***ГУЛЬД Гленн (25. IX 1932-4. X 1982)***

Вечером 7 мая 1957 года на концерт в Большой зал Московской консерватории собралось совсем немного народа. Имя исполнителя не было известно никому из московских любителей музыки, и едва ли кто-либо из присутствующих возлагал на этот вечер слишком большие надежды. Но то, что произошло затем, наверняка запомнилось каждому надолго.

Вот как описывал свои впечатления профессор Г. М. Коган: "С первых же тактов первой фуги из „Искусства фуги" Баха, которой канадский пианист Гленн Гульд начал свой концерт, стало ясно, что мы имеем дело с выдающимся явлением в области художественного исполнения на фортепиано. Это впечатление не изменилось, а только укрепилось на всем протяжении концерта. Гленн Гульд еще очень молод (ему двадцать четыре года). Несмотря на это, он уже сейчас зрелый художник и совершенный мастер с вполне определившейся, резко очерченной индивидуальностью. Эта индивидуальность сказывается решительно во всем - и в репертуаре, и в трактовке, и в технических приемах игры, и даже во внешней манере исполнения. Основа репертуара Гульда - крупные произведения Баха (например, Шестая партита, „Гольдберговские" вариации), Бетховена (например. Соната, соч. 109, Четвертый концерт), Грига, а также немецких экспрессионистов XX столетия (сонаты Хиндемита, Альбана Берга). Произведения таких композиторов, как Шопен, Лист, Рахманинов, не говоря уже о сочинениях чисто виртуозного или салонного характера, видимо, вовсе не привлекают канадского пианиста.

Тот же сплав тенденций классических и экспрессионистских характеризует и интерпретацию Гульда. Она замечательна огромным напряжением мысли и воли, поразительно рельефна по ритму, фразировке, динамическим соотношениям, по-своему очень выразительна; но выразительность эта, подчеркнуто экспрессивная, в то же время как-то аскетична. Удивительна сосредоточенность, с которой пианист „отрешается" от окружающего, погружается в музыку, энергия, с которой он выражает и „навязывает" аудитории свои исполнительские намерения. Намерения эти кое в чем, быть может, и спорны; однако нельзя не отдать должного импонирующей убежденности исполнителя, нельзя не восхититься уверенностью, ясностью, определенностью их воплощения, точным и безупречным пианистическим мастерством - такой ровной звуковой линией (в особенности в пиано и пианиссимо), такими отчетливыми пассажами, такой ажурной, насквозь „просматриваемой" полифонией. В пианизме Гульда своеобразно все - вплоть до приемов. Своеобразна его чрезвычайно низкая посадка. Своеобразна его манера дирижировать свободной рукой вовремя исполнения... Гленн Гульд находится еще в самом начале своего артистического пути. Нет сомнения, что его ожидает блестящая будущность".

Мы привели эту небольшую рецензию почти полностью не только потому, что она была первым серьезным откликом на игру канадского пианиста, но главным образом потому, что портрет, очерченный с такой проницательностью маститым советским музыкантом, как это ни парадоксально, сохранил свою достоверность, в основном, и позднее, хотя время, конечно, внесло в него некоторые коррективы. Это, кстати, доказывает, каким зрелым сформировавшимся мастером предстал перед нами молодой Гульд.

Первые уроки музыки он получил в родном городе Торонто у матери, с 11 лет посещал там же Королевскую консерваторию, где изучал игру на фортепиано в классе Альберто Герреро и композицию у Лео Смита, занимался также у лучших органистов города. Гульд дебютировал как пианист и органист еще в 1947 году, а консерваторию окончил лишь в 1952. Ничто не предвещало стремительного взлета даже после того, как в 1955 году он с успехом выступал в Нью-Йорке, Вашингтоне и других городах США. Главным результатом этих выступлений стал контракт с фирмой звукозаписи Си-би-эс, сохранивший свою силу надолго. Вскоре была сделана и первая серьезная пластинка - "Гольдберговские" вариации Баха,- которая позже стала пользоваться огромной популярностью (до этого он, правда, уже записал в Канаде несколько произведений Гайдна, Моцарта и современных авторов). А начало мировой известности Гульда положил именно тот вечер в Москве.

Заняв видное положение в когорте ведущих пианистов, Гульд несколько лет вел активную концертную деятельность. Правда, он быстро прославился не только своими художественными достижениями, но и экстравагантностью поведения, строптивостью характера. То он требовал от организаторов концертов определенной температуры в зале, выходил на эстраду в перчатках, то отказывался играть, пока на рояле не будет стоять стакан воды, то затевал скандальные судебные процессы, отменял концерты, то выражал недовольство публикой, вступал в конфликты с дирижерами.

Мировую печать обошла, в частности, история о том, как Гульд, репетируя в Нью-Йорке ре-минорный Концерт Брамса, настолько разошелся с дирижером Л. Бернстайном в трактовке произведения, что исполнение чуть не сорвалось. Бернстайн перед началом концерта обратился к публике, предупредив, что он не может "взять не себя ответственность за все, что сейчас произойдет", но все же будет дирижировать, так как исполнение Гульда "стоит того, чтобы его услышать"...

Да, с самого начала Гульд занял особое место среди современных артистов, и ему многое прощали именно за его необычность, за уникальность его искусства. К нему нельзя было подходить с традиционными мерками, и сам он осознавал это. Характерно, что, вернувшись из СССР, он поначалу хотел принять участие в Конкурсе имени Чайковского, но, подумав, отказался от этой мысли; едва ли такое самобытное искусство может уложиться в конкурсные рамки. Впрочем, не только самобытное, но и одностороннее. И чем дальше концертировал Гулд, тем яснее становилась не только его сила, но и его ограниченность - как репертуарная, так и стилистическая. Если его трактовка музыки Баха или современных авторов - при всей своей оригинальности - неизменно получала высочайшую оценку, то его "вылазки" в другие музыкальные сферы вызывали бесконечные споры, неудовлетворенность, а подчас даже сомнение в серьезности намерений пианиста.

Как ни эксцентрично вел себя Гленн Гульд, тем не менее его решение окончательно оставить концертную деятельность было встречено, как удар грома. С 1964 года Гульд не выходил на концертную эстраду, а в 1967 году в последний раз появился перед публикой в Чикаго. Затем он публично заявил, что не намерен больше выступать и хочет полностью посвятить себя грамзаписи. Поговаривали, что поводом, последней каплей, послужил весьма недружелюбный прием, устроенный ему итальянской публикой после исполнения пьес Шёнберга. Но сам артист мотивировал свое решение теоретическими соображениями. Он заявил, что в век техники концертная жизнь вообще осуждена на вымирание, что только грамзапись дает артисту возможность создать идеальное исполнение, а публике - условия для идеального восприятия музыки, без помех со стороны соседей по концертному залу, без случайностей. "Концертные залы исчезнут,- предрекал Гульд.- Их заменят пластинки".

Решение Гульда и его мотивировки вызвали бурную реакцию среди специалистов и публики. Некоторые иронизировали, другие всерьез возражали, третьи - немногие - осторожно соглашались. Однако факт остается фактом - около полутора десятилетий Гленн Гульд общался с публикой только заочно, только при помощи пластинок.

В начале этого периода он работал плодотворно и интенсивно; его имя перестало мелькать в рубрике скандальной хроники, но оно по-прежнему привлекало внимание музыкантов, критиков, любителей музыки. Новые пластинки Гульда появлялись почти ежегодно, но общее число их невелико. Значительную часть его записей составляют произведения Баха: шесть Партит, концерты ре мажор, фа минор, соль минор, "Гольдберговские" вариации и "Хорошо темперированный клавир", двух- и трехголосные инвенции, Французская сюита, Итальянский концерт, "Искусство фуги"... Здесь Гульд снова и снова выступает своеобразнейшим музыкантом, как никто другой слышащим и воссоздающим сложную полифоническую ткань баховской музыки с огромной интенсивностью, выразительностью, высокой одухотворенностью. Каждой своей записью он снова и снова доказывает возможность современного прочтения баховской музыки - без оглядок на исторические прототипы, без возвращения к стилистике и инструментарию далекого прошлого, то есть доказывает глубокую жизненность и современность музыки Баха в наши дни.

Другой важный раздел репертуара Гульда - творчество Бетховена. Еще раньше (с 1957 по 1965 год) он записал все концерты, а затем пополнил список своих записей многими сонатами и тремя большими вариационными циклами. Тут он тоже привлекает свежестью замыслов, но далеко не всегда - их органичностью и убедительностью; подчас его трактовки полностью расходятся, как отметил советский музыковед и пианист Д. Благой, "не только с традициями, но и с основами бетховенского мышления". Невольно иногда возникает подозрение, что отклонения от принятых темпов, ритмического рисунка, динамических пропорций вызваны не продуманной концепцией, а желанием сделать все не так, как другие. "Последние записи Гульдом бетховенских сонат из опуса 31,- писал в середине 70-х годов один из зарубежных критиков,- едва ли удовлетворят как его поклонников, так и его противников. Те, кто любит его за то, что он идет в студию только тогда, когда готов сказать нечто новое, еще не сказанное другими, сочтут, что в этих трех сонатах не хватает как раз творческого вызова; другим же все то, что он делает иначе, чем его коллеги, не покажется особенно оригинальным".

Это мнение возвращает нас к словам самого Гульда, определившего однажды свою цель так: "Прежде всего я стремлюсь избежать золотой середины, увековеченной на пластинке многими превосходными пианистами. Я считаю, что при записи очень важно подчеркнуть те аспекты, которые освещают данное произведение с совершенно необычной точки зрения. Исполнение нужно максимально приблизить к творческому акту - вот ключ, вот решение проблемы". Иногда этот принцип приводил к выдающимся достижениям, но в тех случаях, когда творческий потенциал его личности вступал в противоречие с характером музыки,- к неудачам. Покупатели пластинок уже привыкли к тому, что каждая новая запись Гульда несла в себе неожиданность, давала возможность услышать знакомое произведение в новом свете. Но, как справедливо заметил один из критиков, в перманентно ошарашивающих интерпретациях, в вечном стремлении к оригинальности тоже таится угроза рутины - к ним привыкают и сам исполнитель и слушатель, и тогда они становятся "штампами оригинальности".

Репертуар Гульда всегда был четко профилирован, но не так уж узок. Он почти не играл Шуберта, Шопена, Шумана, Листа, исполнял немало музыки XX века - сонаты Скрябина (№ 3), Прокофьева (№ 7), А. Берга, Э. Кшенека, П. Хиндемита, все сочинения А. Шёнберга, в которых участвует фортепиано; он возрождал к жизни сочинения старинных авторов - Бэрда и Гиббонса, удивлял поклонников фортепианной музыки неожиданным обращением к листовской транскрипции Пятой симфонии Бетховена (воссоздавал за роялем полнокровное звучание оркестра) и фрагментов из вагнеровских опер; он неожиданно записывал забытые образцы романтической музыки - Сонату (соч. 7) Грига, Ноктюрн и Хроматические вариации Визе, а порой даже и сонатины Сибелиуса. Гулд также сочинял собственные каденции к бетховенским концертам и исполнял фортепианную партию в монодраме Р. Штрауса "Энох Арден", наконец, он записывал на органе "Искусство фуги" Баха и, впервые сев за клавесин, дарил своим почитателям превосходную интерпретацию Сюиты Генделя. Ко всему этому Гулд активно выступал как публицист, автор телевизионных передач, статей и аннотаций к собственным записям как письменных, так и устных; подчас его высказывания содержали и выпады, возмущающие серьезных музыкантов, подчас, напротив,- глубокие, хотя и парадоксальные мысли. Но случалось и так, что свои литературно-полемические утверждения он же опровергал собственной интерпретацией.

Вот эта разносторонняя и целеустремленная активность давала основание надеяться, что артист еще не сказал последнего слова; что и в будущем его искания приведут к значительным художественным результатам. В некоторых его записях, пусть очень неопределенно, но все же ощущалась тенденция отхода от тех крайностей, которые характеризовали его до сих пор. Элементы новой простоты, отказа от манерности и экстравагантности, возвращения к первозданной красоте фортепианного звука наиболее отчетливо видны в его записях нескольких сонат Моцарта и 10 интермеццо Брамса; игра артиста отнюдь не потеряла от этого вдохновенной свежести и своеобразия.

В какой степени эта тенденция получила бы развитие, говорить, разумеется, трудно. Один из зарубежных обозревателей, "прогнозируя" пути будущего развития Гленна Гульда, предположил, что либо он станет со временем "нормальным музыкантом", либо будет играть в дуэтах с другим "возмутителем спокойствия" - Фридрихом Гульдой. Ни та, ни другая возможность не казались невероятными.

В последние годы Гульд - этот "музыкальный Фишер", как называли его журналисты,- оставался в стороне от художественной жизни. Он поселился в Торонто, в гостиничном номере, где оборудовал небольшую студию звукозаписи. Отсюда расходились по миру его пластинки. Сам же он подолгу не покидал своих апартаментов и лишь по ночам совершал прогулки на автомобиле. Здесь, в этом отеле, и настигла артиста неожиданная смерть. Но, конечно, наследие Гульда продолжает жить, его игра и сегодня поражает своей неповторимостью, несхожестью с любыми известными образцами. Огромный интерес вызывают и его литературные работы, собранные и прокомментированные Т. Пейджем и вышедшие уже на многих языках.