линии возможность плавно и непредсказуемо-витиевато развиваться. Тембр альта приобретает в этой части сказочно-фантастическую окраску. На фоне общего состояния покоя инструмент звучит легко, подвижно, изящно и в то же время певуче.

Тембр альта в этом концерте играет определяющую роль, как личность героя художественного сочинения, поэтому принципиальным является наличие в концерте нескольких каденций солиста. Хотя воспринимаются они скорее не как каденции в исходном смысле, а

[1] Ярким примером подобного обращения к индивидуальным исполнительским вкусам, выходящим за пределы академического музицирования, также является опера-фантасмагория А.Чайковского «Альтист Данилов», посвящённая Башмету. Её центральным музыкальным событием является джазовая «импровизация» альтиста.

как тембрально-образный стержень всего сочинения. В первой части две таких каденции отражают состояние героя в начале и ближе к завершению развития. Первую из них характеризует неустойчивость, противоречия, сомнения, внутренняя борьба и колоссальная усталость, то самое утомление, отражённое в нисходящих глиссандо альта в цифре 5. Музыка каденции говорит о самоощущении человека, о том, что он ещё идентифицирует себя как реальную личность, не отпуская события и условности жизни.

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; I часть, цифра 5

В противовес ей вторая каденция альта представляет самодостаточность, спокойствие, равновесие, целостность. Во второй части концерта небольшие каденционные эпизоды подчёркивают действенность альта. Каденция в финале сочинения выражает силу, спокойствие и волю.

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; I часть, цифра 26

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; I часть, цифра 99

Вокруг чистого альтового тембра выстраивается вся оркестровая палитра. Этой особенностью объясняется нестандартный состав оркестра: флейта, саксофон-тенор, 2 трубы, 3 валторны, туба, 9 ударных, струнные и рояль. Отсутствие группы гобоев, кларнетов, фаготов, тромбонов и арфы делает звучание оркестра более прозрачным, невесомым, что помогает создать атмосферу фантастичности, нереальности. Следует отметить, что Коллонтай часто применяет в данном сочинении *divisi* альтовой и басовой групп оркестра, что усугубляет доминирование матового тембра[1]. Подобный *«кривой»* состав оркестра, как обозначает его сам автор, позволяет сформировать уникальную тембровую субстанцию, где альт выступает как его центрообразующая сила. Что касается альтового тембра, композитор подчёркивает важность индивидуальности инструмента в руках исполнителя: *«Я бы сказал про альт, что он даёт возможность "разрыва" шаблона. Вроде и скрипка, но какая-то скрипка наоборот. И потом, сколько альтов и альтистов, столько альтов и альтистов, каждый сочиняет альт по себе, и размером, и подходом»* [2].

[1] Ранее В.А.Моцарт в Концертной симфонии для скрипки и альта, желая добиться большей матовости и бархатности звучания, разделил альтовую группу в оркестре на две полноценные партии.

Композитор очень внимательно относится к оркестровой фактуре в балансе с солистом. *Tutti* оркестра в основном звучит во время пауз солирующего альта. Как правило, тематизм солиста сопровождается небольшой частью оркестра, что рождает интересные тембральные сочетания, помогая высветить необходимую образную направленность. Коллонтай постоянно сопоставляет с альтовым тембром звучание различных инструментов оркестра: флейты, трубы, саксофона, тубы, ударных, струнных, что позволяет каждый раз выявить новые тембральные способности инструмента.

В первой части особенно выделяются два эпизода. В одном из них альт звучит на фоне неизменного стука большого барабана, который символизирует неумолимый ход времени, настигающую реальность, пульсирующую в мыслях засыпающего. Альт отражает весьма действенное движение, борьбу, решительность, сопротивление реальности, её неприятие. Это отражено в многочисленных диссонансах, пассажных хроматических движениях, капризной ритмической структуре, построенной на сочетании триолей, дуолей, пунктира, квартолей и др. Альт противостоит большому барабану с его неумолимой твёрдостью.

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; I часть, 2 такта до цифры 16 (альт и большой барабан)

Совершенно иную тембральную окраску альтовое звучание приобретает в сочетании с литаврами в завершении части, где прорисовывается момент окончательного перехода в ирреальность. Звучание

приобретает мистическую окраску благодаря поочерёдному исполнению нисходящего глиссандо обоими инструментами и тремоло *sul ponticello* альта. В этом случае альт не противопоставлен инструменту оркестра, а находится с ним в согласии, выражая общую образную направленность, помогает увидеть, как очертания реальности размываются, открывая дорогу фантастическому миру грёз.

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; I часть, окончание

Во второй части можно выделить дуэтные эпизоды альта с тубой и с роялем, где активная действенность солиста противопоставляется упорному постоянству инструментов оркестра. В дуэте с тубой альтовый тембр звучит настойчиво, решительно, акцентированные синкопы и шестнадцатые *spiccato* создают ощущение ловкого, проворного движения, которому противопоставлены неповоротливые реплики тубы, повторяющиеся с неизменной устойчивостью и монотонностью.

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; II часть, цифра 45, такт 6

В другом эпизоде обволакивающие альтовые фигурации на фоне выдержанных звуков рояля звучат настойчиво и противостоят его безапелляционным аккордам. В результате совместного движения, интонации беспокойного порыва постепенно утихают и приходят к согласию двух инструментов.

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; II часть, цифра 77, такт 4 (начало дуэта)

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; II часть, цифра 80, такт 3 (окончание дуэта)

В третьей части интересно дуэтное сочетание альта с саксофоном, тубой и челестой. Альт с саксофоном в сопровождении струнных звучит в нежном дуэте-согласии. Тембры инструментов сливаются, создавая атмосферу уюта, мира, тепла. Альт звучит нежно и проникновенно, иллюстрируя нечто неземное, нереальное, трепетно-возвышенное. Саксофон сменяется тубой, не нарушая общего настроения музыки. От струнной группы к альту переходят покачивающие-

ся успокаивающие интонации, обрамляющие необыкновенно нежное звучание тубы[1].

Концерт для альта с оркестром op. 8 [1]; III часть, цифра 84 такт 4

Концерт для альта с оркестром op. 8 [1]; III часть, цифра 86 такт 2

[1] Коллонтай отмечает, что помимо важнейших исполнительских задач солиста, сочинение отягощено оркестровыми трудностями, требующими умения точно воспроизвести материал при свободной игре солиста, что осложняется переменным размером и общей неквадратностью структуры, включая сложнейшие сольные партии оркестрантов, к которым в частности относится партия тубы.

Дуэтное сочетание альта с челестой рождает сказочно-фантастическую атмосферу. Композитор насыщает партию альта флажолетами и трелями, придавая звучанию инструмента прозрачность и лёгкость. Такой тембральный союз выявляет колористические способности инструмента.

Концерт для альта с оркестром ор. 8 [1]; III часть, цифра 90 такт 2

Концерт Михаила Коллонтая представляет альт как главное действующее лицо в фантастическом мире сна, раскрывая его многогранные тембральные возможности в представленном образном контексте. Альтовый тембр передаёт целую гамму психологических оттенков – состояние сомнения, внутренней борьбы, утомления, спокойствия, равновесия, сопротивления, мистического предощущения, создаёт сказочно-фантастическую атмосферу. Такой богатый образ-

ный план удаётся передать благодаря новым колористическим находкам, появившимся при совмещении оркестровых и альтовых красок, и тонкому владению Юрием Башметом тембровыми богатствами альта. Кроме того, альтовая партия насыщена различными исполнительскими приёмами (глиссандо, тремоло *sul ponticello,* акцентированные синкопы и шестнадцатые *spiccato,* виртуозные пассажи, диссонирующие аккорды и двойные ноты), позволяющими раскрыть образно-тембровые и виртуозные способности инструмента.

Литература

1. Коллонтай (Ермолаев) М.Г. Концерт для альта с оркестром ор. 8 [Ноты] / М. Г. Коллонтай (Ермолаев) // Концерты для альта с оркестром. Выпуск 1. — М: Советский композитор, 1989. — С. 105-180.

2. Коллонтай М. Концерт для альта с оркестром [Электронный ресурс] / М. Коллонтай // Classic online. — 2012. — Режим доступа: https://classic-online.ru/archive/?file_id=75596.

Анастасия Шевцова (Саратов)

Исполнительский портрет Юрия Башмета

Интенсивный подъём интереса к альтовому искусству последней трети XX века связан прежде всего с деятельностью Юрия Башмета – «альта номер один» во всем мире.[1] Он продолжил путь, намеченный Вадимом Борисовским и Фёдором Дружининым. Так получилось, что Башмет учился у них обоих: изначально он поступил в класс к Борисовскому, но после его смерти перешёл в класс его ученика. По окончании Башметом первого года обучения в консерватории Борисовский уже видел большое музыкальное будущее альтиста и писал о нём: «*Юра – одарённый мальчик от природы и должен стать серьёзным музыкантом и серьёзным человеком»* (из письма родителям после первого курса консерватории) [4, с. 137].

Спустя четыре года, после окончания консерватории, уже не возникало сомнений в том, что он достигнет в альтовом исполнительстве больших высот. Дружинин так характеризует своего выпускника: *«Юрий Башмет – один из самых одарённых студентов моего класса. В нём соединились драгоценные исполнительские качества: музыкальная гибкость, незаурядные технические данные и большая работоспособность. За годы обучения Юрий Башмет овладел большим репертуаром нашего инструмента. Красивое звучание альта, свободная и точная техника, хорошее чувство формы исполняемого произведения, сценическая органичность – все эти качества позволяют надеяться, что Юрий Башмет разовьётся в яркого альтиста-солиста»* [4, с. 139]. Башмет оправдал ожидания своих учителей, преумножив обозначенные исполнительские качества.

Концертная деятельность

Будучи студентом IV курса консерватории, Башмет становится лауреатом II премии на престижном исполнительском международ-

[1] Уже в 1976 году английский критик М. Лопперт пишет, что «Башмет заслуживает признания как лучший альтист в мире» [Цит. по: 4, с. 26].

ном конкурсе им. Ф.Эркеля в Будапеште. *«У молодого музыканта волевой звук сочетается с необыкновенным блеском исполнительского мастерства и великолепной музыкальной интеллигентностью»* – один из отзывов на выступление Юрия Башмета [4, с. 27]. Через год он завоёвывает первую премию на конкурсе в Мюнхене, что было исключительным случаем в истории конкурса. Никогда прежде альтист не завоёвывал первой премии, тогда как по остальным специальностях высшей награды не был удостоен никто. Данное событие стало знаковым моментом в истории сольного альтового исполнительства.

Башмет стал *первым в мире* альтистом, который дал сольные концерты во всех лучших залах мира: Carnegie Hall (Нью-Йорк), Teatro alla Scala (Милан), Concertgebouw (Амстердам), Берлинская филармония, Barbican Hall (Лондон), Suntory Hall (Токио), Tivolis Koncertsal (Копенгаген), Musikverein (Вена), Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Рим), Большой зал Московской консерватории и Большой зал Санкт-Петербургской филармонии. Это беспрецедентная сольная концертная деятельность альтиста.

Значительные исполнительские заслуги Башмета не позволили ему безоговорочно рассчитывать на сольный концерт в Большом зале Московской консерватории. Только спустя восемь лет, после того как альтист дал концерты на самых значительных площадках мира, ему позволили сыграть концерт в стенах родной консерватории, настолько сильно было закреплено мнение о неспособности альта озвучить, заполнить собой пространство Большого зала. В 1983 году состоялся первый за всю историю существования отечественного исполнительства сольный альтовый концерт в Большом зале Московской консерватории. *«К сольному концерту в Большом зале я шёл все эти годы,* – вспоминает Башмет – *Чтобы играть соло в этом зале, надо было пройти все эти годы, сыграть всё до этого. С первой же ноты волнение необыкновенное не оставляло меня. Но волнение это было "от Бога", и я чувствовал, что концерт "пошёл". Я цепко держал себя и зал от начала и до конца. Не помню, чтобы когда-либо был в таком состоянии»* [4, с. 27]. Концерт Башмета, прошедший при аншлаговом заполнении зала, был очень хорошо принят публикой и позволил покончить с существовавшим предубеждением.

Башмет является продолжателем исполнительских традиций своих учителей Борисовского и Дружинина. Однако есть принципиальное отличие, определяющие своеобразие «башметовского», кульминационного этапа развития сольного альтового исполнительства

XX века. Прежде всего, Башмет – прирождённый солист, который решительно разграничивает солирование и ансамблирование: *«Формулируя собственное представления о личности современного концертирующего альтиста,* – говорит Башмет, – *сведу его к следующему: яркая музыкальная одарённость, полная самоотдача, что делает нежелательным постоянное участие в коллективном музицировании, требующем абсолютно иного стиля исполнения. Отдаю себе отчёт в полемичности последнего утверждения: ведь работа в оркестре или камерном ансамбле, безусловно, обогащает общую музыкальную культуру исполнителей. Однако счастливое сочетание в одном лице прекрасного солиста и оркестранта – скорее исключение из правил, нежели закономерность»* [2, с. 112]. Тем не менее, Башмет исполняет ансамблевую музыку в составе разных коллективов, но данные выступления занимают второстепенное место в его исполнительской деятельности, лишь сопутствуя и внося разнообразие в активную *сольную* концертную жизнь.

В отличие от своих учителей, Башмет никогда не работал в составе оркестра, отказавшись от подобной возможности в пользу сольного исполнительства ещё в самом начале своей карьеры. Желание участвовать в оркестровом музицировании позже проявилось в дирижировании и художественном руководстве тремя оркестрами (камерный ансамбль «Солисты Москвы», Государственный симфонический оркестр «Новая Россия», Всероссийский юношеский симфонический оркестр). Уникальная для альтиста исполнительская деятельность Башмета определяется масштабностью, охватывает всю страну и зарубежье.

Артистический облик

Исполнительский облик Башмета неповторим благодаря его *артистическим данным*. В самом начале своей исполнительской деятельности он уже выделялся яркостью артистического темперамента, небывалой для альтиста виртуозностью, сочетающейся с выразительностью фразировки, объёмным, насыщенным звуком и продуманной до мелочей интерпретацией исполняемых сочинений. Яркая, буквально актёрская, подача музыкального материала Башметом создаёт ощущение театрального действа, разворачивающегося на сцене, где главный герой – альт.

В артистическом образе Башмета сочетаются яркое жизнелюбие, смелость и мистическая загадочность, скрытность. Именно вторая со-

ставлявшая его артистической натуры оказалась созвучна альтовому голосу в XX столетии. Внешний образ исполнителя – длинные чёрные волосы, падающие на острые черты лица, точные, выразительные движения, негромкий, но твёрдый низкий голос – в сочетании с его яркой харизматичностью породили устойчивую ассоциацию с демоническим обликом скрипача-виртуоза: *«его называют русским Паганини, демоном с альтом»* [6]. Башмет, подчёркивая единение своего образа с качествами инструмента говорит: *«Альт – совершенно мистический, очень таинственный инструмент»* [1, с. 14].

Интерпретация

В начале исполнительской деятельности Башмета (1976 год) английский критик М. Лопперт пишет, что его *«интерпретация музыки … отличается уникальным сплавом темперамента, строгой сдержанности, глубокого насыщенного звука и высокого профессионализма»* [Цит. по: 4, с. 26].

Альтист обладает собственным, оригинальным ви́дением известной музыки и точным художественным прочтением новых произведений. Его трактовкам свойственна свежесть взгляда, естественность и непринуждённость. Подобное прочтение музыкальных сочинений, их уникальная *интерпретация* возможна лишь при наличии у исполнителя тонкого художественного чутья, интуиции и глубокого идейного осмысления материала. Башмет следующим образом определяет процесс рождения интерпретации: «*Надо уметь обнаружить нечто потрясающее не только в мелочах, но и в форме, конструкции произведения, обнаружить это, воспроизвести, попробовать довести до такой степени накал, чтобы это понял даже пятилетний ребёнок в зале — и далее мудро от этого отказаться. Ради истинной естественности и простоты. Вот это есть уже исполнение высшего порядка. Это мой идеал*» [4, с. 65].

Звук

Башмета-исполнителя отличает его необыкновенный альтовый звук, к которому применимо такое определение, как *«гранд-звук»* – насыщенный, объёмный, многогранный. Тембр его инструмента, вибрацию и произношение музыкальной фразы нельзя перепутать ни с одним другим исполнителем на альте. С первой ноты угадывается полное, цепкое, захватывающее звучание альта Башмета. После конкурса в Мюнхене о нём пишут: *«Звучание было мягким, бархатным и*

производило чрезвычайное впечатление…. По фантастичности воспроизведения и блеску звукоизвлечения его можно сравнить только с Давидом Ойстрахом» [Цит. по: 4, с. 26].

Как характерную исполнительскую особенность Башмета можно обозначить умелое владение совершенно разными тембрами и красками альтового звука. Неповторимый тембр альта исполнителя объясняется особым отношением к звукоизвлечению, особенным прикосновением смычка к струне. *«Звук – живая клетка музыки,* – говорит Башмет – *процесс её познания беспределен…»* [5]. Альтист с юности уделял достаточно много внимания правой руке, её положению на смычке, контакту смычка со струной, вырабатывал касание, разнохара́ктерную атаку звука, «дыхание смычка» во время длинной ноты [1]. Это позволило ему найти своё особое альтовое звучание, наполненное разнообразными тембральными оттенками, но всегда сохраняющее свой «башметовский» тон.

Техника

Идеальная *техническая оснащённость* Башмета равнозначна скрипичной, но выглядит более эффектно и виртуозно в альтовом исполнении. Башмет своей исполнительской деятельностью полностью разрушил стереотип, основанный на том, что альт – инструмент малоподвижный, невиртуозный. Абсолютная точность его интонации, свободное владение всеми техническими приёмами, ранее доступными преимущественно скрипке, выработка новых средств выразительности, являющихся яркой отличительной чертой исполнительской личности Башмета, сделали его уникальным музыкантом. О нём пишут: *«…виртуозность и чистота звука таковы, что можно услышать лишь у мастеров самого высокого класса»; «волевой звук сочетается с необыкновенным блеском исполнительского мастерства и великолепной музыкальной интеллигентностью»* [Цит. по: 4, с. 26].

Специфические черты

Итоговое звуковое впечатление во многом зависит от вибрации в левой руке, выбор характера которой опирается на исполнительский замысел. Башмет в совершенстве владеет искусством вибрации, наделяя альтовое звучание с её помощью самими разнообразными характеристиками. От предшественников его отличает владение интенсивной, широкой, но быстрой вибрацией в верхнем регистре, что добавляет альтовому звучанию яркую экспрессию и живость.

Башмет своим исполнительским примером лишил альт так называемой «мертвой зоны» на грифе, расширив диапазон звучания инструмента до его крайних пределов. При этом все альтовые регистры, включая крайний верхний, тембрально озвучены и наполнены. В своих образных поисках Башмет выходит за пределы драматической и философской трактовок альта, предложенных его учителями Борисовским и Дружининым. Он мыслит шире, выходя за рамки камерного музицирования и сольного философского размышления, видя альт солистом, ведущим за собой большой симфонический оркестр. Его исполнительская сила убеждает в этом композиторов, которые посвящают Башмету свои крупные концертные сочинения. Впервые композиторы разных стран посвящают *альтисту* более семидесяти сольных сочинений.

Ключевой особенностью исполнительского облика Башмета является его отношение к взаимодействию с авторским текстом музыкальных сочинений: *«До тех пор, пока я не уверен в необходимости следующей ноты (а это уже соавторство) и пока не представляю себе, что я сам сочинил эту музыку, я не готов выходить с ней на сцену»* [3, с. 6]. Подобный подход к музыкальному материалу в сочетании с максимальной творческой инициативой альтиста позволил Башмету, как *исполнителю-художнику*, создавать уникальные трактовки сочинений.

***

«То, что Ростропович делает на виолончели, Рихтер – на рояле, Башмет – на альте», – таков один из многочисленных отзывов, посвящённых выступлениям Ю.А.Башмета [4, с. 153]. Несмотря на свою краткость, он достаточно ёмко определяет место альтиста среди исполнителей последней трети XX века. Его редкостный дар является уникальным сплавом исполнительских качеств, включающих в себя яркий, выразительный альтовый звук, представленный во множестве тембрально-образных проявлений, совершенный технический аппарат, виртуозность, самобытную артистичность и сильную волю, позволившую добиться окончательного признания альта сольным концертным инструментом, равноправным скрипке и виолончели.

Башмет объединил в своём исполнительском мышлении рационализм, присущий Дружинину, и эмоциональный романтизм, свойственный Борисовскому, что позволило ему свободно воплотить своё представление альта. В руках Башмета, как *исполнителя-художника*,

альт стал ярким, сольным концертным инструментом, способным наполнить своим звучанием лучшие залы мира и экспонировать свой собственный голос в многочисленных оригинальных сочинениях. За альтом признаётся художественная уникальность, а специфичность его тембра становится главным преимуществом инструмента.

Наполненное, объемное и невероятно динамически разнообразное звучание Башмета во многом определило направление развития композиторской мысли последней трети XX века. Благодаря его яркому, насыщенному и открытому звучанию, альт перестали воспринимать как сугубо камерный инструмент, требующий деликатного отношения. Композиторы стали свободно использовать полномасштабный симфонический состав в концертных сочинениях для альта с оркестром.

Литература

1. Башмет, Ю. А. Вокзал мечты / Ю.А. Башмет. — М.: Вагриус, 2003. — 271 с.
2. Дашак, З. Соревнуются альтисты / З. Дашак // Советская музыка. — 1981. — № 4. — С. 111-112.
3. Колесова, Н. Юрий Башмет. Альтист / Н. Колесова // Весь мир. — 2001. — № 2 — С. 5-7
4. Чернова-Строй, И. В. Юрий Башмет — грани совершенства / И. В. Чернова-Строй. — Львов: Пирамида, 2003. — 208 с.
5. Яковлева, М. Каждый делает свой выбор / М. Яковлева // Вечерняя Москва. — 1992. — от 2.07. — С. 3
6. Варцаба, В. «Русский Паганини», «демон с альтом», хулиган. Факты из жизни Юрия Башмета [Электронный ресурс] / В. Варцаба // Аргументы и факты Rostov.AIF.ru. — Режим доступа: https://rostov.aif.ru/society/persona/russkiy_paganini_demon_s_altom_huligan_fakty_iz_zhizni_yuriya_bashmeta.

Асида Царгуш (Абхазия)

Нодар Чанба – музыкант и гражданин Страны Души

История становления абхазской профессиональной музыкальной культуры сложна и драматична. Едва зарождавшиеся во второй половине 19 века европейские формы музицирования лишь в 30 годы XX века стали формироваться в систему профессионального академического образования. Но в 37–38-х годах и этот процесс трагически был прерван массовыми репрессиями и гонениями на абхазскую интеллигенцию и прогрессивное абхазское крестьянство.

Новый этап пришёлся на 50–60-е годы, и он дал мощный подъем в разных сферах музыкальной жизни – исполнительской, педагогической, композиторской и научной. Но и здесь были свои сложности. Яркие талантливые абхазские музыканты не всегда имели благоприятные условия для развития своего творческого потенциала и более высокого профессионального роста. Некоторые были вынуждены

оставить учёбу или совмещать её с работой ввиду крайней нехватки национальных музыкальных кадров.

И в этом сложном процессе судьба Нодара Чанба – абхазского композитора, дирижёра, ученого и общественного деятеля – является неким счастливым исключением. Ещё в ранней юности, замеченный одним из представителей того самого поколения абхазских композиторов 60-х годов Константином Ченгелия, он поступает в Гудаутскую музыкальную школу, а по её окончании в Сухумское музыкальное училище на теоретическое отделение. С огромной благодарностью вспоминает своих замечательных педагогов – Л.Чепелянского, Л.Зантарая. А.Ашхаруа, К.Ченгелия, которые дали не только фундаментальные знания по теории и истории музыки, но и привили любовь к абхазской народной музыке. После училища он поступает в Саратовскую государственную консерваторию, а через год переводится в Московскую государственную консерваторию, которую успешно оканчивает по специальности хоровое дирижирование. Несмотря на столь основательную образовательную базу, Нодар Чанба находится в состоянии непрерывного процесса саморазвития и самообразования. Своё стремление к совершенствованию профессионального мастерства он реализовывает в России у таких блестящих педагогов как В.И.Краснощёков – дирижёр, профессор Московской консерватории, автор трудов по хороведению, А.С.Леман – профессором Московской консерватории, зав. кафедрой композиции МГК, М.Ф.Эрмлер – народный артист России, главный дирижер Большого театра в 80–90 годы, М.Н.Симанский – композитор, профессор Саратовской консерватории. Не довольствуясь этим, он участвует в мастер-классах Хельмута Риллинага в Бах-академии (Германия), принимает приглашение работать в Южной Корее, а в настоящее время живет и работает во Франции.

Это беспрецедентное для абхазской профессиональной музыки обстоятельство имело огромное значение как и для самого музыканта, так и для абхазской музыки в целом, т.к. в этих странах Н.Чанба стал страстным пропагандистом абхазской музыки, открывая её для людей, зачастую не знавших о существовании такой страны и такого народа! Мало кто в Абхазии не слышал хор Сеульского университета Санмьён под управлением Нодара Чанба, исполнявшего абхазские народные песни. Не менее значимыми событиями для истории абхазской музыки стали премьеры двух балетов композитора «Королев-

ский цветок» («Иисус») и «Пиноккио» в Южной Корее и Сербии, прошедшие с большим успехом.

Сцена из балета «Королевский цветок» («Иисус»).
Национальный театр Республики Корея, Сеул, 2010 г.

Говоря о Нодаре Чанба, прежде всего, надо отметить большую многогранность его таланта – дирижёр, композитор, учёный, активный общественный деятель. И вклад Нодара Викторовича в каждую из этих сфер абхазской культуры поистине бесценен.

Свой основной профессиональный путь в качестве дирижёра Н.Чанба начал в 1985 году, когда он после завершения учебы в Москве, вернулся в Абхазию и стал работать дирижёром, а затем художественным руководителем и главным дирижёром Государственной хоровой капеллы Абхазии. Его первым серьёзным дебютом стало выступление в 1987 году в зале Абхазской филармонии на заключительном концерте Всесоюзного фестиваля советской симфонической музыки. Известный абхазский музыковед, кандидат философских наук А.Г.Ашхаруа писала, что молодого дирижера отличает «солидная профессиональная подготовка, большое терпение и огромная трудоспособность, что вселяет уверенность в том, что он сумеет приумножить богатые традиции этого коллектива». И как показало время, под руководством Н.Чанба хоровая капелла Абхазии вышла на

качественно новый художественный уровень. Его характеризует несколько основных черт:

1. Повышение культуры хорового пения и вокально-хоровой техники, особые требования к чистоте интонирования, фразировке, нюансировке, а также работе по особой системе синтеза музыки и цвета, которая по мнению дирижёра обогащала исполняемую музыку.

2. Расширение репертуара выдающимися творениями мировой хоровой литературы Монтеверди, Лассо, Баха, Генделя, Моцарта, Шуберта, Доницетти, Перголези, русской духовной музыкы.

3. Большое внимание и глубоко аутентичный подход к пониманию и исполнению абхазских народных песен с учётом истории их создания, форм бытования, жанровыми особенностями, тщательная работа над дикцией, дыханием, спецификой звукоизвлечения.

Это был сложный процесс, требовавший не только колоссальных усилий, но и определённой жёсткости и принципиальности. Однако, молодой дирижёр блестяще справился с задачей, и концерты хоровой капеллы под его руководством становились ярким событием в музыкальной жизни Абхазии, а зарубежные гастроли открывали слушателям маленькую страну с большими культурными традициями.

Возросший авторитет Н.Чанба в абхазском обществе стал поводом его назначения в 1991 году Министром культуры и образования Республики Абхазия. Это было признанием его несомненных заслуг, высокого профессионализма и незаурядных организаторских и лидерских качеств. Кроме того, его участие в национально-освободительном движении не оставляло сомнений в том, что как истинный патриот он сумеет поднять на должный уровень такие жизненно важные сферы общественной жизни. Поддерживаемый тогдашним лидером государства Владиславом Ардзынба, Нодар Чанба развернул поистине колоссальную работу, пытаясь, с одной стороны, сохранить основополагающий для абхазов кодекс Апсуара, а с другой, приблизить к лучшим прогрессивным достижениям мировой цивилизации в этих областях. Ставя целью не просто передачу знаний, а воспитание «высококультурной молодежи, имеющей образ, который соответствовал бы гражданину Страны Души», были введены новые предметы в школах: «Апсуара», «Живая этика», «Этика и религия», «История религии, «История культуры». Разрабатывались новые концепции образования, учебные программы, методические пособия, готовились фольклорные экспедиции, но увы.... это были мечты, которым не суждено было сбыться. Абхазо-грузинская война и после-

дующие годы разрухи, изоляции и блокады, отнюдь, не способствовали осуществлению этих амбициозных планов. Да и творческие задачи стали трудно осуществимы в Абхазии. В одном из своих интервью Н.Чанба с горечью признавался: «Абхазия мне, как профессиональному музыканту, не может дать ничего. Заниматься творчеством без привлечения к политическим интригам стало невозможным, а отсутствие большого симфонического оркестра совсем сужает творческие возможности». Именно с этим обстоятельством и связан отъезд Чанба из Абхазии в Южную Корею, где он проработал более 16 лет профессором Сеульского университета Санмьён, Сеульского университета искусств, Университета г. Тэгу, а также руководителем Филармонического оркестра и Сеульского государственного оркестра.

Находясь в другой части света, Н.Чанба не теряет связи с родиной. Продолжает изучение абхазского музыкального фольклора, поддерживает творческие контакты с деятелями абхазской музыкальной культуры, чутко держит «руку на пульсе» родной хоровой капеллы, руководимой народной артисткой Абхазии Норой Аджинджал, организует участие абхазского хореографического ансамбля «Щаратын» во Всемирном фестивале народных танцев в Сеуле, где абхазские танцоры одержали триумфальную победу. Более того, Н.Чанба разучивает с корейскими музыкантами абхазские народные песни «О скале», «Озбакь», «Песня ранения» и другие, открывая для корейской публики самобытную культуру своего народа.

Благодаря работе в Сеуле у Н.Чанба появились великолепные возможности для развития профессионального мастерства. Он выступает со многими известными хорами, оркестрами и солистами, дирижирует в различных национальных театрах и концертных залах. Под его управлением звучат оперы «Евгений Онегин» Чайковского и «Любовный напиток» Доницетти, симфонии – 9-я Бетховена, 5-я Чайковского, 5-я Шостаковича, 9-я Дворжака, 3-я Сен-Санса, произведения Баха, Моцарта, Мендельсона и др. Незабываемой была работа в проектах с участием на сцене до 300 музыкантов одновременно! Не менее важной была для него, как для композитора, возможность осуществить постановку двух своих балетов – «Королевский цветок» и «Пиноккио».

После исполнения оперы Г.Доницетти «Любовный напиток», Сангмёнг Арт центр, Сеул, 2008 г.

Но при этом, где бы не находился Нодар Викторович – в Корее, Германии или Франции – он всегда жил мыслями об Абхазии. «Я отношусь к той части абхазов, которые больны неизлечимой болезнью под названием «Любовь к Абхазии». Эта болезнь не зависит от географического местонахождения «пациента», – говорил музыкант в одном из своих интервью.

Возвращаясь к характеристике многогранной деятельности Н.Чанба, хотелось бы отметить и такое важное её направление, как музыкально-просветительское. На протяжении ряда лет он вёл циклы передач на Абхазском государственном ТВ и Радио: «Амузыка адуней» («Мир музыки») и «Университет музыкальной культуры», где освещались такие темы, как: «Опера», «Классическая музыка и современный балет», «Музыка и другие виды искусства», «Как слушать и понимать музыку». В этих программах Н.Чанба в доступной форме рассказывал аудитории о классической музыке, её истории, жанрах, знакомил с шедеврами мировой музыкальной классики и современными явлениями в искусстве. «Надо, чтобы Бах, Малер, Шекспир, Рембрандт стали частью абхазской культуры», – говорил Н.Чанба, стремясь приблизить мировое культурное наследие к народу Абхазии.

Но, если музыкально-образовательные проекты носили просветительский характер и предназначались аудитории, малознакомой с академическим искусством, то научная деятельность Н.Чанба – учёного и исследователя – носила фундаментальный характер и рассчитана была на профессиональные музыкальные и научные круги. Ин-

терес к исследовательской работе проявился ещё в консерваторские годы, когда он публикует несколько статей во всесоюзном журнале «Музыкальная жизнь» и в абхазской периодической печати: «Древность и молодость абхазской музыки» (1982), «Праздник абхазского фольклора» (1983), «Несколько слов о нартских песнях» (1983) А темой дипломной работы по окончании Московской консерватории стала «Абхазская народная и профессиональная хоровая музыка». И как показало будущее, именно изучение абхазского музыкального фольклора и станет основой и последующих научных трудов Чанба.

Особенно активной научная деятельность стала в 2000 годах. Именно тогда выходят в свет статьи «Особенности героических песен абхазов», «Современные тенденции в обработке народных песен для академического хора», «Три ипостаси героического в музыкальном фольклоре абхазов», «Музыкально-поэтическая модель абхазской героической песни и её родство с музыкой других народов Кавказа», «Истоки традиционного многоголосия абхазов», «Нартский эпос- источник музыкальной культуры абхазов», «Абхазские народные песни. Ремарки дирижёра», «Героические песни абхазов». Темой диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения в Саратовской государственной консерватории им. Собинова в 2019 году стала «Героическая хоровая песня абхазов».

Трудно переоценить значение этих трудов для абхазского музыкознания. Их ценность не только в том, что Н.Чанба затрагивает малоизученные области абхазской музыкальной фольклористики, но и в том, что свои исследования он осуществляет на стыке нескольких научных дисциплин – народное творчество, философия, история, мифология, поэтика. Как пишет доктор искусствоведения, доцент Саратовской консерватории Л.А.Вишневская о монографии «Героическая хоровая песня абхазов»: «Любовь и преданность своей Родине, личная ответственность за судьбу музыкального наследия абхазов – основной мотив и содержательный стержень книги, соединившей познавательное и увлекательное повествование о песенном фольклоре с философским научным осмыслением жанровых, структурных, и исполнительских особенностей абхазской народной песни». То, что именно героическая песня стала объектом изучения, тоже вполне закономерно, ведь именно она «воскрешает и сохраняет ментальный «заряд» абхазцев, составляет классику и золотой фонд абхазского фольклора» – пишет Л.Вишневская в своей статье «Песню поёт дух».

Монография охватывает большой исторический пласт – это и нартовские песни, и героические песни 19 века, и песни времён революции 1917 г., и, наконец, современные героические песни, рождённые в огне абхазо-грузинской войны 1992–93гг. Автор называет их «героическими бардовскими песнями», ставшими своеобразным «документом» одного из наиболее трагических периодов в истории абхазского народа. Помимо разбора песен, в книге затрагиваются и вопросы исполнительства, хоровой аранжировки.

Безусловно, монография Н.Чанба – одна из самых фундаментальных музыковедческих работ по этой теме, и, как пишет в своей рецензии к книге профессор Московской государственной консерватории, заслуженный деятель искусств РФ В.В.Суханов: «Широта охвата автором литературы по разрабатываемой и смежной тематике позволяют сделать вывод о серьёзной научной основе предпринятого исследования... а сама тематика исследования говорит о его высокой этической значимости».

Большой интерес представляет и другая научная статья, опубликованная в 15-ом номере альманаха «Диалог искусств и арт-парадигм» научного издания Центра художественных исследований, созданного в 2009 г. в стенах Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова. В статье под названием «Народная музыка абхазов и нартский эпос», знакомые абхазам с детства сюжеты сказаний становятся «музыкальными эпизодами», по которым мы узнаём о месте музыки в жизни нартов. И хотя, как утверждает автор «главное занятие нартов, конечно же, не пение и развлечение, а добывание жизненных благ для себя и окружающих», но в то же время, «музыка и танцы были неотъемлемой частью их жизни». Легенда о появлении первой песни у абхазов связана с нартом Кьатауан, он же смастерил первую абхазскую флейту-ачарпын, могучая мать нартов Сатаней-гуашьа пела колыбельную Сасрыкве, песней нарты лечили больных, прославляли богов, песня сопровождала их в походах. «Ценность «Нартского эпоса» не только в том, что он является неиссякаемым источником фундаментальных положений мировоззрения абхазов, но и важным источником музыкальной культуры народа», – констатирует автор.

Абхазскую народную песню «Песня ранения»
исполняет Государственный хор Республики Корея.
Дирижёр Н.Чанба. Сеул, Арт-центр, 2014 г.

Чем бы не занимался Н.В.Чанба – пишет музыку, дирижирует хором или оркестром, работает над научными трудами или даёт интервью – все его мысли и дела связаны с желанием продвигать абхазскую музыкальную культуру в мире, и продвигать мировую музыкальную культуру в Абхазии. И эта его принципиальная позиция имеет давнюю историю и связана с активным участием Нодара Викторовича в абхазском национально-освободительном движении. Сначала это был «Союз творческой молодёжи Абхазии», затем общественно-политическое движение – Народный Форум Абхазии «Айдгылара» («Единство»). Основной целью движения было объединение народа против националистической политики Грузии, против попрания основных прав и свобод народа – права говорить на своём языке, права развивать свою культуру, права на независимость и самоопределение. «Аидгылара» была уникальной по духу и содержанию организацией, – писал Нодар Чанба в одной из своих публикаций, – объединившей все народы Абхазии. Это был оркестр, который хорошо играл, под руководством невидимого дирижёра по имени Дух Народа, и главное, в «Айдгылара» была идея освобождения нашего народа». Роковой ошибкой считает Н. Чанба развал «Айдгылара», так как безжалостно было разрушено то, что собиралось по крупицам – Единство народа Абхазии. «Меня не может не беспокоить системный сбой в мышлении многих абхазов... но я надеюсь, что молодое поко-

ление преодолеет препятствия и продвинется дальше по пути развития, и у нас будет шанс понять, кто такие абхазы, зачем мы существуем, что мы хотим и куда идём».

Хочется верить, что пророческими будут слова известного абхазского историка и археолога, героя, отдавшего жизнь за свободу Апсны, памяти которого Н.Чанба посвятил хоровую оду, Мушния Хварцкия: «Я верю в свой народ и в то, что мы победим, что через эту победу и эти страдания мы возродимся другими, на качественно новом уровне».

И хотя сегодня Н.Чанба живет в тихом, комфортном уединении на юге Франции, который очень напоминает его Родину, мысли об Абхазии, её будущем, о её культуре, образовании, о судьбе молодого поколения не покидают его. Лейтмотивом этих размышлений является идея «Апсуара» – Духотворчества. «В моем понимании – это путь достижения особого гармоничного состояния души. Это нечто большее, чем религиозные заповеди и строгие правила этикета. Это то, что практиковали наши предки, и то, чем должны заниматься абхазы и все те, кто проживает в Апсны».

Идеей духовности пронизаны не только статьи и труды музыканта, но и его композиторское творчество. В каком бы жанре не работал композитор – балет, симфоническая, фортепианная, камерно-вокальная или хоровая музыка – всё пронизано идеей духовности и стремлением композитора к воплощению серьёзных, глубоких тем, важных этических и нравственных проблем, будь то балетная сказка о деревянной кукле или духовное сочинение литургического характера, лирическая фортепианная миниатюра или героико-эпическое хоровое полотно.

Н.В.Чанба – народный артист Республики Абхазтя, кандидат искусствоведения, член-корреспондент Парижской академии наук «Ararat», ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. Он по-прежнему полон творческих планов, участвует в различных проектах во Франции и в Абхазии, продолжает сочинять музыку, публикует исследовательские статьи, выступает с докладами на Международных научных конференциях в Париже, Женеве, Ереване и др., где знакомит научный мир с музыкальной культурой абхазского народа.

Сведения об авторах

Волкова Полина Станиславовна (Краснодар/Петербург) – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор 6 кафедры русского языка Краснодарского высшего военного училища имени С.М.Штеменко, профессор кафедры социологии и культурологии Российского педагогического университета имени А.И.Герцена (Петербург).

Выбыванец Элеонора Васильевна (Краснодар) – кандидат искусствоведения, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ДШИ № 12.

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 Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха.

Ефимовская Валентина Валентиновна (Петербург) – поэт, литературный критик, член Союза писателей России, советник Российской Академии естественных наук, автор пяти поэтических сборников, текстов к четырем альбомам по искусству, книги критических статей о современной литературе «Резонанс жизни», заместитель главного редактора журнала «Родная Ладога».

Николаева Ирина Вадимовна (Саратов) – заведующая кафедрой специального фортепиано Музыкально-эстетического лицея имени А.Г.Шнитке, почётный работник образования России.

Pacuraru Costel (**Пакурару** Костель) (Испания) – психолог, специалист по клинической психологии (Universidad de Valencia / Университет Валенсии), магистр общей психологии здоровья. В настоящее время совместно с Ассоциацией по Изучению Катарской Культуры участвует в исследованиях по музыкологии, психологии и духовному искусству древних народов и цивилизаций, а также является координатором проектов Музыкальной Школы Миннезанга.

Резницкая Татьяна Борисовна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Резниченко Наум Ааронович (Украина) – литературовед.

Селицкий Александр Яковлевич (Ростов-на-Дону) – доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории имени С.В.Рахманинова, советник художественного руководителя Ростовского государственного музыкального театра.

Triguero Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo) (Cuba) (**Тригеро** Эрнесто) (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.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Царгуш Асида Ивановна (Абхазия) – музыковед, преподаватель теоретических дисциплин Сухумского музыкального училища имени А.Чичба, заслуженный работник культуры Республики Абхазия.

Шевцова Анастасия Владимировна (Саратов) – старший преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Шмакова Ольга Владимировна (Волгоград) – кандидат искусствоведения, доцент Волгоградской консерватории имени П.А.Серебрякова.

Содержание

Александр Демченко (Саратов)
Время шестидесятников XX века. *Очерк седьмой* 3

Николай Хренов (Москва)
Шестидесятые и шестидесятники в истории России XX века
Часть седьмая 11

Ирина Николаева (Саратов)
«Жить удесятерённой жизнью» 15

Александр Демченко (Саратов)
Певческий универсализм 50

Полина Волкова, Элеонора Выбыванец (Краснодар)
«Белые ночи» Тейлора Хэкфорда: Барышников–Высоцкий 79

Татьяна Резницкая (Оренбург)
Беби-бумер «когорты шестидесятых»
или оратор «молчаливого поколения» 88

Александр Селицкий (Ростов-на-Дону)
Анатолий Цукер: дар ненапрасный 102

Валентина Ефимовская (Петербург)
Портрет (о книге А.Л.Казина «Великая Россия») 117

Costel Pacuraru (España)
Костель Пакурару (Испания)
Juan de San Grial,
el gran artífice del *Espíritu Omnibueno* del tercer milenio 129

Александр Демченко (Саратов)
Людмила Лицова 176

Ernesto Triguero Tamayo (Cuba)
Эрнесто Тригеро (Куба)
Alberto Lescay Merencio y la gestión de la escultura conmemorativa
de la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales en Santiago de Cuba
Альберто Лескай Меренсио и памятная скульптура
на площади Революции с конной статуей
Антонио Масео Грахалес в Сантьяго-де-Куба 184

Наум Резниченко (Украина)
«Уроки каллиграфии» и «иероглифы» Светланы Кековой 227

Ольга Шмакова (Волгоград)
Людмила Павловна Казанцева: штрихи к портрету 260

Анастасия Шевцова (Саратов)
Тембральная специфика
Концерта для альта с оркестром Михаила Коллонтая 289

Анастасия Шевцова (Саратов)
Исполнительский портрет Юрия Башмета 300

Асида Царгуш (Абхазия)
Нодар Чанба – музыкант и гражданин Страны Души 307

Сведения об авторах 317

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 43

По материалам IX Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART IX»

22 февраля 2022 года

Редактор: С.Шлыкова
Компьютерная верстка: С.Шлыковой

Подписано к печати 21.04.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 20,6. Уч.-изд. л. 16,6. Тираж 100. Заказ 46.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1