

На правах рукописи

Монастыршина Юлия Александровна

ТВОРЧЕСТВО Г. ГУЛЬДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2019

Работа выполнена на кафедре музыковедения и аналитической методологии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина»

Официальные оппоненты: **Демченко Александр Иванович**
доктор искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова, профессор кафедры
истории музыки

Долинская Елена Борисовна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, профессор кафедры
истории русской музыки

Петров Владислав Олегович
доктор искусствоведения, доцент,
Астраханская государственная
консерватория, доцент кафедры теории и
истории музыки

Ведущая организация: Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-
Корсакова, кафедра общего курса и методики
преподавания фортепиано

Защита состоится «26» декабря 2019 года в 14.00 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова: 344002, г. Ростов-на-Дону,
пр. Будёновский, 23, ауд. 231.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки
Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на
сайте: <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «___» _____ 2019 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Е. Э.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Настоящая работа посвящена творчеству Глена Гульда. Данная личность была выбрана автором далеко не случайно. Общеизвестно, что наследие канадского музыканта год от года вызывает всё больший интерес; личности и деятельности великого пианиста посвящена чрезвычайно обширная литература, что даёт основания считать его знаковой фигурой современного исполнительского искусства в частности, и культуры в целом. Действительно, историческая роль Г. Гульда поистине уникальна, ибо именно он произвёл революцию в исполнительстве наших дней, именно Г. Гульд выдвинул новое понимание того, что такое исполнитель и каково его предназначение. Именно с него ведёт своё начало новое направление, которое можно условно назвать исполнительством интеллектуального толка, в основе которого лежит идея предельно точной режиссуры, когда сама по себе интерпретация выступает в роли механизма, позволяющего виртуозно управлять слушательским восприятием, когда сам акт режиссирования нашего внимания становится самодостаточным объектом интереса музыканта. Неоспорим тот факт, что Г. Гульд оказал большое влияние на поиски новой фортепианной выразительности и способы интонационного обновления музыкального произведения в XX – XXI вв.

Вместе с тем, Г. Гульд перенёс основной момент творчества с живой игры выступления в область звукомонтажа, когда конечный продукт оказывается результатом комбинирования множества сделанных дублей. Именно он одним из первых оценил безграничные возможности, предоставляемые звукозаписью. В частности, пианист обратил внимание на то, что, получив доступ к записям разных лет, мы приобретаем возможность их сравнения, о чем свидетельствует следующее его наблюдение: «Темпы в тридцатые годы были существенно быстрее, нежели в наши дни»¹.

¹Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! / пер. с фр. М. Ивановой-Аннинской. – М.: Классика-XXI, 2008. С. 126.

В исследуемой проблеме есть еще один важный аспект: документально засвидетельствованное на звуковом носителе исполнение является зафиксированным текстом, своего рода аналогом нотного текста, однако, имеющего иную эстетическую природу. В результате исполнение, задокументированное на диске, оказывается феноменом, в пространстве которого осуществляется диалог устной и письменной культур. Изучение такой динамики традиций представляется одной из первостепенных научных задач. При этом наиболее показательным с нашей точки зрения указанная проблематика представлена творчеством Г. Гульда. В то же самое время звукозапись стала причиной появления в творчестве пианиста феномена, который может быть назван «ни на что не похожее исполнение». «...Если делаешь запись, – считал он, – то играть надо иначе, чем играли до тебя. Нужно нащупать новую дорожку, новую убедительную манеру»². «Если этот новый подход кажется нарочитым, если он не открывает ничего нового в архитектонике произведения, то лучше не записывать новую вещь. В наше время записи великих исполнителей прошлого и настоящего существуют параллельно и в любой момент доступны для тех, кто хочет их услышать. Так что исполнитель или должен заново сочинить музыкальное произведение, или найти себе другое занятие»³.

В результате возникает исполнительское творчество, существующее на иных философско-эстетических основаниях. И осмысление этих оснований влечёт за собой необходимость в создании понятийного аппарата, который позволил бы в полной мере оценить всю тонкость интеллектуальной игры, предложенной канадским пианистом. Несмотря на внушительный перечень исследований, посвященных Гульду, вопрос о том, в чем же именно состоят его инновации, до сих пор остается без ответа. Необходим такой анализ исполнения, который позволил бы понять общее и частное, ибо – оно не есть выражение лишь индивидуальной творческой воли, но и самовыражение

²Там же. С. 156.

³Там же. С. 154-155.

культуры в целом. Вместе с тем, интерпретация не только лишь отражение эмоций исполнителя или эмоций эпохи. В ней содержатся формулы, дающие возможность считывать смыслы. И главная задача анализа исполнительской трактовки – не в трансляции упомянутых эмоций, а в создании познавательного аппарата для понимания глубинного смысла интерпретации. Требуется иной уровень осмысления феномена исполнительского прочтения, что и обуславливает необходимость привлечения широкого культурного континуума, ибо издали зачастую объект виден лучше, нежели вблизи. Именно такой контекстный подход, взгляд на исполнение с высоты широких культурных реалий способен стать действенным инструментом в определении философско-эстетической сущности исполнительского замысла.

Фортепианным и иным исполнениям в целом и трактовкам Г. Гульда в частности посвящена обширная литература, тогда как комплексного интерпретационного анализа, рассматривающего многочисленные стороны и элементы интерпретации в аспекте современной исполнителю культурной ситуации, до сих пор не было. С назревшей потребностью научного знания дать философско-эстетические обоснования стилевым инновациям пианиста и феномену современного исполнительского стиля связана актуальность темы настоящей диссертации.

Степень научной разработанности проблемы. Наиболее подробно освещают творчество Гульда зарубежные исследования. Среди них можно выделить следующие. Монография Дж. Пейзанта, содержащая важные биографические материалы, полученные автором от самого музыканта Гульда. Спецификой этой работы является анализ личности пианиста, где выводятся особенности воззрений художника на действительность и некоторые черты его искусства.

Статьи, заметки и книги, посвященные разным сторонам жизненного пути и личности пианиста: особо отметим книгу П. Оствальда. В статье «10 истин относительно Глена Гульда» автор Дженифер Лесьер наряду с биографическими поднимает вопросы исполнительства и звукозаписи,

чувства вкуса и стиля, также касается проблемы интерпретации баховской музыки.

Упомянем исследование канадского музыковеда К. Баззаны и его книгу «Очарованный странник. Жизнь и искусство Глена Гульда», представляющую собой детальное жизнеописание пианиста. Тщательно изучив мировую гульдиану, автор делает вывод, что исполнитель – вполне узнаваемый «продукт» своей страны, своей провинции, своего города и, наконец, времени, в которое он появился на свет. Свою позицию автор дополняет различными фактами, подтверждающими этот тезис.

В книге «Glenn Gould at Work» Эндрю Каздин, продюсер пианиста, концентрируется почти исключительно на своих воспоминаниях о работе с пианистом в студии звукозаписи. «Беседы с Гленом Гульдом» – собрание интервью, которые исполнитель давал Дж. Котту; в них он рассказывает о своих удачных выступлениях.

В кратких очерках Т. Пейджа – характеристика творческой личности пианиста. Пытаясь сделать обобщающие выводы, автор пишет не о принципах его творчества, его стиле, но собирают высказывания самого Г. Гульда о различных проблемах современности. Именно так, например, построены две самые крупные работы – Пейзанта и Оствальда. Однако этот подход кажется недостаточным, ведь особенности творческой индивидуальности музыканта наиболее глубоко могут быть раскрыты в стилевой характеристике его искусства и мышления.

Посвященные искусству Г. Гульда работы отечественных исследователей можно разделить на три тематические группы:

I. Исследования, в которых авторы стремятся целостно охватить личность канадского пианиста. Специфика его творческого облика рассматриваются в статье В. Чинаева «К портрету Г. Гульда — личности и музыканта», исполнительского стиля музыканта касается С. Осокин в статье «Историческая жизнь “Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха в исполнительском искусстве второй половины XX века». Автор выявляет

различия исполнительских концепций Рихтера и Гульда, но останавливается и на общих чертах: в замыслах обоих музыкантов прослеживается идея диалога эпох и стилей.

Следует также упомянуть статью К. В. Мартыновича «Об исполнении клавирной музыки Баха на фортепиано»; автор состоял в личной переписке с Г. Гульдом, и его статья является первым аналитическим исследованием творчества канадского пианиста на русском языке.

II. Обзорные статьи, посвященные более частным вопросам. Звукозапись и её место в современной исполнительской деятельности – об этом писали А. Майкапар, В. Тропп.

III. Рецензии на гастроли пианиста в СССР в 1957 году. В печати выступили такие известные музыканты, как Н. Голубовская, Г. Нейгауз, Д. Рабинович и др.

Отдельно выделяются работы, затрагивающие вопросы исполнительского стиля Г. Гульда. Среди них назовем книгу Д. Рабиновича «Исполнитель и стиль». Автор предлагает основу для вопроса об историческом месте индивидуального стиля канадского пианиста.

Особо отметим обсуждение отдельных статей из литературно-публицистического наследия Г. Гульда. Среди этих публикаций выделим перевод одной из наиболее крупных статей пианиста, важной для понимания его мировоззрения и особенностей его стилевой эволюции, – «Музыка в Советском Союзе». Перевод выполнен А. Хитруком и сопровождается вступительной статьей переводчика, в которой он дает характеристику позиции автора и обосновывает специфику его оценочной шкалы и стилевых пристрастий.

Стоит особо выделить работу Г. Котляренко «Глен Гульд и проблемы исполнительского стиля XX века», в которой сделана попытка определить основы художественного мышления музыканта и своеобразие его мастерства. Тем не менее, невзирая на отдельные ценные наблюдения, попытки так и остались попытками, поскольку автор не затрагивает

масштабное поле современной Гульд культуры, а вне широкого историко-культурного контекста понять всю глубину гульдовских концепций попросту не представляется возможным.

Проблематика, рассматриваемая в настоящей диссертации, прямо или косвенно затрагивается в целом ряде научных исследований. Среди них, в первую очередь, стоит отметить такие работы, как: «Динамическое интонирование в искусстве пианиста» Н. Бажанова; «Складывающаяся система» Н. Драч; «Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры» С. Вартанова; «Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен» Н. Мельниковой; «Вопросы фортепианного исполнительства», опубликованные под редакцией М. Соколова, «Формы бытования фортепианного искусства» Е. Шабшаевич, исследования творчества выдающихся пианистов, представленные Т. Щикуновой, и педагогики – М. Воротной. Исполнительские анализы фортепианных сочинений также содержатся в трудах Н. Корыхаловой («Увидеть в нотном тексте...»), М. Черной («Художественные приоритеты в решении технологических проблем») и К. Дюрер.

Во всех вышеуказанных работах рассматриваются многие аспекты феномена интерпретации, в том числе, наиболее яркие черты национальных исполнительских школ, объединяются и обобщаются различные представления о техническом совершенстве реализации художественного замысла, об адекватном прочтении авторского текста, верном в стилевом отношении исполнении.

В свою очередь, неотъемлемой частью исследуемого феномена является проблема исполнительского стиля, вызывающая живой научный интерес и представляющая широкий спектр научных работ в этой области. На данную тему писали такие авторы как М. Аркадьев, А. Бажанов, Л. Баренбойм, Д. Благой, Б. Бородин, А. Вицинский, Г. Гинзбург, Н. Голубовская, М. Гринберг, Е. Ключникова, А. Козловский, Н. Корыхалова, Г. Котляренко, Г. Крауклис, И. Лебедева, И. Левин,

Е. Либерман, А. Николаев, Г. Нейгауз, В. Разумовская, С. Савшинский, С. Фейнберг, Я. Флиер, S. Bernstein, S. Bruhn, C. Chang, R. Kratzert, S. Pederson, R. Serkin, D. Wolff и другие.

Особого внимания заслуживают труды, в которых даны глубокие и научно обоснованные характеристики фортепианно-исполнительских стилей разных исторических периодов. К этому исследовательскому направлению относятся работы А. Алексеева «Творчество музыканта-исполнителя», Л. Гаккеля «Фортепианная музыка XX века» и «Пианисты», Н. Голубовской «Искусство педализации» и др.

В. Грицевич в книге «История стиля в фортепианном исполнительстве» противопоставляет романтический пианизм исполнительскому стилю XX века, последний называется «неоклассическим». Заметим, однако, что масштаб личности Гульда, принадлежащего, согласно данной классификации, к неоклассическому стилю, никак не может быть ограничен заданными стилевыми рамками. Сам Гульд называл себя исполнителем-романтиком, и этот вопрос требует отдельного прояснения⁴. В работах К. Мартинсена и Б. Яворского выражение «исполнительский стиль» является теоретическим понятием. Открытое ими явление – закономерный параллелизм художественно-стилевых процессов в разных областях искусства – впоследствии было обосновано М. Арановским, М. Бахтиным, М. Каганом, Ю. Лотманом, С. Петриковым, Т. Чередниченко и другими учёными. Тем не менее, вопрос о том, почему в творчестве того или иного исполнителя сформировался именно такой, а не другой стиль, по-прежнему остается открытым.

Проблема исполнительского стиля также разрабатывается в работах Г. Когана, в частности, в его труде «Советское пианистическое искусство и русские художественные традиции». При всей артистичности изложения и

⁴ Прояснение достигается в данной работе.

меткости наблюдений автора, его интерпретационный анализ страдает определённого рода субъективизмом.

Значительная исследовательская работа в области фортепианной стилистики и интерпретации музыкальных произведений разными исполнителями принадлежит А. Алексееву. Автор уделяет большое внимание стилевому аспекту, выявляя характерные черты фортепианного исполнительства барочного, классического, романтического и иных стилей, а также национальную исполнительскую специфику.

Ценный вклад в разработку проблемы исполнительского стиля внес С. Савшинский, подробно исследовавший вопрос исполнительской концепции в её соотношении с нотным текстом как конечным вариантом композиторского творчества. В книге «Работа пианиста над музыкальным произведением», автор указывает на взаимовлияние интерпретации и нотного текста: произведение зависит от индивидуальных черт исполнителя, а исполнительская концепция зависит от объективных выразительных качеств самой композиции.

В связи с настоящей проблематикой нельзя не упомянуть труд С. Либермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом». Нотный текст показан автором в виде схемы, в которой есть 3 уровня: композиторский, смешанный (композиторско-исполнительский) и исполнительский, что облегчает проведение интерпретационного анализа исполнения. Однако сами оценки ученого зиждутся на предельно субъективном восприятии исполнительской трактовки. В частности, Либерман негативно оценивает бахиану Г. Гульда, полагая, что его эстетический результат оказывается односторонним, а образный строй глубоких творений И. С. Баха остается на периферии интерпретации. Автором фиксируются и негативно оцениваются некоторые особенности прочтения исполнителем текста композитора.

Проблема исполнительского стиля затрагивается в трудах С. Вартанова. В своей работе «Концепция интерпретации сочинения в

системе фортепианной культуры» учёный справедливо отмечает, что при всем накопленном опыте теория исполнительской интерпретации еще не сформировалась. По мнению исследователя, музыкальная наука сложилась на основе приоритета автора и текста, однако фактор интерпретации при этом не учитывался.

Дискутируя об изучении феномена исполнительского стиля, нельзя обойти вниманием докторскую диссертацию Д. Дятлова «Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика», которая вносит свой вклад в построение общей теории исполнительства, в осознание музыкального исполнения как творческой, по существу, деятельности, как коллективного труда многих поколений музыкантов, создающего традицию исполнения и, вместе с тем, индивидуального характера художественного результата интерпретирования музыкального произведения. Дятлов всесторонне исследует феномен исполнительской интерпретации фортепианных сочинений музыкальной классики в самом широком понимании, приемы и способы её осуществления, а также эстетические приоритеты и ценностные ориентиры академического фортепианного искусства. Автор доказывает, что фортепианная интерпретация вне зависимости от стиля или эпохи исполняемого произведения имеет общие универсальные законы истолкования музыкального текста, его произнесения и публичного исполнения. «Являясь художественной реальностью, – резюмирует исследователь – обладая собственным самоценным бытием, музыка, тем не менее, всегда обращена вовне, указывает на мир, связывает творческое сознание как с реальным миром, так и с миром возможным, который готов к своему явлению в нашем сознании и бытии»⁵, и тем самым он ставит перед будущими исследователями следующую научную задачу: каким образом осуществляется эта самая связь?

⁵ Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика: дисс. ... доктора искусствоведения. – Ростов-н/Д, 2015. С. 97.

Интересную проблему, сопряжённую с необходимостью создания методологии, которая позволила бы составить целостный портрет исполнительского текста, ставит Н. Ручкина в статье «Е. А. Бекман-Щербина. Эскизы к портрету пианистки». Автор справедливо отмечает, что «здесь требуется совершенно особая целостная методология научного познания, имеющая к тому же характерный ракурс, направленный на доказательный анализ практически трудно постижимого в плане дискурсивного знания явления, которым и представляется интерпретационная концептуальность творчества того или иного музыканта». И далее пишет следующее: «Вопрос нам видится в использовании метода так называемой филогенетической инверсии, лежащего на стыке музыковедения и философии. Подобного рода анализ позволяет прояснить генетический путь тех или иных мыслей, открытий, определить, между какими из них, вероятно, проведены непрерывные нити». Однако, ставя такую глобальную проблему, автор не предлагает практических путей её решения.

Проведенный анализ разного рода проблем, связанных со становлением в музыкальном искусстве интерпретологии как нового научного направления, показывает, что на этом непростом пути исследователю необходимо выходить на качественно иной уровень осмысления, поиска современных подходов, выстраивания методологической базы, расширения смысла привычных для музыки терминов (текст, структура, сюжет, концепция и т. д.). На преодоление противоречий между концептуальными идеями и их практической реализацией, отмеченных или обозначенных перечисленными выше авторами, как раз и направлено настоящее исследование на тему «Творчество Г. Гульда в художественном контексте эпохи».

Важнейшим источником для проведения настоящей работы послужили статьи и интервью самого исполнителя. Также важным подспорьем для исследования творчества Гульда послужили фильмы, вышедшие при жизни пианиста и после его смерти. Среди них особое значение имеет цикл передач,

подготовленный Б. Монсенжоном, в которых последний воспроизводит фрагменты своих интервью с исполнителем и делится воспоминаниями о нём.

Объект исследования – творчество Г. Гульда.

Предмет исследования – феномен исполнительского стиля Г. Гульда в контексте современной культуры.

Цель исследования – дать характеристику феномену исполнительства Г. Гульда, вскрыв философско-эстетические основания его инноваций.

Для реализации поставленной цели в диссертационной работе решаются следующие **задачи**:

1. Выработать и изложить контекстный метод интерпретационного анализа, основанного на привлечении большого объема культурных взаимосвязей.

2. Проанализировать стилевые инновации Гульда в связи с широким культурным контекстом, проведя параллели между творчеством канадского музыканта и направлениями современного ему искусства.

3. Рассмотреть различные виды деятельности Г. Гульда, включая его исполнительство, работу в студии звукозаписи, литературные, публицистические труды, с позиций авангардной культуры.

4. Доказать положение о том, что звукозапись была для канадского пианиста не просто подручным, обслуживающим исполнение средством, но своего рода философским инструментом.

5. Исследовать репертуарную политику Г. Гульда с позиций новой системы ценностных ориентиров, предложенной искусством авангарда.

6. Рассмотреть гульдовскую концепцию фортепиано с позиции авангардного принципа «заново открытого шедевра».

7. Проанализировать опыты Г. Гульда в сфере фортепианного исполнительского арсенала как феномен новой внутритекстуальной иерархии.

8. Выявить эстетические основы оригинальной исполнительской манеры канадского музыканта.

9. Исследовать жанровую и стилевую режиссуру пианиста с позиций «открытого текста» (термин С. Ступина), предполагающего широкую амплитуду толкования авторского первоисточника.

10. Привести примеры интерпретационного анализа, использующего контекстный метод исследования, на материале гульдовской бахианы.

Гипотеза исследования. Исследование исполнительской трактовки с высоты широких культурных реалий дает возможность выявить эстетические основы интерпретации, позволяя не только ответить на вопрос «что я слышу», но и на вопрос «почему я это слышу». Проецируя данное утверждение на творчество Г. Гульда, можно прийти к выводу, что такой метод даёт возможность увидеть новые стороны в творчестве канадского исполнителя.

Методология исследования. В настоящей работе результативно использован комплекс базовой методологии, включающий: 1) статистический метод, основанный на точной фиксации различных параметров исполнения в их статике и динамике; в частности, таким образом проанализирован темповый показатель трактовки Гульдом баховских инвенций и симфоний; 2) сравнительный метод, примененный в процессе исследования бахианы Г. Гульда и М. Юдиной; 3) метод аналогий, в рамках которого проводятся параллели между различными аспектами творчества канадского музыканта и явлениями современной ему культуры; 4) герменевтический метод, в частности, толкование творческого наследия Гульда (дискография, статьи, интервью) в свете реалий авангардной культуры; 5) контекстный метод исследования, предполагающий освещение изучаемого объекта с высоты широкого культурного контекста и в рамках которого творчество Г. Гульда понимается как коммуникационный феномен; 6) когнитивный метод ключевой метафоры, когда один фрагмент действительности описывается в терминах и понятиях другого, благодаря

чему мы получаем возможность перейти на новый уровень осмысления в процессе исследования искомого объекта.

Научная новизна данного исследования определяется тем, что в нем впервые:

1. Разработан новый подход к проблеме исполнительского стиля, который включает контекстный метод исследования интерпретации, взгляд на исполнение с позиций современной культуры.

2. Показано, что историческое значение Г. Гульда состоит, прежде всего, в том, что это первый музыкант, для которого режиссирование слушательского восприятия стало объектом философского осмысления, главной целью всех его инноваций.

3. Выявлены эстетические основания оригинальной, во многом шокирующей исполнительской манеры канадского пианиста.

4. Обоснована взаимосвязь инноваций Гульда и современного ему художественного контекста.

5. Введены новые термины и понятия: «гульдовская философия звукозаписи», эстетика «заново открытого шедевра», принцип «утрированной картинки», принцип «коммуникационного парадокса», эстетика «перечитывания», эстетика «сравнения», «арифметически рассчитанный сценарий», идея «ощутимого пространства».

Теоретическая значимость исследования, находящегося на границе музыковедения, интерпретологии и музыкальной эстетики, имеет в своей основе междисциплинарный аспект, который и позволяет вывести проблему исполнительского стиля на новый уровень осмысления. Взгляд на интерпретацию с позиций широкого историко-культурного контекста открыл возможность увидеть в нём такие смысловые срезы, которые было бы невозможно обнаружить посредством традиционного пошагового анализа, что дает возможность не только описать данный феномен, но и выявить философско-эстетические предпосылки его появления. Произведено теоретическое осмысление искусства Гульда, исследована специфика его

исполнительского стиля, творчество канадского пианиста вписано в культурно-исторический, эстетический контекст искусства наших дней.

Практическая значимость исследования. Материал диссертации может быть полезен в исследовательской деятельности музыковедов, занимающихся вопросами исполнительского искусства, а также исполнителям, интересующимся теорией и эстетикой исполнительства. Целесообразно использование его в учебном процессе – в вузовских курсах истории и теории фортепианного искусства, методики обучения игре на фортепиано, музыкальной эстетики, музыкального исполнительства и педагогики.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Творчество Г. Гульда – есть порождение культуры авангарда, и вне установления параллелей между исканиями канадского музыканта и данным направлением невозможно раскрыть суть гульдовских инноваций.

2. В творчестве Г. Гульда существенно преобразуется качество взаимодействия внутри триады «композитор, исполнитель, слушатель», а точнее, меняется сама эта триада, ибо теперь сюда добавляется четвёртый участник в лице звукорежиссёра, поскольку работа с постпродукцией, монтаж сделанных дублей становится существенной частью творческого процесса.

3. Звукозапись перестает быть для Гульда чисто техническим средством, обслуживающим исполнение, но становится чем-то гораздо большим: философским инструментом, позволяющим осмыслить исполнение уже не в качестве неповторимого, не подлежащего воспроизведению феномена, а как объект письменной, задокументированной в веках культуры.

4. Необычная исполнительская манера канадского пианиста явилась следствием новой текстуальной философии, получившей распространение в современном Гульду культурном пространстве, и с помощью которой произведение понимается как способный к саморазвитию и самоосмыслению субъект.

5. В основе исполнительской философии пианиста лежит идея досконально рассчитанной режиссуры, в рамках которой слушатель получает строго определенное, нужное ему впечатление.

6. Фундаментом режиссуры канадского музыканта выступает идея арифметически рассчитанного сценария, который обнаруживается во всех сферах творчества музыканта: жанровых, орнаментальных, артикуляционных, темповых, динамических сценариев, а также сценариев, имевшими место как в жизненном пути, так и в литературном творчестве пианиста.

7. Досконально рассчитанная режиссура Г. Гульда обусловлена его деятельностью в области звукозаписи, обеспечивающей возможность создания из записанных дублей нового исполнительского текста.

8. Одним из значимых моментов творчества пианиста становится исследование слушательского восприятия, когда коммуникационный момент перестает быть чем-то, само собой разумеющимся, становясь предметом отдельного осмысления музыканта.

9. Активное включение в процесс анализа исполнения широкого круга немusical явлений, прежде всего, из современной ему культуры, позволяет выявить философско-эстетические основы творческих инноваций канадского музыканта. Отмеченное подтверждает исходную гипотезу диссертационного исследования.

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования нашли отражение в публикациях автора, в том числе в пятнадцати статьях в журналах, входящих в перечень изданий, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки РФ. Общий объем публикаций по теме диссертации составил 25 печатных листов.

Диссертация выполнена на кафедре музыковедения и аналитической методологии Академии имени Маймонида ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», обсуждалась на заседании кафедры 17.05.2018 и рекомендована к защите. Статьи по теме исследования обсуждались на 8

редакционных советах журналов «Музыкальная академия» (Москва, 2014, 2016 гг.), «Музыка и время» (Москва, 2012, 2013, 2014, 2016 гг.), «Музыкальная жизнь» (Москва, 2015 г.), где был высказан ряд важных для диссертации идей. Доклады по материалам диссертации были прочитаны на Международных и Всероссийских научных конференциях в Москве (МГК им. Чайковского в 2012, 2013, 2014 гг., в ГКА им. Маймонида в 2012, 2013, 2014, 2016 гг.)

Результаты исследования внедрены в учебный процесс на базе учебно-методических центров в сфере культуры и искусства по г. Москве и Московской области, в аналогичных организациях в г. Тверь, Тула, Калуга, Барнаул, в учебно-методическом центре при правительстве республики Крым.

Структура диссертации соответствует задачам исследования и содержит введение, основную часть, состоящую из четырех глав, заключения и списка литературы из 419 наименований (на русском, английском, немецком, французском, итальянском языках), 357 нотных примеров, преимущественно из произведений И. С. Баха, а также Л. В. Бетховена, которые составляют органичную часть текста диссертации, иллюстрируя и поясняя ход научной и исполнительской аналитики исследования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении обоснована актуальность исследования, рассмотрена степень научной разработанности проблемы, обозначены объект и предмет работы, определены цель и задачи, изложены теоретико-методологические основы, гипотеза исследования, сформулированы научная новизна теоретическая и практическая значимость работы, сформулированы положения, выносимые на защиту.

Глава 1. Принцип «заново открытого шедевра» как эстетическая основа исполнительства Г. Гульда. В данной главе выявлена обусловленность гульдовских инноваций современной ему культурой в целом, и авангардным искусством – в частности. Показано, что пианист предлагает новую систему ценностных ориентиров, претворяя в жизнь свою ключевую идею, согласно которой исполнитель должен «не удовлетворять спрос, но формировать предложение». Доказано, что новая система ценностных ориентиров, под знаком которой проходит вся творческая деятельность пианиста, является порождением авангардной философии, согласно которой творчество всегда понимается как новый акт творения. Соответственно, смещение важных культурных акцентов в творчестве Гульда обусловлено важнейшей идеей авангарда – идеей «заново открытого шедевра». Установлено, что эта идея обнаруживает себя во всех аспектах деятельности канадского музыканта.

В параграфе 1.1. «Г. Гульд и его философия звукозаписи» рассмотрен один из наиболее интересных и, в то же время, наименее изученных аспектов деятельности канадского пианиста, связанный с его работой в данной области и требующий обстоятельного пояснения.

Выявлено, что запись пластинок стала для Гульда чем-то большим, нежели просто фиксация исполненной музыки, превратившись из периферийного и далеко необязательного средства в центральный, так сказать, кульминационный момент его творчества. Показана правомерность введения понятия «гульдовская философия звукозаписи», определены её

философско-эстетические корни. Обстоятельно обосновывается положение о том, что решение пианиста на пике славы оставить сцену и уединиться в тишине звукозаписывающей студии является не только очередным гильдовским перформансом, но имеет глубокие эстетические основания. Прежде всего, тем, что Г. Гульд предъявляет пластинку в качестве достойной альтернативы концерту. Ведь в традиционном представлении живая игра всегда была подлинным произведением искусства, а его запись считалась лишь блеклой копией. Но канадский мастер рушит этот стереотип, уравнивая категории шедевра – живого исполнения, и не шедевра – его звуковой репродукции.

В ходе исследования сделан акцент на то, что в качестве «заново открытого шедевра» выступает у Г. Гульда не только сама запись, но и процесс её изготовления. Поясняется, что пианист уделял особое внимание монтажу записанного материала, фактически выступая в качестве собственного звукорежиссёра. Эта часть работы представлялась ему настолько важной, что монтаж записанных дублей фактически становится не менее значимым, нежели сама запись. И здесь мы имеем дело с промышленной эстетикой, когда технология работы с текстом оказывается неотъемлемой частью собственно текста. Окончательный продукт не является результатом живого исполнения, становясь плодом монтажа множества сделанных дублей, то есть фактически он не исполняется, а делается подобно бронзовой скульптуре Джорджа Смитта, которая изготавливалась на заводе. В таком контексте живая игра оказывается лишь наброском, отправной точкой, предысторией для последующего монтажа. Как показано в исследовании, следствием этого выступает совершенно новая реальность, определённая нами как «исполнительский текст», являющийся филигранным соединением фрагментов из множества сделанных дублей, т. е. результатом творчества в области постпродукции. Также возникает новое качество взаимодействия внутри триады: «композитор, исполнитель, слушатель», а точнее, меняется само качество этой триады, поскольку теперь

сюда добавляется четвёртый полноправный участник в лице звукорежиссёра, что отражено в пункте 2 положений, выносимых на защиту.

Дополнительно рассмотрено, что документально фиксирующая исполнение запись, а значит, предполагающая и возможность переслушивания последнего, порождает у Г. Гульда некую эстетику «перечитывания», провозглашающую новые принципы коммуникации со слушателем, при этом выявляется специфика данной эстетической системы.

Доказано: сам исполнительский текст устроен таким образом, что он не просто допускает, но нуждается в переслушивании. Иными словами, Гульд требует ретардации слушания, а пластинка как раз и предоставляет такую возможность. Сделан вывод, что эстетика «перечитывания» теснейшим образом связана с принципом «отложенности во времени», а именно: в процессе «перечитывания» возникает ситуация, при которой рассмотренные в разное время варианты одной интерпретации начинают взаимодействовать меж собой; каждый новый акт чтения объясняет и дополняет предыдущий и последующий. Для пояснения привлечён эффект постепенно проявляющейся фотопленки, когда каждое новое прослушивание приоткрывает все новые грани исполнения, но эти новые смыслы возникают на основании ранее услышанного. Следовательно, постижение произведения получается не таким, каково оно есть, но измененным как бы в приближении к своему идеалу.

Выявлена суть эстетики «перечитывания», заключающаяся в изменении самого качества взаимодействия внутри триады «композитор, исполнитель, слушатель», когда акт домысливания оказывается неотъемлемой частью самого понятия «интерпретация». Сделан вывод: конечная судьба произведения зависит только от публики, от того, насколько он внимательно «вглядится» в услышанное. Как результат – слушатель оказывается совеликим творцу.

Развитие этого тезиса позволило выделить в эстетике «перечитывания» еще один важный аспект: ситуация многократного переслушивания искомого

исполнения приводит к тому, что слушатель, считывающий все новые смысловые слои произведения, избавляется от принятых в отношении этой музыки штампов, как бы открывая её для себя вновь. Отсюда следует переход в русло ключевой авангардной идеи, а именно: идеи «заново открытого шедевра».

В свою очередь, было установлено, что принцип «заново открытого шедевра», понимание творчества как нового акта творения порождает иную систему ценностных приоритетов, подробно рассмотренную в **параграфе 1.2. «Репертуарная режиссура Г. Гульда, его концепция фортепиано, а также его пианистический арсенал как феномен новой ценностной иерархии».**

В этом параграфе показано, что и в этих областях творческой деятельности пианиста имеет место феномен новой ценностной иерархии. Раскрыта особенность её проявления, состоящая в том, что в качестве «бисов» музыкант зачастую предъявлял публике традиционно учебный репертуар, как, например, цикл баховских инвенций. В то же время в репертуарной карте пианиста формируется ситуация, в которой центр в виде музыки Шопена, Шумана, Листа уходит «за кулисы», а на его место приходит периферия в лице французских клавесинистов и английских верджиналистов. Установлено, что акцент на недооцененном музыкальном материале связан у Г. Гульда со спецификой его понимания музыкально-исторического процесса. В каком-то смысле канадский мастер видит всю музыкальную историю как одно большое метапроизведение, где каждый элемент что-нибудь, да значит; и не будь этого элемента не могло бы осуществиться дальнейшее историческое движение. Показано, что он начисто отрицает существование «осей» в виде общепризнанных шедевров, заявляя, и его особой любовью пользуются такие «промежуточные» фигуры как У. Берд и О. Гиббонс, творчество которых знаменует собой переход от стиля строгого письма к стилю барокко, именно эта переходность и становится объектом исследования канадского музыканта. Кроме того, Гульд

называет и свое любимое произведение – это Сюита для фортепиано op. 25 А. Шенберга, и здесь музыканта опять-таки привлекает переходный характер данного сочинения. Сам момент перехода от одной стилиевой парадигмы к другой, когда важен не результат, а путь движения к нему, оказывается для исполнителя тем самым заново открытым шедевром, требующим совершенно особого исследования.

В качестве заново открытого шедевра предстает в гульдиане рояль как таковой. Обращение к его трактовкам поздних бетховенских сонат позволило показать, что пианист не только не прячет все фактурные «необычности» позднего Бетховена, но, напротив, любит ими, как редкой диковиной. Раскрыта концепция канадского музыканта, моделирующая эстетическую ситуацию, при которой звучание фортепиано уже само по себе выступает в роли главного персонажа, становясь самодостаточным произведением искусства. Выявлен и другой аспект данной проблемы: не только фортепианная звучность, но и иные возможности рояля оказываются тем, что открывается заново. В частности, объектом интереса пианиста становятся переложения пяти симфоний Бетховена. Гульд своим исполнением на рояле бетховенских шедевров показывает, что великие творения композитора не только не потеряли, будучи воспроизведенными силами лишь фортепианной фактуры, но, напротив, выиграли, ибо в этой музыке открылся некий смысл, который не был виден в условиях оркестрового звучания. Поисками этого неочевидного смысла вызваны эксперименты пианиста в области инструментального колорита, о чем свидетельствует запись «Искусства фуги» в трех инструментальных вариантах – на рояле, на органе и на клавесине⁶. Поисками такого нового смысла вызвано прочитывание рояля нарочито клавесинной оптикой, ибо как в самих баховских клавирах, изначально не предназначенных для фортепиано, но на нём исполненных, так и

⁶ 9 контрапунктов из "Искусства фуги" записаны 31 января и 1, 2, 4, 21 февраля 1962 г. в Торонто на органе и клавесине. 7 контрапунктов из "Искусства фуги" исполнены Гленом Гульдом в разные годы на рояле. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://intoclassics.net/news/2009-02-05-3381>; <http://classic-online.ru/ru/production/926> (Дата обращения: 10.01.2017).

в самом рояле, одевшем на себя маску клавесина, открываются некие новые, ранее скрытые от нас смыслы, заставляя увидеть и фортепиано, и клавирную бахиану в качестве вновь открытого шедевра.

Другим заново открытым шедевром оказывается у Гульда пианистический арсенал. Было выявлено, что и в данном случае имеет место смещения основных акцентов. Здесь внимание диссертанта оказалось сосредоточено на следующем факте, а именно: во время прослушивания той или иной гульдовской записи слушатель пристально следит не столько за тем «что играет», сколько за тем «как играет», за самим процессом подачи материала. Это сродни тому, как если бы актер не просто декламировал текст, но специальным образом проговаривал слова; в результате сама по себе манера произнесения становится отдельной эстетической категорией, как бы самостоятельным произведением искусства. Показано, что здесь имеет место «превышение полномочий» каждого исполнительского средства, когда отдельная интерпретационная деталь является равной всей интерпретации. Пристальное же изучение ряда гульдовских записей позволило ответить на вопрос: как Гульд достигает такого эффекта? И было обнаружено, что пианист никогда технологически не повторяется: дробно-рассыпчатое *staccato* баховской Инвенции g-moll – это его артикуляционная находка, специально приготовленная для данного интерпретационного «блюда», не подлежащая воспроизведению в каком-либо другом тексте; что украшения в теме баховской Инвенции D-dur – это орнаментальный шедевр, созданный только для этой пьесы. Выявлено, что гульдовская идея «штучной вещи» существует в рамках фундаментального принципа современной культуры, в целом, и авангарда – в частности, который можно определить, как принцип уникального имени. В данной связи упомянуты знаменитые спиральные дамбы Р. Смидсона, не подлежащие показу в других точках земного шара, или авангардные инсталляции, изготовленные из материала, специально придуманного именно для них. Обобщение сказанного подвело к концепту, суть которого состоит в позиционировании у Г. Гульда каждого

отдельного исполнительского приема в качестве штучного, не имеющего аналогов шедевра. Это, в свою очередь, приводит к «смещению акцентов», порождающему феномен совершенно новой интерпретационной иерархии, раскрытой диссертантом следующим тезисом: если ранее отдельные выразительные средства, такие как орнаментика, артикуляция, педаль, динамика и другие, были элементами, обслуживающими исполнение, а значит, то, что ранее находилось на периферии, оказалось в центре исполнения. И потому весь фортепианный исполнительский арсенал заявлен пианистом в качестве недооцененного шедевра.

В данном параграфе также показано, что предложенная пианистом новая система соподчинений возникла отнюдь не на пустом месте и имеет множество отголосков в современном Гульд искусстве, в частности, в трудах Х. Ортеги-и-Гассета и в творчестве В. Хлебникова, сделавшего слово самостоятельной силой, а также проводившего опыты в области нового словообразования, и потому характеризуемого М. Мамардашвили как «поэт для поэтов». Проецирование данной мысли на творчество великого канадца позволило прийти к выводу, что Гульд – это «пианист для пианистов». Обобщение дало возможность представить развернутую концепцию: концентрация на конструирующих интерпретацию элементах порождает неожиданную коммуникационную ситуацию, в рамках которой предстают и конечный «интерпретационный продукт», и путь движения к нему, в результате сам по себе процесс изготовления исполнительского текста возводится в ранг непререкаемого шедевра, что, во-первых, является важнейшим отличительным признаком концептуального искусства, а во-вторых, свидетельствует о новой ценностной иерархии, созданной Г. Гульдом, в том числе, и в сфере коммуникации с исполнительским текстом.

В Главе 2 под названием «Принцип расширяющегося контекста как средство идентификации философско-эстетической подоплеки художественного феномена» автор еще более увеличивает ракурс обзора,

рассматривая творчество Г. Гульда в контексте предельно широкого культурного континуума.

В параграфе 2.1. «Г. Гульд и его стилевые опыты. К проблеме эстетической природы гульдовских инноваций» исследуются философско-эстетические предпосылки необычной, порой шокирующей манеры игры канадского пианиста, что отражено в п. 2 положений, выносимых на защиту. Было установлено, что нетрадиционный облик его трактовок, его крайне необычная интерпретационная риторика может быть обоснована особым отношением пианиста к авторскому тексту, как к тому, что должно быть исследовано. Было выявлено, что понимание текста как «экрана» для всякого рода экспериментов крайне типично для современного Гульду культурного топоса. В частности, А. Лосев говорит об особом «сновидческом» пространстве у М. Шагала, у которого свободно шествуют по воздуху предметы, люди, как бы повисая в воздухе. Это пространство не восприятия, но представления. Другой пример – художник Ф. Марк, которого однажды обвинили в том, что его синие лошади не похожи на настоящих, на что тот парировал: «Это не лошади, а изображения лошадей». В схожей эстетической парадигме работает и Гульд. Показано, что все гульдовские трактовки отмечены «рукотворностью». Они есть особым образом препарированный, специально сделанный исполнительский текст, характеризуемый нестандартными артикуляционными, динамическими, темповыми, орнаментальными решениями. Изложенное дополнено тезисом: под знаком эксперимента проходило и литературное творчество великого канадца. Выявлено, что специально срежиссированная ситуация есть придуманный Гульдом жанр интервью с самим собой, как текст в сослагательном наклонении, каким он мог бы быть. Аналогичной реконструкцией обозначена работа пианиста в студии, его общение с аудиторией лишь посредством записи.

Подробному анализу подвергся сам формат работы пианиста с нотным первоисточником, где имеет место вмешательство в «атомарный уровень

произведения» с заменой высоты и ритма, указанных композитором. По утверждению музыканта, авторский текст, лишь в большей или меньшей степени участвует в создании окончательного художественного результата. Было установлено, что причина столь вольного обращения пианиста с оригиналом кроется в самоощущении себя в качестве романтического исполнителя. Замечено, что и здесь перед нами ситуация «сдвинутой картинки», подтверждением чего послужило высказывание самого пианиста утверждающего, что «романтический исполнитель – это необязательно тот, кто ограничивается романтическим репертуаром, но кто к исполняемому произведению относится в высшей степени творчески... Исполнитель с определением “cool”, напротив, отличается недостаточно развитым воображением, играет все правильно и буквально и потому остается глух к неуловимой красоте музыки»⁷. То есть понятие «романтический исполнитель» для Гульда – это исследовательский формат работы с текстом. В развитии темы было доказано, что принцип поиска неуловимой красоты музыки, или идея поиска дополнительного смыслового потенциала сочинения путем помещения последнего в ситуацию непривычной исполнительской оптики, становится фундаментом всех гульдовских интерпретационных опытов. Вместе с тем, отмечено, что стремление Г. Гульда обнаружить «двойное дно» текста, увидеть произведение с самой неожиданной стороны нашло множество откликов в современном ему культурном пространстве, в частности, у М. Пруста, говорившего, что в каждом произведении есть содержание, которое в нём все равно присутствует, но в нём же не уместилось. Другой пример взят у М. Мамардашвили в его рассуждении о том, что в наш акт восприятия помимо непосредственного впечатления вплетено «третье измерение», которое не поддается расшифровке, и задача творца как раз и состоит в том, чтобы это измерение расшифровать. Было установлено: обнаружение этого

⁷Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! / пер. с фр. М. Ивановой-Аннинской. М.: Классика-XXI, 2008. С. 87-88.

«третьего текстуального измерения» оказывается главной причиной интерпретационных поисков пианиста, в частности, относительно нового исполнительского словаря, когда интерпретация становится «экраном» для всевозможных опытов в области технологии исполнения, когда старые, «затертые» приемы заменяются новыми, когда имеет место специальное ограничение в использовании традиционного фортепианного арсенала, такого как правая педаль, *crescendo* и *diminuendo*, когда происходит усиление отдельных исполнительских средств, демонстрирующих иные артикуляционные, педальные, динамические и орнаментальные возможности рояля.

Исследование гульдовских экспериментов в части стиля представило, что исполнительская манера канадского пианиста оказалась навсегда связанной с принципом «утрированной картинки», ярким подтверждением чего послужила его трактовка Прелюдии C-dur из I тома ХТК Баха, которая поначалу вызывает у слушателя слуховой шок, ибо предстает не в ореоле струящихся арпеджио, но в виде угловатых подпрыгиваний, являясь почти карикатурой на баховский шедевр.

В постановке вопроса «зачем нужна столь необычная “оптика”?» получен ответ: рассматривая сочинение под намеренно неожиданным углом зрения, Г. Гульд достигает вполне конкретного результата, произведение открывает свои тайные стороны, которые невозможно было бы обнаружить, не будь у пианиста этого «оптического прибора»; он словно протирает запотевшее стекло текста, и музыка предстает в резком фокусе, демонстрируя всю ясность своего силуэта. Нечто схожее обнаружено у Пруста: «Оригинальный художник или оригинальный писатель действует по принципу окулиста. После лечения врач говорит нам: “А теперь – смотрите!” Внезапно мир, не сотворенный однажды, а каждый раз пересоздаваемый

новым оригинальным художником, предстает перед нами совершенно иным и вместе с тем предельно ясным»⁸.

Раскрыт феномен того, что Г. Гульд как раз и выступает в роли такого окулиста, предлагая слушателю особую оптику, благодаря которой можно увидеть в тексте то, чего никогда бы не увидеть, не будь у него такой оптики. Отсюда вывод: непривычный ракурс видения выступает в роли инструмента, активизирующего внутренние ресурсы произведения, которые нельзя найти, просто глядя в ноты. Таков, например, гульдовский темп: то, как пианист подходит к данному вопросу, можно было бы назвать не точным глазом художника, но «хищным глазомером». Пристальный анализ гульдианы показал, что все творчество пианиста проходит под знаком утрированной, сверхбыстрой или сверхмедленной темповой «оптики». А потому сделан вывод: сколько бы мы не обращались к различным гульдовским интерпретациям, ясно одно: пианист никогда не играет в «удобоваримом» темпе, всегда смещая темповую картинку в ту или иную сторону. В пространстве «утрированного изображения» находится и гульдовская орнаментика. Зачастую пианист покрывает «лицо музыки» слоем столь густого орнаментального «грима», что произведение оказывается не так-то просто узнать. Сказанного проиллюстрировано прочтением Г. Гульдом баховских сарабанд.

Одним из ярких проявлений принципа «утрированного изображения» рассмотрены характерные артикуляционно-ритмические и орнаментально-ритмические формулы, под знаком которых проходит множество гульдовских интерпретаций и которые выступают в роли той самой характерной детали, определяющей конечное лицо исполнительского текста. В качестве примера названы Аллеманда из Французской сюиты c-moll, Маленькая прелюдия c-moll, Симфония D-dur, Инвенция B-dur, Симфония h-moll, Финал Концерта g-moll, Первая часть Концерта f-moll.

⁸Пруст М. У Германтов / пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб.: Амфора, 1999. С. 328.

Было установлено, что принцип артикуляционной или орнаментально-ритмической формулы как призмы, посредством которой мы воспринимаем художественную реальность, находит множество отголосков в современном Гульдском искусстве: в частности, в творчестве М. Пруста и В. Вульф. Не обойдена вниманием и работа Ю. Тынянова «О принципах бытования и развития литературного текста», где он выводит интереснейший принцип расширения вновь открытого конструктивного приема, ибо изобретенный прием «жаждет» все новой пищи, распространяясь на все новые художественные тексты. Путем сопоставления показано, что такой принцип в полной мере касается и гульдовских артикуляционно-ритмических и орнаментально-ритмических формул, которые, переходя из произведения в произведение, выступают в роли «знакомых незнакомцев», поскольку, с одной стороны, момент узнавания всегда присутствует, но, с другой стороны, каждая такая формула обладает ореолом уникальности. Результатом стал тезис о том, что формульность Гульда, существенно трансформирующая облик произведения, выступает в роли той самой призмы, при помощи которой нам удастся «нащупать» неожиданное, далеко неочевидное в нём измерение.

В параграфе 2.2. «Интерпретационные эксперименты Г. Гульда как средство обнаружения новых путей коммуникации со слушателем» показано, что ключевая гульдовская идея использования крайне необычного исполнительского арсенала позволяет не только обнаружить ранее недоступные смысловые аспекты сочинения, но также дает доступ к новым путям его восприятия. Подчеркнуто, что интерпретация выступает у Гульда в роли средства по выявлению иных путей коммуникации с ним как исполнителя, так и слушателя. Рассмотрено, что на воплощение данной идеи работает излюбленный гульдовский «принцип сбоя ожидания», обнаруживающий себя уже на уровне предыстории интерпретации, подтверждением чего послужило следующее высказывание музыканта: «Я собираюсь записать органские сонаты Мендельсона. Они наверняка всех

шокируют»⁹. При этом показано, что драматургия «сбоя ожидания» проявляется, прежде всего, в исполнительских концепциях пианиста, который играет с нашим восприятием, всегда предъявляя нам авторский текст не в тех артикуляционных, педальных, динамических, жанровых «одеждах», в каких мы привыкли его видеть. Известное гульдовское утверждение: «никаких *crescendo* и *diminuendo*, но сплошные сюрпризы», взятое в качестве исходного момента, позволило провести исследование на предмет того, как заявленная пианистом режиссура работает в каждом конкретном случае. Например, в баховских фугах большой протяженности, среди которых могут быть названы симфонии *d-moll*, *f-moll*, Фуга *dis-moll* (I том ХТК), где пианист не пользуется таким традиционным средством как «смена мануала», однако при этом форма у него производит впечатление удивительной цельности. Но наиболее очевидно режиссура «сюрприза» обнаруживает себя в области формопостроения. Было установлено, что значительная часть интерпретаций пианиста проходит под знаком» смещенной кульминации, когда кульминационный центр переносится, например, в зону преддыкта (см. преддыктовые разделы баховской Инвенции *g-moll*, Прелюдии *C-dur*, *c-moll* из I тома ХТК). Отмечено, что упомянутая особенность гульдовского формопостроения опять-таки перекликается с соответствующими исканиями в искусстве своего времени, в частности, с исканиями В. Вульф, отраженными в её высказывании: «Важное событие может наступить, то здесь, то там, а может оказаться в кармане жилетки». Гульдовский принцип «ориентации на неожиданность» сопоставлен с принципом «зонга» у Б. Брехта, где уже готовому расчувствоваться зрителю вдруг подсовывают нечто «не из той оперы», и такой эстетический нокаут заставляет выключиться из процесса и взглянуть на происходящее как бы со стороны.

⁹Монсенжон Б. Глен Гульд... С. 86.

Другая наиважнейшая черта коммуникационных инноваций Г. Гульда определена следующим образом: интерпретация как механизм, подключающий к процессу слушания все параметры восприятия: зрение, обаяние, осязание, вкус, что опять-таки перекликается с современным ему искусством, искавшим новые коммуникационные форматы общения с произведением. В качестве примера приведено прочтение пианиста баховской Инвенции A-dur, где каждая нота темы в партии левой руки снабжена особым рода мордентом, обладающим тактильными, осязательными и иными свойствами. А сверхбыстрая скорость таких гульдовских трактовок как симфонии h-moll, C-dur Баха приводит к эффекту «взгляда», создавая впечатление проматывающейся в быстром режиме пленки, что заставлет вспомнить искусство видео-арта, стремившегося путем ускорения или замедления кадра перевести фильм в картину, и картину – в фильм.

Следующий ключевой принцип гульдовской режиссуры, теснейшим образом связанный с предыдущим, определен так: интерпретация как инструмент исследования энергетических возможностей произведения, что опять-таки находится в русле соответствующих исканий современной ему культуры в области суггестивных возможностей искусства. На примере сверхбыстрого темпа таких пьес как инвенции a-moll, G-dur, d-moll, e-moll, симфонии C-dur, h-moll И. С. Баха, пояснено, что смещенный темповый ракурс превращает баховскую музыку в источник мощного энергетического излучения.

В этой связи отмечено, что трактовки пианиста баховских фуг с большим количеством стретт всегда отмечены сверхподвижной темповой оптикой, благодаря чему музыкальная ткань перестает быть нейтральной, становясь причиной изливающегося на нас энергетического потока (см. баховские симфонии B-dur, D-dur, E-dur). Отмечено, что на идею произведения как суггестивного источника также работает густая орнаментика, используемая Гульдом в баховской полифонии. Сказанное

пояснено примером, что в среднем разделе Симфонии F-dur активная трель в основной теме, благодаря тому, что она появляется сразу в нескольких голосах, превращается в сильный энергетический инструмент. Этот и другие приведенные примеры свидетельствуют о том, что нотный текст понимается Гульдом в качестве феномена, имеющего огромные внутренние ресурсы, и заключающий в себе множество неочевидных смыслов. Заявлено, что раскрытие философско-эстетических причин этого нового исполнительского подхода представляется интереснейшей научной задачей, которой посвящен

Параграф 2.3. под названием: «Творчество Гульда как феномен “открытого текста” или текста со многими интерпретационными именами» посвящен философским основаниям творчества пианиста. В качестве отправной точки данного исследования взят его смелый выпад в адрес Сюиты op. 25 А. Шенберга. «Шенберг ошибся, написав здесь piano, – утверждает Гульд, – тут следует играть forte. Идея понятна, но в этом месте столько экспрессии!»¹⁰. Из фразы канадского музыканта сделан вывод, что он относится к произведению, как к чему-то, что существует помимо воли композитора и пребывает в постоянном становлении. Вывод: такое понимание произведения в качестве живого существа, способного говорить от своего имени, полностью укладывается в новую философию текста, получившую широкое распространение в современном Гульду культурном пространстве. Когда сочинение автора понимается как самоосмысливающаяся, способная к саморазвитию субстанция, и чем дальше произведение отодвигается в исторической перспективе от своего материнского, авторского корня, тем более становится от него независимым. При этом выполнение внутренней программы, заложенной в тексте, подчас, осуществляется вне и помимо воли композитора и исполнителя: «фильм идет даже если его никто не смотрит». В подтверждение сказанного проведен сравнительный анализ двух гульдовских трактовок: Токкаты из Партиты № 6

¹⁰ Фильм Бруно Монсенжона «Глен Гульд. Отрешение» / «Glenn Gould. La retraite». Франция, 1974.

Баха (1957 и 1974 гг.)¹¹. Сравнение этих записей привело к выводу, что пианист не только не повторяет самого себя ни в одном из примененных приемов, но и активно «полемизирует» с самим собой, показывая, что и сам исполнитель, и исполняемое им произведение развиваются во времени. Замечено, что если в первом случае канадский мастер еще как-то соотносится с традиционными представлениями об этом баховском шедевре, то в позднем варианте он уходит от них предельно далеко, помещая токкату под слоем густого арпеджионного «грима», вследствие чего её почти невозможно узнать. Обе эти записи не играют одна без другой, и только их скрупулезное сравнение, позволило в полной мере оценить всю тонкость интеллектуальной игры, предложенной великим канадцем. Сформулировано, что эти две гульдовские записи образуют одно целое, одно неделимое метапроизведение, части которого усиливают и объясняют друг друга, и вне их сопоставления многие наиважнейшие вещи оказываются скрытыми от глаз. Уточнено, что исследованию Г. Гульда подвергся не только сам баховский текст, но и период времени в семнадцать лет, отделяющий одно исполнение от другого. А потому сделан вывод о том, что пианист исследует саму природу этих изменений, делая сравнение раннего и позднего вариантов вполне самостоятельным объектом изучения, представляя токкату как интереснейший феномен текста без обложки, текста, который «все время пишется», что в очередной раз Гульд демонстрирует новую ценностную иерархию, в которой сам по себе сравнительный анализ оказывается не желательным, но обязательным условием постижения исполнительского замысла. В свою очередь, исследование дискографии пианиста показало, что эстетика сравнения стала важнейшей частью гульдовской режиссуры, о чем свидетельствуют принципиально разные прочтения одного и того же сочинения, сделанные в различные годы, как то: записи «Гольдберг-

¹¹ Записи токкаты. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://classic-online.ru/ru/production/225?rating_sort=1. (Дата обращения: 10.01.2017).

вариаций» И. С. Баха 1955 и 1982 гг.¹², записи баховского Концерта f-moll 1957 и 1958 гг.¹³, записи баховских инвенций и симфоний¹⁴. Было установлено, что во всех приведенных случаях Гульд не только каждый раз открывает эту музыку заново, но и предлагает специальную ситуацию, в рамках которой мы не сможем в полной мере понять что же было именно открыто, не вернувшись к предыдущим записанным вариантам, что опять-таки говорит в пользу звукозаписи, дающей возможность не только «перечитать» исполнительский текст, но и сравнить разведенные по времени трактовки. Как следствие, можно говорить о появлении в творчестве канадского пианиста такого явления, как эстетика сравнения, которая оказывается одним из фундаментальных моментов гульдианы.

В параграфе 2.4, названном «Сравнительный анализ прочтений баховской Партиты ми минор Г. Гульдом и Д. Фраем применительно к понятию “открытый текст”», рассмотрена та же проблематика, что в предыдущем разделе, но в несколько ином ракурсе, применительно к феномену многовариантного текста. В данном случае сравнительный анализ осуществлялся не внутри творчества отдельного пианиста, а на уровне исполнительских концепций двух различных интерпретаторов, принадлежащих, тем не менее, к одному направлению, называемому концептуальным исполнительством. В результате идея интерпретации как этапа на пути становления произведения получила более широкое

¹² Запись 1955г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://youtu.be/Cwas_7H5KUs. (Дата обращения: 10.01.2017).

Запись 1982г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://youtu.be/QNHtwrqsLE>. (Дата обращения: 10.01.2017).

¹³ Запись 1957г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://youtu.be/CWuQ1wynZoc>. (Дата обращения: 10.01.2017).

Запись 1958г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/662>. (Дата обращения: 10.01.2017).

¹⁴ Запись 1964г, двух- и трехголосные инвенции. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://youtu.be/cTU5UPhOVtI>. (Дата обращения: 10.01.2017).

Двухголосные инвенции: запись 1964г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://classic-online.ru/archive/?file_id=476. (Дата обращения: 10.01.2017).

Трехголосные инвенции, запись 1955г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://youtu.be/Vogedtm_9Ck. (Дата обращения: 10.01.2017).

Записи 1957г (Москва) и 1964г (Нью-Йорк). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/197>. (Дата обращения: 10.01.2017).

освещение. Поскольку обе эти трактовки при всем их внешнем различии обнаруживают некую общность, то именно посредством их сравнения раскрыто, сколь велик может быть разлет в подходе к баховскому тексту и сколь далеко мы можем уйти, освободившись от груза принятых в отношении него представлений. В исследовании учтено, что баховский шедевр показан Г. Гульдом и Д. Фраем как бы сразу в нескольких интерпретационных ипостасях: каков он есть и каким он мог бы быть, то есть в своей реальности и своей потенциальности. Такой исполнительский текст по аналогии с термином С. Ступина определен нами как «открытый», как текст со многими интерпретационными именами. Эстетика стилевой открытости прокомментирована следующей мыслью В. Гомбровича, который как нельзя лучше выразил чаяния своей эпохи: «Ни одна мысль, ни одна форма вообще не сможет объять бытия, и чем более всеобъемлюща форма выражения, тем более она жива»¹⁵. Было отмечено, что именно к такой «всеобъемлющей форме» высказывания как раз и стремится современная культура. И именно такую многовариантную интерпретационную форму, будучи представителями исполнительства концептуального толка, культивируют Гульд и Фрай.

Исследуя феномен «открытого текста», предполагающего целый ряд интерпретационных адресов, нельзя было пройти мимо одного важного аспекта гульдовского творчества, о чем говорится в **Параграфе 2.5. «Жанрово-стилевая режиссура Гульда как демонстрация принципа открытости»**. Было выявлено, что жанр здесь оказывается тем, что подлежит коренному пересмотру. Во всех своих жанровых «сценариях» пианист всячески акцентирует жанровую незаданность музыки Баха, демонстрируя, сколь широк может быть её жанровый диапазон. Особое внимание обращено на специфику жанровой режиссуры Г. Гульда, в рамках которой он не только ставит под вопрос жанровую принадлежность произведения, но создает

¹⁵ Гомбрович В. Страницы из дневника // Девственность и другие рассказы. Порнография. Страницы дневника. М.: Лабиринт, 1992. С. 267

целую «жанровую философию», которую можно определить как «диалог танца и не танца». И здесь в нашем исследовании обозначены несколько подгрупп, явившихся результатом сценарного подхода пианиста к данному вопросу: 1) «обнаружение дополнительного жанрового потенциала путем просматривания темы посредством различных артикуляционных оптик» (см. баховские инвенции B-dur, F-dur, E-dur, симфонии c-moll, d-moll, a-moll); 2) «намек на танец» (см. второе проведение рефрена в инвенции C-dur, окончание инвенций d-moll и e-moll) и другие; 3) «сбой жанровых ожиданий», когда традиционно «нетанцевальный» материал просматривается танцевальной «оптикой» (см. баховские инвенции g-moll, G-dur, e-moll, симфонии g-moll, E-dur). Пояснено, что в случае с Симфонией e-moll подобная режиссура выступает в роли механизма, опрокидывающего традиционно скорбную в органном духе фугу в изысканный танец лур, что позволяет поднять со дна на поверхность ранее спящие слои композиторского текста, а значит, сотворить его вновь. Выяснено, что особой проблемой в рамках жанровой философии Г. Гульда становится исполнения дублей в барочном репертуаре. И в качестве наглядной иллюстрации взята трактовка пианиста цикла из Шести маленьких прелюдий Баха¹⁶. Показано, что «солью» данной интерпретации является то, что при повторе Гульд не просто слегка меняет искомый текст, но играет в принципиально иной стилевой парадигме. Например, экспозиция Маленькой прелюдии e-moll исполняется им в манере страстной декламации, вне такта, при повторе та же самая музыка предстает в облике лура. Такой метод просматривания одного и того же текста разными стилевыми манерами опять-таки дает возможность обнаружить в нём ранее не заявленные смыслы. Как следствие, мы имеем необычайное расширение горизонта наших ожиданий в отношении этого баховского шедевра.

¹⁶ Запись 10/11 ноября 1979 г., Торонто. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://classic-online.ru/archive/?file_id=9377. (Дата обращения: 08.10.2016).

С точки зрения эстетики открытости особый интерес представляет та часть гульдовского творчества, которая связана с идеей «странного исполнения». Для раскрытия этой идеи внимательно проанализированы целый ряд его трактовок, в результате чего выяснено, что в ряде случаев пианист будто дурачится, играя специально непрофессионально, в угловато-школьной манере. Однако выявлено, что это «любительщина» особого свойства: ведь совершенно ясно, что за роялем – великий мастер, который намеренно вуалирует свое мастерство, пытаясь тем самым что-то сказать. Такая манера игры имеет свою философско-эстетическую подоплеку, находя множество параллелей в современной Гульду культуре. Подходящим примером стали фальшивые «Ready-made» М. Дюшана, когда изваянная из бронзы скульптура прячет себя в обычных пивных банках, или же мрамор, не желающий быть найденным в кусках сахара. Во всех приведенных случаях отмечено, что это искусство, которое хочет казаться «не искусством», маскируясь под что-то другое. Вместе с тем, раскрыто желание Гульда говорить с миром голосом ребенка, имеющее и другое объяснение: авангард понимает детскость как удивительный эстетический феномен; ребенок способен видеть другие миры. Это – нестандартный способ восприятия реальности, недаром авангардные художники изучали творчество детей, дикарей и сумасшедших. В «детской оптике» видения замечена еще одна значимая проблема – самоидентификация сочинения, когда через странный ракурс исполнения проявляется важное свойство текста, которое можно определить как незапрограммированность произведения его первоэлементами. Для пояснения этого тезиса было выбрано соображение Ш. Бодлера, высказанному им Э. Делакура: «Даже будучи перевернутым, полотно должно сохранять свой живописный код». Гульдовская трактовка первой части «Лунной» сонаты Бетховена представлена как яркое подтверждение этой мысли: «наяривая» в самой пошлой манере триоли, играя все «шиворот-навыворот», пианист словно показывает нам: «Смотрите, даже будучи перевернутой с ног на голову, “Лунная” соната остается

“Лунной” сонатой», и даже будучи «препарированной» посредством неожиданной интерпретационной оптики она сохраняет свой генетический код.

Все приведенные примеры подтверждают тезис: основу эстетической логики Г. Гульда составляет идея «неравного себе текста», поскольку истинный шедевр никогда не совпадет с самим собой, а любой одарённый художник всегда пишет больше, нежели предполагал, и это большее как раз и позволяет существенно расширить жанровую и стилевую амплитуду толкования авторского текста.

В свою очередь, понимание произведения в качестве самоосуществляющегося, обладающего открытостью феномена, порождает и новое качество музыкального хронотопа, что, в свою очередь, принципиально меняет сам формат взаимодействия внутри триады «композитор, исполнитель, слушатель». Данной проблеме посвящена **Глава 3 «Исследование творчества Г. Гульда в свете его коммуникационных экспериментов»**, где гульдиана рассматривается, прежде всего, как коммуникационный феномен, породивший понимание интерпретации в качестве сверхточного инструмента управления слушательским восприятием. Импульсом познания послужило одно из самых интересных высказываний пианиста в одном из интервью, где, характеризуя свою деятельность, Г. Гульд пояснил: «Я – специалист в области коммуникаций, канадский писатель, в свободное время, играющий на рояле»¹⁷. На первый взгляд может показаться, что это «работа на создание ситуации», но при более детальном рассмотрении оказалось, что тут сокрыто нечто большее, что эксперименты в коммуникационной сфере стали основным идейным и эстетически-философским стержнем всей исполнительской, публицистической, дирижерской деятельности музыканта.

¹⁷ Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! / пер. с фр. М. Ивановой-Аннинской. М.: Классика-XXI, 2008. С. 10.

Для того, чтобы лучше разобраться в сути его коммуникационных экспериментов, было рассмотрено творчество Марка Ротко, другого представителя авангардной культуры, который доставлял немало хлопот организаторам *biennale*, поскольку запрещал вывешивать свои полотна вместе с другой живописью и скрупулезно выверял местоположение своих картин относительно верха и низа, а также стен. На вопрос, зачем нужна такая точность, в этом месте дан следующий ответ: художник добивался того, чтобы зритель получил не какое-то, но строго определенное, нужное ему, Ротко, впечатление. В данной связи была отмечена знаменитая «Черная капелла» художника, в которой концентрация черного цвета такова, что у любого зрителя, независимо от его культурных и каких-либо иных предпочтений, складывается впечатление того, что вот-вот забрезжит рассвет. Аналогией с Ротко подчеркнуто, что в рамках столь же сильной режиссуры работает и Гульд. Как известно, любое исполнение есть программирование слушательского восприятия, но в исследовании было раскрыто, что Гульд делает сам алгоритм этого режиссирования отдельным и самодостаточным объектом эстетического интереса, что отражено в п. 5 положений, выносимых на защиту. Выяснено: для того, чтобы слушатель «увидел» в исполнении ровно то, что нужно пианисту, требуется тотальный контроль за каждым мгновением исполняемого; ничто не должно поддаться воле случая, и ничто не должно выйти из ранее намеченных рамок. Было выявлено, что любое используемое Гульдом исполнительское средство – это не сиюминутная фантазия, но результат тщательно продуманной режиссуры, в рамках которой каждая нота имеет свое прошлое и свое будущее, более того, в рамках конкретного исполнения ни один из имеющихся приемов не может быть изменен, ибо он является звеном в цепи жестких причинно-следственных связей, обусловлен предыдущим и предвосхищает следующий. Показано, что в результате весь задействованный Гульдом исполнительский арсенал, все используемые им выразительные средства начинают выстраиваться в своего рода сценарии. В процессе исследования было

установлено, что данная идея стала фундаментом интерпретационной философии великого канадца, кристаллизуясь в репертуарные, жанровые, артикуляционные, орнаментальные, динамические, педальные, формообразующие сценарии. Более того, она красной нитью проходит сквозь литературное творчество и жизненный путь музыканта, подтверждением чего служит следующее гульдовское высказывание: «В двадцать пять лет я предсказал себе, что брошу выступать в тридцать, но сделал это в 32 года»¹⁸. Отмечено, что идея сценария у Г. Гульда обнаруживает себя также и в том, как он «выстраивает» пространство своих дисков. Если внимательно «перечитать» интерпретацию пианиста цикла баховских инвенций и симфоний, то можно увидеть, что последовательность пьес далеко не случайна и образует жесткую логическую цепь, формирующую одно большое метапроизведение, каждая часть которого объясняет и усиливает другие его части. Было установлено, что сценарный принцип лежит в основе сделанных в разное время записей пианиста одного и того же сочинения, а также записей одного произведения на разных инструментах.

Вместе с тем, наиболее широкое распространение принцип «сценария» получил непосредственно в исполнительских работах великого канадца, что отражено в п.7 положений, выносимых на защиту. Обсуждению этой темы посвящен **Параграф 3.1. «Категория скорости у Г. Гульда»**. Как известно, фирменным знаком гульдовской бахианы является замедление к концу пьесы. И дабы объяснить этот факт, для раскрытия темы пришлось прибегнуть к реалиям авангарда, питавшего огромный интерес к категории скорости и всему, что с ней связано. В свою очередь, было установлено, что Гульд, являвшийся типичным порождением данной культуры, ставит знак равенства между понятиями темп и скорость. Как следствие, интерпретация становится экраном для осуществления различных скоростных сценариев, а каждый такой сценарий, согласно эстетике «уникального имени», штучен, и

¹⁸ Фильм Б. Монсенжона «Отрешение».

не подлежит копированию, в проведенном исследовании выделен ряд лейтсюжетов, примером которых послужила гульдовская бахиана: 1) предельная скорость (см. трактовки Инвенций a-moll, G-dur, d-moll, e-moll, Симфоний C-dur, h-moll); 2) музыка «на поводке» (см. Инвенции C-dur, B-dur, c-moll, f-moll, Симфонию G-dur), где темп слегка медленнее привычного¹⁹, но именно это «слегка» и создает впечатление того, что музыку кто-то специально придерживает, не давая ей «изливаться свободным потоком», что приводит к эффекту «натяжения» музыкальной материи; 3) музыка в «замедленной съемке», как это видим в гульдовских трактовках симфоний f-moll и d-moll, где имеет место эффект «выключения» из реального линейного времени, что перекликается с авангардной идеей творчества как «транса». Важнейшая группа «скоростных сценариев» связана с «торможением»: 1) «резкое торможение», что имеет место в конце Симфоний C-dur, D-dur, Инвенций F-dur, h-moll; 2) «плавное торможение», что наблюдается в конце баховской Инвенции Es-dur, симфоний d-moll и a-moll; 3) «пробуксовка» (конец Симфонии E-dur, Инвенция G-dur); 4) еще один сценарий можно условно определить так: машина потеряла управление, но сумела выровняться (маленькая прелюдия d-moll, C-dur). Было выявлено, что совершенно особым видом «торможения» у Г. Гульда может быть названо такое, которое выносится вынесенное за пределы сочинения и продолжается после финальной тоники. Примером послужило окончание баховских Инвенций c-moll, f-moll, Симфоний g-moll, d-moll, f-moll, a-moll, Маленькой прелюдии c-moll (из «Шести маленьких прелюдий»), в которых процесс сброса скорости продолжается и после того, как была поставлена заключительная точка, уходящая в музыкальное «зазеркалье». Отмечено, что в результате мы имеем феномен не имеющего границ произведения, что опять-таки заставило вспомнить авангард с его опытами в этой области. Путем осмысления перечисленных примеров отмечен тот факт, что, все эти

¹⁹ Например, по сравнению с исполнениями С. Рихтера и др.

«скоростные сюжеты» могут быть легко изложены на бумаге, что само по себе является отличительным признаком концептуального искусства, где сама идея произведения, даже не будучи реализованной на практике, уже получает статус самодостаточного шедевра, опять-таки свидетельствуя о наличии и в этой области гульдовского творчества новой ценностной иерархии.

Параграф 3.2. «Исполнительство Г. Гульда как претворение идеи коммуникационного парадокса» посвящен одному из самых распространенных типов гульдовского замедления, связанного с планомерным «сбросом скорости» от начала к концу пьесы, в результате чего возникает любопытная коммуникационная ситуация, когда в репризе слушатель оказывается в условиях «непохожей на себя музыки», музыки с другим «химическим составом», прекрасно понимая, что это Бах, но также ясно отдавая себе отчет в том, что это не совсем он. И только многократное прослушивание «пластинок» пианиста (что лишний раз говорит в пользу звукозаписи) позволяет понять: причиной такого феномена является упомянутое длительное замедление. Замечено: великий «мистификатор» Гульд прячет от внешнего мира последнее, переключая внимание на другие вещи, как то орнаментальная, артикуляционная, имитационная работа, и лишь показания метронома и пристальное «вглядывание» в настоящие исполнения помогают разобраться, в чем тут дело (см. трактовки пианиста Симфоний g-moll, c-moll, Es-dur Баха). При этом было установлено, что в основе лежит идея коммуникационного парадокса, ибо, несмотря на умозрительность и сверхточный расчет, эти записи Гульда обладают величайшей силой эмоционального воздействия (см. п. 8 положений, выносимых на защиту). Вместе с тем, в процессе исследования было выявлено, что все упомянутые скоростные сценарии пианиста есть часть более крупного сценария, связанного с музыкальным временем, где время для Гульда – не просто часть интерпретации, но нечто гораздо большее, предмет серьезного осмысления, вечная тема искусства.

Другим не менее важным объектом осмысления оказывается для пианиста музыкальный топос, а также хронотоп произведения как таковой, и этой проблеме посвящен **Параграф 3.3. «Г. Гульд и эстетика “ощутимого” пространства. Эксперименты в области музыкального хронотопа на примере трактовки ор. 110 Л. В. Бетховена».**

В данном случае гульдовское творчество рассмотрено с позиций эстетики «Баухауза», ярким адептом идей которого и был пианист. Раскрыто, что подобно персонажам Л. Фрейда, тела которых не умещаются в заданные размеры и пытаются разорвать сковывающую их телесную оболочку, гульдовские «полотна» существуют в особом топосе, который живет своей собственной жизнью, становясь ведущим игроком интерпретации. Показано, что на эту идею работают, в том числе, и сверхбыстрые темпы пианиста, создающие эффект наэлектризованной, накаленной добела музыкальной материи, словно иллюстрируя определение, данное в свое время живописи Ван Гога как «огненной плавильни творчества».

Далее был осмыслен другой инструмент Г. Гульда, используемый им для активизации музыкального топоса – игра объемами. Здесь в качестве иллюстрации были выбраны его трактовки Инвенции В-dur, Симфонии D-dur, Маленькой прелюдии с-moll, D-dur (из «Шести...»), где характерная артикуляционная манера вкупе с подвижным темпом работает на эффект уменьшенного, компактного пространства, что коррелирует с авангардными опытами, позволяя увеличивать или уменьшать стандартные предметы, предъявляемые зрителю девочками трехметрового роста или игрушечными кроватями размером с настоящие. Таким образом, время и пространство перестают быть для Гульда чем-то само собой разумеющимся, оказываясь серьезным коммуникационным инструментом по осуществлению трюков со слушательским восприятием. Данному вопросу посвящен подробный интерпретационный анализ его трактовки Сонаты ор. 110 Л. В. Бетховена. Показано, что для канадского музыканта бетховенская соната становится «экраном» для всевозможных коммуникационных экспериментов.

В Главе 4, названной «Потенциал интерпретационного анализа, основанного на принципе расширяющегося историко-культурного контекста на примере гульдовской бахианы», даны конкретные примеры анализа записей (Французская сюита G-dur, ряд маленьких прелюдий, цикл инвенций и симфоний), что раскрывает принцип работы данного метода в действии. В качестве отправного момента взято следующее высказывание Г. Зедльмайера: «Если при рассмотрении данного произведения отрешаются по возможности от привычного способа его восприятия и усваивают по отношению к нему определенную установку, тогда получают это свойство, (и это должно привести затем к дальнейшим успехам в объяснении других фактов, остававшихся до тех пор неясными). И тот, кто впервые воспринял и постиг это свойство, может затем сказать: “Хотя я еще никогда не видел этого прежде, однако, с другой стороны, то, что я видел до сих пор, еще не было удовлетворительно описано с помощью старых понятий; существовало нечто, что – как я сейчас замечаю – имело ту же направленность, что и вновь увиденное мною свойство. Благодаря тому, что я вижу это свойство, улучшился предстоящий мне феномен этого произведения”»²⁰. Данное рассуждение может послужить эпиграфом к настоящему исследованию, поскольку увиденные нами свойства гульдовского стиля и произведенный на этом основании интерпретационный анализ ряда его трактовок позволил по-новому взглянуть на феномен, имя которому – Глен Гульд.

В заключении подводятся итоги проделанной работы, подтверждается выдвинутая научная гипотеза, намечаются основные тенденции и направления дальнейшего изучения проблемы, исследованной в диссертации.

²⁰Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю. Попова. СПб.: Аxioma, 2000. С. 86.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК

- 1) Монастыршина Ю. А. Глен Гульд и его звуковая философия // Музыкальная академия. – 2015. – № 1. – С. 83-87. [0,6 п.л.]
- 2) Монастыршина Ю. А. Феномен скорости в интерпретациях Гульда // Музыкальная академия. – 2017. – № 2. – С. 94-99. [0,7 п.л.]
- 3) Монастыршина Ю. А. Феномен Гульда в аспекте эстетики представления // Музыка и время. – 2015. – № 3. – С. 19-25. [0,9 п.л.]
- 4) Монастыршина Ю. А. Опус 110 Бетховена в трактовке Г. Гульда в контексте культуры авангарда // Музыка и время. – 2015. – № 11. – С. 37-45. [1 п.л.]
- 5) Монастыршина Ю. А. Прочтение Г. Гульда Прелюдии и фуги C-dur и c-moll из I тома ХТК Баха в аспекте проблемы открытого текста // Музыка и время. – 2016. – № 5. – С. 16-22. [0,9 п.л.]
- 6) Монастыршина Ю. А. Г. Гульд и его философия интерпретации в контексте современной культуры // Музыка и время. – 2016. – № 12. – С. 29-32. [0,5 п.л.]
- 7) Монастыршина Ю. А. Смотреть на музыку в упор. Г. Гульд и его репертуарная философия // Музыкальная жизнь. – 2015. – № 2. – С. 68-69. [0,3 п.л.]
- 8) Монастыршина Ю. А. Цикл баховских инвенций и симфоний: прочтение Г. Гульда в срезе современной культуры // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 1 (49). – С. 102–109. [0,75 п.л.]
- 9) Монастыршина Ю. А. Основные постулаты интерпретационной философии Гульда // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 38. – С. 107-120. [0,5 п.л.]
- 10) Монастыршина Ю. А. Феномен гульдовских замедлений // Успехи современной науки. – 2017. – №2, Т.6. – С. 81-86. [0,6 п.л.]
- 11) Монастыршина Ю. А. Феномен осязаемого пространства // Вестник МГХПА. – 2016. – № 4. – С. 385-396. [0,75 п.л.]

12) Монастыршина Ю. А. Гульд и его философия темпа // Вестник КазГУКИ. – 2017. – № 1. – С. 89-94. [0,9 п.л.]

13) Монастыршина Ю. А. Гульд и его жанровая режиссура // Вестник КазГУКИ. – 2017. – № 1. – С. 94-104. [1,25 п.л.]

14) Монастыршина Ю. А. Гульд и его философия стиля. К проблеме «Гульд и авангард» // Успехи современной науки. – 2017. – Т. 8, № 3. – С. 66-69. [0,9 п.л.]

15) Монастыршина Ю. А. Прочтение Г. Гульда баховских инвенций и симфоний в срезе современной культуры // Успехи современной науки. – 2017. – Т.8, № 3. – С. 53-57. [0,75 п.л.]

Прочие публикации:

16) Монастыршина Ю. А. Моцарт и «эстетика болтовни» // Музыкальная академия. – 2014. – №3. – С. 171-174. [0,75 п.л.]

17) Монастыршина Ю. А. Работа над инвенцией До мажор И. С. Баха по методу М. Юдиной // Музыка и время. – 2013. – №7. – С. 30-36. [0,5 п.л.]

18) Монастыршина Ю. А. Интеллектуальный пианизм в аспекте триады «аргумент-функция-система координат» на примере интерпретации Д. Фрая Партиты ми минор И. С. Баха // Сб. II межд. науч.-творч. конф., «Музыка–Математика–Естествознание». – 2014. – С. 21-25. [0,5 п.л.]

19) Монастыршина Ю. А. Эстетика представления в аспекте проблемы ключевой метафоры // Сб. XIX межд. заоч. науч.-практич. конф. «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». – 2013. – С. 221-232. [0,75 п.л.]

20) Монастыршина Ю. А. Феномен Хлебникова в аспекте проблемы производящего текста // Сб. IV межд. науч.-практ. конф. «Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований». – 2014. – С. 60-62. [0,35 п.л.]