

УДК: 78.071.2

ОСНОВНЫЕ ПОСТУЛАТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЙ ФИЛОСОФИИ ГУЛЬДА

Монастыршина Юлия Александровна, доцент кафедры истории музыки, Государственная классическая академия имени Маймонида (г. Москва, РФ). E-mail: monastyrshina2009@yandex.ru

Глен Гульд является одним из самых неоднозначных и оригинальных мастеров фортепиано, его исполнительский почерк безошибочно узнается уже с самых первых нот. Найти причину такой узнаваемости попытаемся в настоящей работе, посвященной исполнительскому творчеству Глена Гульда. В ней на примере баховских инвенций и симфоний, а также танцев из французских сюит, мы исследуем феномен гульдовских интерпретаций с точки зрения сферы исполнительского инструментария, идее которой подчинена вся интерпретационная риторика пианиста. Нам предстоит внимательно разобраться в специфике последней и определить ее основные «постулаты», такие как: принцип не имеющего аналога исполнительского приема, принцип «сбоя ожидания», когда пианист будто играет со слушательским восприятием, принцип «утрированного изображения», который работает на идею «заново открытого текста» – одну из идей авангарда, «взгляды» которого «исповедовал» Гульд, принцип «разных ракурсов», а именно: выявление дополнительного смыслового потенциала произведения путем «просвечивания» последнего посредством различных артикуляционных, орнаментальных, динамических, фактурных и жанровых «оптик», принцип интерпретации как механизма, подключающего к процессу слушания все параметры восприятия: зрение, обоняние, осязание, вкус, исполнение как инструмент исследования энергетических возможностей произведения и т. д. Необходимо заметить, что все обозначенные интерпретационные принципы Гульда «работают» на создание нового качества взаимодействия в триаде «композитор – исполнитель – слушатель»: слушатель оказывается теперь не тем, кто «потребляет» «готовый интерпретационный продукт», но тем, кто его «сопроизводит». Непривычный ракурс видения привычного исполнительского арсенала вызван не столько желанием шокировать публику, сколько размышлением Гульда на тему того, что есть интерпретация и чем должен заниматься исполнитель. Эксперименты в области слушательского восприятия стали основным идейным и эстетически-философским стержнем всей исполнительской, публицисткой, дирижерской деятельности канадского музыканта. Более того, можно говорить о целой интерпретационной философии пианиста, разобраться в которой попытаемся в данной статье.

Ключевые слова: эстетически-философский стержень, принцип «сбоя ожидания», непривычный ракурс видения, знакомые незнакомцы, утрированное изображение.

THE BASIC POSTULATES OF GOULD'S INTERPRETIVE PHILOSOPHY

Monastyrshina Yuliya Aleksandrovna, Associate Professor of Department of Music History, Maimonides State Classical Academy (Moscow, Russian Federation). E-mail: monastyrshina2009@yandex.ru

Glenn Gould is one of the most controversial and original masters of piano with his unmistakable handwriting performing from the very first notes. To find the reason for such recognition, we will try in this paper dedicated to performing art of G. Gould. In it, we will examine the phenomenon of his interpretations in terms of the scope of performance tools, which is subordinated to the idea of all the interpretative rhetoric of the pianist. We will closely examine the specifics of the latter and to determine the basic “postulates,” such as the principle of reception with no analogues, the principle of expectation’s crash, when the pianist playing with listener’s perception, which works on the idea of “reopened text,” one of the avant-garde ideas which Gould professed, the principle of “an exaggerated image,” the principle of “different perspectives” namely:

identification of additional semantic potential of the works by dint of “translucence” it through different articulation, ornamental, dynamic, texture and genre opticians, the principle of interpretation as a mechanism to connect to the process of hearing all the parameters of perception: sight, smell, touch, taste, the playing music as a research tool of work’s energy opportunities, etc.

It should be noted that all the indicated interpretive principles of Gould’s “work” created a new quality of cooperation in the triad “composer-performer-listener”: the listeners are no longer those who only “consuming the ready interpretative product” but those who create. Unusual angle of vision of the usual arsenal of performance caused not so much by a desire to shock the audience, it is Gould’s thinking about the subject, of what interpretation is and what should the artist do. Experiments in the area of the listener’s perception have become the main ideological and aesthetic-philosophical core of the musician. Moreover, it is possible to talk about the Gould’s interpretive philosophy.

Keywords: aesthetic and philosophical rod, the principle of expectation’s crash, unusual angle of vision, familiar strangers, exaggerated image.

Как известно, Гульд принадлежит немало любопытных мыслей о музыке, музыкантах и искусстве в целом. Тем не менее мы остановимся на одном его высказывании, которое послужит «эпиграфом» к настоящему разговору, а именно: характеризуя свою деятельность в одном из интервью, Гульд говорит так: «Я специалист в области коммуникаций, канадский писатель, в свободное время, играющий на рояле». На первый взгляд может показаться, что это – очередной гульдовский перформанс, «работа на создание ситуации», но при более детальном рассмотрении оказывается, что тут сокрыто нечто большее. Не будет преувеличением утверждать, что эксперименты в области слушательского восприятия стали основным идейным и эстетически-философским стержнем всей исполнительской, публицистской, дирижерской деятельности канадского музыканта.

Именно под знаком поиска нового, дотеле незадействованного коммуникационного потенциала, скрытого в том или ином средстве выразительности, проходят все гульдовские эксперименты в сфере исполнительского инструментария, и этой идее подчинена вся интерпретационная риторика пианиста. Стоит более внимательно разобраться в специфике последней и определить ее основные «постулаты».

Первый и наиважнейший принцип интерпретационной «стратегии» Гульда – это принцип не имеющего аналога исполнительского приема. Заметим, что идея «штучной вещи» становится одной из ключевых в интерпретационной философии канадского музыканта. Действительно, если внимательно «перечитать» гульдовское испол-

нительское наследие, то выяснится, что пианист никогда не повторяется; орнаментальный «узор» темы *Инвенции D-dur* – это орнаментальный узор, придуманный «по данному конкретному случаю», и он не будет воспроизведен ни до, ни после. Темп *Инвенции G-dur* – это движение «здесь и сейчас», это темповая «приправа», приготовленная специально для данного «интерпретационного блюда». Дробная «капающая» артикуляция *Инвенции Es-dur* – это артикуляционная находка, актуальная только для этой пьесы.

Каждый артикуляционный рисунок, каждая pedalная краска, каждый темповый и орнаментальный приемы, используемые пианистом, уникальны, «сшиты на заказ», по «размеру» конкретной вещи. Надо сказать, что идея «уникального имени» становится фундаментальной идеей окружающего Гульда культурного пространства. Подобные примеры встречаем в литературе: герой В. Вульф Питер Уолж бежит по улице в попытках вспомнить свое имя, но не имя «Питер», которым его все называют, а свое уникальное имя. Вспомним также знаменитые спиральные дамбы Р. Смедсона, не подлежащие показу в других точках земного шара, или авангардные инсталляции, изготовленные из материала, специально придуманного именно для этой инсталляции.

Другой наиважнейший принцип гульдовской интерпретационной философии – принцип «сбоя ожидания»: пианист играет с нашим восприятием, всегда предъявляя нам музыку Баха не в тех артикуляционных, pedalных, динамических «одеждах», в каких мы привыкли ее видеть. Прежде всего, данный принцип касается темпа. Не

будет преувеличением утверждение о том, что «визитной карточкой» гильдовского пианизма является неожиданная темповая «оптика», а именно: Гульд играет быстрые пьесы еще быстрее (см. баховские симфонии *E-dur*, *h-moll*, *C-dur*), а медленные – еще медленнее (см. баховские симфонии *d-moll*, *f-moll*, *g-moll*).

Нередки случаи, когда пианист играет изначально медленные пьесы в быстром темпе; подтверждением чему могут служить его прочтения баховских инвенций *g-moll*, *a-moll*, *A-dur*, симфоний *B-dur*, *D-dur*, фуг *C-dur*, *c-moll* из Первого тома ХТК, Маленькой прелюдии *C-dur* (из «Шести...»), Маленькой прелюдии *c-moll* (из «Двенадцати...»), Прелюдии *F-dur* (из «Двенадцати...») и т. д.

Не менее оригинально канадский музыкант использует и динамические возможности рояля; к примеру, в пьесах большой протяженности, как, например, симфония *d-moll*, *f-moll*, Фуга *distoll* (Первый том ХТК) он не пользуется таким традиционным средством формопостроения, как «смена мануала», при этом форма у него производит впечатление удивительной цельности. И здесь вспомним «крылатую» гильдовскую фразу, которая как нельзя лучше иллюстрирует его метод работы с текстом: «Никаких *crescendo* и *diminuendo*, – заявляет Гульд, – но сплошные

сюрпризы». Первым таким «сюрпризом» может быть названа беспедальная игра пианиста. Так, например, в Прелюдии *C-dur* вместо легкого педального флера, создающего иллюзию мягких лютневых переборов канадский мастер являет нам «колючее» беспедальное пространство, лишней раз доказывая, что сама по себе беспедальная игра может быть сильнейшим интерпретационным «аргументом». Тот же эффект беспедального, «восставшего» против слушателя пространства видим в баховской Симфонии *h-moll*, Маленькой прелюдии *C-dur* (из «Шести...»), Маленькой прелюдии *c-moll* (из «Двенадцати...»), Прелюдии *c-moll* из Первого тома ХТК.

Принцип «сбоя ожидания» обнаруживает себя и в орнаментальной сфере; Гульд, будучи верным себе, никогда не играет украшения там, где их принято играть, и «ввинчивает» орнаментальные «пикантности» туда, где мы менее всего ожидаем их встретить. Наглядной иллюстрацией может служить гильдовская трактовка баховской Инвенции *D-dur*: пианист отказывается от длинных трелей в среднем разделе, где они вроде бы «напрашиваются», а также от орнаментики в предикте перед репризой, но вставляет орнаментальные «завитушки» в самые на первый взгляд «неподходящие» для этого места (рис. 1, 2).



Рисунок 1. Инвенция *D-dur* И. С. Баха



Рисунок 2. Инвенция *D-dur* И. С. Баха

Сбой орнаментального ожидания имеет место в гильдовских прочтениях баховских *инвенций G-dur* и *d-moll*; в обоих случаях Гильд отказывается от очевидно напрашивающихся здесь трелей, которые призваны продлить угасающий клавирный звук. Но, как ни странно, под пальцами пианиста длинная нота, тем не менее, длится, даже

не будучи орнаментированной. Наглядной иллюстрацией «сбоя наших орнаментальных ожиданий» может служить баховская *Инвенция h-moll*, где вопреки всем традициям первое звено темы вообще лишено какого-либо украшения, зато два последующих звена снабжены длинным мордентом (рис. 3).



Рисунок 3. Инвенция *h-moll* И. С. Баха

«Тактика» сбоя ожидания» обнаруживает себя и в артикуляционной сфере, Гильдовским «ноу-хау» является замена традиционно связанной игры на «экстравагантный» стаккатированный штрих (см. *инвенции G-dur*; *C-dur*; *Es-dur*; *d-moll*; *e-moll*; *B-dur*; *F-dur*; *A-dur*; *g-moll*, симфонии *C-dur*; *D-dur*; *e-moll*; *F-dur*; *h-moll*, *маленькие прелюдии C-dur*; *E-dur*; *D-dur* и т. д.).

Довольно распространенный гильдовский прием – «сбой гармонического ожидания»: во всех случаях, допускающих варианты, пианист предпочитает самые нестандартные гармонические решения: к примеру, в конце *Сарабанды* из *Французской сюиты c-moll* он играет «си-бемоль» вместо принятого здесь «си-бикар» (рис. 4).



Рисунок 4. Сарабанда *c-moll* И. С. Баха

Другой пример – Аллеманда из Французской сюиты *G-dur* (рис. 5):

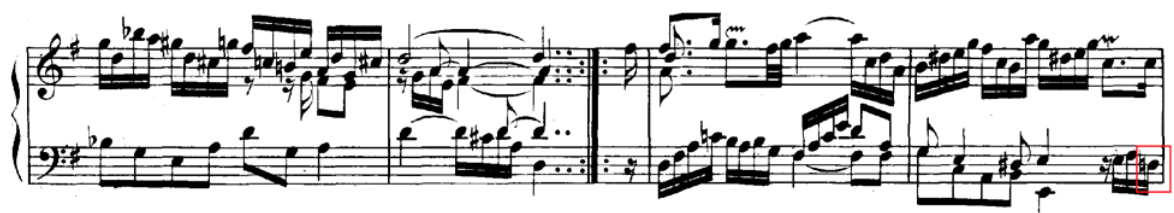


Рисунок 5. Аллеманда *G-dur* И. С. Баха

Очень часто Гульд идет на изменение оригинального текста с тем, чтобы получить эффект переченя. Так, например, в Жиге из Французской сюиты *Es-dur* пианист везде, где это возможно играет украшения так, чтобы они образовыва-

ли с другими голосами связку «бемоль-бекар», что не только служит «пикантной приправой» к музыкальному «блюду», но в ряде случаев делает жигу «непохожей на себя» (рис. 6).



Рисунок 6. Жига *Es-dur* И. С. Баха

Если говорить о гульдовском принципе «сбоя ожидания» в целом, то он, прежде всего, служит надежной страховкой от «автоматизации» слушания; в каком-то смысле стратегия «темпового, орнаментального, артикуляционного, педального или динамического шока» оказывается сродни эстетике «зонга» у Брехта, а именно: 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. Аналогично этому непривычный и поначалу очень неудобный интерпретационный «ракурс» канадского пианиста заставляет слушателя «шевелиться», задавая себе вопрос: «А зачем он это делает?», а, следовательно, и искать на него ответ.

Но помимо «игрового» момента в интерпретационной риторике Гульда присутствует и нечто другое – принцип «утрированного изображения». Не будет преувеличением утверждение о том, что великий канадец всегда работает в условиях «сдвинутой картинки», «сгущенных красок». Таков, например, гульдовский темп: то, как пианист подходит к темповому вопросу, можно было бы назвать так: «не точный глаз художника, но хищный глазомер». Действительно, все творчество пианиста проходит под «знаком» утрированной, сверхбыстрой или сверхмедленной темповой «оптики». 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. Достаточно вспомнить словно «включенные в ускоренной перемотке» баховские инвенции *G-dur*; *d-moll*, *e-moll*, *h-moll*, Симфонии

C-dur; или замедленное, «сновидческое» движение симфоний *f-moll*, *d-moll*, *g-moll*. При этом исполнитель отказывается понимать темп как «гарант» формы. Считается, что точно найденное темповое решение является залогом того, что форма «состоится», «не развалится»: Гульд же, напротив, как бы намеренно в темп не попадает. И если в супербыстрых пьесах, таких как баховская симфония *E-dur* или *h-moll*, внимание летит вперед вместе с музыкой, не успевая отцензурировать происходящее, то в случае с такими пьесами, как симфония *d-moll* или *f-moll*, идущими в экстремедленном темпе, оказывается совершеннейшей загадкой, на чем держатся эти грандиозные конструкции.

В пространстве «утрированного изображения» находится и гульдовская орнаментика. Зачастую Гульд покрывает «лицо музыки» слоем столь густого орнаментального «грима», что произведение оказывается не так-то просто узнать, иллюстрацией чего могут служить его прочтения баховских сарабанд.

Одним из ярких проявлений принципа «утрированного изображения» становятся у Гульда характерные артикуляционно-ритмические и орнаментально-ритмические формулы, под знаком которых проходит множество его интерпретаций и которые становятся характерной «деталью», определяющей «лицо» исполнительского текста. В качестве примеров могут быть 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* (рис. 7–12).



Рисунок 7. Аллеманда c-moll И. С. Баха



Рисунок 8. Маленькая прелюдия c-moll И. С. Баха



Рисунок 9. Симфония D-dur И. С. Баха



Рисунок 10. Инвенция B-dur И. С. Баха

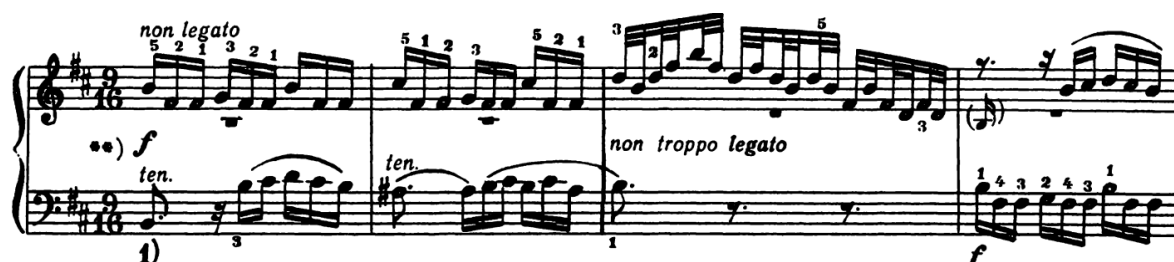


Рисунок 11. Симфония h-moll И. С. Баха

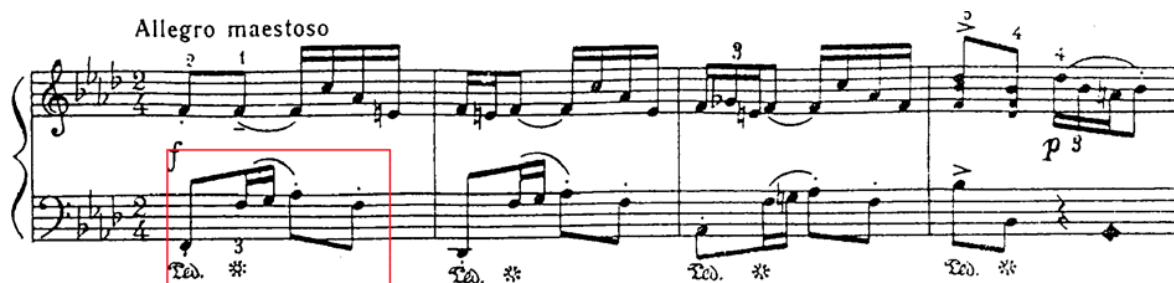


Рисунок 12. Концерт f-moll И. С. Баха, 1 часть

Надо сказать, что принцип артикуляционной или орнаментально-ритмической формулы как «детали, посредством которой мы воспринимаем художественную реальность», находит множество отголосков в современном Гульду искусстве; в частности, герой Пруста живописец Эльстир отказывается приукрашивать действительность, изображая заказчицу ровесницей своей дочери, но, напротив, художника интересует характерно зеленоватый цвет ее лица. Еще один яркий пример – роман В. Вулф «Миссис Деллоуэй», где реальность дается несколькими броскими мазками: «Здесь был зеленый линолеум и текран» [2, с. 72].

В данной связи также упомянем живопись Пикассо, в которой принято выделять несколько периодов, в частности кубистический период, когда вся художественная реальность выстраивается посредством куба; или розово-голубой период, характерный тем, что упомянутые цвета выступали в роли «призмы», посредством которой художник смотрел на мир. В свою очередь, роль такого «оптического прибора», посредством кото-

рого нам удастся увидеть нечто такое, чего бы мы никогда не увидели, не будь у нас этого прибора, выступает у Гульда артикуляционно-ритмическая формула. Вместе с тем в «формульности» Гульда есть и еще один аспект: будучи однажды обозначенной, та или иная формула начинает узнаваться во все новых пьесах.

И здесь уместно вспомнить работу Тьяньнова «Литературный факт», где он выводит интересный принцип расширения вновь открытого конструктивного приема, ибо изобретенный прием «жаждет» все новой пищи, распространяясь на все новые художественные тексты. И такой принцип в полной мере касается и гульдовских артикуляционных 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 – каждая такая «формула» обладает ореолом уникальности.

Аллеманда из Французской сюиты G-dur (рис. 13):



Рисунок 13. Аллеманда G-dur И. С. Баха

Аллеманда из Французской сюиты c-moll (рис. 14):



Рисунок 14. Аллеманда c-moll И. С. Баха

Маленькая прелюдия c-moll (рис. 15–16):



Рисунок 15. Маленькая прелюдия c-moll И. С. Баха



Рисунок 16. Маленькая прелюдия c-moll И. С. Баха

И снова «утрированная оптика» пианиста провоцирует нас на вопрос, зачем это нужно? Прежде всего, предельно «сгущенные исполнительские краски» работают на идею «заново открытого текста», являющуюся одной из излюбленных идей авангарда, «взгляды» которого «исповедовал» Гульд. Кроме того, «просвечивание» текста посредством неожиданных исполнительских «оптик» позволяет пробудить к жизни ранее незадействованные смысловые слои произведения, увидеть такие его стороны, которые невозможно было бы увидеть вне такой неожиданной «оптики». Иначе говоря, «утрированная исполнительская картинка» становится тем, что помогает извлечь из текста дополнительный смысловой потенциал.

Еще один важный постулат интерпретационной философии Гульда можно определить так: интерпретация как механизм, подключающий к процессу слушания все параметры восприятия, зрение, обоняние, осязание, вкус. Так, например, дубли баховской *Инвенции E-dur* выдержаны в очевидно разных артикуляционных парадигмах; в первом дубле партия левой руки идет упругим отрывистым *staccato*, и этот отрывистый, «до миллиметра» высчитанный штрих приводит к мощному эффекту визуализации: кажется, что музыка подобно резвому ребенку легко взбирается по ступеням, тогда как при повторе Гульд «придерживает» каждую ноту, играя мягким *non legato*, вследствие чего создается впечатление, что по ступеням на этот раз поднимается старик (рис. 17–18).



Рисунок 17. *Инвенция E-dur* И. С. Баха



Рисунок 18. *Инвенция E-dur* И. С. Баха

Другой пример – гульдовская трактовка *Инвенции D-dur* Баха; при том, что сам по себе рефрен здесь не имеет яркой «мелодической физиономии» и сплошь состоит из «крутящегося» движения, Гульд, тем не менее, находит для этой темы свое неповторимое «лицо», снабжая ее ха-

рактерным, опять-таки специально придуманным по этому случаю «замысловато-пушистым» украшением, позволяющим воспринимать эту музыку не только на слух, но в том числе – и «тактильно» (рис. 19).



Рисунок 19. Инвенция D-dur И. С. Баха

В *Инвенции A-dur* в партии левой руки каждая нота рефрена снабжена «пушистым» мордентом, а окончание темы, как павлиньим хвостом, украшено роскошной трелью. При этом каж-

дая такая трель – неповторима, и каждую такую трель можно «потрогать», «увидеть», «ощутить» (рис. 20).



Рисунок 20. Инвенция A-dur И. С. Баха

Еще одним инструментом, вовлекающим в процесс слушания все параметры восприятия, выступает у Гульда темп. Так, например, предельная скорость таких гульдовских трактовок, как баховская *симфония E-dur, C-dur h-moll*, дает почти физиологическое ощущение того, что о музыку можно «обжечься».

Следующий ключевой принцип интерпретационной философии Гульда может быть определен так: «исполнение как инструмент исследования энергетических возможностей произведения». Так, например, такие баховские пьесы, как *инвенция a-moll, G-dur, d-moll, e-moll, симфония C-dur, h-moll*, будучи сыгранными Гульдом в темпе на грани допустимого, становятся источником мощного энергетического излучения, что опять-таки находится в русле соответствующих

исканий авангарда, исследовавшего суггестивные возможности искусства. Заметим, что в «сюжете», связанном с идеей музыки как источником суггестии, особым случаем являются фуги с большим количеством стреттных проведений. Вопреки сложившейся традиции, Гульд трактует эти «эпические полотна» в сверхподвижном темпе, подтверждением чему служат гульдовские прочтения баховских *симфоний D-dur, B-dur; фуги C-dur, H-dur* из первого тома ХТК. Будучи помещенной в ситуацию сверхподвижного темпа насыщенная стреттами полифоническая ткань перестает быть «нейтральной», «активизируется», и мы почти физиологически ощущаем изливающийся на нас «энергетический душ».

На «энергетическую» идею «работает» и обильная орнаментика, присутствующая в боль-

Совершенно отдельного обсуждения требует гульдковский принцип, который условно назовем принципом «разных ракурсов», а именно: выявление дополнительного смыслового потенциала произведения путем «просвечивания» последнего посредством различных артикуляционных, орнаментальных, динамических, фактурных жанровых «оптик». Особым случаем здесь является игра дублей в барочном репертуаре, а именно: при повторе Гульд не просто привносит свое в автор-

ский текст, но идет дальше, просматривая ту же музыку принципиально другой исполнительской манерой. Наглядным примером здесь может служить его трактовка *Аллеманды из Французской сюиты E-dur*; в репризе Гульд дает другой артикуляционный «наряд» партии нижнего голоса, меняя мягкое *non legato* на «курсивное» *legato*, что также позволяет увидеть новые, ранее незамеченные нам грани этой музыки (рис. 24).



Рисунок 24. Аллеманда E-dur И. С. Баха

Тот же метод пианист использует и в области орнаментики, когда при игре дублей имеет место усиление орнаментального момента. Стремясь реконструировать барочную исполнительскую традицию, Гульд снабжает повторы всяческими орнаментальными изысками. Примером здесь могут служить его трактовки всех клавирных сюит Баха, где повторы расцвечены обильной орнаментикой. В то же самое время, в упомянутом принципе орнаментального варьирования дублей дает о себе знать и авангард с его идеей «разных точек видения одного объекта», а именно: пианист «сканирует» одну и ту же музыку разными оптиками, менее активной с орнаментальной точки зрения и, наоборот, более активной в плане орнаментики. В результате эти самые «оптики» начинают «играть» друг с другом, вступая в процесс взаимоусиления и взаимообъяснения, что, в конечном счете, дает новое видение произведения.

В рамках принципа «разных ракурсов» следует выделить «сюжет», который можно определить так: выявление дополнительного орнаментального, артикуляционного потенциала темы путем сканирования посредством различных артикуляционных «оптик». И здесь обратимся к баховским темам большой протяженности: пианист всегда артикуляционно диверсифицирует различные тематические звенья, играя каждое в своей неповторимой артикуляционной манере. Наглядной иллюстрацией может служить трактовка Гульда *Инвенции Es-dur*, где он поместил под одной лигой все возможные артикуляционные варианты. Сначала это имитация струнного *détaché*, «дыхания длинного смычка»; затем – прием «пара связных», далее стаккатируемый фрагмент, за которым следует восхождение *legato* по звукам тонического трезвучия, сменяющимся рассыпчатым *staccato* с двумя нотами *détaché* в конце (рис. 25).



Рисунок 25. Инвенция Es-dur И. С. Баха

Другой пример – тема Фуги C-dur из первого тома ХТК Баха, где первый элемент выдержан глубоким *legato*, тогда как завершающий темати-

ческий оборот, идущий шестнадцатыми, исполняется дробным *staccato* (рис. 26).

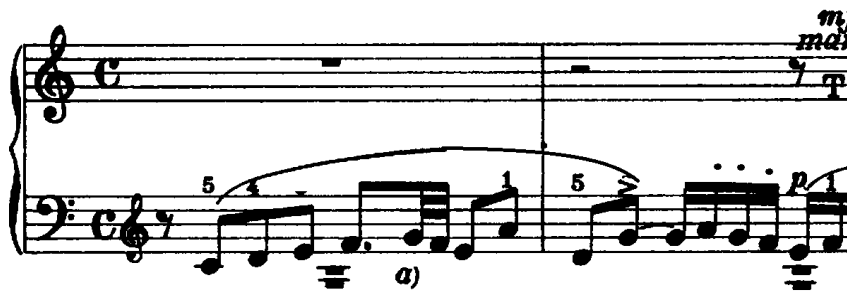


Рисунок 26. Фуга C-dur И. С. Баха

Если задаться вопросом, зачем нужна столь тщательная артикуляционная «выделка», то ответ в первую очередь будет связан со спецификой баховского тематизма: как известно, большинство баховских тем многосоставны и контрастны внутри себя, что, в свою очередь, является отражением «черно-белого» мироощущения барокко. Можно сказать, что Гульд артикуляционно «оттеняет» эту внутритематическую контрастность, не сглаживая имеющиеся тематические противоположения, но, напротив, их обостряя. Кроме того, такое тщательное «выписывание» всех артикуляцион-

ных «деталей» приводит к тому, что «плоский рисунок» темы становится трехмерным, приобретая глубину, что опять-таки перекликается с соответствующими исканиями в других областях искусства, заставляя вспомнить, например, Матисса с его культом «объемной линии».

Заметим, что все обозначенные нами интерпретационные принципы Гульда, прежде всего «работают» на создание нового качества взаимодействия в триаде «композитор – исполнитель – слушатель».

Литература

1. Андреева Е. Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – 2-е изд. – СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2011. – 584 с.
2. Вулф В. Малое собр. соч. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 928 с.
3. Вулф В. Миссис Дэллоуэй: романы / пер. с англ. Е. Суриц. – М.: Эксмо, 2011. – 608 с.
4. Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. – М.: Наука, 1966. – 184 с.
5. Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик!. – М.: Классика-XXI, 2008. – 272 с.
6. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255–270.

References

1. Andreeva E.Yu. *Vse i Nichto: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroy poloviny XX veka [Everything and Nothing: Symbolic figures in the art of the second half of XX century]*. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2011. 584 p. (In Russ.).
2. Vulf V. *Maloe sobranie sochineniy [A small collection of works]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2010. (In Russ.).
3. Vulf V. *Missis Dellouey: romany [Mrs Dalloway: novels]*. Translated from engl. E. Surits. Moscow, Eksmo Publ., 2011. 608 p. (In Russ.).
4. Klyuev V.G. *Teatral'no-esteticheskie vzglyady Brekhtha [Theatrical and aesthetic views of Brecht]*. Moscow, Science Publ., 1966. (In Russ.).
5. Monsenzhon B. *Glen Gul'd. Net, ya ne ekstsentrik! [Glenn Gould. No, I'm not an eccentric!]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2008. 272 p. (In Russ.).
6. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinema]*. Moscow, Science Publ., 1977, pp. 255-270. (In Russ.).