Ю.А. Монастыршина

ФЕНОМЕН НОВОЙ ВНУТРИТЕКСТУАЛЬНОЙ ИЕРАРХИИ ФОРТЕПИАННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ Г. ГУЛЬДА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Предметом настоящего исследования является интерпретационный анализ исполнения, основанный на междисциплинарных связях, в рамках которого фортепианная интерпретация понимается как коммуникационный феномен, являющийся «узлом» пересечения многих цивилизационных линий, что дает возможность включить систему фортепианной культуры в парадигму современного гуманитарного знания.

Предложенный метод интерпретационного анализа, основанный на идее комплексного подхода к интерпретации и помещения ее во все более расширяющийся историко-культурный контекст, позволяет выявить философско-эстетическую подоплеку исполнительского текста, что, в свою очередь, дает привилегию не только фиксировать тот или иной исполнительский прием, но также понять причины его появления, в результате чего мы получаем возможность как ответа на вопрос «что я слышу», так и на вопрос «почему я это слышу», что способствует более глубинному постижению исполнительского замысла. Настоящее исследование показывает «работу» данного метода «в действии».

The subject of the article is the interpretational analysis of the performance of the famous pianist Gould based on the interdisciplinary links. From this point of view interpretation is regarded as a communication phenomenon, in which a lot of cultural lines are intersecting in order to include the system of piano culture into the paradigm of contemporary humanitarian knowledge.

Ключевые слова: внутритекстуальная иерархия, обслуживающие исполнение элементы, междисциплинарные связи, уникальное имя, привычный исполнительский арсенал, коммуникационный парадокс, конструирующие элементы.

Keywords: intertextual hierarchy, elements of performance, interdisciplinary links, unique name, performance media, communicative paradox, constructing elements.

Как известно, «визитной карточкой» гульдовского пианизма является крайне необычная и даже странная манера подачи авторского текста. Если задаться вопросом, в чем же причина таких странностей, то ответ будет следующий: она кроется в нетрадиционном использовании традиционных исполнительских средств выразительности. Заметим, что «непривычный ракурс видения привычного исполнительского арсенала» вызван не столько желанием шокировать публику, сделав из этого своего рода перформанс, сколько размышлением Гульда на тему того, что есть интерпретация и чем должен заниматься исполнитель. Более того, можно говорить о целой интерпретационной философии канадского музыканта. Попробуем обозначить специфику последней, вскрыв философски-эстетическую подоплеку необычной интерпретационной риторики пианиста, поместив гульдовский феномен во все более расширяющийся историко-культурный контекст, ибо «издали искомый объект зачастую виден лучше, нежели вблизи».

Примером здесь послужит гульдовская трактовка пьесы Бёрда «A Voluntarie: for my Ladye Nevell BK 61». Если внимательно проанализировать то, на чем сосредоточено наше внимание во время прослушивания данной записи, то выяснится, что мы пристально следим за самим «процессом» подачи музыкального материала, за манерой «произнесения» отдельных «фраз». «Не будет преувеличением утверждать, что Гульд создает здесь ситуацию «коммуникационного парадокса», а именно: мы следим не столько за тем «что играется», сколько за тем «как играется». Сам

принцип «произнесения» становится здесь отдельной эстетической категорией, «произведением искусства». Это сродни тому, как актер особым образом произносит слова, и мы фиксируем саму эту манеру произнесения.

Наше внимание притягивает уникальная артикуляционная одаренность канадского пианиста, которая доступна лишь начинающим играть на рояле детям или же редким гениям. Гульд превращает эту пьесу в хореографическую сценку: мелодия то грациозно взлетает легким *staccato*, создавая флер музыки «на пуанте», музыки «с осанкой», а то изящно приседает в «поклоне», словно любуясь на себя со стороны. Изысканный артикуляционный «узор» словно обволакивает музыку, придавая звучанию элегантно-фарфоровой оттенок, заставляющей вспомнить изящные безделушки *рококо*.

Можно сказать, что Гульд создает здесь особую «артикуляционную драматургию», когда сама манера «произнесения» текста становится главным персонажем спектакля, артикуляционная «конструкция» здесь вовсе не помышляет о том, чтобы оставаться в тени. Пианист без всякого стеснения выпячивает всю исполнительскую «кухню», выставляя ее на всеобщее обозрение. Он нарочито выделяет всевозможные «внутренние швы», представляя на суд слушателя не только готовое «исполнительское платье», но и процесс его «пошива».

В данном случае мы имеем дело с исполнением, которое ежечасно обнаруживает приемы своего конструирования. Оно в высшей степени рефлексивно, обращено на самое себя. Это интерпретация, ежеминутно рассказывающая о своем происхождении. Гульд нарочито обнажает приемы исполнения, моделируя ситуацию, в которой «мы сидим за столом, не скрывающим того, что он — стол». В столе нет ничего красивого, но красота в том, как он сделан. Подобно платью, у которого все швы обращены наружу, или Эйфелевой башни с ее конструкциями, маскирующимися под башню, трактовки Гульда обнажают свои внутренние конструирующие элементы. Это сродни ситуации, когда мы видим дом, с которого еще не сняты леса, и у нас есть возможность увидеть не только готовое здание, но и

все этапы его строительства. И в этом отношении мы имеем дело с исполнительским «текстом» совершенно нового типа, ибо нам показывается не только «результат», но и путь движения к нему.

В результате формируется совершенно новое коммуникационное поле, в котором сочетание отдельных звуков, интересная орнаментальная находка, неожиданный артикуляционный ход, необычная педальная краска могут действовать не меньше, нежели интерпретация в целом. Гульд словно «дегустирует» каждый звук, подобно коллекционеру, он любуется самой манерой исполнения как редкой диковиной, преподнося ее слушателю в качестве истинного шедевра.

Другими словами, сама техника воздействия отныне становится самодостаточным объектом внимания. Как следствие, происходит смещение основных акцентов: если ранее такие выразительные средства, как динамика, педаль, орнаментика, артикуляция и другие были «обслуживающими» исполнение элементами, тем, посредством чего «смотрят», то теперь они стали тем, «на что смотрят». То, что ранее было второстепенным, внезапно становится «главным», то, что всегда выполняло функцию «осветительных приборов» внезапно оказалось тем, что само «требует освещения»; то, что было «порталом в храм смыслов» само стало этим самым «смыслом». Можно говорить о том, что здесь имеет место «превышение полномочий» отдельного исполнительского средства, когда сама по себе интерпретационная деталь становится равной всей интерпретации.

В то же самое время, предложенная Гульдом система «интерпретационных координат» возникла, отнюдь не на пустом месте, и ее истоки следует искать в современной Гульду культуре. И здесь приведем рассуждение Ортеги-и-Гассета, которое может послужить эпиграфом к настоящему разговору: «Если раньше предметом искусства было то, что творилось за окном, то теперь этим предметом стало само это окно». Можно сказать, что в роли такого «окна» выступает у Гульда «строительный материал» интерпретации.

В результате возникает новая иерархия текстуальных элементов, и причины этой новой иерархии следует искать в новой философии

произведения, получившей широкое распространение в искусстве прошлого столетия. Согласно этой философии, текст понимается как «автономное» существо, способное неизмеримо далеко уйти от «материнского» авторского «корня» и существовать независимо от последнего. Как следствие, произведение «оживает», в движение приходят все винтики и шестеренки текстового механизма. То, что ранее пребывало в покое, начинает вращаться, крутиться, циркулировать. Текст ощущается как нечто пластично-текучее, движущееся, не «ставшее», но всегда «становящееся», это не механизм по производству и хранению слов или нот, но сам текст мыслится как деятельность: не «энергон», но «энергия». В условиях самоосуществляющегося произведения всплывают «со дна на поверхность», активизируются дотоле незадействованные текстуальные ресурсы. Если задуматься над тем, что в первую очередь притягивает наш взгляд в полотнах Кандинского, Ван Гога, кубистов, то окажется, что это необычные комбинации цветов и линий, т.е. отдельных компонентов живописного пространства, которые активизируются, явно претендуя на ведущую роль.

Ярчайшим примером нового понимания художественного текста может служить творчество В.Хлебникова. Как известно, поэт славился своими экспериментами в области словообразования, создавая новые слова и неожиданные ракурсы в понимании вроде бы знакомых слов. Вспомним его знаменитое стихотворение «Смех», которое никак нельзя считать стихотворением в собственном смысле. Это, скорее, некая «поэтическая лаборатория», «конструктор» для монтажа будущего поэтического текста. Наиболее точное и полное определение «эффекта Хлебникова» дано у Мераба Мамардашвили: «Мы ведь явно воспринимаем Хлебникова как поэта для поэтов — вся его поэтическая работа была не в сфере производства поэм и стихов, а в сфере производства средств производства поэзии…» [1]. Очень метко сказал о Хлебникове В.Маяковский: «Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производителей [2]». Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда углубление в корень, в источник слова. Слово для Хлебникова это

самодостаточная вселенная, «неделимый атом смысла». Слово играет роль минимальной смысловой структуры, становясь тем, чем раньше было предложение.

Аналогичная эстетическая ситуация имеет место и в исполнительских работах Гульда: мы видим совершенно новое понимание отдельного выразительного средства, когда оно не элемент конструкции, но сама эта конструкция.

В рамках нового подхода к тексту «героем» может стать грамматическая форма; так, например, в романе Н.Саррот «Золотые плоды» читаем: «Со страницы, взятой наугад, со страницы, плавно изжатой, тяжелый и громоздкий "анпарфе дезанжанктиф" с царственной величественностью разворачивает свое длиннейшее неуклюжее окончание, и далее эта грамматическая форма сравнивается с длинным шлейфом парчового тяжелого платья, который отброшен нервной ножкой, изящно напудренная голова наклоняется и вскидывается вновь» [3]. Мы видим, что здесь исчезает иерархия основного и подчиненного; точнее говоря, эту иерархию предлагается выстроить самому читателю. И в этой новой иерархии отдельные компоненты текста играют далеко не последнюю роль. В этой связи вспомним Малевича и то значение, какое он придавал «первоэлементам». Одним из таких живописных «первоэлементов» является цвет. Как известно, художник бесконечно экспериментировал с цветом: до него цвет всегда был привязан к какому-либо мотиву и связан с формой. Однако Малевича интересует цвет как таковой, не ассоциированный с каким-либо предметом, цвет здесь получает самостоятельное содержание, становясь образно-психологическим средством передачи впечатлений о мире. Более того, цвет выступает в роли «энергетической единицы», он может быть более активным, менее активным. Недаром искусство Малевича называют искусством изображенных на плоскости цветоформ.

Новую иерархию текстуальных элементов видим и у такого художника, как Ван Гог; для последнего мазок — это «сюжет», мазок живет своей обособленной жизнью, структурируя весь мир картины. Мы с неподдельным интересом следим за жизнью мазка на полотне, за тем, как краски ложатся на холст; в знаменитой картине кипарисы не находятся в покое, но «произрастают» прямо у нас на глазах.

Все вышесказанное верно и в отношении интерпретационной философии Гульда: мы со все более возрастающим интересом следим за тем, как именно выполнено то или иное орнаментальное или артикуляционное «ухищрение» пианиста, оказываясь внутри его «творческой лаборатории».

Вместе с тем, понимание текста как самоосуществляющейся субстанции и, как следствие, активизации внутренних текстуальных ресурсов оказывается одной из причин поисков нового исполнительского словаря, когда интерпретация становится «экраном» для всевозможных опытов в области технологии исполнения. «Старые приемы» кажутся пианисту устаревшими, затертыми и потерявшими блеск, вышедшими из употребления, его необычная «интерпретационная риторика» сродни тем экспериментам, какие проводил, к примеру, Х.Кортасар, когда прибегал к таким приемам, как «сбой строк», намеренные орфографические ошибки, повторение одного и того же, вставка в текст газетных вырезок, полная «белиберда» (роман «Игра в классики»). Здесь уместно вспомнить соответствующие эксперименты кубистов с живописным пространством, когда спина и живот изображались в одновременности, а лошадь с двенадцатью ногами не казалась чем-то странным. Упомянем также и Борхеса, герой которого «…настаивал на том, что нужно обновлять стершиеся метафоры, заявлял, что когда Зухаер впервые сравнил судьбу со слепым верблюдом, слушатели могли прийти в изумление, но за пять веков восхищения метафора поистрепалась» [4].

В рамках поисков «нового словаря» нередко возникает пренебрежение обычной сочетаемостью слов и звуков. Так, например, в романе В.Вулф «Миссис Деллоуэй», когда бьют часы, в тексте сказано: «Свинцовые круги побежали по воздуху» [5]. При всей абсурдности фраза понятна: в словах кроется некий потенциал, который мы никогда не используем, но лишь абстрагировавшись от обычного значения слова, мы можем обнаружить, что эта коммуникация более органична и обновляет язык как в частном случае, так и язык вообще. И это в высшей степени верно и в отношении гульдовских интерпретационных экспериментов, как раз

и базирующихся на «сочетаемости несочетаемого» и отвержении принятых норм, как то смена мануала в полифонических произведениях большой протяженности, динамически поддержанная кульминация, мелкие ноты, выходящие из длинных, традиционно обильная фортепианная педализация, традиционная фразировка и т.д. Давая беспедальную игру там, где всегда была педаль, не меняя динамики на протяжении всего сочинения, делая люфт перед вершиной фразы, «перечеркивая» мелкими звуками длинные, тем самым опровергая само понятие «акустического столба», Гульд показывает, что такая коммуникация, подчас, более органична, нежели общепринятые и устоявшиеся исполнительские «стандарты» (см. гульдовскую трактовку Прелюдии *C-dur* из первого тома ХТК И.С.Баха, а также баховскую Инвенцию *C-dur*). Кроме того, упомянутая коммуникация дает возможность взглянуть на произведение с такой стороны, с какой никто и никогда на него не смотрел. И здесь приведем другой фрагмент того же романа В.Вулф: персонаж этой книги, мистер Ремзи, пишет философский труд «Субъект и объект и природа реального». Его сын Эндрю, растолковывая художнице Лили Бриско, которая не сильна в философии, суть этой работы, говорит так: «Представьте кухонный стол в отсутствии себя на кухне» [6]. Перед нами парадокс, особый «выверт ума», когда нужно представить некую реальность в отсутствии себя в пространстве этой реальности. В другом романе В.Вулф «На маяк» изображено «поведение» вещей в отсутствие хозяев. «Что показывает зеркало, когда в него никто не смотрит, или же когда в него смотрит кто-то другой?» — вопрошает Борхес.

Так или иначе, все эти поиски нового выразительного словаря, все эти неожиданные подходы к реальности, в сущности, направлены на одно, а именно: на извлечение дополнительного смыслового потенциала, когда с помощью необычного сочетания красок, слов, звуков оказывается возможным увидеть в тексте то, чего бы мы никогда не увидели, не будь у нас этих «необычностей». Применительно к Гульду можно сказать следующее: новая интерпретационная риторика становится для пианиста инструментом, позволяющим обнаружить в тексте дополнительный, ранее «неочевидный» в нем смысловой потенциал, порой, увидеть в нем то, о чем не догадывался

даже композитор; иначе говоря — открыть произведение заново, что отвечает ключевой авангардной идее творчества «как нового акта творения», возводящей на «щит» принцип «заново открытого шедевра».

Подытоживая все вышеизложенное, можно сказать следующее. Творчество Г.Гульда представляет собой феномен новой внутритекстуальной иерархии, в рамках которого происходит смещение «основных акцентов», когда ранее «обслуживающие» интерпретацию элементы оказываются в центре исполнительского текста. И выявить эту новую иерархию оказывается возможным лишь посредством привлечения междисциплинарного аспекта, позволяющего увидеть гульдовский феномен с позиций широкого историко-культурного континуума.

Библиография:

1. *Мамардашвили М.* Лекции по античной философии. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. — С. 84.

2. *Быков Д.* 13-й апостол. Маяковский: Трагедия-буфф в шести действиях. — М.: Молодая гвардия, 2016.

3. *Саррот Н.* Золотые плоды. — М.: Прогресс, 1969. — С. 78.

4. *Борхес Л.Х.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. — СПб.: Амфора, 2000. — С. 513.

5. *Вулф В.* Миссис Деллоуэй // Избранное / пер. с англ. Е.Суриц. — М.: Азбука, 1989. — С. 6.

6. *Вулф В.* Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — С. 243.