

УДК 78
ББК 85.315.3
Б17



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

Перевод осуществлен при поддержке Совета Канады по искусству

Canada



Благодарим за содействие в публикации книги
Посольство Канады в Российской Федерации
и Канадскую корпорацию развития экспорта

Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould
by Kevin Bazzana

Перевод с английского

Н. Гугина (Предисловие, части I—VI), С. Прохотов (Источники, Благодарности)

Редакция перевода

А. Ефимова, М. Калужский, Т. Цареградская

Б17 Баззана Кевин
Очарованный странник. Жизнь и искусство Глена Гульда. — М.: Издательский
дом «Классика-XXI», 2007. — 480 с., ил.

ISBN 978-5-89817-205-3

Книга Кевина Баззаны — первая биография великого канадского пианиста на русском языке. Количество первоисточников, на которых построено это исследование, потрясает воображение. Полнота и значимость представленных сведений вызовет немалый интерес и у поклонников Глена Гульда, и у непосвященных.

Copyright © Kevin Bazzana 2003

Arranged by permission of McClelland & Stewart Ltd. Toronto, Canada

ISBN 978-5-89817-205-3

ISBN 0-7710-1101-6 (англ.)

© Kevin Bazzana, 2003

© Издательский дом «Классика-XXI», оформление, перевод, 2007

Содержание

Постлюдия в форме прелюдии	7
Часть I. Мальчик из квартала Бич	19
Часть II. Национальное достояние	79
Часть III. Комедиант	135
Часть IV. Высокое призвание	213
Часть V. Портрет артиста	289
Часть VI. Последний пуританин	371
Источники	446
Благодарности	453
От переводчика	454
Комментарии	455
Указатель имен	466

Посвящается
Энн, Мари
и Джуди,
которые
помогали
мне в работе

Постлюдия в форме прелюдии Жизнь после смерти

Он и вправду умер 4 октября 1982 года, сразу же после своего пятидесятилетия, однако мало кто из исполнителей классической музыки остается столь живым так долго после своей смерти. Уже во время екуменической мемориальной службы, состоявшейся в пронизывающем холоде 15 октября после полудня в англиканском соборе Святого Павла – самом большом в Торонто, – стало ясно, сколь велика любовь к Глену Гულду и как его неожиданная преждевременная смерть потрясла многих. Однажды он сказал, что хотел бы присутствовать на собственных похоронах, чтобы посмотреть, кто придет и придет ли кто-нибудь вообще. В реальности их, пришедших со всех концов света, было не менее трех тысяч: члены семьи, друзья, коллеги, чиновники, поклонники. И Гюльд тоже был там, и последнее слово, обычное в таких случаях, было произнесено им самим. В конце службы в церкви зазвучала заключительная ария из совсем недавно записанной им версии «Гольдберг-вариаций» Баха. Он играл свой собственный реквием.

Его смерть породила новый, огромный спрос на его работы, который совпал с повсеместным распространением записей на компакт-дисках. Компания CBS Masterworks (в 1990 году преобразованная в Sony Classical) сразу же начала повторный выпуск его записей. Посмертное присуждение ему премии Гратту, впервые как пианисту¹, свидетельствовало, что он по-прежнему необыкновенно популярен. В девяностые годы Sony Classical выпустила своего рода «полное собрание» на компакт-дисках и видео: его записи в студии, живые концерты, передачи на радио, телевидении, работы в кино. Записи, сделанные CBC (Канадской радиовещательной компанией) и другими фирмами грамзаписи (а также пиратские копии), в течение еще многих лет в огромном количестве выпускаются на компакт-дисках. В наши дни они продаются даже лучше, чем тогда, когда он был жив. К моменту его смерти было продано приблизительно 1 250 000 дисков, а к концу тысячелетия один только альбом новой версии «Гольдберг-вариаций» разошелся почти двухмиллионным тиражом.

Две аудиоверсии «Гольдберг-вариаций», объединенные в 2002 году в альбоме «Glenn Gould: A State of Wonder», стали бестселлером года в разделе классической музыки. «Его смерть лучше всего способствовала его карьере», – пошутил как-то один из руководителей Sony Classical.

Только после его смерти стало очевидно, что наследие Гюльда огромно и охватывает не только его исполнительское искусство. Фильмы и телепередачи, которые он готовил, чтобы продвигать свои идеи, его новаторские документальные работы на CBC получили международную известность. В 1984 году был опубликован сборник «The Glenn Gould Reader»²; за ним последовали другие собрания его текстов: статей, сценариев, писем, интервью. За год до появления сборника многое было уже издано во Франции, Германии, Голландии, Италии, Японии, России, Испании и Швеции. Юношеские сочинения Гюльда, в том числе и короткие пьесы для фортепиано, исполнялись повсюду, затем были записаны, а после и тщательно подготовлены к изданию престижным немецким музыкальным издательством Schott. Многие композиторы – авторы гораздо большего количества произведений – отдали бы всё за такой интерес.

Со дня смерти Гюльда число литературных работ о нем постоянно растет. Теперь по количеству они могут соперничать с трудами, посвященными таким выдающимся личностям, как Каллас, Тосканини и даже некоторым весьма значительным композиторам. Гюльд оказался стал объектом внимания авторов многочисленных статей в периодической печати, десятков книг в разных странах, помимо уже упомянутых – в Польше, Финляндии, Китае. Феномен повального увлечения Гюльдом после его смерти стал самостоятельным предметом изучения.

Нортрон Фрай³ писал: «Канада всегда с прохладцей относилась к своим героям». И если для своей страны Гюльд – национальное достояние, то вне англоязычного мира он – герой, фигура, вызывающая уважение и желание изучать ее. В 1980 году Гюльд заметил, что если считать на душу населения, то его диски продаются больше всего в Японии, а затем – в немецкоязычных странах. В наши дни у него много страстных почитателей во Франции, Италии, Скандинавии, России, Армении, Израиле, Австралии и Бразилии. Отметим, что первое Общество Глена Гюльда было образовано в Гронингене, в Нидерландах; сейчас Ассоциация друзей Глена Гюльда⁴, основанная в Торонто в 1995 году, объединяет его поклонников из более чем сорока стран.

Уже полвека для всего мира Гюльд – одна из достопримечательностей Канады. Михаил Барышников признавался, что когда он просил политического убежища в Торонто в 1974 году, то знал о Канаде только три вещи: у нее первоклассные хоккейные команды, в стране выращивается много зерна, и там живет Глен Гюльд. «В 1991 году, – рассказывает он, – я встретил одну даму – канадского музыковеда, которая только что возвратилась из Вены.

Она показала мне специально сделанную для нее фотографию – самого большого музыкального магазина города. В окнах этого магазина по обе стороны от главного входа были витрины – обратите внимание, в год двухсотлетия со дня смерти великого Моцарта! – так вот, одна из них была посвящена Моцарту, другая – Гюльду.

За пределами англоязычного мира отношение к Гюльду подчас бывает излишне серьезным. В 1998 году Radio-Canada⁵ подготовила документальную передачу «Глен Гюльд: экстаз», которая представляет яркий пример отношения к нему в Квебеке⁶. В ней много говорится об абсолюте, бестелесности, эманации света, исчезновении музыки в момент ее появления (вполне типичное для этой передачи выражение: «Душа улетает, стремясь к постижению Бога»). Французский автор Мишель Шнейдер в своем эссе «Фортепианное соло Глена Гюльда» также не поспешил на пафосные определения: «Его музыка – это другое состояние тишины; свет – это урок сумрака», – и тому подобное.

Однажды я присутствовал на лекции, во время которой парижский музыковед стремился проанализировать чрезмерно вызывающую жестикляцию Гюльда и его манерное поведение за роялем. Он сиобрались их типологизировать и таким образом глубже постичь суть гюльдовских интерпретаций. Следующей областью исследований он предлагал – без тени юмора! – сделать изучение типологии движений бровей...

Большая часть литературы о Гюльде не столь причудлива. Изданы три солидные биографии, «биография для юношества», три альбома фотографий большого формата и воспоминания тех, кто знал его лично. Наряду с исследованиями, сфокусированными на частных проблемах, есть обширные обзоры, посвященные его деятельности в целом, а также научные и справочные издания: дискография и каталог его архива, приобретенного Национальной библиотекой Канады в 1983 году. Внимательно, как под микроскопом, рассмотрены почти все стороны его жизни, личности, творчества и даже его знаменитая привычка напевать, играя на фортепиано.

Биограф Гюльда психиатр Питер Оствальд, утверждая, что Гюльд не страдал какой-либо болезнью психического или соматического характера, отмечает, что некоторые черты его поведения в детстве и юности имеют сходство с проявлением синдрома Аспергера⁷ – легкой формы аутизма, симптомы которого проявляются в затрудненном приобретении навыков социального общения, склонности к заведенному порядку, ритуализированным и навязчивым привычкам, необычной сенсорной чувствительности и иногда сопровождаются исключительной одаренностью в какой-либо области. Эта проблема впоследствии сделалась предметом исследований Тимоти Мэлони, который поделился со мной результатами своего обстоятельного труда. Его выводы еще не были опубликованы, а пресса уже рьяно занялась обсуждением этой увлекательной темы. Я, однако, вовсе не убежден, что подобный диагноз действительно

основан на биографических фактах и его подтверждение необходимо, чтобы составить себе правильное представление о Глене Гულде.

Внимание, которое привлекла к себе смерть Гулда, проявилось в организации посвященных ему больших и малых публичных мероприятий: по всему миру прошли кинофестивали, конференции, круглые столы и передвижные выставки. В частности, состоялось пять крупных конференций различного характера, в том числе университетские colloquia и церемонии с официальным перечислением гульдовских заслуг, с жизнеописанием и воспоминаниями современников. CBC выпустила в эфир специальные теле- и радиопередачи о Гулде – биографические сюжеты и документальные фильмы о его работе на радио, о поездке в Россию и его пристальном внимании ко всему, имеющему отношение к Японии. Маленький концертный зал Радиоцентра CBC в центре Торонто получил название Glenn Gould Studio. На NPR, BBC, NHK и всех остальных больших европейских радио- и телесетях прошли программы, посвященные Гулду. Его уникальный стиль «контрапунктического радио» нашел подражателей. (В 1999 году американский писатель Эдмунд Моррис⁶ признал, что «контрапунктическое радио» повлияло на создание вымышленных двойников в его книге «Dutch», противоречивой биографии Рональда Рейгана.) Гулд, который всегда интересовал молодежь и технофилов, стал популярным персонажем в Интернете: поклонники создают посвященные ему сайты и дискуссионные форумы, базы данных и многое другое. Гулд – центральная фигура некоторых интерактивных мультимедийных и CD-ROM-проектов, и я знаю о существовании полудюжины посвященных ему университетских курсов.

Фонд Глена Гулда, основанный в первую годовщину со дня его смерти, раз в три года вручает Премию имени Глена Гулда в области музыки и коммуникации. С момента возникновения этой премии ее лауреатами стали Марри Р. Шафер, Иегуди Менухин, Оскар Питерсон, Тору Такэмицу, Йо-Йо Ма¹⁰ и Пьер Булез. Сегодня в Торонто можно посетить парк имени Глена Гулда, расположенный около старинного здания, где он прожил последние годы; дом же, в котором он вырос, объявлен властями Торонто исторической достопримечательностью города. В университете Торонто учреждена стипендия его имени, а при Торонтской консерватории существует специальная музыкальная школа имени Глена Гулда. В 1985 году его имя присвоено проводящемуся в Торонто Международному баховскому фортепианному конкурсу, и это при том, что сам Гулд испытывал неприязнь к любым соревнованиям. В его честь в 1999 году почта Канады выпустила марку. Его портрет хотели даже поместить на новых банкнотах, но после опроса, проведенного правительством, выяснилось, что население считает Гулда слишком эксцентричным, «невротиком, приближающимся к последней степени ненормальности».

Композиторы воздали ему должное в своей музыке; впрочем, использование его имени, способствует их собственному коммерческому успеху. Так, из произведений Алексисы Луи наиболее часто исполняется «O Magnum Mysterium: In Memoriam Glenn Gould». Гульдовские записи «Гольдберг-вариаций» положили начало многочисленным транскрипциям баховского шедевра; среди них, например, «Gouldberg-Variations» Кристофа Хагуса.

Гулд сподвигнул на новые работы художников и скульпторов. В Нью-Йорке в 1987 году была открыта выставка «Идея Севера». Хореографы ставили танцы, вдохновленные его образом и его записями (чаще всего «Гольдберг-вариациями»). Поэты посвящают ему свои стихи. В 2001 году в свет вышел сборник «Северная музыка: стихи, вдохновленные Гленом Гулдом и стихи о нем». Гулд фигурирует как в коротких рассказах, написанных Джоном Уильямсом, Лидией Дэвис и Джойс Кэрл Оутс, так и в романах: «Der Untergeher» Томаса Бернхарда (на английском языке опубликован под названием «Проигравший»); «The Gold Bug Variations» Ричарда Пауэрса; «The Song Beneath the Ice» («Песня подо льдом») Джо Фьорито. В фильме «The Silence of the Lambs» («Молчание ягнят») Томаса Харриса Глен Гулд – любимый пианист убийцы, психопата Ганнибала Лектора.

Образ Гулда вдохновил и Тима Уинн-Джоунса, автора «Маэстро» – романа для юношества, и Энн Числетт, написавшую пьесу для детей «Не то же самое». В пьесе Дэвида Янга «Glenn» (ее премьера состоялась в Торонто в 1992 году; позже она была показана на фестивале в Стратфорде) четыре актера изображают музыканта в различные периоды его жизни и в различных гранях его души. Художественный фильм Франсуа Жифара «Тридцать два коротких фильма о Глене Гулде»*, выпущенный в 1993 году, включает интервью с теми, кто знал Гулда, и реконструирует эпизоды его жизни. Фильм почти везде был принят доброжелательно. Однако он представляет собой скорее примитивное изложение расхожих легенд и клише, да и стилистически оказывается заложником своей претенциозности. Жифар делает упор не на очеловечивании героя, а на его возвышении; его определения – «АРТИСТ, ФИЛОСОФ, БЕЗУМЕЦ, ГЕНИЙ» – в большей степени рассчитаны на рекламу. Его позиция реализуется в сценах, которые я с трудом могу смотреть.

* Продюсер Нив Фихман вспоминал, как однажды поздно ночью в 1980 году он и два его друга – молодые студенты, кинематографисты и фанатичные почитатели Гулда, – увидели, как пианист вышел из отеля в Торонто с мусорным мешком в руках и сел в свой «линкольн-континенталь». Трио следовало за ним в течение получаса, пока он не остановился около автобусной остановки, бросил свой мешок в мусорный бак и уехал. Они не могли устоять перед искушением заглянуть в этот мешок, однако в нем не было ничего, кроме кожуры от грейпфрутов и старых номеров *Globe and Mail*. (Здесь и далее все подстрочные комментарии принадлежат автору.)

Идет торговля реликвиями, так или иначе связанными с именем Гюльда. Полвека назад он подписал страницу рукописи своего Струнного квартета критику Эрику Маклину: «Позвольте мне завещать Вам эту чрезвычайно изодранную страницу, которая содержит такты с 226-го по 241-й критически переработанного издания. Я верю, что она будет бережно сохранена в интересах будущих поколений, которыми будут востребованы подлинные частицы гюльдианы». Он шутил, однако гюльдиана сейчас, и в самом деле, дорого стоит. Его письма, даже написанные на машинке, продавались в США более чем за три тысячи долларов, а старая фотография с автографом могла стоить еще дороже. Недавно обнаруженный оригинал пьесы, сочиненной Гюльдом-подростком, эксперты оценивают примерно в пятнадцать тысяч долларов, однако, возможно она возрастет в цене.

Существует и феномен «гюльдовского туризма». С момента его смерти невероятное по своему количеству и разнообразию число поклонников совершает паломничество в Торонто – иные многократно, – чтобы посетить связанные с ним места. Дом, где он жил в детстве, школы, в которых он учился, церкви и залы, где он играл, его квартира, скромный отель, где находилась его студия, рестораны, где он обедал – все они стали «священными». Место его погребения стало наиболее посещаемое на кладбище Маунт-Плезант, где покоится немало других известных канадцев. Наверное, это самая посещаемая могила и во всей Канаде.

Туристов возят в «Страну Гюльда» по берегам озер Симко и Верхнее, организуют экскурсии в Национальную библиотеку Канады, чаще не для того, чтобы изучать там архив, а скорее, чтобы его созерцать и к нему прикоснуться. Некоторые посещают библиотеку в надежде поиграть на форте и посидеть на знаменитом складном стульчике, который теперь стоит за стеклом – как объект особого почитания. Хранители всегда были недовольны тем, что библиотека de facto стала музеем Гюльда. В 1998 году ежедневная газета Оттавы поместила сообщение: собранию документов Гюльда – наиболее востребованному в библиотеке – угрожает уничтожение из-за чрезмерного использования, и архив микрофильмировали.

Гюльд породил культ, какого в классической музыке не знали со времен Листа или Падеревского. Этот культ скорее имеет сходство с современным поклонением таким персонам, как Джеймс Дин и Элвис Пресли¹¹. С первых дней концертной жизни Гюльда у него всегда были группы поддержки, в большинстве своем состоявшие из женщин. Многие дамы писали ему так, будто он был их давним другом, – они якобы чувствовали в его игре «что-то», обращенное именно к ним. Большая часть поклонниц была вполне безобидной. Так, например, одна сообщала ему о премиях, которые выигрывала, вышивая копии его фотографий и изображений с конвертов его альбомов. Но некоторые искали встреч и даже хотели выйти за него замуж или хотя бы поддерживать

с ним отношения и огорчались, что он не отвечал им взаимностью. Одна отвергнутая поклонница направляла ему письма с угрозами, и ему пришлось передать письма в канадскую полицию. Другая, та, что вышивала, с нарастающей настойчивостью засыпала его письмами в последние годы его жизни, в деталях рассказывая о себе – под тем предлогом, что у нее нет никого другого, с кем можно было бы поговорить. Некоторые из этих женщин форменным образом преследовали Гюльда – что его очень беспокоило, – а его отец вспоминал, как одну настойчивую поклонницу ему пришлось прогнать от семейного коттеджа, окатив водой из шланга.

Я никогда не видел парада школьников в честь Артура Рубинштейна и сомневался, что когда-нибудь увижу, но я наблюдал шествие в честь Гюльда, и никакая форма поклонения, предметом которой он мог бы явиться, уже не сможет меня удивить. Молодая английская пианистка прислала мне фотографию своей спины, на которой была сделана татуировка, воспроизводящая главную тему Струнного квартета Гюльда, а однажды кто-то мне доказывал, что закодированное имя музыканта можно найти в Библии.

Глен Гюльд проник и в поп-культуру. Много ли других, уже умерших классических музыкантов упомянуто в мультипликационном сериале «Симпсоны»? Когда журнал Maclean's опубликовал список ста наиболее выдающихся людей, известных за всю историю Канады, Гюльд оказался первым номером среди артистов, впереди Группы Семи¹², и пятым – в остальных категориях, вслед за Самюэлем Шампленом¹⁴. Его запись Прелюдии и фуги до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха представлена среди двадцати семи образцов звуков Земли, выгравированных на специальном диске (диск поместили в космический зонд Voyager и запустили в космос в 1977 году). Этот факт весьма значим в глазах некоторых поклонников пианиста, даже несмотря на то, что на этом же диске записаны песни девочки из пигмейского племени и шлягер Johnny B. Goode¹⁵.

В смерти, как и в жизни, Гюльд нарушил все правила. «Надомное производство» необычный удел для исполнителя классической музыки, почившего или здравствующего, и меньше всего, по его собственному признанию, желал этого и сам Гюльд. Для большинства артистов их записи, выступления по радио и съемки в фильмах непосредственным образом связаны с концертной карьерой. Как правило, популярность исполнителей – даже известных! – продажи их записей и само их присутствие на музыкальной сцене снижаются, иногда очень резко, после того, как они пропадают из виду, теряя возможность вновь и вновь привлекать внимание к своей персоне. Но Гюльд перестал концерттировать в тридцать один год¹⁶. Он провел половину своей профессиональной жизни, осваивая новый вид деятельности, вне поля зрения публики и тем не менее оставался на виду – благодаря своему подчеркнутому отсутствию. Целым поколениям слушателей он был известен только благодаря электронным сред-

ствам массовой информации; у него не было никакой иной публики, для которой он исчез бы после своей смерти. Поэтому не удивительно, что он — один из немногих, кто удержался на пике популярности спустя многие годы после смерти. Воистину, его собственная посмертная жизнь — лучшее подтверждение одной из его наиболее выстраданных идей о том, что полностью состоявшейся может считаться и артистическая карьера, осуществляющаяся через посредство массмедиа.

Бесспорно, личность самого Гюльда усиливала его посмертную притягательность. Экцентричность придала ему очарование, изоляция таинственность, личная скромность вызывала симпатию, а явная сексуальная индифферентность, как это ни парадоксально, сделала его сексуально привлекательным для поклонников, из числа как женщин, так и мужчин, даже способствуя распространению слухов о его личной жизни. (В 1988 году на конференции в Амстердаме некая сидящая в первом ряду дама, терпеливо прослушав скучное обсуждение одного из фильмов о Гюльде, встала, чтобы спросить: «Так он был гей или как?») Его семью, друзей, коллег, людей, которые хоть немного знали его, и даже тех, кто просто писал о нем, одолевали поклонники Гюльда, желающие что-то узнать о нем.

Без сомнения, он был самым великим пианистом своего времени, к тому же — наиболее одаренным от природы; это всегда будет способствовать наличию у него последователей и стремлению тем или иным образом подражать ему. И одновременно он был мощным коммуникатором, благодаря своим глубоко личным, иногда шокирующим и разрушительным, но всегда приковывающим внимание и увлекательным интерпретациям, которые он предлагал с полнейшим убеждением. Столь уникальные исполнения, наверное, будут звучать по-прежнему свежо и необычно, сохраняя способность привлекать все новых слушателей. Противоречивость, благодаря которой Гюльд в свое время и очаровывал, и раздражал, не исчезла и в наши дни, однако, сейчас она вызывает уже значительно меньше протестов, чем прежде. Представляется, что его право на место в пантеоне пианистов с годами подтверждается все больше и больше, по мере того, как новые поколения любителей музыки, свободные от влияния критиков, постоянно преследовавших Гюльда при его жизни, открывают для себя его творчество.

Гюльд оказал существенное влияние на несколько поколений молодых музыкантов, особенно интерпретациями Баха, хотя сама уникальность его игры, привлекающая новых поклонников, означает, что степень его влияния вряд ли останется на прежнем уровне. Даже его способ постижения Баха в известном смысле является историческим артефактом, примером подхода к музыке крайнего модернизма середины XX века — стиля, золотые дни которого прошли. Принципы приверженности к исторически подлинной интерпретации теперь пользуются гораздо большим влиянием, чем метод Гюльда. Во всем, что касается

Баха, его влияние уже не столь незыблемо, как раньше, хотя некоторые пианисты, даже, например, уровня Евгения Кисина, по-прежнему отказываются принимать за Баха, оглядываясь на установленный Гюльдом стандарт.

Его посмертная слава упрочена аурой первопроходца, мятежника, аутсайдера, которая по-прежнему окружает Гюльда, при всей успешности его карьеры. Его необычные интерпретации, вызывающая манера вести себя на сцене, отказ от концертной эстрады, замкнутый образ жизни — все свидетельствует об упорном сопротивлении авторитетам и условностям и делает его необыкновенно притягательной личностью, почти образцом для подражания, особенно для молодых музыкантов, которые сами сталкиваются с необходимостью оспаривать мнения профессоров, традиции и устоявшиеся клише «производства» классической музыки. Бунтарский подход Гюльда «освежающе» повлиял на этот «бизнес», консерватизм, формальность и претенциозность которого часто отталкивающим образом действовали на многих, прежде всего на молодежь. Более того, превосходство Гюльда в технологии звукозаписи и других средствах коммуникации превратило его в абсолютно современного артиста, идеи которого и по сей день не утратили своей актуальности. Вслед за Маршаллом Маклюэном¹⁷, Гюльд высказался относительно роли, которую в будущем предстоит играть новым технологиям. В шестидесятые годы эти предсказания создали ему репутацию человека, у которого «с головой не все в порядке», а после смерти — провидца. Он предвидел внедрение в жизнь таких новшеств, которые только сейчас, в эру цифровых технологий, утвердились во всех областях музыкальной жизни. Это вызывает особенное восхищение — ведь его первые записи сделаны на «моно», в эпоху, когда долгоиграющие пластинки и магнитофонная лента только входили в широкий обиход.

Главный источник посмертной популярности Гюльда, особенно среди непрофессионалов, — ощущение, что он всегда был чем-то большим, нежели просто пианистом. Он продемонстрировал, даже после своей смерти, удивительную способность овладевать вниманием людей, в особенности не имеющих каких-либо устойчивых представлений в сфере классической музыки, иногда как бы заново открывая перед ними мир. Да и музыканты чувствуют в игре Гюльда значительный интеллектуальный и критический потенциал, поэтому и написаны книги и статьи, в которых его деятельность оценивается с философской, этической, теологической, антропологической, политической и других, самых разных точек зрения.

У некоторых поклонников Гюльд вызывает чувство настоящей личной привязанности, как, например, у жительницы Квебека, опубликовавшей свое любовное письмо объемом с целую книгу: «Глен Гюльд: моя прекрасная и нежная любовь». Оно состоит из поэм, рисунков и других «не классифицируемых» размышлений. В определенных кругах его воспринимают как гуру, монаха,

святого, идеал платоника – посмертная слава действительно создает такую ауру. Я слышал, как о нем говорят с благоговейным трепетом, характерным, по мнению психологов, реакции некоторых людей на персонажей, подобных Махатме Ганди, безразличие которого ко всему мирскому воспринимается как доказательство чистоты и благородства. Но вот показательный факт: когда Гюльду было пятнадцать и он дал свой первый профессиональный сольный концерт, его отец написал другу:

Мы с женой всегда молились о том, чтобы музыка Глена могла трогать сердца людей и изменять их жизнь. В известном смысле наши молитвы были услышаны. Мать одного девятнадцатилетнего юноши позвонила нам после того, как ее сын услышал игру Глена в октябре (1947). Она нам рассказала, что возвратившись домой после концерта, сын сказал:

«Мам, ты мне всегда говорила, что есть потусторонний мир и вечная жизнь. На самом деле я никогда этому не верил, пока сегодня вечером не услышал, как играет Глен Гюльд. Теперь я знаю, что это так». И еще она сказала, что от ее сына, который имел привычку сквернословить, в течение нескольких дней после концерта никто не слышал ни одного грубого слова. Так что даже инструментальная музыка может оказывать огромное влияние на человеческие жизни, если ее благословляет Бог.

При всем безоглядном идолопоклонничестве по отношению к Гюльду, те, кто уверяют, что слышат «что-то» в его музыке, не сумасшедшие: часто они действительно слышат именно то, что Гюльд хотел сообщить. Он считал свои интерпретации не только интерпретацией музыкальных произведений, но и передачей своей концепции видения мира. Он настаивал на том, что даже самые земные вопросы, связанные с исполнительской практикой и технологией звукозаписи, имеют гораздо более важное, чем это принято считать, значение, особенно с точки зрения этического воздействия. По его мнению, артисты выполняют «нравственную миссию», а искусство обладает огромным потенциалом совершенствования человеческой жизни. Как исполнитель, он стремился не только хорошо играть, но и нести добро. В его записях, как и во всех его начинаниях, ему удалось реализовать сочетание и того и другого, понятное даже непрофессионалам. Поэтому среди его почитателей немало людей, всерьез воспринимающих идеи, которые им удается открыть для себя в искусстве Гюльда.

Среди поклонников Гюльда по-прежнему сохраняется тенденция к попыткам его канонизировать – стремление, подпитываемое пробелами и ложными представлениями в биографической литературе. В конечном счете, гораздо

легче поддерживать представление о Гюльде как о самоучке, отшельнике, пуританине именно тогда, когда большинство биографов не желают обращать внимание на то, каким глубоким было влияние на него его единственного учителя фортепиано, как он наслаждался обществом других людей, или же на тот факт, что он имел опыт сексуальных отношений. Нежелание рассматривать личность Гюльда всесторонне наносит его посмертному культу Гюльда значительный вред – как будто бы любой иной статус, кроме героя-иконоборца, бросает тень на его жизненный успех. Особенно заметным в его биографиях всегда оставалось отсутствие внимания к влиянию, которое на него оказала Канада. В предисловии к официальной биографии, заказанной фондом Глена Гюльда, ее автор Отто Фридрих признает, что контракт обязывал его «быть предельно осторожным и бережно подойти к рассмотрению вопросов, связанных с воздействием Канады и канадского образа жизни на становление, жизнь и творчество Глена Гюльда, уделив этому пристальное внимание». Однако в его книге тема Канады оказалась на заднем плане: первым двадцати двум годам жизни Гюльда – тем самым, в течение которых сформировались его личность, пианистический стиль и эстетические идеи, – автор уделит менее десяти процентов объема. Как и многие другие авторы, во всяком случае, не живущие в Канаде, он изобразил Гюльда неким не поддающимся определению феноменом, появившимся из ниоткуда в 1955 году – когда он дал свой первый концерт в Нью-Йорке. Только немногочисленные авторы, уже более позднего периода, такие, как японский исследователь Дзюнити Миядзава, правильно оценили важность темы: Гюльд – канадец. Фактически, она и явилась отправной точкой моего собственного биографического исследования, хотя мною двигал не патриотизм, а просто стремление к точности и обстоятельности.

Когда я думаю о Гюльде, в голову приходит старая поговорка: «По семенам и плодам». Корни Гюльда сыграли большую роль в том, кем он стал. При всей своей уникальности, Гюльд – вполне узнаваемый «продукт» своей страны, провинции, города, своего квартала и времени, в которое он появился на свет. Представляется, что многие из его почитателей намеренно стараются избегать даже мысли о том, что столь пресный и провинциальный, преимущественно представленный средним классом англо-протестантский Торонто периода между двумя мировыми войнами мог дать миру артиста, столь «непостижимо странного» («Wondrous Strange...»), при том, что сам он менталитету этого класса всегда сопротивлялся. На самом же деле в главном он всю свою жизнь оставался «парнем из Старого Торонто» – он никогда не покидал этот город, – а его деятельность абсолютно – точным, хотя иногда и непривычным образом олицетворяла образ Канады. Я взялся за эту книгу, чтобы, если так можно выразиться, расставить «все точки над i», потому что сегодня никто не обращается к творчеству Гюльда, не испытав влияния его по-

смертной славы. Но чтобы отыскать темы и мотивы, позволяющие понять Гульда и не всегда до конца ясные нити, связывающие его жизнь и творчество, необходимо преодолеть воздействие окружающих его культа и легенд. Поэтому сначала бросим взгляд в прошлое, на сонные, усыпанные листьями улицы Торонто времен Великой депрессии.

Мальчик из квартала Бич Юное дарование 1932–1947



«Я родился в Торонто,
и он остался моим
домом на всю жизнь»

Глен Гүльд вырос в маленькой стране. Канада — хоть и просторная, богатая и величественная, но тем не менее небольшая страна. В 1932 году — году его рождения — она насчитывала менее десяти миллионов жителей, рассеянных на территории большей, чем вся Европа. Не такая уж молодая, но в культурном отношении незрелая, страна еще зависела от достопочтенной империи, от которой произошла, а через огромную открытую границу подвергалась растущему влиянию новой, еще более мощной империи. Город, где родился Гүльд, был достаточно большим — в 1932 году в Торонто проживало немногим более 630 000 жителей, и около 200 000 — в окрестностях. Но это был не космополитический город наших дней, а самовольно-провинциальный город, в котором развитие культурной жизни не поспевало за территориальным и экономическим ростом. Торонто, по выражению романистки Маргарет Этвуд, в тридцатые и сороковые годы был «воплощением всего самого скучного в англоязычной культуре». Именно в этой среде формировалась личность Гүльда и закладывались основы его творчества.

Самое существенное — преобладание британцев. Когда родился Гүльд, половина канадцев, три четверти живущих в Онтарио и более восьмидесяти процентов жителей Торонто имели британское происхождение. Превалирует колониальный менталитет: каждый достойный гражданин Торонто старается быть британцем. Город был основан англичанами в 1793 году, — не только как город, но и как форт, названный Йорк. Он стал столицей Верхней Канады и во многих отношениях, говоря метафорически, так и остался английской крепостью.

Во времена детства Гүльда город по-прежнему пропагандирует идею Канады как части Британской Империи. Дети в школе поют «Правь, Британия» и «Здесь всегда будет Англия» и учатся рисовать «Юнион Джек»¹. Кризис, спровоцированный отречением короля Эдуарда VIII и сам королевский визит были главными событиями в жизни Торонто конца тридцатых годов. Иногда, заметим, лояльность по отношению к короне слегка окрашена обидой, и в течение XX века, с самого начала и особенно в конце обеих мировых войн, в Канаде все более и более утверждается чувство независимости и национальной идентичности. Однако полную независимость и собственную конституцию страна обретет только в 1982-м — в год смерти Гүльда.

Сегодня Торонто — один из наиболее мультикультурных мегаполисов в мире, но во времена детства Гүльда он был, пожалуй, самым го-

могенным городом такого масштаба. Однако лояльность — расовая, религиозная, политическая, культурная — решительно охранялась. Три четверти жителей Торонто были протестантами, в том числе подавляющее большинство элиты, определяющей политическую, экономическую, судебную системы города, культуру — почти все сферы жизни. Такие группировки, как Орден оранжистов², военизированная протестантская общественная организация, имели большое влияние (романист Робертсон Дэвис назвал Торонто «Рим оранжистов»). Англо-протестантские ценности отражались и в общественной, и в частной жизни — в Торонто царили политический консерватизм, культурная провинциальность, ханжеская мораль. Позже, в течение XX века, находятся очевидные доказательства все большего следования «городным» традициям викторианской эпохи. А итальянские иммигранты для описания WASP («белых протестантов англосаксонского происхождения») изобрели уничижительное словечко *mangiacake* («пожиратели кексов»).

Для большого числа торонтцев скромное поведение — залог духовного превосходства. Это был город с довлеющими моральными принципами. Поведение граждан строго регулировалось нормами протестантизма. Проявления темперамента осуждались, как и повсюду в провинции Онтарио; коктейль-холлы и джазовые клубы, ставшие легальными, контролировались полицией с бдительностью, достойной Оливера Кромвеля. В воскресенье, когда все, за исключением церквей, закрыто, закон и обычай предписывали не нарушать покой. Еще оставались люди, для которых играть на улице, есть конфеты, читать романы, принимать ванну или даже пить и смеяться в воскресенье — кощунственно. Цензура царствовала в средствах массовой информации, и полицейские всегда были на чеку там, где собирались люди. Защищая мораль и политику, полиция решала, что можно, а что нет, — даже там, где она не имела на это права. Свободой часто жертвовали в угоду порядку. «Костлявая рука с голубыми пальцами пуританства», по выражению Робертсона Дэвиса, сделала свое дело: Торонто стал объектом насмешек приезжих со всего мира, включая тех, кого называют «нечестивыми гедонистами» Монреаля.

Мифы о Старом Торонто весьма сомнительны, как и любые клише: Торонто — город порядочности, Торонто — город аристократов, Торонто — город церквей и Торонто — город королевы. И даже семьдесят лет спустя эти стереотипы не определяют облик города в целом. У него всегда был мультиэтнический характер, а за чопорным фасадом скрывался мрачный вид. Опасно, когда лицемерие срывается с официальной моралью, и это превосходно отражено в ранних новеллах Морли

Каллагана³ и торонтского романиста Хью Гарнера. В 1949 году Гарнер написал, что в Торонто покой воскресного утра на самом деле — похмелье после субботнего вечера. Но уже в период между мировыми войнами южная империя — США — начинает подрывать влияние Британии на кварталы Торонто. Уже тогда он становится «разномастным» Торонто, непристойным Торонто, американским Торонто, от которого прорастающий Глен Гульд был, по большей части, все-таки защищен. Торонто, который он знал, который сформировал его личность и его искусство, это город, о котором он впоследствии с нежностью говорил: «Я всегда считал, что "добропорядочный Торонто" — очень красивое прозвище». Это был пуританский город, чей идеальный образ многие из его обитателей пытались разрушить. И когда Гульд называл себя «последним пуританином», он вполне сознательно и гордо защищал репутацию города своей юности.

Почти до тридцати лет Гульд жил в прибрежном квартале Бич — спокойном и уютном, с улицами, окаймленными деревьями, в той части Торонто, которая ограничена озером Онтарио на юге, парком Вудбайн на западе и кварталом Скарборо с муниципальной пригородной дорогой на востоке. Не сговариваясь, все приняли за северную границу квартала трассу от Дэнфорт-авеню и Кингстон-роуд до Квин-стрит — главной коммерческой артерии. Гульды жили в скромном двухэтажном кирпичном доме № 32 на Саутвуд-драйв. Эта улочка начинается в Уильямсон-роуд, в двух кварталах от озера, затем взбирается на крутой холм в северном направлении до Кингстон-роуд. Ответственный когда-то под сельскохозяйственные угодья, квартал Бич с 1870 года, когда пароходы и трамваи начинают привозить сюда экскурсантов и отпускников, превращается в дачное место, зону отдыха — с парками для развлечений, с приятными садами, удобными для пикников и лодочных прогулок, для летнего и зимнего спорта, танцев, музыки и мотогонок. В начале XX века все больше и больше людей поселяется там навсегда, и Бич, подобно другим предместьям на востоке от города, к 1909 году объединяется с городом. Прекрасная эпоха Торонто как второго Кони-Айленда завершилась к 1925 году, но Бич остается кварталом, привлекающим обилием зелени. И это в городе, улицы которого, как писал юморист Стивен Ликок⁴, «листьям дали приют».

В старые времена Бич любили за великолепные виды, летние бризы, леса, ручьи и ущелья — зеленые зоны, ревностно охраняемые жителями Торонто. Незадолго до своей смерти в автобиографическом эссе Гульд писал, что его первые воспоминания — «только фантастические виды — деревья в утреннем тумане, деревья, засыпанные снегом зим-

ним вечером и, главным образом, деревья, сквозь ветви которых просвечивало заходящее летнее солнце».

В других аспектах — эмоциональном, интеллектуальном, политическом, культурном — Бич гораздо менее идиличен для того, чтобы благоприятствовать расцвету таланта чувствительного ребенка, одаренного артистическим темпераментом. Некоторые характеристики Торонто здесь проявляются особенно остро, начиная с его этнической однородности.

К моменту рождения Гульда более девяноста процентов жителей квартала были британского происхождения. Это самый британский квартал самого большого британского города в самой британской провинции бывшей британской колонии. Бич — своего рода анклав, где «чужие» — жители или просто гости — не приветствуются. Иммигранты, рабочие и бедняки живут в центре города, на другом берегу реки Доун. Такая исключительность, без сомнения, способствует ощущению собственного превосходства и неприкосновенности, ограниченности и нетерпимости. Журналист Роберт Фалфорд, который также вырос в этом квартале, пишет: «В сороковых годах мы жили в месте, которое уже стало частью большого интересного города, но мы говорили о том, о чем говорят в деревне. Мы знали только нашу культуру, и ту плохо. В моей начальной школе был всего лишь один еврей, а в средней — единственный «черный» (прозванный «снежком»)». Католики — их называли «папистами» — были жертвами предрассудков. Популярная в квартале консервативная газета, влиятельная *Evening Telegram*, яростно защищала английские законы и протестантские обычаи, выступая против тех, кого считали врагами, — Соединенных Штатов, Квебека, коммунизма и евреев.

Квартал Бич тех дней — сонный, скучный даже по торонтским стандартам квартал старомодных ретроградов. Хлеб и молоко привозят на лошадке, запряженной в тележку, а главное развлечение — крикет на лужайке. Фалфорд вспоминает квартал своего детства как «узкий, маленький мирок, где искусство, воображение и настоящая политика не играли никакой роли». Возникает вопрос, как музыкант, прославившийся радикальными идеями и эксцентричностью, провел там больше половины своей жизни? Однако жизнь в Торонто уже в то время предоставляла большие преимущества, недаром Питер Устинов⁵ назвал его «Нью-Йорком, где правят швейцарцы». Его тусклость, мещанство, его гнет уравнивались его порядком, чистотой, стабильностью, безопасностью, безмятежностью и приятностью. Фалфорд писал, что во времена его юности «Торонто был городом тишины, приватности, где все обедали дома, где бросалось в глаза отсутствие

общественной жизни и оживления на улице». Это была культура домо-сего с ее стадным инстинктом, проявляющимся во всеобщей подозрительности.

Писатель Каллаген расценивал Торонто как «идеальное место для работы, потому что там никто не сует нос не в свои дела». А классик канадской литературы Нортроп Фрай остроумно заметил: «Торонто — идеальный город, чтобы обдѣлывать там свои делишки».

Гульд разделял это мнение. «Торонто и в самом деле спокойный город, — пишет он в 1978 году, — один из тех редких городов, которые не навязывают себя людям». Очевидно, что именно по этой причине и несмотря на свою провинциальность и репутацию негостеприимного по отношению к артистам и интеллектуалам города, Торонто оказывается идеальным местом, чтобы взлелеять такого «иконоборца», как Гульд. Развиваясь потихоньку, как все представители англосаксонского протестантского торонтского среднего класса, он не находился в среде созидателей. Его не подавляли в творческом отношении, — скорее, оставляли в одиночестве разрабатывать свои, в высшей степени индивидуальные идеи и опыты, предоставляя свободу и не досаждавая удушающими традициями. Он был защищен, но весьма продуктивно защищен и вполне сознательно продолжал защищаться, став взрослым. Такому артисту, как Гульд, с его чувствительным и своеобразным темпераментом, более деятельная и космополитическая культура могла бы повредить — прежде всего, его творческому Я; тогда как в «комфортной» изоляции Торонто он приобрел уверенность в себе, защитившую его от внешних влияний и позволившую найти свою собственную творческую нишу.

Торонто, писал Гульд, «был всегда своего рода сосредоточением деревенских кварталов», по этому поводу он никогда не обманывался, и для него Бич — своего рода обособленная деревня в городе. Гульд, можно сказать, вырос в маленьком городке, встроенном в большой город. Корни его предков и по матери, и по отцу уходят в провинциальные городки Онтарио. И хотя он был ребенком большого города, в душе он остался мальчиком из провинциального городка.

Обе ветви его семьи жили в Южном Онтарио с начала XIX века. Его дедушка по отцовской линии, Томас Джордж Гульд, родился в Пэйсли в 1867-м — в год образования Канадской Конфедерации. В юности со всей своей семьей он переехал в Аксбридж, находящийся приблизительно в шестидесяти километрах на северо-востоке Торонто. Отец Гульда Расселл Герберт — семья и друзья звали его Берт — родился там 22 ноября 1901 года. Мать, Флоранс Эмма Григ⁶ — более известная под именами Флора или Флорри, — родилась в Маунт-Форест 31 октября

1891 года. Во время Первой мировой войны ее семья обосновалась в Аксбридже, где жили и другие семьи с фамилиями Григ и Гульд. Томас Гульд работал в Торонто, где у него было временное жилье, но его частная и общественная жизнь проходила в Аксбридже, куда он ездил на поезде. Томас ушел на пенсию в начале тридцатых годов и умер в Аксбридже в 1953 году.

Аксбридж был основан в первом десятилетии XIX столетия, главным образом голландскими квакерами из штата Пенсильвания, немцами и шотландцами. Стивен Ликок, совсем недолго преподававший в аксбриджском колледже, в 1889 году описал его как маленький городок, «расположенный в глуши, не слишком высоко между озерами Онтарио и Симко, один из тех сельскохозяйственных центров, которые росли вокруг мельниц и лесопилок. Когда появились поселенцы, он начал расти, затем, чтобы заменить вырубленные леса, на улицах посадили деревья, и городок заснул под деревьями... Как обычно, там образовались таверны и церкви. Это был чистый, светлый, надлежащим образом устроенный небольшой городок, унылый, как стоячая вода, но совершенно не сознающий этого».

Аксбридж все еще оставался таким и в ту пору, когда там встретились родители Гульда. Даже после того, как в 1925 году, в день рождения Флоранс, они поженились и переехали в Торонто, с Аксбриджем они сохранили тесные связи. Их семейства хорошо знали друг друга, они посещали одну церковь и были людьми одного социального круга. У родителей Гульда также был дом к северу от Торонто, в котором семья проводила уикенды и лето. Он располагался на северо-восточном побережье озера Симко, где с началом автомобильной эры все больше и больше распространялся туризм. От дома можно было добраться до деревушки Аптергроув, где сходились дороги и находился оптовый склад, обслуживавший лавки всех окрестных деревень. Владельцы коттеджей, впрочем, пользовались поставками из Ориллиа, находившегося неподалеку — на расстоянии приблизительно десятка километров. Как в Аксбридже, так и в Аптергроуве и в Ориллиа Гульд находился в плену тех же консервативных англо-протестантских ценностей, что и дома. Подруга студенческих лет Гульда Анджела Аддисон охарактеризовала жителей Аптергроува (ее характеристику можно отнести и к городку типа Аксбриджа) как людей простоватых, открытых, работающих, бережливых и предупредительных, для которых церковь — центр общественной жизни. Самый известный житель Ориллиа — писатель Стивен Ликок, местная достопримечательность, гедонист, пребывающий в состоянии войны с религией, и, не раскаяваясь, пьющий в одном из самых «сухих» городов в Онтарио под осуждающими взгля-

дами местных жителей. Нортроп Фрай как-то заметил, что такая географическая и культурная изоляция города неизбежно порождает своего рода «гарнизонный менталитет». В нем «мораль и социальные ценности являются неоспоримыми», хотя, отметим еще раз, с точки зрения Гюльда такая среда, при всей ее ограниченности, имела сопутствующие ей блага: спокойствие, безопасность, простоту — и красоту природы. Хотя Ликок и высмеял Ориллиа и ее жителей в своей книге «Веселые рассказы о маленьком городке», с первой публикации в 1912 году ставшей классикой канадской литературы, он, вместе с тем, воспевал «улыбающуюся красоту ее вод, берегов и заливов озер Симко и Каучинг». Ликок сравнивает живописные виды здешних мест с Эгейским морем. Отсюда и до Торонто тянутся сто километров холмистой местности, темных лесов и гранитных горных хребтов, маленьких озер и широких долин, прохладного воздуха, открытого неба и тумана. Этот ландшафт пестрит деревнями, угольями и туристическими достопримечательностями.

Это напоминает типично канадский пасторальный миф, вызывающий ностальгию о мирной, защищенной, неспешной жизни провинциального детства, но таковы были реалии молодости Гюльда. Именно это и воспитало его. Он любил простые удовольствия — велосипед, игры, прогулки в лесу. «Он плавал, как рыба, — вспоминал его отец, — и никогда не был более счастлив, чем катаясь по озеру на своей лодке». Иногда Берт находил сына далеко от берега, одного или в компании с собакой или с другом, — рассекающим волны на полной скорости, держащим руль одной рукой и дирижирующим воображаемым оркестром другой, и к тому же распевающим во все горло. В детстве Гюльд мечтал владеть речными такси и жить на барже.

Берт мог позволить себе роскошь иметь в своем дачном коттедже отопление, и Глен любил снежные зимние выходные; еще будучи ребенком, он чувствовал мощное обаяние Севера. «Герои и героини канадской действительности по большей части происходят из этих мест», — писал романист Хью Худ об озерах к северу от Торонто, и Гюльд был одним из этих героев. В постоянном и тесном контакте с природой в детстве зародилась любовь к ней на всю жизнь. Торонто, возможно, был «главным домом», но все же сельская природа действительно поддерживала его; даже будучи в городе, он часто предпринимал долгие прогулки по пляжу Бальми и другим пляжам восточного берега озера Онтарио. Став взрослым, Гюльд часто ездил в семейный коттедж и совершал другие, более дальние поездки, чтобы «подзарядить» свои творческие батареи. «Я черпаю мои силы в нетронутой природе, не слишком отдаляясь от цивилизации», — сказал он одному журналисту в 1956 году.

«Когда меня спрашивают, еврей ли я, я всегда отвечаю, что был им во время войны»

Он родился в родительском доме, 25 сентября 1932 года, и в его метрике записано: «Гольд, Глен Герберт». Семья всегда носила фамилию Гольд, и когда его дедушка, торонтский скорняк с 1902 года, основал в 1913-м в Торонто семейное предприятие, он дал ему название *Gold Standard Furs* (игра слов с *gold* — «золото», — вероятно, умышленная). Во всех документах до 1938 года, сохранившихся в архиве Гюльда, пишется фамилия «Гольд», но начиная с июня 1939-го в газетах, программах концертов и других источниках появляется «Гульд». Последнее упоминание «Гольд» содержится в программе церковной трапезы и концерта 27 октября 1940 года. Вся семья принимает новое имя и переименовывает (они были уже крещены) всех родственников задним числом*. Когда об изменении фамилии спросили одну старую жительницу Аксбриджа, нянчившую Гюльда во время болезни его матери летом 1938 года, она ответила со сдержанностью, типичной для англо-канадцев: «Право, я не должна бы ничего говорить, но...»

Ксенофобия — одно из самых печальных последствий однородности Торонто, города, известного своим антисемитизмом, царившим там между двумя войнами. Евреи представляли в городе самую многочисленную группу населения неанглийского происхождения. Их причисляли к «иностранцам», нарушителям спокойствия. После Первой мировой войны согласно новой иммиграционной политике их количество было ограничено, и под давлением лобби, защищавшего британский характер Канады и избегавшего любого «заражения» коренного населения, установилась строгая расовая иерархия. К тридцатым годам поток еврейской иммиграции замирает, превращаясь в тонкую «струйку».

Депрессия предоставила подходящий повод, чтобы сделать евреев козлами отпущения. Рост антисемитизма, достигшего даже высших эшелонов государственной власти (что следует из дневников премьер-минис-

* Сведения об изменении фамилии, полученные из Главного регистрационного офиса Онтарио, свидетельствуют, что формально Берт изменил свою фамилию только 5 декабря 1979 года для того, чтобы юридически оформить свой второй брак под фамилией Гульд. Хотя эта информация не добавляет ничего нового к тому, что нам известно о Гюльде, его отце или дедушке с начала Второй мировой войны, все же они дают основания предполагать, что изменение фамилии было неофициальным и что Гюльд, когда умер, юридически все еще был Глен Герберт Гольд.

тра того времени Маккензи Кинга), становится пугающим. Дискриминация, вездесущая и часто легальная, проявляется в запретах и квотах, Впрочем, не всегда соблюдаемых. После того как в 1933 году Гитлер пришел к власти, в Торонто растет юдофобия в самых злобных своих проявлениях: пропаганда ненависти, возникновение профашистских групп, преследование евреев. Роберт Фалфорд вспоминал, что во время войны в квартале Бич на их улице распространялась петиция, призывавшая помешать еврейской семье купить там дом. Нетерпимость часто рядится в заботу о порядке и пристойности. Авторы петиции утверждали, что евреи устраивают шумные праздники, мусорят на улице, что они переодеваются в своих машинах, чтобы идти на пляж. Местные жители, прикрываясь заботой об англо-саксонской сдержанности, заставляли устанавливать на пляжах ограничительные знаки «Только для джентльменов» или, еще резче, «Евреям и собакам доступ запрещен». Летом 1933 года молодежные «клубы свастики» квартала Бич спровоцировали антисемитские выходки, кульминацией которых стала ночь с 16 на 17 августа — один из самых ужасных погромов, которые когда-либо случались в Торонто. Кроме того, для евреев — беженцев из нацистской Германии — Канада была несомненно наименее лояльной западной демократией. В начале 1945 года высокопоставленный канадский чиновник, которого спросили, сколько евреев страна примет после войны, дал печально знаменитый ответ: «Ни одного, и это уже много».

В канадском меховом бизнесе, в частности, в производстве одежды, евреи составляли значительную часть. Например, только в Торонто в 1931 году шестьдесят процентов служащих меховых и обрабатывающих предприятий были евреями, десятки евреев были собственниками или менеджерами меховых производств. Плохие условия работы и антисемитизм активизировали в меховом бизнесе профсоюзное движение, которое в период между двумя войнами обращается к социалистической и сионистской идеям. По мере того как еврейское профсоюзное движение становилось все более беспокойным (забастовки и бунты были обычным делом), а еврейская жизнь все более динамичной, многие напуганные торонтцы начали уподоблять всех евреев революционерам и коммунистам. Евреи жестоко преследовались полицией и даже высылались по расовым мотивам. В 1937 году руководитель профсоюза меховых работников США — коммунистический лидер, агитатор, личность, так сказать, харизматическая, — приехал из Нью-Йорка, чтобы реорганизовать отделение профсоюза в Торонто. Реорганизация закончилась тем, что рабочие приняли участие в вооруженных столкновениях с властями, периодически вспыхивающих вплоть до объявления войны осенью 1939 года. Этого профсоюзного лидера звали Бен Гольд.

Одним словом, у двух англо-протестантских торонтцев, производителей и продавцов меховой одежды, которых звали Томас и Расселл Гольд, были все причины считать свою фамилию серьезным препятствием на пути к успеху. Гольд однажды сказал другу, что его семья расценивала свою фамилию как «слишком еврейскую» главным образом потому, что они работали в меховой индустрии. Гольды были не единственными, кто так думал: в то время многие торонтцы, евреи и христиане, меняли свои фамилии, звучавшие как «слишком еврейские» (Грюнвальды становились Гринвудами, Леви — Ллойдами, и так далее). Товарищи Гольда студенческих лет вспоминают о вспышках негодования по этому поводу — как Томаса Гольда, так и родителей Глена, — они решительно опровергали слухи о еврейском происхождении семьи. По словам Гранта, брата Берта, Томас не желал, чтобы его ассоциировали с работающими в той же индустрии еврейскими семьями, которым он не симпатизировал. По всей видимости, Гольды в какой-то степени оказались пленниками антисемитских предубеждений, преобладавших в Торонто в межвоенный период, и в этом вопросе были весьма щепетильны. Конечно, были в Торонто и Гольды еврейского происхождения, но эта фамилия также, по словам бывшей няни, «типична для обитателя Аксбриджа»: самого богатого и влиятельного гражданина города звали Джозеф Гольд (1808–1886), и по иронии судьбы этот предприниматель и политик с рождения также носил имя Гольд. Он сменил имя еще в детстве, и взрослые члены семьи последовали за ним. Еще больше запутал дело дедушка Глена, женившись дважды. Первый раз он вступил в брак с Джозефиной Е. Гольд, внучкой Джозефа Гольда. Она умерла в 1894-м, а в 1900-м Томас женился на Альме Розине Хорн (1871–1961), ставшей впоследствии матерью Берта*.

Литература о Гольде оставляет открытым вопрос о возможном еврейском происхождении его предков. Гольд иногда отпускал шутки по этому поводу, подобно замечанию, процитированному в подзаголовке. Но с середины XVIII века в роду Гольдов евреев нет. И на самом деле, это имя распространено и в Англии, и в Ирландии, как у христиан, так и у евреев. Отец Томаса, Айзек Гольд, родился в штате Мэн в США

* Запутывает вопрос и частое написание фамилии Гольда с орфографической ошибкой — *Glen* вместо *Glenn* — в документах, в том числе официальных, относящихся к началу его жизни, а также привычка самого Гольда использовать оба варианта написания поочередно. Действительно, трудно найти его подпись, в которой второе «н» читалось бы ясно. Своему продюсеру Эдмунду Каллену Гольд предлагал вступное объяснение: он сказал ему, что если бы начал писать второе «н», то не смог бы остановиться и закончил бы тремя «н».

в 1833 году и умер в городе Стэйнер (Онтарио) в 1884 году. Его короткая рукописная биография была найдена в городском архиве Аксбриджа. Родившись в англиканской семье, Айзек получил образование в Англии и обратился в методизм⁷ в двадцать три года. В 1863 году он стал протестантским пастором в Квебеке, затем — влиятельным священником в Пэйсли и Аксбридже. Отец Айзека Гольда (который носил то же имя) родился в 1807 году в Фордингбридже, графство Саутгемтон (ныне — Хэмпшир) в Англии и умер также в Стэйнере, в 1873 году. Вероятно, семья Гольдов жила в местечке Фордингбридж, затем в Бэйзинстоук (также в Хэмпшире) в течение всего XVIII столетия, до своей эмиграции в США в 1820 году. Все члены этой семьи, родившиеся в XVIII веке, были крещены в соответствии с обрядами англиканской церкви. Остальные предки отца жили в другом месте Англии (в Йоркшире), и Берт в одном из интервью отметил, что семья насчитывает среди своих предков немало подданных Соединенного Королевства, а также пенсильванских немцев. В Канаде родственники Гольдов живут на юге Онтарио — в Аксбридже и соседних городах — с начала XIX века.

«В общем, полагаю, я был счастливым ребенком»

В центре жизненного уклада семьи Гольдов была религия: методисты у Гольдов, пресвитериане у Григов. Оба эти религиозные течения, традиционные для среднего класса наряду с конгрегационализмом⁸, органично влились в Объединенную Церковь Канады⁹ в 1925 году, всего лишь за несколько месяцев до свадьбы Берта и Флоранс. И в той, и в другой семье религиозность была на первом плане, что, впрочем, не редкость. В Торонто важно быть верующим, однако слишком демонстрировать веру не полагалось. В вопросах религии, как и во всем остальном, скромность почиталась важнейшей добродетелью: открытое проявление набожности ассоциировалось с фундаментализмом и «подпольными культами» (наподобие баптистов и Свидетелей Иеговы¹⁰) и расценивалось как проявление дурного тона*. Гольды и Григи были искренне верующими. Для них церковь представляла собой нечто большее, чем центр общественной и культурной жизни. Томас Гольд был видной и почитаемой фигурой в методистской и Объединенной

* Методизм — своего рода агрессивный евангелизм XIX столетия — оказал, конечно, влияние на дедушку Гольда (рожденного в пасторате методистов сына священника) и, вероятно, также на Берта.

церквях, с репутацией человека, который, как сказано в одном из посвященных ему некрологов, «прожил свою жизнь истинным христианином». В начале своей жизни в Аксбридже он был учителем воскресной школы и мирским проповедником. В 1908 году основал «Школу изучения Библии для бизнесменов», организацию, которая проводила еженедельные встречи и такие общественные мероприятия, как большие ежегодные банкеты и съезды. Томас руководил этой школой — одной из наиболее крупных в Канаде — в течение тридцати пяти лет. Гольды и Григи участвовали в ее деятельности. Родители Глена выросли в традициях общественного служения, личной веры и морали, уважения к Библии и убежденности в том, что Бог должен присутствовать во всех областях человеческой жизни.

Рэй Дадли, товарищ Гольда по консерватории, вспоминает, что часто видел Берта в одиночестве читающим Библию. Сам Гольд в надгробном слове своей матери сказал: «Флоранс Гольд была женщиной непоколебимой веры и, где бы она ни была, старалась внушать эту веру другим». В том числе и своему сыну Глену, чье детство и отрочество тесно связаны с церковной жизнью. До самой смерти он хранил религиозные книги, подаренные родителями, с названиями вроде «Чудесная история Иисуса», «Пословицы для жизни», «Твое призвание как довод в пользу евангелизма». Семья строго соблюдала заповеди, вплоть до запрета на рыбалку по воскресеньям.

Для Гольда, рожденного в воскресенье, церковь была нечто большее, чем алтарь и источник религиозной догмы. Как он написал в конце жизни¹¹, его самые живые детские воспоминания «связаны с церквями... воскресной службой, с вечерним светом, проникающим сквозь витражные окна, со священниками, которые завершали свою молитву фразой "Господи, даруй нам мир, который земля не может дать"». Понимаете, утро понедельника означало, что надо опять идти в школу и сталкиваться со всеми пугающими ситуациями там, в городе. Поэтому такие моменты воскресной службы приобрели для меня особый смысл: они означали, что можно найти покой даже в городе — если не сливаться с ним». Гольд прекратил посещать церковь в возрасте восемнадцати лет и отказался от религии и в доктринальном, и в конфессиональном смыслах. И тем не менее он воспринял консервативные социальные и моральные ценности викторианской протестантской культуры Онтарио, которая наложила существенный отпечаток на весь XX век. Речь идет о высокомерной и самодовольной культуре, рассматривающей вопросы морали в черно-белом цвете, культуре, которая больше ценит спокойный разум, чем страсть, а нравственность и прямоту более, чем красоту; о культуре, превносящей порядок во всех сферах — вселенской, общественной

и интеллектуальной. Эта культура, превыше всего ценившая труд, трактовала праздность как грех и рассматривала все, что касается тела, особенно секса, пуритански и ханжески. Она восхваляла скромное поведение, целомудрие, контроль над желаниями и мыслями, осуждала любое спонтанное проявление инстинктов и эмоций. «Большинство канадцев опасается принимать всю гамму человеческого опыта — от самого высокого до самого низкого», — писал Робертсон Дэвис. Даже в детстве Гульд был эмоционально сдержанным. Он никогда не плакал, как рассказывал Берт, он скорее что-то бубнил. По общему мнению, секс был у Гульдов запретной темой, а ее игнорирование — доказательством неведения. Роберт Фалфорд рассказывал: «Глен — единственный из всех ребят моего возраста — никогда не говорил на щекотливые темы, не расспрашивал о сексе, о девушках и никогда не произносил *fuck*. Более того, его смущало, когда другие мальчишки — как мой брат Уэйн или я — говорили грубости. Он просил нас замолчать, угрожая больше не приглашать нас к себе в гости, если мы продолжим». Даже в обычных разговорах он избегал любых сексуальных ассоциаций и коннотаций.

Несмотря на существование английских предков, Гульд чаще ссылается на свои шотландские корни и пресвитерианство — и в своем воспитании, и в своем темпераменте. Происхождение матери, кажется, оказало действительно глубокое влияние на его становление. Материнские и отцовские ветви генеалогического дерева Флоранс чисто шотландские: именно там мы находим фамилии Флэтт, Уэбб, Скотт, Макензи, Юинг и Дервуд*. По крайней мере, трое из дедушек и бабушек Глена и все предшествующие им поколения происходят из Шотландии. Среди своих предков Гульд числит Уильяма Лайона Макензи — журналиста, любителя полемики, руководителя мятежа 1837 года и первого мэра Торонто. Как и норвежского композитора Эдварда Грига, который, как он написал позже, «был кузеном моего прадеда по матери». Происхождение Григов восходит к некоему шотландцу по имени Александр Григ, эмигрировавшему в Норвегию в середине XVIII века, имя которого норвежцы произносили как Грег. Григи происходят из знаменитого клана Макгрегор, из которого вышел человек, поставленный вне закона, по имени Роб Рой. Когда король Яков VI Шотландский (Яков I Английский) в начале XVII века запретил фамилию Макгрегор, некоторые члены клана приняли фамилию Григ как псевдоним.

Предки Флоранс обосновались в Онтарио в графстве Веллингтон с 1830 года. Ее отец, Джон Чарлз Холман Григ (1855–1927), родившийся

* Берт Гульд также имел шотландских предков: отец его матери, Эндрю Хорн (приблизительно 1830–1910), владелец магазина в Аксбридже, родился в Шотландии.

ся в Гамильтоне, был проповедником в Онтарио, а мать, Мэри Кэтрин Флэтт (1862–1939), родилась в Маунт-Форест. Они поженились в 1888 году и поселились в Аксбридже в 1919-м. Не составляя большинства населения, шотландцы тем не менее оказали огромное влияние на общество, культуру и характер канадцев с середины XVIII века, и на юге Онтарио больше, чем в каком-либо другом месте. Именно поэтому часть англофонов¹² в стране произносят некоторые слова в шотландской манере. Шотландская добропорядочность, угрюмый шотландский характер и их «трудовая этика» в значительной степени будут формировать моральный кодекс молодого Торонто. Все это определяет городскую жизнь еще во времена детства и юности Гульда, что побудило Уиндема Льюиса написать в 1940 году, что Торонто — «мрачный шотландский вариант Америки». Складывается впечатление, что Гульд не сопротивлялся своему пуританскому воспитанию. Став взрослым, он сохранил, да еще в гипертрофированном виде, ценностные приоритеты своих родителей: они были бережливыми и скромными — он определенно спартанец, даже если у него больше денег; они осторожны — он отшельник; они любят порядок — он им одержим; они трудолюбивы — он трудоголик; они независимы — он «иконоборец». На всю жизнь Гульд останется истинным сыном своих родителей. Его личный девиз, который он любил цитировать: «Нет добра без зла». Гульд сказал однажды: «Моя работоспособность обратно пропорциональна тому времени, которое требуется». Он считает себя северным человеком и не приемлет все, что напоминает Юг, Средиземное море: солнечный свет и голубое небо, острую еду, физические упражнения, чувственность, эмоциональную открытость, итальянскую оперу. Он ненавидит яркие цвета. Красный в его глазах — синоним насилия, и в четыре года с ним даже случилась истерика, когда ему подарили красную пожарную машинку. Любимые цвета: «серый, как авианосец, или темно-голубой». Он предпочитает черно-белые, в том числе военные, фильмы, в которых превалируют холодные и темные по колориту изображения. В его школьных тетрадях обнаружили каракули военных кораблей и подводных лодок. Когда ему было восемь лет, родители повезли его посмотреть «Фантазию» Уолта Диснея, а позже он признался, что «возненавидел это ужасное буйство красок» и «пришел домой раздраженным, с легким ощущением тошноты и первой головной болью, которую [мог] припомнить».

Каким бы Гульд ни был, он, как и его родители, по сути своей был хороший человек. По общему мнению, Берт и Флоранс были спокойные, серьезные люди, благочестивые и нравственные, сдержанные и достойные, честные и ответственные и к тому же — дружелюбные,

приятные соседи и достойные граждане: они добропорядочные люди, о которых никто никогда не сказал худого слова. Тем недостатком, о котором нам известно — эмоциональной и культурной ограниченностью, — они обязаны своему воспитанию. Как бы там ни было, Берт и Флоранс создали для своего единственного и избалованного ребенка комфортную и благоприятную среду. Большинство тех, кто знал Гульда маленьким, вспоминают его счастливым и дружелюбным, да и сам Гульд никогда не называл свое детство иначе как счастливым. Детские фотографии и документы той поры подтверждают это. «Детство Глена было таким же, как у любого маленького мальчика, нормального, здорового, любящего развлечения», — утверждает Берт. Это был «довольно энергичный», разумный и живой ребенок, «в радостном расположении духа, наделенный чудесным чувством юмора». И хотя его безукоризненный внешний вид — по крайней мере, на фотографиях, сделанных при родителях, — менялся на неопрятный, едва он оказывался предоставлен самому себе, в целом он был послушный и хорошо воспитанный мальчик, свободный духом, но не строптивый и никогда не безобразничавший.

В глазах родителей Глен был, по словам Берта, «ответом на молитвы». Флоранс легко, без проблем родила своего сына в возрасте сорока двух лет (ее муж был на десять лет моложе)? несмотря на многочисленные предыдущие выкидыши. Поэтому не стоит удивляться, что она так хвалила своего мальчика и что между нею и сыном была столь крепкая внутренняя связь. Его отношения с отцом были более прохладными. В конце пятидесятых годов Гульд признался другу, что ему кажется, будто он разочаровал отца — не такого сына Берту хотелось бы иметь. Поразительное признание, при том, что Берт поддерживал Глена и гордился его успехами. Гульд был, видимо, уверен, что Берт предпочел бы, чтобы он продолжил его дело, имел жену и детей, престижную работу, обычную для людей среднего класса, и привычные мужские развлечения. В этой семье все были безусловно преданы друг другу, но самые близкие отношения сложились между матерью и сыном. Роберт Фалфорд писал: «Любовь и напряженность в отношениях между тремя Гульдами очевидны. Глен — типичнейший единственный ребенок, избалованный и постоянно окруженный вниманием. Когда ему было двенадцать, он рассказал мне, что его мать одну ночь спала у него, а другую — с отцом, и так продолжалось довольно долго». Классический Эдипов треугольник, почти комический, и можно лишь представить себе, какую атмосферу создавали в семье такие отношения. Стюарт Гамильтон, товарищ Глена по консерватории, наблюдал явные признаки соперничества между отцом и сыном за внимание Флоранс. Как личность она

безусловно доминировала, и в воспитании сына именно Флоранс имела наибольшее влияние.

Сильная любовь способна спровоцировать и сильное сопротивление; поэтому неудивительно, что по мере взросления Глена его личностные качества и идеи становились причиной конфликта с родителями. Чаще всего претензии предъявлялись матери. Его друг Джон Робертс рассказывал, что отношения Гульда с Флоранс никогда не переходили опасную черту, но часто бывали «колючими». Он любил поддразнивать ее, а его комментарии нередко бывали обидными и выводили ее из себя. Об одном таком характерном инциденте Робертс рассказал продюсеру Гульда Эндрю Каздену:

Вероятно, он нарушал домашний распорядок и ссорился с матерью. Он признался, что как-то в разгар бешенства почувствовал себя способным ударить ее или даже убить. Вспышка гнева была краткой, но когда Глен опомнился и отдал себе отчет в том, что у него, пусть и на мгновение, мелькнула такая мысль, он сильно испугался... Он вдруг оказался лицом к лицу с чем-то, существование чего игнорировал. По длительном размышлении, Глен поклялся, что никогда не позволит этому внутреннему бешенству овладеть собой. Он понял, что должен контролировать свои эмоции. В завершение разговора Глен добавил, что никогда ничего подобного с ним больше не случалось.

В интервью 1959 года Гульд сказал: «У меня не было ни братьев, ни сестер, следовательно, я был немного избалован, а это значит, что я довольно поздно научился общаться со сверстниками. Само собой разумеется, что, как и большинство единственных детей, я считался только со своими желаниями. Большую часть своего времени я уделял себе. Подростком я имел трудный характер и избавился от него с огромным трудом. Полагаю, это произошло оттого, что мне никогда не приходилось делить что бы то ни было с кем бы то ни было». По всей видимости, Гульда угнетала власть над ним его собственных эмоций. В среде, где он вырос, было принято справляться с эмоциями, подавляя их. Гульд сделал из этого правило жизни: когда он в гневе, то молчит и замыкается в себе. Он не любит, когда другие открыто проявляют свои чувства, и советует друзьям сдерживаться. По причинам моральным и психологическим он предпочитает иногда ничего не замечать, даже если такое поведение явно затрагивает его отношения с другими людьми, душевное равновесие и здоровье.

Физически Гульд всегда был хрупким, и осанка его всю жизнь была ужасной. «Проводя год за годом на плюшевом диване у рояля, он так сутулился, что его тело пребывало почти в горизонтальном положении», — вспоминает Фалфорд. Нередко это служило поводом для ссор: «Сядь, Глен, — умоляла его мать, — сиди прямо, Глен, пожалуйста...» Флоранс, сама хрупкая и склонная к ипохондрии (говорят, у нее были слабые нервы), беспокоилась о здоровье сына. Она постоянно спрашивала, не холодно ли ему, не слишком жарко ли; хорошо ли он поел и достаточно ли спал; она находила его слишком бледным и считала, что он недостаточно бывает на солнце, на свежем воздухе, мало двигается. Полная противоречий, она то убеждает его бывать на улице, то стремится оградить от ее же опасностей. Флоранс проявляла столько беспокойства, что заразила им сына. Впрочем, ее поведение можно понять. Она и Берт еще помнили, например, эпидемию гриппа после Первой мировой войны. Память о случившихся с ней выкидышах, знание, что сын Томаса Гульда от первой жены умер годовалым, приводили к гипертрофированной заботе о Глене. Кроме того, в Торонто во времена детства Гульда каждое лето возвращался «сезон полиомиелита», и газеты иллюстрировали репортажи фотографиями детей, заключенных в стальные корсеты. Понятно, почему Флоранс держала Глена в стороне от толп, пришедших посетить Канадскую национальную выставку — самое важное событие года. Томас (дед Глена), по словам Берта, также был склонен к ипохондрии и даже на работе не расставался с целой сумкой лекарств.

Признаки ипохондрии у Гульда проявились рано. Он стал бояться микробов и болезней с шести лет. Уже в школе он начинает кутаться, и эта привычка впоследствии войдет в легенду. Даже мать считает, что он слишком много внимания уделяет своему здоровью и летом одевается слишком тепло. Гульд рассказывал журналисту Пьеру Бертону, что с восьми лет он панически боялся оказаться в положении одного из одноклассников: того рвало, а другие дети смотрели на него. «Во второй половине этого дня, — написал Бертон, — он вернулся в школу с двумя мятными таблетками в карманах», решив никогда не унижаться и не терять контроль над собой на людях, чего он так боялся. В отрочестве над ним смеялись, поскольку он никогда не расставался с целым флаконом пилюль. Фалфорд не думает, что Гульд бывал серьезно болен, но Рэй Дадли отмечает, что «Глен часто простужался». При первом чихе мать укладывала его в постель, в то время как менее снисходительный отец сердился. Он ограничивался предложением: «Сделай небольшое мысленное усилие, и ты почувствуешь себя лучше». Берт полагал, что его сын «не был серьезно болен ни одного дня в жизни».

Гульд рос в покое и комфорте. Торонтские методисты среднего класса обладали репутацией людей, удачливых в делах, и Гульды, Томас и Берт, не составляли исключения. Их предприятие располагалось в доме, находящемся буквально в двух шагах от редакции главной газеты Торонто. Они рекламировали себя как «оптовые торговцы первоклассным мехом» и предлагали широкий спектр услуг: дизайн и изготовление меховых шуб и пелерин и одежды по спецзаказу, ремонт и переделка, хранение меховых изделий на холоде. К моменту рождения Глена Берт был заместителем директора. Трудолюбивый, организованный, дисциплинированный, честный и удачливый, он изготавливал одежду высокого качества. Двадцатые годы для канадских меховщиков были десятилетием бурного роста, и Гульды, по стандартам среднего класса из квартала Бич, могли считаться состоятельными. Глен родился в разгар Депрессии, когда трудно было не заметить — по газетам или на улицах — признаков бедности и голода: бесплатных супов для бедняков, приютов, проектов общественных работ, забастовок и демонстраций недовольных граждан. Но процветание семьи в то время, когда мальчик рос, обеспечило ему защиту от этих реалий.

Гульды могли позволить себе машины, радиоприемники и другие считавшиеся тогда ценными вещи. У них была прислуга, Элси, которая жила вместе с ними; когда было нужно, они нанимали нянь и репетиторов. Но они не выставляли свое богатство напоказ. Их дом в Торонто ничем не отличался от соседних. В то время как на берегах озера Симко велось расточительное строительство, Гульды довольствовались скромным коттеджем. В их квартале демонстративность считалась проявлением дурного вкуса, и в понимании Гульдов богатство, высокая духовность и мораль совместимы, если честно заработанные деньги служат целям куда более благородным, чем удовлетворение тщеславия и повышение личного социального статуса. В своей жизни Глен никогда не испытывал нехватки в чем-либо, и чувство безопасности, внушенное благополучием родителей, дало результат, определивший его характер: он не имел никаких страхов и неврозов, порожденных опытом бедности, но и никогда не проявлял снобизма, свойственного людям привилегированным.

Приняв во внимание все сказанное, следует считать, что Гульду повезло. Безопасное и счастливое детство, любящие, преданные, заботливые родители могут уничтожить художника (ничто так не способствует брожению творческих соков, как стыд за свое происхождение или ненависть к отцу или матери), но Гульд, с его специфическими темпераментом и талантом, действительно нуждался в тепличных условиях взросления. В других условиях он мог бы стать совсем не тем артистом, которого мы знаем или, попросту, стать менее интересным.

**«Уже в шесть лет я сделал
важное открытие:
с животными я схожусь
лучше, чем с людьми»**

Гульд всю жизнь любил животных и в детстве держал дома целый зверинец. В колонке школьной газеты, возвышенно названной «Персоны», девятиклассник Роберт Фалфорд сообщает: «У Глена много домашних животных: две собаки, два кролика, четыре золотые рыбки (Бах, Бетховен, Гайдн и Шопен), попугайчик Моцарт и, помимо всего, скунс», — пахнувший, как скунс, стоит заметить. «Когда ему было шестнадцать, он приводил домой всех бродячих собак квартала», — рассказывала его мать журналисту. Он чувствовал особую связь с животными, которые отвечали ему доверием, всегда искал их общества, даже ездил на велосипеде на соседнюю ферму, чтобы петь коровам. («Несомненно, до сих пор я никогда не встречал столь внимательной публики».) Когда Гульду было восемь или девять, он выпустил единственный, неразборчиво написанный карандашом номер газеты под названием «Ежедневный лай. Газета животных», в которой сообщал новости о домашних или диких животных квартала: нескромности соседской собаки, вредительстве белки, блохах Моцарта и печальной гибели Баха, жертвы грибка.

Больше всего он любил собак. В детстве у Глена были большой ньюфаундленд Бадди и черный датский дог. Позже появился Сэр Николсон Гэрлохидский, более известный под именами Ник или Никки, — белый с черным английский сеттер, его обожаемый компаньон в дни отрочества. Когда старый Никки покинул этот мир, его сменил колли Банко, затем была бездомная собака — дворняжка, которую он привел домой и назвал Синдбадом. Сохранилось немало свидетельств его любви к собакам. В 1957 году, в самый разгар своего турне по России, которое вскоре вошло в историю, он нашел время написать очаровательную почтовую открытку Банко, в которой описывал мрачную ситуацию с животными в СССР. Став взрослым, он уже не мог держать собаку, но продолжал подбирать бездомных, раненых, несчастных животных, чтобы пристроить их в приют или отвести к ветеринару, или найти для них хозяина. Однажды Гульд привел бродячую собаку в студию СВС и кормил ее гамбургерами. Помимо очень серьезных трудов в его библиотеке есть несколько книг о собаках, купленных еще в детстве, не считая вырезок из газет (одна из них под заголовком «Собака пытается спасти птиц из горящего магазина»).

Избегая, как правило, физического контакта с людьми, с животными Гульд был способен на открытое проявление эмоций. Он чувствовал себя с ними уверенно и не упускал случая поиграть с собакой и повалиться с ней по полу. «Животные, — как он объяснил однажды Джону Робертсу, — не говорят лишнего и заслуживают больше доверия, чем некоторые из известных мне людей». Может сложиться впечатление, что он идентифицирует себя с животными, с их ранимостью, с деликатностью и потребностью в привязанности. В его архивах найдено немало детских поздравительных открыток, адресованных родителям (по большей части матери), прелестных и непосредственных. Он иногда подписывал их от имени животных («Твой сеттер Никки»), но большая часть из них подписана: «От имени твоих двух щенков», «Любовь и гав-гав щенка» или «Твой маленький щенок Глен». Кузина Гульда Джесси Григ вспоминает, что, «будучи подростком, он требовал от своих родителей любви и привязанности. Сидя у ног матери и положив голову ей на колени, он просил ее гладить его, как будто он — собака. И был счастлив, проводя так долгие часы. Эти ласки вознаграждали его за дневные труды и невзгоды, удовлетворяя огромную потребность в любви и одобрении». Глен прозвал свою мать «Мышь», а отца — «Опоссум».

Любовь к животным вполне согласуется с его страстным пацифизмом и ненавистью к жестокости и насилию. Он ненавидел меховую индустрию, вспоминал Берт, потому что она основана на жестоком обращении с животными. Вид убитых зверей и кож, обнаруженных им в мастерской Берта, приводил его в ужас. (Знал ли он, что его прапрапрадед Джон Гольд (1773–1836) был кожевником и работал дубильщиком кож?) Ему претила сама мысль убивать живое существо. Вид матери в меховой шубке или дяди Гранта, студента-медика, препарирующего лягушку, его шокировал. Испанцев и латиноамериканцев он считал дикарями, потому что они одобряют бой быков. Как Альберт Швейцер¹³ — один из его кумиров, — он испытывал благоговение перед жизнью, даже жизнью забытых Богом созданий. Доведись ему родиться еще раз, говорил Гульд, он ходил бы, глядя на землю, чтобы не наступить на насекомых. (А может, чтобы не встречаться глазами с людьми?) Его друг Пол Майерс наблюдал, как однажды в течение десяти минут Гульд тщетно пытался выгнать муху через окно — только чтобы не убивать ее.

Охота и рыбалка были неотъемлемой частью досуга, и, конечно, Гульд рыбачил со своим отцом с самого раннего детства. Но летом 1939 года, когда ему было шесть и он отправился с соседями порыбачить, наступило прозрение. Глен поймал первую рыбку, но когда она стала биться на дне

лодки, то он, как сам позже рассказывал, «вдруг увидел все это “ее глазами”». Он попытался бросить рыбку обратно в воду, но его спутники принялись смеяться над ним, а отец насильно усадил его на место. Тогда он поднял настоящий визг и кричал, пока они не достигли берега, и до конца лета отказывался разговаривать с соседями. Он десять лет пытался убедить отца оставить рыбалку, и наконец ему это удалось. «Возможно, это лучшее, что я когда-либо сделал», — говорил он. Будучи взрослым, Гульд катался на моторке и, невзирая на негодование рыбаков, шумел изо всех сил, распутивая рыбу. Себя он называл «проклятием озера Симко».

И в детстве, и став взрослым он собирался, завершив карьеру, посвятить себя животным. Гульд часто говорил, что покинет город и поселится в деревне, купит землю, на которой построит приют для ставших бесполезными брошенных и старых животных — собак, коров и лошадей. Одно из воплощений этого плана называлось «Щенячья ферма Глена Гульда». Трогательный план, и для того, кто более счастлив, распевая перед коровами, нежели выступая перед грозной публикой Карнеги-холла, его осуществление могло бы стать прекрасным способом завершить карьеру.

«Школа была для меня самым большим испытанием»

Идиллическое детство Глена Гульда закончилось, когда он пошел в школу. В 1960 году в интервью Джозефу Родди для журнала *New Yorker* он говорил: «Когда мне было шесть, я убедил родителей, что моя необыкновенно чувствительная душа не может быть выставлена напоказ грубому вандализму, которым меня встретят сверстники». В результате весь первый учебный год (1938/1939) Глен брал частные уроки на дому. («Некоторые мои биографы считают, что это оказалось губительным для меня».) Осенью 1939-го он поступил во второй класс в школу на Уильямсон-роуд — большое, мрачное кирпичное здание располагалось неподалеку от владений Гульдов. Он закончил год с отметками «отлично», что позволило ему осенью 1940-го перейти сразу в четвертый класс. «Глен интересовался всем, — рассказывает Джесси Григ, — и его жажда знаний была беспредельна». Это действительно так, но он очень страдал от обычных ограничений учебного плана. Если судить со стороны, его работы были незаурядны, но неосновательны, часто сделаны наспех и всегда беспорядочны. Неряшливый почерк ученика раздражал преподавателей.

Среди других школьников Глен чувствовал себя неуютно. Он уже проявляет свою эксцентричность, и эта эксцентричность отнюдь не забавна. Роберт Фалфорд познакомился с ним в школе, когда его семья сняла соседний дом — № 34 по Саутвуд-драйв: «Он мог вести себя странно, от всей души смеяться над этим, а потом снова демонстрировать свои причуды». Гульд говорил: «У меня никогда не складывались хорошие отношения ни с большинством из моих учителей, ни с одноклассниками — детские психологи назвали бы это отсутствием “группового чувства” в структуре моей личности». И действительно, он ненавидит «организованный отдых» больше, чем учебу, так как не проявляет никакого интереса ни к спорту, ни к общественной деятельности, спланировавших молодежь. Физические упражнения ему вообще претят, а силовые виды спорта Глен отвергает, предпочитая им прятки, катание на санках, крокет, игры «в подковку» и «в кольца»: так как он перескочил через год, то был самым младшим и самым маленьким в своем классе. Будучи одиночкой, Глен чувствовал себя намного комфортнее дома, в своем собственном мире, где мог заниматься тем, что его действительно интересует.

Необычную интеллектуальную и художественную одаренность Глена заметили очень рано. Одноклассники понимали, что он не такой, как все, но это не помогло Гульду адаптироваться к школьной жизни. Вероятно, Хью Томсон, автор статьи о Гульде, опубликованной в 1956 году в *Toronto Daily Star*, располагал информацией из первых рук, когда писал, что Гульда изводили хулиганы, и он часто возвращался домой в слезах. «Так как я не мог дать сдачи, — вспоминал Гульд, — соседские мальчишки с удовольствием колотили меня. Но было бы преувеличением сказать, что они колотили меня ежедневно. Пожалуй, только через день». Джон Робертс рассказывал, что один такой хулиган как-то раз пошел за Гульдом после школы и ударил его кулаком: «Тогда Глен набросился на него и стукнул так сильно, что мальчишка был просто потрясен. Затем Глен схватил его за воротник и тряс, приговаривая: “Если ты еще раз приблизишься ко мне, я тебя убью”. Мальчик испугался, так же как и сам Глен, когда понял, что тот говорит правду». Можно легко представить себе воздействие этого инцидента на столь чувствительного ребенка, как Гульд; в тот момент он принял решение в любой ситуации контролировать свои эмоции.

Беспокойство, одолевавшее его при необходимости покидать безопасный дом, и эмоциональные проблемы в школе стали причиной физических недомоганий (головных болей, желудочных спазмов), которые послужили оправданием комфортного домашнего обучения. Классный журнал 1939 года демонстрирует внушительное количество прогулов:

одиннадцать с половиной дней в ноябре, одиннадцать в марте, по пять или шесть в других месяцах. Так формируется модель поведения, которая сохраняется и в зрелом возрасте: недомогания, реальные или мнимые, используются для того, чтобы избежать неприятных ситуаций.

Когда Глену было тринадцать, его кузина Джесси Григ — она была старше на семь лет и жила неподалеку, в Ошаве, — на год поселилась у Гульдов, чтобы продолжать занятия в педагогическом колледже Торонто. Джесси вспоминала: «Он не имел опыта общения между братьями и сестрами. В начале он был ревнив, но я стала этакой "кузиной-подружкой", с которой можно отдохнуть, посмеяться и посудачить, на которую можно положиться и от которой он ожидал одобрения. Частенько он рассказывал о шалостях этого времени и вспоминал о нем как о самом счастливом в своей жизни». Постепенно Джесси Григ стала своего рода «приемной сестрой», а когда она вернулась на работу в Ошаву, они с Гульдом до самой его смерти поддерживали тесный контакт. Джесси склонна считать, что он был несчастным мальчиком и, несомненно, годы его учебы не были столь идилличны, как раннее детство: «Я вспоминаю, как однажды, выйдя на залитый солнцем балкон, посмотрела на школу на Уильямсон-роуд и заметила Глена, в одиночестве стоящего около ограды во время перемены. Эта картина до сих пор стоит у меня перед глазами — уже тогда он был одинок». По ее мнению, его единственным настоящим другом был Фалфорд, по крайней мере, единственным, кого он приглашал домой. Джесси вспоминала, как восьмилетний Глен, чтобы избежать большого скопления родственников, улизнул с семейного сборища Григов в Аксбридже и спрятался у бабушки Гульд. Однако Берт настаивал, чтобы сын заводил побольше приятелей, главным образом в районе коттеджа. Так Глен стал предводителем компании мальчишек — они любили пугать гуляющих, прячась среди деревьев и воя, как волки. Речь, впрочем, идет скорее о товарищах по играм, нежели о настоящих друзьях. Юный Гульд уже сделал свой выбор — одиночество.

Учеба Глена приходится на время Второй мировой войны, на нужды которой Торонто активно мобилизуется: в 1943 году две трети трудоспособного населения так или иначе работают на оборону. Даже мальчик, живущий в тихом квартале Бич, не мог не обратить внимания на sireны воздушной тревоги. В время войны в Торонто (как и в Москве) перед налетом вражеской авиации завывали сирены, призывая жителей спуститься в бомбоубежище. Проекторы, воздушные патрули, затемнение, нехватка и распределение некоторых основных продуктов и топлива. Охранники в форме патрулировали стратегические точки — например, электростанции и завод фильтрации воды, расположенные

неподалеку от Саутвуд-драйв. Радиостанция CNE закрылась на пять лет, ее помещение заняли военные. Много британских детей приехало в Торонто в качестве «гостей войны». Большая часть новостей по радио и в газетах посвящена войне. CBC значительно увеличило количество новостных и политических передач, и даже в программах классической музыки чувствуется патриотический или пропагандистский настрой.

Свой посильный вклад вносит и семья Гульдов. Флоранс была одной из многих женщин, участвовавших в церковной благотворительности: они шили для Красного Креста, собирали посылки для англичан и для солдат к Рождеству. В школе на Уильямсон-роуд, как и во всех канадских школах, ввели дисциплины, так или иначе связанные с войной, а ученики собирали вторсырье и участвовали в мероприятиях, призванных укреплять их патриотические чувства и нравственный дух. Проводя концерты, спектакли и всевозможные распродажи, школьники собирают деньги; они экономят, чтобы покупать облигации — бонны Военного займа и передают средства в Красный Крест для сирот войны. Руководство школы даже присваивает детям воинские звания — в зависимости от количества облигаций (марок) Военного займа, которые они купили. (Глену присвоили самое высокое в классе воинское звание.) В зрелом возрасте Гульд мало говорил о войне, даже о том, о чем, разумеется, знал. Однако он запомнил своего дядю Гранта и одного из его кузенов в военной форме. Заметка в стенгазете «Ежедневный лай» предваряется замечанием: «Эта статья проверена цензурой». На мальчика, столь чувствительного к ужасу насилия, как Глен, война даже на расстоянии произвела сильное впечатление, о чем свидетельствуют проявившиеся в зрелости пацифизм и интерес к международным новостям.

«Я не был вундеркиндом»

Юный Глен Гульд был не просто умным, чувствительным, хорошо воспитанным, но не без странностей, маленьким мальчиком. Ему предстояло стать одним из величайших музыкантов XX века, хотя он родился тогда, когда музыкальная жизнь в Торонто, как и во всей Канаде, была относительно мало развита. Отвечая на предложение определить господствующий музыкальный климат Канады тридцатых годов, композитор Джон Вайнцвайг¹⁴ сказал: «Сумрачный и холодный!» В стране мало оркестров, и только в Торонто и Монреале сохранилось что-то похожее на профессиональное музыкальное образование. В То-

ронто существовала традиция любительского и домашнего музицирования, однако публичные исполнения ограничивались церковной музыкой и хоровым пением (Торонто был общепризнанной столицей хорового пения в Северной Америке). Музыка звучала в школах и театрах, но оперные спектакли почти не ставились, не было и камерных и фортепианных концертов: нет ни возможности организовать выступления, ни особого к ним интереса.

Кроме того, музыкальная жизнь Торонто оставалась «колониальной». В большинстве своем ведущие местные музыканты были британцами по рождению, образованию или наклонностям; музыкальные организации работали по английской модели, так же, как местные композиторы, выросшие, в основном, на английской церковной традиции и на образцах английской музыки эпохи романтизма. В тридцатые годы наплыв эмигрантов из Европы заметно изменил облик музыкальной жизни Торонто, и среди преподавателей фортепиано и скрипки появилось много учителей небританского происхождения. Но даже в пятидесятые годы молодые амбициозные музыканты, такие, как композитор Раймонд Марри Шафер, по-прежнему призывали к преодолению ограниченности и ориентации на мировые образцы, жалуясь на «обременяющую страну фальшивую культуру с британским органистом в каждой дыре». В годы юности Гюльда молодые канадские музыканты жаждали широких контактов с музыкальным миром. Они черпали вдохновение в зарубежных записях, радиопередачах и гастроях исполнителей из других стран и мечтали учиться в Европе или в Нью-Йорке. Композитор Гарри Сомерс¹⁵ сравнивал торонтскую музыкальную жизнь того времени с «огромным рестораном, в котором дают только рыбу с жареной картошкой».

Традиционно ни методисты, ни пресвитериане искусства не приветствуют. Бабушка Гюльда Альма Хорн однажды объяснила ему, что в сельской местности Онтарио «быть артистом не представляет собой никакой ценности», потому что «это означает безо всякой пользы обречь себя на адские муки».

Тем не менее обе ветви семьи Гюльдов были музыкальны. Альма играла на фортепиано и на органе. Грант Гюльд, обосновавшийся в Ванкувере в 1942 году, где он занялся медицинской практикой, играл на рояле, а другой брат Берта, Брюс, управляющий страховым агентством и магазином-мастерской электрической техники в Аксбридже, — на скрипке, саксофоне и других духовых инструментах, руководил танцевальным ансамблем. Ребенком Берт играл на скрипке до тех пор, пока травма руки не воспрепятствовала этому. Флоранс преподавала пение и фортепиано. Оба также пели, и, как написано в статье, опубликован-

ной в 1940 году, Берт руководил мужским вокальным квартетом, а Флоранс аккомпанировала на фортепиано.

В семье Гюльдов музыка была неразрывно связана с церковью, что Глен подчеркнул в надгробном слове своей матери: «С самых юных лет она посвятила себя классической музыке, в особенности музыке для церковной службы, и принимала активное участие в работе церкви с молодежью». Флоранс изучала фортепиано и вокал в Аксбридже и Торонто, где и пела в различных хорах, и была органисткой в местной пресвитерианской церкви. Позже она стала руководителем хора Объединенной Церкви Аксбриджа, давала частные уроки в Аксбридже, Брэдфорде и Торонто. Во время своей работы в хоре Аксбриджа она встретила Берта. Выйдя замуж, продолжила петь, соло или в хоре, в церквях Торонто и окрестностей города. Ей удалось с успехом реорганизовать музыкальную жизнь в одной из «проблемных» церквей на востоке Торонто. Увлечение музыкой было характерной чертой «Школы изучения Библии для бизнесменов», у которой были свои хор и оркестр — там играли Флоранс и Альма, мать Берта. Родители Гюльда пели соло и дуэтом в организованных клубом концертах. Супруги также проводили музыкальные мероприятия в церквях в окрестностях Торонто. В них, по словам Берта, нередко участвовала с мелодекламацией Люси Мод Монтгомери, автор книги «Анна Грин Гейблз»¹⁶, проживавшая неподалеку от Аксбриджа, в Лискдейле, с 1911 по 1926 годы.

В пуританском обществе люди стремятся к тому, написал однажды Гюльд, «чтобы видеть в искусстве инструмент спасения, а в артисте — помощника миссионера». В Торонто, как и в сельских районах Онтарио, музыка в те времена обычно воспринималась не как страсть или призвание, а как приложение к религии и нравоучениям. Для матери Глена музыка была очень важна, хотя, по словам Роберта Фалфорда, «Гюльды воспринимали музыку как средство воспитания и духовного роста, например, как молитву, причастие или посещение Объединенной Церкви. Однажды, после особенно сложного концерта атональной музыки, я услышал, как миссис Гюльд заявила, что ее следует слушать школьникам, потому что "это очень поучительно". Было очевидно, что ей музыка не понравилась, но Флоранс полагала, что она могла быть полезной...»

Один из коллег Гюльда сравнил музыкальное воспитание Флоранс с идеями учителя воскресной школы и заметил, что ее манера играть вызывает недоумение. В интеллектуальном и музыкальном отношении Гюльд поднялся куда выше своей семьи. Позднее он будет добродушно подшучивать, например, над любовью своей бабушки к «этим неутомимым сочинителям гимнов английской викторианской традиции, партитуры которых она хранила на пульте своей фисгармонии и восхваля-

ла их великолепные мендельсоновские гармонии, играя и от души налегая на педали, убежденная, что каждый раз, скрупулезно избегая параллельных квинт, устраивает взбучку лукавому». Однако по-своему он всегда будет страстно защищать нравственный и, конечно, пуританский подход к музыке, и та музыка, которая звучала в его семье, особенно гимны, сохранит глубокое влияние на него до тех пор, пока он не узнает таких композиторов, как Бах и Шёнберг, и это воздействие будет вдохновлять его всю жизнь.

Однажды, будучи еще молодой женщиной, Флоранс сказала друзьям, что, когда она выйдет замуж, у нее родится сын; она назовет его Гленом, и он станет классическим музыкантом. Во время беременности Флоранс играла для малыша и окружала его музыкой с самого рождения: пела, играла на рояле, слушала с ним радио и пластинки, щедро наделяя всем, что мог предложить музыкальный Торонто. Свой первый концерт Глен посетил в возрасте шести лет — он услышал пианиста Иосифа Гофмана¹⁷, — и это событие произвело на него «потрясающее впечатление». На концертах Симфонического оркестра Торонто он начал бывать с семи лет. Флоранс отказалась, по словам Гюльда, «от весьма интересной возможности сделать карьеру оперной певицы», приняв предложение выйти замуж за Берта. Хотя она не была матерью, энергично подталкивающей сына к артистической карьере, ее необычайная заинтересованность в музыкальном развитии сына дает основание предполагать, что для нее он был еще одним шансом реализоваться в музыке. (Чувствовал ли это Гюльд? Или гнал от себя подобную мысль?) Дар Глена обнаружился очень рано. Берт рассказывал, что «новорожденный, в возрасте нескольких дней, он поднимал руки вверх и двигал пальцами, как если бы играл гаммы». Он всегда инстинктивно защищал руки, от природы ловкие и гибкие: даже в детстве прятал их и отворачивался, если ему бросали мяч. Когда ему было семь или восемь, Джесси Грин пригласила его поиграть в «мраморные шарики»¹⁸. Поначалу он согласился, но как только прикоснулся к холодной земле, отдернул руки и спрятал их, сказав: «Боюсь, я не смогу».

Когда мальчику исполнилось три года, родители обнаружили, что у него абсолютный слух, и он безошибочно узнает сыгранные ноты. «Как только он начал говорить, он мог называть ноты, а позже точно называл каждую ноту в четырех- или пятизвучном аккорде», — рассказывал Берт. Флоранс играла со своим сыном в игру «угадай нотку». На рояле в гостиной она брала сложный аккорд, а сын, стоя в другом конце комнаты, должен был перечислить все его звуки. Глен не ошибался никогда. Юный Моцарт производил впечатление на окружающих таким же трюком. Когда Глену исполнилось четыре, Флоранс начала

учить его игре на фортепиано, и он интуитивно «почувствовал» инструмент. С пяти лет он начал подбирать мелодии и сочинять собственные. Скоро стали очевидными и другие таланты: тонкий слух, хорошая координация рук и способность к импровизации, музыкальной имитации, чтению с листа и свобода в транспонировании. Гюльд сам отмечает три существенных элемента своего музыкального склада: «способность к концентрации, абсолютный слух и превосходная музыкальная память». Флоранс была заботливым, но строгим учителем. Она никогда не позволяла сыну играть пассажи кое-как и брать фальшивые ноты. Эта строгость принесла свои плоды: точность и отчетливость игры Гюльда в зрелом возрасте изумляли всех.

Он был пианистом с необычным, физически тесным контактом с инструментом. Представим типичный образ Гюльда за фортепиано: исключительно низкая посадка, лицо почти у клавиш, колени выше, чем бедра, он касается клавиатуры, а его тело раскачивается и вращается. Иногда кажется, что он обнимает инструмент, пребывая в положении, напоминающем позу зародыша, насколько это вообще совместимо с игрой на фортепиано. Играя, он напевает. Эта предрасположенность к пению сохранилась у него с самого раннего детства. Дело в том, что Флоранс учила его пропевать все, что он играет, и это стало непреодолимой, печально знаменитой подсознательной привычкой. И сам физический облик Гюльда за фортепиано, и его «интимное отношение» к инструменту, возможно, берут начало в детских занятиях под руководством матери — игра ассоциируется с пением, а пение, в свою очередь, с матерью. Обнимая свой инструмент во время игры, он, быть может, инстинктивно «восстанавливал» ощущение безопасности, в котором всегда сильно нуждался, и ту особую защищенность, которую чувствовал, сидя на коленях у Флоранс и нажимая на клавиши. Как ни парадоксально, этот тесный физический контакт с фортепиано был, вероятно, одним из важных источников его более позднего взгляда на музыку как на идеал, на нечто неземное. Фортепиано всегда было для Гюльда убежищем — «Шангри-Ла», как он сам говорил; это прямая связь с идиллией детства, откуда пришло убеждение считать музыку некоей «отдельной вещью», никак не связанной с окружающей реальностью.

Обучение началось с простых произведений — народных песен, гимнов и детских пьес, но Глен с самого начала был серьезным учеником и делал поразительные успехи. Как говорил Грант Гюльд, Флоранс часто сравнивала своего сына с Моцартом. К десяти годам он мог играть все прелюдии и фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, вальсы Шопена, сонаты Моцарта, Листа и другие вещи такого же уровня. Родители посвятили себя его музыкальному образованию.

Флоранс берет все меньше учеников, затем Глен остается единственным. Он освобожден от всех домашних дел, только бы занимался музыкой. Глен любил играть, и заставлять его никогда не приходилось. Поскольку он мог сидеть за роялем часами, родителям даже пришлось ввести ежедневный лимит. По словам его друга Фалфорда, в то время этот лимит составлял четыре часа. Берт вспоминал, что приходилось записывать фортепиано, и для поддержания дисциплины это было гораздо эффективнее порки. Фортепиано, говорил Гульд, давало ему «возможность изолироваться» и помогало забывать его школьные неприятности, позволяя замкнуться в своем воображаемом мире.

Годам к пяти или шести, а окончательно — к девяти-десяти, Глен решил, что будет профессиональным пианистом. Родители, хотя и восхищаются чудом, которое произвели на свет, не собираются навязывать ему жизнь вундеркинда. Благоразумие Берта и Флоранс, считающих хвастовство грехом, сыграло свою положительную роль. По воспоминаниям Фалфорда, «слово "вундеркинд" в домашнем обиходе было запрещено. Для них вундеркинды — это дети с невероятным талантом, эксплуатируемые родителями и страдающие от слишком частого появления на публике. В семейной мифологии Гульдов Моцарт служил «предостерегающим примером». Гульды опасались вызвать истощение умственного или физического здоровья сына. Финансовая независимость и скромный образ жизни позволили им избежать искушения зарабатывать деньги и славу талантами своего ребенка. Так они дали Глену возможность развиваться в его собственном ритме, в соответствии с его собственными вкусами, очень осторожно и постепенно знакомя с ним публику.

Тем не менее возникали и конфликты. Гульды гордились исключительной музыкальной одаренностью сына, но они также хотели, чтобы он был обычным мальчиком с обычными интересами и обычными друзьями, следующим обычным правилам. Но, по воспоминаниям Фалфорда, еще в детстве Глен отличался «безудержной, почти дикой, крайне непочтительной» манерой общения. Как только у него появлялись слушатели, он раздражался длинными, эмоциональными, изощренными монологами, отнюдь не свойственными речи детей его возраста. Подобно большинству вундеркиндов, он бывал высокопарным и претенциозным и, не смущаясь, разлагольствовал на мало понятные ему темы, высказывая шокирующие суждения — на что вряд ли имел какое-то право. Он не без снобизма бросается на защиту классической музыки. «Популярная музыка ужасна», — заявляет тринадцатилетний Глен в местной газете, а его мать пытается смягчить: «Он еще молод, он может изменить свое мнение». (Впрочем, этого не произошло.) Флоранс «ненавидела конфликты и всякие крайности или эксцентричности. —

писал Фалфорд. — Я помню, как она всегда его отчитывала, просила объяснить, почему он нарушает правила». Фалфорд вспоминал, как Флоранс сделала выговор сыну, назвавшему Карузо обманщиком и «ужасным» певцом. Она напомнила Глену, что у него нет ни знаний, ни опыта, чтобы позволить себе столь резкие высказывания. Конечно, она имела все основания так говорить. Однако в дальнейшем Гульд по-прежнему будет формулировать свои иной раз весьма смелые обобщения, основываясь на приблизительных знаниях, граничащих порой с полным невежеством, особенно, когда это касается его предубеждений. «Флоранс Гульд обладала способностью раздражать окружающих, она была очень нервной и к тому же навязывающей свои мнения женщинам», — писал Фалфорд и добавлял, что иногда миссис Гульд становилась «просто мегерой». Но Флоранс хотела невозможного: гениальный ребенок должен был вести себя как пай-мальчик, всегда держать спинку прямо и не высказывать идей, раздражающих окружающих и преждевременных для ребенка его возраста. Вместе с тем она ждала от него готовности и стремления «выделиться» из окружающей среды.

Первое появление Гульда на сцене в качестве музыканта состоялось в Аксбридже 5 июня 1938 года, в воскресенье во второй половине дня. Он аккомпанировал своим родителям, певшим дуэтом на службе по случаю празднования тридцатой годовщины «Школы изучения Библии для бизнесменов». На следующий день Глен принял участие в праздновании пятидесятой годовщины церкви Единой Троицы. *Uxbridge Times-Journal* с похвалой отозвалась «о нескольких пьесах, исполненных маленьким пятилетним сыном господина и госпожи Гульд по имени Глен, который весьма впечатлил публику талантом композиции. Все пьесы были превосходными, но два оригинальных сочинения были столь значительны для такого юного дарования, что позволяют видеть в нем, в не столь отдаленном будущем, одного из наиболее талантливых композиторов страны». В пятилетнем возрасте уже очевидно, что многочисленные таланты юного Глена не ограничиваются игрой на рояле. Мать побуждает его к сочинению «собственных маленьких произведений», и несколько вполне квалифицированных (хотя и не выдающихся) композиций времен его детства сохранились. Самая ранняя, «Веселая мысль», — бодрый, в двенадцать тактов, марш для фортепиано, — написана в традиционной трехчастной форме. Она датирована 18 декабря 1941 года и посвящена «моей дорогой учительнице мисс Тротт». Когда Гульду исполнилось десять, он помог школе внести свой вклад в обороноспособность страны небольшой патриотической песней, также маршевого характера с оттенком эдвардианской помпезности, под названием «Наши дары» — для двух вокалистов (мальчика и де-

вочки) с фортепианным аккомпанементом. Копии нот, датированные 25 марта 1943 года, были размножены Бертом с посвящением: «Помощникам Всеканадского Красного Креста юниоров». Вот два первых куплета (возможно, сочиненные Гульдом): «Мы мальчики/ мы девочки всех школ/ мы хотим работать в Красном Кресте/ помогать, чем можем/ Чтобы отцы и братья могли жить/ Когда их ранят на поле боя, они выживут, потому что мы поможем».

Во времена своего детства Глен выступает публично главным образом в церквях Торонто, Аксбриджа и соседних городков; иногда он играет соло в концерте, иногда участвует в службе, аккомпанируя певцам. Иной раз он представляет свои собственные сочинения. Джин Браун (некогда мисс Тротт) рассказывала, что Глен также регулярно играл в школьных ансамблях. Поскольку на органе он играл так же хорошо, как и на рояле, в одиннадцать лет его взяли органистом в местную англиканскую церковь. Но он нередко покидал свое место, когда певцы запевали гимны, и после одной такой серьезной ошибки его уволили. Сохранились программы дюжины концертов, в которых он принимал участие между 1938 и 1946 годами, позволяющие предположить, что были и другие, возможно, довольно многочисленные появления на сцене. Имели место концерты по случаю ежегодного собрания Уонстедской женской ассоциации. Гульду запомнилось, что он «был одет, как маленький лорд Фаунтлерой¹⁹, и это очень нравилось... заботливым родителям». Дамы восхищались им. Одна местная жительница рассказывала, что видела его играющим [на концерте], одетым в белый костюмчик с короткими штанишками. Такова во всех смыслах милая провинциальность и невинность, очевидная и трогательная осторожность, с которой его родители торжественно предъявляют публике его талант.

«Наверное, я был трудным учеником»

Осенью 1945 года Гульд поступил в «Академический институт «Малверн»». Это большое кирпичное строение на Малверн-стрит севернее Кингстон-роуд, в километре от его дома. («Академический институт» — забавное название для средней школы, в отличие от технических или коммерческих школ дающей классическое образование.) По воспоминаниям Роберта Фалфорда, «Малверн» была истинным воплощением нравов квартала Бич: школой, где превыше всего ценились приличия и корпоративный дух и которая готовила своих учеников к жизни в материалистическом мире. Сохранились документы немно-

гих последних лет учебы Гульда в средней школе. Судя по ним, школьная программа состояла из обычных предметов, была насыщенной, хорошо структурированной и направленной на механическое запоминание фактов. Вряд ли можно предположить, что учеба стимулировала или интеллектуально вдохновляла Гульда, хотя он и вспоминал некоторых учителей с симпатией. К одиннадцатому и двенадцатому классам он прошел только четыре курса: английский и французский языки, историю и географию, а к тринадцатому избавился и от географии. Сохранившиеся учебные работы свидетельствуют о недостатке прилежания: самые плохие отметки связаны с дисциплинами, в которых он демонстрировал врожденное отсутствие способностей или нежелание учиться. Наихудшие результаты — по французскому языку. Отметки по истории почти такие же, немногим лучше английский. Хорошие отметки редки, а вот плохих, даже провальных — много. Но, как ни странно, он считался одним из лучших учеников своего класса — Фалфорд свидетельствует, что «Малверн» был печально знаменит посредственным уровнем образования.

Школьные товарищи Гульда понимали, что он, безусловно, не такой, как они. «Способности Глена простирались далеко за пределы музыки, — писал Фалфорд. — В десятом классе он освоил весь учебник геометрии к концу октября, в то время как мы к нему едва приступили». (В начальной школе на Уильямсон-роуд его отметки по математике всегда были лучшими). Глен проявляет интерес ко «взрослым» занятиям. Например, он уже приобрел сохранившуюся на всю жизнь привычку собирать новости и слухи и анализировать международные события. Он мог беседовать о политике наравне со взрослыми. Фалфорд вспоминает, с каким интересом Гульд следил за Республиканским национальным конгрессом в 1948 году — так, как мальчики его возраста следят за результатами бейсбольных матчей, записывая итоги голосования. В своих школьных работах Глен любил демонстрировать превосходство одаренного человека над посредственностью. Берт однажды осведомился у школьного учителя, почему вполне пристойно выглядевшая экзаменационная работа по английскому получила самую низкую оценку. Учитель ответил: «Мистер Гульд, я очень занятой человек, и есть много вещей, не позволяющих мне читать работу, для понимания половины слов в которой я должен воспользоваться словарем». Вот начало сочинения, написанного Гульдом в тринадцатом классе на тему «Мои планы на новый учебный год»:

Признаться, мне неловко писать на эту тему, потому что мои приключения в коридорах учения каждое утро заканчиваются в школьном дворе после четвертой перемены. Я посвя-

щаю остаток дня музыке, за исключением приблизительно одного часа каждый вечер, который я крайне неохотно приношу в жертву «Макбету», «Гентскому договору» и сослагательному наклонению. Но тем не менее было бы напрасным полагать, что я полностью безразличен к высшему образованию... Напротив, я нахожу его стимулирующим, обогащающим, освежающим и способным осуществлять огромное влияние на умы, в противном случае не развивающиеся. (Этой предельно точной фразе я обязан предисловию к школьному учебнику, написанному и изданному в Манитобе в 1911 году под названием «Урожай, крикет и контроль за налогами».)

Свой текст Гүльд завершает так:

«Следовательно, все мои планы на счет следующего учебного года можно считать несуществующими». («Умник!» — комментирует преподаватель.) Здесь уже видны признаки стиля взрослого Гүльда: напыщенность, самодовольный тон, многословие, склонность к легкому юмору и к умничанию, очевидное удовольствие от разговоров на неприятные темы. Однако он был не просто скучающим гением. Ко многим предметам он не испытывал такого интереса, как к музыке, хотя и не признавал это. Глен считал себя умнее учителей и отвергал их советы, даже правильные. Во всяком случае, уже в средней школе он знал, что посвятит себя карьере — и не исключено, большой карьере — в сфере музыки, и это заставляло его не воспринимать учебу всерьез.

Многие помнят Гүльда в эти годы как приятного, забавного, любезного, милого мальчика, несмотря на то, что его странности препятствовали близким отношениям с одноклассниками. И, конечно, талант, ум и темперамент Глена не способствовали его сближению с другими людьми, ибо вне школы он занимался только музыкой. Соседи воспринимали его как «одинокого ребенка со сложившимися взглядами», а Джозеф О'Нил, пастор в Ориллиа, вспоминает о двенадцатилетнем Гүльде как о «личности сдержанной, немного высокомерной и необщительной». Летом 1945 года, для того чтобы немного «нормализовать» Глена, пастор О'Нил убедил его выступить во время загородного гулянья, организованного для подростков из церковного хора Торонто. То ли по наивности, то ли из высокомерия или дерзости Гүльд настоял на том, чтобы играть Баха, и, как заметил пастор, «это была нелегкая работенка — сдерживать подростков и сохранять тишину во время такого концерта». Некоторые считали Гүльда надменным или, по меньшей мере, непреодолимо застенчивым. Весь его вид, хрупкий или скованный, словно говорил некоторым из его сверстников: «Руки прочь».

Гүльд признавал: «В возрасте четырнадцати лет, будучи единственным сыном, я был ужасно испорченным ребенком. Возможно, это высокомерие, которое в какой-то мере необходимо концертирующему пианисту».

Гүльд поступил в «Малверн» в возрасте тринадцати лет, уже с репутацией местной знаменитости, и был объектом слухов и домыслов товарищей. На мальчика, дирижировавшего воображаемым оркестром и певшего самому себе по дороге в школу — в школу, где искусство считалось уделом неженков, — смотрели как на диковину. Физически он не был привлекательным — неуклюжий, долговязый, часто всклокоченный подросток. Одноклассники не упускают случая посмеяться над ним за его спиной, но теперь они хотя бы не запугивают и не преследуют его, как это было в начальной школе. Вместе с тем, по словам Фалфорда, «удивительная и мистическая одаренность» Гүльда вызывала своего рода благоговение, и поэтому его хотя и считали странным, но не презирали. Как и [в школе] на Уильямсон-роуд, его дарования привели к изоляции, и у него было немного настоящих друзей. Но уже в этом возрасте Гүльд был настолько погружен в музыку, что сознательно жертвовал дружбой, хотя и мечтал о ней.

Названный «Самыми знаменитыми десятью пальцами «Малверн»» в номере школьной газеты *The Muse* за 1946 год, Гүльд становится в школе хорошо известен как пианист. Он играет в ансамблях, на праздничных концертах и других школьных мероприятиях, иногда выступая со своими собственными произведениями. В январе 1948 года он добился, чтобы его друг Рэй Дадли исполнил Пятый фортепианный концерт Бетховена (так называемый «Император»), а сам Гүльд сыграл партию оркестра на органе. В феврале 1949-го в качестве увертюры к школьной постановке «Двенадцатой ночи» он исполнил пятнадцатиминутную сюиту собственного сочинения — четыре коротких пьесы в совершенно различных жанрах, предназначенных отразить разные стили письма. В любительской записи исполнения этой сюиты есть его собственное словесное вступление, сохранившееся с тех времен*. Видно, что шестнадцатилетний подросток владеет вполне развитой техникой композиции, несмотря на то, что все четыре пьесы демонстрируют архиромантическую виртуозность, от которой взрослый Гүльд отказался. Первая пьеса, «Ноктюрн» — странная, импрессионистская, рапсодического характера. «Причудливая чепуха» — озорное жигообразное скерцо в романтическом стиле, пол-

* Ноты этой Сюиты не сохранились. Согласно статье, опубликованной тогда же в *Weekly Mail*, «мисс Джоан Доуб, лондонский театралный критик и автор, интересовалась композицией Глена для своих исследований, касающихся влияния творчества на детей», — что бы это ни значило.

ное быстрых пассажиров (в духе Мендельсона или, возможно, Виктора Герберта²⁰). Третья часть, «Елизаветинское веселье» — оживленная, веселая барочная жига, пастиччо в духе Генделя. А длинный финал, «Королевская атмосфера», начинающийся в похоронном движении, превращается в грандиозный, богато орнаментированный марш. На некоторых товарищей Гульда его заузная музыка навевала скуку, и временами ему приходилось играть для них популярные песенки, но его одноклассники интуитивно чувствовали, что ему суждено стать всемирно известным музыкантом. Как говорил Уэйн Фалфорд, «мы уже тогда знали, что он был особенным, и он тоже это знал».

«Я не одобрял моего учителя»

Родившийся в буржуазной семье с пуританскими корнями и тем не менее получивший от нее поддержку в осуществлении артистической карьеры, юный Гульд был, несомненно, исключительно удачлив. Как только его талант стал очевиден, он оказался в центре внимания своей семьи, особенно внимания Флоранс, которая всегда шла навстречу его желаниям. Разумеется, он был избалован, и позже признавался друзьям, что возможность делать все по-своему не всегда способствовала его развитию, но свойственные ему уверенность и своеобразие сформировались, безусловно, благодаря поддержке, которую он получал в детстве.

Процветание Берта Гульда, как писал Роберт Фалфорд, «давало возможность ежегодно тратить на музыкальное образование сына... приблизительно три тысячи долларов», и Фалфорд не преувеличивает, добавляя, что эта сумма «примерно равна бюджету всей моей семьи из семи человек, жившей в соседнем доме». В конце тридцатых годов средняя годовая зарплата жителя Торонто составляла примерно половину этой суммы, а университетский профессор музыки получал около четырех тысяч долларов. Даже когда Гульд был ребенком, он не удовлетворялся одним фортепиано, и Берт был вынужден довольно часто покупать новые инструменты, сначала пианино, а затем рояли. Тем не менее он отказался ломать стену дома, чтобы установить орган, который Глен по наивности попросил в качестве подарка на день рождения лет в двенадцать. Уже в юные годы Глен приобрел привычку ложиться поздно и занимался иногда до глубокой ночи. В конце концов Берт снес одну из стен, чтобы построить студию, где его сын хранил книги и ноты, оборудование для звукозаписи и второй рояль, за который Берт за-

платил приблизительно шесть тысяч долларов. Берт также почти ежегодно покупал для сына новое пианино, потому что зимние холода в течение года или двух портили инструменты.

Как музыкант Гульд быстро перерос свою мать. Она сделала следующий шаг, и в начале 1940 года отдала его в консерваторию Торонто, расположенную тогда в центре города, на углу Колледж-стрит и Юни-вёсити-авеню. Основанная в 1886 году, консерватория еще не давала высшего уровня профессиональной подготовки; большинство учеников были дети и любители. Не удивительно, что ориентация обучения, его структура и учебная программа, как и большинство преподавателей, были британскими, и государственные экзамены, которые в консерватории проводились каждый год, базировались на английской системе. С февраля 1940 года по июнь 1943-го Гульд сдавал экзамены по классу фортепиано от третьего до девятого уровня с высшими отметками и получил заслуженные похвалы за неожиданную для семилетнего мальчика беглость пальцев, чувство ритма и стиля и фантастический слух. В провинции Онтарио за хорошие отметки он получил серебряную медаль. Позже Гульд прошел курс теории музыки у одного из самых значительных торонтских музыкантов, столпа местного музыкального истеблишмента, виолончелиста и композитора английского происхождения Лео Смита (1881–1952), приглашенного работать в консерваторию в 1911 году. «Очаровательный и мечтательный персонаж», как сказал о нем композитор Марри Адамкин²¹, Смит писал музыку в английском романтическом стиле конца XIX века, отстаивал консервативные принципы музыкальной теории. Согласно сохранившимся документам, с февраля 1942 по июнь 1946 года Гульд сдал экзамены по теории музыки вплоть до пятого курса, включая гармонию, контрапункт, анализ музыкальных форм и историю музыки*, и, кроме того, получил прекрасные отметки за пение и сольфеджио. Как говорил отец Глена, у него было «красивое мальчишеское сопрано, которое со временем превратилось в скрежет».

Более значимыми были уроки дирижера и органиста, уроженца Англии Фредерика Силвестра (1901–1966), который стал другом семьи. Гульд начал учиться игре на органе в 1942 году и быстро достиг профессионального технического уровня. Он получает самые высокие оценки, множество медалей и восторженные отзывы от постоянных экспертов консерватории. Один из них — органист, композитор

* Те, кто знаком с предпочтениями взрослого Гульда, будут удивлены, узнав, что худшие отметки он получил за контрапункт и анализ музыкальных форм.

и хоровой дирижер, британец Хили Уиллан — в 1944 году сказал, что у Глена «врожденные способности для игры на органе». Орган, как говорил Гульд позже, позволил ему понять Баха и другую старинную музыку и глубоко повлиял на его пианистический стиль — вот откуда его страсть к контрапункту, столь редкая среди пианистов. Орган научил его не ударять по клавишам, но применять технику, которая основана на «кончиках пальцев», и подчеркивать выразительные оттенки посредством легких изменений скорее темпа, чем динамики. Эти два элемента лежат в основе его чистой, свободной и отчетливо артикулированной фортепианной игры.

Когда Глену исполнилось десять, Флоранс поняла, что настало время найти для него другого учителя фортепиано — в консерватории, где большинство студентов были пианистами, их было немало. Посоветовавшись со Смитом, Уилланом и с органистом, композитором и дирижером сэром Эрнстом Макмилланом, который руководил консерваторией с 1926 по 1942 год, осенью 1943-го Гульды отдали своего сына в класс Альберто Герреро, у которого он учился последующие девять лет. Герреро редко занимался с совсем юными учениками, но признал исключительность мальчика, который позже стал гордостью его класса; он считал Глена действительно гениальным (хотя сам Гульд всегда относился к этому слову «с большим недоверием»). Они договорились заниматься один или два раза в неделю — Герреро всегда щедро отдавал урокам свое время — в его студии в пентхаусе дома № 51 на улице Провенор, в нескольких кварталах от консерватории. Учитель Гульда держал дистанцию — и в художественном смысле тоже — с музыкальным мейнстримом Торонто. Его бывший ученик, композитор Джон Бэквит вспоминал, что Герреро никогда не проводил занятий в консерватории, да и появлялся там лишь изредка. Семьи Гульдов и Герреро сблизились: на праздниках Гульд бывал дома у своего учителя, и обе семьи встречались на озере Симко, где Берт помог Герреро снять коттедж.

Альберто Антонио Гарсиа Герреро родился в 1886 году в Ла Серене в Чили, в четырехстах километрах от Сантьяго, в богатой, культурной и либеральной семье, происходящей из северо-восточной части Испании, из Каталонии. Воспитанный в аристократических традициях, Герреро получил основательную домашнюю подготовку у частных преподавателей. Он недолго изучал стоматологию, но затем решил посвятить себя музыке. Его мать была прекрасной пианисткой, как и его сестры и братья — Даниэль (впоследствии ставший врачом) и Эдуардо (профессор права, а позже — известный музыкальный критик и просветитель). Впрочем, Герреро, получивший начальное музыкальное образование в семье, мог считать себя самоучкой в большей степени, чем его знаменитый ученик.

В 1912 году семья Герреро переехала в Сантьяго, где завоевала уважение и оказала значительное влияние на развитие современной классической музыки в Чили. Еще не достигнув тридцати лет, Герреро стал известным пианистом и критиком. Он писал пьесы для фортепиано, песни, камерную и театральную музыку, опубликовал учебник по современной гармонии, был учителем и наставником многих выдающихся музыкантов страны, лидером театральных групп и музыкальных организаций. Коллеги восхищались его пианистической техникой, его способностью анализировать текст, обширным репертуаром и знанием современных европейских трудов по музыкальной теории и эстетике. Композиторы считались с мнением этого горячего защитника современной культуры. По словам Альфонсо Ленга, «его высочайший интеллект и редкий талант изменили направление развития истории музыки в Чили».

К началу Первой мировой войны Герреро концертировал практически по всей Южной и Центральной Америке. В 1915 году он женился, и его медовый месяц продлился дольше, чем бывает обычно, так как совпал с интенсивными гастрольями, во время которых Герреро выступал в Нью-Йорке в 1916 году — как пианист и концертмейстер. В августе 1918 года Герреро переехал в Торонто и стал преподавать в консерватории Гамбурга²², а в 1922-м перешел в консерваторию Торонто, где и работал до конца жизни. Он тоже любил этот город потому, что здесь «все оставляют тебя в покое». Герреро быстро подтвердил свою репутацию, принимая участие в концертах и престижных канадских и американских радиопередачах. Среди торонтских преподавателей Герреро был наиболее активным и разносторонним концертантом. Его самый большой успех пришелся на двадцатые и тридцатые годы — благодаря частым сольным концертам, концертам камерной и симфонической музыки и концертам с оркестром. Навероятно требовательный к себе и слишком разносторонний, чтобы удовлетвориться лишь карьерой солиста-виртуоза, он выступает все реже и реже. Он играет в больших залах, таких, как *Maple Leaf Gardens* и ему подобных, но предпочитает более камерные аудитории — *Malloney's Gallery*, торонтскую *Art Gallery*, *Hart House*, культурный центр университета Торонто, кроме того, дает и частные концерты. Герреро полагал, что небольшие помещения и публика, состоящая из убежденных меломанов, лучше соответствуют его вкусам и темпераменту. Никого из своих учеников он не настраивал на традиционную карьеру концертирующего музыканта «Это — не жизнь», — признается он своему ученику Рэю Дадли (возможно, именно Герреро оказал влияние на Гульда в этом вопросе). В период между двумя войнами Герреро все больше посвящает себя преподаванию, и в то время, когда Гульды

встречаются с ним, его профессиональный статус невероятно высок, а все коллеги руководствуются его советами.

В «Искуснике» — одном из своих последних романов — Робертсон Дэвис²³, живописуя колоритный «портрет» Торонто начала XX века, делает едва уловимый намек на Герреро: «Аугусто Да Кьеза, чилиец, не состоящий членом небольшой банды, управляющей местной консерваторией, и играющий Скарлатти, как ангел. Да Кьеза говорил, что у него есть ученик, который потрясет всех через несколько лет. Но мы не можем видеть его на наших воскресных концертах: он нездоров и живет только на молочке и печенье — и на Скарлатти, конечно. У Аугусто Да Кьеза есть любовница — что вы на это скажете?» Любовница Герреро — это Миртл Роуз, бывшая ученица, лет на двадцать его моложе. Они познакомились в 1931 году и с тех пор открыто жили вместе. В 1947-м она стала его второй женой.

Интеллект Герреро и его музыкальная одаренность впечатляли. Он рассказал одному из своих учеников, Стюарту Гамильтону, что, послушав в первый раз в Чили оперу «Самсон и Далила» Сен-Санса, устремился домой и сыграл ее всю по памяти. Уловив скепсис в глазах ученика, Герреро сел за рояль и сыграл первый акт наизусть, хотя не видел партитуры более десяти лет. Другая ученица, Сильвия Хантер, вспоминает урок, на котором она играла трудный и редко исполняемый Фортепианный концерт Хачатуряна. Герреро должен был аккомпанировать ей на втором рояле, но никак не мог найти ноты, и тогда он просто исполнил оркестровую партию по памяти, хотя не играл и не вспоминал об этом Концерте много лет (он ему даже не нравился). «Танго», написанное в 1937-м, он попросту симпровизировал на вечеринке. Но он не был «музыкальным автоматом» и широтой культурной эрудиции выгодно отличался от коллег. Помимо фортепиано, у него было много других музыкальных интересов, в частности, опера; он владел большой коллекцией партитур, — включающей, например, симфонию Малера, — которой Гульд мог пользоваться.

Герреро интересовался многим и помимо музыки. Он говорил на нескольких языках, включая эсперанто, знал толк в литературе, философии, был знатоком живописи и художником-дилетантом, любил хорошую кухню и вино (а не только молоко и печенье!). Иными словами, он был светским и просвещенным человеком, «чрезвычайно рафинированным и куртуазным джентльменом», по выражению дирижера Бойда Нила. «Вечер у Герреро переносил нас в атмосферу прустовских салонов конца XIX века». Бэквит²⁴ сравнивал его с «французским рационалистом конца XVIII столетия», Марри Шафер, учившийся у него в 1954 году, писал: «На уроках он обычно рассуждал о философии (я вспоминаю дис-

куссии о Конте, Гуссерле, Сартре²⁵) или о современных художниках и поэтах, главным образом о французах, которых он особенно любил. Он — один из тех редких музыкантов, которые преподают своим ученикам нечто большее, чем просто музыку». Герреро говорил своей ученице Маргарет Привителло: «Не проводите весь день за роялем».

Будучи человеком с широким кругозором, Герреро уважал индивидуальные вкусы и амбиции своих учеников. В Торонто, как и в Чили, среди его воспитанников было немало тех, кто продолжили музыкальную карьеру не как пианисты, а в качестве музыковедов, теоретиков, радиорежиссеров. Некоторые стали известными композиторами: Бэквит, Шафер, Рут Уотсон-Хендерсон, Эдуард Лауфер, Брюс Мэйзер и Оскар Моравец²⁶. Но многие остались и профессиональными пианистами — например Уильям Эйд, Артур Озолинь и Малколм Троуп*, специалисты по современной музыке Мэйзер и его жена Пьеретт Лепаж, эрудит Рэй Дадли, который играл традиционный фортепианный репертуар и интересовался старинной музыкой; концертмейстеры Джералд Мур и Стюарт Гамильтон, аккомпанировавшие позже вокалистам и основавшие «Оперу в Концерте». Все ученики Герреро тепло вспоминают его уроки и превозносят его умение дать образование, отвечавшее их потребностям. Это приятный, тонкий человек, с чувством собственного достоинства, не привлекающий всеобщего внимания, обладающий отличным чувством юмора, хотя эмоционально сдержанный. Он преподавал, предлагая и убеждая, но никогда не навязывая своих взглядов. Эйд сравнивает его с Вергилием, но добавляет, что он мог быть «жестким и колким». Он не был жестоким, скорее реалистом, иногда резким, а временами слегка саркастичным. Его собственное становление как музыканта было нетрадиционным, что определило его довольно-таки скептическое отношение к наследуемым традициям. «Как педагог, — писал Бэквит, — он располагал исключительными ресурсами, но не методом. Подход к обучению у него был свободный, гибкий, импровизационный».

Конечно, Герреро оказался идеальным учителем для юного Гульда, который уже был музыкантом с упрямым и независимым интеллектом.

* «Одним из студентов, о котором Глен говорил все время, был Малколм Троуп. Рэй Дадли, который тоже учился у Герреро, рассказывал: «Видите ли, Троуп стал своего рода лицом класса. Он был приблизительно на тремя годами старше, чем Глен, и я думаю, оказывал на него огромное влияние. Троуп был радикален во всем, что бы ни делал: в манере одеваться, в манере говорить, даже в манере писать. Он сочинял длинные, замысловатые эссе на эзотерические темы и затем читал их в классе. И вот я представляю Глена, который мог бы сидеть там, совершенно очарованный. Троуп обычно приходил в класс в рваных носках, и довольно неопрятной одежде. Он всегда стремился произвести своим появлением сенсацию».

«Я не мог учить его так, как учил других», — сказал Герреро журналистке Глэдис Шеннер в 1956 году. «Глен сопротивлялся, если я говорил ему — “это не правильно”. Уже в одиннадцать лет он имел прекрасное представление о своих возможностях, да и потом не слишком изменился». «Глен, — добавил он, — никому не верил на слово, и это к лучшему, это помогло ему сохранить свою оригинальность». Гульд с жадностью впитывал все, что ему предлагалось, и Герреро видел свою задачу в том, чтобы поддерживать, направлять и всегда поощрять Глена в поисках его собственного пути. Как он говорил своей жене Миртл: «Основной секрет преподавания Глену состоит в том, чтобы помочь ему найти себя самого или, по крайней мере, позволять ему думать, что это так...»

Под руководством космополита Герреро музыкальное развитие Гульда становилось более утонченным. Репертуар Герреро — необычайно обширный, совсем не похожий на банально-легковесный — как будто специально предназначен для Гульда, хотя Герреро увлекался многими музыкальными стилями, которые Гульд отвергал. Герреро исполнял немало классических и романтических пьес. Но даже когда он принимался за некоторые произведения из репертуара, требующего большой виртуозности — Вебера, Листа, концерт Чайковского или даже за паравальс на тему вальса «Голубой Дунай» Адольфа Шулц-Эвлера, — Герреро не стремился произвести эффект. В его романтическом репертуаре главное место занимают истинные шедевры — большие сонаты Бетховена, Шуберта и Шопена, основные опусы Шумана и Брамса.

В первые годы учебы у Герреро Гульд быстро совершенствовал свою технику и, как полагается подростку, овладел значительной частью репертуара классического пианиста — сонатами Моцарта и Гайдна, концертами Моцарта и Бетховена; трудными сонатами Бетховена (ор. 2 № 3, ор. 10 № 3, ор. 31 № 2 — «Буря»); миниатюрами Шуберта, Шопена, Мендельсона, Листа, Брамса и Падеревского. Но наиболее сильное впечатление произвели на Гульда исключительные познания Герреро в области старинной и современной музыки. Под руководством Герреро Гульд пришел к пониманию Баха и Шёнберга, чьи сочинения заложили основу его репертуара и музыкальной эстетики.

«Пока я был подростком, меня не очень привлекала полифоническая музыка, — рассказывал Гульд в 1970 году. — Лет приблизительно до десяти я определенно предпочитал гомофонию, а затем вдруг будто услышал призыв. В этот момент в моем мире появился Бах, и он уже никогда полностью не оставлял меня. Это был один из великих моментов в моей жизни». Когда-то Гульд играл Баха со своей матерью, но «впервые открыл для себя контрапункт» благодаря Прелюдии и фуге до мажор KV 394 Моцарта. Однажды, когда он занимался, служанка, с кото-

рой он часто ссорился, стала пылесосить под роялем. Потеряв способность слышать музыку, но ощущая ее своими пальцами, он открыл некое чувство музыки, позволившее ему глубже проникнуть в понимание структуры контрапункта²⁷. С помощью Герреро Гульд развил это новое чувство до полного погружения в мир пианистического контрапункта, контрапункта Баха в особенности.

В Торонто времен юности Гульда музыка Баха не была в центре внимания — большинство музыкантов и слушателей ее решительно избегали, несмотря на то, что композитор имел здесь влиятельных «покровителей», ведь Торонто — город хоров и органов. Проведя в начале двадцатых годов серию органых концертов, всецело посвященных Баху, Эрнст Макмиллан открыл новую страницу в истории города. Как дирижер Симфонического оркестра Торонто, Макмиллан включил сочинения Баха в свою программу и руководил легендарными ежегодными исполнениями «Страстей по Матфею» свыше тридцати лет, начиная с 1923 года. «Никто не сделал больше для того, чтобы канадцы слушали Баха, чем сэр Эрнст», — отмечала в 1948 году *Financial Post*. В тридцатые годы Баховское общество Реджинальда Стюарта ежегодно исполняло «Страсти по Иоанну» Музыка великого кантора звучала также в исполнении Мендельсоновского молодежного хора Торонто. Герреро всегда был большим поклонником Баха: в 1917-м, в Сантьяго, вместе со своими братьями он основал Баховское общество, а в Торонто играл двух- и трехголосные инвенции, Итальянский концерт, сюиты и «Гольдберг-вариации» — все те сочинения, которые станут самыми известными в репертуаре Гульда.

Герреро был приверженцем всех форм старинной музыки — той, что написана для клавесина, клавикорда, фортепиано такими композиторами, как Англеззи, сыновья Баха, Кантальос, Куперен, Дуранте, Глюк, Мартини-Солер и особенно Доменико Скарлатти и английскими музыкантами эпохи Тюдоров. В Торонто у этих авторов были и другие поклонники, например Хили Уиллан, организовавший в тридцатые годы мадригальный хор, и Лео Смит, игравший на виоле да гамба и опубликовавший в 1931 году популярный труд «Музыка XVII и XVIII веков».

В Торонто неплохо знали английскую протестантскую церковную музыку, а в 1943 году отпраздновали четырехсотлетнюю годовщину со дня рождения Уильяма Бёрда. Вкус Герреро к старинной музыке обещивал ему верных сподвижников среди местных знатоков и произвел на Гульда глубокое впечатление. «Со времен моей юности английские композиторы эпохи Тюдоров, — писал Гульд, — создали во мне очень явственную — очень трудно сформулировать — какую-то возвы-

шенную атмосферу». В 1949 году в качестве рождественского подарка Герреро преподнес Гульду первый том «Исторической антологии музыки», опубликованный Гарвардским университетом. Гульд нашел там Гальярду и «Павану лорда Солсбери» Орландо Гиббонса, которые стали значимой частью его репертуара. Позднее он открыл для себя «Фиццильямову вёрджинельную книгу»²⁸, где обнаружил Фантазию Свелинка — он будет играть ее десятилетиями. Кроме того, он познакомился с трудами по средневековой и ренессансной музыке.

Герреро — по крайней мере, однажды — публично играл на клавесине. Он был знаком с новаторским подходом клавесинистки Ванды Ландовской и восхищался ею. В середине тридцатых годов даже посещал ее мастер-классы в Европе, знакомил с ее записями своих учеников, в их числе и Гульда (которому, впрочем, такая манера игры не слишком нравилась). Когда весной 1943 года Ландовска приехала в Канаду, чтобы принять участие в большой серии передач на CBC, она остановилась у дочери Герреро Мелизанд Ирвайн. Ландовска запретила кому бы то ни было, кроме Герреро, присутствовать на сеансах звукозаписи.

«Герреро буквально благоговел перед нею, — рассказывала Маргарет Привителло. — В присутствии своего кумира он вел себя как смущенный школьник». Как и Ландовска²⁹, Герреро призывал к изучению исторической исполнительской практики, был необыкновенно образован в таких вопросах, как барочная орнаментика. Он познакомил своих учеников с книгой Арнольда Долмечы³⁰, опрокинувшей многие расхожие представления, «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков»³¹, и с трактатами XVIII столетия — К. Ф. Э. Баха, Франсуа Куперена, Леопольда Моцарта и Иоганна Иоханса Кванца³², переведенными на английский, когда Гульд был подростком. Благодаря учителю, уже в самом начале своей карьеры Гульд приобрел репутацию информированного и весьма эрудированного интерпретатора старинной музыки.

Что касается современной музыки, то Гульд рассказывал, что он был «совершенным реакционером» до тех пор, пока в пятнадцать лет запись Хиндемита, дирижировавшего своим «Художником Матисом»³³, не «переключила его абсолютно». Это произведение, как и Концерт для скрипки Берга, стали «его первым "открытием" современной музыки».

* В январе 1946 года Хиндемит единственный раз посетил Торонто и читал лекции в консерватории. Трудно представить, чтобы Гульд учился такой случай, но никакого упоминания об этом в его письмах, интервью и неопубликованных материалах нет. Ему в то время было всего тринадцать, и так как он все еще был «совершенным реакционером», возможно, у него просто не хватило энтузиазма, чтобы обратить внимание на это событие.

В Торонто первой половины XX века понимание современной музыки развивается неравномерно. Новые музыкальные тенденции, проникающие из Европы и Америки, город воспринимал медленно. В консерватории и в Университете Торонто композиции не уделялось достаточного внимания, и поддержка «перспективных модернистов» была незначительной, в особенности — со стороны британских преподавателей. В период между двумя войнами появилось лишь несколько исполнителей, интересовавшихся современной музыкой, таких, как *Hart House Quartet* (1924–1946) и члены *Vogt Society*³² (1936–1945). Дирижер Макмиллан включал в программы Симфонического оркестра Торонто некоторые современные произведения — преимущественно английских авторов. Но симфонии Уолтона, Концерт для оркестра Бартока, пьесы Стравинского и Сибелиуса, написанные десятки лет назад, и даже некоторые сочинения довольно консервативного Рихарда Штрауса, не говоря уж о Шостаковиче или Прокофьеве, Бриттене или Хиндемите, неоклассическом Стравинском или Нововенской школе, кажутся большинству торонтских авторитетных меломанов слишком новаторскими. Музыка современных канадских композиторов тем более не приветствуется: ее исполнение — поступок отважный, но чреватый финансовыми потерями. Квебек больше, чем английская часть Канады, открыт современной музыке. Специфические вкусы Гульда в этой области все же находят некоторую поддержку в родном городе: например, сэр Эрнст Макмиллан, руководитель Торонтского филармонического оркестра, высоко ценил симфонии Сибелиуса, а сопрано Фрэнсис Джеймс в начале сороковых блистала в *Das Marienleben*³³ Хиндемита, ставшей самым любимым вокальным циклом Гульда.

В интервью 1980 года Гульд заявил: современная музыка привлекала «меня потому, что некоторые из моих учителей ее ненавидели». Но он вводил читателей в заблуждение. Это высказывание справедливо по отношению к британской профессуре, но не к Герреро с его репутацией поборника современной музыки. Еще в Чили Герреро принимали у себя авангардистов, и в 1915–1916 годах Альберто вошел в *Grupo de Los Diez* — общество авангардных поэтов, прозаиков, художников и музыкантов, издававшего свой журнал. Он пропагандировал музыку Дебюсси, Равеля, Берга и Шёнберга атонального периода задолго до своего прибытия в Торонто — тогда она была совсем новинкой.

В тридцатых годах он познакомил Торонто с основными произведениями Бартока, Хиндемита, Мийо, Стравинского. Его современный репертуар включал сочинения русских, французских, испанских и итальянских композиторов, как значительных (Альбенис, Казелла, Форé, Гранадос, Прокофьев, Сати и Вила-Лобос), так и менее известных (Альенде, Орик, Чавес,

Красс, Ан, Половинкин, Шебалин или Тайфер³⁴). По словам историка канадской музыки Карла Моури, «его личная поддержка музыки XX века носила характер партизанской борьбы». Выступления Герреро оказывали огромное влияние на его единомышленников.

Именно Герреро познакомил Гульда с музыкой Шёнберга. Как вспоминает Бэквит, в 1948 году Герреро показал Гульду ор. 11 и 19 Шёнберга, которые сам не раз играл в Торонто. Реакция Глена его изумила: «Сначала было отторжение. Гульд выдвинул против Шёнберга и атональности жесткие аргументы, и Герреро был вынужден встать на защиту. Но несколькими неделями позже Гульд представил несколько собственных пьес именно в таком стиле — Герреро дал на них хвалебный отзыв». Освоение этого репертуара Гульд воспринял как новую профессиональную задачу: он много читал о Шёнберге и его школе, знакомился и с другими современными композиторами из репертуара Герреро, постепенно продвигаясь от изучения додекафонных моделей Шёнберга и его последователей, в особенности Антона Веберна и Эрнста Кшенека, к исследованию серийных сочинений послевоенного времени.

Музыкальность Герреро опиралась на его широчайшую культуру. По определению Бэквита, он — «не столько учитель фортепиано, сколько учитель музыки». Для юного Гульда, чьи музыкальные интересы распространились далеко за пределы только фортепианной игры, Герреро стал мощным интеллектуальным катализатором. И даже если учитель и ученик расходились во мнениях, именно Герреро во многом определял характерные предпочтения и эстетические пристрастия Гульда. Гульд воспринимает свойственную Герреро основательность и увлеченность, настойчивость в стремлении стать совершенным музыкантом. И действительно, Гульд исключает слово «пианист» из своего лексикона. Позже он определил Герреро как романтика: «Наши точки зрения по поводу музыки были диаметрально противоположны, — говорил он Джозефу Родди. — Он был человеком сердца, а я хотел быть человеком головы». Однако именно Герреро помог юному Гульду усвоить более идеалистический, интеллектуальный и структурный подход к музыке. Когда Гульд, уже будучи взрослым, настаивал на преобладающем для интерпретатора значении структуры, он перефразировал один из основных афоризмов Герреро: «Надо рассматривать музыку с архитектурной точки зрения». И когда через тридцать лет после занятий с Герреро в последнем интервью он повторил свой основной постулат: «Не играть на фортепиано одними пальцами, играть только разумом», он практически цитировал одну из любимых максим Герреро, заимствованную у одного французского врача: «Наши руки есть часть нашего разума».

От учителя Гульд унаследовал аналитический подход к интерпретации. Рэй Дадли рассказывал, что однажды Гульд был ошеломлен небольшим провалом в памяти, случившимся во время одного из его первых концертов в консерватории. Герреро тогда посоветовал ему учиться без фортепиано — привычка, которая сохранилась на всю жизнь и которую облегчает его исключительная память. Однажды Берт видел, как сын пошел в свою комнату с нотами Концерта Бетховена, а выйдя оттуда некоторое время спустя, целиком сыграл его наизусть. В 1981 году в интервью Гульд рассказывал: «Приблизительно с двенадцати лет, прежде чем сыграть пьесу на рояле, я был обязан ее полностью проанализировать и выучить наизусть. Когда вас вынуждают это делать, вы овладеваете способом рентгеновского видения партитуры, намного более сильного, чем любой тактильный образ, созданный вами на фортепиано». Он говорил, что в конце жизни проводил больше времени изучая партитуры, чем играя.

Сохранилось лишь несколько аудиозаписей Герреро — он никогда не записывал коммерческих дисков, а радиопередачи утрачены. В любительских записях Гульда-подростка Герреро выступает только как аккомпаниатор концертов. И тем не менее на основании обнаруженных записей, так же, как и по рецензиям и свидетельствам очевидцев, невозможно усомниться в том влиянии, какое Герреро оказал на специфический исполнительский стиль ученика. С его теплой, выразительной манерой игры и романтическим темпераментом он действительно был «человеком сердца». Он обладал внушительной, но не грандиозной техникой, его интерпретации всегда были пронизательными и глубоко эмоциональными. Известный красотой своего звука, Герреро добивался такого же звучания от своих учеников. Как и все педагоги, начиная с XIX века, он побуждал учеников преодолевать абстрактную, монохроматическую и ударную природу фортепиано, представляя себе звучание оркестра и вызывая ассоциации с другими инструментами. «В пассаже терциями, — вспоминал Джон Бэквит, — он просил больше второго гобоя». Будучи зрелым музыкантом, Гульд часто стремился объяснить свой выбор фразировки и колорита желанием подражать звучанию струнных и духовых инструментов, лютни, клавесина и даже человеческого голоса. Игра Герреро была динамична и ясно артикулирована. В отличие от многих преподавателей музыки он призывал своих учеников воздерживаться от чрезмерного использования *legato*. Во всех исполняемых им произведениях фактура прозрачна, а нюансировка в *piano* особенно изысканна. Дадли вспоминал, что «он всегда просил меня играть *pianissimo*». Особенно отмечалось, что Бах у Герреро звучал так, как если бы он играл на клавесине. И если принять во

внимание все вышесказанное, ясность и прозрачность игры самого Гульда едва ли удивительны. По многим отзывам, именно он был тем учеником Герреро, чья игра более всего напоминала игру учителя.

Сохранилась некоммерческая запись Герреро, играющего Итальянский концерт Баха, возможно, оставшаяся от концерта или радиопередачи 1952 года. Это было исполнение, особенно нравившееся Гульду и очень похожее на его собственное исполнение этого сочинения в том же году на радио СВС. «Фамильное сходство» — и стиля, и специфики интерпретации — несомненно. Темпы Гульда практически идентичны темпам Герреро; сравнение времени звучания всех трех частей демонстрирует разницу всего лишь в несколько секунд. Игру Герреро характеризует большая ритмическая гибкость, в то время как его ученик строже держит темпы, хотя его игра в результате и не столь динамична. Кажется, что Гульд играет быстрее, потому что его артикуляция яснее и отчетливее. Однако при внимательном прослушивании обнаруживается, что его техника основана на той же беглости пальцев, какая продемонстрирована в записи Герреро, несмотря на то, что в исполнении Герреро больше *cantabile*. Другие детали, сходные для обоих музыкантов, позволяют полагать, что Гульд не сомневался в убедительности интерпретации своего учителя: в выборе фразировки, орнаментики и редкой по выразительности нюансировке. Например, удвоение басового голоса в октаву в партии левой руки в конце первой части. Технически ученик уже превзошел своего учителя, которому в то время было около семидесяти, однако его невозможно обвинить в том, что он копирует Герреро в технике или интерпретации. Но так или иначе, эта запись доказывает, что игра Гульда была своеобразным «продолжением» игры Герреро. В некоторых особенностях исполнительского стиля Гульда мы находим ту же насыщенность, изысканность и сосредоточенность, что и у Герреро. Даже его пресловутое пение, возможно, было подражанием: Мелизанд Ирвайн, дочь Герреро, говорила, что отец, играя, также напевал — совсем тихо.

За роялем Гульд выглядел, как Герреро; складывалось впечатление, что он его копировал. «Будучи ребенком, он садился за рояль точно как Герреро, — рассказывает Маргарет Привителло. — Мы все смеялись над этим». Временами он шаловливо пародировал учителя. Низкая, сгорбленная посадка, которой Гульд был знаменит, берет начало от специфического способа Герреро играть в несколько расслабленной манере — с техникой, основанной, насколько возможно, на одних пальцах. В отличие от большей части пианистов, Герреро считал, что во время игры пианист должен ощущать опору в спине, а не плечевом поясе или же локтях. (Чтобы почувствовать это, представьте, будто ва-

ша спина опирается на стену, чтобы помочь рукам толкать тяжелый предмет, стоящий перед вами.) Опора на спину позволяет принять позу, в которой предплечья делаются как бы подвешенными, невесомыми, а руки и пальцы полностью расслаблены. Снижение напряжения и техническая свобода были отличительной чертой метода Герреро, ключевым моментом его преподавания. Это была не та техника, которая позволяет обрести силу, необходимую для исполнения концертов Листа или Рахманинова. Ее цель, скорее, в усилении независимости пальцев. Пианист может, таким образом, ясно артикулировать ноты, даже в очень быстрых темпах, и контролировать звук, что позволяет добиться тончайших оттенков фразировки, динамики и колорита. Как и его учитель, Гульд не особенно интересовался концертами Листа и Рахманинова и охотно жертвовал возможностью играть взрывное *fortissimo* ради обретения контроля над звуком, необходимого в репертуаре, который он предпочитал. Метод Герреро позволял ему этого достичь. Сидя низко, держа локти ниже уровня клавиш или несколько вывернутыми вовне, музыкант может приблизиться к клавиатуре и к клавишам настолько это возможно — идеальная позиция для Гульда, исследующего тонкости рафинированной, структурно усложненной музыки*. Среди упражнений в классе Герреро было и такое: учитель давил на плечи учеников (Гульда в том числе), а они, сидя за роялем, оказывали ему сопротивление. Это позволяло развить мышцы спины и почувствовать возможности, которые они дают — большие, чем трицепсы или плечевые мышцы, — способствуя расслаблению руки и запястья и оставляя пальцам максимум свободы при игре**. Согнутое положение — не цель, а неизбежное следствие такого способа игры, в частности, для Гульда, в силу особенностей его фигуры. Гульд говорил: «Мой учитель — самый сутулый человек в Канаде».

Герреро очень интересовался научными изысканиями в области фортепианной игры. Он тщательно изучал такие книги, как *Physiological Mechanics of Piano Techniques* («Физиологические механизмы фортепиан-

* Многие другие пианисты, известные тонкой нюансировкой и пренебрежением к виртуозному блеску, также сидели необычно низко, включая двух пианистических кумиров Гульда: Артура Шнабеля и Розалин Тьюрек.

** Став взрослым, Гульд вернулся к технологии укрепления физиологической системы, разработанной Герреро. Он часто использовал ультразвуковую терапию для плеч и верхних частей рук с определенной целью: ослабить гипертрофированную ткань мускулов в этих местах, чтобы таким образом поддержать одни за счет усиления других. Биограф Гульда Питер Оствальд, психиатр, специализирующийся на физических и ментальных проблемах концертирующих артистов, называл эти эксперименты с ультразвуком «абсолютно бессмысленными, если даже не опасными».

ной техники») Отто Ортманна (1929) и *The Riddle of the Pianist's Finger and Its Relationship to a Touch-Scheme* («Тайны пальцевого механизма и его взаимоотношения с пианистическим туше») Арнольда Шульца (1936). Он изучал методы великих педагогов XIX века и Ландовской. В сотрудничестве с женой Миртл Роуз Герреро написал двухтомный труд для начинающих *The New Approach to the Piano* («Новый подход к игре на фортепиано») (1935–1936). Уильям Эйд вспоминает о «фантастическом эффекте» необычных знаний Герреро, «о поразительной взаимосвязи между разумом и рукой. Он знал тонкости профессии, как никто другой». В занятиях с учениками Герреро избегал гамм и других общих упражнений. Как писал Дадли, «Герреро не пользовался привычными методами обучения, но он придумывал специальные упражнения для каждого из своих учеников». Большая часть этих упражнений, которые он сам интуитивно разрабатывал, имели своей целью содействовать расслаблению руки и укреплению пальцев, увеличивая их независимость (два существенных элемента, связанных с его низкой посадкой). Уроки у Герреро часто начинались с массажа рук, иногда при помощи ручного вибратора, и он рекомендовал своим подопечным погружать предплечье в теплую воду — одна из привычек Гюльда, вошедшая в легенду. Дадли описывает большое количество упражнений, которые предлагались Гюльду и другим ученикам Герреро: удерживать вазу, в то время как кто-то ее тянет; сжимать мячик из каучука; энергично хлопать рукой (так, как если бы надо было одной рукой прихлопнуть муху); вращать запястьем или локтем, одновременно сохраняя руку расслабленной; играть одной рукой, в то время как другая лежит на ней; играть гаммы плавно только одним пальцем — насколько это возможно, конечно, — двигать им, держа другую руку сверху; играть на краю стола; играть, слегка нажимая на клавиши, находить соответствие между весом и звучанием струн. Чтобы прорабатывать быстрые октавные пассажи, Герреро разработал упражнение, при помощи которого ученик должен был нажимать на подушку, положенную на стул, с помощью плеча. Еще было упражнение «удар пальцем с высоты»: быстрый и сильный нажим пальца на клавишу как результат свободного падения руки. Герреро убеждает Гюльда помогать отцу пилить дрова в котедже, считая это хорошим упражнением для запястья и рук.

Самым любопытным упражнением было «придавливание» (*tapping*), которое помогало развивать то, что Ортманн называл «чисто пальцевой техникой», увеличивая непринужденность, четкость и ясность туше. По описанию Бэквита, оно состояло в том, чтобы, играя каждой рукой отдельно в очень медленном темпе, извлекать звук пальцами не играющей руки, как бы «придавливающими» пальцы другой руки, лежащей на клавишах. Это приучало к таким точным и экономичным

движениям мышц, какое необходимо для действительно быстрой игры*. Придавливаемые пальцы играющей руки располагаются на клавиатуре в собранном положении, причем они сопротивляются давлению на клавиши, тогда как пальцы другой руки придавливают их [фаланги] только своими кончиками [словно молоточки рояля].

Прежде чем играть в нужном темпе, пьесу следовало учить медленно и на *staccato*. В результате мозг запоминал нужный порядок действий, и пальцы сами делали свое дело. По словам Дадли, Гюльд «придавливал» все свои пьесы, пока учился у Герреро. Впоследствии Глен признавался, что когда в 1955 году записывал свои знаменитые «Гольдберг-вариации», пользовался этим упражнением в каждой вариации, прежде чем записать ее — в целом процесс занял приблизительно тридцать два часа. Уже будучи взрослым, Гюльд заявлял, что занимается мало — и это была истинная правда. Но в юности он занимался часами, с бесконечным терпением и концентрацией, превосходящими даже перфекционизм Герреро. Точная, сверхъестественно совершенная, почти безошибочная техника, которой он вызывал вполне оправданное восхищение, хотя и основана на врожденном таланте, все-таки приобретена тяжелой работой под контролем изобретательного учителя.

Распространенное мнение, поддерживаемое самим Гюльдом, что его фортепианные уроки состояли только в спорах (индивидуализм и модернизм Гюльда против консерватизма и романтизма Герреро), — слишком упрощенно, так же, как и представление, что он был всего лишь клоном Герреро. Категоричный и своеобразный, еще будучи ребенком, он проявлял независимость, и, конечно, не обошлось без жарких споров или, по крайней мере, расхождения во мнениях по музыкальным вопросам. Разница в воспитании и темпераментах становилась все более и более очевидной: Гюльду недоставало великодушия Герреро и широты его взглядов как музыканта. Гюльд заимствует у учителя репертуар, стиль игры и обстоятельность, но со временем становится все более и более избирательным, сосредоточенным, эстетически требовательным, отвергая многое из того, чем так дорожил Герреро. Герреро не одобрял гюльдовской манеры исполнения, а Глен — настойчивого требования учителя с пиете-

* Герреро разработал свой метод еще в Чили. Как писал Уильям Эйд, «Герреро присутствовал на представлении бродячего цирка и видел, как трехлетний китайский мальчик исполнил потрясающий, невероятно сложный танец. Герреро пошел за кулисы, чтобы встретиться с ребенком и познакомиться с методом его учителя. Преподаватель-тренер продемонстрировал, как он кладет свои руки на ребенка и манипулирует частями его тела, в то время как ребенок остается расслабленным. Когда мальчика попросили самостоятельно повторить выученные таким образом движения, он инстинктивно сделал это в расслабленном состоянии».

том относиться к композиторским «инструкциям», заключенным в нотах. Гульд никогда не бунтовал открыто, но все чаще шел своим путем. Повзрослев, он меньше следовал советам своего профессора, но не упускал случая рекомендовать Герреро другим студентам-пианистам.

В конце концов Гульд предпочел не упоминать о том, что он хоть чему-либо научился у Герреро, не говоря уже о чем-то фундаментальном. В середине пятидесятых, когда он приобрел международную известность, он внушал окружающим, что был самоучкой. Герреро тоже всегда говорил, что он самоучка. Гульд подражал своему учителю и в этом? Он не отказывается от Герреро, но редко приписывает учителю заслуги большие, нежели преподнесение «нескольких новых «технических» идей». Он объявил: всему, что он действительно умеет, он научился сам, когда прекратил занятия со своим учителем. В интервью 1980 года Гульд сказал: «Во многих отношениях Герреро — очень интересный человек, и у него есть несколько интересных идей по части пианистической техники», — фраза, которую следует расценивать как весьма скромную похвалу. Он иногда умалял качество игры Герреро, укоряя его за чрезмерное использование педали, за его преувеличенный и не вызывающий симпатии романтизм, иногда пенял ему на «причудливую фразировку» — кто бы говорил! С другой стороны, он мог, рассуждая о собственной игре, сказать в интервью: «Герреро был единственным из всех известных мне пианистов, который играл таким способом», — не отдавая себе отчет, до какой степени это экстраординарное признание является разоблачительным.

Гульд любил говорить, что учиться лучше всего в одиночестве, путем личного наблюдения и созерцания, а самый лучший учитель тот, кто стоит в стороне и, в лучшем случае, задает вопросы. Однажды он сделал преподавателям фортепиано печально известное заявление: «Все то, что надо знать, чтобы играть, можно преподавать за полчаса». Все, что относится к физиологии игры, разумеется. Этот способ дискредитировать ценность обучения сформировался под влиянием личности учителя, который предпочел «вести», а не «диктовать». Чрезвычайно скромный Герреро мало заботился о признании своих достижений. Он не любил ни выпячивать, ни обсуждать свои заслуги. Поэтому его бесспорное, хотя и недооцененное, влияние на торонтскую музыкальную жизнь с его смертью кануло в лету. Он не старался ни документировать, ни фиксировать события своей карьеры. «У меня нет истории», — сказал он Джону Бэквиту, и эта скромность, конечно, повредила его посмертной репутации, к тому же не поддержанной стараниями Гульда, существенно приуменьшившего влияние своего учителя. В этом нет ничего удивительного или бесцельного: это обычное «убийство отца», и не требуется фрейдизма

Эдипова комплекса или «Беспокойства влияния» Гаролда Блума³⁵, чтобы осмыслить это. Во время становления Гульда Герреро был для него, конечно, своего рода отцом — и, возможно, не только музыкальным, особенно если вспомнить прохладные отношения Глена с Бертом. Действительно, Маргарет Привителло называла Гульда «сыном Герреро, которого у него никогда не было». Но имидж Гульда — взрослого человека, пианиста и мыслителя, был основан на его уникальности, независимости и «иконоборчестве», и этот имидж был бы разрушен, если бы он слишком легко признавал чьи-то влияния. Он впитывал все вокруг себя и превращал это в свою собственность, и в результате считал, что все придумал сам, с легкостью забывая, как много в его игре на фортепиано и в его взглядах заложено Герреро. Он, очевидно, полагал, что ничто не сделает его имидж более банальным, нежели признание заслуг его собственного преподавателя музыки в его собственном родном городе.

Некоторые утверждали (возможно, не без оснований), что Герреро был уязвлен неблагодарностью Гульда. Но он когда-то сказал своей жене Миртл: «Если Глен считает, что ничего не узнал от меня как от учителя, — это самый большой комплимент, который можно сделать». Он имел в виду, что сделал все, помогая Гульду осознать его врожденный потенциал и развить его природные способности. «Глен нашел бы свой путь независимо от того, у кого он учился», — сказал он Стюарту Гамильтону. Он признал независимость Гульда и, далекий от желания сокрушить ее, на этом и построил обучение. Но это и было созданием такого ученика, который станет отрицать влияние учителя. Герреро выказал больше понимания и больше благородства, чем когда-либо это делал Гульд. Незадолго до смерти Герреро, последовавшей в 1959 году от осложнений после обычной операции грыжи, его дочь Мелизанд показала ему статью, в которой Гульд говорил о своем учителе, существенно преуменьшая его роль. Она была вне себя от гнева, но Герреро оставался спокоен: все было так, как должно быть. «Al Maestro tuchillada! («Вонзи в учителя нож!»), — сказал он ей по-испански.

«В пятнадцать лет игра на публике давала мне фантастическое ощущение могущества»

Когда Гульд поступил в консерваторию Торонто, его учеба в школе — как и все остальное в его жизни — отошла на второй план, оставив место только для музыки. В январе 1943 года консерватория

обратилась к руководству школы с просьбой о специальном разрешении предоставить ему особые условия посещения музыкальных занятий. Берт договорился с директором школы «Малверн» и учебной комиссией, чтобы его сын посещал школу только по утрам, посвящая остальное время музыке, или же занимался с репетиторами, наверстывая упущенное в школе. В таком двойном учебном графике Глен жил до завершения среднего образования и позднее вспоминал о «невероятной благосклонности и великодушии учителей» «Малверн», где, о чем он прекрасно знал, к нему относились как к досадной помехе. Несмотря на многочисленные прогулы, он не бросил своих занятий и остался в школе до весны 1951 года, то есть до окончания тринадцатого — выпускного для Онтарио — класса. Тем не менее, для получения аттестата он не выполнил необходимых формальных требований, потому что, как объяснял позже друзьям, не посетил ни одного урока физкультуры. В то же время Гюльд провел в средней школе больше времени, чем полагалось. Хотя он и перескочил через третий класс, тринадцатый он закончил, когда ему было больше девятнадцати лет. С девятого по тринадцатый класс Гюльд прошел за шесть лет и говорил, что потратил два года, чтобы закончить один из классов, вероятно, одиннадцатый — как раз в те годы начиналась его профессиональная карьера.

Но зато в консерватории прогресс Гюльда был стремительным и впечатляющим. 5 июня 1945-го, в возрасте двенадцати лет, он сдал, с самыми высокими оценками среди всех кандидатов, экзамен по фортепиано на получение диплома музыкальной консерватории Торонто. Письменные экзамены по теории он сдал год спустя и получил диплом, врученный со всеми почестями на торжественной церемонии 28 октября 1946 года. Таким образом, общепринятое мнение неверно: Гюльд вступил в консерваторию отнюдь не в двенадцать лет. Но мы можем, по крайней мере, сказать, что консерватория приняла его, двенадцатилетнего, как пианиста-профессионала, и он произвел сильное впечатление. 29 ноября 1945 года в консерваторском сольном концерте он сыграл первую часть Четвертого фортепианного концерта Бетховена в сопровождении Герреро, и повторил ее — 8 мая 1946-го — на одном из консерваторских ежегодных заключительных концертов в Мэсси-холле, но на сей раз с симфоническим оркестром консерватории под управлением Этторе Маццолени. Это было его первое выступление с оркестром. «Он заставил дирижера ждать, провозившись с непослушной пуговицей своего двубортного пиджака», — писал Фалфорд в школьной газете. Но большинство местных критиков были под глубоким впечатлением от услышанного. Один объявил его гением и сравнил его певучий тон с пахмановским; другой отметил узость динамического диапа-

зона и «несколько изменчивую» фразировку — набор мнений, который нам уже известен.

Первое появление Гюльда на музыкальном конкурсе состоялось в пять лет, 30 августа 1938 года, на Канадской Национальной выставке (CNE), и он не завоевал там никаких призов. Впоследствии его конкурсный опыт ограничился участием в трех первых ежегодных музыкальных фестивалях детского клуба *Kiwanis*³⁶. События такого рода привлекали тысячи детей и обогащали таким образом англо-канадскую музыкальную жизнь с начала XX столетия, и многие воспринимали их как свежую струю в развитии культуры (такие конкурсы поощряли молодежь играть «правильную музыку правильным способом», сказал Эрнст Макмиллан). Модель конкурса была опять же импортирована. «Музыкальный фестиваль — специфически британский институт», — писал Джоффри Пейзант в 1960 году. «В наше время только британцы могли превратить в достоинство публичное сотворение музыки в условиях спортивного соревнования. Любовь к соревнованию и традиции “справедливой” игры — составляющие типичного образа британца». Как и на фестивале театрального искусства *Dominion*, большинство судей было из Англии, и их снисходительность иногда была довольно ощутима. Как написал Пейзант, «существует один отвратительный сорт британского судьи — типичная для этой страны фигура», а именно — колониалист, который «появляется с намерением нести свет язычникам». Цель таких мероприятий — упрочение британских музыкальных идеалов, британских манер и системы ценностей. Умение держать себя было приоритетным. В статье, опубликованной в 1966 году под заголовком «Почти дисквалифицированные приветствуют тебя!» Гюльд пародирует этих «допотопных британских академиков» (с которыми сталкивался на фестивалях) с их аурой «милосердия и добродушия»:

«Что ж, очень хорошо, номер 67, замечательное воодушевление и вообще... Все же один балл придется снять за путаницу в повторениях. Четыре раза для старой доброй экспозиции — это уж чересчур, а?»

Берт, член клуба *Kiwanis*, помогал устраивать фестиваль — конечно же, выступление на нем Глена было неизбежным. В феврале 1944-го, на инаугурационном фестивале, в котором участвовало почти семь тысяч детей, он завоевал три первых премии: в большом конкурсе «Прелюдии и фуги» Баха, серебряный кубок — в последнем туре, в котором участвовали другие лауреаты первого тура (большинство из них были старше Глена) и стипендию в двести долларов на продолжение занятий с Герреро. Год спустя он взял третью премию, гран-при в конкурсах, посвященных Баху и Бетховену, и стипендию в сто долларов; в 1946 году — снова гран-при в конкурсах, посвященных Баху и форте-

пианным концертам (он играл первую часть Четвертого концерта Бетховена, снова с Ферреро). Его называли «вундеркиндом». Рэй Дадли, встретивший Гульда на фестивале 1945 года и поступивший в класс Ферреро несколько лет спустя, вспоминал «плавность, ясность, блеск» и «глубину экспрессии», характерные для игры Гульда той поры. Он привлекал внимание не свойственной своему возрасту техникой, музыкальностью и тонкостью понимания. Бэквит вспоминал о просто-таки «экстраординарной ясности линий и певучем тоне» в исполнении Гульдом прелюдии Баха, «понимании и поэзии» в Концерте Бетховена и, главным образом, о его «проникновенности» и «возвышенной серьезности». Его появления на публичных концертах лауреатов фестиваля были одними из его самых ранних выступлений, привлечших внимание музыкальных критиков Торонто.

Повзрослев, Гульд уже никогда не участвовал в конкурсах, но опыта музыкальных фестивалей *Kiwanis*, каким бы скромным и провинциальным он ни был, оказалось достаточно, чтобы привить ему пожизненную антипатию к соревнованиям в любой сфере жизни. «В возрасте пятнадцати лет, — вспоминал он в интервью 1978 года, — я был потрясен идеей конкуренции, чреватой насилием, и, несмотря на уговоры моего учителя, больше ни в чем таком не участвовал». Он предусмотрительно забыл о своем упорстве, с каким играл, например, в крокет. «Я убежден, — сказал он в 1976 году, — что в соревновании — корень зла, и даже в большей степени, чем в деньгах». На эту тему он всегда высказывался со страстью (письменно или устно), и на этом тезисе базировались его этика и эстетика. Гульд выступал против всех форм музыкальной жизни, в которых ощущалось хоть какое-то проявление соревновательного инстинкта, — концертных залов, самой формы концерта, памфлетных войн авангардистских фракций и особенно — против конкурсов, которые, по его мнению, есть образец компромисса и конформизма, разрушающих индивидуальность. Он писал, что судьям «свойственно пренебрегать неизъяснимыми тайнами личности и осуждать пылкую независимость, свидетельствующую о подлинном творческом горении <...> Опасность соревнования заключена в том, что благодаря акценту на компромиссе оно выделяет это среднее, бесспорное, легко сертифицируемое ядро профессионализма и оставляет его горячих, сбитых с толку соискателей в навсегда заторможенном состоянии, делая их жертвами духовной лоботомии».

В отрочестве Гульд добился таких успехов, что рамки любительских выступлений в церкви и в школе стали для него тесны. Так, 12 декабря 1945 года состоялся его дебют в качестве органиста: он присоединился к двум другим молодым органистам и к Малвернскому академическому

хору на рождественском концерте в зале «Итон» и заработал там пятнадцать долларов. Глену было тринадцать, но он выглядел гораздо моложе; его ноги едва доставали до педалей, и один рецензент отметил, что он объявил бис («Прелюдия Баха») «голосом, который еще не ломался». Гульд играл несколько частей из Сонаты Мендельсона, Концерт Дюшана и Маленькую фугу Баха соль минор и поразил всех своим мастерством, музыкальностью и умелым обращением с большим органом «Казаван»³⁷.

Эдуард В. Уодсон, критик из *Evening Telegram*, назвал его гением: «С самого начала и до конца в каждой детали его игры присутствовала отвага, уверенность в своих силах и утонченность мастера».

Какое-то время Гульд еще мечтал о параллельных исполнительских карьерах и в середине сороковых годов дал несколько сольных органичных концертов в местных церквях и в консерватории. Но его выступление во время службы в День памяти в 1948 году — ему было шестнадцать, — стало, кажется, его последним органичным концертом. Дебют Гульда-пианиста состоялся 14 и 15 января 1947 года — в концерте для студентов Симфонического оркестра Торонто, — и снова с Четвертым Бетховена — под управлением приглашенного дирижера, австралийца Бернарда Хейннца. На критиков он вновь произвел большое впечатление; даже оркестр и дирижер были ошеломлены его игрой. Впрочем, собственные воспоминания об этом событии совершенно не имели отношения к музыке. Пес Никки, радостно поприветствовав хозяина перед концертом, оставил ключья шерсти на его костюме. Гульд чуть не потерял нить каденции в финале, пытаясь очистить одежду во время оркестровых *tutti*.

10 апреля 1947 года он дал свой сольный концерт в консерватории. В программе были крупные сочинения Гайдна, Баха, Бетховена, Шопена и Мендельсона. Постепенно Гульд начал выступать на самых разных площадках Торонто — в бельэтаже девятиэтажного универмага «Симпсон», где аккомпанировал кукольному спектаклю «Туба по имени Табби», во время ланча в Имперском канадском клубе³⁸ в роскошном отеле *Royal York*. При посредничестве концертного бюро консерватории он в середине сороковых получил приглашения выступать за пределами города и играл по воскресеньям на музыкальных утрениках в колледже Пикеринг в Ньюмаркете. В эти годы ему еще нравилось выступать на концертах. В 1962 году он сказал о своем дебюте с Симфоническим оркестром Торонто: «Возможно, это был самый волнующий момент за всю мою жизнь».

20 октября 1947 года в зале Итон-центра Гульд дал свой официальный сольный концерт в качестве профессионального пианиста —

с программой, характерной для его студенческих лет: пять сонат Скарлатти; соната «Буря» ор. 31 № 2 Бетховена, Пассакалия си минор Куперена (аранжированная Герреро по записи Ландовской 1934 года); Вальс ля-бемоль мажор ор. 42 и Экспромт ф-диез мажор Шопена; «На берегу ручья» Листа и Рондо-каприччиозо Мендельсона. Билеты стоили от полутора до трех долларов, но публики набралось немного (по замечанию очевидца, «всего лишь горстка самоуверенных или восторженных знатоков»), и Гульд заработал всего 250 долларов. С художественной точки зрения это был триумф. Дадли вспоминает исполнение Гульда как «изысканное и поэтическое», правда, часть критиков оценила его игру как «недостаточно глубокую». Многие отмечали виртуозность, фразировку, деликатное звучание, эмоциональную и интеллектуальную зрелость, не свойственную его возрасту уверенность и совершенство интерпретаций. В нем было, по словам одного из слушателей, что-то «сверхъестественное».

Наряду со всеобщими похвалами, появляется и одна из легенд о Гульде. Уже в 1941 году в консерватории отмечают, что восьмилетний пианист «чересчур быстро двигает руками, исполняя пальцевые пассажи». После концертов в *Kiwanis* и в консерватории его осуждают за отсутствие самодисциплины («все молодые пианисты, обладающие чувствительной природой, должны избегать манерности в движениях рук, которые публике кажутся странными»). Увы, играя, он уже громко напевает, как будто находится у себя дома. Он даже заявил однажды, что его манера игра возникла естественно, сама собой, и что этому способствовало домашнее окружение, и он слишком поздно обнаружил, что она может кого-то раздражать. Во всяком случае, эти наблюдения противоречат мнению тех, кто полагает, будто специфическое поведение Гульда за роялем проявилось, когда он стал взрослым, и что он может легко расстаться с ним. Во время дебюта Гульда в 1947 году Огастас Брайдль из *Toronto Daily Star* обратил внимание на манипуляции с носовым платком и воротником. А Пёрл Маккарти из *Globe and Mail* заметила то, что станет впоследствии еще одной закоренелой привычкой: неспособность сидеть спокойно, когда играет оркестр. «По мере взросления, — писала она, — он, несомненно, научится подавлять это проявление нетерпения». Той осенью, когда состоялся сольный концертный дебют Гульда, Маккарти с уверенностью написала, что «со временем его манерность исчезнет».

Консерваторские достижения Гульда, его победы на фестивалях *Kiwanis* и его ранние концерты получили такое широкое освещение в прессе, что в возрасте тринадцати лет он был истинной местной знаменитостью, становясь иногда объектом газетных публикаций. («Блес-

тящий тринадцатилетний пианист называет золотых рыбок именами композиторов»). Некоторые из них переиздавались вне Торонто. 16 ноября 1947 года он повторил сольную дебютную программу (без Сонаты «Буря» ор. 31 № 2) в *Art Gallery* в Торонто, а 3 декабря сыграл Первый фортепианный концерт Бетховена в Гамильтоне с Симфоническим оркестром Торонто, на сей раз под управлением Макмиллана. Изумление публики и критиков снова невероятное: в Гамильтоне его дважды вызывали на бис (вальсы Шопена). Больше не нужно искать предлогов для публичных выступлений — больше не будет дебютов, школьных или консерваторских концертов и фестивалей. Как вполне сложивший профессиональный пианист он попадает в водоворот концертов, сольных и с оркестром, причем самых престижных в Канаде. Ему было всего пятнадцать лет.

Национальное достояние

Юный профессионал

1947–1954



«Избрав карьеру пианиста, я навсегда отказался от детского образа мыслей»

В течение последних лет учебы у Альберто Герреро Гульд быстро приобретал зрелость, уверенность в себе и независимость — и как исполнитель и как мыслитель. Он неумно любопытен и с жадностью впитывает все, что его окружает. Его музыкальные пристрастия складываются в годы позднего отрочества. Обнаружив неизвестный репертуар или новую идею, он вбирает все, что ему близко: Бах и Шёнберг — только два примера из многих. В одиннадцать лет у него был «первый гайдновский период», и тогда он учил его фортепианные сонаты. «Второй гайдновский период» пришелся на девятнадцать лет, и Гульд открыл для себя его струнные квартеты. Он увлекся Бетховеном и с энтузиазмом принялся за его фортепианную музыку. Обнаружив клавирные сочинения Пёрселла, в 1951 году он написал Джону Бэквиту: «И впрямь грандиозно!», — но так никогда и не исполнил их на публике. Его консерваторский друг Питер Язбек вспоминает Гульда штудирующим, помимо всего прочего, хоровые сочинения Букстехуде. Однако Гульд принимал далеко не все из того, с чем сталкивался. «Когда я был подростком, — рассказывал он в 1962 году, — я отвергал приблизительно девяносто пять процентов всей музыки. У меня были очень строгие суждения, намного более категоричные, чем те, на которые я осмелился бы теперь». Его мнения, подчас поверхностные и стойкие, не отличались искушенностью или исчерпывающей полнотой. Его любознательность уравнивалась мощным фильтрующим механизмом, который оставлял только то, что отвечало его весьма требовательной эстетике. Сочетание мощной любознательности со столь же мощным самоограничением у такого увлекающегося молодого человека не удивляет. Свой юношеский максимализм Гульд сохранил на всю жизнь.

Скандалные взгляды, которыми он прославился, сформировались еще в отрочестве, и он готов был с пеной у рта отстаивать их перед любой аудиторией. Гульд способен устроить настоящий диспут в консерваторском кафе, выступая с речами и дискутируя по поводу своих последних открытий или своих антипатий — в музыке или в других областях. Язбек вспоминает одно из студенческих застолий, на котором Гульд объяснял изумленным студентам, почему Моцарт не мог писать концертов для фортепиано. «Гульд был приятным парнем, с определенным шиком. Каких редко встретишь, джентльменом во всех отношениях, но с ним можно было говорить только о музыке, и у него, совсем еще молодого,

сложились уже очень определенные взгляды», — говорил Язбек. «Он не сноб, ни в коем случае. Я никогда не слышал, чтобы он о ком-либо говорил плохо. Он мог быть очень самоуверенным, однако не до такой степени, чтобы быть неприятным. Ему нравилось выступать с декларациями по тому или иному поводу, вот и все». Роберт Фалфорд видел в друге своей юности «столь непоколебимую уверенность в себе, какую даже и представить трудно»: уже с ранних лет Гульд ощущал себя частью большого музыкального мира. Рут Уотсон-Хендерсон, одна из учениц Герреро, рассказывала, что «Глен всегда оказывался в центре любых дискуссий» — даже в присутствии взрослых. Его одноклассники бывали шокированы, изумлены, испуганы, но всегда заинтригованы. Гульд уже тогда был юным чудачком и ворчун, практиковавшим серьезную диету — только шедевры великих мастеров — и демонстрировавшим нетерпимость по отношению ко всему остальному. Ему нравилась некоторая популярная музыка (Коул Портер, Элла Фитцджеральд, «Порги и Бесс»¹), позднее Гульд назвал «шедевром» музыку Леонарда Бернстайна к «Вестсайдской истории», «в малых дозах» симпатизировал Гилберту и Салливану² и даже подтвердил свой интерес к диксилендам. Но в основном его вкусы остаются в рамках обычного классического канона. Он ненавидел упрощенную и скучную музыку — минимализм («адски скучно»), рок («отвратительно») и фольклор («я могу поддаться очарованию крестьянской живучести всего этого, и не более») — и не проявлял ни малейшего интереса к музыке внесоветских культур.

Гульд чрезвычайно разборчив даже по отношению к тому, что исполнял. В интервью 1980 года он говорил, что «во взглядах на музыку у меня — черная дыра величиной, приблизительно, в век, ограниченная с одной стороны “Искусством фуги”, с другой — “Тристаном”. Все, что располагается между ними, для меня в лучшем случае предмет восхищения, но не любви». Довольно откровенное признание для пианиста. Это означает, по существу, отказ от большей части традиционного фортепианного репертуара и — нежелание использовать общепринятые тонально-гармонические ресурсы фортепиано. Гульд сетовал по поводу Бетховена среднего периода (слишком воинственный), Шуберта (чересчур «репетитивен»)*, почти всей «сверхчувствительной», виртуозной музыки ранних романтиков (Шуман, Мендельсон, Шопен, Лист и их современники) и сочинений XX века в том же духе. Рахманинов, например, «абсолютно неприемлем»,

* Гульд не нравилась «нескончаемые остинато» Шуберта, однако его восхищала свобода, с какой пользовался остинато Шёнберг — протипичное, тихинное для его крайне ангажированной эстетики.

за исключением нескольких поздних произведений, таких, как «Расходия на тему Паганини», которую он собирался играть в пятидесятые. Музыка вне австро-немецкого канона и традиции — сомнительна. Гульд отказывается от всего музыкального репертуара Франции, Италии, Испании и вообще всех южных стран. Его подруга Барбара Литтл вспоминает, как в возрасте четырнадцати лет он упрекал ее за то, что она поет «всякое барахло» вроде Форе. Он не любил ни балет, ни оперу, особенно итальянскую, говоря, что это «все что угодно, но не музыка». В интервью 1959 года Гульд признался: «Я редко хожу в оперу, но когда я там, меня больше интересует музыка, а не то, что я вижу на сцене. Чаще всего в оперном театре я закрываю глаза и просто слушаю». Иной раз он едва-едва знал содержание опер. Прослушав в начале 1980 года по радио «Тангейзера», он записал в дневнике: «Стыдно признаться, но я никогда не знал, о чем там речь». Удивительно для вагнерианца, каковым он себя объявил. Ему претили чувственность, сладкозвучие и неистовая эмоциональность итальянской оперы. Музыка Верди и Пуччини для него «чрезвычайно дисконфортна» — слова, говорящие сами за себя.

Подчеркнутое самоограничение во взглядах Гульда на музыку явилось побочным продуктом его пуританства. Сексуальность или агрессивность — далеко не единственные резкие реакции, которые присущи мальчику, входящему в переходный возраст; еще одной распространенной моделью поведения становится подростковое пуританство, в результате которого физические и эмоциональные потрясения при взрослении вызывают мощную репрессивную реакцию. И Гульд как раз из тех, кто использует рационализацию и подавление, чтобы справиться с «мучительным занятием быть подростком», — как он это сам сформулировал. По мере того как Глен становится старше, его пуританский характер порождает все более и более рациональное и идеалистическое отношение к музыке. Фалфорд отметил это изменение: «В сознании Глена музыка становилась все более утонченной и бестелесной, почти полностью отделенной от всего плотского. Иногда он говорил о музыке так, как если бы она принадлежала далекой и абстрактной сфере, вне материального мира». В школьные годы игра на фортепиано стала для Гульда своего рода прибежищем, и не стоит удивляться, что его привлекала только музыка, далекая от всего земного. В письме Джоню Робертсу от 1971 года Гульд написал о «терапевтической и восстанавливающей» ценности искусства: «Музыка, способная изолировать слушателей от мира, в котором они живут, для меня более ценна, нежели та, которая на это неспособна». Гульд любил говорить об «экстазе» как о высочайшей цели, которая достигается,

когда играют или слушают музыку; и он имел в виду не экзальтацию, но возвышенное чувство, ощущение, что время остановилось, ощущение контакта с иными мирами.

Его художественные принципы базировались на моральной основе. Как и у его родителей — но более изощренно. Подобно бесчисленным музыкантам и мыслителям античности, Гульд был предан идее, согласно которой музыка может и должна оцениваться скорее по этическим, нежели эстетическим критериям. Музыка, эстетикой которой он восхищается, от Бёрда до Кшенека, по его мнению, возвышает душу, потому что она рациональна, абстрактна и интроспективна, она благоприятствует созерцанию и душевному покою. Только такая, «терапевтическая» музыка может «изолировать слушателей от окружающей действительности» и «приносить мир, невозможный на земле». С другой стороны, музыка, которая ему не нравится в эстетическом плане, — от Скарлатти до Бартока — и которую он расценивает как откровенно греховную, потому что она чувственна и провоцирует состояние возбуждения, состязательность и истерию — это музыка, отмеченная «мирской развращенностью» (так он однажды сказал о Скарлатти). Как и методисты прежних времен, Гульд считал, что у всех исполнительских искусств есть и отрицательная сторона — аморально подвергать людей испытанию сценой, — и был обеспокоен воздействием любых форм «живого» исполнения, будь то оперная сцена, концертный зал, массовые представления, импровизация, алеаторика. Он никогда не посещал джазовых концертов и, по его собственному признанию, как джазист потерпел полное фиаско. Подростком он получал удовольствие, слушая Чарли Паркера и других исполнителей бибопа³, «но эта прихоть длилась недолго». Несмотря на одобрение, которое он время от времени выказывал в адрес Ленни Тристиано или Билла Эванса⁴, Гульд признавал, что джаз ему нравится «в очень небольших дозах». Гульд громогласно отрицал джаз «как незначительный и проходной пласт романтического направления». Однако, добавлял он, «никто так не свинговал, как Бах». (Кстати, джазовые музыканты всегда любили Гульда, особенно за его драйв и свингующий ритм.)

³ Гульд и Эванс были друзьями и поклонниками таланта друг друга, Гульд называл Эванса «Скрябин джаза». В начале шестидесятых канадский джазовый музыкант и писатель Джин Лис предложил пианистам написать «взаимные» рецензии на пластинки друг друга в *High Fidelity*, и они согласились, хотя в конце концов Эванс отказался от этой идеи. Джин Лис позвонил им (по телефону) около 1970 года, и после они часто общались. По словам Питера Петтингера, биографа Эванса, в 1963 году музыкант записал *Conversations with Myself* на гульдовском «Стейнвее».

Программа дебютного концерта Гюльда в 1947 году отмечает «начало конца» студенческой фазы его музыкальной жизни. В своих ранних профессиональных концертах, еще будучи студентом консерватории, он с удовольствием играет произведения Скарлатти, Куперена, Черни, Мендельсона, Шопена или Листа. Но в девятнадцать лет, закончив учебу, он отказывается от большей части этого репертуара в угоду своим более зрелым предпочтениям, которые сфокусировались на старинной и современной музыке. Он вернулся к некоторым сонатам Гайдна и Моцарта и, много позже, к нескольким сонатам и вариациям Бетховена, но его сольный репертуар в романтическом стиле ограничивается почти исключительно несколькими интермеццо Брамса.

Старинная музыка нечасто фигурировала в его первых программах, но к 1950 году он уже начал играть в концертах и по радио произведения Баха — Итальянский концерт (появившийся в его репертуаре в 1950 году), Партиту № 5 соль мажор (1951), несколько прелюдий и фуг (1952), двух- и трехголосные инвенции (1953) и «Гольдберг-вариации» (1954), и, наряду с ними, Гальярду и «Павану лорда Солсбери» Гиббонса (1951) и Фантазию соль мажор Свелинка из сборника «Фиццильямова вёрджинельная книга» (1952) — сочинения, которые составят основу его концертного репертуара. Музыка XX века вошла в его репертуар с Седьмой сонатой Прокофьева, единственного, по его мнению, послереволюционного русского композитора, достойного называться гением. Впервые он исполнил Сонату в 1949 году, а вскоре добавил к ней другие современные сочинения: Третью сонату Хиндемита (1950), Третью сонату Кшенека и Фантазию *in d* Моравца (1951), Сонату Берга, песни Шёнберга, его же фортепианные пьесы ор. 11 и 25 (1952) и Вариации Веберна (1953).

12 февраля 1950 года, в возрасте семнадцати лет, он исполнил в *Hart House* то, что можно было бы назвать первой типично «гюльдовской» программой: Итальянский концерт Баха, Вариации *Emica* Бетховена и Третью сонату Хиндемита. Впрочем, программа его концерта 6 ноября 1952 для музыкального утреника Женского клуба, составленная из сочинений Гиббонса, Баха, позднего Бетховена, Брамса и Берга, для него более характерна. Кое-что из произведений XVI и XVII веков, щедрая порция Баха и, по большей части, австро-немецкая музыка XX века, затем несколько очень тщательно отобранных классических пьес и немного Брамса — вот перечень сочинений, который, за редкими исключениями, станет типичным для концертов Гюльда в следующие двенадцать лет.

Репертуар концертов для фортепиано с оркестром был не слишком обширен: он всегда состоял из произведений Бетховена, которые Гюльд играл с юности (Второй концерт — его постоянная привязанность, в то время как весьма популярный «Император» — наименее любимый). В на-

чале пятидесятых он добавил Концерт Шёнберга и немного Баха, в 1955 году — Бурлеску, редко исполняемое произведение раннего Рихарда Штрауса (о котором, впрочем, однажды отозвался как о «не самой лучшей пьесе»). В конце десятилетия в репертуаре Гюльда появились еще два концерта — Моцарта и Брамса. И это всё — ни одного популярного романтического концерта. Виртуозный «Концертштюк» фа минор Вебера — ранний образчик сольного романтического концерта — он сыграл только однажды, в 1951-м, с Симфоническим оркестром Торонто — да и то по настоянию Герреро. Гюльд столь упорно противостоял современным вкусам, что на бис, после самых сложных программ, мог преподнести Гиббонса, Баха или Шёнберга и даже некоторые пьесы Берга и Веберна. Удивительно, но особенного сопротивления он не встречал. В 1953 году рецензент, например, похвалил Гюльда за то, что на бис он исполнил Свелинка, а не «изменил» своей программе, предложив публике, скажем, «Вальс-минутку» Шопена.

«Главнейший вопрос в отношении любого произведения искусства: до какой степени логична его структура?»

Чаще всего имя Гюльда ассоциировали с Бахом. Однако сочинения и концепция Шёнберга и его школы — особенно додекафония — оказали значительное влияние на представления о музыке в годы становления его личности. Гюльд признает, что предпосылки додекафонной музыки до некоторой степени произвольны, и охотно соглашается с теми, кто находит некоторые опусы Шёнберга «холодными», «жесткими», «строгими». Однако страсть Шёнберга к рационализации, порядку, «экономности» и единству музыки не могут не быть привлекательными для такого пуританина, как Гюльд. Додекафонная пьеса организована уже в самой своей основе: высота каждого звука просчитана, мелодия, гармония и форма (как правило) логически соответствуют заданной серии. Додекафонная музыка действительно включает в себя непрерывное варьирование единственной заданной идеи — в качестве модели для органически разворачивающегося замысла — именно это приводило Гюльда в восторг. В 1952 году он сказал, что восхищается музыкой Веберна — одного из самых блестящих учеников Шёнберга — потому, что его подход «устраняет все, за исключением абсолютно необходимого, достигаемого максимальной экономией».

средств». Кроме того, в музыке шёнберговской школы он, как и сами шёнбергианцы, видел нравственный идеал эстетики, соответствующей его личности.

Особенно сильным было влияние на Гульда французского композитора и музыковеда Рене Лейбовица⁴, который учился и у Шёнберга, и у Веберна. Рене Лейбовиц был выдающимся педагогом, дирижером и пропагандистом додекафонной музыки. Его основополагающий труд *Schoenberg et son école* («Шёнберг и его школа»), опубликованный в 1947 году, в 1949-м был переведен на английский язык. Гульд буквально проглатывает эту книгу и страстно дискутирует о ней с друзьями, в частности, с Джоном Бэквитом. По свидетельству Оскара Моравца, эта книга становится для Гульда своего рода Библией, которую Глен буквально цитирует наизусть. Позднее в текстах о Шёнберге, Берге и Веберне, содержащих основные и бесспорно фундаментальные для него положения, то и дело мелькают термины и фразы из Лейбовица (*Spiegelbild*, «новый звуковой мир»).

Вместе с тем Гульд не принимал всех аспектов эстетики Шёнберга. Например, шёнбергианцы, вынося на обсуждение свои взгляды на музыкальный прогресс, настаивали, что революция Шёнберга была неизбежным и необходимым этапом в истории музыки, в то время как музыка современников, по их мнению, не была «подлинной». Но Гульд отвергал такой телеологический⁵ подход к истории музыки, называя его «проклятием духа времени», а сопровождающую его соревновательность — «сектантством». В этом отношении он был постмодернистом *avant la lettre*⁶, полагая, что можно любить «революционную» музыку Шёнберга, не отбрасывая «реакционную», если можно так выразиться, музыку Рихарда Штрауса. Гульд сожалел о возрастающей популярности юного Пьера Булеза, пылкого сериалиста, который утверждал, что «история во многом похожа на гильотину» и тех композиторов, «которые не примут нужного направления», то есть не станут писать додекафонную музыку, «следует, метафорически говоря, предать смерти». Однако Гульд разделял некоторые убеждения приверженцев Нововенской школы, в особенности те, в соответствии с которыми в высшей степени рациональный подход должен применяться ко всей музыке любого периода или направления и непреклонные и несправедливые композиторы прошлого и настоящего, сопротивляющиеся такому рационализму, не могут быть восприняты всерьез. Гульд никогда не соглашался с тем, что достижения Шёнберга распространяются только на его время; он настаивал: они будут актуальны всегда. Он признавал, что в юности испытал влияние «свойственного Шёнбергу молекулярного анализа, согласно которому каждая грань

произведения должна подтверждаться структурной необходимостью», и что «следует применять анализ такого сорта к музыке всех предшествующих эпох». Разумеется, он был увлечен той старинной музыкой, к которой применим такой анахронический анализ? — скорее фугами, чем ноктюрнами, следовательно, Бахом.

Подобно любому шёнбергианцу, Гульд видел в Бахе основателя австро-немецкого канона и первооткрывателя современных рациональных музыкальных ценностей. Для Шёнберга искусство Баха состояло «в созидании всего из единого “начала”» и, думая об этом композиторе, он определял фугу «как произведение абсолютно самодостаточное». Гульду Бах представлялся образцом порядка, логики и структурной целостности и, когда ему было удобно, он игнорировал те аспекты музыки Баха, которые не совпадали с его взглядами. Он мало высказывался по поводу риторики Баха, его лютеранства, его «звучности», никогда не говорил о нем как о драматурге и клавиристе. Его Бах был архитектором, «ремесленником контрапункта», идеалистом, для которого музыка выше таких тривиальных забот, как инструментовка; и его предпочтения в музыке Баха (фуги — скорее, чем токкаты; сюиты — скорее, чем фантазии) — это пьесы, отвечающие его взглядам. Принимая во внимание ориентацию Гульда на Баха и Шёнберга (с учетом бахианства последнего), его увлечение контрапунктом не удивляет, особенно такими жанрами, как канон и фуга, лучше всего поддающимися строгому анализу. (Гибкий, «поэтический» контрапункт, к примеру, Шопена или Шумана он, как и Лейбовиц, никогда даже и не расценивал как контрапункт.) «Меня всегда привлекала музыка, которая была, в той или иной мере, контрапунктической, тогда как гомофонная музыка для меня, по существу, скучна», — заявил он в 1980 году. Какого бы композитора или век он ни защищал — Гульд всегда декларировал свою склонность к контрапункту. Что же касается композиторов, к которым, в целом, он был равнодушен, то Гульд тяготел к их наиболее контрапунктическим произведениям — например, к Фуге Моцарта KV 394, *Grosse Fuge* Бетховена и даже «Фальстафу» Верди, с которым он мирился только из-за финальной фуги.

Гульд разделял не только энтузиазм шёнбергианцев, но также их предубеждения. Например, Гендель никогда не был ему интересен в той же степени, что и Бах*. Шёнберг осмеивал музыку Генделя как

* Несмотря на свою общезвестную приверженность к барочной музыке, Гульд мало играл сочинения добаховского периода — кое-что из Скарлатти, Генделя и Пасскаллино Куперена в обработке Герреро. Он восхищался некоторыми другими барочными композиторами, включая Перселла и Рамо, но никогда их музыку не исполнял.

полную «пустой и бессодержательной орнаментации», и даже называл ее «ерундой». Понятно поэтому, что записывая генделевскую Сюиту для клавесина ля мажор в 1972 году, Гульд не импровизировал, как следовало бы и как это предполагалось Генделем в лишь схематично намеченной Прелюдии, но аранжировал пьесу, создав плотную «шёнбергианскую» вязь мотивов. Также, по ставшей уже общим местом причине, Гульд всегда предпочитал Моцарту Гайдна, поскольку музыка последнего гораздо «лучше разработана». Он разделял неприязнь шёнбергианцев к музыке чувственной и неоднородной в отношении материала, даже если это был Моцарт. Как и они, он испытывал презрение к итальянской музыке (не только к опере), которую сам Шёнберг высмеивал за «бедность ее идей и ее развития». (По словам Гульда, «итальянцы музыку штампуют».) Гульд едва терпел сочинения большинства современников Шёнберга. Он высмеивал «раздутые симфонические поэмы славян», такие, как Седьмая симфония Шостаковича, скептически относился к Айвзу. Самым большим врагом был Стравинский, и всю свою жизнь Гульд принимал участие в «антистравинской» полемике Шёнберга, Лейбовица, Теодора Адорно и прочих. По его мнению, «Весна священная» — «просто оскорбительна», «История солдата» — «барахло». Он презирал неоклассический период Стравинского, воспринимая его как холодного, механического, сухого, поверхностного и банального, заурядного подражателя, использующего технику ради техники — «работа дрянного мальчишки, всем натянувшего нос». (Его комментарии по этому поводу редко будут мягче, чем этот.) Как и можно было ожидать, у него найдется доброе слово только для поздних додекафонных произведений, таких, как балет «Агон» и *Movements* для фортепиано с оркестром — он даже подумывал включить их в свой репертуар. Шёнбергианские ценности решительно повлияли и на специфический фортепианный стиль Гульда (по отношению ко всей музыке в целом). Шёнберг был сторонником исполнений, в которых наибольшее выражение получили аспекты архитектурно-тематические: «Высочайший принцип воспроизведения любой музыки — служить передаче того, что написал композитор. Надо добиться того, чтобы каждая нота была услышана и чтобы все звуки, и последовательные, и одновременные, находились в таких отношениях друг к другу, что никакая партия ни в какой момент не затеняет другую, но, напротив, делает все возможное, чтобы все ноты ясно выделялись по отношению друг к другу». Это могло стать девизом собственной безупречной и аналитической игры Гульда. Роберт Фалфорд вспоминал, что Гульд однажды описал свой подход к музыке как «архитектонический», при котором он хотел бы видеть пьесу «трехмерно».

во всех ее многочисленных гранях, так что неудивительно, что прозрачный контрапункт стал, вероятно, наиболее заметной чертой исполнительского стиля Гульда.

С юных лет Гульд подчеркнуто отклонял романтический подход к Баху, связанный для него с почтенными (тогда еще здравствовавшими) музыкантами, например клавесинисткой Вандой Ландовской, пианистом Эдвином Фишером, виолончелистом Пабло Казальсом и — поближе к дому — дирижером Эрнстом Макмилланом, у которого был прямо-таки религиозный подход к Баху, а его медленные темпы дали повод прозвать его *Lord Largo*. Гульд предпочитал слушать более современных исполнителей, предлагающих ясное, четкое прочтение Баха, без особого внимания к исторически сложившейся практике исполнений. Гульд особенно выделял американскую пианистку Розалин Тьюрек⁷, которая с середины тридцатых годов завоевала репутацию «специалиста по Баху». Пятнадцатилетний Гульд присутствовал на ее торонтском дебюте в 1948 году, он штудировал ее ранние записи, появившиеся в конце сороковых и в начале пятидесятых годов. «В сороковых годах, когда я был еще подростком, она показалась мне первой, кто играл Баха осмысленно», — сказал он в интервью 1974 года. «Ее диски были первым свидетельством, что в своей борьбе я не одинок. Ее игра столь возвышенна, что относится скорее к сфере морали, — умиротворение, не имеющее ничего общего с томлением, скорее, высокая нравственность в литургическом смысле слова». Стиль Тьюрек — ясно артикулированный, скупой, педалированный, прозрачно контрапунктический, одновременно аналитический и исторически обоснованный — утвердил его в собственных идеях относительно исполнения Баха. Хотя Гульд во многих отношениях играет не так, как она, — его Бах более динамичен и у него более быстрые темпы, — он так вдохновился ею, что позаимствовал некоторые детали орнаментики*.

Все эти бурные для него годы Гульд сочинял музыку, и его музыкальные открытия неизменно находили отклик в его композициях. «Рукописями шедевров моей молодости были заполнены все ящики в доме», — написал он однажды. «Они представляли собой плоды студенческого эн-

* «Он взял от меня много, очень много, — сказала Тьюрек в интервью 1985 года. — Прослушав его записи, я слышу свою игру, потому что я была единственной в мире, кто делал эти украшения». Фалфорд вспоминал, что слышал, как Гульд, которому было около двадцати, демонстрировал превосходство своей интерпретации баховской Партиты над записью «одного из величайших в нашу эпоху интерпретаторов Баха». Была ли это Тьюрек? Возможно, на сей раз мы наблюдаем символическое убийство матери.

тузиазма и свидетельствовали о моих попытках сочинять во всех стилях: в стиле Палестрины (чтобы доставить удовольствие моим учителям), в стиле Шёнберга (чтобы их подразнить)». В техническом отношении его музыка не всегда совершенна, да и качество ее не всегда высоко. Но тем не менее он учился уверенно управляться с самыми различными средствами музыкальной выразительности. Только однажды он создал полностью полифоническое сочинение, с канонами и фугами, в котором, по-видимому, и впрямь подражал своему любимому Баху. Это — короткая Сюита для кларнета и фагота с прелюдией, кантиленой и жигой, все в целом напоминает двухголосную инвенцию. Гульд написал эту композицию в 1951 году для двух своих друзей по консерватории — кларнетиста Нормана Глика и фаготиста Николаса Килбёрна. Они исполнили ее один-единственный раз, видимо, в каком-то частном концерте. Речь идет о слабой пьесе, созданной, вероятно, наспех. Два других произведения его молодости опираются на музыкальный язык XVIII и XIX веков, в них Гульд сближается с традиционным фортепианным репертуаром. «Журчащее» Рондо ре мажор (1948), оформленное как хорошо проработанная соната, напоминает раннеромантическое подражание Моцарту, тогда как Вариации соль минор (1949) — с малопонятным заголовком: «Итак, оставив свет фантазии, мы погружаемся в темноту реальности», — содержит банальную тему, напоминающую хорал, и наброски шести вариаций, требующие от исполнителя некоторой виртуозности.

Как только Гульд познакомился с музыкой XX столетия, он стал пробовать сочинять в хроматической тональности. Так появились Три фуги на одну тему (1952). Из трех сохранилась только одна — вторая, записанная на трех нотоносцах без указания инструментов (хотя и очевидно, что не для органа). Более амбициозной была Соната для фортепиано, сочиненная, возможно, еще до весны 1950 года, но, по всей видимости, не раньше 1948-го. Немногим более четырехсот тактов, обозначенных как «Часть I», сохранились от этой нескладной, но глубокой по мысли вещи, в которой сочетание постромантической тональности, контрапункта, мелодического развития и тяжелой позднеромантической фортепианной фактуры свидетельствуют о разнообразных музыкальных устремлениях автора. Гульд сказал газетному репортеру, что Соната написана в стиле Хиндемита, и действительно, одна из тем «намекает» на фугированный фрагмент в финале его Третьей сонаты.

В начале 1950 года, вскоре после того как Герреро познакомил Гульда с музыкой Шёнберга, он сочинил свое самое раннее из сохранившихся сочинений, написанных в этом стиле: Пять коротких фортепианных пьес. Они возникли под влиянием миниатюр для струнного квартета op. 5 Веберна и миниатюр для фортепиано op. 19 Шёнберга.

(«Воздушная» последняя пьеса отдает дань заключительной пьесе op. 19.) Все пять пьес атональны, хотя только в первых двух главное место отведено додекафонному письму. (Гульд почувствовал себя настолько уверенным, что послал недавно законченные пьесы на СВС, но, очевидно, безрезультатно; его собственная блестящая и эмоциональная запись, сделанная в частном порядке, однако, сохранилась.) В трехчастной Сонате для фагота и фортепиано (1950) он обратился к более строгой додекафонии, не забывая и о своих традиционных «приоритетах»: во второй части есть развернутая fuga. (Сохранилась некоммерческая запись этого сочинения с Николасом Килбёрном.) Не замедлили появиться и другие додекафонные работы: Две пьесы для органа (1950) — единственное известное сочинение для этого инструмента, из которого сохранились только пятнадцать тактов; пьесы написаны для большого церковного органа английского стиля с педалями. Кроме того, есть еще Струнное трио (1950) — первое произведение для струнных, из которых до нас дошло только несколько страниц, и Две пьесы для фортепиано (1951–1952).

«По правде говоря, сам я романтик до мозга костей»

Среди пианистов героем юности Гульда был Артур Шнабель, которого он, как и многие, считал самым великим интерпретатором Бетховена и даже «величайшим пианистом своего поколения». По его собственным словам, во времена юности диски Шнабеля были для него своего рода Библией. В одной из радиопередач СВС в 1969 году Гульд признался в своем поклонении Шнабелю. Готовясь к оркестровому дебюту с Четвертым фортепианным концертом Бетховена, он почти каждый день слушал запись, сделанную Шнабелем в 1942 на фирме грамзаписи RCA Victor на пластинках в 78 оборотов. Он имитировал все нюансы шнабелевской игры и даже исполнял концерт одновременно с записью. Он заявил, что перемены, необходимые для переворота пластинки, приобрели в его сознании существенное формообразующее значение. Гульд вспоминал, что в конце концов Герреро был вынужден отобрать у него шнабелевскую запись и потребовал более строгого исполнения. Но во время концерта Глен все равно вдохновлялся именно этой интерпретацией. Неважно, правда это или нет, но отрицать влияние Шнабеля на Гульда — бессмысленно.

Шнабель — серьезный, интеллектуальный и невероятно цельный музыкант. Настоящий эрудит, он был также композитором, редактором, музыкальным писателем и педагогом. (Гульд изучал американское издание бетховенских сонат под его редакцией, опубликованное в 1935 году.) Учитель Шнабеля Теодор Лешетицкий сказал однажды фразу, ставшую знаменитой: «Ты никогда не будешь пианистом, ты — музыкант». Это разница, которой и Гульд всегда придавал значение. Виртуозность и чувственность, которые так нравятся толпе, раздражали Шнабеля. Его репертуар, строгий и значительный, был сосредоточен на австро-немецкой традиции. В его игре сказывались глубокое понимание музыкальной архитектоники и большое мастерство контрапункта. Задача исполнителя, по мнению Шнабеля, состоит в том, чтобы служить великой музыке, а не просто демонстрировать себя и искать расположения публики. Как он сказал однажды: «Аплодисменты — это расписка, а не счет». Благодаря записям Шнабеля Гульд радовался в нем единомышленника — идеалиста, пианиста, который выходил далеко за рамки только фортепианной игры и заботился о «структурной концепции, на которой основана музыка». Но это, конечно, не все. Шнабель был прежде всего очень своеобразным и глубоко романтическим пианистом. Его знаменитые записи сонат Бетховена тридцатых годов, при всей их интеллектуальной глубине, представляют игру импульсивную и страстную, обнаруживают большую ритмическую и динамическую гибкость, зачастую предельные темпы, богатый звук и подчеркнутое внимание к полифонии. Это был интерпретатор-созидатель, он никогда не читал ноты «буквально», что объясняет эксцентричность некоторых из его исполнений. В интерпретациях Гульда ранних лет, дерзких, захватывающих, рискованных, — на радио (особенно Бетховена), в ранних концертных и даже коммерческих записях шестидесятых годов — часто слышится подражание Шнабелю, а иногда — гипертрофированное копирование его манеры.

Это сходство не должно удивлять: вопреки своим многочисленным декларациям, Гульд привержен музыкальному романтизму в значительно большей мере, чем своим додекафонным увлечениям, — правда, в этом он не осмеливался признаться. Он был личностью глубоко чувствующей и чувствительной, но испытывал неловкость при выражении своих эмоций и в музыке всегда нуждался в рационализации своих романтических устремлений посредством углубляющейся в структуру произведения модернистской риторики. Но рационализировать страсти не означает их подавить: он был романтиком до глубины души. В юности его погружение в эстетику Шёнберга уравнивалось глубоким воздействием,

которое оказывала на него позднеромантическая музыка. Он вполне мог считать себя «абсолютным вагнерианцем», беззаветно преданным его произведениям — в особенности последним. Однажды Гульд написал: «Я обожаю “Тристана”. Мне было пятнадцать, когда я впервые услышал его и расплакался». Удивительные для сухого рационалиста слова. Из поздних романтиков более всего его привлекает Рихард Штраус: симфоническая поэма «Жизнь героя», Бурлеска и, особенно, поздние, редко исполняемые вещи — такие, как «Метаморфозы», Концерт для гобоя и Дуэт-концертино, которые он открыл для себя, услышав по радио. В поздней юности Гульд был пылким поклонником и других позднеромантических композиторов — Брукнера, Малера, Рegera и даже (что удивительно) Сен-Санса и Чайковского, хотя в послевоенные годы именно «откровенный» романтизм считался совершенно устаревшим. А за несколько месяцев до смерти Гульд сказал одному из друзей, что его любимая опера — «Гензель и Гретель» Хумпердинка⁸.

На самом деле он не признавал только фортепианную музыку начала эпохи романтизма и жалел, что такие поздние романтики, как Малер и Штраус, не написали для фортепиано ни одного крупного сочинения. Но и в раннеромантическом периоде много музыки, главным образом оркестровой и вокальной, которой он восхищался, — Керубини, Берлиоз, Бизе и Мендельсон. Когда он играл транскрипции для фортепиано (что очень любил), это были обычно самые роскошные позднеромантические произведения: оперы Вагнера и Штрауса (некоторые из них он, очевидно, целиком знал наизусть), симфонии Брукнера и Малера, симфонические поэмы Штрауса, Элгара и Шёнберга. Разумеется, Гульд аргументировал такой выбор. В произведениях Штрауса он восхищался плотностью контрапункта, убедительностью гармонической разработки и некоторой «абстрактностью». В действительности же, он просто купается в волнах романтизма — упиваясь «насыщенным контрапунктом» Второй и Восьмой симфоний Малера, но не «уточненностью» Четвертой, написанной, скорее, в неоклассическом стиле.

Симптоматично, что кумиры его молодости из числа исполнителей — мистические и яркие фигуры предыдущих поколений, в особенности дирижеры, такие, как Вильгельм Фуртвенглер, Виллем Менгельберг, Леопольд Стоковский и Феликс Вейнгартнер. Практически единственный среди своих современников, Гульд отказывался признать превосходство более точной, «объективной» манеры Тосканини, которого однажды окрестил «хорошим копиистом». Это отнюдь не означает, что Гульд играл в стиле своих кумиров, который он именовал «традицией Фуртвенглера: *legato* любой ценой и презрение к контрапункту, — что вряд ли могло ему нравиться. Но он восхищался традицией «романти-

ческого самовозрождения», «традицией интенсивной личной сопричастности, возможно, даже вседозволенности». «Экстатические» исполнители, необычная преданность которым музыке приводила к трансцендентным, возвышенным исполнениям, приводила его в восторг — снова реакция, удивительная для сухого рационалиста. Прозрачные и отчетливо артикулированные исполнения Гульдом Свелинка, Баха и Веберна, возможно, не звучали так, как следует в романтической традиции. И тем не менее, он поддерживал романтическое представление о том, что исполнитель не может не накладывать отпечаток своей собственной творческой индивидуальности на музыку, которую играет, — представление, которое в годы после Второй мировой войны считалось устаревшим и было практически дискредитировано. Гульд являл собою редкий и чарующий пример исполнителя, который объединил черты модерниста-максималиста с совершенно романтическим подходом к интерпретации.

Более того, романтизм оказал глубокое воздействие на его приверженность к современной музыке. Шёнберг, в конце концов, был продуктом немецкого романтизма и никогда не отрицал его принципов. Это объясняет, почему именно к Шёнбергу, а не к другим композиторам антиромантической направленности, таким, как Стравинский и Барток (в 1952 году он назвал их чересчур переоцененными современными авторами), Гульд питал особое пристрастие. В глубине души он воспринимал Шёнберга как романтика и этим взглядам навсегда остался верен. В эстетике Шёнберга он постоянно подчеркивал скорее «умиротворение», нежели революционность. В первом сохранившемся тексте Гульда о Шёнберге — лекции, прочитанной им в 1953 году, — он отмечает «противоречивые влияния» в его музыке, имея в виду существование форм и процессов развития тональной музыки, которые сохраняются в додекафонном контексте. В этом докладе он высказал удивительную гипотезу, согласно которой дух Шёнберга «в некоторых отношениях несовместим с техникой серийного письма». В то время молодые модернисты, например Пьер Булез, уже выражали свое недовольство тем, что Шёнберг своим скрытым романтизмом изменил своим же додекафонным нововведениям. Гульд же доказывает обратное.

Не только шёнберговская, но и любая другая современная музыка гульдовского репертуара по своей риторике и фортепианной фактуре тоже была безусловно романтической. Таковы, например, Соната Берга, Фантазия *in d* Моравца и даже додекафонные опусы — Третья соната Кшенека и Фантазия Иштвана Анхальта. Все они в своей структуре и риторике обнаруживают следы воздействия романтизма. Гульд пред-

почитает Хиндемита тридцатых и сороковых годов — более доступного, неоклассического — изощренному Хиндемиту двадцатых.

Романтическая чувствительность таится и в додекафонных композициях самого Гульда; в них явно присутствует томление и лиризм, удивительным образом напоминающие музыку начала века, предшествующую додекафонной эре.

Примечательно, при всем своем восхищении Веберном он никогда не сочинял в его раннем стиле, не признавался в любви к поздним, тотально серийным опусам и не играл их, несмотря на то, что после войны началось повальное увлечение веберновским сериализмом. Симптоматично, что в открытую защищая логику в музыкальном искусстве, он скептически относился к самой логичной и наиболее организованной музыке.

Несмотря на все свои уверения в обратном, юный Гульд, без сомнения, испытал влияние пианистов предшествующих поколений. В Торонто гастролировали большинство ведущих исполнителей того времени: Клиффорд Кёрзон, Вальтер Гизекинг, Майра Хесс, Уильям Кэпелл, Артуро Бенедетти Микеланджели, Бенно Моисеивич, Артур Рубинштейн и многие другие, например чилиец Клаудио Аррау, навещавший в Торонто своего друга Альберто Ферреро. Гульд слышал всех, но более других восхищался Рудольфом Сёркиным и Робером Казадезюсом. В то время пианистом, которым восторгались и о котором говорили молодые музыканты, был Владимир Горовиц. Юный Гульд не был исключением. Между 1940 и 1950 годами Горовиц дал в Торонто четыре концерта, и его появление обычно анонсировалось как приезд «самого великого пианиста в мире». Концерты Горовица привлекали многочисленную публику и сопровождались восторженными отзывами критики. Гульд присутствовал по крайней мере на двух из четырех концертов Горовица в Торонто — в 1947 и 1949 годах, — и, кроме того, слушал его записи.

Горовиц как пианист — во многих отношениях антитеза Гульду, который видит в Горовице воплощение всего того, чего он сам избегает: стандартный репертуар, романтический пианистический стиль, жизнь концертирующего виртуоза. О коллегах Гульд редко говорит плохо (тем более во всеуслышание), но Горовиц — исключение. Высказываясь по его поводу, Гульд мелочен и раздражителен: например, знаменитую октавную технику Горовица он назвал «мошеничеством». И все же Гульд увлекся, причем Горовиц околдовал его до такой степени, что он включил некоторые игравшиеся им произведения в свой репертуар. В дебютном концерте, спустя шесть месяцев после выступления Горовица в Торонто в 1947 году, Гульд воскресил принятую пианистами предыдущих поколений практику открывать концерт группой сонат Скарлатти и поступал так и в других ранних концертах. Программа дебют-

ного концерта содержала и «коронный номер» Горовица — «На берегу ручья» Листа — вещь, которую он записал в мае того же года. Кроме того, в свои ранние концертные программы Гульд включил две пьесы, которые Горовиц играл в середине сороковых: Вариации Карла Черни на арию *La Ricordanza* Роде и «Серьезные вариации» Мендельсона, требующие большой виртуозности и вызывавшие его восхищение (оба сочинения он играл по совету Ферреро). Иной раз обнаруживаются изумительные некоммерческие записи более поздних исполнений юного Гульда, в частности, сонаты Клементи, которую никто, за исключением Горовица, в то время не играл. Рэй Дадли вспоминал, что в 1949 году, послушав пластинку Горовица, записанную четырьмя годами раньше, Гульд с энтузиазмом принялся за Седьмую сонату Прокофьева.

Кажется, только однажды Гульд признал влияние Горовица — в неопубликованном интервью 1979 года*, — стараясь по возможности минимизировать его: «У меня был только один период — очень короткий, впрочем, — когда я попал под влияние Горовица, — сказал он, — легкомысленный, слегка головокружительный период, когда мне было лет пятнадцать, — странный, фантастический год в моей жизни, действительно причудливый, когда я имитировал Горовица как сумасшедший, а потом прекратил, как только опомнился». К шестнадцати годам, «отрезав», он исключил из своего репертуара «абсолютно банальные» произведения — например опусы Черни. Это не относится, впрочем, к Седьмой сонате Прокофьева. Да, Гульд признал влияние Горовица — но только в подборе репертуара, и отнес это на счет обычных и быстро исправленных ошибок молодости.

Однако влияние Горовица было более глубоким и более длительным, чем Гульду хотелось бы. «Я думаю, что, возможно, был под впечатлением от этого чувства пространства, которое всегда пронизывает его игру, — сказал он, — манеры, в которой, иногда очень неожиданно, альтовый или теноровый голоса появлялись там, где вы их не ждали... Это давало внезапное ощущение трехмерности игры». Он говорил о контрапункте Горовица, о его удивительном умении координировать несколько голосов и красок, которое «могло иметь, возможно, некоторое несущественное влияние на меня».

Что более существенно и возможно, так это воплощение контрапункта самим Гульдом, исполненное романтического многообразия и неожиданных, но красочных деталей. Несмотря на все его

* Работа над биографией Горовица (1983), Пьерин Пласкин взял у Гульда интервью. Они разговаривали по телефону, и текст этот так никогда и не был издан. Поскольку в конечном счете интервью касалось скорее Гульда, чем Горовица, Пласкин в конце концов не включил слова Гульда в свою книгу.

структурные теории, контрапункт у Гульда не столь последовательно аналитичен и рассчитан, как, скажем, у Тьюрек, но более непосредствен, динамичен, выразителен. Возможно, он многое позаимствовал от других исполнителей, хотя и утверждал, что не принимает их трактовок. В его Бахе, например, временами ощущаются динамический ритм и фразировка Ландовской и даже некоторые характерные особенности ее игры (вроде применения *staccato* в исполнении украшений).

Профессиональные ценители игры Гульда — в консерватории и на фестивалях начала и середины сороковых — рано отметили его ритмическую энергетику, ясную фразировку, хорошее голосоведение, зрелость и мастерство музыкальной архитектоники. Но в то же время они критиковали его за избыточный романтизм: излишества в педализации и в применении *legato* (особенно в старинной музыке), слишком скорые и часто неустойчивые темпы, звук, который может быть и блестящим, но иногда и излишне нюансированным. Один из членов жюри фестиваля *Kiwanis* написал: «Много поет за роялем, в левой руке слегка злоупотребляет *rubato*, но в исполнении есть поэтичность, более напоминающая Падеревского, чем Глена Гульда». Этот же член жюри отметил «избыточное отставание левой руки». Такая манера исполнения уходит корнями в романтическую практику играть двумя руками не синхронно, а, как правило, со слегка отстающей от мелодии басовой партией, чтобы получить выразительный эффект, напоминающий *portamento* струнного инструмента или человеческого голоса (кстати, это любимый прием Падеревского). Позднее, в XX столетии, от этой манеры игры почти повсеместно избавились — как от небрежности, и Гульд был единственным крупным пианистом своего поколения, постоянно ею пользовавшимся. Эти заключения жюри и ранние некоммерческие записи свидетельствуют, что в молодости он до глубины души был пианистом-романтиком. Его подростковая запись Рондо-каприччиозо Мендельсона, например, так и дразнит слушателя небольшими ритмическими «сдвигами» и пульсацией, которые могли напомнить об исполнительской манере пианистов рубежа XIX–XX веков — таких, как Пахман, Годовский или Гофман. После многих концертов, особенно ранних, Гульда критиковали за чрезмерно экспансивную романтическую игру, и поводов для подобной критики в его поздних записях становится больше, чем можно было бы ожидать, принимая во внимание его общеизвестные высказывания.

Любительские записи обнаруживают и другой удивительный факт: Гульд никогда не был вундеркиндом наподобие Моцарта, Мендельсона, Сен-Санса или Штрауса. Ему далеко до вундеркиндов прошлых

лет — Иосифа Гофмана, Эриха Корнгольда, Клаудио Аррау и Эрвина Ниредьхази⁹. Многие крупные пианисты его поколения демонстрировали возможности столь же исключительные, как и у него. Например, Вэн Клайберн в возрасте трех лет столь же многообещающий, сколь и Гульд; в десять он уже дает концерты, в двенадцать впервые исполняет сочинение, впоследствии ставшее основным в его репертуаре — Первый концерт Чайковского. Его дебют в Карнеги-холле состоялся, когда ему было тринадцать.

Даниэль Баренбойм дебютировал в семь лет. Тремя годами позже он штурмом взял европейские сцены, а в двенадцать записал все сонаты Моцарта. Этот список можно было бы продолжить и не выходя за пределы Канады. Жители Торонто восхищались ранним дарованием Эрнста Макмиллана — он был из поколения, предшествующего Гульду. В девять лет Макмиллан сочинил ораторию «Воскресение», а в десять дебютировал как органист. В 1940 году Андре Мэтью из Монреаля играл в Таун-холле в Нью-Йорке, включив в свою программу ряд этюдов, которые он сочинил в возрасте четырех лет. Первый концерт Гульда в январе 1947-го благополучно забыли двумя месяцами позже из-за девятилетней торонтской пианистки Пэтси Парр, которая играла небольшие пьесы (в том числе собственного сочинения) с Симфоническим оркестром Торонто, а на следующий год в Нью-Йорке дала сольный концерт с Филармоническим оркестром. Без сомнения, Четвертый концерт Бетховена для большей части тринадцатилетних мальчишек — не прогулка в парк, но у нас есть все основания полагать, что в этом возрасте Гульд не обладал большим техническим мастерством, обычно свойственным вундеркиндам. Любительские записи конца сороковых годов обнаруживают, например, что романтические супервиртуозные произведения, наподобие Рондо-каприччиозо, «Прялки» (одна из песен без слов) Мендельсона и сдержанного, трудного для исполнения Экспромта ля-бемоль мажор Шопена, доставляли ему немало хлопот.

Я не стремлюсь умалить заслуги Гульда, но хочу подчеркнуть, что его склонности были иного, нежели у известных вундеркиндов, сорта. Его ранний талант интерпретатора производит на слушателей большее впечатление, нежели технические подвиги. Любительские записи демонстрируют превосходство зрелой музыкальной интуиции над не совершенной техникой. Запись Экспромта фа-диез мажор Шопена, одной из дебютных пьес 1947 года, предлагающая тонкое, поэтическое, прекрасно нюансированное исполнение, увлекающее настоящим эмоциональным подъемом, несмотря на некоторые шероховатости и глухое фортепиано, доказывает безусловное владение романтическим стилем. Во всяком случае, во времена своего отрочества Гульд

очень быстро прогрессировал и технически, и как интерпретатор. Если другие вундеркинды в двенадцать или пятнадцать лет превосходят Гульда, то уже в шестнадцать и семнадцать ему нет равных. Его запись собственной сюиты «Двенадцатая ночь», сочиненной приблизительно в 1949 году, демонстрирует блестящую технику, великолепное владение контрапунктом и звуком, высокий уровень и глубину экспрессии. В восемнадцать, девятнадцать и двадцать лет Гульд — один из наиболее оригинальных и значительных пианистов в мире. Его концерты и радиопередачи иногда поистине захватывающи. Его блестящее концертное исполнение «Концертштюка» Вебера в 1951-м не оставляет никакого сомнения в том, что он в состоянии исполнять репертуар такой технической сложности, какой захочет. «Все прошло превосходно, ко всеобщему удивлению (и моему тоже)», — написал он Джону Бэквиту после одного из концертов.

«Подростком я всячески сопротивлялся мысли о карьере концертирующего пианиста»

В период между двумя войнами в Канаде не существовало концертного бизнеса. Нью-йоркские компании вроде *Community Concert Service* или *Civic Concert Service* мертвой хваткой держали канадскую музыкальную жизнь, препятствуя усилиям местных музыкантов самим устраивать концерты и получать прибыль. В конце сороковых в Канаде было лишь несколько профессиональных менеджеров. Подростком Гульд получил исключительный шанс привлечь внимание одного из них — Вальтера Хомбургера. «В качестве менеджера Гульда, — написала в 1962-м *Toronto Daily Star*, — Хомбургер был первым менеджером, занимавшимся международной карьерой канадского артиста, в Нью-Йорке это для него было бы невозможно». Родившись в 1924 году в Германии в семье банкира, Хомбургер в качестве иммигранта [беженца] перед Второй мировой перебрался в Англию, но в 1940 году его выслали в Канаду, где он попал в лагерь для интернированных. Эту участь разделили с ним многие крупные музыканты. Организовав несколько концертов в Торонто, в 1947 году Хомбургер основал агентство *International Artists*, которое проводило ежегодные циклы концертов, прославивших лучших музыкантов Канады и других стран. Услышав, как четырнадцатилетний Гульд играет Концерт соль мажор Бетховена на фестивале *Kiwanis* в 1946 году («Я нашел, что это феноменально»),

Хомбургер немедленно сделал предложение стать его менеджером. Родители мальчика приняли его с условием, что Глен никогда не будет «раскручиваться» как вундеркинд. 13 марта 1947 года Гульд подписал с Хомбургером контракт на единственный дебютный концерт 20 октября. По всей видимости, опыт оказался взаимно удовлетворительным, так как впоследствии, на протяжении всей своей концертной карьеры, Гульд никогда не имел дело с другими менеджерами.

Осторожный и изобретательный, Хомбургер благожелательно «присматривал» за карьерой Гульда. Он получил в свои руки «белую ворону», исполнителя, который отказывался играть навязываемый ему репертуар, не желал переносить тяготы концертной жизни, не стремился к славе и не хотел заниматься музыкальным бизнесом. Гульд сказал однажды: «Вальтер и я не соглашались ни в чем, за исключением денег, программ, дат концертов, отношений с прессой и моей одеждой». Временами Хомбургер пытался убедить Гульда смягчить экстравагантное поведение и некоторые наиболее радикальные мнения, но, как он сказал, «в то время Глен уже знал, чего хочет». По большей части Хомбургер переносил «особенности» своего звездного клиента с терпением и юмором, оберегая его «хрупкую конституцию». Гульд, несмотря на колкие замечания, высоко ценил его поддержку. Хомбургер был менеджером независимым, не нуждавшимся в покровительстве американских концертных организаций, а Гульд, сын процветающих родителей, не нуждался в деньгах. Как следствие, у него не было необходимости, подобно многим академическим канадским музыкантам, бороться за жизнь в стране, которая насчитывала в то время только четыре оркестра и концертная жизнь в которой была на удивление провинциальной. Контральто Морин Форрестер рассказывала, что молодой артист, чье существование поддерживало только церковное пение и выступления в университетах, прошел через многие превратности жизни. Кроме того, талант Гульда столь исключителен, что для успеха дела одного этого более чем достаточно.

Подросток с серьезным складом ума, Гульд рассматривал карьеру концертанта «как что-то поверхностное, своего рода дополнительное удовольствие к тому академическому интересу, который я испытывал к музыке», — как он говорил в интервью 1962 года. Я представлял себе карьеру, основанную только на изучении музыки, и что-либо другое было несерьезно». Карьера концертанта, конечно, необходима: чтобы сделать себе имя, нужно концертировать, но Гульд не хотел показываться на публике чаще, чем это необходимо. Между 1947 и 1954 годами он давал всего несколько концертов в год, не более семи или восьми. Время от времени он играл в университете, в консерватории, в мус-

стных церквях — иногда в качестве приглашенного артиста, иногда как аккомпаниатор, — или в благотворительных концертах. Он выступал на CNE, как только она заработала после войны. Последний раз он появился там летом 1952 года — он должен был завершить концерт Седьмой сонатой Прокофьева и остановиться точно в 18:00, но его исполнение задержалось на две минуты. Годы спустя он вспоминал, что CNE работала по очень жесткому графику, а на 18:01 были намечены военные учения, и исполнение шумного, неистового финала Седьмой — одной из «военных» сонат Прокофьева — было заглушено самолетами. То исполнение, сказал он, «порадовало бы сердце Финеаса Барнума»¹⁰.

Но в те же времена у Гульда были и более заметные выступления — в таких престижных местах, как университеты Онтарио, Художественная галерея Торонто, зал «Итон» и Мэсси-холл, зал, наделенный, как считал Гульд (а вслед за ним Стравинский и Дизи Гиллеспи¹¹) «одной из лучших на континенте акустик». Но, как и Герреро, он предпочитал более интимную атмосферу *Hart House*, где дал три концерта между 1949 и 1952 годами. Он также играл концерты в больших и маленьких городах под покровительством женских музыкальных обществ, которые наиболее активно спонсировали подобные мероприятия. В 1948 году в Торонто он играл для клуба *Heliconian*, а в 1953 году — для Женского музыкального клуба.

В течение сезона 1950/1951 года Гульд регулярно выступал в самых главных городах Онтарио. Осенью 1951-го он предпринял свое первое турне по канадскому Западу, в Ванкувер и в Калгари. Его сопровождала мать (это была их первая поездка в эти края), которой было уже около шестидесяти и, по ее собственному признанию, эти переезды ее изматывали. По свидетельству Рэя Дадли, она была раздражена тем, что уже не является авторитетом для сына, и впоследствии отказалась сопровождать его в турне.

Популярность Гульда быстро растет. В двадцать лет он пять раз выступал с Симфоническим оркестром Торонто («...а ведь раньше меня считали молокососом в этих кругах»), как правило, под руководством Эрнста Макмиллана, который возглавлял оркестр с 1931 по 1956 годы. В Монреале он впервые играл в 1952-м, в Виннипеге — в 1954 году. Он зарабатывал немного, обычно несколько сотен долларов за концерт. Но прием, который ему оказывали, компенсировал все: например, на концерте в Ванкувере две тысячи зрителей пять раз вызывали его на бис.

С начала пятидесятых Гульд стал интересоваться подборками критических откликов о нем в канадских журналах и газетах: он уже сделал себе имя в своей стране, и некоторые критики называют его одним из лучших пианистов не только в Канаде, но и в мире. Он прославился

не только неординарностью своего музыкального дарования, но и вызывающей манерой поведения — шумное появление, гримасничанье, привычка «нависать» над клавиатурой, размахивать руками, раскачивать туловищем и головой, стакан воды на рояле, маленький восточный коврик под ногами и, разумеется, пение, которое было слышно даже в последних рядах самых больших залов. Мать умоляла его контролировать себя, и даже генерал-губернатор Канады Винсент Мэсси был огорчен его эксцентричностью: «Вы должны сказать ему, чтобы он прекратил это», — говорил он Морин Форрестер. Хомбургер также настойчиво просил его изменить свое поведение на сцене. В течение нескольких недель Гульд пытался выполнять эти просьбы, но эти усилия вредили концентрации, и он оставил все как есть. «Я не способен изменить мой способ играть на фортепиано. Люди должны или принять меня таким, каков я есть, или отказаться от меня».

Но самый заметный символ гульдовской эксцентричности — его знаменитый стул. Он старался найти настолько низкое положение, которое во время игры не затрудняет движений ни вперед, ни назад, ни по диагонали. Гульд мог сидеть за роялем, только наклонившись («...я должен сидеть на самом краешке»), максимально низко, со спинкой под углом более, чем в девяносто градусов — так ему было удобно. Ни один из обычных фортепианных стульев не устраивал его. И в 1953 году его отец изготовил легкий деревянный складной стул с высокой спинкой: «Я срезал приблизительно десять сантиметров с каждой ножки, затем ввинтил в каждую латунное устройство собственного изготовления, в которое вставил наконечник, что позволяло регулировать высоту каждой ножки отдельно». Садясь на этот стул, Гульд оказывался всего в тридцати пяти сантиметрах от пола, но и этого было недостаточно. Между тем его колени уже были выше, чем сиденье. Такая низкая посадка за роялем еще никогда не практиковалась. Но ему хотелось опуститься еще ниже, и он решил придумать что-то еще. Он попросил изготовить деревянные бруски, выкрашенные в черный цвет, чтобы подложить их под ножки рояля — это позволило бы приподнять инструмент более чем на три сантиметра.

Папин стул идеально подходил ему, и Гульд использовал его на всех своих концертах, на всех записях и репетициях до конца своей жизни. Он возил его с собой, не считаясь с расходами, если необходимо — в специальном ящике, иногда его теряли и повреждали. К концу пятидесятых годов стул пришел в такую негодность, что публика всерьез опасалась, как бы Гульд с него не упал. Появился новый ритуал: перед каждым концертом Гульд смазывал стул, чтобы тот не скрипел. Несмотря на эти манипуляции, стул на концертах скрипел, и этот скрип увековечен

в некоторых записях. Позже Гульд стал крепить рамку клейкой лентой и проволокой, так как стул перекошило; подушка из зеленой кожи превратилась в тряпку. Наблюдая состояние его стула, можно датировать фотографии и фильмы Гульда. В середине семидесятых он сидел уже на пустую рамку с деревянной перекладкой, но никогда на это не жаловался. Из года в год он искренне прилагал усилия, чтобы найти или заказать новый, более прочный, деревянный или металлический стул, но ничто не могло заменить старого друга. Этот стул стал для Гульда талисманом, своеобразной защитой — подобно одеяльцу, в которое кутается испуганный ребенок, — и Гульд не мог без него обойтись.

«Я считал себя страстным защитником додекафонной музыки и ее ведущих представителей»

Гульд стал истовым приверженцем школы Шёнберга и говорил о додекафонной музыке со всяким, кто выражал желание его слушать. В тринадцатом классе, выполняя задание по английскому языку, он пишет полемическое эссе, направленное против неприятия широкой публикой современной музыки, эссе, озаглавленное «Мои любимые противники». И когда в 1952 году в анкете для сотрудников СВС его попросили кратко охарактеризовать свои музыкальные пристрастия, он в четырехстах словах защищает школу Шёнберга и ее место в истории музыки. Его первая публичная лекция (текст не сохранился) была прочитана в консерватории в 1951 году по поводу смерти Шёнберга, умершего летом того же года. 17 декабря 1953 года в консерватории он прочел подробную «аналитическую» лекцию, посвященную Концерту для фортепиано Шёнберга*, который он, впервые в Канаде, исполнил несколькими днями позже.

* «В том известном случае, — рассказывает Гульд в одном письме 1959 года, — я был приглашен прочитать серию лекций в эдшем университете, и меня попросили подготовить 50-минутную беседу, включающую, если возможно, тридцать музыкальных примеров. Все это длилось час и 35 минут, пока помощник ректора Королевской консерватории не вышел на сцену и не сообщил мне, что я занимаю время ежегодной рождественской вечеринки и мне не стоит возвращаться к обсуждению инверсий в последней части. Не буду ли я любезен заткнуться и идти домой!» Сильвия Хантер, в прошлом ученица Ферреро, заметила: «Я не думаю, что кто-либо из находившихся в аудитории понял, о чем говорил Гульд».

Впечатляет его стремление узнать как можно больше о современной музыке. В письме от 1952 года он просил Оскара Моравца, который находился тогда в Европе, прислать партитуры фортепианной музыки XX века, сочинений, подобных *Kammermusik* Хиндемита, Камерной симфонии № 1 и Струнного квартета ор. 10 Шёнберга, песен и Концерта ор. 24 Веберна. Поразительный уровень интересов для молодого канадского пианиста в начале пятидесятых. Он читает книги и статьи о музыке XX века и штудировать большое количество партитур, в том числе и произведения современных канадских композиторов.

Заранее никогда нельзя было угадать, за какой современный репертуар он примется: оперы Альбана Берга или Уильяма Уолтона, симфонии Аулиса Саллинена и Вильгельма Фуртвенглера; сонаты Чарльза Айвза, Фартейна Валена или Леона Кёрчнера; концерты для фортепиано Эрнста Кшенека или Вольфганга Фортнера, произведения Франка Мартена¹² (которыми он особенно восхищался) или Альфредо Казеллы. Некоторые композиторы (как Винсент Персикетти¹³ или Кшенек, с которыми в пятидесятых годах он познакомился лично) пытались убедить его исполнять их произведения. Среди современных композиторов он приобрел репутацию исполнителя, сочувствующего их начинаниям.

Однако Гульд никогда не был настоящим специалистом в новой музыке. Музыка, которую он включал в свой репертуар, и его эстетический канон были преимущественно австро-немецкими и редко выходили за пределы того, что считалось новым в годы его отрочества. Он, конечно, был информирован о том, что происходит в мировой музыкальной культуре, но большая часть новых музыкальных течений послевоенного времени ему малосимпатична: сериализм, электронная музыка, конкретная музыка, алеаторика, минимализм или слияние классики и джаза в нечто вроде «третьего направления» и так далее. Кроме того, у него практически нет прямого контакта с наиболее смелыми молодыми торонтскими композиторами, такими, как Гарри Фридман, Гарри Сомерс и Джон Вайнцвайг, который стал первым канадским композитором, использовавшим додекафонную технику в своей Сюите для фортепиано № 1, написанной в 1939 году. Все-таки Шёнберг, Берг и Веберн не нравились большей части торонтской широкой публики даже спустя много лет после войны. У Гульда сложилась репутация защитника современной музыки, и он отдавал весь свой талант, чтобы облегчить понимание сложной музыки XX века, чтобы передать ее лиризм, ее страстность, красоту ее звучания. Он подтвердил свой имидж модерниста, организовав 4 января 1951 года в консерватории амбициозный концерт современной музыки. Программа, состоявшая из пьес, сочиненных исключительно между 1936 и 1950 годами, была

удивительной, особенно если учитывать время и место: Третья соната Хиндемита, Третья соната Кшенека, первое исполнение Фантазии *in d* Моравца, две собственные атональные работы Гульда — Пять пьес для фортепиано и Соната для фагота. Для студента восемнадцати лет организация такого концерта — как минимум подвиг.

Весной 1952 года Гульд со своим бывшим школьным товарищем Робертом Фалфордом, ставшим спортивным обозревателем газеты *Globe and Mail*, регистрирует компанию *New Music Associates*. Ее официальной задачей была организация концертов, на которых исполнялась бы музыка XX века, а неофициальная, приватная причина ее создания — желание увековечить память Арнольда Шёнберга. Гульд отвечал за музыкальную часть, а Фалфорд занимался арендой зала, продавал билеты, размещал рекламу, нанимал капельдинеров и вел бухгалтерию. *New Music Associates* провела три концерта в консерваторском концертном зале, программу двух из них почти полностью составляли премьеры сочинений канадских композиторов. Концерт памяти Шёнберга, прошедший 4 октября 1952 года, включал шесть его ранних песен в исполнении сопрано Элизабет Бенсон Гай¹⁴; два фортепианных опуса — 11 и 25, — и «Оду Наполеону» ор. 41 для струнного квартета, фортепиано и декламатора под управлением Виктора Фелдбрилла¹⁵. В то время Гульд уже любил импровизированные выступления со сцены, касающиеся исполняемых в концерте современных сочинений, однако на концерте, посвященном Шёнбергу, как ни странно, он был более сдержан. Специально написанное им эссе об эволюции Шёнберга читал для публики диктор СВС Фрэнк Герберт, который позже признал, что он не понял почти ничего из того, что читал. 9 января 1954 года Гульд представил еще более амбициозную программу, «исследуя» Нововенскую школу: песенный цикл Шёнберга «Книга всяких садов» в исполнении сопрано Ромы Батлер; Пять пьес для струнного квартета ор. 5 Веберна; его же Саксофоновый квартет ор. 22 под управлением Фелдбрилла и два фортепианных опуса — Вариации Веберна [ор. 27] и Сонату Берга. Программа концерта, напечатанная Гульдом, включала многословное эссе «Рассуждение об Антоне Веберне».

Ни на один из концертов билеты не были распроданы полностью. Программы, предложенные Гульдом, стали своеобразным вызовом для местной аудитории, и он не старался облегчить ситуацию, настаивая на опусах 22 и 27 Веберна и даже исполняя их дважды, именно потому, что они сложны.

Рецензии — особенно некоторые — не впечатляли. После второго концерта заголовок в консервативной *Telegram* гласил: «Уроки ритмики для маленьких детей и то звучат лучше». Но более искушенные критики, слушатели и коллеги-музыканты признавали важность концертов Гульда, по-

священных современной музыке, и вспоминали их в течение многих лет. Третий концерт *New Music Associates*, состоявшийся 16 октября 1954 года, был посвящен Баху. («Почему Бах?» — спросил Фалфорд. «Потому что он всегда современен», — высокопарно ответил ему Гульд.) Морин Форрестер, для которой это был торонтский дебют, пела арии, Гульд исполнил трио-сонату из «Музыкального приношения», Сонату для скрипки и чембало до минор с Морри Кернерманом и впервые публично сыграл «Гольдберг-вариации»*. Из-за наводнения и разрушений, вызванных ураганом «Хэйзел», ставшего самым ужасным природным бедствием за всю историю Торонто, народу на концерте оказалось маловато. Зато среди тех, кто пришел, — критики и музыкальные знаменитости, например, Эрнст Макмиллан. Блестящее исполнение Гульда, отважившегося сыграть «Гольдберг-вариации», — считавшиеся чисто академическим и даже непригодным к концертному исполнению сочинением, — не осталось незамеченным. Музыковед Харви Олник был ошеломлен, и в следующем месяце появилась первая в США информация о Гульде. В статье в *Musical Courier* его поставили на один уровень с Ландовской и Сёркиным. Концерт стал значительным музыкальным событием, а небольшие финансовые потери были легко покрыты. Морин Форрестер получила «внушительный» гонорар в 50 долларов... Но это был последний успех *New Music Associates* — пути Гульда и Фалфорда начали расходиться. Очень скоро у Гульда больше не будет необходимости самому устраивать собственные концерты, чтобы сыграть барочную или современную музыку: другие станут бегать за ним.

«Стратфордский музыкальный фестиваль был для нас приключением»

Стратфорд пятидесятих годов — это промышленный городок и железнодорожная станция в сельской местности, приблизительно в ста сорока километрах к западу от Торонто. Он никогда не был культурным центром — до тех пор, пока один местный предприниматель

* «Я начал учить "Гольдберг-вариации" намного раньше, чем записал их, возможно в 1950-м, — сказал Гульд в интервью 1959 года. — Эту работу я сделал совершенно самостоятельно. Я никогда не проходил их ни с кем из моих учеников, и фактически это было одним из первых произведений, которые я полностью выучил без преподавателя. Я все решал сам — намного более уверенно, чем в большинстве пьес моего тогдашнего репертуара. И поэтому я думаю, что мое исполнение "Гольдберг-вариаций" по сравнению с другими произведениями за прошедшие несколько лет изменилось меньше».

не решил устроить там ежегодный театральный фестиваль, посвященный Шекспиру. В июле 1953 года состоялось официальное открытие Стратфордского фестиваля, во время которого в специально сооруженном шатре, вмещавшем свыше тысячи зрителей, в течение шести недель давались две шекспировских пьесы. Фестиваль, получивший национальное и международное признание, не только дал импульс к развитию в Канаде профессионального театра, но и способствовал оживлению музыкальной жизни. В 1953 году канадский композитор Луис Эпплбаум в сотрудничестве с Вальтером Хомбургером, CBC и другими участниками организовал цикл из шестнадцати дневных часовых концертов. Вскоре фестиваль начал привлекать внимание лучших музыкантов не только Канады, но и всего мира, и в конце концов многие стали приезжать сюда скорее ради музыки, чем ради театра.

В 1953 году Гульд принял участие в трех концертах фестиваля. Первый, состоявшийся 31 июля, — его дебют в камерной музыке, — единственное выступление *Festival Trio** (фортепиано — Глен Гульд, скрипка — Алберт Пратц, виолончель — Айзек Мамотт). В программе — произведения Бетховена и Брамса. Два других концерта — 4 и 14 августа были сольными, с весьма типичной для Гульда программой: Бах, Бетховен, Берг и Моравец. Никаких компромиссов, даже для туристов. Он должен терпеливо сносить жуткие артистические, где капала вода, постоянную влажность, из-за которой пришлось играть без пиджака, «ужасный инструмент и полное отсутствие всякой организации», — как он скажет десятилетиями позже, — не говоря уже о плачевной акустике, дефиците рекламы, немногочисленных зрителях, о буре, начавшейся в самый разгар одного из его концертов, и заработке в 127 долларов за сезон. Тем не менее, ему очень понравилось это первое сумбурное лето: фестиваль стал для него площадкой, позволяющей экспериментировать с репертуаром и новыми идеями, которым в обычном концертном сезоне нет места.

Летом 1954 года состоялись несколько концертов вне программы, лето 1955-го ознаменовалось официальной «инаугурацией музыкальных сезонов» с серией весьма амбициозных концертов**. И хотя у Эпплбаума

* *Festival Trio* позже появилось, по крайней мере, однажды, на радио CBC, 15 июня 1954 года. Исполнялось Фортепианное трио си-бемоль мажор Шуберта в Концерт-холле CBC (записи не сохранились).

** Для исполнения камерной музыки Баха, Бетховена и Брамса в фестивальном театре Гульд присоединился к скрипачу Александру Шнайдеру и виолончелистке Заре Нелсовой. Выступление было передано по телевидению CBC в Торонто, Оттаве и Монреале в сериях «Летний фестиваль» (возможно, в прямой трансляции). Вероятно, была и радиотрансляция: видеозапись не сохранилась, осталась лишь аудиозапись Трио «Духи» (*Geister-Trio*) Бетховена и Аллегretto си-бемоль мажор WoO39, и она звучит так, как если бы была записана без публики.

ма было не очень много денег, он сумел привлечь музыкантов уровня Гюльда, предоставив им почти неограниченную творческую свободу. Ему удалось заинтересовать таких солистов, как Морин Форрестер, Луис Маршалл, Элизабет Шварцкопф, Исаак Стерн, и поднять уровень фестиваля исполнением легендарной «Истории солдата» Стравинского, в котором состоялся североамериканский дебют французского мима Марселя Марсо¹⁶. 12 июля Гюльд играет Второй фортепианный концерт Бетховена с камерным оркестром *Hart House* под управлением Бойда Нила¹⁷, а 29 июля — «Гольдберг-вариации», исполнение которых Джейкоб Сискинд, критик *Montreal Star*, сравнил с «интерпретациями Ландовской, Киркпатрика или Тьюрек».

Эксцентричность Гюльда на сцене и вне ее вызывает множество разговоров. Летом в Стратфорде бывает жарко и влажно, но в 1955 году температура достигала 41°C (105° по Фаренгейту), и послеполуденные концерты из-под раскаленного тента перенесли в казино, здание, больше похожее на сарай и первоначально служившее залом для бадминтона. Жара не мешала Гюльду разгуливать по городу в пальто, шарфе, кепке и перчатках, что поддерживало сложившийся имидж, создававший ему рекламу. Он требовал, чтобы во время репетиций окна были закрыты. Закутанный Гюльд, странный, но симпатичный персонаж, станет обязательной принадлежностью, своего рода символом фестивалей в последующие десять лет.

Сезон 1956 года был еще более ярким, представляя исключительных музыкантов и увлекательную программу. Половина концертов была посвящена известным исполнителям джаза, в то время как классические концерты включали сольные выступления Клаудио Аррау и Рудольфа Сёркина, вокальную, камерную, оркестровую и хоровую музыку от Ренессанса до XX века, включая и самую современную, такую, как камерная опера Бриттена «Поругание Лукреции». В течение года с момента своего последнего посещения Стратфорда Гюльд был очень занят, так как уже стал всемирно признанным музыкантом, концертирующим и записывающимся. Летом 1956 года он дал на фестивале только один концерт — 9 июля. Переполненный зал был свидетелем огромного успеха. Гюльд порастил аудиторию своей многогранностью, появившись в ролях пианиста, дирижера, композитора и автора программы. Он исполнил соло произведения Свелинка, Кшенека и Берга; тогда же состоялась премьера его собственного Струнного квартета (об этом несколько позже); выступил в дуэте с сопрано Бетони Бердсли в шёнберговской «Оде Наполеону». Гюльд дирижировал, сидя за роялем и сам написал программу концерта. На критиков, включая приехавших из Нью-Йорка (*Time*, *Musical America*), он произвел большое впечатление своей виртуознос-

тью и «многогранностью». «На бумаге программа концерта выглядела устрашающе, — написал Росс Парментер из *New York Times*, — но вечер был захватывающим — благодаря господину Гюльду, который одарен в музыке и как мыслитель, и как пианист».

«Канада оказалась для меня потрясающе подходящей страной»

Гюльд стремится к большему, нежели просто к концертам: он хочет делать записи, радиопередачи, писать, сочинять музыку, дирижировать. В начале исполнительской карьеры его достижения во всех этих областях создают ему в стране репутацию музыканта редкой универсальности. Но талант и амбиции не стоят ничего, если нет возможности их проявить. Гюльду повезло — он оказался в нужном месте в нужный момент. Начало его карьеры совпало с периодом большого культурного подъема в Канаде и с появлением организаций, предоставивших ему поддержку и позволивших выступать и успешно реализовывать все более и более разнообразные идеи. Экономическое процветание и возрождение национального духа вызвали у канадцев всплеск национального самосознания: они начинают ощущать свою страну не как колонию, но как независимое государство с огромными возможностями. Стоит лишь кинуть взгляд на все увеличивающийся поток книг, опубликованных после войны, — «Канада на марше», «Канада смотрит вперед», «Канада в созидании», «Канада завтра», «Перспектива Канады», «От колонии к нации»...

Итак, для канадской культуры ситуация была вполне благоприятной. Период от Второй мировой до, приблизительно, 1960 года — бурное время для молодых канадских художников, стремящихся уйти от отягощающей ограниченности прошлого к более личностному и профессиональному типу искусства, с одной стороны — национальному, канадскому, с другой — находящемуся в русле мировых тенденций. Этот культурный подъем особенно ярко проявился в области литературы — особенно в расцвете утонченной, смелой канадской беллетристики и поэзии. В пятидесятых годах Канада, как писал один поэт, — «гнездо поющих птиц». Интерес к искусству со стороны общества, бизнеса и науки был беспрецедентным. Это нашло свое отражение в росте и инновациях канадского кинопроизводства, — в полнометражных, документальных и анимационных фильмах, в развитии радиальных течений актуального изобразительного искусства — экспрес-

сионизма, сюрреализма, абстракционизма, «автоматической живописи» — чему пример такое творческое объединение, как «Автоматисты» в Монреале и, позже, художники-абстракционисты из торонтской Группы Одиннадцати¹⁸.

Это не могло не проявиться и в музыке, поэтому сороковые и пятидесятые стали для нее временем достижения совершеннолетия. Поколение композиторов, завершающих в тот период свое образование, несколько запоздало, но оно с энтузиазмом вбирало современные стили — импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, додекафонию и, позже, сериализм, электронику, алеаторику и так далее — несмотря на враждебность старших коллег и публики. Многие работали в оркестровых жанрах, в камерной музыке, сочиняли крупные произведения для клавишных инструментов, чем до сих пор пренебрегали. «Фактически, мы — первое поколение канадских композиторов», — написала в 1950 году тридцативосьмилетняя Барбара Пентленд. Этим она хотела подчеркнуть, что относится к первому поколению, которое получило основательное образование и добилось серьезного национального и международного признания, не покидая Канады. Быть может, она имела в виду таких исполнителей, как Луис Маршалл, Морин Форрестер, а также Гульда. Действительно, тогда еще многие композиторы и исполнители уезжали в Европу или Соединенные Штаты — заканчивать профессиональное образование и «подпитывать» свои авангардистские амбиции, — но в послевоенный период стало возможным сделать карьеру классического музыканта на родине.

Для того чтобы помочь раскрыться всем этим национальным талантам, необходима новая государственная поддержка. Когда Гульд был ребенком, такой постоянной скоординированной правительственной поддержки искусств, ставшей привычным делом после войны, практически не существовало, а финансовая помощь со стороны бизнеса и частных лиц была редкой и несистематической. Однако война (сама по себе послужившая темой для ряда произведений искусства, получившего известную материальную поддержку от правительства), способствовала укреплению представлений о том, что культура выполняет социальную роль, достойную государственной заботы, и обеспечила широкую поддержку своего рода «нового курса» в искусстве в форме организаций под эгидой государства, и даже некоего Министерства культуры. После десятилетия бурных дебатов и страстных доводов в защиту культурной политики, в 1949 году создается Королевская комиссия по вопросам Национального развития искусств, литературы и науки Канады (названная «Комиссией Мэсси») ¹⁹, которая должна изучить состояние культурных, образователь-

ных, научных институтов и высказать рекомендации относительно их будущего.

Работа Комиссии превращается в своего рода «крестовый поход» в защиту культурного национализма. В ее отчете, опубликованном в мае 1951 года, документально подтверждается значительный культурный подъем в послевоенные годы, однако все еще констатируется «недостаток финансовой поддержки» искусства и артистов страны и подчеркивается недооценка важности системы государственной поддержки в огромной по размерам, но малонаселенной стране, находящейся под воздействием агрессивной американской массовой культуры, экономического контроля, который осуществляют США в области культуры, и страдающей от пережитков колониального прошлого. В меморандуме, представленном Комиссией, констатируется:

Ни один романист, поэт, рассказчик, историк, биограф в Канаде не может, даже очень скромно, жить на доходы от продажи своих книг.

Ни один композитор в Канаде не может жить на средства, зарабатываемые своими сочинениями.

Ни один драматург и большинство продюсеров и актеров не могут обеспечить свое существование, работая на сцене канадских театров; исключение составляют радиопостановки.

Лишь немногие художники и скульпторы, не занимающиеся преподаванием или коммерческим искусством, могут в Канаде жить на доходы от продажи своих работ.

Но ситуация постепенно улучшалась, именно потому, что вышеупомянутая поддержка со стороны государства вызвала бурный рост соответствующих культурных организаций. В сороковые и пятидесятые годы возникло огромное количество самых важных институтов — от Совета Канады по искусству (1945) до Совета Канады (1957), использовавшего рекомендации «Комиссии Мэсси», а в сфере музыки — от Канадского музыкального Совета (1944) до Канадского музыкального центра (1959).

Новые возможности для исполнителей и композиторов в эти годы создавали и другие организации: Канадская лига композиторов (1951), в течение пятнадцати лет организовывавшая собственные концерты; Национальный балет Канады (1951); Симфонический оркестр CBC; Оперная школа Королевской консерватории (1946); Опера CBC (1948); Оперный фестиваль ассоциации Торонто (1950), который стал затем Канадской оперной компанией. После войны Хью Ле Кэйн осуществил ин-

новационный прорыв в области электронной музыки в своей собственной студии, позже предложив свою работу Национальному исследовательскому совету. В Университете Торонто в 1959-м была создана первая в Канаде студия электронной музыки. В высших учебных заведениях молодые канадские композиторы (многие из них — послевоенные иммигранты), постепенно заняли ведущие позиции и создавали новые возможности для своей работы. Значительно вырос уровень стандартов музыкального образования — включая профессиональное. В 1952 году в Университете Торонто и в Королевской консерватории были расширены и реорганизованы музыкальные факультеты и, как следствие, учреждены программы для получения ученой степени; появились курсы композиции и музыковедения.

В Ванкувере в 1950 году состоялся Первый симпозиум канадской музыки, а в 1960-м на фестивале в Стратфорде была проведена Международная конференция композиторов. Инфраструктура классической музыки, особенно ее издательская составляющая, после войны значительно расширилась. Появились, хотя и недолговременные, но важные периодические издания: *Canadian Review of Music and Art* (1942–1948) и более солидный *The Canadian Music Journal* (1956–1962). В это время увидели свет первые фундаментальные каталоги, посвященные канадским композиторам и их творчеству, и ретроспективные обзоры, подобные изданному в 1955 году собранию «Музыка в Канаде», отредактированному Эрнстом Макмилланом. Первая всеобъемлющая история канадской музыки была опубликована в 1960 году.

И именно в эти годы Глен Гильд превратился из местной достопримечательности в международный феномен. Он оказался действительно одним из самых грандиозных достижений в истории канадской культуры середины XX века, и его талант безусловно позволил бы ему иметь успех где угодно и когда угодно, его карьера могла развиваться в другом направлении, возможно, менее благоприятном, не будь у него возможностей, появившихся в Канаде в начале его профессиональной карьеры, — и прежде всего возможности выступать на радио.

«Моя карьера родилась в радиостудии»

В области радиовещания и электронных средств информации Канада была пионером. В 1919 году компания Маркони торжественно открыла в Монреале станцию XWA (позже CFCF), ставшую первой в Северной Америке (возможно, даже и в мире) радиотрансляционной

станцией, ведущей регулярное вещание. Первая радиостанция Торонто, CFCA, приступив к работе в 1922 году, всегда начинала с новостей *Daily Star*. Интерес к радио в двадцатые годы резко возрос. Крупные канадские железнодорожные концерны создавали сети, транслировавшие немало классической музыки. Однако большая часть канадской культуры и молодое радио тех времен монополизировалось американскими коммерческими интересами. Началось энергичное лоббирование более централизованной и служащей образовательным целям канадской системы — по модели, созданной в 1922 году BBC, — направленное против проникновения на радио американской поп-культуры. Результатом этого стало создание в 1932 году амбициозной и во многом противоречивой *Canadian Radio Broadcasting Commission* и в 1936-м — *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC), воспринимавшейся как главное культурное достояние Канады.

Разумеется, канадцы уже имели доступ и к английским, и к американским музыкальным программам. Как и большинство своих сограждан, Гильд, по свидетельству Джесси Григ, слушал Нью-Йоркский филармонический оркестр, Тосканини с Симфоническим оркестром NBC, Метрополитен-оперу и многое другое, что предлагало американское радио. Но он так же жадно слушал CBC, и трудно переоценить, насколько важным и жизненно необходимым ресурсом была развивающаяся CBC для канадских музыкантов. Она стимулировала развитие вкуса к серьезной музыке и привлекала внимание к канадской музыке, музыкантам и музыкальной жизни в стране. Осмысление Гильдом обширного музыкального ландшафта стало возможным во многом благодаря CBC, поддерживающей далеко не самые популярные экспериментальные проекты. Для канадских музыкантов CBC была важнейшим источником доходов, «раскрутки» и вдохновения. Она заказывала канадским композиторам новые сочинения и организовывала их первое исполнение, предоставляла канадским исполнителям другие многочисленные возможности и даже создала собственный оркестр. Многие музыканты Канады были буквально спасены CBC или, по крайней мере, остались в стране благодаря ее поддержке. Кроме того, используя возможности своей многоязычной международной службы, основанной в Монреале в 1944 году, CBC транслировала канадскую музыку в других странах, там, где она была практически неизвестна. Ресурсы, программирование, художественный уровень корпорации стремительно развивались в конце тридцатых годов, во время войны и особенно после войны. С 1944 по 1962 годы существовали франкоязычная сеть *Radio-Canada* и две англоязычные сети: *Trans-Canada* и *Dominion*. В 1948 году половина музыки, транслируемой CBC, была классической,

по большей части — в прямых трансляциях — значительную долю занимала музыка канадских авторов. Спустя десять лет музыкальные программы стали канадскими на 95%. Более того, музыкальной службой, в основном, руководили не бизнесмены, а музыканты-профессионалы. Так, Джоффри Уоддингтон, скрипач и дирижер, с симпатией относившийся к канадской музыке, руководил англоязычной сетью с 1947 года, а в 1952-м стал музыкальным директором.

Гульд дебютировал на CBC в восемнадцать лет. Он рассказал об этом событии в 1974 году в статье «Музыка и технология»:

В один из воскресных декабрьских дней 1950 года я впервые оказался на радиостудии, — ее площадь не превышала размеров гостиной. Мне предстояла встреча с одним-единственным микрофоном CBC по случаю прямой трансляции, в ходе которой я должен был сыграть две сонаты — Моцарта и Хиндемита. (В то время монтаж магнитофонной ленты уже достаточно часто использовался в производстве пластинок, однако на радио еще сохранялась приверженность унаследованному от трансляции из концертных залов принципу, гласящему: «Запишем все от первой до последней ноты и к черту все последствия».) То был первый случай моего участия в подобной трансляции, однако отнюдь не первый мой контакт с микрофоном²⁰.

Но на самом деле речь не идет о действительном дебюте Гульда на радио. В воскресенье во второй половине дня 4 декабря 1938 года шестилетний «маэстро Глен Гульд» выступил в местном театре в настоящем кукольном ревю всех звезд «Дети сегодня». Ревю спонсировала компания, изготавливающая игрушки, оно передавалось CFRB. Глен Гульд исполнил несколько пьес и преуспел в этом, как констатировала местная газета. А 10 марта 1945 года по CFRB передавали концерт лауреатов фестиваля *Kiwanis*, в их числе и Глена Гульда (он получил гонорар в 10 долларов). Вероятно, будучи ребенком, он принимал участие и в других местных передачах. Но именно CBC, а не концертные выступления, сделала его фигурой национального масштаба, и он сам признавал то огромное влияние, которое радио оказало на его музыкальное развитие в начале пятидесятых годов. Кроме того, первые опыты Гульда на CBC сделали его сторонником электронных медиа еще до того, как он дал первый концерт за границей, и привели к тому, что он стал рассматривать работу на радио (а позже и звукозапись) как свою настоящую карьеру. Он считает концерты дополнением к своей работе в медиа, а не на

оборот, и с этой точки зрения его решительный отказ от концертов выглядит скорее неизбежным, чем ошибочным.

С 1950 по 1955 годы Гульд появлялся на радио CBC почти тридцать раз — в трансляциях студийных концертов, а также в «живых» выступлениях с разными оркестрами — на обеих станциях и нередко в рамках весьма престижных циклов передач «Выдающиеся артисты» и CBC «В среду вечером». Эти новаторские передачи искусно сочетали музыку, театр, новости, репортажи, дискуссии и многое другое. Вначале репертуар, исполнявшийся Гульдом на радио, был похож на концертный, добавилось лишь немного камерной музыки. CBC предоставила ему большую свободу действий, став для него основной ареной деятельности как в области старинной, так и современной музыки. И, действительно, именно на радио он впервые публично сыграл некоторые ключевые сочинения своего репертуара: Фантазию Свелинка, Партиту № 5 Баха, Сонату Берга. Именно на радио, впервые в Канаде, с оркестром CBC он исполнил Фортепианный концерт Шёнберга. В студии CBC 21 июня 1954 впервые публично прозвучали «Гольдберг-вариации».

Телевидение появилось в Канаде поздно. ВВС создала первую в мире регулярную телевизионную службу в 1936 году, но Канаде потребовалось более пятнадцати лет, чтобы наверстать это отставание: в огромной, малонаселенной стране, с двумя официальными языками и к тому же покрывающей шесть часовых поясов, телевидение было дорогостоящим предприятием большой технологической сложности. Первая телевизионная программа CBC была передана из Монреаля 6 сентября 1952 года. Первое телевещание из студии Торонто (CBLT) последовало через два дня: это был прямой трехчасовой эфир — смесь из новостей, музыки, театра и дискуссий. В первой передаче, которая представила лучших актеров и музыкантов Канады, Гульд, сам того не ожидая, развеселил всю компанию. Исполнив свой номер — первую часть Концерта Бетховена, — он слушал следующий (секстет духовых инструментов) из-за кулис, опираясь на колонну из искусственного мрамора. Он был так поглощен музыкой, что не заметил, что непроизвольно расшатал колонну, и в результате вынужден был придерживать ее руками, чтобы она не упала, — музыканты на сцене с трудом сдерживали смех. (Дирижер Джоффри Уоддингтон строго осудил это поведение как «крайне непрофессиональное».)

В пятидесятые годы интерес к телевидению был сродни энтузиазму, вызванному радио в двадцатые. И, как и в случае с радио, CBC продемонстрировала увлеченность, стремление к новизне, щедрость по отношению к музыкальным программам. И высокие амбиции: со второго года существования телевидение CBC уже транслировало оперы, оперетты, балеты, оркестровые программы, сольные концерты и концерты

с оркестром — как современные произведения (иногда североамериканские или мировые телепремьеры), так и классические; а также документальные музыкальные фильмы, детские и образовательные музыкальные передачи и многое другое. Когда Гульд появился на телевидении в разнообразных передачах CBC — *Chrysler Festival*, *Folio*, *Ford Startime*, *Graphic*, *Scope* — и, одно время, на *Radio-Canada* — в *L'Heure du concert* [«Час концерта»], — ему было за двадцать. Он уже работал с продюсерами-новаторами, хотя придется подождать еще с десятков лет, пока он начнет экспериментировать с телевизионными форматами, отличающимися от привычного фильма-концерта. Первый визуальный документ, представляющий Гульда за фортепиано, относится к 16 декабря 1954 года. Его второе появление — открытие сезона *L'Heure du concert*, где он лихо исполнил первую часть Первого концерта для фортепиано с оркестром Бетховена с оркестром CBC, демонстрируя свои новые каденции. Он сочинил эти каденции — для первой и третьей частей Концерта — и исполнил их двумя днями раньше с Монреальским симфоническим оркестром. Обе откровенно «анахроничны»: первая, как написал сам Гульд, «скорее fuga в духе Регера», основана на темах первой части, а другая — в форме рапсодии — на удивление хроматична. Обе каденции Гульд, по его собственным словам, написал, дабы ниспровергнуть «изначальное предназначение каденции — служить демонстрации технических возможностей виртуоза». Однако гульдовские каденции настолько оригинальны, что привлекают намного больше внимания, нежели более привычные и даже собственно бетховенские.

«Я всегда был фанатом звукозаписи»

Подобно многим детям, Гульд и Роберт Фалфорд играли «в телефон», соединяя свои дома бечевкой с подвешенными на ней консервными банками. Фалфорд рассказывал, что позже, в возрасте двенадцати лет, Гульд изготовил «оборудование более усовершенствованное, с микрофонами и маленькими громкоговорителями, чтобы делать радиопередачи» от дома Гульда к дому Фалфорда и обратно. «Наша аппаратура функционировала чудесно, — говорит Фалфорд, — но главной проблемой было содержание. После короткого концерта Глена и бюллетеня новостей мой брат Уэйн и я просто не знали, что делать дальше».

Уже с детских лет Гульд чувствовал себя вполне комфортно даже в профессиональных коммуникационных технологиях. Любовь к технике он унаследовал от отца, который увлекался всякими технически-

ми новинками. 15 июня 1922 года в *North Ontario Times* сообщалось: «В семь часов вечера прошлого четверга господин Берт Гольд сумел настроить радио и поймать концерт *Radio Star* (Торонто). Мы впервые смогли послушать радио в нашем городе, и эта новая форма развлечения дошла до нас именно благодаря усилиям господина Гольда». Вскоре, в начале двадцатых годов, Берт установил радиоприемники и динамики для *Gold Medal Radio & Phonograph Company*, а летом 1948 года он уже снимал семейные фильмы на узкоплеченный аппарат.

Когда в конце сороковых годов магнитная лента произвела переворот в радиовещании и звукозаписывающей индустрии, Гульды оказались в числе первых жителей города, купивших магнитофон, — хотя он стоил немало. По воспоминаниям друзей и обнаруженным записям, Глен использовал этот аппарат уже с 1947 или 1948 года. Он быстро осознал все достоинства такой технологии — предоставляющей возможность увековечить свои интерпретации для будущего и для анализа своей игры. Запись становится для него постоянной практикой. Он использовал магнитофон, чтобы не забыть свои композиции или импровизации, записывал свои дуэты с Герреро — в том числе и концерты и, кроме того, игру и сочинения друзей. Среди этих любительских записей есть вещи, которые больше нигде не сохранились: Концерт Моцарта KV 488, этюды и экспромты Шопена, сочинения Скарлатти, Мендельсона и Дебюсси и многое другое. Некоторые из них Гульд предваряет вступительными комментариями. Пассакалию Куперена-Герреро, записанную, когда Гульду было около пятнадцати, он открывает маленьким, веселым и высокопарным спичем, который во многом раскрывает его отроческое понимание романтической исполнительской манеры и его отношение к своему учителю:

Глен Гульд: Сейчас я хотел бы представить новую запись си-минорной Пассакалии Куперена. В наши дни большинство людей, узнав, что кто-то собирается играть произведение этой эпохи и этого стиля, говорят: «Теперь, мой мальчик, первое, что надо делать — играть как можно банальнее и, разумеется, не касаясь педали». Тут я вижу две ошибки. Мы совершенно не собираемся извлечь из фортепиано то, чего не было у клавиесина, но, скорее, пытаемся создавать впечатляющий эффект тем, чем клавиесин обладал. Я попытаюсь показать вам это на примере Пассакалии си минор Куперена...
Голос из публики (Берт Гульд?): ...аранжированную...
Глен Гульд: ...аранжированную господином Альбертом Герреро.

Начав трудничать с СВС, Гульд сразу же стал приобретать у местных компаний записи своих выступлений на радио, сделанные на ацетатных дисках. Некоторые из них, сохранившиеся в его архивах после смерти — единственные записи исполненных им произведений.

Гульд начал делать коммерческие записи, как только предоставилась возможность — сначала на СВС. Международная служба сети создала в 1947 году Службу звукозаписи, которая во времена Гульда выпустила небольшим тиражом высококачественные диски молодых, но уже знаменитых канадских музыкантов, таких, как Луис Маршалл или Оскар Питерсон. Эти записи использовались самой СВС, рассылались в канадские посольства за границей и на иностранные радиостанции. Для Международной службы Гульд сделал три записи, первой из которых (1954) стало волнующее и абсолютно зрелое прочтение Партиты № 5 Баха, дополненное Фантазией *in d* Моравца.

Хотя диски производились в Канаде с 1900 года, во времена юности Гульда классической музыкой интересовалось всего несколько предприятий: *Quality Records* и *Beaver* (обе основаны в 1950 году), а также *Hallmark Recordings*, объявившая себя «единственной звукозаписывающей канадской компанией, производящей и выпускающей собственные долгоиграющие пластинки высокого качества».

В 1952 году Кит Макмиллан, сын Эрнста Макмиллана и продюсер музыкальных передач радио СВС, объединившись с четырьмя друзьями, основал *Hallmark* и выстроил в центре Торонто студию и лабораторию. Компания закрылась в 1959-м, но за это время сформировала небольшой, но весьма смелый фонд, включавший записи канадских исполнителей и композиторов с выдающимися, в определенном смысле, репертуаром. При посредничестве компании *Decca* диски *Hallmark*, продавались даже за границей.

Эрнст Макмиллан уже рассказывал своему сыну о Гульде, и осенью 1953 года Кит принял решение записать пианиста. Альберт Пратц, который выступал с Гульдом в Стратфорде, предложил *Hallmark* записать их с Гленом дуэт*. 3 ноября 1953 года, в возрасте двадцати одного года,

* С Китом Макмилланом Гульд встретился (или, по крайней мере, заменил его), когда тому было семь лет и он впервые присутствовал на концерте Симфонического оркестра Торонто. В середине семидесятых Гульд вспоминал: «...мы с родителями сидели позади двух типов из Высшего колледжа Ба-нады, на несколько лет старше меня, про которых мама сказала: это сыновья сэра Эрнста. Не знаю, откуда ей все было известно, но мама пыталась уделить такую страсть к такого рода сведениям, особенно когда могла использовать их в воспитательных целях. Конечно они были безукоризненно одеты (именно в целях пропаганды это заставило мать обратить на них мое внимание, потому что в то время мой собственный внешний вид не слишком соответствовал требованиям людей нашего круга.) Именно так, сказала мама, должны выглядеть приличные дети — и я моментально их возненавидел».

в здании Объединенной церкви на Блур-стрит в центре Торонто Гульд записал свой первый коммерческий диск: великолепное исполнение Сонаты Берга. Неделей позже он и Пратц записали транскрипции небольших пьес Прокофьева, Шостаковича и Танеева. «У него не было большого желания записывать русские пьесы, — рассказывал Альберт Пратц вскоре после смерти Гульда, — но потом он сделал это очень изящно и, кажется, даже сам получил удовольствие. Впрочем, его работа была превосходной». Когда альбом выпустили в свет, Джон Бэкуит написал, что эти пьесы — «единственная малозначительная музыка, с которой Гульд когда-либо профессионально имел дело». Да и сам Гульд, в 1958 году послав пластинку другу, приписал: «Пожалуйста, не забудьте о Вашем обещании никогда не слушать вторую сторону!»

В 1953 году альбом *Hallmark* принес Гульду не менее ста пятидесяти долларов и предоставил первую возможность опубликовать свои литературные тексты в виде аннотации к Сонате Берга. Еще в школе, несмотря на свой скромный литературный дар, Гульд демонстрировал некоторые писательские амбиции и стремление к самовыражению. Джесси Григ рассказывала, что он любил сочинять для семьи и друзей маленькие шуточные пьески, в которых главную роль всегда отводил себе. В начале пятидесятых годов его ранние тексты о музыке посвящены апологии Нововенской школы: аннотации к сочинениям Берга, лекции и программы концертов Шёнберга и Веберна. Однако в ноябре 1955-го он обратился к Баху — в эссе, посвященном «Гольдберг-вариациям» и предназначенном для программы концерта в Монреале.

Первая опубликованная статья Гульда представляла собой обзор современного состояния додекафонной музыки, и особое внимание в ней уделено Булезу и его поколению. Статья вышла в свет осенью 1956 года в первом номере *The Canadian Music Journal*, что само по себе свидетельствует о статусе Гульда в канадской музыке. Информативная, провокационная и глубоко личная, она стала предвестницей грядущих работ. К сожалению, у статьи было неубедительное, претенциозное название — «Дилемма додекафонистов». Понятно, что насколько первые тексты Гульда привлекательны, свежи и полны идей, настолько же они порой неловки, претенциозны и многословны (или, если сказать помягче, причудливы). Подобно многим талантливым людям, он совершил ошибку, смешав изысканность мысли с многословием, и читатель порой с трудом улавливает нить его рассуждений, особенно, когда автор пускается в глубокий, становящийся все более витиеватым, музыкальный анализ. Несмотря на все свои слабости, первые рукописи свидетельствовали о появлении мыслящего интерпретатора, который ставит, вероятно, кем-то большим, чем просто пианист.

«Я решил, что настало время искать свой путь»

«Это самое лучшее место в мире, — говорил Роберт Фалфорд о квартале Бич, — чтобы проводить там детство, и самое плохое, чтобы провести там юность. Для ребенка этот квартал — рай, где всюду газоны, песок и вода, катки, хоккей, теннисные корты и волейбольные площадки. Для подростка — это закрытый мир, насквозь англосаксонский и протестантский, подозрительная и ограниченная среда, разделенная на группы, где все направлено на то, чтобы узнать, кто за кого и кто наши соседи. В шестнадцать лет подросток квартала должен выглядеть сдержанным, хорошо сложенным атлетическим парнем, не допускающим никакой неоднозначности — ни эмоциональной, ни духовной, ни интеллектуальной».

Даже став зрелым человеком и необычным артистом, Гульд по-прежнему продолжал жить в родительском доме и не собирался нигде уезжать. Рэй Дадли вспоминает, как забавлялись друзья, когда мать привозила девятнадцатилетнего Гульда на вечеринку на своей машине. Он перерос родителей интеллектуально, и порой их ограниченность вызывала у него и гнев, и сарказм. Его истинная жизнь была в его собственной голове, в музыке, и родители больше не могли на нее воздействовать. Он стал независимым — где ему это требовалось, и ему не пришлось доказывать свою самостоятельность, покидая семейное гнездо. С родителями Глен по-прежнему близок, в их доме царит мир. И отец, и мать продолжают поддерживать его и финансово, и эмоционально, он рад, что мать следит за его бытом (в этом отношении самостоятельным он так никогда и не станет). И все же тем или иным способом он постоянно декларирует свою независимость. К восемнадцати годам Гульд перестал посещать церковь, что, вероятно, огорчило его религиозных родителей, и все более и более небрежно стал относиться к занятиям — об этом свидетельствуют табели последних лет его учебы. Родители настаивали, чтобы он завершил высшее образование, но после нескольких разговоров об университете Глен это предложение отверг.

В 1952 году, в возрасте девятнадцати лет, он прекратил занятия с Герреро. Джесси Григ вспоминала, что увидела слезы в глазах разгневанного и разочарованного Глена, когда он натолкнулся на родительское сопротивление своему решению. Гульд чувствовал, что он уже перерос учителя, да и Герреро однажды признался Сильвии Хантер, что больше ничего не может дать своему ученику. Рассказы о том, что Гульд и Герреро

ро постоянно ссорились, не более чем легенда. Правда состоит в том, что в конце обучения идеи юного Гульда по поводу репертуара, интерпретаций, пианистического стиля породили их неизбежное расхождение в художественных взглядах. Некоторые из идей Гульда и его экстравагантная манера поведения на сцене смущали Герреро. Он даже отказался присутствовать на его триумфальном концерте в Мэсси-холле в апреле 1956 года, потому что не мог больше видеть Гульда на сцене.

Впрочем, Глен остался со своим учителем в хороших отношениях вплоть до его смерти в 1959 году. Их семьи также продолжали общаться. Время от времени, уже обретя международную славу, Гульд советует с ним по поводу своей карьеры, идей или интерпретаций. «Ничто не указывало на раскол между ними», — настаивает Рэй Дадли, вопреки периодически всплывавшим слухам. В 1958 году Гульд писал фотографу Юсуфу Каршу: «В какой-то момент я почувствовал, что у меня есть все необходимое, за исключением уверенности в себе, которая в конечном счете является наиважнейшим элементом личности артиста». И когда он обрел, по его собственному выражению, «нестерпимое количество уверенности в себе», необходимое для решения этой задачи, то решил продолжить свое образование самостоятельно.

Хотя газетные статьи описывали его как «счастливого и здорового мальчика» и вундеркинда, уже в конце юности Гульд — персонаж весьма эксцентричный, особенно с точки зрения его собственных родителей. Абсолютно ясно, что он никогда не будет сидеть прямо, одеваться правильно, нормально питаться или держать при себе свои экстравагантные мнения. Его ипохондрия, его привычка слишком тепло одеваться, его склонность к ночной жизни — все это уже очевидно.

«В то время, — сказал он однажды, — я был тот еще тип». Ему становилось все более и более дискомфортно в нормальной социальной жизни. Глен ненавидел вечеринки, особенно если там собирались музыканты, и присоединялся к ним крайне редко. В тех редких случаях, когда он присутствовал на них, всюю проявлялась его пуританская сущность — он не переносил сигареты, алкоголь, ругательства и флирт, что смущало окружающих. Будучи не по возрасту серьезным и, может быть, в чем-то — старше своих лет, он в то же время был забавным, всегда веселым, как правило, дружелюбным, вызывающим интерес и желание слушать его, даже когда он высказывал непривычные суждения. Он никогда не испытывал недостатка в людях, желающих с ним общаться. Тем не менее он сопротивлялся проявлению близких отношений. Фалфорд писал в школьной газете: «Он — закоренелый холостяк уже с тринадцати лет», — и действительно, нет ни малейших свидетельств, что он интересовался сексом в те годы, когда все мальчики проявляют к не-

му любопытство. Когда журналист в Калгари спросил Флоранс Гульд, «интересуется ли ее девятнадцатилетний сын девушками», она ответила, улыбаясь: «Нет, у него на это не было времени, и я рада, что и до сих пор нет». Впрочем, среди друзей Гульда девушки были. Глен уже был убежден, что должен жить в одиночестве, дабы ничто не препятствовало его творчеству. «Я не считаю себя необщительным, — заявил он фотожурналисту Джоку Кэрроллу в 1956 году. — Просто мне кажется, если человек творческий хочет заставить свои мозги работать, он должен принуждать себя к самодисциплине и удалиться от общества».

Он нашел это одиночество в коттедже [на озере Симко], где имел возможность вести спокойную и созерцательную жизнь. Он не собиравшись совсем оставить семейное гнездо, но его интересы и его образ жизни становились все более и более несовместимы с интересами Берта и Флоранс. И хотя его студия находилась позади дома, Глен стал обременителен для своих преданных родителей. По ночам он не спал, иногда принимал друзей, они смеялись, шумели, громко разговаривали, играли на рояле, слушали музыку на полную мощность, не заботясь о том, что тревожат сон его родителей. Так, оставив церковь, школу и уроки фортепиано, он сбегал в коттедж более или менее постоянно. Дадли рассказывал, что Гульд уезжал в Торонто, когда его родители хотели пользоваться коттеджем, и возвращался, когда они направлялись домой, едва повидавшись с ними. Только концерты, радиопередачи или другая работа могли заставить его время от времени покидать свое убежище. В поздней юности он страдал от бессонницы, проводя каждую ночь за чтением, занимаясь музыкой или слушая ее. Он ложился в четыре или пять часов утра и вставал в полдень, часто и не заснув. Соседка Дорис Миллиген, чье окно выходило на коттедж Гульдов, оставляла его открытым, чтобы засыпать, слушая игру Глена.

В коттедже и в соседних городках, вдали от славы, гнет которой он начал ощущать еще до того, как стал всемирно известным, Гульд чувствовал себя очень хорошо. Тесный контакт с природой восстанавливал его физически, творчески и эмоционально. В течение многих лет он старался проводить в коттедже как можно больше времени между турне и сессиями звукозаписи, и родители оставили домик ему. Это было его святилище. За исключением родителей, соседей, почтальона и нескольких друзей, он не видел практически никого — только свою собаку, с которой он совершал длинные прогулки или катался на одной из своих моторных лодок: «Арнольд Ш» и «Альбан Б». Гульд ценил неприязнательность сельских жителей, которых принимал без снисходительности — с ними во время прогулок и посещений деревни он с интересом беседует о кино, о книгах, о событиях в мире, о природе,

о местных новостях, обо всем, кроме классической музыки. Он поведал одному репортеру о госпоже Изабель Дулиттл, которая приходит к нему каждый день и рассказывает, чья собака у кого съела кур и вообще все последние сплетни. Чарльз Эмсен, владелец гриль-бара в Ориллиа, вспоминал, как Гульд частенько запросто заходил к нему поболтать за чашкой кофе. Среди этих людей он был открыт, дружелюбен и даже весел, их общество успокаивало его. Деревенские жители, которые поначалу принимали его потребность в одиночестве за снобизм, как он рассказывал Джоку Кэрроллу, «изменили свое мнение, увидев меня в местном бэнде, играющем на органе. Потом мы вместе сделали несколько аранжировок и записали несколько пьес. Я полагаю, что мой учитель Альберто Герреро испытал небольшой шок, когда, прогуливаясь, случайно попал на один из сеансов звукозаписи и услышал меня, наигрывающего легкомысленную балладу».

Гульд всегда любил общество детей, и они сопровождали его на прогулках и участвовали в его экспериментах с магнитофоном. Соседи относились спокойно и к тому, что он отличается от них, и к его славе. Его воспринимали скорее как друга, как приятного соседа, чем как великого артиста. Билл Сето, державший китайский ресторан «Сады Шангри-Ла» в Ориллиа, однажды упрекнул Гульда за то, что он отменил концерт. Тот ответил, что по дороге почувствовал себя больным и решил отменить концерт и вернуться домой. Но Билл намекнул ему, что по большому счету Гульд не прав — он обещал играть, он дал слово, — и Гульд принял укор с пониманием. Это свидетельствует о том, что он не рассматривал себя как примадонну.

Гульд был «безбытным» человеком: всю свою жизнь он жил и работал в неустроенных и плохо организованных помещениях. В коттедже мать иногда заполняла холодильник; а иначе в домике не было бы ничего, кроме чая. В те времена он выглядел худым и нескладным, уже сложилась его сохранившаяся на всю жизнь привычка «кусочничать», время от времени попивая чай, есть только тогда, когда ужасно проголодается, да и то без всякого удовольствия. Иногда Изабель Дулиттл готовила и убирала у него, но чаще Гульд предпочитал ездить в Ориллиа. Почти двадцать лет, до конца шестидесятых, Билл Сето обслуживал Гульда в своем ресторане. «Он появлялся три или четыре раза в неделю к пяти часам, с *Toronto Star* подмышкой, — рассказывал Сето, — я усаживал его всегда в глубине зала, где его не беспокоили другие клиенты и где он мог, закончив обедать, отдохнуть и посмотреть телевизор. Гульд оставался примерно до десяти с половиной часов вечера. Иногда он хотел поговорить, иногда — нет». Специально для Гульда Сето покупал воду *Poland Water* в бутылках, так как воду из-

под крана тот не переносил, и в знак уважения к клиенту проигрывал записи Гульда (даже Кшенека!) на своем проигрывателе, останавливая его, как только Гульд уходил. Китайскую — и любую другую сложную — кухню Гульд терпеть не мог: «Он был человек стейка и картошки, — говорил Сето, — но ел от души» — это была единственная настоящая еда за целый день.

В период между 1952-м и началом 1955 года Гульд не был, в полном смысле слова, отшельником, он проводил в одиночестве столько времени, сколько возможно: один в коттедже, штудирова партитуры, играя на старом пианино, слушая диски или экспериментируя со своим звукозаписывающим оборудованием. Он говорил: «Магнитофон самый лучший учитель. Я бы пропал без него». (Анджела Аддисон рассказывает, что весь его домик был опутан проводами.)

Его окружали горы книг: «Я читаю просто кипами», — говорил он, и, кажется, одной из задач, поставленных им перед самим собой, считал самообразование в областях, не имеющих отношения к музыке: литературе, поэзии, театре, истории, философии, теологии, эстетике. Он читал классику всех времен и народов, от Платона до Торо, особенно склонен был к русским писателям — Толстому и Достоевскому, но также и к Гоголю, Гончарову, Тургеневу. Он читал немало современных писателей. Его любимыми авторами были Т. С. Элиот, Кристофер Фрай и Франц Кафка, читал он и Борхеса, и Камю, и Чапека, Жида, Гессе, Ионеско, Джойса, Мальро, Мисиму, Сантаяну, Сосэки, Стриндберга и многих других. Его друг Бен Сонненберг, мысленно возвращаясь в 1959 год, дополняет этот список: У. Г. Хадсон, Р. Б. Каннингэм Грэм и Джон Каупер Поуис. Главная фигура, конечно, Томас Манн*. в особенности, его «Будденброки», «Волшебная гора», «Доктор Фаустус» и ранний рассказ «Тонио Крегер», который Гульд прочитал в возрасте восемнадцати лет. В новелле нарисован портрет страстного, легко возбудимого молодого эстета, странного, не от мира сего. С ним Гульд будет идентифицировать себя всю жизнь.

В полном соответствии со своим репертуаром, в котором легкая или популярная музыка отсутствует, Гульд не читал ни детективов, ни фантастики. Он любил книги, в которых есть глубокие идеи, в которых обсуждаются проблемы этического, теологического или эстетического порядка, касающиеся философии жизни, стимулирующие его с интеллектуальной точки зрения. Он резко осуждает книги, в кото-

рых идеи подвергаются святотатству или ироническому ostracism. Среди русских писателей, например, он не любил ни Чехова, ни блистательного Набокова, которого считал аморальным. Несколько сочинений Трумэна Капоте, с которыми он ознакомился по совету друзей, восхищают его техникой, но не этикой. Он находит книги Генри Миллера «тяжеловесными», а Джека Керуака — «слабыми».

Немецкий романтизм, подготовивший почву для эстетики Вагнера, Штрауса, школы Шёнберга и другой музыки, которую Гульд любил, он находит в литературных и философских трудах — например, у Томаса Манна он заимствовал идеи, касающиеся взаимоотношений артиста и общества. Его идеалистический и моралистский подход возникает под впечатлением литературы, следующей этой традиции. Представляется, что он любил все немецкое, и хотя знал на этом языке всего несколько слов, не мог удержаться от немецкого акцента всякий раз, когда говорил на темы, посвященные Германии. Фалфорд пишет: «В год, когда он впервые прочитал “Так говорил Заратустра” Ницше, акцент стал чрезмерно сильным». Можно вообразить, насколько привлекательным для молодого и волевого художника, живущего в опутанном традициями городе, оказался ницшевский индивидуализм. Шопенгауэр также оказал на Гульда большое влияние. Джон Бэквит рассказывал, что в начале пятидесятых Гульд обсуждал (достаточно неопределенно) возможность написания оперы на основе сочинений Шопенгауэра. Ведь именно Шопенгауэр, который, к примеру, проповедовал освобождение от мирской сущности, условных ценностей и сублимацию основных инстинктов в пользу жизни, посвященной искусству, и утверждал, что назначение искусства состоит в выходе за пределы эмпирического мира в иные, нематериальные сферы.

«Композитор, — писал он, — являет внутреннюю природу мира и выражает самую глубокую мудрость на языке, умственно непостижимом». Гульд, вероятно, не разделял трагических, пессимистических, мизантропических взглядов Шопенгауэра на жизнь, но он, конечно, был сторонником идеалистического аспекта эстетики философа — философия Шопенгауэра всегда была привлекательна для людей искусства. Кроме того, он разделял взгляды Шопенгауэра на искупительную силу искусства, искусства как утешения для несовершенного мира. Действительно, гульдовская романтическая концепция «экстаза» напоминает идею союза с нематериальной сферой, высказанную Шопенгауэром.

В годы, которые следуют за окончанием уроков с Герреро, Гульд посвящает себя прежде всего размышлениям. Обосновавшись в деревне, он размышлял на теоретические и практические темы: о морали и об

* 19 октября 1955 года Гульд выступил на радио СВС, чтобы почтить память недавно скончавшегося Манна вдохновенным исполнением Сонаты ор. 111 Бетховена, о которой идет речь в «Докторе Фаустусе». В шестидесятых он собирался сделать на радио документальную передачу о Манне.

эстетике, о музыке, о ее интерпретации, о фортепиано и исполнительской практике, о своем будущем, о своей карьере и о своих обязанностях зрелого человека перед музыкальным миром. В годы уединения он не переживал кризис; он терпеливо закладывал основы своей будущей профессиональной карьеры. Его отец сказал: «Он только и делал, что упражнялся и готовился».

Он становился Гленом Гильдом.

«В глубине души я всегда считал себя композитором»

Еще в юности Гильд решил, что цель его жизни — стать композитором; не просто писать музыку параллельно карьере концертанта, но быть композитором в самом полном смысле слова. Он рассматривал карьеру концертирующего пианиста и звукозапись только как средство заработать деньги и приобрести известность, которые позволят ему полностью посвятить себя композиции, и предполагал, что однажды навсегда прекратит давать концерты. Его юношеские взгляды непреклонны: композиция — это больше, чем хобби, даже если его музыка не демонстрирует выдающегося таланта. В начале пятидесятых годов у него случилась «вспышка сочинительства», результатом которой стали несколько додекафонных пьес — от них впоследствии он будет отрекаться, — но до времени своего уединения в коттедже он не написал ничего. Тогда он решил раз и навсегда доказать себе, что он — композитор. Так, с апреля 1953 по октябрь 1955 года он посвятил много времени сочинению Струнного квартета фа минор.

Гильд принялся за работу с энтузиазмом, длительное время даже пренебрегая фортепиано. Однако сказывался недостаток опыта в композиции: работа шла медленно, зачастую он сочинял всего несколько тактов в день, что подтверждают даты на его рукописях. Быть пианистом, даже очень большим пианистом, — не залог того, что можно стать успешным композитором. Очевидный талант и темперамент, немаловажные для осуществления цели, налицо, но образования не хватало. Гильд кривил душой, когда говорил в интервью, что изучал композицию в консерватории Торонто. В то время эта сторона его образования ограничивалась, в лучшем случае, некоторыми простейшими фактами из курса элементарной теории музыки. Но гордость не позволяла Гильду обращаться за помощью к квалифицированным специалистам. Он часто говорит о своей работе коллегам-музыкантам и проигрывает им пассажи из Квартета.

но делает это скорее для того, чтобы увидеть реакцию, нежели услышать совет. Его вопросы были чисто технического порядка.

В результате получилось, мягко говоря, очень странное произведение. Оно шокировало коллег, которые знали Гильда как одного из самых рьяных в Канаде защитников Нововенский школы. Дело в том, что в Торонто уже в 1946 году Джон Вайнцвайг написал Квартет в додекафонной технике, и большинство ожидало от Гильда чего-то подобного. Однакоopus Гильда оказался романтическим и абсолютно тональным. В каком-то смысле он напоминает Рихарда Штрауса, композитора, к началу пятидесятых годов достаточно прочно забытого. Гильд охотно признавал влияние Штрауса и других поздних романтиков — Вагнера, Малера, Рegera, Франка и Брукнера, чей Струнный квинтет фа мажор он совсем недавно для себя открыл. («Я думаю, это самое чудесное произведение, из когда-либо им написанных, единственное, где тубы не оглушают в момент кульминации».) Но поздний романтизм — лишь одна из сторон этого сочинения, в котором отразилось трехвековое богатство музыкальных стилей. Так или иначе, Гильд затронул в нем все, что интересовало его в молодости: гармонию позднего романтизма, форму классической и романтической сонаты, фугу и другие контрапунктические формы, — все, что существовало от Ренессанса до XX века, вплоть до атонального языка некоторых произведений прошлого столетия, таких, как Соната Берга, [Первый струнный квартет] op. 7 Шёнберга и десять других квартетов различных авторов, которые, по его собственному признанию, Гильд взял за образец.

«У меня всегда была слабость к личностям *fin de siècle*²¹, к артистам, которые, оказавшись на вершине эпохи, сумели примирить в своем творчестве противоположные тенденции», — сказал Гильд в интервью на радио CBC в 1967 году. Он чувствовал себя одним из них и признавал, что в Квартете попытался соединить свободную гармонию позднего романтизма с унифицированной конструктивистской техникой додекафонной школы. Он считал, что его работа была своего рода упражнением, где использовался простой мотив, развивающийся из четырех нот (*до, ре-бемоль, соль, ля-бемоль*)*, трактуя его в качестве

* Такие четырехзвучные мотивы обычны для полифонической музыки начиная с эпохи Ренессанса. Если, как здесь, они используются в миноре, то окончание мелодии звучит несколько патетично, подобно футурованным сочинениям от «Мессии» Генделя и вплоть до *Cool* в «Вестсайдской истории». «Патетический» мотив из четырех нот характерен также для поздних квартетов op. 131 и 132 и *Grosse Fuge* op. 133. Бетховена. С последней Гильд познакомил в начале пятидесятых Морри Кернман. И хотя Гильд никогда не упоминал позднего Бетховена среди авторов, оказавших влияние на его Квартет, все же повторы мотива создают ощущение некоего подобия, особенно по отношению к медленной интродукции op. 132 и к *Grosse Fuge*.

зародыша всех формобразующих, мелодических и гармонических элементов произведения. (Композиторы Нововенской школы высоко ценили подобную экономность материала, которую Шёнберг называл «развивающей вариацией».) Квартет одночастный, в нем немногим более восьмисот тактов и длится он около тридцати пяти минут. Его композиция в общих чертах соответствует обычной сонатной форме (экспозиция, разработка, реприза), однако кода, длящаяся около трехсот тактов (самый длинный раздел), несколько нарушает классические пропорции.

Очевидно, что Гульд находился под неким совокупным воздействием этих структур, воплотив в одной части Квартета приемы, свойственные многочисленным композиторам XIX–XX веков, подобно тому, как это сделал Шёнберг в своей Камерной симфонии № 1 и в Квартете ор. 7. Можно считать его Струнный квартет одним из первых «маневров» кампании, направленной против музыкальной моды — против влияний, на его взгляд весьма эклектичных. Он говорил, «что пытался расшатать *Zeitgeist*»²², чтобы доказать: можно любить одновременно и Штрауса, и Шёнберга, и даже пробовать их сближать. Но эта вещь к тому же весьма автобиографична; она отвечает, как объясняет Гульд, «его потребности подвести итог всем влияниям, которые наиболее глубоко затронули его в юности». В этом отношении Квартет — своеобразный разоблачительный документ, попытка отразить собственное душевное состояние.

Все это делает Струнный квартет Гульда уникальным и удивительным, хотя и не слишком значительным произведением. У него много достоинств, из которых не последнее — желание увидеть Штрауса «глазами» Шёнберга, желание весьма провокационное, но и предоставляющее немало интересных возможностей. Вопреки тому, что один критик описал — отчасти справедливо — как «хаотическое, беспорядочное нагромождение нелепо обработанных диссонансов», очевидно, что Гульд уверенно владеет языковыми средствами, основанными на гармонии, связанной со сложной хроматикой. Напряженность между предельно острой диссонантностью Шёнберга и ярким разрешением этой проблемы у Штрауса, трогает своей достоверностью. Гульд демонстрирует глубокое понимание контрапункта у мастеров барокко, романтизма и своих современников, а также своеобразную ловкость, необходимую для развития своих собственных идей контрапунктическими средствами. Кроме того, привлекает лиризм этой музыки, даже если мелодии временами угловаты и навязчивы.

Но все же остается немало нерешенных серьезных проблем. а стилистический синтез Гульда страдает от недостатка композици-

онной техники. Ритм и контрапункт иногда запутанны. По собственному признанию, у Гульда не было опыта сочинений для струнных и он не знал, как расположить инструменты, чтобы подать свою музыку наилучшим образом. (Он пытался спрятаться за объяснением, что думал о музыке «абстрактной», независимой от инструментовки.) Четыре инструмента втиснуты в относительно узкий диапазон, как если бы подсознательно он захотел сочинить произведение, легко исполнимое на фортепиано*. Слушатель с большим трудом может распутать плотный клубок структур, главным образом потому, что Гульд почти постоянно требует легатной фразировки. Его немногочисленные попытки использовать иные штрихи на струнных — *fizzicato*, *sul ponticello* — отдают неуверенностью, а в отдельных пассажах проявляется даже известный дилетантизм, например, когда один инструмент «испытывает нехватку в нотах», а другой должен выходить из положения, ведя мелодическую линию двойными нотами. Кроме того, произведение, написанное для четырех голосов, — монотонно, потому что все инструменты, как кажется, одновременно играют одно и то же. Квартет звучит так, как будто его сочиняли по несколько тактов в день. Несмотря на всю ее сложность, выстроенная структура отличается недостатком драматического развития. По этой причине трансформация четырехзвучного мотива, по общему признанию весьма изобретательная, в результате утомляет.

Вторая половина сочинения особенно слаба: она состоит из бескончаемых вариаций главного мотива. У этого Квартета, как у парижского выставочного центра «Помпиду», вся машинерия на виду. Гульд-композитор страдает от тех же недостатков, что и Гульд-оратор и автор: он против применения красного карандаша, из-за чего и возникает «многословная» структура произведения, невозможная у Гульда-интерпретатора, непревзойденно владеющего крупной формой. Композитор Отто Йоахим, виолончелист Струнного квартета Монреаля, в 1956 году сочинил элегантный, с богатым контрапунктом, красивый Квартет в додекафонной технике (с которым Гульд был знаком). По словам Йоахима, Гульд «совершил типичную ошибку начинающего композитора: он не знал, как и когда поставить окончательную точку в своем произведении». Доказательств

* «Я могу сыграть все это на фортепиано, — сказал Гульд однажды, — за исключением нескольких мест, где нуждаюсь в другом пианисте, чтобы вести партию виолончели. Я настолько устаю от этого, что после должен провести два дня в постели». Фрагмент Квартета в его исполнении можно услышать в интервью, данном в 1959 году на радио CBC в передаче «Дома у Глена Гульда».

вом служит нескончаемая кода, в которой, более чем где-либо еще, проявилась неопытность и незащищенность Гульда. «В конце концов, — писал Кен Уинтерс из *Canadian Music Journal*, — произведение производит впечатление не значительности, а, скорее, растянутости; живость приносится в жертву техничности; вместо богатства — изощренность; вместо очарования — сложность».

Одним словом, это сочинение имело весьма умеренный успех. Но затем, спустя шесть месяцев после завершения Квартета, Гульд в мгновение ока становится всемирно известным записывающимся музыкантом и вдруг получает поддержку, не соответствующую достоинствам Квартета. Впервые его исполнил по французской радиосети CBC Струнный квартет Монреаля 21 мая 1956 в цикле передач «Премьеры». Вскоре последовало и первое исполнение на публике — 9 июля в Стратфорде. Чуть позже, но в том же году Струнный квартет Монреаля записывает его для Международной службы CBC, и в октябре Гульд подписал в Нью-Йорке контракт с небольшой и быстро развивающейся компанией AM-CA Publishing Co., управляемой психиатром Уильямом Барджером и канадским композитором Робертом Баркли. (Год спустя компания изменила название на *Barger and Barclay*.) Несколько изданий партитуры, целиком и по частям, появились к концу 1956 года. Та же фирма в 1958 году издала каденции Гульда для бетховенских концертов. Американская премьера Квартета состоялась в ноябре 1959 года в программе оркестра Кливлендского женского комитета, в исполнении *Symphonia-Quartet*, составленного из оркестрантов. В той же самой программе Гульд дал лекцию-концерт о Шёнберге и был столь впечатлен интерпретацией *Symphonia-Quartet*, что убедил *Columbia Records* записать ее. Он присутствовал при записи в Кливленде 13 марта 1960 года и объявил, что «взволнован» альбомом*.

Для канадского струнного Квартета это была большая удача. Канадская камерная музыка тогда почти не издавалась, и Джон Бэковит в обзоре 1956 года писал, что только две записи сочинений канадских композиторов увидели свет, обе — в студии *Hallmark*. В своей рецензии он отметил, что композиция молодого пианиста стала первой масштабной и серьезной работой, к тому же доступной для покупателей, — изготовленной на главной американской студии звукозаписи. О таком внимании канадские композиторы в то время могли только мечтать.

* Гульд называл свой Струнный квартет «Опусом 1», и на конверте пластины, выпущенной *Columbia*, так и напечатано. Но ни на опубликованной партитуре, ни на записи CBC этой надписи нет.

После премьеры Квартет получил превосходные отзывы в газетах Нью-Йорка и Торонто («волнующее и впечатляющее произведение», «произведение большой зрелости, которая свидетельствует об утонченном проникновении в музыку», «глубокое, мелодичное произведение»). Но более компетентные критики, включая некоторых торонтских композиторов, высказались иначе. Квартет был «работой прилежного ученика, — написал композитор Грэм Джордж в *Canadian Music Journal*. — На таком знаменитом музыканте, как мистер Гульд, лежит ответственность более высокая, чем у неизвестных авторов, имеющих возможность свободно экспериментировать, так как на них никто не обратит внимания. Довольно грустно, что музыкант такого уровня позволяет себе публиковать столь нелепую вещь». Другие композиторы высказывают замечания того же порядка, и их мнения не могут расцениваться просто как проявление недовольства или недооценки, желание принизить или приуменьшить доморощенный талант, что типично для канадцев. Речь идет не о презрительном фыркании модернистов, которые считали, что Гульд предал авангард, а о разумной критике вполне компетентных судей. Если бы Гульд оттачивал свое композиторское мастерство, не привлекая всеобщего внимания, прежде чем предоставлять своего первенца публике, его композиторский дебют был бы, возможно, более благоприятным. И все же он более чем удовлетворен своим произведением. В 1959 году он заявил: «Это то, чем я больше всего горжусь», — допуская однако, что «не совсем преуспел» из-за отсутствия опыта в сочинении для струнных. В 1974-м он информировал своих издателей, что «уже давно собирается подготовить пересмотренную редакцию» своего Квартета. Однако этого не произошло.

«Покинуть Канаду было бы предательством»

Существует давняя шутка (одна из многих) по поводу характера канадцев: «Почему в Канаде не обязательно закрывать котелок, где варятся омары? Потому что если один из них попытается убежать, другие его удержат». Согласно этому мифу — еще живому сегодня и не собирающемуся умирать — канадцы признают таланты своей родины или поздно, или без всякой благодарности, или вообще не признают, пока не убедятся в том, что они имеют успех в США. Когда Гульд был еще молод, считали, как правило, что иностранные артисты превосходят канадских, даже если есть доказательства обратного. Эрнст Макмиллан

написал в 1931 году: «У нас в Канаде у определенной части публики есть тенденция принимать лишь то, на чем стоит волшебная печать Нью-Йорка». Уиндем Льюис, писавший во время войны, назвал канадцев «подозрительными ко всему канадскому». Канадский художник с талантом международного масштаба, который решает жить в своей стране, всегда вызывает удивление и подозрение: «Если вы столь талантливы, почему вы еще здесь?»

Но Гульд не приходилось искать одобрения на родине. Его талант быстро признали, взрастили и полюбили. У него были возможности самого разнообразного проявления своего таланта. К концу 1954 года он был известен по всей стране как блестящий музыкант с глубокой индивидуальностью, его не обходят вниманием и средства массовой информации. Многие критики приводят его в пример, выступая против клише самоуничижающегося канадца. Хью Томсон, например, написал: «Вчера вечером в Мэсси-холле девятнадцатилетний торонтский пианист пошатнул миф о том, что с оркестром могут играть лишь солисты с иностранным именем и международной известностью». Фигура Гульда свидетельствует, писал Джон Крэгланд в 1953 году, что «и канадские пианисты могут занять место в рядах лучших артистов, когда-либо здесь услышанных». Рецензент из Кингстона, Онтарио, в том же году предсказал, что имя Гульда лет через десять будет у всех на устах (оказалось, через три года).

Канадские оркестры, звукозаписывающие и вещательные компании по-прежнему обладали крайне скудными возможностями для популяризации в США и в мире, и мировое музыкальное сообщество в те дни ничего от Канады не ожидало. Только концерты за границей и крупная американская звукозаписывающая компания создадут Гульду международную репутацию. Но его домом навсегда останется Канада: «У меня нет ни намерения, ни желания оставлять Канаду. Во-первых, я не вижу для этого никаких причин. Канада всегда была очень хороша для меня. Во-вторых, я очень люблю эту страну», — сказал он в интервью в 1959 году. Разумеется, оставаться в Торонто было удобно для Гульда, не любившего никаких изменений и всегда предпочитавшего привычное неизвестному. В Торонто — городе, где сформировались его личность и его мышление, — он на своем месте. «Канадцы моего поколения выросли, полагая, что если бы мы были очень хороши, или очень умны, или и то и другое вместе, то мы бы в один прекрасный день закончили Канаду как школу», — пишет Роберт Фалфорд. Но Гульд доказал, что канадец больше не должен покидать свою страну — даже в электронную эпоху, когда для артиста выбор места проживания важен меньше, чем когда-либо. Более того, Гульд не

просто остался в Канаде, не отказавшись при этом и от мировой популярности. Он делает «канадскость» основой своего искусства. И уезжая из страны на время ради славы и денег, а с ними — власти и свободы, он остается в Канаде, сохраняя близость к организациям вроде CBC, что позволяет ему делать то, что хочется. А это для него приоритетно.

Комедиант

Турне 1955–1964 годов



«Никогда в жизни я не чувствовал себя так легко, как перед моим нью-йоркским дебютом в Таун-холле»

В середине пятидесятих годов канадский музыкант, не имеющий поддержки американского агентства, не мог рассчитывать на коммерческий успех своих концертов. Поэтому не удивительно, что многие канадские исполнители отправляются к своим соседям на юг, чтобы заработать на жизнь. К 1955 году Гульд был, вероятно, самым знаменитым и почитаемым исполнителем классической музыки в Канаде и одним из наиболее удачливых среди них: благодаря таланту, финансовой поддержке семьи и умелому управлению Вальтера Хомбургера, он не нуждался в услугах американского менеджмента или в частных уроках и ему не было нужды беспокоиться о своих расходах. Однако даже Глен Гульд не мог завоевать международную известность, не выезжая за пределы своей страны.

Американскую поездку Гульда Хомбургер начал планировать с начала 1953 года. В мае 1954-го пианист нанес короткий ознакомительный визит в Нью-Йорк, но готовым к американскому дебюту почувствовал себя не раньше января 1955-го. 2 января, сопровождаемый Хомбургером (поездка состоялась на собственные и родительские средства), он предлагает характерную для него программу на концерте в галерее *Philips* в Вашингтоне: «Павана Лорда Солсбери» Гиббонса, Фантазия Свелинка, пять трехголосных инвенций и Партита соль мажор Баха. Вариации Веберна, Соната оп. 109 Бетховена и Соната Берга. Веберна он сыграл дважды, чтобы подчеркнуть, как сам объяснил со сцены, сходство его Вариаций с произведением Бетховена. Нарочитое отсутствие виртуозной романтической музыки, по которой обычно судят пианиста, в особенности неизвестного, при его первом появлении. Гульд объяснит годы спустя: «Я постарался выбрать самую странную программу из всех возможных». И вот результат. Пол Хьюм, музыкальный критик из *Washington Post*, пишет: «2 января рано давать предсказания, но вряд ли нам повезет и 1955 год преподнесет нам еще один столь же изысканный концерт. Нам посчастливится, если мы будем иметь возможность присутствовать на других, столь же прекрасных и столь же значительных концертах». Он заключает: «Глен Гульд — пианист, который являет миру редкое дарование. Нет нужды долго его искать, чтобы понять, какой славы и какой публики он достоин. Пианиста, подобного ему, еще не существовало».

Вечером 11 января Гульд повторяет ту же программу в Таун-холле. Таун-холл — небольшой зал в центре Манхэттена, самое удачное место для дебютов. Большого внимания Гульд не привлек, и его имя не вписывалось в сносшибательный перечень музыкантов, которых нью-йоркские меломаны имели шанс услышать в январе: Бенни Гудмен, Струнный квартет Будапешта, скрипачи Миша Эльман и Иегуди Менухин, органист Альберт Швейцер и гитарист Андрес Сеговия и много известных пианистов, таких, как Клаудио Аррау, Джина Бахауэр, Александр Браиловский, Клиффорд Кёрзон, Рудольф Фиркушни, Майра Хесс, Мечислав Хоржовски и Соломон¹. В январской программе Таун-холла сообщается о концертах пианистов Уэбстера Эйткена, Пауля Бадур-Скоды и Фридриха Гульды. В тот день главный музыкальный критик *New York Times* Говард Таубмен предпочел концерт скрипача Юлиана Олевского, состоявшийся в более престижном Карнеги-холле, променяв Гульда на второсортного музыканта. Как вспоминал сам Гульд, публика на его концерте была немногочисленной — человек примерно двести пятьдесят. Самые дорогие билеты стоили не больше 2,88 доллара, а сам Гульд и вовсе ничего не заработал, так как заплатил 450 долларов за аренду зала и около 1000 — за рекламу и обслуживание. Атака «фиброзита»² скрутила его руки прямо перед концертом, но, по его словам, он «нашел симпатичного фармацевта и смог решить проблему вовремя». «Это был один из тех редких случаев, — признавался пианист, — когда я действительно играл с удовольствием».

Публика приняла Гульда с большим энтузиазмом, требовала бисов, атаковала его в кулисах. Благодаря заботам его друга Харви Олника в зале присутствовали пианисты Гэри Граффман и Уильям Кэпелл. «Бахист» Пауль Бадур-Скода был восхищен гульдовским контрапунктом и поделился своим восторгом с одним из канадских репортеров. Многочисленные рецензии высоко оценили уникальный стиль, эмоциональность исполнителя и смелый выбор программы. Джон Бриттс в *Times* описывает концерт, как «один из самых многообещающих дебютов, которые приходилось слышать критику за последнее время». Берт Гульд, приехавший в Нью-Йорк на машине, со своей обычной сдержанностью заявил в *Toronto Daily Star*: «Мой сын дал им хороший концерт».

Несмотря на восторги газет по поводу этого дебюта, сам Гульд не считал его «сенсацией, которая привела мир музыки в волнение», но заключил, что, не поступаясь своими музыкальными предпочтениями, может иметь успех у искушенной публики. Он возвратился домой измученный, но счастливый, чтобы возобновить свои обязательства в Оттаве, Торонто, в Стратфорде и Монреале. Пройдет больше года, прежде чем он снова появится в США.

«CBS была очень терпелива ко мне!»

«Все эти вещи, в высшей степени созвучные мне духовно, могли разнообразить репертуар, при этом они предоставляли публике, — среди которой, как я надеялся, могли быть руководящие работники звукозаписывающих фирм, — возможность обнаружить настоящие редкости, в большинстве своем никогда не записанные». Так Гүльд определяет необычную программу своего дебюта в США. И действительно, представители индустрии звукозаписи — не без помощи его друзей — присутствовали среди слушателей. Накануне нью-йоркского дебюта, спустя шесть месяцев после совместного камерного концерта, скрипач Александр Шнайдер в непринужденной беседе с Дэвидом Оппенхаймом, артистическим и репертуарным директором *Columbia Masterworks*, сообщил о предстоящем концерте, заметив, что Гүльд «увы, немного сумасшедший парень, но его экстраординарная игра на рояле производит гипнотический эффект». Невероятно заинтригованный, Оппенхайм отправился на концерт и был потрясен. «Гүльд создал воистину сакральную атмосферу, это было ошеломляюще, своего рода месмеризм!» — рассказывал он впоследствии [биографу Гүльда] Отто Фридриху. На следующий день Оппенхайм предложил Гүльду эксклюзивный контракт на звукозапись. «Впервые, — пишет Хомбургер в *Toronto Daily Star*, — они подписали контракт с артистом сразу же после его дебюта», и это был первый контракт *Columbia* с канадцем. Его предварительная версия направляется в Торонто в феврале, до весны Хомбургер ведет переговоры, а в мае подписывает трехлетний контракт. Позднее Гүльд отклонил этот контракт, найдя его «смешным»; серьезные гонорары в *Columbia* он начнет получать только в конце пятидесятых годов.

Остановив свой выбор на столь необычном и бескомпромиссном классическом музыканте, как Гүльд, *Columbia* проявила здравый смысл, и Гүльд остался верен этой фирме всю жизнь. В конце XIX века *Columbia* — одна из первых в ряду фирм бурно развивающейся индустрии звукозаписи. (Ее первой крупной звездой был американский композитор и дирижер Джон Филип Соуза.) Исключительный авторитет она приобрела в 1938 году после присоединения *Tiffany Network*, CBS, сети *Toscanini* и Нью-Йоркского филармонического оркестра, собственности Орсона Уэллса и Эдварда Марроу. В течение сорока с лишним лет она «играла вторую скрипку» в RCA Victor, но с конца Второй мировой войны начала доминировать на рынке звукозаписи. С 1955 года в *Columbia* приходят люди, которых волнует нечто большее, нежели просто коммерция. Примером может слу-

жить Дэвид Оппенхайм, профессиональный кларнетист (и муж актрисы Джуди Холидей).

В те годы функцию «духовного руководства» предприятием выполняет Годдар Либерзон (1911–1977). Приглашенный в *Columbia* в 1939 году, четыре года спустя он стал директором *Masterworks*, а в 1956-м занял пост президента. Позже Гүльд отзовется о нем как о «наиболее энергичном и любознательном среди всех руководителей музыкальной индустрии его поколения». Годдар Либерзон родился в Англии и там же получил композиторское образование. Но сфера его деятельности была невероятно разнообразной. Он работал продюсером в области звукозаписи, режиссером передач на радио, импресарио, преподавателем, занимался научными исследованиями, и Гүльд вспоминает, что их первая беседа во время ланча в 1958 году была посвящена особенностям звукозаписи в опере Берга «Лулу». Либерзон — учтивый, образованный человек, владеющий разными языками, много путешествующий, с большими связями, с обширными интересами вне музыки. В светских кругах, где он вращался, Либерзон был известен своим шармом и острым юмором. К тому же он знал, как делать деньги: в 1948 году благодаря Либерзону *Columbia* с большим успехом выпустила небьющуюся долгоиграющую пластинку на 33 оборота. Позже он создаст отделение популярной музыки, которое позволит *Columbia* заработать миллионы на альбомах с бродвейскими мюзиклами, «Споём вместе» Митча Миллера и на певцах, чьи выступления предназначены для широкой публики — таких, как Дорис Дэй, Энни Уильям и других, в том числе джазовых. Именно с джазом связан самый большой успех *Columbia* в начале «эры долгоиграющей пластинки». В области классической музыки идеализм Либерзона принес ему репутацию героя: поскольку, как он полагал, *Columbia* зарабатывает вполне достаточно благодаря записям популярной музыки, она может позволить себе работать в убыток, поддерживая амбициозные проекты записей классической музыки высокого художественного уровня. (По его словам, отделение *Masterworks* — артистическая совесть *Columbia*.) Под руководством Либерзона *Columbia* выпустит в свет полное собрание сочинений Шёнберга и Веберна, запишет современную американскую музыку, а также пригласит Стравинского продирижировать собственными произведениями. А кроме того, осуществит записи редко звучащей «элитарной» старинной и современной музыки.

Первые же переговоры о контракте свидетельствуют о желании Гүльда самому контролировать взаимоотношения с *Columbia*, и компания предоставила ему *carte blanche* в выборе репертуара, временами играя при этом роль «адвоката дьявола». И все же, когда Гүльд собрался записать на своем первом диске «Гольдберг-вариации», администратор

усомнился в верности его решения. Его можно понять: речь шла о ментальном, известном лишь профессионалам произведении, которое Гульт всего несколько играл раз на публике, к тому же — о произведении, написанном для клавесина. Вряд ли оно могло бы стать ходовым товаром в каталогах пластинок. (До сих пор только Розалин Тьюрек и Йорг Демус записывали эти вариации на фортепиано, да и то для малоизвестных фирм.) Гульт настаивает, *Columbia* подчиняется, и это, как он вспомнит двадцатью пятью годами позже, — «был единственный эпизод в отношениях между мною и CBS, отдаленно напоминающий противодействие». Надо признать, «Гольдберг-вариации» — для начала карьеры не самый разумный выбор, хотя отвага, с которой впервые принимают за такое произведение, чтобы его записать, достойна похвалы, а лучший момент подобрать было трудно. Как писал Роланд Джелатт в книге *The Fabulous Phonograph* («Легендарный граммофон»), для бурно развивающейся звукозаписывающей индустрии 1955-й был годом, богатым на события.

Columbia незамедлительно воспользовалась услугами новообретенного сотрудника. Между 10 и 16 июня, спустя неделю после подписания контракта, Гульт проводит четыре дня на Манхэттене, в студии на Тридцатой улице, расположенной в бывшей пресвитерианской церкви, записывая Вариации. Хотя это был его первый опыт сотрудничества со звукозаписывающей компанией такого уровня, он с самого начала демонстрирует удивительное присутствие духа. Дубли или купюры, оставшиеся за рамками записи, свидетельствуют, что в двадцать два года Гульт уже точно знает, чего хочет, и знает, как это сделать, уверенно работая с коллегами, намного более опытными, чем он, и даже начинает руководить своими сеансами звукозаписи. В *Columbia* быстро понимают, что заполучили не только музыканта мирового масштаба, но и эксцентрика такого же уровня. 25 июня фирма публикует пресс-релиз, который заслуживает, чтобы его воспроизвели полностью.

Звукорежиссер и его коллеги — звукооператоры *Columbia Masterworks* — опытные мастера своего дела, сочувствующие артистам и без лишних вопросов принимающие все их «пунктики» — их мании и капризы. Но даже эти «видавшие виды» ребята были удивлены, увидев, с каким «снаряжением» молодой канадский пианист Глен Гульт пожаловал на свою первую сессию — в студию, где ему предстояло провести неделю, записывая уже прославившие его «Гольдберг-вариации» Баха.

Был жаркий июньский день, но Гульт явился в пальто, кепке, шарфе и перчатках. Его «снаряжение» включало, разумеется, папку с нотами, а также кипу полотенец, две большие бутылки родниковой воды, пять маленьких пузырьков с таблетками (всех цветов и различных назначений) и его собственный, совершенно особенный стул, на котором он сидел за роялем.

Глен нуждался в большом количестве полотенец, так как прежде чем садиться за рояль, он по локоть опускал руки в горячую воду и держал их там в течение двадцати минут — процедура, которая вскоре стала веселым ритуалом для всей группы. Во время «замачивания рук» все собирались вокруг Гульт, чтобы поболтать, пошутить или поговорить о музыке и литературе.

Родниковая вода была необходима, так как Глен отказывался пить нью-йоркскую — из-под крана. Таблетки использовались, чтобы лечить кучу болезней: головную боль, судороги, плохое кровообращение. Техник, ответственный за кондиционирование воздуха, работал ничуть не меньше, чем тот, который стоял за пультом: Глен был очень чувствителен к малейшему колебанию температуры, так что приходилось постоянно регулировать систему кондиционирования воздуха в просторной студии.

Ну и, конечно, гвоздем программы был стул. Речь идет о складном стуле, высота каждой ножки которого регулируется индивидуально, обеспечивая, таким образом, Глену «свободу маневра». Скептики в студии признавались, что до начала записи сочли это безумием. Но после того как они увидели Глена, отрегулировавшего наклон стула перед тем, как проделать в Вариациях акробатические трюки с перекрещиванием рук, стул был единодушно оценен как превосходное, в высшей степени изобретательное сооружение.

Гульт за клавиатурой — тоже в своем роде феномен: играя, он иногда напевает, иногда склоняется до уровня клавиш, закрывает глаза, запрокидывает голову. Присутствующие в студии были покорены, и даже техник кондиционирования воздуха обнаружил в себе склонность к Баху. При прослушивании записи Глен пребывал в постоянном движении, дирижируя музыкой широкими жестами, устраивая настоящий балет. Чтобы поддержать свои силы, он ел крекеры, пил снятое молоко, бросая при этом неодобрительные взгляды на огромные сэндвичи, поглощаемые техниками.

В конце недели Глен объявил, что вполне удовлетворен сессией, собрал свои полотенца, таблетки, складной стул, пожал всем руки: звукорежиссеру, звукооператорам, технику, отвечавшему за кондиционирование. Все сошлись на том, что им будет не хватать веселого «замачивания рук», юмора и энтузиазма Гульда, его пилюль и его родниковой воды.

Итак, — заключил Глен, надевая пальто, кепку, шарф и перчатки прежде, чем рискнуть выйти под июньское небо, — я вернусь в январе!»

Конечно же, он вернется. Техник кондиционирования воздуха уже готов к новым мучениям.

Таков «Ветхий завет» легенды о Гульде. Созданный и до тошноты растиражированный журналистами и критиками, нередко с цветными фотографиями, он задаст тон в большей части североамериканской прессы о Гульде, сопровождая его в течение всей карьеры. Слухи о таланте и эксцентричности Гульда распространяются со скоростью света, что специалисты в области индустрии звукозаписи оценивают как самый «раскрученный» дебют молодого музыканта в истории классической музыки. Долгоиграющая монопластинка под номером ML 5060 была выставлена на продажу в январе 1956 года и была оценена в 5,15 доллара в Канаде и 3,98 доллара в США. На конверте, ныне общеизвестном, представлены тридцать фотографий Гульда (по одной на каждую вариацию): вот он за роялем, вот делает пируэты в студии. На обороте конверта воспроизведена гульдовская аннотация. Это был один из наиболее сенсационных дисков с классической музыкой, снискавший успех у публики и у критиков и мгновенно обеспечивший Гульду международную известность. Диск с «Гольдберг-вариациями» станет наиболее продаваемым классическим диском *Columbia* и одним из лучших по продажам в Америке. В течение первого года по числу продаж «Гольдберг-вариации» опередят даже последний диск Луи Армстронга с саундтреком к *The Pajama Game*. В 1960-м Джозеф Родди сообщит в *New Yorker* о продаже более сорока тысяч экземпляров, «что для звукозаписывающей индустрии столь же удивительно, как для литературы — переиздание “Эннеад” Плотина³ большим тиражом». Переиздание этого диска не прекратится никогда, и к моменту смерти Гульда общий тираж составит свыше ста тысяч экземпляров. Издания, специализирующиеся на публикациях в области звукозаписи, назовут эту запись «диском года» и «диском десятилетия», его даже признают одной из лучших записей века. Никогда еще в сфере классической музыки репутация исполнителя не базировалась на записи одного произведения — к тому же относительно малоизвестного.

Критики провозгласили Гульда гением, вундеркиндом, его считают одним из лучших, самым многообещающим и даже величайшим пианистом своего поколения. Критики почти единогласно «курсируют» между энтузиазмом и благоговением:

Это довольно необычное исполнение. Гульд обладает и мастерством, и воображением, и создается впечатление, что музыка значит для него нечто особенное. Он также обладает точной и ясной техникой, позволяющей без усилий легко справляться с контрапунктическими сложностями. Более того — в его игре есть необыкновенная мощь. По всей видимости, это молодой человек с большим будущим.

Гарольд Шонберг. *New York Times*, 29 января 1956 года

Этот двадцатитрехлетний канадский пианист сулит больше, чем какой-либо другой молодой североамериканский пианист послевоенного периода. Его Бах нежен и звучит великолепно, а его музыкальность и техника позволяют нам надеяться и на другие открытия в будущем.

Newsweek, 30 января 1956 года

С первого взгляда ясно, что он обладает необычайной тонкостью, блестящим интеллектом и огромным пианистическим универсализмом. Он не проникает в глубину души Баха, как несравненная Ландовска в ее записи этой удивительной вещи, но он привносит в нее свежесть, жар души, правдивость и неисчерпаемую техническую изобретательность. Только музыкант исключительного таланта и огромных возможностей способен делать это так хорошо. *Columbia* может считать удачей обретение столь незаурядного темперамента, и мы ожидаем дальнейшие записи этого блестяще одаренного молодого пианиста с нескрываемым нетерпением.

R. S. *Musical America*, 1 февраля 1956 года

В этой дебютной записи он демонстрирует невероятные технические и музыкантские способности в достижении максимального результата. Более того, у него есть вкус и темперамент. К тому же, у него есть кураж... Гульд кажется столь зрелым и одаренным, что кажется, будто никаких трудностей для него не существует.

C. J. L. *American Record Guid*, Февраль 1956 года

Превосходная фразировка, и даже самые трудные контрапунктические разделы сыграны чисто и отчетливо артикулированы. Педали немного или почти совсем нет. Придаться не к чему... Взятое в целом, это — экстраординарное исполнение, которое заставляет с нетерпением ожидать того, чего еще этот очень одаренный пианист может достичь в дальнейшем».

Натан Бродер. *High Fidelity*. Февраль 1956 года

Рекламная кампании, которую проводила *Columbia* от имени этого артиста, чрезвычайно опасна, поскольку могла спровоцировать раздражение знатоков и вызвать их недоброжелательность. Но так случилось, что Гульд, кажется, в каждой мелочи столь же замечательный музыкант, как это заявлено в рекламе. Его запись «Гольдберг-вариаций» произвела впечатление на каждого, кто слышал ее; нельзя не признать блеск, осмысленность и новизну его игры.

Роланд Желатт. *High Fidelity*. Апрель 1956 года

В те годы музыканты, во всяком случае, гульдовского поколения, играли Баха более сдержанно, исторически более точно и с большей ритмической строгостью, чем их предшественники романтической эпохи. Впрочем, если гульдовский Бах демонстрирует современную трактовку, эта интерпретация удивляет даже подготовленную к этому аудиторию своей новизной и эмоциональностью. Тьюрек также играет Баха прозрачно, тонко, изысканным звуком, но без присущей ему динамики и ритмической энергии и не достигая его уровня блестящей виртуозности.

Бах Гульда столь живой и столь полон энергии, что он буквально захватывает слушателя, побуждая его к размышлениям. Никто и никогда прежде не слышал такого Баха — синтез виртуозности и глубокого понимания. Кроме того, неизвестный молодой канадец приводит новые аргументы в защиту исполнения Баха на фортепиано, в тот момент, когда после десятков лет борьбы клавесин, благодаря своим приверженцам, снова входит в моду у интерпретаторов старинной музыки. Немало музыкантов — коллег Гульда, среди которых Леонард Бернстайн, Лукас Фосс, Герберт фон Караян — были поражены этой записью. Когда Гульд в июне 1957 года на франкфуртском вокзале случайно встречается с Леопольдом Стоковским, знаменитый дирижер уже знает, с кем имеет дело. Даже когда Роланд Желатт, знакомый Гульда, дал послушать диск почтенной Ванде Ландовской, практически вернувшей

«Гольдберг-вариаций» публике своей эпохи, он произвел на нее колоссальное впечатление*.

Весной 1956 года выпуск «Гольдберг-вариаций» вызвал шквал рекламной шумихи, которая сделала Гульда самым знаменитым и самым фотографируемым молодым классическим артистом своего времени. Он появлялся на страницах журналов Северной Америки — специализированных и популярных, — а вскоре и за ее пределами. По версии журнала *Glamour*, он был одним из тех «мужчин, которых мы хотели бы вам представить», а *Vogue* рекомендовал его в качестве одного из «молдых людей, олицетворяющих собой искусство». *Life* от 12 марта публикует четырехполосный фоторепортаж под названием «Юное чудо из мира музыки», представляя его широкой американской публике. Фотографии запечатлели Гульда в помещениях фирмы «Стейнвей»: идущего по нью-йоркской улице со своим стульчиком; пьющего молоко с крекерами и посвистывающего в кругу техников звукозаписи; сидящего за роялем без ботинок; снимающего кожаные перчатки, из-под которых видны другие, вязанные; с руками, погруженными в воду; дирижирующего воображаемым оркестром. Большая часть этой рекламной продукции представляет его как академического музыканта новой формации, наподобие джазовых музыкантов стиля «кул-джаз» или бибоп — Чета Бейкера или Майлза Дэвиса. Критики считают его «наиболее успешным музыкантом» и даже утверждают, что он — предмет «культы, сродни культу Джеймса Дина». Некий журналист напишет в 1964-м: «Спросите битников, которые посещают *Purple Onion* или *The Co-Existence Bagel* (клубы в Сан-Франциско), кто является их любимым пианистом, и все они ответят вам: Глен Гульд».

Первые рекламные фото формируют образ молодого, простодушного и в какой-то мере «андрогинного» существа, привлекающего большое количество поклонников — молодых женщин и гомосексуалистов. (Складывается впечатление, что женщины в равной степени стремятся и разделить с ним постель, и усыновить его.) Его привлекательность усиливается благодаря пуританской сдержанности: он желанен, но неуловим. Все это сделало из Гульда звезду международного уровня. Такое ослепляющее и лестное внимание «бросило меня в самый трудный год, — как признался Гульд, — с которым я когда-либо сталкивался».

* В 2001 году Деииз Ресто, ученица Ландовской, ее помощница и компаньонка, директор центра Ландовской в Лейквилле, Коннектикут, написала мне, что Ванда несколько раз слушала запись Гульда и нашла его музыкально весьма одаренным, хотя, конечно, не принимала во внимание его эксцентричность.

И вот, в конце марта в обществе Джока Кэрролла он отправляется на Багамские острова — в столь необходимый ему отпуск. Там Кэрролл создает фоторепортаж-эссе для *Week-end Magazine*¹ («Пожалуйста, заставьте его стирать и купить себе приличную одежду», — просила Флоранс Гюльд попутчика своего сына. — И попытайтесь убедить побывать на солнце»). Вернувшись в Канаду, Гюльд становится для своих соотечественников новым предметом гордости. 16 апреля он дает триумфальный трехчасовой (включая бисы) концерт в битком забитом Мэсси-холле. На следующий день на первой странице *Globe and Mail* поместила его фото, а днем позже мэр Торонто отметил его успех, вручив в ратуше ручные часы с гравировкой.

**«Самый легкий способ
быть счастливым
в музыке состоит в том,
чтобы говорить себе:
концерт — это такой
же рабочий день, как
и все прочие».**

Гюльд востребован повсюду. Только в течение сезона 1954/1955 годов он дает четырнадцать концертов, а в сезон 1955/1956 — тринадцать. И спустя всего лишь месяц после выпуска его первого альбома с записью «Гольдберг-вариаций» Хомбургер сообщает, что описание сезона 1956/1957 годов окончательно составлено. Если бы Гюльд захотел, он мог бы получить намного больше ангажементов, чем те приблизительно сорок концертов, которые были предусмотрены в Северной Америке и, впервые, по другую сторону Атлантики.

Свой первый в Америке концерт с оркестром он играет в марте 1956-го в Детройте: пришлось «на скорую руку» заменить другого музыканта. Его исполнение настолько потрясло дирижера Пола Парэ, что тот, вопреки традиции, отказался выходить с солистом на вызовы (их было шесть!), и Гюльд выходит один. Менеджер оркестра рассказывал журналисту: «С тех пор как я здесь работаю, ни один приглашенный солист не удостоивался таких оваций, а ведь мы, поверьте, работаем с лучшими из лучших». Сезон 1956/1957 годов включает сольные концерты от Уоттертауна до Пасадены, в том числе — в музее Метрополитен в Нью-Йорке, где он играет в ноябре. Он выступает с оркестрами Монреаля, Далласа, Виннипега, Сент-Луиса, Сан-Франциско и Виктории. Он первый солист, приглашенный Уолтером Зюскиндом — новым

дирижером Симфонического оркестра Торонто. 26 января 1957-го состоялся его дебют в Карнеги-холле с Нью-Йоркским филармоническим оркестром. Интерпретация Второго концерта Бетховена встретила неистовый прием. Дирижер Леонард Бернштайн признает: «Нет никого, похожего на него, играть с ним — огромное удовольствие».

В марте Гюльд делает свои первые шаги в Калифорнии, а по пути домой дебютирует с Кливлендским оркестром под управлением Джорджа Сэлла, вновь исполняя Второй концерт Бетховена. (Штат Огайо станет любимым местом Гюльда во время его турне.) Сэлл восхищается Гюльдом, и именно ему принадлежит знаменитая фраза, сказанная ассистенту Луису Лэйну: «Этот псих — гений». Но на самом деле он не симпатизировал гюльдовской манере игры. В интервью 1981 года Гюльд признавался в «полном отсутствии контакта с дирижером»*. Ко времени их сотрудничества в 1957 году восходит неоднократно упоминаемая впоследствии легенда: когда во время репетиции Гюльд старался отрегулировать свой стул, Сэлл якобы сказал: «Господин Гюльд, если вы снимете лишние полсантиметра со своего зада, мы, возможно, сможем начать репетицию». Гюльд всегда утверждал, что Сэлл ни при каких обстоятельствах не мог произнести этих слов, потому что если бы это случилось, «Кливлендскому оркестру пришлось бы искать для вечернего концерта другого солиста». Правда, Гюльду так и не представилась возможность подтвердить свои слова публично. В 1984 году музыкальный критик из Кливленда Роберт Финн пытался восстановить факты для *Plain Dealer* и столкнулся с самыми противоречивыми воспоминаниями свидетелей. Наиболее надежным свидетельством он посчитал высказывания тогдашнего личного секретаря Сэлла Маргарет Глоув — у нее была репутация человека, говорящего то, что думает. По ее мнению, этот раздраженный комментарий действительно имел место быть, и она вспоминала, что ключевым словом было *derrière*. Но, дескать, Сэлл сделал замечание «полушутя, почти фальцетом», он ребячествовал со всеми вокруг. В тот момент, добавила Глоув, оркестр разыгрывался, все смеялись, и Гюльд, занятый с рабочим сцены, види-

* Гюльд восхищался Сэллом как музыкантом, ставя его выше Бернштейна, Орманди, Караяна и даже Тосканини, но совершенно ясно, что едкость и властные манеры Сэлла не пришлись ему по душе. Гюльд воздавал должное Кливлендскому оркестру, который также записывался на *Columbia*, но первая совместная запись с ним относится к 1971 году — когда Сэлл уже год как умер. Гюльд никогда не симпатизировал породе дирижеров-диктаторов. Он также порицал манеру поведения Тосканини, свойственную, скорее, какой-нибудь примдонне, и отказывался выступать с Чикагским симфоническим под управлением неприступного Фрица Райнера.

мо, как раз своим стулом, колкости, вероятно, не слышал и продолжал репетицию «с хорошим настроением, как и все вокруг». (Другой непосредственный свидетель подтверждает рассказ Глоув, хотя считает, что Сэлл отпустил «более соленую шутку».) В любом случае, «полного отсутствия контакта» было достаточно, и в следующем году Гульд предупредил Хомбургера, что он предпочел бы выступать с оркестром под управлением приглашенного дирижера. Во все последующие концертные ангажементы в Кливленде оркестром управлял Луис Лэйн.

В течение сезона 1957/1958 годов Гульд дает свыше тридцати концертов; в сезоне 1958/1959 годов, самым загруженным за всю его жизнь, их будет более пятидесяти. Он продолжает выступать в Канаде и добавляет в свои туры все больше и больше американских городов. Несмотря на свою постоянно растущую международную известность, он по-прежнему бескомпромиссен в выборе репертуара. Шарм, которым обладает музыкант, позволяет ему пленять публику, несмотря на строгость и своеобразие репертуара, который, будучи исполненным другим пианистом, скорее всего заставил бы зрителей покинуть зал. Гульд предпочитает возбуждать любопытство своей публики, нежели соблазнять или опьянять ее. Кроме того, на сцене он часто позволяет себе обращаться к аудитории со вступительным словом, в особенности перед тем как играть современные произведения. Появляется опасность, что его концерты превратятся в семинары по теории музыки, и был случай (на международном фестивале в Ванкувере), когда одна слушательница, встав с места, заявила, что зрители заплатили полную цену, и она просит его замолчать и начать играть. Гульд мог довести толпу до пароксизма, исполняя Свелинка и Кшенека, и слушатели — от знаменитых пианистов до студентов — валом валили за кулисы, чтобы его поздравить. Гульду случается играть и перед полупустыми залами, — как в случае с Концертом Шёнберга, который он поклялся играть, когда бы и кто бы его об этом ни попросил. Однако чаще он выступает в самых больших залах — при аншлаге и с наиболее престижными оркестрами. Его имя привлекает толпы слушателей. В августе 1957 года, когда он исполняет брамсовский Квintет фа минор со Струнным квартетом Монреаля, билеты на черном рынке продаются по тридцать долларов — цена для того времени неслыханная! И зал переполнен, как на последнем концерте Горовица в том же городе. И это камерная музыка...*

* На следующий день Гульд и тот же самый Квартет Монреаля записали Квintет для Международной службы СВС, несмотря на признание Гульда спустя годы, что [Квintет] Брамса «не является произведением, которое он особенно увлечен», а скорее очень трудной пьесой, которую весьма сложно хорошо сыграть.

Гульд по-прежнему — предмет неуместной рекламной шумихи в газетах и журналах. Его появление на концерте постоянно предваряется колоритными статьями, интервью и фотографиями, которые подтверждают и даже преувеличивают эксцентричность его манер. Он с живостью отвечает на глупые вопросы о своих пилюлях, стульчике и руках, застрахованных лондонской фирмой «Ллойд». Журналистов поражает его вежливость и обаяние, отсутствие претензий, самоирония и легкомысленность по отношению к собственной персоне. А в рецензиях обсуждаются странности его поведения на сцене — знаменитый стул, деревянные «подставки» под ножки рояля, коврик под педалями, стакан воды на фортепиано. («А почему не бутерброд с ветчиной и пиво?» — вопрошает Гарольд Шонберг из *New York Times*.) Дабы не нарушать традиции, на сцене Гульд обязан носить смокинг; однако он — первый среди исполнителей такого уровня — дает концерты, облачившись в обычный костюм. Последний, как правило, ему велик, вдобавок измят. Частенько Гульд играет в разных носках и в ботинках с развязанными шнурками. Он объясняет, что в костюме чувствует себя спокойнее, как если бы находился не на концерте, а в офисе в обычный рабочий день, но часть публики чувствует себя оскорбленной. Выходя на сцену, Гульд неуклюже, подпрыгивающей походкой направляется к фортепиано, иногда держа руки в карманах. Машинально поклонившись, садится со смущенным видом. Затем начинается гульдовский «спектакль». Поприветствовав публику, Гульд поворачивается к инструменту. Качает головой, всем телом склоняется к клавиатуре, размахивает в воздухе свободной рукой, дирижируя невидимым оркестром. Пот льет с него градом. Его растрепанные волосы разлетаются во все стороны и иногда он поправляет их с помощью носового платка. Временами он сидит скрестив ноги, что выглядит весьма эксцентрично. Он улыбается, гримасничает или, в состоянии экстаза, открывает рот; порой, следуя за ритмом, как будто причмокивает в такт и, конечно, поет, мурлычет, посмеивается, бормочет, гудит...

Во время оркестровых *tutti* он ведет себя точно так же. Один из очевидцев рассказывал, как он «вертелся на стуле, дергался и жестикулировал во время длинных оркестровых пассажей». Иногда он прихлопывает в такт, безвольно опускает руки, пьет воду из стакана или просто смотрит в потолок. (В студии он встает и, жестикулируя, расхаживает из стороны в сторону.) Поведение Гульда отвлекает некоторых музыкантов: Эдуард У. Сэйд вспоминал, что Поль Парэ бросал на него «убийственные взгляды», в то время как он вертелся на стуле во время концерта в Детройте в 1961 году. Кит Макмиллан рассказывал об одном из ранних выступлений в Торонто, где Гульд играл бетховенский Концерт до минор:

В положенный момент Гульд беззаботно выходит на сцену вместе с Зюскиндом, держа в руке карманную партитуру. Едва поприветствовав публику, он, скрестив ноги, усаживается на свой знаменитый стул и утыкается носом в партитуру, которую знает, разумеется, до последней ноты. Он кивает Зюскинду, затем дирижирует длинным оркестровым вступлением как будто бы для себя самого. До своего вступления — до последней доли секунды! — он продолжает, скрестив ноги, читать партитуру — затем захлопывает ее и бросает. Плашмя она падает на крышку рояля в момент его вступления, синхронизированного безукоризненно; ноги по-прежнему скрещены, но начальные арпеджио выполнены в совершенстве.

В течение почти всей своей карьеры концертанта Гульд дает сольные концерты и концерты с оркестром, пользуясь партитурами. Однако он обращается к нотам лишь время от времени. Иногда он приклеивает страницы миниатюрной партитуры к большим листам жесткого картона и заглядывает в свои пометки, даже если исполняет произведения на публике еще с юных лет — например, Четвертый концерт Бетховена. По всей видимости, эта предосторожность успокаивает его, а кроме того, позволяет избегать взглядов из публики, которые он, насколько это возможно, стремится игнорировать.

Некоторые критики сравнивают Гульда с пианистами-«ломаками», такими, как Владимир Пахман, или с другими музыкантами, уличенными в бормотании или жестикуляции — Бернштайном, Казальсом, Гизекинггом, Сёркиным, Тосканини и проч. Реакция публики на его поведение на сцене удивляет Гульда, и хотя он говорит, что она его не смущает, чувствует себя на сцене неловко: «Во мне нет ни капли эксцентричности, — настаивает он, — это просто особенности весьма субъективной профессии». Скандальные меломаны иногда обращаются в прессу, иногда — напрямую к музыканту. Один из них пишет в 1955 году: «Во-первых, сходите к парикмахеру. Длинные волосы не улучшают вашего вида и фактически придают вам женоподобный облик». Даже его поклонников беспокоит тон публикаций в прессе. «Он должен научиться не демонстрировать свои музыкальные привычки перед публикой», — сказал один из его почитателей. В 1956 году торонтский пианист Гарри Хип пишет ему четыре страницы советов по этому поводу: «Весь мир очень гордится Вами, но оскорбительно слышать Ваше имя, произнесенное с насмешкой прежде, чем признать Вас большим артистом».

Тем не менее в глазах большинства поклонников Гульда его эксцентричность никогда не перевешивает его музыкантского дара. Когда он

играет публично, всегда происходит одно и то же: его личностные качества привлекают внимание, вызывая симпатию или недовольство, но его виртуозность и его интерпретации, непривычные и волнующие, всегда вызывают восхищение. Вначале меломаны как правило удивлены — они начинают посмеиваться, шептаться, толкаться локтями, но он всякий раз их покоряет. Несмотря на сомнительные слухи об обратном, большая часть отчетов о его гастролях читается как непрерывная похвала всему, что касается его игры. Многочисленные зрители, поначалу склонные рассматривать его концерты как нечто вроде циркового номера, впоследствии становятся преданными поклонниками Гульда-музыканта. Во всяком случае, его нельзя упрекнуть в том, что он дал скучный, как случается у многих других, концерт. Американский критик Роберт Сэйбин выражает общее мнение, когда пишет, что Гульд — «один из самых глубоко одаренных и духовно утонченных пианистов своего поколения (а в некоторых отношениях — единственный), и я призываю считать большое количество его странностей привилегией божества — в высшей степени одаренного музыканта. Этот молодой человек — волшебник. И будь он хоть дважды эксцентриком — побольше бы нам таких!»

**«Это было подобно
тому, как если бы я был
первым музыкантом,
приземлившимся на
Марсе или на Венере»**

В начале мая 1957 года Гульд в первый раз пересекает Атлантику. Невозможно и представить себе нечто более сенсационное — две недели в Советском Союзе. Он — первый канадский музыкант и первый североамериканский пианист, появившийся в России после смерти Сталина. Первым, посетившим Россию после войны, в 1945-м, был Иегуди Менухин. Десятью годами позже страна приняла театральные труппы Франции и Великобритании; американская оперная компания представила «Порги и Бесс»; весной 1956-го в СССР приезжал Исаак Стерн. В 1958 году была создана Программа культурных связей, и западные артисты стали посещать Россию регулярно. Однако приезд Гульда был вытеснен другими, весьма разрекламированными событиями — например триумфом Вэна Клайберна в 1958 году, когда он выиграл Первый международный конкурс имени Чайковского. Гульд, в определенном отношении, оставил после себя след более значительный.

1957 год был весьма благоприятен для западных музыкантов, гастролировавших в России. В 1953 году умер Сталин, и страна находилась как раз в середине десятилетнего периода «оттепели». В феврале 1956 года на XX съезде Коммунистической партии Никита Хрущев произнес свою знаменитую речь, разоблачающую «культ личности» Сталина и репрессии, коснувшиеся всего советского общества, включая представителей литературы и искусства. Ксенофобия и изоляционизм сталинских лет постепенно рассеиваются, и Россия начинает устанавливать контакты с государствами по другую сторону железного занавеса. Эта «оттепель» будет недолговременной, но приезд Гюльда — одно из ее главных завоеваний.

В 1999 году в Национальных архивах Канады среди документов бывшего Министерства иностранных дел обнаружили бумаги, относящиеся к поездке Гюльда в Россию. Во-первых, стало известно, что именно Вальтер Хомбургер был инициатором этой поездки. В декабре 1955-го он пишет Лестеру Б. Пирсону, тогдашнему государственному секретарю (и будущему премьер-министру страны), что русские музыканты, такие, как пианист Эмиль Гилельс и скрипач Давид Ойстрах, недавно выступали в США и что Канада примет некоторых из их соотечественников весной 1956 года. В качестве культурного обмена он предлагает организовать поездку Гюльда в Россию. Ответ Министерства иностранных дел был довольно вялым:

Я считаю желательным, при случае, поощрять стремление канадских музыкантов играть в Советском Союзе, но мы должны убедиться в том, что туда едут только наши лучшие артисты. Вряд ли возможно сравнить их с Гилельсом и Ойстрахом, но если они смогут достойно выступить и к тому же исполнить что-то из канадской музыки, полагаю, что такие поездки имели бы ценность. Не в моей компетенции утверждать, что Глен Гюльд является самым лучшим музыкантом в стране, несмотря на то, что его импресарио считает его таковым. Если Вы в нем уверены, полагаю, что Вы могли бы рекомендовать Хомбургера связываться непосредственно с посольством России и держать нас в курсе.

Успех, сопровождающий выпуск диска с «Гольдберг-вариациями», все меняет. Канада к этому времени изыскивает возможность увеличения своего международного присутствия при помощи культурного обмена, и МИД теперь полон энтузиазма по поводу сообщения о ценности турне Гюльда. Хомбургеру предложено связаться с советским «Всесоюзным обществом культурных связей за границей» (ВОКС), с канадским и совет-

ским посольствами и с другими организациями. Летом 1956 года советское правительство дает добро: Гюльд сыграет шесть концертов в Москве и в Ленинграде (два сольных и один концерт с оркестром в каждом городе) в мае следующего года. Переговоры носят практический характер: детали поездки, визы, репертуар; кроме того, Гюльд уже обеспокоен качеством пищи и номеров в русских гостиницах. («Я уже представляю заметку канадского корреспондента в Москве: "Гюльд обвиняет!"»). Его гонорар определен в размере 4000 долларов, половину из которых, выплаченную в рублях, нельзя будет вывезти за пределы страны.

В октябре 1956 года, по возвращении из России с подписанными контрактами, Хомбургер анонсирует предстоящую поездку в прессе. Но в это время разражается Суэцкий кризис, а в ноябре Советская Армия подавляет мятеж в Венгрии. Американские официальные лица говорят о жестокости русских, американский Госдепартамент аннулирует все культурные связи. Это тревожит Гюльда: он опасается, что поездка в Россию повредит его карьере в США. Его успешная американская карьера началась всего лишь два года назад, и он не может подвергать себя риску преследования или потери возможности свободного въезда в Штаты. Даже и до этих событий Гюльд и Хомбургер беспокоились о том, как на поездку в Россию отреагирует общественное мнение Канады, где, подобно Штатам, хотя и в более сдержанной форме, распространены антикоммунистическая паранойя, преследования и бойкот «подозреваемых». Они просят поддержки у Министерства иностранных дел. В феврале посольство Канады в Вашингтоне официально обращается в американский Госдепартамент, где получает подтверждение, что поездка Гюльда в СССР не будет использована в качестве повода, препятствующего в будущем его въезду в США*.

Гюльд заканчивает североамериканский концертный сезон к концу марта и прибывает в Москву 5 мая в обществе Хомбургера, который берет в своем багаже пятьдесят экземпляров диска с записью «Гольдберг-вариаций» и англо-русский разговорник *Say It in Russian*.

* Докладная записка, касающаяся беседы по этому поводу в Госдепартаменте и датированная 13 февраля 1957 года, находится теперь в Национальном архиве в Вашингтоне. Можно было предположить, что турне музыканта такого уровня по России в 1957 году, на пике холодной войны, привлечет внимание правоохранительных служб и в Канаде, и в США; в конце концов, Служба безопасности Королевской полиции Канады в это время имела досье на сотни тысяч местных жителей. Я сделал официальные запросы относительно досье Гюльда в Национальный архив Канады, в RCMP, в CSIS⁶ (включенную позже в Службу безопасности RCMP), в американское Министерство юстиции, но ничего найдено не было. Возможно, досье на Гюльда когда-то существовало, но за это время его уничтожили (как и многие другие), но пока я могу только заключить, что российское турне Гюльда не представляло интереса ни для RCMP, ни для ФБР.

Недовольный номером, забронированным для него в превосходном отеле⁷, где его не устраивало все, начиная с кровати (он просил двухспальную кровать вместо двух одинарных, составленных вместе), на все время своего визита Гюльд останавливается в посольстве Канады. Свой первый концерт — 7 мая — он дает в Большом зале Московской консерватории: в программе произведения Баха, Бетховена и Берга. Вест об успехе его первого диска — «Гольдберг-вариаций» — сквозь железный занавес не проникла, и в России о нем никто ничего не слышал. Едва ли треть из тысячи восьмисот мест была занята, да и то в большинстве своем приглашенными зрителями: канадскими и советскими чиновниками, едва ли слышавшими о Гюльде. Публика вежливо аплодирует музыканту при его выходе на сцену, но после того как он исполнил четыре фуги из «Искусства фуги» и Партиту № 6, его приветствуют оглушительными овациями и на сцену выносят огромную корзину голубых хризантем. (Гюльд будет буквально утопать в цветах в течение всей этой поездки.) Во время длинного антракта (приблизительно сорок пять минут, как принято в России) большая часть публики бросается к телефонам, чтобы рассказать своим друзьям о том, что они только что пережили. Поднимается настоящая буря, и толпы москвичей со всех концов города съезжаются к консерватории. Когда начинается второе отделение, в зале яблоку негде упасть, а многие еще остались на улице. После концерта — восторженные восклицания, слезы на глазах и — знак наивысшего признания — дружные аплодисменты. Гюльд вынужден сыграть на бис Фантазию Свелинка и десять «Гольдберг-вариаций», прежде чем ему позволили закончить концерт. Он еще кланяется, когда начинают гасить свет, и его атакуют при выходе из консерватории. Такая искренняя, эмоциональная и взволнованная реакция весьма характерна для русской публики, которая отличается своей музыкальной восприимчивостью и настоящей преданностью музыке. Это касается всех слоев общества, а не только знатоков. Никогда прежде Гюльд не встречал такой публики. Он переполнен чувствами, взволнован и немного испуган.

Следующие концерты Гюльда в Москве проходили уже при аншлаге. Публика устраивала ему бурные овации и требовала нескольких бисов. В программе 8 мая — Четвертый фортепианный концерт Бетховена; затем, тремя днями позже (оба концерта проходят в зале Чайковского), он играет сольный концерт, включающий «Гольдберг-вариации». Для этого последнего концерта к полутора тысячам кресел добавили еще девятьсот мест, включая и стулья на сцене. Аплодисменты и бисы продолжались в течение получаса. Великий пианист Святослав Рихтер приветствовал Гюльда и аплодировал более других. В то время в русских ежедневных газетах редко пе-

чатались рецензии на музыкальные события, но на этот раз газетные и журнальные отклики появились мгновенно; чтобы передать впечатление от игры, определить мощную и разностороннюю выразительность, свидетельствующую о большой зрелости молодого музыканта, критики прибегают к словам «поэзия» и «колдовство». Даже к его сценическим манерам отнеслись добродушно. Пианистка Татьяна Николаева расценивает Гюльда как «выдающегося и самобытного музыканта». Самой же значительной была статья пианиста Генриха Нейгауза, знаменитого профессора Московской консерватории, у которого учились и Рихтер, и Гилельс, и Радугу Лупу. Он считает, что Гюльд — «это явление», и подчеркивает серьезность и глубину его артистической экспрессии. Нейгауз аттестует Гюльда как талантливого мыслящего музыканта, обладающего широкими познаниями и пониманием музыкальной культуры прошлого, особенно Баха, и особенно отмечает его манеру исполнения, которая, благодаря ясности полифонии, богатству динамических оттенков, красоте звука и ритмической свободе, пленяет публику.

Русская публика никогда не слышала такого пианиста, как Гюльд. Даже сегодня те, кто присутствовал на его концертах в 1957 году, описывая свои впечатления, отмечают, что Гюльд был для них кем-то вроде пришельца с другой планеты и завоевал их чувства мгновенно. Позже Гюльд вспоминал, что был «принят, как кинозвезда». И действительно, его приветствовали на улицах, когда он гулял по городу (ему предоставили такую возможность). Вопреки своей привычке, он даже немного поехал по Москве. «Я очень плохой турист, — признает он, — но Россия — как обратная сторона Луны, слишком далекая и слишком экзотическая, чтобы ее игнорировать». В то время как бесцеремонность американцев часто обескураживает русских, чисто канадская вежливость и скромность Гюльда пришлись им по душе. Тем не менее их склонность к дружеским объятиям не перестает его удивлять.

Пользуясь свободным вечером, Гюльд присутствует на концерте Рихтера, и хотя программа не в его вкусе (последняя соната Шуберта и произведения Листа), в разговоре с московским журналистом он расценивает концерт как «ошеломляющий». И двадцать лет спустя он не переставал расточать похвалы знаменитой рихтеровской медленной интерпретации первой части сонаты Шуберта, ставшей для него откровением и, возможно, оказавшей на него определенное влияние. На всю оставшуюся жизнь и Гюльд, и Рихтер сохраняют страстное восхищение друг другом, и даже разница их репертуаров этому не мешает. Увы, не всё «на высоте» в этом теплом приеме. Гюльду приходится переносить плохо прогретые помещения, не всегда качественные роя-

ли и даже посредственные оркестры: в пассаже первой части Четвертого концерта Бетховена флейтист вступил на несколько долей раньше и продолжал играть, не замечая гримас и жестов дирижера. Гюльду не нравится еда; во время приемов, данных в его честь посольством Канады и Министерством культуры Советского Союза, он чувствует себя некомфортно: он ненавидит речи, светские беседы и тосты с водкой, которую тоже не переносит (как, кстати, и Рихтер). Однако он вынужден присутствовать на приемах. Там он встречается с лучшими русскими музыкантами эпохи: Рихтером, Николаевой, виолончелистом Мстиславом Ростроповичем и скрипачом Леонидом Коганом.

Популярность Гюльда столь велика, что он соглашается дать четвертый (бесплатный) концерт — утром 12 мая в Малом зале Московской консерватории. Речь идет о концерте-лекции, названном им «Музыка на Западе», на котором, по просьбе Ростроповича и других музыкантов, он представил Шёнберга и нововенцев. В России этот репертуар был уже давно запрещен. Между тем в 1957 году осторожные протесты все более и более ослабляют бюрократический контроль, породивший застой в области музыкальной культуры в сталинскую эпоху. Постановление Коммунистической партии 1948 года, касающееся музыки Хачатуряна, Шостаковича и других «формалистов», пересматриваются*. Второй Всесоюзный Съезд композиторов, состоявшийся в Москве за месяц до прибытия Гюльда, позволяет надеяться, что Центральный комитет партии более терпимо относится к творческим работникам. Тем не менее в 1957 году всего несколько русских музыкантов играют современную музыку, но публика принимает ее холодно.

Концерт с гюльдовскими комментариями проходит в Малом зале консерватории перед студентами и профессорами, с участием официального и нескольких «неофициальных» переводчиков, а также в присутствии советских высокопоставленных лиц и молодых коммунистических информаторов... Зрители занимают четыреста кресел, а те, кому не хватило мест, стоя заполняют весь проход к сцене и даже сидят на лестницах ведущих в зал. Гюльд одет неофициально, он без галстука. Когда стало жарко, он снял пиджак, потом свитер, бросил их на сцену и заканчивал концерт в рубашке с закатанными рукавами, вылезшей из брюк.

Сам Гюльд описывает начало концерта в письме фотографу Юсуфу Каршу: «Когда я сообщил, что собираюсь играть музыку, с середины тридцатых годов в СССР официально запрещенную, я услышал в зале какое-то бормотание, больше похожее на тревожный ропот. Я убежден, что в этот момент большинство студентов задавали себе вопрос — остаться или уходить. Я сумел сохранить контроль над ситуацией, несмотря на явно неодобрительную атмосферу». Некоторые пожилые профессо-

ра покинули зал — в знак протеста, как считал Гюльд. Он играл Сонату Берга, Вариации Веберна и две части Третьей сонаты Кшенека. Исполнение сопровождалось краткими комментариями, касающимися музыки нововенцев, и музыкальными примерами. «Это было одно из самых волнующих музыкальных событий, в которых я принимал участие», — рассказывал он Каршу. «Несколько раз студенты высказали желание услышать Баха или Бетховена, но, в общем, они были исключительно внимательны и восприимчивы». Гюльд выполняет их просьбу и играет довольно много фрагментов из «Искусства фуги» и «Гольдберг-вариаций» в качестве бисов. Зрители наградили его оглушительными овациями. И Гюльд вынужден был проталкиваться от артистической к машине через толпу студентов, которые его единодушно приветствовали.

Успех Гюльда в СССР широко освещают канадские журналисты, «Рейтер» и ТАСС распространяют эти новости по всему миру, а Хомбургер умело снабжает регулярными репортажами редакцию *Toronto Daily Star*. Как в Канаде, так и в России Гюльду отводят роль культурного посланника. Сам же Гюльд не настолько ослеплен, чтобы забыть о письмах друзьям и семье. Гастроли Гюльда продолжают в Ленинграде, где 14 и 16 мая он повторяет программу концертов, данных в Москве. Большой зал Ленинградской филармонии полон лишь наполовину, несмотря на то, что уже весь мир трезвонит о триумфе Гюльда в Москве неделей раньше: вечное соперничество двух городов не позволило ломанам Ленинграда довериться москвичам. И вновь зал заполняется после антракта. Для второго концерта в Малом зале впервые поставили стулья на сцене. Конная милиция сдерживает толпу, которая надеется после антракта заполучить места. Публика аплодирует от всего сердца, и Гюльду после «Гольдберг-вариаций» приходится играть бис за бисом, один из которых — Соната Берга целиком. В конце концов, через три часа после начала концерта Гюльд поднимает руки и произносит два из дюжины русских выражений, которые успел выучить: «Спасибо. Спокойной ночи». 18 мая тысяча триста зрителей занимают все места Большого зала, к этому нужно добавить и тысячи тех, кто слушал стоя, и Гюльд вместе с Ленинградским филармоническим оркестром исполняет Концерт ре минор Баха и Концерт си-бемоль мажор Бетховена*. За кулисами ему вручают записку, в которой умоляют играть только Ба-

* Пластинку с записью этих двух выступлений фирма «Мелодия» выпустила еще при жизни Гюльда. Он не давал на это разрешения, и когда услышал эти записи уже в конце жизни, очень удивился: он и не подозревал, что концерт записывали. Гюльд определил эти выступления как весьма энергичные и почти достойные публикации, несмотря на явно неверное исполнение оркестра в конце филала баховского Концерта.

ха, и соло. Начинается марафон бисов. «Я думаю, что могу идти до-мой», — сказал дирижер, который должен был еще дирижировать симфонической поэмой Листа. Публика продолжает аплодировать даже после того, как рояль откатывают в глубь сцены. На последний поклон Гульд появляется уже в пальто, шляпе и в перчатках. Рецензии, как и в Москве, самые хвалебные: он, без тени сомнения, один из лучших пианистов в мире. И снова он путешествует по городу, присутствует на светских раутах, встречается с молодыми коллегами в Доме композиторов. И соглашается повторить свой концерт-лекцию «Музыка на Западе» в Ленинградской консерватории.

Концерт проходит в зале, переполненном восторженными студентами. Несмотря на недоумение, которое вызывает современная музыка, и настойчивые требования играть Баха и Бетховена, в конце его забрасывают цветами*.

Интеллектуальный подход Гульда к музыке и его приверженность к современному репертуару поколебали давнюю русскую романтическую традицию, равно как и сравнительно молодую традицию социалистического реализма. Он вдохновил молодых русских музыкантов, особенно композиторов: «Гульд открыл нам композиторов нововенской школы», — заявил спустя годы Мстислав Ростропович. Однако именно своим Бахом Гульд произвел такое впечатление, о котором в Советском Союзе помнили через много лет. В этой, официально атеистической, стране некоторые музыканты считали Баха церковным композитором. Однако и для них гульдовский Бах стал откровением. И, как признают многие русские музыканты десятилетиями позже, они играли и понимали Баха до Гульда иначе, чем после него. Он «одержим Бахом», как сказал один из критиков; он предлагает возвышающего и современного Баха. Правда, многие критики сосредоточили внимание на гульдовском Бахе едва ли не в ущерб всему остальному. Сошлись на том, что Гульд сумел раскрыть не только интеллект композитора и особенности формы образования в его музыке, но также его страстность, его лиризм и человеческую вечность. Когда Клайберн в 1958 году предложил сыграть Токкату Баха в Москве, один из чиновников ему ответил: «Нет. Не забывайте, что мы только что слушали господина Гульда из Канады»⁹.

* В 2002 году, при подготовке телевизионного документального фильма «Глен Гульд: путешествие в Россию», Иосиф Фейгинберг обнаружил кассету с записью этого события у пианиста, профессора Владимира Троппа, и они оба согласились показать ее мне. Кассета была включена, и включавшей записи только произведений Свеллинка, Веберна и Кшенека. Хотя концерт записали целиком и с комментариями, но за эти годы оригинальные пленки потерялись или были украдены, и сейчас в архиве консерватории находится только пустая маркированная кассета из-под пленок.

На следующий день после ленинградского концерта-лекции Гульд покинул Россию и больше никогда в нее не вернулся. Однако его популярность в этой стране со временем не угасла. Русские всегда ждут от приезжающих западных музыкантов (особенно от канадцев) новостей о Гульде. По воспоминаниям Екатерины (Китти) Гвоздевой, студенты Ленинградской консерватории, где она преподавала итальянский язык, считали диск «Гольдберг-вариаций» священной реликвией и буквально «проглатывали» гульдовские аудио- и видеозаписи, которые попадали им в руки. Молодые русские восприняли его репертуар, пытались подражать ему, особенно в Бахе, и черпали вдохновение в его крайне индивидуалистической позиции.

В течение многих лет Гульд будет получать письма и подарки от русских поклонников, в том числе от Китти Гвоздевой, которая пишет длинные возвышенные письма своему «золотому мальчику». Через год после его визита она признается ему: «Мы нуждаемся в вас, мы страдаем без вас, мы на вас надеемся, мы вас ждем, как не ждем никого другого. Вы — выше любого человеческого понимания, вы — выше всего земного. Вы — вечны. Вы великий пианист, вами отмечена наша эпоха!»¹⁰ Со своей стороны Гульд на всю жизнь сохранит интерес к России и ее музыке и станет своего рода экспертом по России в интервью, на конференциях, в статьях, радио- и телепередачах.

После России Гульд продолжит свое турне в Берлине, где он уже известен благодаря «Гольдберг-вариациям»*. Здесь, в рамках «Недели Америки», приуроченной к окончанию филармонического сезона, он исполняет Концерт до минор Бетховена с Гербертом фон Караяном. На репетиции музыканты приветствуют появление Гульда вежливыми аплодисментами, но после прогона концерта и Караян, и оркестр устраивают ему овацию. Концертмейстер группы виолончелей даже заявляет Хомбургеру, что Гульд — гений, лучший пианист, которого он когда-либо слышал. Гульд и Караян были диаметрально противоположными личностями: Караян, известный в то время как *Generalmusikdirektor* Европы, пользуется властью и демонстрирует амбиции, которые Гульд не разделял. Наряду с должностью главного дирижера Берлинского филармонического оркестра, Караян — художественный руководитель Зальцбургского фестиваля и директор Венской оперы; все это он умудряется совмещать с работой в миланском Ла Скала, записями с Лондонским филармоническим оркестром и Венской филармонией, не считая учас-

* До 1960-х *Columbia Records* не была представлена в Европе, так что записи Гульда осуществлялись и распространялись под маркой *Philips*, который также оказал финансовую поддержку в его европейском концертном турне.

тия в Байройтском фестивале и многих других мероприятиях. Этот дирижер-самодержец жертвует иногда музыкальной сущностью в пользу большей звуковой пышности и того, что Гюльд называл «болезненным наваждением *legato*». Но тем не менее Гюльд находит его очаровательным и сообщает, что «работать с ним — просто мечта». И Караян признает, что легко находит общую художественную точку зрения с Гюльдом и считает безосновательными слухи о репутации эксцентрика, которую тому приписывают.

После первого триумфального концерта 24 мая Караян заявил журналистам: «Это был уникальный концерт, равного которому может и не быть в течение всей жизни». Гюльд, который весь концерт боролся с несколько инертным роялем, не согласился с этим мнением. Но запись этой программы, транслировавшаяся через день по радио, подтверждает, что это было одно из ярчайших его исполнений с превосходным сопровождением оркестра.

Ганс Хайнц Штуккеншмидт, наиболее уважаемый немецкий критик, пишет в *Die Welt*, что выступление Гюльда было «одной из редких встреч с абсолютным гением». Далее он продолжил:

Гюльд доказал, что он один из лучших музыкантов современности. Концерт до минор ор. 37 не является, разумеется, репертуарной редкостью, но сыгранный с такой интенсивностью, технической непринужденностью и мастерством, он стал откровением. Мы никогда не слышали столь тонких темповых градаций в быстрых частях, такой кантилены в *Largo*. Как будто музыка сама говорила с нами при помощи бесплотных звуков и без участия человеческой руки. Его техническое мастерство превосходит все ожидания: обе руки обладают равными возможностями, его владение динамикой, его разнообразный звук являют, по моему мнению, мастерство, которого мы не слышали со времен Бузони. Чудо, мастерство, бесподобное наслаждение, успех, который превосходит все допустимые нормы».

По возвращении в Канаду Гюльд смущенно сообщает об этом срашнии Роберту Фалфорду, добавив, что специально уточнил дату смерти Бузони: 1924 год*.

* Однажды Гюльд получил письмо от сына Бузони, который пишет, что из всех современных исполнителей именно Гюльд более всего напоминает ему отца.

Из Берлина Гюльд через всю Германию поездом отправляется на юг, восхищаясь пейзажем, который открывается перед его глазами (проезжая Нюрнберг, он напевает «Нюрнбергских мейстерзингеров», отдавая дань почтения Вагнеру). Несмотря на то, что в поезде он сильно прищемил большой палец левой руки, 7 июня Глен выступил на Венском фестивале, исполнив Баха, Веберна, Бетховена и Берга. Зал был на треть пуст, однако там собрались все пианисты города, в том числе — Йорг Демус, возмущившийся: «Я не останусь слушать, как уродуют Баха!» Требуют многочисленных бисов и без конца аплодируют. В последний раз он выходит на поклон уже в пальто и со шляпой в руках. Оценки критиков почти единодушны: «Потрясающий пианист», — пишет один. «Техника — за гранью возможного», — добавляет другой. Хомбургер информирует *Toronto Daily Star* о триумфе своего подопечного, в то время как Эрик Маклин из Монреаля добавляет: «Ни один канадец не производил такой сенсации со времен на шумевшей истории с семьей Дион¹¹».

11 июня, без сил, но в состоянии эйфории Гюльд возвращается домой.

«В то время, когда мне приходилось давать концерты, я чувствовал, что роняю свое достоинство, уподобляясь ярмарочному комедианту»

Как только Гюльд приобрел международную славу, некоторые друзья заметили изменения в его характере: он утратил столь располагающую к нему скромность, его эксцентричность перешла все границы, он меньше дурачился и стал слишком требовательным к окружающим. И вместе с тем он старается не утратить связи со своими корнями. Вернувшись домой, Гюльд остается верным своему окружению и не ищет выгодных контрактов с нью-йоркскими менеджерами или контактов с критиками, хотя подобные предложения к нему поступали. Он по-прежнему живет со своими родителями (в городе или в деревне), и их отношения ничуть не изменились. Гюльд не хвастался, не пускал «пыль в глаза» и не выглядел человеком, наслаждающимся свалившимся на него богатством. К своей славе он относится прохладно и даже со скепсисом и в целом, скорее, склонен приуменьшать свою известность. (Например, Гюльд утверждал, что русские аплодируют всем.) Он по-прежнему любит околачиваться в консерваторском кафе и поддерживает

контакты со старыми друзьями. Гульд вовсе не производит впечатления человека, поднявшегося на новый, более высокий, социальный уровень, — совсем напротив. Вместо того чтобы «порисоваться» в высшем обществе Нью-Йорка, он посмеивается над ним. По возвращении домой он иронизировал по поводу нью-йоркского высшего общества в разговорах с друзьями. «Временами, казалось, его привлекало зрелище музыкального мира — сплетни, злословие, гипертрофированное эго — едва ли не так же, как и сама музыка, — вспоминал Фалфорд. — Не без удовольствия — вполне невинного — он наблюдал, какую зависть вызывает его талант у некоторых коллег». И как всегда с любовью говорил о деревне — прекрасном уголке, где нет места самомнению*. Здешние жители знают о его успехах, но не воспринимают его как звезду — для них он просто «Глен». Он живет здесь в окружении скорее друзей, нежели поклонников.

И в самом деле, он не был склонен рассматривать успех концертирующего музыканта как особое достижение. Он востребован, богат и знаменит, но тем не менее ненавидит эту гастрольную жизнь и никакого удовлетворения — ни личного, ни артистического — от выхода на сцену не получает. В отличие от коллег, его ангажементы немногочисленны, нередко он и вовсе отменяет концерты, досадуя на те, которые все-таки приходится давать — из чувства долга. Работая на СВС с восемнадцати лет, Гульд убедился, что его настоящая карьера может состояться только в области электронных средств массовой информации. По словам Гульда, концерты — неизбежное зло, необходимое, чтобы заработать деньги и приобрести публику, способную поддержать гипотетическую карьеру в сфере звукозаписи и медиа. В 1968 году в посвященной ему телепередаче на СВС он весьма резко высказался о карьере концертанта:

Полагаю, что никогда не стремился давать концерты. Для меня это было испытанием. Я вел такую жизнь из чувства долга, или обязательств, на которых, как я себе это представлял, строится определенная репутация. А в дальнейшем это могло оказаться для меня полезным. Но даже тогда я не считал, что такого рода деятельность — плодотворна. Не отрицаю, что определенное чувство власти над

* Стивен Ликок когда-то очень удивился, когда на обеде в Ориентальном ресторане представили как «одного из ведущих юмористов Восточного Симы». А в конце сороковых годов у него возникли проблемы в местном банке: когда он обналичивал чек, — кассир его не узнал, несмотря на то, что в то время он был известен десятилетиями.

публикой нравилось, когда мне было четырнадцать, пятнадцать или шестнадцать лет. Это было, скорее, забавно — выкладываться перед воодушевленной публикой, повторяя одно и то же в течение долгого времени. Но все это очень быстро стирается — в силу своей непрочности. И как только начинаешь делать одно и то же через день в разных местах, привлекательность и престижность происходящего теряются. Во всяком случае, для меня. И я не только становился совершенно больным, но начинал чувствовать, что все это действительно бессмысленно; в то время как в студии звукозаписи я в лучшем случае соперничал с самим собой. Самое большее, на что я мог надеяться — чтобы моя интерпретация на публике была столь же хороша, как и запись того же произведения, если я вообще его записывал. А я часто это делал, потому как концертная практика — сплошное мошенничество: почти не обновляется репертуар, повторно играют одни и те же поднадоевшие произведения, которые апробированы на покупателях дисков и в концертных залах. Я полагаю, жульничают все — чтобы работать как можно меньше и играть одно и то же. Полное отсутствие воображения, в нем как будто нет потребности. А стареем мы очень быстро. В общем, ужасная жизнь.

Гульд видит массу недостатков в гастрольной жизни. Переезжать из города в город, играя на бог весть каких роялях, с различными оркестрами и дирижерами, да еще толком не репетируя, для музыканта его уровня — с высокими идеалами и требованиями к технике и, особенно, качеству инструментов — невелика радость. Неудивительно, что, подобно другим, Гульд везде играет «одни и те же поднадоевшие произведения»: так спокойнее. Репертуар, возможно, нетрадиционен, но, по большей части, неизменен: он играет одно и то же, хотя и весьма необычные вещи. Иногда Гульд выходит из привычной колеи, добавляя к своей программе какое-нибудь новое, как правило, небольшое, произведение: еще одну партиту Баха, еще одну фантазию Моцарта, бетховенскую Сонату ор. 10 № 2 или пьесы ор. 19 Шёнберга. В начале шестидесятых он задумал сыграть Вариации *Eroica* и Сонату № 17 Бетховена. Но как правило, во время поездок у него не было ни времени, ни сил учить новый репертуар. К тому же в этом не было и никакого смысла, ведь он и так имел успех.

Кроме того, Гульд настаивает на том, что концертные залы не подходят для той музыки, которую он любит, — произведения сложные по

структуре, но достаточно скромные по масштабам и риторике. Такой подход и исторически оправдан: за исключением фортепианных концертов, основная масса произведений не предназначалась для исполнения в больших помещениях и в присутствии многочисленной публики — даже сонаты Бетховена, интермеццо Брамса или музыка новопенцев. Гюльд часто давал концерты, исполняя вещи, рассчитанные исключительно на небольшие аудитории, при этом не следует забывать, что большая часть репертуара елизаветинской эпохи и барочной музыки сочинялась для того, чтобы доставить удовольствие самому исполнителю. По мнению Гюльда, доносить такую музыку до отдаленных, укромных уголков большого зала — настоящее предательство. В 1958 году он играет «Гольдберг-вариации» на спортивном стадионе Университета Кентукки в Лексингтоне перед семью тысячами слушателей. С трудом можно представить, как в такой ситуации он сумел передать тонкости баховской полифонии. (А ведь он любил играть старинную музыку при закрытой крышке рояля — для большей проникновенности.) Примечательно то, что концертам Гюльда всегда была присуща музыкальная убедительность, в противном случае он никогда бы не имел такого успеха. Сохранилась запись концерта 1959 года, сделанная на фестивале в Зальцбурге, где в первом отделении были исполнены Фантазия Свелинка, Сюита Шёнберга и Соната KV 330 Моцарта. Аудитория ошеломлена его безукоризненной техникой, изысканным звуком и созданной им атмосферой интимного общения, особенно принимая во внимание, что он играет на публике. Зачарованные слушатели сидели, затаив дыхание.

Однако в том же концерте прозвучали и «Гольдберг-вариации», которые, при всей их красоте, пострадали от изощренности интерпретации, обычно презираемой Гюльдом. Временами казалось, что произведение выходит за рамки его технических возможностей и нервозности заставляет его прибегать к особым приемам — например к октавным воениям, которыми он никогда не пользовался, если полностью владеет собой. По многим причинам продуманный и тщательно контролируемый стиль игры, свойственный Гюльду во время работы в студии записи, неосуществим в концертном зале. Некоторые из его концертных исполнений были дерзкими, блестящими и захватывающими, но в ущерб музыкальным достоинствам, которыми он дорожил гораздо больше. Зачастую все, чем восхищается большинство зрителей и критиков, обусловлено, по словам Гюльда, нервозностью, невнимательностью и, как следствие, усталостью и потерей контроля. В 1968 году в беседе с журналистом он сетует на появление у него «скверной привычки» часто исполнять некоторые произведения в больших концертных

залах. Например баховскую Партиту № 5, которую он любил играть в начале своей карьеры. По возвращении домой после европейской поездки 1957 года он признался: «Я решил ее записать, и, уверяю вас, — это самая худшая из моих баховских записей. Она получилась слишком пианистичной. Возможно, какой-нибудь ценитель фортепианной игры мог бы быть доволен. Но мне она не нравится, ни в малейшей степени, потому что в ней меньше всего Баха, меньше всего — меня (*vis-a-vis* с Бахом, во всяком случае). Там полно динамических ухищрений, *crescendi* и *diminuendi*, реально не существующих в этом произведении, и они запутывают его». Он предпочитает запись СВС 1954 года, «не заигранную», «более глубокую» и «менее растажированную». Редкая видеозапись, сделанная в 1957 году для телевизионного цикла передач СВС *Chrysler Festival*, представляет концерт, в котором Гюльд исполняет три части этой же Партиты. Очевидны слишком быстрые темпы, преувеличенные жесты и, в целом, игра, демонстрирующая и стимулирующая выброс адреналина, — все то, что он отвергал.

По мере того как его концертная деятельность становилась успешнее, Гюльда все более и более раздражало то, что от него ждали клоунады. Поначалу дискуссии, вызванные его эксцентричностью, и реклама, которая подает это гипертрофированно, казались ему забавными, но со временем это начинает действовать ему на нервы. Осенью 1956 года он сообщает журналисту из Далласа: «Везде, где бы я ни появился, меня хотят фотографировать именно тогда, когда я принимаю лекарства». В документальном фильме, снятом тремя годами позже *National Film Board of Canada*, во время записи Гюльда просят сесть за рояль с шарфом и перчатками — чтобы сфотографировать. Легко заметить промелькнувшую в его глазах вспышку ярости. «Таких фотографий уже более чем достаточно», — возражает он резко. В Европе, однако, комментарии относительно его манеры поведения более спокойные. Штуккеншmidt, например, написал: «Когда Гюльд играет, то кажется, что он находится в постоянной борьбе и буквально физически одержим поиском идеального звучания. Этот молодой человек как будто находится в трансе, на грани между мечтой и реальностью». У одного венского критика возникают ассоциации с «фантастическими сновидениями Гофмана»; некогда модные теории гениального сумасшествия, свойственного таким художникам, как Э. По и Ван Гог, и даже «шарлатанство» Уайльда или Либераче¹² рассматриваются в контексте «артистического феномена» Гюльда. Другой критик представляет его как человека «не от мира сего», «находящегося во власти транса, добра и зла». В глазах третьего он «отрешен от материального мира, можно даже сказать, что он находится во власти музыки. Он не одержим ни фаустовской устремленностью,

ни демонической властью, он даже не виртуоз, опьяненный звуком. Он стремится скорее к тому главному, что есть в любой музыке». Во Флоренции его манеру поведения за роялем трактуют как симптом крайней чувствительности, даже болезненности. Гульд сам замечает, что европейцы считают музыкальную деятельность «вашим личным делом: если вы хотите довести вашу работу до совершенства, делайте все, чтобы она была совершенной».

Однако даже европейцы не смогли воздержаться от некоторых поучений, которых хватило ему и в Северной Америке: «Его обезьяньи гримасы могут нравиться поклонникам Элвиса Пресли, но они раздражают или, по крайней мере, утомляют любителей классической музыки», — писала брюссельская *Le Soir*. Рассказывают, что в Зальцбурге один слушатель сбежал с концерта во время антракта, бормоча, что Гульд — сумасшедший.

Причины его протеста против гастрольной деятельности — морально-го порядка. Он считает просто безнравственным выносить на суд жаждущей зрелищ публики продукт своего труда. «Я ненавижу публику. Я ощущаю ее как силу зла». Ему не нравится не только играть, но даже и присутствовать на концертах, и в 1967 году он объявляет, что больше никогда не появится там. По его мнению, концертный зал — арена соревнования, где проявляются жестокие инстинкты и господствует «закон джунглей»; он сравнивает концертный зал с римским Колизеем. В 1968 году Гульд объясняет в интервью: «Концертная публика отличается очень странной, почти садистской кровожадностью. Она ожидает, чтобы что-нибудь произошло: валторна «киксанула», струнные сфальшивили, а дирижер не попал в такт. И это ужасно! Нечто вроде инстинктивной радости от созерцания гладиаторской борьбы охватывает завсегдатаев концертов, и я думаю, что здесь кроется причина, по которой я не люблю этот тип людей, почему я им не доверяю и почему никогда не хотел бы иметь их в числе своих друзей». Гульд осуждает такой аспект сольного концерта, который связан с желанием исполнителя «завоевать публику»; по его мнению, концерт — это бой индивидуальности с толпой. По этой причине он проявляет некоторое пренебрежение по отношению к определенной музыке — большим сольным произведениям и блестящим концертам XIX века, — исторически и музыкально более приемлемой для исполнения в концертном зале. Гульд объясняет в 1962 году: «Исполнение — это не что иное, как история любви», — а любая любовная история должна развиваться вдали от любопытных глаз.

Какими бы обоснованными ни были гульдовские аргументы — во всяком случае, для него самого, — тем не менее он добавляет, что они представляют собой отчаянную интеллектуальную попытку понять,

в чем сущность его глубоко личного отвращения к концертам. Гульду, человеку хрупкому, склонному к тревожным предчувствиям, выступать перед публикой невыносимо трудно. И это не просто отговорки: страх перед сценой и выбросы адреналина часто вносят хаос в его тщательно продуманную музыкальную интерпретацию. Позиция Гульда вряд ли уникальна. Неприятие концертных выступлений, по причинам чисто музыкальным или связанным с особенностями характера, существует с тех пор, как и сами концерты: подобные взгляды свойственны некоторым музыкантам еще с моцартовских времен, были они и у Шопена, Листа, Годовского, Грейнджера, Горовица — если говорить об академическом исполнительстве.

Тем не менее степень дискомфорта Гульда слишком высока, чтобы только ею объяснить происхождение некоторых присущих ему сценических странностей: такое впечатление, что именно они позволяют ему глубоко погрузиться в музыку и полностью абстрагироваться от публики. Большинство критиков отмечают, что Гульд редко или, можно сказать, даже никогда не смотрит на слушателей, даже во время оркестровых проигрышей. И когда он осмеливается бросить взгляд в зал, создается впечатление, что он пугается, обнаружив там публику. До концерта он не должен никого видеть за кулисами — это требование содержится в его контрактах. Перед концертом он был настолько напряжен, что хотел, чтобы публика была анонимна, насколько это возможно. Поэтому просит своих родственников и друзей не присутствовать на его концертах. Чем более тесные связи он поддерживает с кем-то, тем больше чувствует себя не в своей тарелке, если знает, что этот кто-то находится в зале (несколько привилегированных особ, правда, имеют право слушать его из-за кулис). Он настаивает, чтобы Верна Сэндеркок, секретарь Вальтера Хомбургера с 1958 по 1961 год, обязательно покинула город (и он платит ей за это) перед некоторыми из его концертов. Ее кресло — единственное пустующее место в зале на концерте во время Стратфордского фестиваля. Гульд запрещает ей даже слушать радиотрансляцию того концерта. Однажды она посылает ему такую телеграмму: «Я, Верна Сэндеркок, жительница Торонто, настоящим клянусь, что никогда больше не буду присутствовать, собственной персоной или при посредстве радио, на каком-либо концерте Глена Гульда без его специального разрешения». Подписано: «Сердечно преданная Вам колдунья». Гульд считает, что публика мешает музыке. Однажды, дискутируя со своими товарищами в консерватории, он заявил: «Вы ничего не должны вашей публике». Скорее, исполнитель обязан композитору, музыке, самому себе. В интервью, данном в 1980 году, он добавит: «Со всей честностью скажу: не припомню, чтобы концерт был

превосходным, потому что в зале сидели зрители». Ну и зачем тогда выступать на публике?

Если играть на сцене тягостно для Гульда, то быть закатным в гастрольный график — еще хуже. Для домоседа, чувствующего себя некомфортно в чуждой среде, которую он не может полностью контролировать, концертная жизнь была пыткой. Он ненавидел в этом существовании все: каждый вечер спать в новой постели; есть что попало; невозможность отрегулировать отопление; встречи с новыми людьми буквально на каждом углу; соблюдение графика. «Я не испытываю никакой радости от гастрольной жизни», — заявил он в 1955 году и, по этим соображениям, [в этом году] выезжал из Канады только однажды. «Я завидую детям природы, спокойно играющим на рояле по всему миру, — они воспринимают концерты как обычное ежедневное занятие». Он ненавидел бесконечную цепь аэропортов, вокзалов, отелей и ресторанов, неизвестные оркестры и их случайных дирижеров, встречи с журналистами (общение с ними пытался ограничивать) и особенно приемы и праздники, с их болтовней, алкоголем, навязчивым предложением дружбы. (Скрипач Фриц Крейслер однажды сказал: «Мой гонорар — тысяча долларов за концерт и три тысячи — с банкетом после»). Как-то Гульд, сославшись на плохое самочувствие, уклонился от приема, организованного «грандиозной» Розали Левентритт, — дамой, весьма влиятельной в нью-йоркских артистических кругах, — чтобы отметить его дебют в Таун-холле. Но настоящей причиной был его страх перед незнакомой аудиторией. Госпожа Левентритт никогда не простила ему этого.

Чаше всего Гульд ездит на гастроли один, без какого-либо сопровождения, и временами испытывает чувство одиночества. Определяя свое пребывание в турне как «болезнь, вызывающую летаргию», он просит организаторов исключать любую деятельность «вне программы». Он не проявляет никакого интереса к осмотру достопримечательностей (однажды, находясь неделю в скалах Колорадо, Гульд умудрился не заметить горы). Концерты, которые он должен давать, его раздражают, и он постоянно беспокоится о своем здоровье. Как правило, Гульд проводит большую часть времени в номере гостиницы (куда ему приносят еду) — читает, штудировать ноты, делает записи, сочиняет музыку, ведет переписку и, обманывая одиночество, разорительно долго говорит по междугороднему телефону. Предпочитая отели, где он предоставлен самому себе, он отклоняет любые приглашения, исходящие из частных домов. Он радуется, изредка встречая канадских друзей или других музыкантов, и удовольствие, которое он испытывает в их компании, очевидно — даже если им редко удается вытащить его из номера. Морри Кернерман и Виктор Фелдбрилл, встретив его в Брюсселе

в 1958 году, вспоминают, что их приглашение вместе прогуляться по городу и осмотреть достопримечательности было воспринято с некоторой досадой. После длительных уговоров Кернерману удалось уговорить его пройти по магазинам.

Слишком восторженные поклонники были отдельной проблемой. «Я исчезаю сразу после концерта, — объяснил он в 1964 году, — потому что рой чокнутых тащится за мной повсюду и некоторые действительно теряют чувство меры». Чтобы от них ускользнуть, он регистрируется в отеле под псевдонимами Орlando Гиббонс или Йоханнес Окегем.

В турне он часто чувствует себя измученным. «Я вымотался раньше, чем смогу уехать», — признается он другу в 1958 году. Учащаются приступы депрессии. Неудивительно, что здоровье от этого страдает. Молва о том, что Гульд ипохондрик, по ходу его гастролей растет, но его недомогания — психосоматические они или нет — были вполне реальными. Он постоянно жаловался на насморк, грипп и головные боли, которые усиливались в самолете, в холодных концертных залах и номерах отелей (обычная для Европы того времени ситуация). Он чувствует себя «очень хорошо», когда температура в помещении достигает 27°C. Друзья вспоминали, что как-то увидели его в номере отеля, со всех сторон окруженного электрическими нагревательными приборами. Как Гульд рассказывал, однажды, когда он торопился поскорей покинуть очередной концертный зал, «его так продуло», что несколько месяцев он не мог жевать на левой стороне. Бывали и более причудливые жалобы: в 1956 году в письме он упоминал, что «возвратился из Техаса глухим». Он мог прервать игру в середине части, чтобы попытаться определить, откуда сквозит. Гульд постоянно страдал от боли в спине, плечах, руках. Он частенько жаловался на «воспаление мышц руки». Он трепетно относится к перчаткам, надевая иногда по несколько пар одновременно; в отеле пользовался собственной специальной подушкой из каучуковой пены; возил с собой электрический чайник, чтобы быстрее согреть руки, и посещал мануальных хирургов и терапевтов везде, где оказывался. Куда бы Гульд ни направлялся, он тащил с собой целый воз таблеток: обезболивающие, для улучшения кровообращения, от головной боли, бессонницы, аллергии, успокоительные средства, стимуляторы и витамины. На границах эта привычка создавала ему немало проблем. Был случай, когда его даже обязали раздеться для досмотра. «Количество якобы принимаемых мною лекарств сильно преувеличено, — сказал он Джоку Кэрроллу. — Один журналист написал даже, что я вожу с собой целый чемодан медикаментов. На самом деле все они умещаются в маленький саквояжик».

Подобно Горовицу, Микеланджели и другим нервным и хрупким музыкантам, Гульд печально «прославился» частыми отменами концертов, иногда за несколько часов до их начала, — в противоположность Артуру Рубинштейну и всем тем, кому доставляет удовольствие выступать перед публикой и кто выполняет свои обязательства даже на пороге смерти. Вэн Клайберн, например, всегда расстраивался, когда приходилось отменять концерт, хотя в свои лучшие времена давал более сотни концертов в год. Гульд, напротив, ищет повод, чтобы отказаться от концерта, даже если его график не слишком напряженный, без каких-либо уважительных причин — достаточно небольшого насморка. Он просит друзей-врачей, таких, как Питер Оствальд, подписать заключение, оправдывающее отмену концерта. Он регулярно отменяет от двадцати до тридцати процентов концертов, иногда прерывает их на недели и даже месяцы, тем самым принося горькое разочарование организаторам и публике. Он был порядочным человеком и обычно переносил концерт, но потом снова отменял его из-за плохого самочувствия. Эти отмены стоят ему целого состояния: часто он должен платить сотни долларов компенсации импресарио, чтобы возместить расходы, вложенные в поездку, рекламу и аренду залов. Большая часть гонораров от концертов, которые он потом все-таки дает, используется для покрытия многочисленных неустоек. Учитывая, что концерты для него — лишь возможность заработать деньги и оставить публичные выступления, к этой финансовой ситуации можно относиться только с грустной иронией.

«Ну и какого черта кто-то сказал, что это должно было быть забавным?»

Сезон 1957/1958 годов Гульд проводит в североамериканском турне, а начало лета — в нью-йоркской студии звукозаписи и на Международном фестивале в Ванкувере. В августе, без какого-либо значительного перерыва, он предпринимает изнурительную четырехмесячную гастрольную поездку по Европе. В своем первом триумфальном концерте на Зальцбургском фестивале Гульд играет Концерт ре минор Баха в сопровождении оркестра «Консертгебау» под управлением Димитриоса Митропулоса. Его же он исполняет с оркестром *Hart House* под управлением Бойда Нила на Международной выставке в Брюсселе, — по случаю специального мероприятия, посвященного

Дню Канады, на котором присутствовали члены канадского правительства. В конце сентября Гульд снова играет этот концерт — на сей раз с Гербертом фон Караяном. По этому случаю Бруно Монсенжон¹³ рассказывал историю, которой с ним поделилась флейтистка Орель Николе, работавшая в то время в Берлинском филармоническом: во время первой репетиции, как только Гульд взял несколько первых нот, ошеломленный Караян прекратил дирижировать, сел в зал и там дослушал первую часть.

Затем Гульд едет в Стокгольм, где записывается с оркестром Шведского радио (единственными «слушателями» были четыре нагревательных прибора), проводит три сессии сольных выступлений в студии, а также дает один концерт с оркестром на публике. 9 октября он весьма удачно играет в Висбадене с оркестром под управлением Вольфганга Заваллиша, несмотря на то, что коллектив он оценивает, как *nicht so gut* («не слишком хороший»). Затем он берет напрокат машину и едет вдоль берега Рейна через «страну замков» в Кёльн. Там Гульд поселяется в отеле с видом на главный собор.

Гульд на пике своего исполнительского мастерства, однако сразу же по прибытии в Европу он заболел. 13 августа газеты сообщают: он схватил в Зальцбурге «жестокий грипп» (позже он вспоминал его как «приступ трахеита», который пришлось лечить антибиотиками и стимуляторами щитовидной железы). Он считает, что причиной заболевания явилось недостаточное отопление в отелях и влажность европейского климата. Он отменяет концерт в Зальцбурге и 3 октября в письме к Хомбургеру жалуется, что «опять загрипповал с температурой 38,3°». По прибытии в Кёльн болезнь обострилась до такой степени, что ему снова приходится отменять концерт, который должен был транслироваться западногерманским радио. Все еще больной, с температурой 38,9°, несмотря на протесты врачей, он вылетает в Гамбург. Он отменяет все концерты и записи на радио, запланированные на октябрь в Кёльне, Гамбурге, Берлине и Вене, в том числе запись с Венским симфоническим оркестром под управлением Роберта Крафта. На целый месяц Гульд укрывается в гамбургском отеле *Vier Jahreszeiten*. Позже он вспоминал, что, несмотря на серьезные проблемы со здоровьем, вел там «самое идиллическое и самое уединенное существование» и считал его самым счастливым временем в своей жизни, потому что был абсолютно один. Гульд не может не поддаться искушению сравнить себя с персонажем романа Томаса Манна «Волшебная Гора» Гансом Касторпом — пациентом альпийского туберкулезного санатория. По крайней мере, одна газета распускает слухи о том, что он сам болен туберкулезом.

18 октября в письме Хомбургеру Гульд подробно описывает все детали своей болезни. Рентген обнаружил «правосторонний хронический бронхит», ему предписано «теплое молоко с медом, компрессы и все такое». Но эффекта нет: температура регулярно поднимается выше 38°, особенно к вечеру. Он отмечает кровь в моче, снижение веса до 68 кг — столько он весил только в юности. Спустя несколько дней болезнь преподносит новый сюрприз: нефрит и какая-то инфекция в почках. Врач настаивает на постельном режиме в течение десяти дней и на определенной диете. «Почкам надо дать отдых. Рентген показывает, что опасаться нечего, просто почки несколько ослаблены инфекцией». Семья и друзья проявляют к нему внимание и предлагают различные советы: бабушка Гульда рекомендует горчичные пластыри, клавесинистка Сильвия Кинд — массаж, а Дебора Ишлон (пресс-атташе *Columbia*) — йогу. Дэвид Оппенхайм просто гордится тем, что Гульд может похвастаться такой «необычной болезнью». Полный отдых и диета возымели действие, и в конце октября Гульд возвращается к фортепиано.

Он возобновляет свое турне 15 ноября концертом во Флоренции. Как обычно, отмечены его исключительная игра и изысканная программа (Свелинк, Шёнберг, Моцарт и Бах), но впервые за всю его карьеру публика в знак неодобрения освистывает Сюиту Шёнберга. Согласно его колоритному рассказу, он подогревает конфликт между теми, кто его освистывает, и теми, кто является его поклонниками, и появляется на сцене только после шестого вызова публики; в результате «утомившиеся зрители успокаиваются в желчной сонливости, чтобы слушать «Гольдберг-вариации». Он повторяет ту же программу в Турине, затем выступает с оркестром академии «Санта-Чечилия» в Риме. Он собирается сыграть баховский Концерт ре минор, но оркестр, считающий это произведение «в пианистическом плане не слишком значительным», просит его исполнить что-нибудь из Шумана, Шопена, Листа или Мендельсона. Отправляясь в Гамбург, Гульд отвечает официальным тоном, который использует всегда, когда ему чинят препятствия: «Я хотел бы сделать все возможное и пойти навстречу академии, но, к сожалению, должен вас информировать, что было бы бессмысленно ставить в программу предложенные вами концерты. Мой репертуар почти полностью основан на классической музыке, и я думаю, что играть произведения, которое я считаю неподходящим, было бы серьезной ошибкой как для меня, так и для римской публики». Гульд и оркестр академии приходят к компромиссу — он исполняет Второй концерт Бетховена, который играет, по мнению местных критиков, «с ангельским туше — воздушным, небесным, прозрачным, детским, серебристым».

В Риме Гульд опять простужается — и впадает в депрессию. Он отменяет некоторые концерты с оркестром в Брюсселе и Льеже. Но его ожидает еще более тревожная перспектива: турне в две с половиной недели в Израиле, куда его приглашают на празднование десятой годовщины основания государства и где музыкальная жизнь еще довольно неустроена. Гульд уже наслушался историй о плохих роялях, холодных залах, странной кухне и других недостатках, но новая болезнь дает ему, как он написал Хомбургеру, «очень хороший и даже убедительный повод для того, чтобы избежать поездки в Израиль». Однако Хомбургер проявляет настойчивость: поездка в Израиль уже разрекламирована, она слишком важна, чтобы отменять ее в последнюю минуту. Итак, начиная с 29 ноября Гульд должен дать там одиннадцать концертов за восемнадцать дней: предусмотрены девять ангажементов с Филармоническим оркестром Израиля под руководством Жана Мартинона в Тель-Авиве, Иерусалиме и Хайфе (на баховские, бетховенские и моцартовские концерты) и еще два концерта в Тель-Авиве, добавленные в последний момент по просьбе общественности.

Гульд имел все основания беспокоиться. В Иерусалиме холодный зал, строительство которого еще не завершено, и ему придется играть одетым — в пальто и шарфе — в окружении нагревательных приборов. Несмотря на эти обстоятельства, турне проходит с триумфом: позже он вспоминает, что на каждом из его восьми тель-авивских концертов присутствовали три тысячи слушателей. В Израиле, как и в России, публика просто помешана на музыке. Гульда объявляют гением и лучшим пианистом мира. В критических статьях высказывается мнение, что он — нечто большее, чем просто исполнитель:

Такая игра волнует слушателя до глубины души, благодаря своему почти сакральному воздействию. Мы никогда ничего подобного не слышали. Гульд касается фортепиано, и его удивительные руки просто пленяют вас. Вы его слушаете, и вам кажется, что эта музыка доносится до вас с другой планеты. Каждая нота — поэзия, каждый звук — откровение».

Рецензия из газеты *Haaretz*

После одного из концертов критик *Haaretz* А. А. Боскович пишет:

Такое мастерство и такой талант невозможно ни приобрести самому, ни даже дать этому рациональное объяснение. Только в теологических терминах можно выразить это про-

явление духа, исходящего из высших сфер бытия. Действительно сакральная музыка, действительно священные звуки. Игра Гульда подобна молитве. Ее нельзя считать просто виртуозной, с ее сакральной духовностью она выше виртуозности. От этой музыки, смысл которой невозможно выразить словами, веет ностальгически острой тоской по сопричастности высшему миру, и никакая похвала, как бы высока она ни была, не может оценить ее в полной мере.

Реакция публики и критики потрясла Гульда, и ему даже нравится пребывание в Израиле. Так как гостевой дом для приглашенных музыкантов при Филармоническом оркестре не снабжен центральным отоплением, Гульда поселили в отеле *Herzliya-by-the-Sea*, расположенном приблизительно в двадцати четырех километрах от Тель-Авива, в номере с видом на Средиземное море. Этот вид вдохновляет музыканта. Он берет напрокат машину и предпринимает несколько легкомысленную поездку в провинцию, попадая в арабском квартале Яффы в неприятную ситуацию с одним местным жителем, которого обзывает «слепым вздорным водителем». Его авантюрные истории попадают на газетные полосы: однажды он подбирает индийца, голосящего на дороге, и подвозит его в колонию, расположенную менее чем в двух километрах от границы с Иорданией. Его приглашают выпить чаю, а когда он просит молока, хозяин, засучив рукава, направляется в хлев. Находясь в превосходном расположении духа, Гульд чувствует себя «в гармонии с каменными сараями, тележками, запряженными ослами, пастухами и стадами коз. Я подумываю о том, чтобы возвратиться сюда просто в качестве туриста!» Но желание приехать туда в 1961 году так и не осуществится. Израильская поездка будет «одним из самых захватывающих опытов» его жизни, но Гульд признает, что она почти «полностью его доконала». После концерта 17 декабря он не возобновляет ни одного из отмененных европейских концертов, хотя, пусть и неохотно, обещал это сделать, и решает поскорее возвратиться домой.

После европейской поездки, погрузившей его в «ужасную депрессию», Гульд располагает единственной неделей, чтобы перевести дух перед следующим турне. На эти гастроли он отправится наутро после Рождества, и они станут самыми насыщенными за всю его карьеру. Гульд едет через всю Северную Америку и менее чем за четыре месяца дает почти тридцать концертов. Сразу через две недели после этого он должен вернуться в Европу, чтобы 16 мая 1959 года играть в Берлине.

В письме другу он сообщает: «Мой новый сезон начинается на будущей неделе, и я, по своему обыкновению, впадаю в депрессию».

Большую часть мая и июня Гульд проводит в Лондоне, где в рамках ежегодных циклов бетховенских концертов должен сыграть пять фортепианных концертов с Лондонским симфоническим оркестром под управлением Йозефа Крипса. За год до этого Крипс и Гульд вместе работали в Буффало, и они испытывают взаимное восхищение. По мнению Гульда, Крипс — «самый недооцененный дирижер нашей эпохи». Пианистка Джина Бахауэр рассказывает, что все известные пианисты Англии совершают паломничество, чтобы послушать Гульда, в том числе такие корифеи, как Леди Майра Хесс. Еще задолго до концертов большинство периодических изданий признают Гульда «заслуживающим внимания». Правда, и публика, и журналисты скорее предпочитают обсуждать его странное поведение на сцене. В Англии умение вести себя, хорошие манеры много значат. В лондонских газетах не говорят о «границе между мечтой и реальностью», но настоятельно советуют поработать над собой. Один из старейших критиков Невилл Кардус из *Manchester Guardian*, особенно раздосадованный эпатажными выходками Гульда, написал снисходительную рецензию, почти полностью посвященную этой теме. Некоторые другие критики упорно сопротивлялись желанию восхищаться им. На протяжении всей карьеры Гульда только в Англии критики будут расходиться во мнениях и найдут немало поводов для упреков, да и его диски продаются там довольно вяло. Однако широкая лондонская аудитория оказывает ему очень теплый прием, и отзывы, касающиеся его игры, восторженны. Правда, кое-кто считает, что он излишне вольно обращается с авторским текстом. Так, например, его упрекают в отсутствии героики, властности и неистовости, свойственных Бетховену. Но в то же время восхищаются тем, что он, благодаря невероятно изысканной технике, раскрывает «поэтику» и «внутренний мир» Бетховена. Это и в самом деле входило в его намерения: как Гульд писал позднее, вместе с Крипсом они решили представить интерпретации, которые «покончили бы с абсурдной состязательностью жанра концерта». В конце концов пресса пришла к выводу, который делали везде и все: он был сформулирован в заголовке одной из статей: «Эксцентрик или нет, но он — великий пианист».

В Лондоне Гульд много времени проводит с журналисткой Глэдис Шеннер, автором первой большой статьи о Гульде, появившейся в журнале *Maclean's*, — с Глэдис он был в теплых, дружеских отношениях. В Лондоне Гульд пребывает в хорошем расположении духа, они видятся друг с другом каждый день, что дает повод Крипсу и другим задаваться вопросом: а может, они обручились и собираются пожениться.

ся? Гульд встречается с друзьями, в частности с Вэном Клайберном, которого он прозвал «техасским трубадуром». (Клайберн всегда им восхищался.) Сыграв четыре бетховенских концерта, он снова заболевает, что позволяет ему уклониться от исполнения «Императора», и его пришлось заменить Луисом Кентнером*. Это «мой неизбежный европейский грипп», — написал он домой, — все болит, спасаюсь «алка-зельцером»: доктор диагностировал вирус, температура поднялась почти до 39°. К этому времени все — публика, оркестры и журналисты, не говоря уже о семействе Гульда и его друзьях, — привыкли к его болезням и отменам концертов. Даже Хомбургер стал относиться к его постоянным жалобам на здоровье с мягким юмором. Но для Гульда ситуация становилась все менее и менее забавной. Он отклонил предложение Иегуди Менухина выступить на фестивале в Бате (по причине отсутствия центрального отопления в отеле), отказался играть на летнем Стратфордском фестивале и, покинув Лондон, отправился восстанавливать силы на озеро Симко.

У Гульда появилось новое приятное занятие — подготовка двух полчасовых передач для *National Film Board of Canada*, — которое приобрело известность благодаря документальным лентам — «Глен Гульд вне студии» и «Глен Гульд на студии». Обе были спродюсированы и сняты Романом Кройтером и Вольфом Кёнигом для цикла передач под названием «Без прикрас», посвященных проблемам культуры. Снятые летом 1959 года в доме Гульда и в Нью-Йорке и увидевшие свет в 1960 году, эти документальные ленты произвели сильное впечатление — и не только потому, что их героем был Гульд. Для своего времени это были действительно замечательные, изысканные фильмы. Кройтер и Кёниг несомненно находились под влиянием инновационной британской документалистики середины пятидесятых и техники скрытой камеры Анри Картье-Брессона. В своих фильмах они стремились фиксировать непосредственные, спонтанные моменты, не пренебрегая при этом возможностями обработки отснятых материалов на эта-

* Уже второй раз он уклоняется от Пятого концерта (который в письмах, прерывая медицинскими аналогиями, называл «Эмпероритис»). Быть может, болезни были удобным поводом для отмены? В конце концов, он никогда не любил это произведение. В письме Питеру Язбеку, написанном вскоре после исполнения концерта в Виктории в декабре 1955-го, он признает, что «при ближайшем рассмотрении понял, что это сочинение мне мало интересно. По моему мнению, ни II, ни III части не заслуживают внимания, а III часть к тому же чересчур педантична и лишена вдохновения». P.S. Пожалуйста, не показывайте вышеназванную критику Бетховену, кто меня еще не знает. Им может прийти в голову, что я совершенно безумен. А может быть, они и правы!»

пе постпроизводства. Британский продюсер Хамфри Бартон вспоминал, что документальные фильмы о Гульде, показанные в Великобритании в 1960 году (во времена особого увлечения Гульдом), оказали значительное влияние и на него, и на его коллег из BBC.

Первый фильм, «Глен Гульд вне студии», показывает Гульда дома — гуляющим с собакой Банко, болтающим с друзьями, выходящим из ресторана «Шэнг», играющим Баха, Веберна и даже немного Шуберта. В фильме «Глен Гульд в студии» он записывает Итальянский концерт Баха, вмешиваясь при этом не в свое дело и доставляя лишние хлопоты продюсеру Хоуарду Скотту и звукорежиссерам *Columbia*, затем тщательно проверяет рояли на фирме «Стейнвей и сыновья». Чувствуя себя несколько отодвинутым продюсерской группой на задний план, он с иронией предложил назвать второй фильм «Жизнь Хоуарда Скотта». И тем не менее оба фильма возвращают нам Гульда его концертных дней.

«Работа над этими фильмами поддержала меня морально и повысила жизненный тонус больше, чем что-либо еще на моей памяти», — написал Гульд Глэдис. Он наслаждался жизнью и боялся возвращаться к гастролям, как когда-то боялся возвращаться в школу. Ему даже снились дурные сны, в которых концертные турне приобретали зримые очертания. В конце лета 1959 года он снова возвратился в Европу и, как назло, простудился. С 5 по 12 августа он должен был присутствовать на Зальцбургском фестивале, но отменил оба намеченных концерта. Ко времени записи двух сольных концертов для радиотрансляции BBC в Лондоне — 17 августа (Бах, Гайдн и Хиндемит) и четырьмя днями позже, 18 апреля 1960 года (Свелинк, Бах, Кшенек и Берг) — Гульд выздоровел*. 25 августа он дал сольный концерт, который был запла-тирован ранее, на фестивале в Зальцбурге.

Спустя неделю, почувствовав себя лучше, Гульд выступает с Филармоническим оркестром на фестивале в Люцерне. Так как он отдавал предпочтение барочной музыке, то играет Концерт ре минор Баха в сопровождении струнного оркестра. Герберт фон Караян, любезно согласившийся дирижировать, стоял на самом краю сцены. У Гульда все еще держится высокая температура, и он даже собирается отменить выступление. Тем не менее сыграл он блестяще и о концерте впоследствии вспоминал с большой теплотой. Слушатели на-

* На BBC, очевидно, не сохранилось оригиналов, а Национальный аудиоархив Британской библиотеки не записал трансляции с концертов. Если это не сделал кто-либо частным образом, можно предположить, что они потеряны.

градили его овациями, а критики пели дифирамбы такого, например, типа: «С невероятным ощущением мира в душе этот человек, находясь в экстатическом трансе, перемещает нас в магическую звуковую сферу; созданные им звуки, кажется, появляются скорее из духовного мира, нежели из струн рояля» или «Неужели для того, чтобы понять, как следует играть Баха, нам действительно был нужен этот молодой канадец?»

Гульд отменяет концерт в Зальцбурге и возвращается домой, чтобы уже больше никогда не покидать Северную Америку. В течение многих лет он будет получать предложения со всех концов света и даже время от времени строить планы своих заграничных путешествий, но всякий раз пойдет на попятный, даже если желание продолжать международную карьеру вполне искренне. В 1957 году он писал домой из Вены, что ему очень понравилось его пребывание в Европе. Позже, в том же году он даже говорил корреспонденту, что хочет когда-нибудь выступить в Индии. В разговоре с Бруно Монсенжоном Гульд выразил желание поехать в Китай и в Японию — страны, которые в его глазах наделены особым очарованием. Но эти благие намерения не имели продолжения. Отправляясь в 1958 году в европейское турне, он сказал Хомбургеру: «Эти поездки в Европу — безумие, и я больше никогда на это не пойду. В конце концов, я могу заработать столько же денег, давая не больше двух или трех концертов здесь». После испытаний 1958 и 1959 годов он не хочет больше ехать даже на Гавайи и отменяет концерт, запланированный в Гонолулу в декабре 1960-го.

Гульд отказывается также от большого турне по Австралии. *Australian Broadcasting Corporation* (ABC) обратила внимание на молодого музыканта еще в 1952 году — по совету дирижера Бернарда Хейнце, — но настоящий интерес к нему появился только после выхода диска с «Гольдберг-вариациями». ABC вступает в длительную переписку с Хомбургером. Гульд приводит свои обычные доводы против поездки, тем более столь экзотической: самолеты, климат, уплата налогов, пища, состояние концертных залов и номеров в гостинице, качество оркестров и фортепиано, критики. Кроме того, в среде музыкантов известна склонность ABC к большим турне по всей стране, в то время как Гульд соглашается играть не чаще, чем три раза в неделю. ABC просит приглашенных артистов проводить пресс-конференции, принимать участие в приемах и много общаться с журналистами, допуская их в номера отелей. Наконец, после длительных переговоров, Хомбургер и ABC приходят к соглашению о деталях турне, которое рассчитано на шесть недель (с 26 октября по 10 декабря 1960 года) и предусматривает девятнадцать концертов в Сиднее, Брисбанае,

Мельбурне и Аделаиде. Поначалу Гульд согласился с условиями турне, но через месяц после своего возвращения домой из Люцерна послал Хомбургеру письмо из Аптергроува:

Я просмотрел график австралийской поездки с беспокойством и растущей тревогой, несмотря на то, что он во всех отношениях соответствует условиям контракта. Учитывая мой недавний несчастный опыт в Европе, я задаю себе вопрос: сможет ли мое здоровье выдержать испытание столь же напряженным и продолжительным турне. К тому же во время пребывания в Австралии я опасаясь подхватить какую-нибудь болезнь, как в Европе в прошлую зиму, что может помешать мне продолжать турне и весьма разочарует ABC.

Из вежливости он указывает на возможность в ближайшем будущем поехать в Австралию для «цикла более коротких и менее напряженных концертов, куда можно было бы включить, вероятно, и отдых на Востоке». Но нынешняя австралийская поездка отменена окончательно. Если ABC, разумеется, не порадовалась этому решению, то ее представитель в Нью-Йорке вздохнул с облегчением: «Как только мы узнали о планируемой поездке мистера Гульда в Австралию, многие музыканты стали предупреждать нас о ненадежности Гульда, ввиду его постоянной тревоги о своем здоровье».

«Возможно, я слишком хрупок для этого грубого мира»

8 декабря 1959 Гульд посещает концертный отдел фирмы «Стейнвей и сыновья» в офисе Стейнвей-холл на Манхэттене. Он беседует с директором Фредериком Стейнвеем и с его помощником Уинстоном Фитцджеральдом. Уильям Хапфер, легендарный главный мастер, присоединяется к ним позже. Знаток пианизма, поклонник Падеревского и Рахманинова, этот высокий крепкий человек работает в фирме с 1917 года. То, что произошло дальше, кратко изложено в «Деле Глена Гульда» — документе для внутреннего пользования фирмы «Стейнвей», составленном, по всей видимости, весной 1961-го года:

Хапфер вошел в бюро (Гульд сидел спиной к двери) и, чтобы поприветствовать Гульда, положил руку ему на плечо.

Все трое сотрудников фирмы «Стейнвей» категорически утверждают, что даже речи не могло идти о том, что Хапфер хлопнул Гульда по спине. Однако Гульд, который избегал любого физического контакта с людьми, был недоволен, и Хапфер принес извинения. Ничто не давало повода полагать, что имелаась травма или несчастный случай в обычном понимании этого слова. Гульд побурчал немного, но остался в бюро и продолжил свой разговор с Фитцджеральдом в течение, по крайней мере, получаса.

Позже, в тот же день Гульд присутствует на просмотре документальных фильмов NFB в *Canada House* и, как кажется, «находится в превосходном настроении». Он ничего не говорит об инциденте с Хапфером, а 10 декабря дает сольный концерт в Сиракьюсе.

Через некоторое время, однако, он начинает рассказывать, что Хапфер, который был крупным мужчиной, нанес ему травму. 27 января он пишет в письме: «Было повреждено левое плечо, и рентген показал, что лопатка опустилась приблизительно на один сантиметр. Это повреждение вызвало осложнение, намного более серьезное. Нерв, контролирующий четвертый и пятый пальцы левой руки, был зажат и воспалился так, что любое движение, требующее перемещения левой руки к левой части клавиатуры почти невозможно, на это требуется особое усилие». Гульд жалуется на судороги в мышцах, на боль, сильную усталость даже после коротких упражнений за роялем, на потерю координации в руке и пальцах (особенно в четвертом и пятом пальцах левой руки).

В течение последующих двух месяцев он консультируется у пяти врачей, практикующих различные физиотерапевтические методы, и заявляет, что все врачи подтвердили, что произошла компрессия нерва шейных позвонков. Но по мнению двух врачей из Торонто и Балтимора, с которыми был согласен и Питер Оствальд, никто, собственно говоря, не наносил ему травмы. Гульд проходит ортопедическое лечение, курс мануальной терапии, ежедневно, а иногда и два раза в день, в Торонто и в Нью-Йорке. (В его медицинской карте, хранящейся в Национальной библиотеке Канады, содержатся записи о 117 процедурах, проведенных с 6 января по 22 октября 1960 года). На ближайшие три месяца отменены все концерты, в том числе европейская поездка, запланированная на февраль. Прессе он разъясняет инцидент в компании «Стейнвей» — «вывихнул плечо при падении». Уинстон Фитцджеральд наносит ему ответный визит в Торонто в феврале и не замечает у него никаких физических повреждений. Фирма, которой уже давно известна его репутация «ипохондрика в десятикратном раз-

мере», не принимает жалоб Гульда всерьез, даже когда артист, раздраженный скептицизмом Фитцджеральда, отсылает свои рентгеновские снимки в Стейнвей-холл. В феврале Гульд чувствует себя все более подавленным, но несколькими неделями позже обнаруживает, что кортизон позволяет ему улучшить состояние, несмотря на тошноту, которую он вызывает. 2 марта Гульд «испытывает» свое плечо на концерте с Балтиморским симфоническим оркестром и продолжает турне, играя с различными оркестрами, до апреля, однако отменяет все сольные концерты, которые ему сейчас не под силу.

19 апреля в Монреале Гульд представил блистательную, по отзывам критиков, интерпретацию Пятого концерта Бетховена, а затем отменил все другие ангажементы, запланированные на весну 1960 года. Он отдыхает в Филадельфии, где, по совету дирижера Юджина Орманди, лечится у известного хирурга-ортопеда Ирвина Стейна. В течение шести недель — с середины апреля до конца мая — Гульд скрывается в отеле *Drake*. На целый месяц ему наложили гипс на верхнюю часть тела — чтобы поднять плечо для расслабления нервов. Он ходит с подвязанной левой рукой и потихоньку, в корсете для фиксации шейных позвонков, начинает играть. По возвращении его длительное лечение в Филадельфии вызывает у него двойственные, но главным образом отрицательные чувства, несмотря на то, что он будет часто навещать доктора Стейна.

Он заявил журналисту *Globe and Mail*: «Если быть до конца честным, я испытываю больше удовольствия от сочинения музыки, чем от выступлений. Так что если я не смогу больше играть, для меня это не будет концом света». Хотя мысль остаться калекой повергала его в отчаяние, Гульд все же не терял присутствия духа. В Филадельфии он находился в таком тоскливом и угнетенном состоянии, что из-за этого впредь там никогда не выступал. В письме, направленном Филадельфийскому оркестру, он признался, что страдает от «абсолютно бессмысленной и иррациональной фобии», возникающей при одной лишь мысли о концерте в этом городе. Несмотря на проблемы с левым плечом, появляющиеся от случая к случаю в течение последующих лет, в июне 1960-го Гульд составил график концертов и сессий звукозаписи.

Еще в январе 1960-го он предполагал подать судебный иск против фирмы «Стейнвей и сыновья». Однако его страховая компания считает претензии необоснованными, потому что он продолжает давать концерты. 6 декабря, в период напряженных выступлений, он подает гражданский иск в окружной суд Соединенных Штатов южного округа Нью-Йорка против фирмы «Стейнвей» и Хапфера лично. Он требует компенсации в сумме триста тысяч долларов США. В иске гово-

рится, что «Хапфер бесшумно приблизился к истцу сзади и умышленно, или по неосторожности, или по халатности с силой толкнул истца в левое плечо и шею, так что его левый локоть ударился о подлокотник кресла», что повлекло «повреждение нервных окончаний и позвоночных дисков в области шеи». Журналисты преподносят этот эпизод как очередной акт «гульдовской комедии» и называют хапферовское приветствие «грубыми шлепками», «тяжелым ударом по спине», выражением «дружеского расположения». Суд длился примерно год — с фирмой «Стейнвей» судился не только Гульд, но и его страховая компания. В марте 1961-го, после встречи Гульда с представителями компании, состоявшейся без свидетелей и закончившейся безрезультатно, ему временно запрещают доступ в Стейнвей-холл и ставят под вопрос его статус «артиста «Стейнвей»».

Весь этот инцидент необходимо рассматривать в контексте сложных отношений, которые сложились у Гульда с фирмой. Он был связан с Нью-Йоркским бюро компании «Стейнвей» с начала 1955-го, хотя сам считал себя «артистом компании» уже с тех пор, как общался с ее представителями в Итон-центре в Торонто. Он позволил себе внести предложения относительно технической стороны инструментов, хотя специалисты фирмы «Стейнвей», чьи рояли отвечали потребностям девяноста процентов пианистов во всем мире, оценивали, и вполне справедливо, свою работу высоко. Гульд даже предложил фирме провести научные исследования различных аспектов механики рояля, для того чтобы они могли лучше понять его потребности. Проблема будет существовать и дальше, так как Гульд, будучи незаурядным пианистом, никогда не сможет удовлетвориться обычным, пусть даже и самым лучшим инструментом в мире. Задуманные для того, чтобы на них исполняли романтическую музыку — сердцевину пианистического репертуара, — рояли «Стейнвей» известны своим «гремящим» нижним регистром, дающей необычайно богатый резонанс правой педалью и главным образом долгим, глубоким, «поющим» звуком. Россини сравнивал звучность «Стейнвея» с «соловьем, поющим в буре», в то время как Падеревский утверждал, что ни один инструмент не может петь так, как «Стейнвей».

Излишне уточнять, что собираясь играть Гиббонса или Веберна, Гульд ищет совсем не этих качеств. Он не стремится заполнять громкими звуками большие помещения, не любит акцентировать басы, не пользуется правой педалью довольно скупой, чтобы почти не создавать звукового «ореола», и не является фанатичным приверженцем чопорного, «шелковистого», «кружевного» *legato* (хотя его звук был по своему певучим). Он ждет от инструмента, скорее, непосредственной реакции и добивается идеального контроля над артикуляцией и интонированием.

сами, особенно в *piano*. Он стремится к минимальному погружению пальцев в клавиши и немедленного прекращения звука. Иными словами, он желает, чтобы нажатие клавиши прекращалось в момент удара молоточка и чтобы звук прерывался, как только палец отпускает клавишу. При своей чисто пальцевой технике, он стремится к легкому и упругому прикосновению, требующему минимального усилия при нажатии клавиши, даже если для этого он должен, до некоторой степени, пожертвовать динамической стороной. Резюмируя, можно сказать, что для него скорее важно ощущение отзывчивости инструмента под его руками, чем объем его звучности. В одном из своих интервью Гульд заявил: «Я не люблю фортепиано, я предпочитаю клавесин». Когда он описывает звук фортепиано, которого хотел бы добиться, он называет это: «Клавесин, чуть лишенный мужественности».

В Стейнвей-холле, как и в своих турне, Гульд беспрерывно ищет такой рояль, который бы соответствовал его потребностям. Год за годом он то одалживает, то берет напрокат, то покупает и продает различные инструменты. В начале декабря 1957 года Александр («Сапа») Грейнер, руководивший концертным отделом фирмы «Стейнвей» с 1934 года и имевший репутацию человека представительного, невозмутимого, обладающего даром улаживать эго звезд, пожаловался в служебной записке, что «Гульду чрезвычайно трудно угодить с инструментом». Проблема состоит в том, что новые рояли «Стейнвей» не могут соответствовать пожеланиям и требованиям Гульда, не подвергаясь серьезным модификациям. Всегда что-то не так: звучность или приглушенная, или слишком интенсивная; механизм или слишком тяжелый, или слишком легкий; белые или черные клавиши слишком длинные, слишком широкие, поверхность клавиш слишком гладкая (более шероховатые клавиши ему напоминают ощущение, возникающее, когда гладишь собаку, — именно то ощущение, которого он добивается). Он часто использует левую педаль, особенно в музыке, созданной до 1800 года, и даже когда он играет *forte*. В середине пятидесятых годов Глен убедил себя в необходимости более широкого расстояния между белыми клавишами, для того чтобы имитировать на них вибрато струнного инструмента — идея абсурдная в плане механики, но очень показательная в плане психологическом. Он предлагает также соединить механизм одного рояля с корпусом другого, даже если они изготовлены разными фирмами.

Рояли «Стейнвей», которые Гульд находит приемлемыми, относятся исключительно к моделям, созданным между двумя мировыми войнами — в период, который многие считают золотым веком компании. Он часто перевозит рояль за свой счет из одного североамериканского города в другой, для того чтобы всегда располагать инструментом

в своем вкусе. Иногда у него создается впечатление, что «Стейнвей» не спешит выполнять его заказы и вводит его в большие расходы. Наконец, в январе 1955 года он обнаруживает почти идеальный инструмент с серийным номером CD 174, изготовленный в 1928 году. На нем он записывает «Гольдберг-вариации» и возит его по всей восточной части континента на свои концерты, не считаясь с расходами, превышающими четыре тысячи долларов. К несчастью, в марте 1957 года грузчики случайно роняют CD 174 и причиняют такой ущерб, что инструмент нужно полностью ремонтировать. Но для Гульда это означало погубить рояль. «Возможно, таких инструментов больше нет», — жалуется он, пускаясь на поиски нового. (В 1958 году, чтобы записать Концерт до мажор Бетховена, он использует не менее трех роялей.) Так как ни один из новых предложенных ему инструментов его не удовлетворяет, он жалеет о политике фирмы «Стейнвей» снимать с продажи старые модели. Грейнер объясняет эту меру в служебной записке 1958 года: «Сохранять старые модели нет никакого смысла, так как это не выгодно фирме “Стейнвей и сыновья”. Мы не стараемся способствовать продаже роялей “Стейнвей”, сконструированных пятьдесят или сто лет тому назад, а стремимся к тому, чтобы продавать наши современные модели». Рояли, которые нравятся Гульду, — как правило, старые и маленькие, не стоящие, на взгляд фирмы, абсолютно ничего, как, например, старый немецкий инструмент по прозвищу «Кастрюля». Гульд «любит все что угодно, только не «Стейнвей», — заключает Грейнер.

Никого больше не удивляет, что звучание современного рояля «Стейнвей» не отвечает требованиям Гульда в той степени, как идеальный звук кабинетного рояля, изготовленного в 1895 году предприятием «Чикеринг» в Бостоне (прежний грозный конкурент «Стейнвея»). Этот экстраординарный инструмент, как говорит Гульд, «отличается от всех других в мире, это в высшей степени мягкое фортепиано, откликающееся на прикосновение почти так же, как клавиш. Оно создает у меня ощущение близости к струнам и замечательной возможности контроля над звуком». С механизмом, легким как перышко, с хорошо сфокусированным звучанием басов, с суховатым и прозрачным звуком в верхнем регистре, «Чикеринг» не годится, чтобы играть Листа или Рахманинова; но благодаря этим качествам он вполне отвечает рукам, темпераменту и репертуару Гульда*. Этот инструмент, по его словам, создает «идеальную» зонию контроля над тем, что задумано и тем, что получилось». «Чикеринг» часто называют «детским фортепиано» Гульда, хотя он впервые

* Гульда, играющего на этом инструменте, можно услышать только в фильме NFB «Глен Гульд вне студии» и в некоторых записях на его личном архиве.

играет на нем в возрасте двадцати лет, одолжив его у одного из своих друзей. Он готовился на нем к своему нью-йоркскому дебюту и так к нему привязался, что продлил аренду и перевез в свой коттедж. В ноябре 1957 года Гульд покупает его за 555 долларов. После своих поездок он стремится вернуться не только в свое убежище на берегу озера, но и к взлелеянному им идеальному фортепиано. Когда он объясняет свои потребности персоналу фирмы «Стейнвей», то постоянно ссылается на «Чикеринг», но эксперты, знакомые с инструментом, расценивают его как «хлам».

Гульд по достоинству ценит «Стейнвей», и компании приятно иметь среди своих клиентов артиста такого уровня, но его невероятные запросы почти всегда вызывают конфликты. Неудовлетворенность Гульда иногда толкает его к агрессивности — как в письме, написанном в декабре 1956 года, где он жалуется, говоря о «невероятной небрежности вашей фирмы, жертвой которой я стал с самой первой встречи восемнадцать месяцев тому назад. С уверенностью могу сказать, что ни один артист, имеющий статус «артиста “Стейнвей”», не имел столь мало внимания и вместе с тем столь явного желания пожинать плоды чужого труда при отсутствии личного внимания, каким, согласно популярной легенде, славится марка “Стейнвей и сыновья”». Временами, с согласия компании, Гульд мог использовать рояли других фирм, особенно когда испытывал трудности с инструментами или с обслуживанием, предлагаемым местными отделениями. Иной раз он даже угрожает поменять поставщика. Осенью 1958 года по невыясненным причинам Гульд ссорится с представителями компании в Гамбурге, обвиняя их в «непомерно высоких ценах» и в «беспрецедентном использовании своего имени и своей от них зависимости». В связи с этим и чтобы «исследовать возможности» марки «Бехштейн», он предпринимает короткую поездку в Берлин, которую держит в секрете. (Заодно он посещает и Восточный Берлин.)

Высокомерие «Стейнвей и сыновья» — черта, которая долгое время была предметом критики. Фирма заработала себе репутацию компании, которая никогда не соглашалась с пианистами в том, что касается основных характеристик их инструментов, а именно: настройки, регулировки клавиатуры и звучания. При этом фирма часто отказывается признать их недостатки. «Стейнвей», со своей стороны, считает, что Гульд предъявляет «детские», часто абсурдные требования, не признавая очевидных достоинств их роялей. Даже самая благожелательная компания не смогла бы удовлетворить требований Гульда. Кроме того, у него были многократные конфликты с Уильямом Хапфером.

В своем иске к компании Гульд утверждает, что в прошлом Хапфер «прибегал к сильным рукопожатиям и всячески демонстрировал физическую силу». Все это дает основания полагать, что в психосоматической реакции Гульд преувеличивает эффект того случая, когда Хапфер положил руку ему на плечо, что привело к вынужденной неподвижности Гульда и необходимости подвергаться различным видам терапии в течение нескольких месяцев. (Гульд сообщает друзьям, что Хапфер его толкнул.) Разумеется, Гульд — человек хрупкий, и травма спины, перенесенная в детстве, часто отзывалась болями в мышцах (мы вернемся к этому позже). Однако же пианист, который целый год должен лечиться после того, как его хлопнули по плечу, очевидно слишком уж хрупок, чтобы касаться клавиатуры. Для такой реакции Гульда, конечно, были и другие причины: накопившееся недовольство по отношению к компании «Стейнвей» вообще и к Хапферу в частности; осуждение поведения, которое Гульд считает панибратским и фамильярным. Гульд убедил себя в том, что Хапфер его «травмировал», и воспринял эту ситуацию как оскорбление, в особенности, видя, что «Стейнвей» считает его «травму» надуманной. Как видно, Гульд был ипохондриком до такой степени, что его беспокойство усиливает безобидную или даже вовсе несуществующую травму. Он постоянно испытывал мышечные боли. Хапфер не причинил ему никакого вреда и никоим образом не ухудшил состояние здоровья Гульда. Он, скорее, напомнил ему о его проблеме, и это закрепилось у Гульда на уровне подсознания.

Инцидент случается в подходящий момент: отмена австралийского турне создавала некоторую неловкость, и, чтобы избежать европейского турне, запланированного на 1960 год, Гульд, вероятно, подсознательно ищет повод. Состояние его левого плеча меняется со дня на день, но «плохие» дни удивительным образом наступают в нужный момент. Он ссылается на боль в спине, чтобы отменить турне («с Европой мне не везет»). Отмены многочисленных концертов в 1960–1961 годах он также оправдывает болями в травмированном плече. Во время этого очень ответственного сезона его, как правило, сопровождает физиотерапевт. В течение долгого времени он использует эту травму, чтобы выпутываться из ангажементов, которые требуют длительных перемещений, но отмена концертов в Сан-Франциско и Сиэтле оставляет у их организаторов горький привкус. Он пользуется травмой своего плеча как поводом, чтобы уклониться от пожатия руки, присутствия на приемах и чего бы то ни было другого, что ему не по вкусу.

Однако, как по волшебству, боли успокаиваются перед его американским телевизионным дебютом 31 января 1960 года в программе «Креативный исполнитель», в которой в качестве приглашенных гост

тей участвуют Игорь Стравинский и сопрано Эйлин Фаррелл. Он великолепно исполняет первую часть Концерта ре минор Баха с Леонардом Бернштайном и Нью-Йоркским филармоническим оркестром. Следующим летом, с таким же удовольствием и без всяких проблем, он выступает на фестивалях в Ванкувере и Стратфорде, куда четыре члена семьи Стейнвей приезжают послушать его игру. Он делает великолепную запись Семнадцатой сонаты («Буря») Бетховена. В начале июля Гульд прерывает сеансы звукозаписи, но двумя месяцами позже возобновляет их, чтобы записать целый альбом интермеццо Брамса, по поводу которого заявляет: «Вероятно, так хорошо я еще никогда не играл». В начале декабря ему выпадает случай представить на публике премьеру Фортепианного концерта Шёнберга с Симфоническим оркестром Торонто, — концерта, который даст повод Джону Бэквиту в обзоре *Daily Star* назвать Гульда «восьмым чудом света в музыкальном мире». В феврале 1961 года Гульд чувствует себя достаточно хорошо, чтобы представить в трех концертах с Симфоническим оркестром Сент-Луиса весь бетховенский цикл. Он исполняет все пять концертов Бетховена (на этот раз «Эмпероритис» ему не помешал). И, единственный раз за всю карьеру, он играет Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром.

Однако Гульд искренне убежден, что очень серьезно травмирован. Он во власти ипохондрии и, возможно, паранойи, но ничего не скрывает и не хитрит. Впрочем, в компании «Стейнвей и сыновья» никогда и не думали ничего подобного. В августе 1961 года, встретившись в номере отеля в Нью-Йорке, Гульд и Генри Стейнвей, тогдашний руководитель фирмы, приходят к полюбовному соглашению. Шайлер Чейпман, преемник Дэвида Оппенхайма на посту директора отделения *Masterworks Columbia*, готовил эту встречу в течение двух лет. Гульд просит возместить только медицинские и юридические расходы, которые он оценивал в 6 522,35 и 2 850 долларов соответственно. И, несмотря на возражения своего адвоката, не потребовал неустойки за отмену концертов, хотя она достигла свыше 20 000 долларов, или какой-либо компенсации за причиненный моральный и физический ущерб. Придя к соглашению, Гульд и Стейнвей заключают договор на неустойку в 3 372,35 доллара, выплаченную 9 ноября. Гульд отзывает свой иск. Любопытно, что Генри Стейнвей вспоминал не о невротическом состоянии Гульда, а о его порядочности и вежливости во время урегулирования инцидента. Гульд просто стремился получить законную компенсацию за расходы, понесенные из-за того, что для него было настоящей травмой. Тридцатью годами позже Стейнвей вспоминал: «По моему мнению, мы смогли прийти к соглашению только потому, что Гульд не

был мстительным и, возможно, из-за того, что он чувствовал: «Стейнвей и сыновья» искренне пыталась соответствовать его требованиям в вопросе об инструментах».

В сентябре 1961-го Фредерик Стейнвей в служебной записке, адресованной персоналу Стейнвей-холла, сообщает о возвращении Гульда прежнего статуса «артиста «Стейнвей»»: «Следует принимать его со всеми правилами и вежливостью, которую заслуживают «стейнвеевские артисты». Весьма важно ни при каких обстоятельствах никогда не пожимать ему руки и не иметь никаких физических контактов. Причины очевидны».

**«Я знаю, что мне
никто не верит,
но это мое турне
будет последним»**

В начале шестидесятых годов отвращение, которое испытывал Гульд к гастрольной деятельности, все увеличивается. Он отменяет большое количество концертов и берет все меньше и меньше ангажементов: «Я не хожу на концерты, даже на свои собственные!» — говорит он шутя. Если не считать Стратфордский фестиваль, он дает всего восемнадцать концертов во время турне 1961 года (один из них — в Чикаго, где он все-таки выступает, отменив три предыдущих концерта), только девять — в сезоне 1962/1963 годов и только три — в 1963/1964-м. К тому же напряжение и рутина гастрелей продолжают его угнетать. Все это делает его раздражительным и с каждым годом увеличивает его депрессию. Он ненавидит путешествовать, а самолета вообще боится больше, чем чего-либо другого, и дело не в его склонности к истерике. Он пережил один или два аварийных случая в полете, а кроме того, постоянно помнил о тех музыкантах, которые погибли в авиакатастрофах: Уильяме Кэпелле, Гвидо Кантелли, Жинетт Невё, Жаке Тибо, Елене Миллере, Ричи Валенсе, Бадди Холли. Однажды, в 1962 году, он просто говорит себе: «Что ты делаешь?» — и больше никогда не летает самолетом. Поезда Гульд тоже не любит: путешествовать до Сан-Франциско ему «столь же неприятно, как и пересекать Атлантику». И больше, чем когда-либо, его возмущает шумиха вокруг его эксцентричности. Даже его поклонникам поднадоели его «номера».

Не прошло и пяти месяцев после «дела Стейнвей», как возникает «дело Брамса», которое дает очередную пищу хроникерам. 5, 6 и 8 ап-

реля 1962 года Гульд должен исполнить монументальный ре-минорный Концерт Брамса с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Леонарда Бернстайна — произведение, которое он играл перед публикой в течение сезона 1959/1960 годов. Перед выступлениями он встречается с Бернстайном, чтобы предупредить его, что собирается преподнести довольно необычную интерпретацию. На этот раз он попытается смягчить соревновательный характер жанра концерта, решительно не приемля эффектность этого яркого произведения. Он собирается минимизировать драматические контрасты фортепиано и оркестра, «мужских» и «женских» тем и не желает подчеркивать благородную, часто трагическую, риторичность музыки и блестящую виртуозность партии фортепиано. Скорее, он хочет взглянуть на это произведение с «современной, аналитической точки зрения» — с позиций Шёнберга. Он хочет подчеркнуть текучесть, а не контраст, органичность взаимосвязи между темой и ее развитием и объединить все это в единую концепцию (он рассматривает концерт как некую «монументальную фреску»). Более того, он стремится представить интерпретацию, основанную на этике созерцания, а не на соревновании, — интроспекция, а не просто блестящее исполнение. Чтобы добиться этого в каждой из трех частей, Гульд берет исключительно медленные темпы и скрупулезно их соблюдает, вопреки большому числу интерпретаций, в которых изменения настроений и тем как раз в темпах отражается. Он выравнивает также некоторые динамические указания Брамса и при любой возможности выдвигает на первый план полифоническое начало. Кроме того, три выбранных темпа должны поддерживать пропорциональные отношения: один из первых значительных примеров использования Гульдом темповых взаимодействий для объединения всех частей произведения.

Бернстайн придерживается своих, более традиционных взглядов, но, видя твердые намерения Гульда играть именно так, принимает его интерпретацию *pour le sport* [из спортивного интереса] и дает соответствующие указания оркестру. Первое исполнение состоялось в четверг вечером, 5 апреля и открылось, по традиции, обращением к публике вступительным словом. Поначалу он собирался рассказать о Пятой симфонии Нильсена, которая также была в программе, но, с одобрения Гульда, решил объяснить зрителям особенности предлагаемой интерпретации Брамса. В течение четырех минут Бернстайн рассказывает об этом, не без юмора отметив, что они с Гульдом разошлись во мнении относительно исполнения этого концерта, но все же он желает интерпретировать его так, как предлагает Гульд, «поскольку мистер Гульд является в высшей степени серьезным и профессиональным ар-

тистом, мне представляется необходимым всерьез принять то, что он совершенно чистосердечно задумал», — к тому же его интерпретация позволяет взглянуть на эту музыку по-новому. Ко всеобщему веселью, Бернштейн добавляет: «Единственный раз в жизни я вынужден подчиниться совершенно новым и абсолютно неприемлемым для меня идеям солиста, но это последний раз, когда я выступаю с господином Гюльдом». В конце он замечает, что ощущение чистого авантюризма интерпретации Гюльда заинтриговало его. Затем на сцене появляется улыбающийся Гюльд. Он пожимает руку Бернштейну, садится за рояль, ставит на пюпитр свои миниатюрные ноты, наклеенные на большой картон. Публика приветствует его, с любопытством предвкушая продолжение. (Это можно почувствовать в записи концерта, осуществленной 6 апреля, ради которой Бернштейн повторил свою речь). Через пятьдесят три минуты, по окончании исполнения, публика устраивает музыкантам овацию. Впоследствии Бернштейн напишет: «Никогда я так не любил Гюльда».

В отличие от критиков, слушатели воспринимают и принимают концепцию с большим восторгом. Пресса же последующие дни почти единогласно осуждает обоих: Гюльда — за его «похоронную» интерпретацию, которая вызывающе попирает почтенные традиции, а Бернштейна — за «предательство» своих коллег.

Слова, сказанные дирижером перед исполнением, неверно истолковывают, дают лже-цитаты, а сенсационные отчеты о «дуэли» между дирижером и солистом широко обсуждаются даже за границей. Самую зловредную статью опубликовал в *Times* критик Гарольд Шонберг: она называлась «Внутренние голоса Глена Гюльда» и была составлена в форме юмористического письма одного пианиста другому. «Что вчера было на концерте Нью-Йоркской филармонии! Уверяю тебя, Осип, ничего подобного ты в жизни не видел...» По мнению Шонберга, в отношении интерпретации Гюльда Бернштейн «умыл руки» и нарушил принятые правила, выступая перед публикой. Он осудил и саму интерпретацию: «Мальчишка Гюльд играл Концерт ре минор Брамса еще медленнее, чем на репетициях. (Между нами — тобой, мной и угловым фонарным столбом, — Осип, возможно, он играл так медленно потому, что его техника не так уж хороша.)» Шонберг критиковал исполнение за недостаточную мощь («время от времени чувствовалось что-то похожее на *forte*»), придрался к Гюльду за неумеренное выпячивание скрытых голосов и в конце концов обвинил его в недостатке профессионализма. Стронники Гюльда и многие из коллег-критиков нашли тон обзора Шонберга неприятным и оскорбительным и в музыкальном, и в лич-

ном плане*. Однако многие соглашались с позицией Бернштейна, высказанной в его вступительном слове, а также с тем, что неординарная интерпретация Гюльда — слишком тяжелая и мрачная — лишена величественности, мощи и жизнерадостности. Музыковед Пол Генри Ланг из *Herald Tribune* заявил, что Гюльд «страдает музыкальными галлюцинациями, что ставит под вопрос возможность его появления на публике»; а Ирвинг Колодин из *Saturday Review* написал: «Гюльд доказал, что не обладает стилистическими и даже технически необходимыми ресурсами, чтобы играть это впечатляющее произведение в нужном темпе». Ни Бернштейн, ни Гюльд не сумеют восстановить факты, несмотря на все свои усилия. Годом позже Гюльд скажет журналисту в Цинциннати: «Мы с Бернштейном по-прежнему друзья. Бернштейн показал мне наброски того, что намеревался сказать перед исполнением. Я согласился». Спустя два года он объяснит в интервью: «Я не возражал относительно его вступительного слова и не понимаю, почему столько злопыхателей вмешались в это дело». Публично Гюльд никогда не откажется от этой версии, но в глубине души думает, что, возможно, это вступительное слово и было стратегической ошибкой, всегда, впрочем, настаивая, что речь шла о совместном единодушном решении**. Кроме того, он говорил, что это слово ему очень понравилось (оно и в самом деле было очаровательным) и следует принимать

* Гюльд и Шонберг встретились только однажды, при посредстве отдела рекламы *Columbia Records*. Это был ланч, который Шонберг описал как очень натянутый. Он стал еще более напряженным, когда Гюльд насмешливо отозвался о привязанности Шонберга к забытым романтическим фортепианным произведениям. Гюльду никогда не нравился критический стиль Шонберга и его музыкальные вкусы. После рецензии на концерт Брамса он называл Шонберга «Юмером Сибелиусом» (музыкальный критик из *New York Square*). И ему нравилось распространять старую «утку» о том, что, прежде чем стать музыкальным критиком, Шонберг был спортивным обозревателем. В письме Диане Менухиной в 1966 году он написал: «Все, что Юмер Сибелиус сможет узнать только в понедельник, я буду знать уже в воскресенье!»

** Гюльд и Бернштейн больше никогда не выступали вместе. В 1963 году из-за болезни Гюльд отменил свое выступление с Нью-Йоркским филармоническим оркестром и в последнюю минуту его заменил шестнадцатилетним Андра Уоттсом, чья карьера с этого концерта и началась. Но концертная деятельность Гюльда, так или иначе, к тому времени фактически была закончена, и это не было следствием размолвки с Бернштейном, как считали некоторые. Спустя два месяца после исполнения брамсовского Концерта, Гюльд договаривался с *Columbia* о записи с Бернштейном Бурлески Штрауса, к которой, возможно, будет присоединена сюита «Мещанин во дворянстве» или *Tatjana* Куперена — в честь празднования столетия Штрауса в 1964 году (проект, однако, не был осуществлен). В конце концов они перестали видеться, но лишь из-за того, что после завершения концертной карьеры круг контактов Гюльда чрезвычайно сузился.

все это как игру ума. Когда Гульд вновь исполнит Концерт Брамса в Балтиморе в 1962 году (вернувшись к более скорым темпам), то найдет для программы текст, озаглавленный: «Любите ли вы Брамса?» — с тем, чтобы объяснить свою интерпретацию. Из-за шумихи, возникшей вокруг этой ситуации, Шайлер Чейпин, с согласия Гульда и Бернштейна, отменяет запись этого концерта под маркой *Columbia* (об этом своем решении, однако, Чейпин будет сожалеть). Спор вокруг Концерта Брамса станет самым неприятным эпизодом во всей карьере Гульда и ключевым моментом в его решении окончательно оставить гастрольную деятельность.

«Мы хотим попробовать нечто совершенно новое»

По возвращении домой наиболее близкой по духу и наиболее плодотворной для Гульда стала атмосфера летних фестивалей. В июле 1958 года он принимает участие в первом (и весьма амбициозном) сезоне Ванкуверского Международного фестиваля, который организовал его друг Николас Голдшмидт. Гульд дает там три концерта: сольный, с оркестром и смешанный. Последний целиком посвящен Баху. Этот концерт указывает на его новый интерес — к программам, объединенным одной темой, что в дальнейшем будет типично для его фестивальных концертов, радио- и телепередач. Он возвращается в Ванкувер летом 1960 года, чтобы дать один сольный концерт и два — с оркестром. Кроме того, он привлекает более тысячи двухсот слушателей на концерт-лекцию, посвященную Шёнбергу, в котором меццо-сопрано из Швеции Черстин Мейер исполняет вокальный цикл «Книга висячих садов».

Последний летний сезон в Ванкувере, в 1961 году, включает две самые удивительные гульдовские фестивальные программы. 7 августа он представляет «Фортепианный урок с Гленом Гульдом», где в течение часа непринужденно беседует и играет перед почти трехтысячной детской аудиторией. Разговор идет об интерпретации Сонаты Бетховена (ор. 31 № 3), которую Гульд публично исполняет впервые. Стремясь завладеть вниманием детей, Гульд не устоял перед соблазном побаловать, наряжаясь в забавные шляпы французских, немецких и английских музыкантов, излагающих свои взгляды на Сонату, да еще и имитируя их акцент. Он пытается донести до публики свое представление о том, что музыкант должен быть честным скорее по отношению к самому себе, чем по отношению к партитуре или к композитору, — но по-

нимают ли это шестилетние дети? Интересно ли это им? Большинство из них, кажется, находит его забавным, но, по мнению взрослых, Гульд заблуждается. Представление транслируется телеканалом CBC, а Дэвид Оппенхайм предлагает Гульду повторить урок на американском телевидении в цикле передач *Omnibus* (из этого ничего не получится). В своем последнем появлении перед публикой на фестивале — на концерте 9 августа, полностью посвященном Баху (два клавирных концерта и кантата), — Гульд выступает в роли солиста, дирижера и лектора. Этим вечером он обновляет свою последнюю игрушку: *harpsi-piano*, или «фортепиано-клавесин» — маленький рояль, специально изготовленный для него в Нью-Йорке фирмой «Стейнвей и сыновья». Металлические фишки в виде буквы «Т», вставленные в молоточки, придают инструменту металлический звук, имитирующий звук клавесина; при этом сохраняются динамические возможности фортепиано. Гульд описал этот инструмент «как невротическое фортепиано, которое думает, что оно — клавесин». Он использует этот «чудо» в некоторых концертах и радиопередачах в начале шестидесятых годов. И даже вынашивает идею записать на нем весь «Хорошо темперированный клавир» Баха, но *Columbia* этому противится, и Гульд принимает ее доводы. Для большинства людей *harpsi-piano* — предмет дискуссий и объект раздражения.

График заграничных турне позволяет Гульду в 1960 году вернуться на Стратфордский фестиваль. Как и в Ванкувере, говорит он, там можно «осмелиться пробовать что-нибудь новое» (в течение сезона 1963 года, по его словам, он играет одно-единственное произведение, которое значится в его репертуаре уже давно). Начиная с 1956 года фестиваль становится все более открытым для нововведений, предлагая в своей музыкальной программе хоровые и симфонические произведения, старинную музыку, оперы и оперетты, а также джаз и фольклор. На фестивале возникает настоящее чувство единения. В 1959 году важным событием стала организация Луи Эпплбаумом первого ежегодного оркестрового семинара, куда вошли десятка два профессиональных инструменталистов из разных уголков Северной Америки, дававших мастер-классы и ставших частью музыкальной элиты предстоящего фестивального сезона. Более того, Стратфорд располагает теперь собственным театром на две тысячи триста мест, где с 1960 года ставятся музыкальные спектакли и проводятся воскресные концерты, отныне разрешенные церковными властями.

Возвращение Гульда на Стратфордский фестиваль в 1960 году стало сенсацией. Он дает два концерта камерной музыки с известными американскими коллегами: скрипачом Оскаром Шумским и виолончели-

том Леонардом Роузом*. Все трое представлены на этом фестивале как его постоянные участники. Они не только устраивают концерты, но и проводят занятия на оркестровом семинаре. Гульд проявлял особый интерес к занятиям, посвященным исполнению современной музыки. Для первого совместного концерта Гульд, Роуз и Шумски готовят программу, полностью посвященную Баху. В нее включены ре-минорный Концерт для клавира с оркестром и Пятый Бранденбургский концерт; при исполнении последнего Гульд, сидя за *harpsi-piano*, выполняет тройную функцию: солиста, исполнителя *basso continuo* и дирижера. Позже он примет участие в концерте камерной музыки Бетховена, из которого сохранилась запись Сонаты для виолончели ля мажор ор. 69 и трио «Духи» ор. 70 № 1.

Во многом благодаря популярности Гульда билеты на концерты с бетховенской программой были полностью распроданы задолго до выступления, и свыше тысячи слушателей стремятся достать билеты любым способом. Друг Гульда Джим Кёртис вспоминает, как выстоял в очереди два с половиной часа, чтобы купить билет. В результате, с места, где он сидел, были видны только ноги пианиста. Если выступал Гульд, всегда был аншлаг. «Как будто сам дьявол распродает билеты», — сказал как-то один из коллег Гульда. И так — на протяжении всего периода его пребывания на фестивале. На концертах, в которых он не принимал участия, зал заполнялся только наполовину. Публика в целом валит «на Гульда», хотя слышны и протесты: одним не нравится *harpsi-piano*, другим кажутся бесцеремонными манера его поведения и пение за роялем, а третьи находят его интерпретации слишком уж необычными. Он доминирует в каждом из концертов, в которых принимает участие, и каждое лето находят критики, отмечающие его склонность подавлять своих партнеров по камерной музыке.

К концу сезона 1960 года Эпплбаум оставляет свой пост. Гульд, Роуз и Шумски соглашаются возвратиться на фестиваль в следующем году в новом качестве — «музыкальных руководителей», функции которых исполняют до 1964 года. (В 1961 году гонорар Гульда составил 7 000 долларов). С трудом можно представить себе Гульда в роли администратора, занимающегося текущими задачами: составлением расписания, организацией женских комитетов или встречами с журналистами. Однако он выполняет это с энергией, бесспорно свидетельствующей о его обязательствах по отношению к фестивалю. Он помогает организовывать

* В письме Эпплбаума Валтеру Хомбургеру от 1959 года говорится, что Гульд предложил устроить в 1960 году концерт «в дуэте с Ваном Клиберна», но эта идея так и не реализовалась. Позже он пригласил Клиберна сыграть в Стратфорде, и «чем сумасбродней, тем лучше».

фонды, чтобы восстановить один из театров фестиваля; размышляет, следует ли ему играть «Боже, храни королеву», вникает в новый репертуар, приглашает новых артистов и пропагандирует ведущих композиторов эпохи, таких, как Бриттен, Шостакович, Лукас Фосс, Карл Амадеус Гартман и Ганс Вернер Хенце. Эзра Шабас считает Гульда-администра-гора «грубым, почти диктатором», в особенности когда он улаживает конфликты. После сезона 1961-го из-за Гульда Шабас снял с себя полномочия музыкального менеджера. И в отношениях Гульда с Шумским и Роузом тоже чувствовалось напряжение.

Гульд продолжает давать концерты — три в 1961 году с Шумским и Роузом; каждый посвящен какому-то одному композитору: камерная музыка Брамса; концерты Баха, исполненные на *harpsi-piano*, Кантата № 51 с сопрано Луис Маршалл; затем весьма эклектичная программа из произведений Рихарда Штрауса, среди которых — Соната для скрипки ми-бемоль мажор ор. 18, песни и восхитительная заключительная сцена из его последней оперы «Каприччио» с сопрано Эллен Фолл. (Гульд рассказывал, что постановка «Каприччио» в Берлине в 1957 году просто захватила его.) В начале каждой из частей концерта Гульд позволяет себе длинные преамбулы, которые, если верить критикам, были вполне непринужденными, но в них тем не менее сквозила застенчивость, заметная только опытному глазу. Гульд говорит обо всем: об искусности музыкальных характеристик Штрауса, о его тонкой модернизации музыкального языка XVIII века, о тематическом единстве его некоторых опер. Он даже сам исполняет несколько тактов из партии Электры с Фолл в партии Хризотемиды¹⁴, чтобы проиллюстрировать свою речь, потому что, как он шутливо объяснил, «бюджет не позволяет пригласить еще одну певицу».

Этот концерт станет его первым вкладом в дело «защиты музыки Штрауса». В течение всей своей жизни он посвятит ему множество концертов, записей, радио- и телепередач, статей и интервью. В «золотом веке» сериализма, когда репутация Штрауса пошатнулась (главным образом в среде молодых музыкантов), Гульд делает в Стратфорде провозглашенное заявление, что Штраус — «величайший композитор из всех, живших в XX столетии»¹⁵. Он всегда ненавидел «снобистскую культуру» авангарда — его стремление к соперничеству, его отрицание идей «прогресса» и «стиля» в искусстве, столь общие всем «измам» эпохи. (Для концерта в Стратфорде в 1963 году Гульд составляет программу, в которой полемически сопоставляет произведения Шёнберга и Штрауса.) Он любит говорить, что не следует поддаваться тирании календаря: музыка может быть хорошей, великой или плохой, неважно, будет ли она модной или нет, но он предсказывает (и в этом не

ошибся) восстановление музыкальной репутации Штрауса после исчезновения музыкальных поветрий послевоенного времени. Но в то время его слова — «глас вопиющего в пустыне». Критик Джон Бэквит выражает взгляды многочисленных молодых коллег, когда пишет в 1962 году: «В глазах канадской публики увлечение Гульда Рихардом Штраусом было похоже на то, как ребенок тяжело болеет свинкой».

К тому времени как концертная карьера Гульда постепенно сходила на нет, его интерес к Стратфордскому фестивалю растет, равно как и споры вокруг его таланта. В 1962 году он играет, читает лекции и набрасывает программы для серии тематических концертов, первый из которых посвящен Баху. Перед исполнением последнего номера программы (обработки пьес из «Искусства фуги» для различных инструментов) он обращается к публике, осуждая привычку аплодировать по окончании концерта — привычку, которую считает безнравственной и фальшивой («стадное чувство») и, особенно, несоответствующей столь глубокой по содержанию программе. Он отмечает, что публика отнеслась к его словам с пониманием. На финальной фразе последней фуги для создания особой атмосферы в зале потихоньку гасится свет. Его точка зрения понятна: аплодисменты после «Искусства фуги» можно сравнить с требованием бисов и криками восторга после просмотра одной из последних пьес Беккета. Пожелания были приняты во внимание, и хотя большинство их выполняет, Гульду тем не менее не удастся добиться благоговейной тишины, которой он ждет: зрители нервно смеются, кашляют, сморкаются и в смущенье расходятся.

С шестнадцати лет Гульд мечтал основать свое собственное концертное сообщество, где любая реакция публики на концерте была бы запрещена, наподобие Общества любителей классической музыки. «По моему мнению, некоторые артисты слишком зависят от спонтанной реакции вспотевшей толпы. Аплодисменты не говорят мне ничего. Как любой другой артист, я всегда могу выполнить музыкальный пиршество в конце концерта, чтобы поднять количество децибеллов на десять пунктов», — объясняет он журналисту *Globe and Mail*. (В статье «Запретим аплодисменты!», написанной в 1962 году, он раскрывает содержание ПГУАЗАВРа — «Плана Гульда по Аннулированию и Запрету Аплодисментов и Всяческой Реакции».) Он получил шестьдесят писем по поводу того баховского концерта: половина корреспондентов его поддерживала (только одно письмо было ругательным), но немало из них выразили крайнее раздражение его нелепыми выходками. Композитор Удо Касеметс написал в *Toronto Daily Star*, что он верил, что «наступит день, когда взлелеянный вундеркинд подра-

стет и сосредоточится на музыке, чтобы исполнять ее серьезно и честно. Время обмануло мои ожидания. Глен Гульд, конечно, изменился, но изменился к худшему».

В 1962 году Гульд публикует текст, озаглавленный «Наследие Шёнберга» — для программы концерта, состоящей из музыки Шёнберга, Веберна и Фосса. Он также дает два других концерта, посвященных композиторам, чью музыку предпочитает. Первый из них — «Молодые годы Хиндемита», с триумфальным исполнением *Das Marienleben* (версия 1923 года) с Луис Маршалл. Затем концерт из сочинений Мендельсона, где исполняет Фортепианное трио ре минор (ко всеобщей радости, он роняет свой вечный стакан с водой на клавиатуру). Обращение Гульда к этой сентиментальной музыке начала романтической эпохи приятно удивляет многих. И хотя Касеметс отмечает, что «все-таки Мендельсон занимает очень важное место в англо-саксонских сердцах», он критикует программу, целиком посвященную Мендельсону, как родственную «возрождающемуся духу артистического колониализма, что пока еще страшит захватом нашей страны и народа». Этот комментарий иллюстрирует хрупкость канадского самосознания в некоторых слоях общества за несколько лет до столетия державы.

Однажды Гульд похвалился своей тройственной ролью на сцене театрального фестиваля, которая весьма «продемонстрировала присутствие во мне комедианта», и даже чересчур — на вкус большинства зрителей, присутствовавших на этом последнем концерте сезона 1962 года. «Панорама музыки двадцатых годов» останется самым странным за всю его жизнь появлением на публике. Он не играет, а выступает в роли конфрансье и комедианта. Как сообщалось в одной из рецензий, он появился на сцене, одетый в «необъятные бежевые брюки-гольф, чулки оливкового цвета и в черной шляпе. Он сел верхом на стул, обхватил голову руками и произнес: «Я надеюсь, вы не рассчитывали слушать музыку? Меня зовут Пламмер»». В зале слышится приглушенный смех (Тем летом в Стратфорде Кристофер Пламмер играл Сирано де Бержерака). Затем Гульд пускается в длинные рассуждения о музыке двадцатых годов, устанавливая различие между «важными» музыкальными течениями («Школа Шёнберга») и неоклассицизмом, который считает стерильным и трикляным, особенно произведения Стравинского. Он оставляет другим право исполнять музыку, «с одной стороны, потому что я ленивый, а с другой — потому, что очень важный». Его с трудом слышат в первых рядах, что огорчает некоторых зрителей, в то время как его язвительные слова и напыщенный вид раздражают тех, кто улавливает смысл. Зрители быстро утомляются от его паясничанья. В то время как другой музыкант играет Регтайм Стравинского, он растягивается на крышке за-

крытого рояля, достает из кармана бутылку и делает глоток, приговаривая: «Это исключительно в медицинских целях!»¹⁶ Зрители начинают уходить — сначала по одному, затем группами. По словам свидетеля, те, кто остаются, выражают свое недовольство «нестройными аплодисментами». Реакция публики приводит Гульда в себя, он приносит извинения, но утомленные зрители уже не слушают его. Джойс Гудмен воспроизводит этот обмен любезностями в *Montreal Star*.

Вдруг с балкона донесся мужской голос:

— Мы вас не слышим! (Женский голос объявил то же самое в первой половине концерта.)

Мистер Гульд извиняется, затем говорит:

— Я устал.

— Мы тоже, — отвечает другой голос.

Зрители продолжают покидать зал даже после ухода Гульда со сцены. Музыканты беспокоятся все больше и больше. В конце пьесы «Фасад» Уильяма Уолтона Гульд появляется в снотовой огромной шубе, которая принадлежала когда-то его дедушке, с дощечкой, повешенной на шею. На дощечке написано слово «антракт». На газоне возле театра зрители, или, скорее, то, что от них осталось, обсуждают странный спектакль, и многие вовсе не стремятся увидеть его вторую половину. Однако после антракта все меняется: классически одетый, Гульд играет Сюиту Шёнберга и аккомпанирует сопрано Илоне Комбринк, исполняющей арию Берга «Вино». Он ограничивается короткими импровизированными ремарками, и публика принимает его на этот раз с большим энтузиазмом. Но пресса осветила происшедшее безжалостно: «Поведение Гульда “инфантильно”, “безнравственно”, “оскорбительно нечестно”». Сообщалось, что менеджеры Гульда раздражены. Позже в *Globe and Mail* Гульд скажет: «Я признаю, что “Музыка двадцатых годов” — это провал. На бумаге идея казалась прекрасной [да так ли это?], — но просто ничего не получилось». Шестью годами позже он признает на радио СВС, что «этот совершенно безумный вечер» был первым «хепенингом» в его выступлениях на юге Онтарио. «И хотя я не мог больше давать волю столь экстравагантным экспериментам, надеюсь, что Стратфордский фестиваль никогда не утратит чувства взволнованности, которое вызывают представления такого рода».

В 1963 году Гульд выступил в Стратфорде только дважды. Первый концерт, целиком баховский, состоял из Шестого фа-мажорного клавирного концерта (он его так никогда и не записал) и Кантаты № 170. Он снова дирижирует, сидя за инструментом, заменив, наконец, свое

harpis-piano на настоящий клавесин. Тремя неделями позже Гульд принимает участие в нетипичном для него концерте, программа которого охватывает целый «век романтизма», а также современные песни и камерную музыку русских композиторов — Глинки, Мусоргского и Прокофьева. Предполагалось, что он будет аккомпанировать сопрано Филлис Кёртин в исполнении песен Доуленда, Шёнберга, Моцарта и Штрауса, но его заменяют, так как он опять подхватил грипп. В первый раз он покидает фестиваль без обычных обещаний выступить там снова.

«Больше всего я люблю процесс записи»

По мере сокращения концертной деятельности Гульд целенаправленно стремится к возможности реализовать свой потенциал в новых для него областях: звукозапись, радио- и телепередачи, публицистика, занятие композицией. И большое количество концертов тяготит его, мешая приобретению в новой работе более глубокого опыта. Пока Гульд вел жизнь концертирующего пианиста, он был обычным записывающимся музыкантом, прочно привязанным к своему концертному репертуару и к своим концертным интерпретациям. У него нет ни времени, ни сил обновлять репертуар для записи, а у *Columbia Records* нет никаких оснований отказываться от музыки, которую он с успехом исполняет в концертах. Пластинки, выпущенные в течение первых восьми лет его работы в *Columbia*, за очень небольшим исключением содержат то, что публика уже знает:

Бах. Гольдберг-вариации (записаны в 1955, выпущены в 1956).

Бетховен. Сонаты для фортепиано № 30 ор. 109 ми мажор, № 31 ор. 110 ля-бемоль мажор, № 32 ор. 111 до минор (записаны в 1956, выпущены в 1956).

Бах. Концерт для клавира с оркестром № 1 ре минор; Бетховен. Концерт для фортепиано № 2 ор. 19 ми-бемоль мажор с Симфоническим оркестром *Columbia* под управлением Леонарда Бернштейна (записаны в 1957, выпущены в 1957).

Бах. Партиты № 5 соль мажор и № 6 ми минор, фуги фа-диез минор и ми мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» (записаны в 1956–1957, выпущены в 1957).

Тайдн. Соната № 59 ми-бемоль мажор; Моцарт, Соната № 10 до мажор KV 330; Моцарт, Фантазия и Фуга до мажор KV 394 (записаны в 1958, выпущены в 1958).

Бах. Концерт для клавира с оркестром фа минор; Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 ор. 15 до мажор с Симфоническим оркестром *Columbia* под управлением Владимира Гольсмана (записаны в 1958, выпущены в 1958).

Берг. Соната ор. 1; Шёнберг. Три пьесы для фортепиано ор. 11; Кшенек. Сонаты № 3 ор. 92 и № 4 (записаны в 1958, выпущены в 1959).

Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром No. 3 ор. 37 до минор с Симфоническим оркестром *Columbia* под управлением Леонарда Бернштейна (записан в 1959, выпущен в 1960).

Бах. Партиты № 1 си-бемоль мажор и № 2 до минор, Итальянский концерт (записаны в 1959, выпущено в 1960).

Гульд. Струнный квартет ор. 1 с *Symphonia-Quartet* Монреаля (записан в 1960, выпущен в 1960).

Брамс. Десять интермеццо (записаны в 1959–1960, выпущено в 1961).

Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 4 ор. 58 соль мажор с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Леонарда Бернштейна (записан в 1961, выпущен в 1961).

Бах. Искусство фуги. Том 1: *Contrapunctus* 1–9 (для органа) (записано в 1962, выпущено в 1962).

Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром № 24 до мажор KV 491 с Симфоническим оркестром СВС под управлением Вальтера Зюскинда; Шёнберг. Концерт для фортепиано с оркестром ор. 42 с Симфоническим оркестром СВС под управлением Роберта Крафта (записаны в 1961, выпущены в 1962).

Р. Штраус. «Энох Арден» с чтецом Клодом Рейнсом (записано в 1961, выпущено в 1962).

Бах. Партиты № 3 ля минор и 4 ре мажор, Токката ми минор (записаны в 1962–1963, выпущены в 1963).

Восемь из этих альбомов содержат аннотации Гульда, которые он любил писать, особенно в молодости. Обсуждался ли в них предлагаемый репертуар, защищались или отрицались какие-то идеи, затрагивались ли некоторые исторические или стилистические вопросы или обосновывалась собственная интерпретация — комментарии Гульда были всегда захватывающими, как правило, провокационными, правда, иногда безапелляционными и стилистически причудливыми. Все его альбомы продавались невероятно хорошо, хотя и не на уровне «Гольдберг-вариаций», а некоторые, подобно его первому концертному альбому, стали настоящими хитами.

Но при всем своем коммерческом успехе, артистическом блеске и новизне, эти записи недолго устраивали Гульда; к концу жизни он

нашел многие из своих ранних записей — включая самые успешные — «весьма раздражающими при прослушивании». Он был разочарован, что расходящиеся большими тиражами, они «ориентированы на концертное исполнение», перенесенное в студию звукозаписи и не приспособленные к новой среде. Иными словами, это не была работа записывающегося артиста, предлагающего интерпретации, специально адаптированные к условиям записывающей индустрии и обработанные согласно самым высоким технологическим стандартам. Гульд интересовался технологическим процессом записи намного больше, чем другие классические артисты, еще будучи молодым человеком, и в этой сфере чувствовал себя свободно. Но график концертов просто-напросто не позволял ему принимать участие в производстве или в развитии эстетики звукозаписи. Как правило, сессии звукозаписи «подгонялись» под его концертный график. По сравнению с его же более поздними «стандартами», они записывались слишком быстро — на целые альбомы отводилось только два, три или четыре дня. Часть ранних записей даже содержит ошибки, каких позже он никогда себе не позволял, и даже однажды попытался, правда, безуспешно, исправить международной телеграммой*. А тогда Гульд отказался перезаписать фрагмент из моцартовского Рондо, потому что спешил на поезд.

Однако эти первые альбомы действительно свидетельствовали, что его пианистический талант в ту пору, когда ему было двадцать, практически не имел границ. Его динамичный Бах был настоящим открытием для большинства его первых слушателей. А некоторые альбомы этого времени содержат такие интерпретации, которые ему так никогда и не удалось превзойти. Примером может служить изысканность «рококо» в его [сонате] KV 330 Моцарта, невероятный потенциал фуги KV 394, живой, остроумный Гайдн, его горячо обсуждаемая программа с Бергом, Шёнбергом и Кшенеком, породившая неотразимые записи Нововенской школы. Кшенек, в частности, останется одной из самых роскошных и самых прекрасных записей Гульда.

Его безмятежно-романтическое прочтение концерта Шёнберга с превосходным сопровождением Роберта Крафта (которым он восхищался) — одновременно и поэтичное, и драматически напряженное; его удивительно мощная интерпретация Двадцать четвертого концер-

* Два примера из Баха: ошибочное вступление баса (т. 25) в Фуге до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и случайная нота (в мелодии т. 178) в финале Итальянского концерта — одной из самых блестящих его записей.

та KV 491 Моцарта*, которая, несмотря на некоторые спорные украшения партитуры, так впечатлила консервативного критика Б. Г. Хэггина, что он назвал его «одним из самых великих исполнений, которые когда-либо слышал».

Запись Гульдом первой части «Искусства фуги» стала его официальным возвращением к органу спустя почти пятнадцать лет. Почти целиком она была сделана на барочном «Казаване» — органе в церкви Всех Святых в Торонто, и лишь одну фугу записали позже в нью-йоркской часовне. Гульд нравилась «великолепная оригинальная запись «Казавана». Его стиль игры на органе — динамичный, звучный, четко артикулированный, ровный, рассчитанный на близость микрофонов, — бросал вызов яркому романтическому органу и эффекту реверберации большинства органных записей. Альбом имел как поклонников, так и противников. Гульд был настолько доволен этим опытом, что заговорил о записи других органных альбомов, даже по одному в год, с такими произведениями, как сонаты Мендельсона и Кшенека и «Вариации на речитатив» Шёнберга. Однако в конце концов он не записал даже второго тома «Искусства фуги», несмотря на то, что планировал сделать это к середине 1962 года. Впрочем, Гульд считал, что игра на органе усилила его «никогда не затихающую боль в плече». К тому же «Казаван», который он так любил, в 1966 году был уничтожен пожаром.

Его терпимость по отношению к концертной жизни к началу шестидесятых идет на убыль. В студии звукозаписи Гульд начинает изучать новый репертуар. Так как его первые десять альбомов были посвящены Баху, классической и современной музыке, многие поклонники удивились, когда он выпустил два альбома с позднеромантическими произведениями в новом, хотя и неизменно характерном стиле. Его альбом, включающий десять интермеццо Брамса, — гордость его дискографии — представляет репертуар, который он любил, но на концер-

* Обращает на себя внимание тот факт, что Гульд относится к KV 491 как к «концерту не очень удачному». В 1974 году он сказал репортеру: «Это единственный концерт Моцарта, записанный мною. Я его выбрал, потому что он почти нравился мне». В 1959 году он говорил о желании сделать альбом с концертами Моцарта с камерным оркестром и без дирижера, но это делали Сёран, Бернштайн и другие, — своего рода «смягченный и неформальный» подход. Однажды он наметил Джону Робертсу, что мог бы даже записать все концерты Моцарта. Он учил «Коронационный» KV 507 и другие его концерты под руководством Герреро. В течение его исполнительской карьеры Гульд и Хомбургер не раз объявляли о готовности пианиста включить в программу соль-мажорный и ля-мажорный концерты KV 453 и 488 соответственно. В 1970 году по телевидению он сообщил о своем намерении исполнить до-мажорный Концерт KV 503. Но в конце концов так никогда публично не исполнил и не записал ни одного концерта Моцарта, кроме KV 491.

тах только «пробовал». К фортепианной музыке Брамса Гульд испытывал смешанные чувства. Он сожалел о «механистической» виртуозности его больших вариационных циклов, но восхищался «замечательной мягкостью и сдержанностью» последних, более коротких пьес. В брамсовский альбом вошли наиболее близкие ему пьесы — «интимные» интермеццо, и он играл так — заметил он в разговоре с интервьюером, — «как если бы... действительно играл для себя, но оставил дверь приоткрытой». И добавил, что альбом демонстрирует «самую эротическую интерпретацию интермеццо Брамса, которую вы когда-либо слышали. Думаю, я был захвачен атмосферой импровизации, возможность которой, как я считал, когда записывал Брамса раньше, уже никогда не представится». Альбом напоминает о свободном, гибком стиле предшествующих поколений пианистов, но доведенном до удивительной степени совершенства. Гульд считал этот стиль не столько «эротическим», сколько «аристократичным», в котором «тевтонский» элемент временно бездействует. Возможно, он имел в виду некую «старомодность»: подобно романтическим пианистам прошлого он играет здесь импульсивно, с большой ритмической мощью и свободой (часто замедляя темпы), развивает материал динамически и одновременно ритмично, экспрессивно, с большим вниманием к тембру, к аккордам арпеджиато, своеобразно «обходясь» с брамсовским контрапунктом. Иначе говоря, он создает атмосферу ностальгии и меланхолии, очень личного и интимного общения. Альбом имел широкий успех, но нашлись и противники, которые насмехались над невозмутимым и давно пройденным романтизмом Гульда: Джон Бэквит в *Toronto Daily Star* отверг его «сентиментальные реминисценции обеденной музыки». Другой критик скептически заметил: «Возможно, Гульд считает, что именно так следует играть Брамса». Но Гульд был прав. Ученик Листа пианист Морис Розенталь рассказывал однажды, что Брамс, играя свою музыку, всегда арпеджировал аккорды. О своем Интермеццо си минор op. 119 № 1 Брамс написал: должно исполнять его не просто медленно (отмечено *Adagio*), но — «каждый такт и каждую ноту на *ritardando* — проявление болезненно преувеличенной романтической экспрессии.

Еще более неожиданной оказалась запись раннего салонного сочинения Р. Штрауса «Энох Арден» с актером Клодом Рейнсом — мелодрама для чтения и фортепиано, представляющая собой чтение поэмы Теннисона с музыкальным сопровождением. Гульд написал, что она содержит «самые неприятные примеры сентиментальности в музыке Штрауса», но при этом играл ее с большим чувством и с настоящим пониманием ее позднеромантического языка.

На самом деле слушателя, знакомого с концертными выступлениями Гюльда и его другими записями, эти альбомы не должны были удивить. Романтизм всегда лежал на поверхности, даже в его предельно модернистском исполнении Баха (например Сарабанды). Многие критики отмечали его склонность к экспансивному выражению и романтическому исполнению, например, в медленных частях бетховенских концертов и в его же поздних сонатах. В таких произведениях — вспоминаются ор. 109 и Концерт до мажор — гибкость структуры и ритма Гюльда, его импульсность и, как это назвал один критик, «повергающая в обморок чувственность» были, с точки зрения стандартов его времени, возвратом к другой эре, мелодрамой, которая в середине XX столетия была «немодной».

И действительно, большие ожидания, сопровождавшие «Гольдберг-вариации», альбом с тремя последними сонатами Бетховена, сменились разочарованием. Гарольд Шонберг из *New York Times* оценил исполнения как «незрелые» и «необъяснимые», и не только он склонялся к такой оценке. Многих слушателей тревожили зачастую непривычные темпы Гюльда — в вариационном финале ор. 109 или в первой части ор. 111, по всеобщему признанию, «жуткие торпеды двигают монумент»*. Там были всевозможные «выверты» и отступления от партитуры. В целом их стиль можно определить как мелодраматический. (На своих концертах он часто отказывался играть ор. 109 на бис.)

К тому же многие были разгневаны непочтительными замечаниями Гюльда, когда он предположил, что столь нежно любимые части, возможно, «не приводят к апокалипсическим открытиям, которые им так тщательно приписывали». Критик Абрам Чейзинс в своей книге «Поговорим о пианистах...» склонен к сарказму. «Когда-то, — писал он, — мы, видимо, были введены в заблуждение, поверив, что эти сонаты полны глубоких и вдохновляющих идей. Я просто краснею при воспоминании о том, как обманывали нас в дни нашей юности, особенно эта коварная старая лиса Шнабель. И мы должны благодарить мистера Гюльда, который избавил нас от столь проницательного Шнабеля».

И хотя в уважаемых кругах этот альбом оценили не слишком высоко, на самом деле рецензии на Гюльда — записывающегося артиста вполне соответствовали рецензиям на его концертные исполнения. Впрочем, история о том, что его очевидная эксцентричность серьезно подорвала притягательность для публики, не более чем легенда. Большинство его слушателей охотно последовали за ним, поскольку он искал новые пути интерпретации знакомого репертуара, а тех, кто считали, что его стран-

ности перевешивают его достоинства, было совсем немного. Все эти альбомы — поздний Бетховен, Брамс и Штраус — получили немало лестной прессы, а его органная запись, провалившаяся в день выпуска, — немало положительных, высокочлассных рецензий от критиков, которые нашли стиль его игры воодушевляющим, стимулирующим, блестящим, прозрачным и полным освежающих изменений в романтических клише. В те времена, когда он концертировал, он был способен увлечь слушателей, которые могли не соглашаться со многими или даже со всеми его интерпретациями, но считали, что его подход стоит того, чтобы к нему прислушаться. Гюльду удавалось убедить большинство своей аудитории в верности своих позиций, и слушатели наслаждались исполнениями, ибо никогда не знали, что ждет их за следующим «поворотом». Гораздо чаще отмечалась его индивидуальность, нежели эксцентричность, и даже в молодости его странности часто интерпретировались как свидетельство серьезности подхода, а не простой прихоти.

«Лично я был бернстайнианцем во всем»

«С тех пор, как я начал работать на радио, — сказал Гюльд в 1980 году, — я окунулся в иной мир». Но в пятидесятые годы его работа на радио, как и на студии звукозаписи, была, скорее, дополнением к его концертной жизни. Первое десятилетие радио- и телепередач ограничилось, главным образом, исполнениями прямо в студии или радиотрансляциями концертов в прямом эфире, и лишь некоторые из них были тематическими — посвященными одному композитору или специальному репертуару. Гюльд еще не «наловчился» в составлении сложных тематических концертов, которые так любил организовать на летних фестивалях. Он появлялся в различных музыкальных передачах на английских и французских радиостанциях СВС и на телевидении и был популярным героем интервью и биографических передач. Первым значительным проектом такого рода стала часовая передача «Дома у Глена Гюльда» — бесед с Винсентом Товеллом, впервые вышедшая в эфир в декабре 1959 года. Его участие в телепередачах началось в начале шестидесятых, однако уже к середине пятидесятых СВС записывала на пленку некоторые из музыкальных радиопрограмм. Но должно было пройти еще несколько лет, прежде чем появится возможность редактировать подобные пленки. Поначалу репертуар на радио формировался на основе концертных выступлений, но были и некоторые примечательные отклонения: сона-

* Про первую часть Гюльда однажды сказал Джон Бэбингтон: «Это истинно плохая часть, что я хочу поскорее добраться до финала».

ты Скарлатти, фуги из «Хорошо темперированного клавира», фортепианные произведения Бетховена, «Книга всяких садов» Шёнберга (с Ромой Батлер), камерная музыка Бетховена, Шуберта и Брамса. Слава Гюльда как исполнителя Баха оказалась для него своеобразной ловушкой — и он все более и более негодовал по этому поводу. Когда в 1957 году он должен был появиться на телевидении CBC на *Chrysler Festival*, он принял решение, о котором позже сказал репортеру: «Будет очень весело, если я появлюсь как исполнитель Шопена» — типично гюльдовская задумка для кажущейся слишком серьезной передачи, нацеленной на самую широкую аудиторию. Он даже приготовил небольшую речь: «Дамы и господа, кто-то вокруг распускает неприятные слухи, что я потому не играю Шопена, что не умею его играть, и сегодня вечером, раз и навсегда, я намереваюсь доказать, как я не умею играть Шопена».

Его план состоял в том, чтобы исполнить «боевую лошадку» — дяминорный Вальс ор. 34 № 2 — «самым сентиментальнейшим образом, какой только можно изобрести». В качестве образца он взял классический «нафталин» — записи Горовица 1945 года — и «скопировал все *rubati*. Продюсер было согласился, но в конце концов запротестовал спонсор программы: они хотели чего-то более характерного для Гюльда. И он оставил Шопена в покое и играл... Баха.

«Я счастлив, играя на телевидении», — сказал Гюльд, и CBC, летом 1958 года ставшая действительно общенациональной сетью, сделала немало, чтобы упрочить его репутацию в Канаде. В начале шестидесятых он начал заниматься более амбициозными телепроектами, «раздвигающими» формат фильма-концерта, с тем чтобы тематически расширить рамки программ, — возможно, вдохновившись своими экспериментальными концертами на Стратфордском фестивале, которые включали устный комментарий*. В то время существовали продюсе-

* Одна особенно многообещающая программа, увы, никогда не была реализована. В конце пятидесятых у продюсера CBC возникли интересные мысли пригласить Гюльда вместе с другим пианистом мирового класса на Торонто-Оскар Питерсоном. Оба музыканта ухватились за эту идею. Была задумана полторачасовая передача, где бы звучали классическая музыка, а каждый из пианистов играл соло, в небольшом ансамбле и с оркестром, и они обменивались мнениями по ходу беседы. Оговорена и дата: 26 апреля 1960 года, но из-за постоянных проблем «составов» — сначала с Питерсоном передача так и не состоялась. Неоднократно — до мая 1982 года — CBC обращалась к Гюльду с повторными предложениями: сделать телетрансляцию «Гюльд — Питерсон»: телесаммит или беседу, сопровождаемую игрой на рояле, или совместным интервью — но несмотря на интерес Гюльда к проекту, он так никогда и не осуществился. Питерсон, как и Тимоти Мэлони, что Гюльд не появился в назначенное время в 1960 году, не дал никакого объяснения; Питерсон был обижен и после этого к работе с Гюльдом охладел. Любопытно, что, хотя эти два пианиста жили в одном городе и восхищались друг другом, они никогда не встречались.

ры, заинтересованные в создании серьезных, инновационных классических музыкальных программ, и были деньги, чтобы поддержать их, — недаром премьер-министр жаловался на «бешеные расходы» CBC. Тогда же, в начале шестидесятых, телевидение перешло от прямого радиоэфира к предварительной записи на аудиопленку. Поначалу такая запись все еще осуществлялась большими блоками — целая часть сонаты, например, — и тщательное редактирование пленки процесс работы не предусматривал. Однако для Гюльда и этот этап был важным: он позволял ему делать программы, которые были бы слишком сложными, рискни он сыграть их «вживую». Еще до того как ему исполнится тридцать, он будет признан пионером среди музыкантов, работающих на радио.

Своей первой специальной программой, где устные комментарии чередовались с игрой на рояле, Гюльд сделал определенный рывок. Программа, названная «Тема: Бетховен», была записана в 1960 году и передана по радио 6 февраля 1961 года.

Гюльд сделал краткое сообщение о Бетховене — он хорошо потрудился над сценарием, — захватываяще исполнил Вариации *Eroica* и сыграл Сонату для виолончели и фортепиано ор. 69 с Леонардом Роузом. Продюсер Франц Кремер слышал в Стратфорде, как они играли Сонату, и настаивал, чтобы они снова ее исполнили — для записи на пленку. Гюльд подумал: это может быть самое прекрасное сотрудничество в исполнении камерной музыки, в котором он когда-либо участвовал. Спустя двадцать лет Роуз вспоминал, что во время репетиции его пюпитр создал проблему для операторов. Он знал Сонату наизусть, но сказал Кремеру: «Глен-то играет по нотам». Гюльд сразу вскочил: «Леонард, вы хотите играть по памяти? Я буду играть с вами по памяти завтра». И он это сделал. Передача привлекла большое внимание. Правда, некоторые критики сочли комментарий Гюльда многословным и напыщенным, но передача также получила много блестящих отзывов и вызвала массу восторженных писем в CBC и в газеты Торонто: популярность ее была настолько велика, что позже ее повторили в этом же сезоне. В целом ее увидели более миллиона человек.

Воодушевившись успехом передачи «Тема: Бетховен», CBC предложила Гюльду контракт на создание четырех часовых специальных телепередач. Ему предоставили *carte blanche* в выборе темы, репертуара, сценариев, сотрудников, и телесеть щедро инвестировала проект: последняя из четырех передач стоила приблизительно тридцать тысяч долларов. В начале 1962 года Гюльд создал две воскресные передачи: «Музыка в Советском союзе» и «Бах Глена Гюльда». В первой он, не отходя от рояля, читал лекцию о русской музыке XIX и XX столетий,

во время которой исполнил Седьмую сонату Прокофьева (первая сохранившаяся запись) и представил прочувствованное прочтение нескольких частей из Фортепианного квинтета Шостаковича с *Symphonia-Quartet* (Шостаковича он играл первый и последний раз в жизни). Вторая передача, также вдохновленная Стратфордским фестивалем, открывалась прелюдией и фугой для органа «Святая Анна». Затем Гульд подробно рассказывал о стиле Баха и его месте в истории музыки. Переместившись за *harpis-piano*, он сыграл Четвертый контрапункт из «Искусства фуги», затем, дирижируя из-за рояля струнным оркестром, стилистически эксцентрично исполнил Кантату № 54 *Widerstehe doch der Sünde* с американским контратенором Расселом Оберлином и Пятый Бранденбургский концерт с со скрипачом Оскаром Шумским.

В октябре 1962 года вышла его третья программа — «Рихард Штраус: личное мнение», — своего рода «переигрывание» штраусовского концерта с прошлогоднего Стратфордского фестиваля. Он еще раз исполнил первую часть Скрипичной сонаты (с Шумским), песни с Луис Маршалл и музыку из сюиты «Мещанин во дворянстве», своими «иллюстрациями» полемически защищая штраусовский стиль. «Я всегда любил его музыку, как некоторые любят шоколадное мороженое с фруктами», — сказал он. — Для меня это абсолютно непреодолимо».

Радиопередача «Анатомия фуги», осуществленная в марте 1963 года, была заключительной и самой амбициозной программой его цикла. В один час он попытался втиснуть популярный «учебник» для начинающих и всю историю фуги, включая музыку Орlando ди Лассо, Луки Маренцио, Баха, Моцарта, Бетховена и Хиндемита. Вместе с некоторыми коллегами он играл и, не отходя от рояля, «вдавался в подробности», приводя музыкальные примеры, в том числе краткую фугу, основанную на мелодиях «До, ре, ми» из «Звуков музыки»¹⁷, контрапунктического «микста» из Национального гимна США и «Боже, храни королеву». В этой программе реализовался весь потенциал Гульда, даже если не учитывать ее финал. В конце состоялась премьера его собственной композиции «Итак, писать ты хочешь фугу?»¹⁸ — искусственная пятиминутная fuga, пособие для начинающих, созданная для во-

Первые эскизы Гульда для пьесы «Итак, писать ты хочешь фугу?» датируются 1958 годом. В этом году в *Globe Magazine* отмечалось: «Летом он лихо радочно работал, сочиняя полторачасовую передачу для CBS под названием "История фуги с XVI столетия до наших дней". Передача записывалась медленно и должна была транслироваться когда-либо... в следующем году... Заключительная часть имеет интригующее название "Итак, писать ты хочешь фугу?"» Гульд посмеивается над этим и говорит, что вероятно, пьеса будет звучать немного джазово». Почему его сочинение исчезло из передачи — до сих пор тайна.

кального и струнного квартета на основе комического текста собственного сочинения. (Основная идея: «Не стоит быть умным, только чтобы быть умным, так как канон в инверсии — опасная диверсия...»)

Эти специальные передачи почти не имели себе подобных ни в Канаде, ни где-либо еще. Конечно, Гульд был знаком с амбициозными, имевшими успех, первоклассными образовательными программами Леонарда Бернштейна для цикла передач *Omnibus* на CBS, первую из которых обнародовали в конце 1954 года, и с его радиопередачами с Нью-Йоркским филармоническим «Концерты молодежи» 1958 года. Циклом *Omnibus* Бернштейн охватил весьма широкий диапазон тем: Пятая симфония Бетховена, джаз, дирижирование, американские мюзиклы, современная музыка, Бах, — и, кроме того, там была и дидактическая задумка — облегчить восприятие за счет развернутых комментариев. (Том Воулф как-то иронизировал по этому поводу, назвав все это «комментарии для деревенщин».) Но Бернштейн поставил перед собой трудную задачу обратиться к самой широкой аудитории, включая детей. Гульд же хотя и советовался временами с Бернштейном, признавал, что его программы не рассчитаны на широкие массы.

Программы передач Гульда, с одной стороны, были более громоздкими, чем у Бернштейна, непреодолимо трудными для среднестатистического телезрителя. И в отличие от экстраверта Бернштейна, Гульд в то время не имел навыка рассказывать о классической музыке непосвященным зрителям ясно и доступно. Он не умел строить свою речь так, чтобы она была понятна его аудитории и, за исключением странноватых, легкомысленных или жаргонных замечаний, его тексты были зачастую слишком сложными, многословными, написанными в том специфическом «гульдовском» стиле, который трудно приспособить к разговорному темпу, — тем более что у Гульда была манера говорить оживленно, с бесконечными придаточными предложениями, отступлениями и странными поворотами фраз.

Вот два заголовка в местной прессе, появившиеся после «Анатомии фуги»: «Глен Гульд: болтает, болтает, болтает» и «Анатомия английского языка: кто поможет Глену Гульду». Даже Эрик Тилл, продюсировавший шоу, признался, что не понимал большую часть из того, что говорил Гульд. Бернштейн говорил примерно столько же, но так доступно, что его понимал каждый. Кроме того, Гульду не хватало непринужденности Бернштейна и его обаяния перед камерой; он был более нервным, казалось, не знал, куда девать руки и ноги. Его неуверенность сказывалась в напыщенности его комментариев, в отсутствии непосредственности. В нарушение профессиональных правил, он держал руки в карманах пиджака. Характерный пример «театральности» — в про-

грамме, посвященной русской музыке, Гульд метался по сцене и наливал чай из самовара — все это казалось нарочитым, и он был не в состоянии вести себя естественно, работая под телевизионного суфлера.

Тем не менее Гульд создавал инновационное и прогрессивное телевидение, а его амбиции простирались гораздо дальше зачастую неудачных передач о классической музыке того времени. Он высмеивал такие программы, как *Festival Marlboro*, где показывали толпу людей, «сидящих кружком и говорящих друг другу, как они любят музыку», — как и многие другие американские телепередачи. Он был покорен возможностями телевидения, и он верил в него, как верил в радио и звукозапись, главным образом потому, что, по его мнению, оно изменяло степень потребности в концертах. В 1962-м он сказал репортеру: «Когда тетя Минни сможет включить телевизор с четырьмя каналами и смотреть выступление Берлинского филармонического, мы обретем истинную духовную связь с аудиторией». Он мечтал сам руководить программой и в художественном смысле слова достиг этого в своей первой тематической передаче. Эрик Тилл сказал репортеру: «Продюсеры, назначенные, подобно мне, на проект, пребывали там в качестве obsługi для Гульда. Мы не имели никакого отношения к творческой части программы».

Несмотря на свои не самые лучшие литературные способности, Гульд хотел говорить не просто для того, чтобы потом играть, он хотел обращаться в свою веру. Поэтому программу «Тема: Бетховен» он не считал удачной, в отличие от «Анатомии фуги», где музыка иллюстрировала комментарий, а не наоборот. Фактически Гульд намеревался делать программы, в которых он вообще бы не играл. Крупный успех на радио пришел к нему рано, в июне 1961-го, когда ему поручили сделать программу о Шёнберге. Его двухчасовой документальный фильм «Арнольд Шёнберг: человек, изменивший музыку» — изысканное сочетание интервью и музыкальных записей, — был показан 8 августа 1962 года и имел большой успех. Таков был период ученичества Гульда в жанре, который он перестав концертировать, сделал частью своего творчества.

«На самом деле я хотел
бы оставшуюся часть
жизни посвятить себе»

В 1959 году, в День благодарения Гульд дал два концерта с Кливлендским оркестром. Он исполнил Фортепианный концерт Шёнберга и Бранденбургский концерт № 5 Баха, ни в то время, ни по-

же не считавшиеся фаворитами концертного репертуара. Во время своего пребывания в Кливленде он написал статью в три тысячи слов о Концерте Шёнберга и, кроме того, прочел, без бумажки, сорокапяти-минутную лекцию об этом композиторе для женского комитета оркестра, основанную на его выступлении перед американской премьерой Струнного квартета. Все потрясены диапазоном его таланта, и Гульд чувствует себя в своей стихии, однако в его концертной практике редко выдавался случай столь разносторонне проявить себя. Легко было предвидеть, что его стремление к творческим экспериментам на радио и телевидении в начале шестидесятых будет все больше и больше возрастать и их станет трудно совмещать с концертной жизнью, в которой он уже не находит для себя никакого творческого удовлетворения. «Я хочу какое-то время подумать», — сказал он, объясняя свое желание отойти от концертной деятельности. Ко времени появления его передач «Тема — Бетховен» и «Арнольд Шёнберг: человек, изменивший музыку» увеличивается объем его работы на *Columbia Records*, и окончательно становится ясно, что он хочет заниматься именно медиапроектами. Но амбициозные планы Гульда несовместимы с его напряженным концертным графиком.

Уже в 1962-м Гульд объявил, что оставит сцену не позднее 1964 года, а уменьшение количества его ангажементов и частые отмены концертов должны были подготовить к этому публику. Фактически, он говорил о желании оставить концертную деятельность с тех пор, как стал профессиональным исполнителем, — даже прежде, чем впервые покинул Канаду. В действительности же лишь немногие ему верили, и когда это произошло, все были крайне удивлены, ошеломлены и, безусловно, разочарованы. В пятницу, 10 апреля 1964 года Гульд дал сольный концерт в театре «Уилшир Эбелл» в Лос-Анджелесе, который ранее был им отменен. Он сыграл четыре номера из «Искусства фуги», Партиту № 4 ре мажор Баха, Сонату ор. 109 Бетховена и Третью Сонату Хиндемита и, как всегда, произвел на критиков яркое впечатление своим репертуаром, техникой, поэтической тонкостью и проникновенностью. И как всегда, переполненный зал был в восторге. Его игра заставляла забыть публику и критиков о его эксцентричности.

На 17 апреля запланировано еще одно выступление — в Миннеаполисе, где Гульд должен играть Концерт до минор Моцарта. Но он отменяет выступление и с того дня больше никогда не выходит на сцену.

Человек эпохи
Возрождения
Высокое призвание
1964–1975



«Я объявлял об
окончании карьеры
ежегодно с пятнадцати
лет. Полагаю, на сей
раз это произошло»

В начале шестидесятых годов Гюльд решил, что оставит сцену к концу сезона 1963/1964 годов. Верна Пост (урожденная Сэндеркок) вспоминает, что, когда она покидала бюро Вальтера Хомбургера в 1961-м, никаких ангажементов после 1964 года у него не было. Тем не менее Гюльд не планировал «прощального турне», да и концерт в Лос-Анджелесе в 1964 году не анонсировался как «последний». Сначала он даже намекнул, что продолжит выступать — но время от времени. Вальтер Хомбургер — должно быть, от лица Гюльда — извещал, что концертов в сезоне 1964/1965 годов будет немного, а на 1966-й с большой осторожностью запланировал всего несколько выступлений. Гюльд говорил, что в течение 1965 года собирается просто «отдохнуть» и, сделав перерыв лет в пять, вновь вернуться на сцену. На самом же деле он всего лишь пытался подготовить своих поклонников. Вероятно, уже в Лос-Анджелесе он знал, что его концертная карьера подошла к концу.

Он перестал выступать не потому, что искал новых возможностей и признания. Он принадлежал к числу классических музыкантов, которые не только вызывали восхищение, но и были постоянным объектом дискуссий; лишь немногие могли похвастаться таким влиянием, столь редко появляясь на концертной эстраде. За всю свою профессиональную жизнь Гюльд дал около двухсот концертов (для сравнения — Вэн Клайберн сыграл приблизительно столько же всего за два года концертного турне; то же самое можно сказать и о Святославе Рихтере), и всего сорок из них — за границей. Его повсюду считали гением, и в в каком-то смысле он оказал на молодых музыкантов влияние не меньшее, чем, скажем, Владимир Горовиц — но только совсем в ином плане. Знатоки считают его лучшим пианистом после Бузони, Бакхауза и Гизекинга. Один нью-йоркский критик заметил, что «даже не в самые удачные для себя дни Гюльд, как музыкант, настолько превосходил большую часть своих современников, что нет никого, кто мог бы с ним сравниться». В начале шестидесятых Б. Х. Хэггин пишет, что он «обладает, возможно, самой высокой репутацией среди пианистов начала шестидесятых» и самым возбуждающим «музыкальным интеллектом, присутствующим в музыкальном исполнительстве сегодня».

Другие пианисты, даже такого ранга, как Артур Рубинштейн, преклонялись перед Гюльдом. Например, Клайберн мечтал о том, чтобы сыграть ему и получить его рекомендации. А Святослав Рихтер, услышав в 1957 году в Москве «Гольдберг-вариации» в исполнении Гюльда, решил никогда не включать это произведение в свой репертуар. Джила Бахауэр считала его одним из четырех самых великих музыкантов в мире, а Хосе Итурби заявил в 1966-м, что среди молодых пианистов его времени «Глен Гюльд наиболее значителен». Список его поклонников продолжают имена Менухина, Ростроповича и многих других — как инструменталистов, так и вокалистов. Морин Форрестер писала, что Гюльд подавлял ее своим мощным интеллектом, и в его присутствии она ощущала себя «не в своей тарелке». Оркестранты, как и большинство дирижеров, мечтали выступать с ним. «Он создал стиль, открывающий путь в будущее», — заявил Караян. «Он вызвал у меня совсем новый интерес к музыке», — признавал Бернстайн, который «поклонялся его исполнительской манере». Йозеф Крипс назвал его «одним из величайших, если не самым великим музыкантом нашего времени», а Эрих Лайнсдорф сказал, что Гюльд, «вероятно, один из крупнейших артистов всех времен, и, по моему мнению, самый любезный и великодушный». Даже почтенный Бруно Вальтер, не симпатизировавший гюльдовскому исполнительскому стилю, тем не менее считал его гением. В 1966 году Стоковский предложил Гюльду сделать совместную запись — а ведь в то время он крайне редко с кем-либо записывался, в последний раз — лет двадцать назад с Рахманиновым, который сам исполнял фортепианную партию в своих же концертах.

В рядах поклонников Гюльда оказались и крупнейшие современные авторы — Сэмюэл Барбер, Дэвид Дайамонд и Лукас Фосс. «Вы играете как композитор», — заметил в 1957-м Аарон Копленд и добавил, что «никогда не слышал такого *legato* — оно подобно тому, что звучало в Париже до 1849 года», то есть до смерти Шопена. Позже Копленд признался Джону Робертсу: «Когда я слушаю, как он играет Баха, мне кажется, что это играет сам Бах». Гертруда Шёнберг называла гюльдовскую интерпретацию Фортепианного концерта своего мужа «несравненной». И даже Стравинский — тот самый Стравинский, который в своей «Музыкальной поэтике» выступал против интерпретатора, имеющего собственное видение сочинения! — также им восхищался. В специальной передаче CBS в 1960 году, где оба — и Гюльд, и Стравинский — принимали участие, композитор признался, что поражен уровнем музыкального мышления пианиста.

Годом позже, в Лос-Анджелесе, Стравинский услышал гюльдовскую интерпретацию ор. 110 Бетховена, и написал ему, что до этого мо-

мента не понимал поздних бетховенских сонат*. Между 1962 и 1967 годами маэстро частенько навещал в Торонто — дирижировал, записывался, участвовал в радио- и телепередачах. Он очень хотел записать с Гульдом свое Каприччио для фортепиано с оркестром. Джон Робертс устроил обед, на который пригласил обоих, но Гульд, даже в присутствии Стравинского, не выказал восхищения, и всякий раз при упоминании Каприччио уходил от разговора, сделав небольшой комплимент только перед самым десертом. Позже он отказался даже заглянуть в партитуру. Как ни странно, но Стравинский сказал потом Робертсу, что Гульд — один из самых любезных людей из тех, с кем он когда-либо встречался.

И, конечно, у него были толпы поклонников среди самой широкой публики, и не только среди преданных сторонников классической музыки. Уже зарождался его культ, адептами которого стали известные деятели из самых разных областей искусства — от Оскара Питерсона и многих джазовых музыкантов до гитариста *Rolling Stones* Брайана Джонса, от Ролана Барта до Сэмюэля Беккета¹. Короче говоря, с чисто практической точки зрения ни один концертант не имел меньших оснований покинуть сцену, чем Глен Гульд в 1964 году.

До самой своей смерти он продолжал получать концертные предложения со всех концов света, но уже в 1968 году, после «четырех самых прекрасных лет» своей жизни окончательно убедился, что «вернуться обратно на сцену — нет ничего ужаснее». Он не изменит своего решения и не вернется — даже за миллион долларов.

«У меня всегда была слабость к форумам, импровизированным выступлениям и болтовне в уголках Гайд-парка»

Еще какое-то время Гульд продолжал вести публичную жизнь. Летом 1964 года он в последний раз участвовал в Стратфордском фестивале в качестве музыкального директора, но уже не выходил на сцену, и потеря самой яркой звезды фестиваля была весьма ощутимой. В середине шестидесятых Гульд выступал в роли лектора — впрочем,

* Письмо Стравинского утеряно, но ответ (в две строчки) Гульда, датированный 9 мая 1961, сохранился в архиве Стравинского в Фонде Пауля Захера в Базеле, Швейцария.

весьма недолго. 22 апреля 1963 года лекция, состоявшаяся в университете Цинциннати и посвященная творчеству Шёнберга, положила начало целой серии под названием *Corbett Music Lectures*. Удостоверившись, что опыт оказался удачным, издательство университета в следующем году опубликовало короткую монографию, озаглавленную Гульдом «Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее»².

Чуть позже, в июле 1963-го, по просьбе сэра Эрнста Макмиллана, он принял участие в открытии курса его лекций в Университете Торонто — к сожалению, сам Макмиллан был вынужден отменить свою вступительную речь по причине нездоровья. Гульд откликнулся на предложение тремя весьма провокационными докладами — он повторил лекцию о Шёнберге, добавив к ней «Музыку в Советском Союзе»³ (основанную на специальной телепередаче СВС в 1962 году) и сообщение «Подделка, имитация и творческий процесс». Все три выступления имели широчайший резонанс.

В 1964 году он дал только два концерта, но зато прочитал семь лекций. Две из них, наиболее важные, объединенные темой «История фортепианной сонаты», состоялись в «Хантер-колледже» в Нью-Йорке, а затем были повторены в музее Изабеллы Стюарт Гаднер в Бостоне. 1 июня Университет Торонто присудил ему почетную докторскую степень, но, вопреки ожиданиям присутствующих, он не дал по случаю церемонии даже короткого концерта. Вместо этого он произнес речь, озаглавленную: «Дискуссия о музыке в эпоху электроники». 9 октября он вернулся в Цинциннати с лекцией «Музыка в Советском Союзе», которую ранее прочел в рамках *Corbett Lectures*, и 11 ноября, в своей последней публичной лекции, обратился к выпускникам Королевской консерватории Университета Торонто⁴, призывая их к противостоянию традиционной системе мышления и к поиску новых идей, основанному на своем собственном воображении, — возможно, это было не совсем то, что хотелось бы услышать профессорам.

На свои лекции Гульд без труда собирал самую широкую аудиторию; на сцене он выглядел привлекательным и представительным. (На лекциях, организованных Макмилланом, присутствовало много молодых женщин). Однако его выступлениям чаще оказывали прохладный прием. На публике нервный и неуверенный, Гульд не оправдывал ожиданий слушателей. В «Хантер-колледже» он говорил запутанным, перегруженным техническими терминами языком и очень

* В письме, датированном концом 1965 года, он утверждал, что монография была «на самом деле лишь предварительным эскизом для большой работы, которую я намеревался написать в следующем году». Но Гульд так никогда и не написал эту книгу.

быстро, что дало повод критику Эрику Зальцману написать: «Временами создавалось неприятное впечатление, что в зале едва ли наберется хотя бы пять слушателей, которым это интересно и которые в состоянии уследить за ходом его мысли». Его выступления были заявлены как лекции-концерты, однако он упрямо настаивал на том, что это именно лекция. «Совершенно очевидно, что некоторые из пришедших предпочли бы слушать, как господин Гульд играет, а не говорит, — написал Реймонд Эриксон в *New York Times*. — Исполнив несколько тактов в начале вечера, встреченных продолжительными аплодисментами, он покачал головой, всем видом давая понять, что намерен читать лекцию». Гульд говорил два часа без остановки, а музыкальные иллюстрации не заняли и десяти минут. Слушатели остались недовольны, некоторые даже покинули зал, а на следующей лекции собралось заметно меньше народа, однако на этот раз в угоду публике он целиком исполнил Сонату Берга.

Несколько критиков оценили лекции в «Хантер-колледже» как побуждающие к размышлению, бросающие своего рода «интеллектуальный вызов» и даже выдающиеся. Отныне, приобретя репутацию мыслителя и писателя, Гульд все более и более востребован в качестве лектора и приглашенного профессора: ему предлагают принимать участие в симпозиумах, проводить семинары или давать мастер-классы. До конца своей жизни он будет получать подобные предложения из Станфорда, Беркли, Дартмута, Индианы, Джульярда, Оберлина, консерватории Новой Англии и музея «Метрополитен». В течение ряда лет Гарвард преследовал его с предложением стать лектором — до него это предложение принимали Энеску, Холст, Барток, Копленд и Булез. Но он заявил, что преподавание — это колоссальная ответственность, которую он не может на себя взять. Он был одним из немногих профессиональных музыкантов, никогда не имевших учеников, а весьма спорный успех его лекций не способствовал тому, чтобы он продолжил развивать свои идеи публично.

С последней лекцией публичная жизнь Гульда подошла к концу. Он отклонял приглашения принять участие в фестивалях и в конференциях, в торжествах в честь премьер-министра Канады или королевы Англии. Он получил множество призов от индустрии звукозаписи в Северной Америке и за границей, в том числе такие престижные, как медаль Канадской Конфедерации (1967), премия Молсона, учрежденная Советом Канады по искусству (1968), Почетный диплом Канадской ассоциации искусств (1976) и медаль Канадского музыкального совета (1981). После 1964 года Гульду присуждали немало почетных степеней, но он принимал их лишь в том случае, ес-

ли они не требовали его присутствия на вручении*. Он просто потерял интерес к появлению на публике и делал исключение только для электронных массмедиа.

«Одиночество — единственно верная дорога к человеческому счастью»

То, что Гульд оставил концертный круговорот ради студии звукозаписи, привело его к пересмотру своей частной жизни, в которой, на его взгляд, царила неразбериха. В начале шестидесятых годов, и в особенности после 1964 года, некоторые из тех, кто знал его двадцатилетним, потеряли его из виду; он более не является обязательной «составляющей» местной музыкальной жизни. На пороге тридцатилетия он по-прежнему живет в доме своих родителей, где чувствует себя комфортно, а родители продолжают заботиться о нем (матери скоро исполнится семьдесят). Друзья убедили его подыскать собственную квартиру. В 1959 году он переехал: сначала — в скромный отель *Windsor Arms* (один номер для Гульда, другой — для рояля); его совершенно устраивала атмосфера слегка поблекшего эдвардианского блеска, а внимательный оператор на коммутаторе охранял его покой. Затем, в декабре того же года, узнав, что Вэн Клайберн только что купил дом, он поддался несвойственной ему «мании величия» и, к всеобщему удивлению, снял большой особняк под названием «Доунчери», приблизительно в двадцати километрах от Торонто. Вот как он описывает его в письме к одной знакомой:

В поместье, о котором я тебе говорил, — двадцать шесть комнат, включая семь ванных, комнату для завтрака, прачечную, помещение для собаки и другие помещения, которые можно использовать как комнаты. Среди прочего «имущества» — прекрасный парк, через который течет река, а также бассейн и теннисный корт. Рядом с бассейном — гараж на четыре машины и раздевалки для мужчин и для женщин (никаких вахханалий в перспективе!). Дом расположен шагах в шестидесяти над рекой, называемой Доун. Если смотреть снизу,

* Гульд несколько раз отказывался от чести быть награжденным самой высокой наградой своей страны — Орденом Канады. Его не устраивала соревновательная система «стратификации» — у ордена было несколько степеней.

особенно ночью, когда дом освещает целое море огней, он решительно выглядит как замок в Зальцбурге со своей «земляничной поляной». Ах, да — земляничная поляна тоже есть, но на другой стороне реки.

Гульд был смущен, когда его потворство собственным желаниям стало достоянием прессы, тем не менее с помощью Джона Робертса он развлекался меблировкой особняка. Но едва прибыли грузчики, он понял, что затея была безумием. «В момент, когда появились метлы и посуда, меня охватил ужас от домашней идиллии, которой я соблазнился», — напишет он позже. Внезапно «Доунчери» превратился в западню. Гульд прыгнул в свой «бьюик» и сбежал в Торонто. Он вернул все, что успел купить, и к середине января с большими потерями освободился от аренды.

Первую половину 1960 года он снимает квартиру на Авеню-роуд, но там плохо топят. Чуть позже он находит более подходящее пристанище — *Park Lane* на улице Сент-Клэр-авеню Уэст, 110. *Park Lane* — эффектная, гламурная постройка 1938 года — кирпичное здание в форме буквы U в стиле, известном как «модерн времен Депрессии», архитектурной версии *art deco*. Гульд снял пентхауз под номером 902, с шестью большими комнатами и небольшим садом на террасе — сад зарастал сорняками, пока, наконец, один приятель Гульда не взял на себя заботу о нем. *Park Lane* — спокойное здание в спокойном квартале. Там жили в основном пенсионеры, и служащие отеля оберегали их частную жизнь. Это было идеально для Гульда, и он жил там до конца своих дней.

В городе у него было и несколько офисов. Он был желанным гостем на СВС. Джон Робертс, ставший к 1965 году музыкальным руководителем англоязычной службы, при помощи нескольких передвижных перегородок выделил ему под временный офис пустующую часть помещения музыкального отдела. «Мы были семьей Глена», — говорил сотрудник СВС Лорн Талк. Свои дела Гульд по-прежнему вел через офис Хомбургера, а в середине шестидесятых, когда его участие в производстве записей, радио- и телепередач стало более активным, арендовал студию в *Film House* на Фронт-стрит Уэст, 22. Этот факт красноречиво свидетельствует о его возросших амбициях, поскольку арендная плата в *Film House* была намного выше, чем в *Park Lane*.

Окружающие предупреждали Гульда: если он прекратит концертировать, у него возникнут большие финансовые проблемы. В мире классической музыки деньги зарабатываются не записями, а концертами. Гульд это знал: в 1956 году, по его собственным подсчетам, он

заработал 13 750 долларов за двадцать концертов, но получил всего 1485 долларов от продаж своего коммерчески самого успешного диска — «Гольдберг-вариации». Его концерты оплачивались по самой высокой для тех времен ставке. Годом позже, на пике международной славы, за свои сольные концерты он получал от 500 до 750 долларов, затем свыше 1000, а в следующем году сумма удвоилась, почти сравнявшись с той, что зарабатывал Клайберн; выиграв в 1958 году конкурс Чайковского, Вэн стал самой крупной фигурой в мире бизнеса, связанного с классической музыкой. К концу своей пианистической карьеры Гульд получал за концерт от трех с половиной тысяч долларов и выше. (Его гонорар за участие в концерте и за зарубежные гастроли был ниже.)

В документе, датированном 1956 годом, он отметил, что средний годовой доход за предыдущие шесть лет составил две тысячи долларов (что в настоящее время эквивалентно приблизительно ста сорока тысячам долларов), а затем поднялся до ста тысяч в год (эквивалентно шестистам тысячам) — по крайней мере, так было один раз за последние несколько лет его концертной деятельности. В письме, отправленном юристами Гульда в страховую компанию, указана сумма среднегодового дохода между 1956 и 1966 годами: пятьдесят тысяч долларов (эквивалентно тремстам тысячам). Для сравнения уточним, что в шестидесятых годах в Торонто дом с пятью спальнями продавался за пятнадцать тысяч долларов, а секретарь получал около ста долларов в неделю.

Доходы Гульда, конечно, значительно уменьшились. Он ушел со сцены в то время, когда гонорары музыкантов резко возросли, превращая исполнителей его уровня в очень богатых людей. Продолжи он давать концерты до пятидесяти лет, то смог бы получать, как Горовиц, десятки тысяч долларов за концерт. Правда, вопреки предсказаниям, после окончания им концертной деятельности уровень продаж его дисков не упал; но потребуются годы, прежде чем роялти достигнут уровня его бывших доходов: в бухгалтерских архивах, найденных среди документов, указаны роялти: приблизительно двадцать три тысячи долларов в 1966 году, тридцать две тысячи долларов в 1970 году, сорок семь тысяч долларов в 1973 году и сто две тысячи долларов в 1981 году. В 1959 году он получил две тысячи пятьсот долларов за документальные передачи на NFB и две тысячи долларов за две лекции в Бостоне в 1964 году. Статьи приносили небольшой доход, а опубликованные композиции — и того меньше: сотня долларов в 1962 году, немного более двухсот долларов в 1974-м и совсем ничего в следующем, 1975-м. По сравнению со средней заработной пла-

той по стране уровень его доходов даже вне концертных залов был вполне приличным, но от стандартов известных музыкантов — весьма далек. Со времен концертной жизни у него остались какие-то сбережения, он благоразумно распоряжался ими и вел очень скромный образ жизни*. В 1960 году Гульд создал частную компанию, представляющую его артистическую деятельность — *Glenn Gould Limited*, — с первоначальным капиталом в сорок тысяч долларов (приблизительно четверть миллиона сегодня). Гульд не был наивен в финансовых делах: он был вовлечен в переговоры по поводу своих контрактов, тщательно проверял свои финансовые документы и сам вел свои счета. С середины пятидесятых годов, когда у него появились большие деньги, он начал их разумно инвестировать и постепенно приобрел опыт игры на бирже, что и стало источником большей части его доходов.

Гульд разбирался в биржевом рынке, следил за движением ценных бумаг и старался быть в курсе всего, что касается инвестиционных прибылей, уклонения от налогов и прочих финансовых тонкостей. У него был широкий круг общения, включавший тех, с кем он обменивался биржевой информацией: среди них — Хомбургер, коллеги по *Columbia*, например, Иегуди Менухин, и, кроме того, прекрасно информированный официант в отеле *Royal York*. Его проницательность производила на брокеров впечатление. Так, во время рецессии в начале восьмидесятых годов брокер сказал ему, что он — единственный из его клиентов, который получает прибыль. Душеприказчик Гульда Стивен Позен к моменту кончины Гульда оценил его состояние приблизительно в три четверти миллиона долларов — не так уж и много для музыканта с его статусом. Для сравнения, когда в 1989-м умер Горовиц, его состояние исчислялось шестью — восемью миллионами долларов США, а когда в том же году ушел из жизни Караян, его состояние было оценено, как минимум, в триста миллионов долларов. Но Гульд никогда не рассматривал деньги как средство повышения своего статуса, да и к роскоши не стремился. Ему был нужен доход, обеспечивающий необходимый ему образ жизни и способствующий достижению творческих целей. Всё, чего он хотел от денег, — это свободы, независимости, защищенности и достаточно средств для того, чтобы выполнять свою работу так, как он этого хотел. По отношению к системе своих ценностей он был достаточно богат.

* В страховом документе 1962 года Гульд оценил свое имущество — недвижимость, мебель, картины, звукозаписывающее и медицинское оборудование — в 19800 долларов, немногим более, чем сто тысяч долларов сегодня.

«Моя формула счастья: двести пятьдесят дней в году проводить в студии звукозаписи»

Отказ от концертов стал для Гульда радикальным, но верным шагом, свидетельство тому — невероятная продуктивность [его дальнейшей деятельности]. За первые десять лет, начиная с 1964 года, Гульд записал невероятное количество самых разных дисков: только в течение 1973 года он выпустил шесть новых альбомов, притом что его музыкальные и технологические требования заметно возросли. Вот список альбомов, выпущенных в течение этого периода. Он не включает переизданий, компиляций, публикаций *Columbia Records Club* и многого другого, что также способствовало большей известности Гульда в звукозаписывающей индустрии.

Бах. «Хорошо темперированный клавир». Том 1, альбом из трех пластинок (записан в 1962–1965 годах, выпущен в 1963, 1964 и 1965).

Бах. Двух- и трехголосные инвенции (записаны и выпущены в 1964 году)*.

Бетховен. Сонаты для фортепиано op. 10 № 1–3 (записаны в 1964, выпущены в 1965).

Шёнберг. Сочинения для фортепиано op. 11, 19, 23 и 33; Сюита op. 25; Песни op. 1 с басом Дональдом Грэмом и op. 2 с сопрано Элен Фолл; «Книга висячих садов» с меццо-сопрано Хелен Ванни (записаны в 1958, 1964 и 1965, выпущены в 1966).

Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 5 («Империатор») с Американским симфоническим оркестром под управлением Леопольда Стоковского (записан и выпущен в 1966).

Бетховен. Сонаты для фортепиано op. 13 («Патетическая») и op. 14 № 1, 2 (записаны в 1966 году, выпущены в 1967).

Бах. Концерты для клавира с оркестром. Том 1, № 3, 5, 7 с Симфоническим оркестром *Columbia* под управлением Владимира Гольшмана (записаны в 1958 и 1966, выпущены в 1967).

Шёнберг. «Ода Наполеону» с Джоном Хортоном (чтец) и Джульярдским квартетом; Фантазия для скрипки и фортепиано op. 47 с Израэлем Бейкером (записаны в 1964–1965, выпущены в 1967).

* Все инвенции были записаны за две сессии, большинство из них с первого раза, в марте 1964 года. Гульд обозначил их 1966 годом, так как вначале он хотел выпустить предыдущие варианты записей всех инвенций — 1955 и 1963 годов, — но позже обе записи забраковал.

Канадская музыка XX века: Моравец. Фантазия *in d*; Анхальт. Фантазия; Этю. Вариации для фортепиано (записаны в 1966–1967, выпущены в 1967).

Бетховен–Лист. Симфония № 5 (записана в 1967–1968, выпущена в 1968).

Моцарт. Сонаты для фортепиано. Том 1, № 1–5 KV 279–283 (записаны в 1967, выпущены в 1968)*.

Бах. «Хорошо темперированный клавир». Том 2, альбом из трех пластинок (записан в 1966–1967, 1969 и 1971, выпущен в 1968, 1970 и 1971).

Прокофьев. Соната № 7; Скрябин. Соната № 3 (записаны в 1967–1968, выпущены в 1969).

Моцарт. Сонаты для фортепиано. Том 2, № 6, 7, 9 KV 284, 309, 311 (записаны в 1968, выпущены в 1969).

Бах. Концерты для клавира с оркестром. Том 2, № 2 и 4 с Симфоническим оркестром *Columbia* под управлением Владимира Гольшмана (записаны и выпущены в 1969).

Шуман. Фортепианный квартет ми-бемоль мажор с Джульярдским квартетом (записан в 1968, выпущен в 1969).

Бетховен. Сонаты для фортепиано ор. 13 («Патетическая»), ор. 27 № 2 («Лунная») и ор. 57 («Аппассионата») (записаны в 1966–1967, выпущены в 1970).

Бетховен. Вариации WoO 80, ор. 34, 35 (*Eroica*) (записаны в 1966 и 1966–1967, выпущены в 1970).

«Консортная музыка Вильяма Бёрда и Орландо Гиббонса» (записана в 1967, 1968, 1971, выпущена в 1971).

Моцарт. Сонаты для фортепиано. Том 3, № 8, 10, 12, 13 KV 310, 330, 332, 333 (записаны в 1965, 1966, 1969, 1970, выпущены в 1972).

Шёнберг. Песни ор. 3, 6, 12, 14, 48 и *opus posth.* с Дональдом Грамом, Хелен Ванни и баритоном Корнелиусом Онтхофом (записаны в 1964, 1965, 1968, 1970, 1971, выпущены в 1972).

Гендель. Сюиты № 1–4, клавесин (записаны и выпущены в 1972).
Григ. Соната для фортепиано ми минор; Бизе. Первый ноктюрн и Хроматические вариации (записаны в 1971–1972, выпущены в 1973).

Бах. Французские сюиты № 1–4 (записаны в 1972–1973, выпущены в 1973).

* Это был первый альбом, выпущенный только в формате «стерео». Альбомы выпускались в формате «моно» до лета 1958-го, а в двух форматах — до 1967 года.

Моцарт. Сонаты для фортепиано. Том 4, № 11, 15 KV 331, 545, KV 533 с Рондо, KV 494; Фантазия ре минор KV 397 (записаны в 1965, 1967, 1970, 1972, 1973, выпущены в 1973).

Бетховен. Сонаты для фортепиано ор. 31 № 1, 2 («Буря»), 3 (записаны в 1960, 1967, 1971, выпущены в 1973).

Хиндемит. Сонаты для фортепиано № 1–3 (записаны в 1966, 1967, 1972, 1973, выпущены в 1973)*.

Вагнер–Гульд. Увертюра к «Мейстерзингерам», «Рассвет» и «Путешествие Зигфрида по Рейну» из оперы «Гибель богов»; «Зигфрид-идиллия» (записаны и выпущены в 1973).

Бах. Французские сюиты № 5, 6; Увертюра во французском стиле си минор (записаны в 1971, 1973, выпущены в 1974).

Бах. Сонаты для виолы да гамба и клавесина № 1–3 с виолончелистом Леонардом Роузом (записаны в 1973, 1974, выпущены в 1974).

Бетховен. Багатели ор. 33, 126 (записаны в 1974, выпущены в 1975).

Моцарт. Сонаты для фортепиано. Том 5, № 14, 16, 17 KV 457, 570, 576); Фантазия до минор KV 475 (записаны в 1966, 1974, выпущены в 1975).

Новая жизнь предоставила Гульду свободу, и он с наслаждением погружился в изучение нового репертуара. Никто и никогда не знал, что он придумает в следующий раз. Великий исполнитель Баха и самопровозглашенный модернист вдруг принимается за Генделя и исполняет его на клавесине, играет камерную музыку Шумана, фортепианные транскрипции оркестровых сочинений. То он выдает себя за истого вагнерианца, то, записывая сонаты Прокофьева и Скрябина, вступает в открытое состязание с классическими интерпретациями Горовица. Он стал поборником современной канадской музыки, выпустив специальный альбом, посвященный столетию своей страны, и спустя более десяти лет возвращается к романтическому репертуару, записав редко исполняемые пьесы Грига и Бизе. Отныне у него появилась возможность глубже изучить те произведения, к которым в концертах он лишь слегка «прикоснулся» (Бёрд, Гиббонс, Хиндемит), и исследовать интересующий его репертуар (клавирная музыка Баха, Шёнберга, сонаты Моцарта и Бетховена). *Columbia*, как говорил продюсер Пол Майерс, «была счастлива выпустить любой диск, какой он только пожелал бы записать».

Он по-прежнему активно способствовал продвижению своих альбомов, однако мощной рекламы, ранее порождаемой его концертной деятельностью, теперь был лишен. Он использует собственные статьи

* Это был первый альбом Гульда, выпущенный под новой маркой CBS *Masterworks* вместо привычной *Columbia Masterworks*.

и рекламные ролики, специально подготовленные для *Columbia*. Самый невероятный из всех проектов подобного рода называется «Глен Гульд о Бахе» — семнадцатиминутная запись, которую он сделал в 1971 году для CBS в Германии, чтобы прорекламировать только что завершенную запись «Хорошо темперированного клавира». На фоне своего рода музыкального «гобелена» из фрагментов баховских фуг Гульд читает собственный текст, переведенный на немецкий, которого не знает. Результат производит тягостное впечатление. В апреле 1968-го *Columbia* выпустила альбом, названный «Глен Гульд: концертов больше не будет» — целый час тщательно спланированного и отредактированного диалога между Гульдом и Джоном Макклором, директором отделения *Masterworks* (в качестве бонуса альбом дополнен Пятой симфонией Бетховена в транскрипции Листа). В этом интервью, которое он расценил как «декларацию принципов» своего нового образа жизни, Гульд затронул несколько типичных для него тем: противопоставление записи и концерта; радио и телевидение; его предпочтения среди фирм по производству роялей; его методы работы в студии звукозаписи; его подход к интерпретации; современный авангард; канадский Север; его взгляды на музыкантов от Баха и Бетховена до Штрауса и Шёнберга, мимоходом «зацепив» Петулу Кларк⁶ и *The Beatles*.

Амбиции Гульда в области звукозаписи, которые он в то время демонстрирует, приводят в изумление. Помимо записей, которые он уже сделал, Гульд начинает, по крайней мере, дюжину крупных проектов, которые никогда не закончит. Среди них — песни Рихарда Штрауса с Элизабет Шварцкопф⁷, его любимой певицей. В январе 1966 года Шварцкопф сумела втиснуть сессию звукозаписи в свой и без того перегруженный график: параллельно она репетирует «Дон Жуана» в Метрополитен-опере в Нью-Йорке. Первую запись пришлось повторить. Несмотря на взаимное восхищение, у Гульда и Шварцкопф возникли чисто художественные разногласия. «Шварцкопф считала, что у нее был исключительный аккомпаниатор, в то время как Глен видел в ней великого партнера, что не совсем одно и то же», — вспоминал продюсер Пол Майерс. Запись *Ophelia Lieder* [«Песни Офелии»]⁸ — по словам Майерса, «просто мечта» — и трех других песен прошла без инцидентов. Гульд гордился своим умением транспонировать с листа некоторые из песен, включая трудный *Heimliche Aufforderung* [«Тайный зов» из цикла на стихи Дж. Маккея], приспособившись к голосу Шварцкопф. Но когда они приступили к популярному *Morgen!*, юношескому сочинению, которое Гульду никогда не нравилось, «Глен увлекся экспериментами», позволяя себе вольное обращение с нотным текстом, что, кстати, Штраус нередко делал сам, когда аккомпанировал певцам. Шварцкопф, по ее

собственному признанию, была недовольна таким исполнительским подходом Гульда, позволявшего себе немалую долю импровизации, — «он фантазировал со Штраусом, а это вовсе ни к чему». Ее раздражало и его настойчивое желание в перерывах между записями оставаться за роялем и играть, вместо того чтобы обсуждать песни. (Возможно, Гульд просто пришел в замешательство в ее присутствии — так же, как он растеряется позже, в том же году, когда встретит в *Columbia* другую певицу-сопрано, которую обожал, Барбару Стрейзанд⁹.) Сессия закончилась, и тем же вечером Уолтер Лейт¹⁰, муж Шварцкопф, встретился с Майерсом для уведомления о том, что Элизабет не может работать «с таким типом». Запись отменили.

В конце шестидесятых и в начале семидесятых годов Гульд начинал, не доводя до конца, и другие большие проекты. Например, сонаты Доменико Скарлатти и К. Ф. Э. Баха. Этот проект потерпел неудачу после первой же сессии, потому что Гульд устал («Скарлатти маленький, но тянется долго»). Осталась незаконченной и бетховенская программа — его любимые сонаты op. 78, 79, 81a (*Les adieux*), 90, 101 и грандиозная соната *Hammerklavier*; из всего этого он записал только op. 78, а *Hammerklavier* он запишет для радио CBS в ноябре 1970 года. В планах стояли и все сонаты Скрябина, и все симфонии Бетховена в транскрипции Листа. Он собирался сделать все двойные концерты Баха (используя так называемую технику «минус один»), все сюиты Генделя, все сонаты Гайдна, музыку Карла Нильсена — «на двух, трех или даже четырех дисках, на которых была бы подробно представлена история вариационной формы». В планах — Глинка и Бородин: русская камерная музыка XIX века, — но и для этого у него не нашлось времени. В 1971 году, к всеобщему удивлению, он решил записать сверхпопулярный концерт для фортепиано Эдварда Грига, к которому, как он уже заявлял, испытывал неприязнь* (однажды спад деловой активности на фондовом рынке дал ему повод сыронизировать: «Еще одна такая неделя, и чтобы поправить дела, мне придется записать Грига или Чайковского»). Он всерьез собирал-

* Джон Робертс находился в апартаментах Гульда, когда принесли пакет с нотами Концерта, которого, как уверял Гульд, он никогда не учил. Ему предстояло раз и навсегда ответить *Columbia*: запишет он его или нет. Гульд начал читать Концерт с листа — прямо на глазах у Робертса. Несколько лет спустя Робертс написал о том, что услышал: «На всех парах Гульд "пролетел" через первую часть, включая каденцию, не взяв ни одной фальшивой ноты и не сделав вообще ни одной, даже самой незначительной, ошибки. Финал он сыграл в головокружительном темпе, и снова безупречно. Звучало как у Горовица, только лучше. Но в заключение Гульд сказал: "И все-таки это не для меня", — и закрыл ноты». Позже, вероятно, он передумал, но, по крайней мере, ненадолго.

ся сделать запись Концерта этой осенью с Кливлендским оркестром, но отменил ее, сославшись на нездоровье.

Вдали от концертной жизни Гульд был застрахован от неприятностей с инструментами. В 1960 году он нашел для себя идеальный рояль — CD-318 (модель концертного рояля фирмы «Стейнвей» — из тех, что держали в концертном отделе специально для «стейнвеевских артистов»). Эту модель разработали в Нью-Йорке в 1943 году, а в 1945-м прямо с конвейера отправили в Итон-центр в Торонто — местному дилеру компании «Стейнвей». Этот превосходный инструмент, как отмечает Гульд, сопровождал его во многих памятных моментах фортепианной карьеры вундеркинда. С 1960 года этот рояль, несмотря на проблемы с таможней, постоянно курсировал между Торонто и Нью-Йорком, для того чтобы Гульд концертировал на нем и делал записи. Именно на этом инструменте Гульд записывался в течение последующих двадцати лет*.

Гульд обожал CD-318 — его суховатый, яркий и прозрачный звук, быструю и точную работу его механики. В конце его карьеры, когда рояль еще оставался собственностью фирмы «Стейнвей», Гульду предоставили эксклюзивное право на использование инструмента и разрешили отрегулировать механику на своей вкус, вопреки фабричной регулировке, — с тем, чтобы при исполнении Баха звучание было «клавесинным». «Мне хотелось достичь большей легкости в работе механики — по сравнению с обычными стандартами фирмы «Стейнвей», — говорил он, — чтобы молоточек после удара по струне повторно прикасался к ней и таким образом получался бы щипок, словно на клавесине». Гульд также хотел добиться маленького последующего прикосновения молоточка к струне после нажатия клавиши, с полным демпфированием струны, кроме того, намеревался уменьшить

* В квартире Гульда стояли два рояля: старый кабинетный «Чикеринг» и «Стейнвей» (модель В) — концертный рояль, изготовленный в 1932 году. Согласно комментарию от 1979 года, «Стейнвей» ему предоставили взамен в январе 1960 года, и он утверждал: «Я настраивал рояль в январе 1963 года, и, несмотря на все метеорологические превратности, он прекрасно держит строй». «Ерунда, — отзывался его торонтский настройщик Верн Эддингс, — инструмент звучал на полтона ниже, чем нужно». Сейчас CD 318 находится в Национальной библиотеке Канады в Оттаве. Из двух «Ямах», которые он купил в последние годы, одна оказалась в Рой-Томсон-холле в Торонто, другая — в Королевском университетском колледже в Эдмонтоне. Домашние инструменты — концертный «Стейнвей» и кабинетный «Чикеринг», — сохранились в Ридо-холле (резиденции генерал-губернатора в Оттаве) и в фойе студии Глена Гульда. Все эти инструменты за прошедшие годы реставрировались и настраивались, и никто, чье мнение заслуживало бы доверия, не в состоянии утверждать, что они сохраняют точные, весьма своеобразные стандарты прикосновения и звука, о которых так заботился Гульд.

«заглубление» клавиш [то есть хотел сделать клавиатуру неглубокой]. (Погружение клавиши — ход клавиши от положения покоя до полного ее нажатия.)

Гульд стремился к максимальной отзывчивости механики при минимальном приложении усилий. И занимаясь этой работой (регулировкой механики модели CD-318), он стал считаться одним из самых требовательных клиентов компании «Стейнвей».

В Нью-Йорке во время записей его личным настройщиком и фортепианным мастером стал Франц Мор, работавший в фирме «Стейнвей» с 1962 года. Затем, с 1965 года, Мор ассистировал Уильяму Хапферу и, когда в 1970 году тот ушел на пенсию, стал главным специалистом компании. Хапфер перестал работать на Гульда после известного конфликта и, когда Мор вступал в должность, настойчиво предупреждал коллегу: «Франц, пожалуйста, никогда не приближайтесь к нему. Не прикасайтесь к нему. Только настройка рояля!» «Мгновенная отдача» (*hair-trigger action*), которой добивался Гульд, производила неприятный побочный эффект: в среднем регистре в умеренных и медленных темпах молоточек иногда мог совершить повторный, скользящий удар по струне перед возвратом в исходное положение; при этом возникал «аномальный» призыв, который сам Гульд прозвал «икотой» [эффект, основанный на быстром возврате молоточка к струне после удара по ней, профессионалы называют «дребеллированием», то есть дрожанием молоточка].

В первом альбоме, записанном на «усовершенствованном» CD-318, — двух- и трехголосные инвенции Баха, — эта «икота» проявляется буквально с первых тактов первой инвенции, и тем не менее в аннотации на обороте конверта Гульд утверждает, что «находит эту очаровательную особенность абсолютно достойной этого замечательного инструмента». (Немногие слушатели согласились с этим.) Прошло еще несколько лет такого «рукодельничания», пока эта «икота» почти исчезла.

Columbia столкнулась и с другими проблемами: скрип старого складного стула Гульда, отбивание такта ногой, его привычка начинать обсуждение записи прежде, чем закончится звучание последней ноты. И, конечно, его постоянное пение. Слишком много лишних звуков, и их невозможно скрыть — из-за привычки Гульда максимально приближать к роялю микрофоны. Однажды, в 1956 году, он в шутку предложил использовать во время записи противогаз. Войдя в роль, в ближайшем армейском магазине Гульд купил себе этот, по меньшей мере, странный «аксессуар» и явился в нем на следующую сессию. Случайно в студии оказался фотограф журнала *Life* и, как вспоминает Гульд, впоследствии по этому поводу «наговорили столь-

ко чепухи, что мы решили — широкая американская публика воспримет все это всерьез. К сожалению, мы не смогли помешать публикации фотографий. Это было ужасно!»

Его манера поведения за роялем не зависела от него, слышать пение Гюльда можно даже на любительских записях, и он знал, что это мешает слушателям. «Я не могу без этого, — говорил Гюльд о своем пении. — Если бы я мог, то прекратил бы петь. Это меня ужасно расстраивает. Я и сам не в восторге... Могу только сказать, что играю намного хуже, если не позволяю себе петь». Внимательность и точность его игры, требовательность к записи невероятны; иной раз он просил переписать отдельные фрагменты, чтобы исправить дефекты, которых не обнаруживали даже продюсеры — в отличие от них, Гюльд слышал фальшь в своей игре. Его ощущение фортепиано было настолько безупречным, что эффект «икоты», скрип стула, отбивание такта ногой и собственное пение мешали ему не больше, чем шуршание конфетных фантиков во время концерта.

Но вернемся к его интерпретациям. В студии Гюльд чувствовал себя вправе свободно творить музыку и экспериментировать с нею. Его интерпретация может восприниматься — это зависит от точки зрения — как глубоко индивидуальное или слишком произвольное прочтение, как свежий взгляд или каприз. В большинстве исполняемых им сочинений — особенно популярных, с устоявшейся традицией и даже сложившимися канонами исполнения, — он не мог удержаться от новаций, проявляющихся иной раз в запредельных темпах, неожиданной фразировке, причудливой орнаментике; нередко это вступает в противоречие с указанной динамикой и даже структурой. Его «фирменным знаком» была артикуляция *détaché*. Он допускал даже некоторое изменение звуковысотных и ритмических обозначений композитора. Гюльд был предсказуемо непредсказуем; он не делал ничего, чтобы понравиться. Если его исполнение было «обычным», значит, перепробовав все иные способы, он пришел к этому единственному.

В любой записи Гюльда есть пара-тройка эксцентричных деталей: неожиданное арпеджио, подчеркнутая басовая линия, неожиданный отказ от правой педали, или что-то еще, позволяющее безошибочно определить его почерк. Но есть сочинения — или их отдельные части, — структуру которых он переосмысливает радикально, создавая совершенно новое произведение. В первой части известной Сонаты ля мажор Моцарта KV 331 он трактует обычный цикл «тема и вариации» как некую совокупную структуру: от вариации к вариации темп постепенно ускоряется, и в результате тема, указанная *Andante grazioso*, играется медленно, в то время как предпоследняя вариация (*Adagio*), наоборот, быстро.

Гюльд сожалеет об «эгоистической помпезности» и об «агрессивной, воинственной риторике» бетховенской «Аппассионаты», и создает на нее пародию: его медленный темп нарушает фразировку и структуру, лишая Сонату качеств, которые дали ей название. Вместе с тем быстрые части трех до-минорных сонат¹¹ и финала «Лунной», которые также могли бы быть названы «аппассионатами», при поистине головокружительном темпе, взятом Гюльдом, звучат дико и необузданно. Складывается впечатление, что для него основным был принцип гиперболы, и что компромисс для него был невозможен. Однако благодаря его таланту подобные, на первый взгляд «абсурдные» интерпретации были убедительны, что свидетельствует о чрезвычайной тонкости и интеллектуальной изощренности, об интуиции, позволявшей ему чувствовать, «насколько далеко можно зайти».

Гюльд, как правило, прекрасно знал традиции, которые собирался ниспровергать. После первой записи первой части Сонаты Моцарта KV 331 продюсер Эндрю Казден воскликнул: «Так, у всех критиков глаза на лоб полезут» Однажды по телевидению пианист играл фрагмент Сонаты Моцарта KV 333, сначала абсолютно традиционно, с необходимым блеском — чтобы предъявить затем собственное прочтение: плотное, открытое звучание, четкая артикуляция, «живой» контрапункт («добавим в музыку витаминов», — поговаривал он). Иногда, между тем, он признавался: никаких специальных целей, кроме обычной интерпретации произведения, у него нет, и он играет вполне традиционно; главное — играть так, будто традиций и вовсе не существует. Его интерпретации были заведомо пристрастны, он пропускал произведение сквозь призму своих собственных эстетических воззрений для того, чтобы увидеть плоды этого процесса. Гюльд и мысли не допускал, что идеальная, цельная, неизменная и окончательная интерпретация возможна или даже желательна, и не видел проблемы в том, что оставляет в тени некоторые аспекты или возможности произведения с тем, чтобы «высветить» другие.

По примеру Маршалла Маклюэна, Гюльд запускал «пробные шары» с единственной целью — расшатать привычные представления. (Чем традиционной идея, тем отважнее «разведка»: он стремился применить свои креативные способности к тем вещам, которые имеют наиболее прочные традиции исполнения, например к сонатам Моцарта и Бетховена). Маклюэн заявлял, что предпочитает вопросы ответам, он не хочет, чтобы ему верили на слово, но ощущает необходимость заставлять размышлять. «Я экспериментирую. Я не знаю, куда меня завлекут эти эксперименты», — заявляет Маклюэн в своем интервью журналу *Playboy* в 1969 году. «Мои книги, — добавляет он, — отражают в боль-

шей степени процесс, нежели окончательный результат; моя цель состоит в том, чтобы использовать факты как средство открывать новые перспективы». Гюльд также выдвигал свои собственные тезисы, исследовал новые территории и прокладывал новые пути. Подобно Маклюэну, он использовал гиперболу, иронию, жест, эффект неожиданности, юмор. Чтобы по-новому интерпретировать известные сочинения, все средства хороши. (В своих литературных опусах он поступал так же.) Маклюэн, кроме того, использовал «пробный шар», чтобы сделать явными сами средства информации, и во многих своих интерпретациях Гюльд охотно выводил на первый план сам процесс интерпретации, напоминающий «эффект отстраненности» у Брехта.

Конечно, Гюльд мог бы записать гораздо больше дисков, но, по его мнению, задача записывающегося артиста — это нечто большее, чем просто «сыграть произведение». Исполнение для него — это диалог с произведением, это удачный повод, чтобы проанализировать его и высказаться по поводу его формы, жанра, его автора. Полностью записав свой концертный репертуар, Гюльд имел возможность обратиться не только к музыке, которую любил, но и к тем сочинениям, в которых ему было что сказать, или к тем, что нуждались в защите. Моцартовский цикл предоставил ему удобный повод. Он восхищался сонатами юного Моцарта, но другие, более поздние, порицал, приписывая им театральность и гедонизм; сонаты Гайдна казались ему более индивидуальными и лучше «сделанными». Тем не менее Гюльд потратил около десяти лет, записывая сонаты Моцарта, потому что хотел разъяснить свое отношение к давно устоявшемуся неверному стереотипу восприятия и исполнения Моцарта и в особенности его сонат: «нежно-душистому» и «викторианскому» (как он сам это называл). Лирического и галантного Моцарта он предпочитал динамичному, жизнерадостному, отчетливо артикулированному; его интерпретации, исполненные порой в феерически быстрых темпах, ставят с ног на голову и структуру, и динамику великого австрийца. Гюльд сумел навязать классику свою — барочную — концепцию, и сделал это ярко и убедительно. Проект «Моцарт», признает он, был «радостной работой» — и не потому, что моцартовские произведения стоят на вершине его пантеона, а потому, что ему удалось наконец реализовать свое представление о Моцарте.

Очевидно, что Гюльд — не из тех, кого волнует «воля автора». В пре-восходном, но весьма субъективном прочтении современной канадской музыки он не останавливался перед искушением «кромсать» произведения здравствующих композиторов. Встав на защиту своего видения Фантазии *in d* Оскара Моравца, он вел себя как дерзкий

подросток. Моравец хмурил брови, находя темпы Гюльда чересчур быстрыми, а использование правой педали — слишком ограниченным (последнее имело целью придать контрапунктическую сложность простой мелодии с аккомпанементом). Изменить свою интерпретацию Гюльд категорически отказался, и заявил композитору, что тот ничего не понимает в собственной музыке. Речь ни в коем случае не идет о высокомерии: согласно взглядам Гюльда, интерпретатор обладает своими творческими возможностями, композиторским замыслом не ограниченными. Записывая Вариации для фортепиано Жака Этю в 1967 году, он даже не удосужился проконсультироваться с автором. О существовании диска Этю узнал из письма, направленного ему *Columbia* за несколько недель до выпуска записи. Этю был шокирован исполнением (и уверял, что не спал три дня), даже несмотря на то, что глубокий гюльдовский анализ произведения, размещенный на обороте конверта с диском, произвел на него впечатление. И только спустя годы Этю признал, что интерпретация Гюльда, при всех своих весьма значительных отклонениях от авторского текста, имеет самостоятельную ценность и предлагает видение, альтернативное авторскому.

Как сформулирует Этю, Гюльд — «подлинный творец», «сверхкомпозитор», интерпретация для него — нечто большее, чем выполнение авторских «инструкций». Моделью для Гюльда была музыка Баха. Большая часть его произведений содержит указания только на звуковысотность и ритм, но не регламентирует ни темп, ни динамику, ни фразировку. Музыка Баха являет собою некую «абстракцию», и потому предполагает самые разные интерпретации — качество, которое Гюльд вовсю стремился использовать. Он оставил пять записей Фуги ми мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» в разных темпах: половинная длительность равна 65 (радио CBC, 1954); 38 (*Columbia*, 1957); 100 (*Columbia*, 1969; телевидение CBC, 1970) и 35 (фильм, 1980). Гюльд проявил себя настолько радикально, что трактовал все баховские партитуры так, как если бы они были написаны Бахом как некая последовательность нот, ответственность за которые несет интерпретатор, и неважно, оставил ли композитор точные указания по исполнению или нет.

Говорить, что Гюльд интерпретатор креативный, означает признать, что, несмотря на все свои модернистские идеи, по сути он — интерпретатор романтический, причем в гораздо большей степени, чем многие другие представители его поколения. Музыканты, которыми он восхищался во времена своей юности, даже если и не пытался им подражать, были, безусловно, «восторженными» романтиками, воспринимавшими партитуру в качестве средства выражения собственной индивидуальности и собственного видения музыки. Интерпретации Гюльда зачастую вы-

зывали возмущение в середине XX века; но меломанов, которые слышали Бузони и Пахмана, Падеревского и Фридмана и многих, им подобных (не обязательно пианистов) в начале эры звукозаписи или обладающих коллекцией таких записей, Гульд шокирует меньше.

Гульдовские «контрапунктические» интерпертации моцартовых сонат вряд ли испугают слушателя, привычного к Моцарту Гизекина, Гуровица, Ландовской, Новаэс или Шнабеля. Его исполнение пятой вариации из Сонаты KV 331 Моцарта имеет прецедент в записи Рахманинова для *Edison* в 1919-м. Неторопливость, характерная для первой части «Пасторальной симфонии» Бетховена, навевает оркестровыми исполнениями под руководством Фуртвенглера и особенно Пфизнера, а некоторые из его экстремальных темпов в бетховенских сонатах есть результат прямого влияния записей Шнабеля. Сверхмедленные темпы Баха встречаются у Тьюрек, очень быстрые — у Гизекина, чья запись шести партит 1950 года уместилась на одном компакт-диске (гульдовская — на пяти). Иногда, по общему признанию, Гульд-романтик превосходит своих предшественников — представителей романтической эпохи. Две записи «Зифгريد-идиллии» Вагнера, в которых он подчеркивал «томление», передаваемое музыкой, длятся около двадцати пяти минут — можно считать, что в известном смысле он перецегалял Кнаппертсбуша. Между тем сам Вагнер писал, что «чистое *Adagio* не следует играть слишком медленно».

После 1964 года все больше слушателей и критиков, включая ему симпатизирующих, Гульд подвергает в отчаяние. Те, кто в эпоху концертных выступлений и первых записей на *Columbia* считал его великим пианистом, стали замечать, что он изменился — стал еще более эксцентричным. Его подход к музыке, полагают некоторые, теперь можно определить как истерический и даже нездоровый. Другие уверены, что он дурачит публику; или упрекают его в капризах и своенравии, и даже в том, что он следует любой причудливой идее, которая приходит ему в голову. Они не всегда ошибались: Гульд бывал скверным мальчишкой в той же мере, в какой и серьезным, ищущим артистом. Помимо склонности к юмору и игре в его интерпертациях можно усмотреть попытку привлечь внимание, он как бы говорит: «Посмотри на меня». Намекаясь записать медленную часть Концерта фа минор Баха, Гульд предупредил своего продюсера: «Я собираюсь акцентировать внутренние голоса и синкопы, наподобие Ландовской, которая на слухалась *Modern Jazz Quartet*!», — так что не удивляйтесь!» И приступая к записи, Казден ответил: «А я никогда и не удивлялся».

Никакой компромисс с Гульдом не был возможен, никакое мнение само собой не разумелось, никакой ответ не претендовал на уни-

версальность. Его отгоняли, как назойливую муху, и в то же время его ставили в один ряд с гордыми наследниками давней традиции исследователей Канады*. В рецензии на первый том «Хорошо темпированного клавира» говорится, что Гульд «временами раздражает, иногда очаровывает, но, как правило, производит впечатление и всегда увлекает». Прекрасное резюме для всей литературы о Гульде. На всякую издевательскую критику, скажем, по поводу его альбома с записями Бёрда и Гиббонса, находилась другая, расценивающая этот альбом как открытие. (Сам Гульд полагал, что это «чертовски удачная запись из всех, когда либо нами сделанных», за исключением, возможно, альбома с записью Третьей сонаты Скрябина и Седьмой Прокофьева.) Если один критик сожалел о неортодоксальной технике в записанных на клавишине сюитах Генделя, то получал ответ от другого, ошеломленного живостью и красочностью его игры. В двух противоречивых статьях по поводу Пятой симфонии Бетховена в транскрипции Листа один критик восхищался «блестящим темп-раментом виртуоза, который проявляется там и заставляет нас слушать эту привычную музыку как будто бы в первый раз», а другой сожалел «о расточительности одного из наиболее ярких талантов поколения» в этом «абсурдном диске». По поводу альбома с вагнеровскими транскрипциями критик Джозеф Горовиц писал: «Тонкие, "чувственные" отношения Гульд с музыкой благоприятствуют богатству ярких и живых оттенков звучания. Характерная для Гульда четкая артикуляция не отменяет его другого качества — певучести всех, даже невероятно длинных линий».

Его фортепианная запись «Зифгريد-идиллии» — интимная, лирическая, блестяще звучащая, безупречно выстроенная, — возможно, самая великая из его интерпретаций, хотя, прослушав ее, Владимир Горовиц и сказал Гарольду Шонбергу: «Гульд играл как тупой осел».

Одному и тому же критику случалось высказывать различные мнения. Харрис Голдсмит, назвавший запись Сонаты KV 533 Моцарта «отвратительной», признал, что в сонатах молодого Моцарта был ошеломлен «опьяняющим блеском и чарующими деталями» в той же мере, как

* Нортрон Фрай отметил как-то, что идея «фронтiera» границы — «неизвестной, нечеткой, по-человечески неосвоенной». — «встроена» в канадский характер: стремление к исследованию пространства, ориентация глаз на горизонт являются чем-то, что канадская ментальность унаследовала от бродяг-путешественников». «Действительно, — написал он, — не будет ничего характерного в канадской культуре вообще, что не было бы связано с ощущением и исследованием огромного пространства, с простирающимися абсолютно беспредельно линиями связи, что является основным географическим фактором Канады и не имеет никакой реальной аналогии в другом месте».

и чистотой и простотой в игре Гульда. Многие считают гульдовского Бетховена лучшим Бетховеном всех времен. Гульд допускал, что его прочтение «Аппассионаты» является «наиболее сбалансированным в истории», добавляя: «Я не думаю, что нашелся хотя бы один критик, сказавший о нем доброе слово». Хотя Ален Хьюз из *New York Times* определил его как «самый экстраординарный и, в некотором отношении, самый «свежий» диск из всей бетховенианы, выпущенной к 200-й годовщине со дня рождения композитора». Даже те, кто не принимали интерпретации Гульда, часто ощущали их как порыв свежего ветра среди традиций и клише.

Мы постоянно читаем о критиках, обвинявших Гульда в непочтительности, бесчувственности, в кощунстве и даже в безумии, когда речь идет о Моцарте. «Очень печально видеть, как Гульд пытается доказать, — писал один из них, — что в этой музыке, которую он терпеть не может, нет ничего, кроме шума». Гульда, играющего Моцарта, сравнивали с «гадким, преждевременно развившимся маленьким мальчишкой, который пытается досадить своему учителю музыки». (Наверное, так оно и было.) Но легенда о Гульде преувеличивает степень возмущения слушателей и критиков по поводу экстравагантности его последних записей. Гульд и сам это преувеличивал, что повышало его статус заносчивого «иконоборца». И что впрямь удивительно, так это то, что многие из его самых необычных альбомов — органная запись «Искусства фуги», клавишинные сюиты Генделя, сонаты Моцарта и Бетховена — получали хвалебные отзывы именно благодаря своей новизне. Говорят, что играя Прокофьева и Скрябина, он как бы перебегал дорожку Горовицу, но русский музыковед Алексей Кашперов, специалист по Скрябину, восхвалял «гениальность» Гульда и сказал, что никогда не слышал, чтобы кто-либо так играл Седьмую сонату Прокофьева, «даже сам Прокофьев».

Записи Гульда всегда привлекали внимание и имели широкий резонанс на страницах газет и журналов. Каждый новый, выпущенный среди торонтских снегов диск был событием в мире классической музыки: его серьезно анализировали и обсуждали. *Columbia Records* никогда не вмешивалась в споры по поводу записей Гульда, тем более что эти споры были ей выгодны. По поводу первого тома моцартовских сонат рекламная служба *Columbia* выпустила меморандум под заголовком «Полемика»: «Эти интерпретации далеки от привычных — некоторые части исполнены в безумном темпе, в то время как другие весьма избирательно затянута. Из этого возникают интерпретации исключительно виртуозности, которые вызывают любопытство и комментарии. Результат: продажи».

«Я не вижу смысла в использовании технологии как средства передачи информации и игнорировании ее гораздо более важного философского содержания»

«Полагаю, что основной вклад Канады в развитие североамериканского мышления состоит в очень оригинальном, доходчивом и выразительном исследовании вопроса о роли технологий», — писал Артур Крокер в работе «Роль технологий в канадском образе мышления».

«В понимании значения технологий в современном мире канадская мысль находится, вполне возможно, на одной из ведущих позиций. В самом деле, общее увлечение этой темой подобно сверкающей радуге охватывает канадское культурное пространство — от кино и музыки до литературы и философии». Прогресс технологий и прежде всего коммуникационных, заключает он, определяет суть национального своеобразия.

Гульд в этом отношении был стопроцентным исполнителем классики, для которых звукозапись и радиотрансляция — не просто дополнение к концерту. Когда современные технологии внедрились в СМИ, технические подробности его интересовали в той же мере, как и философский смысл ее использования, причем не только в музыке и звукозаписи. Он глубоко изучил теории Маклюэна, читал такие исследования, как «Техника и цивилизация» американского социолога Льюиса Мамфорда, изучал труды богословов Жана Лемойна и Пьера Тейяр де Шарден¹³, изучал вопросы технологий*. Он примкнул к группе «Торонтских традиционалистов», объединившей крупных теоретиков СМИ Гаролда Инниса¹⁴ и Маршалла Маклюэна, а также писателей Нортропа Фрая

* Маклюэна и Лемойна Гульд знал лично. В конце шестидесятых Маклюэн жил неподалеку и, как вспоминал его сын Эрик, пианист время от времени посещал его в рабочем кабинете. Они переписывались и часто разговаривали по телефону. Гульд дважды брал интервью у Маклюэна для проектов радио CBC. Для Гульда он был «дорогой и замечательный человек», несмотря на склонность к монологу и нежелание прямо отвечать на вопросы. В этом отношении он «перегудил» самого Гульда. Маклюэн восхищался работой Гульда в СМИ и в своем тексте, озаглавленном *Counterblast* (1969) написал: «Благословляю Глена Гульда, выбросившего концертную публику на свалку». С Лемойном Гульд встретился в 1968 году, когда оба получали премию Молсона Совета по искусству, а в 1969 году Гульд взял у него интервью для радио-программы о синтезаторе Муга¹⁵.

и Джорджа Гранта. В своей области Гүльд приобрел репутацию теоретика звукозаписи. Радикальный шаг Гүльда в 1964 году положил начало двадцатилетней мультимедийной кампании, полной противоречивых размышлений о проблемах технологии. Его манифестом стала статья «Перспективы звукозаписи»¹⁶, изданная в 1966 году в апрельском выпуске *High Fidelity* и основанная на документальной радиопередаче, сделанной им годом раньше на CBC. Этот манифест посвящен путям развития музыкальной культуры в эпоху электронных СМИ.

В мире классической музыки пророки технологии — редкость, и еще более редко встречались они среди канадцев, сформировавшихся после окончания Второй мировой войны*. История коммуникаций, а также ее психологических, социальных, политических и культурных аспектов — в интеллектуальной среде тема весьма популярная, предмет как научных исследований, так и философских размышлений.

Гүльд поглощал теоретические труды с тем же энтузиазмом, с каким он принялся за непосредственное изучение технических устройств. С технологическими нововведениями он чувствовал себя комфортно, потому что «рос вместе с ними». С музыкальными произведениями он знакомился не на концертах, а благодаря радио и звукозаписи. Нет ничего удивительного в том, что он превозносил достоинства спокойного, уединенного, домашнего слушания музыки, которое создавало «состояние размышления»: именно так он действительно узнавал музыку в годы своего формирования.

Гүльд имел представление о трудах Маклюэна задолго до того, как в середине шестидесятых тот приобрел известность в Соединенных Штатах и стал сенсацией поп-культуры. Многие у Маклюэна пианист воспринимал с долей скепсиса — например его тенденциозность, «горячую» и «крутую» терминологию и некоторые другие «штучки»: «Лично я нахожу в его книгах приводящую в бешенство комбинацию блестящей аналитики и сущего бреда», — написал он в 1966 году. (Кто бы говорил!) Но он признавал, что Маклюэн — «интригующая и значительная фигура, человек, которому удалось нащупать некоторые основные проблемы нашего времени». Влияние идей Маклюэна, связанных

* Роберт Э. Бэйб в своей работе «Канадские мыслители о проблемах коммуникации: десять основных авторов» сделал удивительное наблюдение: практически все авторы, к которым он обращался — Иэн Маклюэн, Фрай, Грант и другие — находились под большим влиянием матерей; будучи детьми, много читали; получили серьезное религиозное воспитание в детстве и сохранили глубокую религиозность, став взрослыми; не имели типично «мужского» представления о мире, считались «аутсайдерами» и были обеспокоены моральной стороной развития технологии. Вам это никого не напоминает?

со средствами массовой информации, несомненно, сказывается в работах Гүльда, например в его рассуждениях относительно воздействия СМИ на человеческую психологию и поведение; в формулировке Маклюэна — *The medium is the message*¹⁷. Не чурался Гүльд и терминологии Маклюэна — вспомним о его пристрастии к определениям, подобным «линеарный» и «тактильный».

Маклюэн писал, что, «как правило, “содержание” средств сообщения ослепляет нас и делает невосприимчивыми к способу сообщения», но к Гүльду это не относится. Гүльд был убежден, что суть звукозаписи не в том, чтобы послать «художественную открытку с концерта», а в том, чтобы стать законченной художественной формой «с собственными законами и собственной свободой, с присущими только ей проблемами и абсолютно экстраординарными возможностями» — и собственной этикой. (По его мнению, живая запись концерта была наихудшим вариантом из всех возможных). Он настаивал на том, чтобы запись была точным аналогом киносъемки, и не считал стандарты и этику концертного зала более уместными для записи, чем съемку фильма в театре. «Монтаж» исполнения вне реального времени, осуществленный с помощью склеек и других аналогичных приемов, не рассматривалась им как мошенничество. Он настаивал, что процесс записи подобен процессу съемки кинофильма. Он выдумал такие термины, как «творческая хитрость» и «творческий обман», акцентируя креативную сторону процесса. В звукозаписи, как и в фильме, «музыкальная цель оправдывает редакционные средства» — или, если точнее, «пленка должна “отлежаться” и это почти всегда идет ей на пользу». Для современной поп-музыки это весьма банальная истина — ведь в этой области эстетика звукозаписи как раз приветствуется, а живая органика исполнения — игнорируется. Однако Гүльд, со всем присущим ему радикализмом, вынужден был отстаивать право на использование подобных, технологически инновационных приемов в своем более консервативном ремесле.

Он стал новым типом классического исполнителя — музыкальным эквивалентом киноактера. И, действительно, когда он впервые появился на международной сцене, его методы иногда сравнивали с революционными системами актеров того времени, например, Марлона Брандо¹⁸ и Джеймса Дина. Так совершенствовало развитие камерных усилителей в двадцатые годы способствовало развитию камерного стиля исполнения у таких популярных певцов, как Бинг Кросби¹⁹ и, позднее, Фрэнк Синатра²⁰. Для Гүльда, классического исполнителя, репертуар и стиль которого нередко определялись «возможностями гостиной», такие условия были просто необходимы. Подобно киноактеру,

он знал о магическом эффекте усиления, свойственном электронным медиа, — они не поощряют преувеличенно театральный жест. «Чрезвычайная утонченность, ясность, непосредственность и, действительно, почти осязаемая близость», которые дает «высушенный» записанный звук, способствовали увеличению прозрачности исполнения и создавали ощущение близкого контакта со слушателем. Иными словами, запись предоставляла большие возможности для того стиля, который Гюльд пытался найти с помощью своих пальцев.

Некоторые коллеги-музыканты не оценили звукозапись по достоинству, и это удивляло Гюльда. Так, Рубинштейн по обыкновению приглашал в студию слушателей — он в них нуждался; Рихтер тоже гораздо лучше играл на публике — и поэтому записывался только в присутствии аудитории. Гюльда же, как правило, не интересовало, сколько в студии технического персонала, — но посетителям доступ был строго воспрещен; даже один-единственный человек, непосредственно не участвующий в процессе записи, превращал ее в концерт. (Если кто-то слушал его игру в студии без разрешения, Гюльд негодовал.) Однако о контакте с аудиторией он заботился не меньше Рубинштейна или Рихтера. Так, в 1978 году он убежденно говорил, что «нет более тесной духовной связи между артистом и слушателем, чем та, которая возникает при домашнем прослушивании музыки». Когда Стоковский покинул свой пост руководителя Филадельфийского оркестра и взял курс на звукозапись и на Голливуд, он объявил: «Я следую более высокому призванию». Гюльд разделял этот взгляд: общение с людьми с помощью медиа более индивидуально (хотя и с большим их количеством), а в артистическом и в этическом смысле выше всего того, что происходит в концертном зале.

Гюльд сожалел об эфемерности исполненного на концерте. Однажды он написал: «Я никогда не был способен понять, как люди театра мирятся с тем, что все, созданное ими однажды, должно исчезнуть без следа». Концертное исполнение он рассматривал, как бесконечный ряд несовершенств, опыт «проходной» работы, устаревающей и искажающейся из-за частого появления на публике. (Его собственные интерпретации от концерта к концерту не улучшались.) А записи были для него документом, фиксировавшим окончательный вариант интерпретации, и за этот результат он нес всю полноту ответственности. Любое сочинение он записывал так, как если бы делал это в последний раз и не собирался возвращаться к нему в дальнейшем (именно так нередко и случалось). Аккумулируя все интеллектуальные и технологические ресурсы, находившиеся в его распоряжении, он стремился к тому, чтобы это прочтение приближалось, насколько возможно, к совершен-

ству. «Во время записи роль интерпретатора предоставляла мне новую возможность, которая до такой степени позволяла устанавливать контакт с произведением, что это уже очень походило на отношения с ним композитора», — написал он в 1965 году. «Это позволяет обнаруживать в привычных произведениях самые неожиданные повороты, анализировать и исследовать их самым тщательным образом, ненадолго дать им новую жизнь и затем перейти к какой-то иной задаче и к удовлетворению иного любопытства». (Гюльд сравнивал себя с актрисами «мыльных опер», которые забывают о роли, как только работа над ней закончилась.) Подобное сравнение объясняет столь тщательную отделку и интенсивность записей Гюльда, особенно после 1964 года; перефразируя Шоу, они заставляют наш слух изумляться, подобно тому, как могут изумляться наши глаза.

Постоянно записываясь, Гюльд расширил свой репертуар далеко за пределы концертного; что же касается тех произведений, которые он уже записал (сюиты и фуги, «Гольдберг-вариации» Баха, Соната № 59 Гайдна, Соната KV 330 Моцарта, Соната Берга), то, возвращаясь к ним по прошествии ряда лет, он получал возможность абсолютно новой интерпретации — наличие первой записи как бы освобождало его от необходимости повторяться. Его творческий подход к интерпретации базировался на «постоянстве» звукозаписи. В 1877 году²¹ Томас Эдисон изобрел фонограф — цилиндр, покрытый фольгой; эра коммерческой звукозаписи началась в 1890-м с вертикальных восковых цилиндров, и в тот момент, когда Гюльд обратился к звукозаписи, количество записанного было уже весьма значительным. Он понял, что оправданием для записи могут стать только сугубо индивидуальные и даже уникальные интерпретации. Свою позицию Гюльд пояснил в интервью «Концертов больше не будет»:

Думаю, что если есть какое-то оправдание для записи, так это ее принципиальная новизна. Следует начать работу «с чистого листа»; каждый, кто собирается исполнять известное произведение, должен делать это так, как если бы никогда не слышал ее прежде. И если это не получается, лучше вообще оставить ее, забыть о ней и обратиться к чему-то иному, к той вещи, где эта разница существует. Мне бы не хотелось довольствоваться хорошими, легко исполнимыми и «умеренными» интерпретациями, которые и так доступны всем по каталогу *Schwann* — любой может купить их, если пожелает. Мне кажется, что новое исполнение Пятого концерта Бетховена не оправдано, если оно ничем не отличается от других, уже существ-

вующих. Впрочем, если ваша цель — всего лишь «встряхнуть» публику и критиков, — забудьте об этом. Подобный подход — тоже не оправдание. Для того чтобы делать запись, вы должны иметь весьма убедительную причину. Но если у вас есть действительно оригинальная и неожиданная интерпретация — запишите ее во что бы то ни стало. Я убежден: это — единственное оправдание для записи.

Студия была для Гюльда творческой лабораторией, воплощением идеального союза свободы действий и контроля над ними. Еще раз процитируем интервью «Концертов больше не будет»:

Быть может, это покажется странным, но я не раз появлялся в студии, не имея окончательного плана воплощения произведения, которое собирался записывать. У меня было, возможно, пять или шесть (как мне тогда казалось) одинаково интересных идей, и если удача нам сопутствовала, время позволяло и продюсер был терпелив, мы успевали попробовать все пять или шесть. Бывало, что ни одна из попыток не удавалась, тогда через несколько недель мы делали седьмую. Но если хотя бы две или три действительно срабатывали, тогда мы отправлялись в монтажную и в течение недели или больше слушали их — неделя (самое меньшее!) необходима для обретения некоторой перспективы... К тому моменту, когда запись можно будет считать готовым изделием, мы точно знаем, что хотим с ней сделать. Мы не рассматриваем запись как окончательную до тех пор, пока находимся в студии, — и даже не думаем об этом! Я часто учусь — за счет компании, конечно; к счастью, CBS очень терпелива со мной!

Подобно кинорежиссеру, Гюльд считал возможным рискнуть по крупному «на съемочной площадке» и привнести в свое исполнение «импровизационную непосредственность» и анализировать свою работу с различных точек зрения, потому что процесс постпроизводства оставлял ему время для размышлений — иногда между записью и редактированием проходили годы. Одним из его любимых примеров была Фуга ля минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» — запись состоялась в 1965 году. Как обнаружилось, остались два годных к использованию варианта в одном темпе: первый — «помпезный, довольно напыщенный, скорее «тевтонский»», другой — полегче, более «живой». Ни один не удовлетворял Гюльда полностью, но все же, ис-

пользуя склейки, он создал структурно ясную интерпретацию, о которой перед записью даже не помышлял.

«Большинство идей, которые пришли мне в голову как к исполнителю, в значительной мере связаны с микрофоном», — сказал Гюльд в 1966 году. И действительно, в юности его работа в *Columbia* совпала с периодом экспериментов и усовершенствований в звукозаписи и звукозаписывающей индустрии. Некоторые из альбомов времен его концертной деятельности отразили понимание воздействия, которое процесс записи может оказывать на интерпретацию. В альбоме брамсовских интермеццо (1961) «очень осторожный, глубокий» звук точно соответствовал интимному характеру музыки, а в «Искусстве фуги» (1962) он не сделал «никакой попытки понравиться, применяя эффект резонанса»; он использовал близость микрофонов, чтобы получить органичный звук, соответствующий домашнему слушанию, а не тот, которого добиваются с помощью микрофонов в концертах, устраиваемых в церквях. Но «первые записи, которые действительно отражают полную концентрацию, полное внимание к тому, кто слушает», как он говорил, появились только спустя несколько лет после завершения его концертной жизни, когда он получил возможность редактировать собственные записи. В конце концов, как писал Эндрю Казден, Гюльд научился склеивать пленки, как профессиональный редактор.

Опираясь на его речи в защиту технологии, многие полагали, что он, как безумный ученый, «собирает» свои записи нота за нотой. Это, разумеется, ерунда — и если бы Гюльд и впрямь сделал это, как бы он этим кичился! Он использовал технологию во вполне консервативном духе — повторы, вставки; запись и монтаж также были традиционны. Его продюсеры уверяли, что он делал склейки реже, чем другие классические музыканты, потому что редко брал фальшивые ноты и всегда имел четкую архитектурно-концепционную концепцию произведения, которое играл, а в результате меньше других нуждался в склейках. Часть его записей фактически вообще не содержит соединений. Но он никогда не сомневался в необходимости объединять варианты: «Не вижу ничего плохого в том, что произведение «собирается» из фрагментов двух сотен вариантов, если желаемый результат — налицо». Независимо от числа склеек, которые он делал, Гюльд чрезвычайно заботился о качестве соединения, до предела выжимая все из сравнительно примитивной, ограниченной в своих возможностях технологии звукозаписи шестидесятых годов*.

* Эндрю Казден отмечал, что Гюльд готов был примириться с недочетами исполнения (вроде незаметного незапланированного изменения темпа), если они возникали в процессе его игры, но ни в коем случае — как результат несовершенного монтажа.

Гульд использовал обычные способы, с помощью которых можно влиять на интерпретации: изменял звуковой баланс между фортепиано и оркестром, применял электронную реверберацию для достижения точного соответствия между повторяющимися пассажами. Записывая фрагменты из «Мейстерзингеров» и «Гибели богов» в вагнеровском альбоме, использовал и более радикальное средство — дублировку собственной игры, чтобы создать эффект исполнения в три и четыре руки. (И не преминул похвастаться этим в своих комментариях.) В конце шестидесятых — начале семидесятых Гульд с энтузиазмом воспринял возможности квадрофонии и собирался записывать голоса фуги по одному — для достижения потом квадрофонического эффекта. Но это был не более чем эксперимент с новыми технологиями, которым в 1969 году он посвящал свое свободное время. Так или иначе, но увлечение квадрофонией скоро прошло.

После 1964 года, под влиянием фильмов, Гульд стал задумываться о более многомерной записи звука — записи, которая, подобно концерту, должна представить окончательное звучание, не предполагающее других вариантов. В 1970 году он записал Пятую сонату Скрябина, используя прием, который называл «акустической оркестровкой» (иногда «акустической хореографией»). Для этого понадобилось четыре пары микрофонов, установленных в разных местах зала: два — внутри корпуса рояля почти на высоте струн; два — приблизительно в пяти футах от рояля (в обычном для Гульда месте); два — приблизительно на восемь или девять футов от рояля; оставшиеся расположили в конце зала, чтобы аккумулировать реверберацию. Гульд стремился сделать запись на пленке с восемью дорожками во всех четырех звуковых перспективах сразу, чтобы потом, при микшировании, перемещать или комбинировать изменяющийся звук фортепиано — постепенно или резко, тонко или явно, редко или часто, — чтобы подчеркнуть различные настроения, структурные особенности и даже детали музыки. Гульд уподоблял этот процесс крупным или средним планам в кино, наплывам, панорамной съемке, неожиданным изменению звука и другим техническим возможностям кинокамеры. Он собирался применить свою «акустическую оркестровку» (возможно, вместе с квадрофонией) при исполнении поздних скрябинских сонат; однако оставил скрябинский цикл перед микшированием Пятой сонаты*. Единственная запись с применением «акустической оркестров-

* Гульд не оставил никаких инструкций для микширования Пятой сонаты. Есть лишь некоторые комментарии, обнародованные в его интервью *Rolling Stones* в 1974 году: запись должна была начинаться с быстрого наплыва от «дальнего плана» к «крупному». Когда Эндрю Казден редактировал запись для компакт-диска, опубликованного в 1986 году, он отказался от попытки применить «акустическую оркестровку», так что ныне Соната доступна только в обычном виде, без изменений «звуковой перспективы».

ки» — альбом с сочинениями Сибелиуса, который вышел в 1977 году. Позже он признал, что сдержанная музыка Сибелиуса на самом деле не нуждалась в таком звуковом усилении, но этот незабываемый альбом действительно свидетельствовал об огромном потенциале самого подхода. Многие, впрочем, не согласны с этим: «Сверхъестественное использование микрофонных методов рискованно и может привести к какому-нибудь скверному их применению»; «разрушительные смены фокусировки могут быть только осуждены»; и так далее.

Находясь под влиянием Маклюэна, Гульд любил напоминать, сколь «решительно электронные СМИ изменили воздействие музыки на общество», что звукозапись сделала более доступным для широкой публики огромный репертуар классической музыки, особенно старинной — в свое время вместимость концертных залов накладывала ограничения на ее распространение; что электроника повлияла на композиторов XX столетия. Согласно его взглядам, в основе звукозаписи — как и всего остального — лежала этика. Несмотря на свое мощное артистическое эго, он принял «демократическую» и «анонимную» природу звукозаписи, которая является совместным процессом, происходящим частным образом вдали от общественного внимания и от ограничений режима реального времени и совсем неотягощенным «индивидуальными свойствами», которые характерны для концертного исполнения. Как он написал незадолго до смерти: «Думается, самый прекрасный комплимент, который можно сделать звукозаписи, это признать: все было сделано таким способом, который стирал все признаки, все следы его сотворения и его изготовителя».

Гульд отметил, что звукозапись изменила взаимоотношения композитора, исполнителя и слушателя, все более и более отдалявшихся друг от друга с конца XVIII века, и в конце шестидесятых годов прошлого столетия привела к отношениям «безнадежно и радостно запутанным». Об этом же говорили в то время Маклюэн, Кейдж и многие другие. Действительно, Гульд встал на защиту «открытых границ» между композитором, исполнителем и слушателем, в этом он был своего рода постмодернистом *avant la lettre*. Творческий подход Гульда к интерпретации базировался на свободном обращении с авторским текстом — без оглядки на традиции и указания композитора, — на предельно субъективном взгляде, но с позиций здравого смысла. Это вызывает в памяти современные ему литературные новации вроде «открытого произведения» Умберто Эко, «новой критики» Ролана Барта, феномена влияния читательской критики, а иногда и деконструкции²². (Никакого противоречия между этой «свободой», романтизмом и постмодерном²³ не существует; в извещном смысле, постмодерн есть не что иное, как романтизм в его самой

поздней фазе.) Вневременное, внеисторическое видение музыкальных интерпретаций Гульда, его стремление к смешению стилей (например в Струнном квартете или в его барочном подходе к исполнению Моцарта), его полное пренебрежение авангардом, неприятие понятия «прогресс» в искусстве — все это «резонировало» с интеллектуальными тенденциями его времени в различных областях до такой степени, что мы могли бы назвать Гульда первым классическим постмодернистским исполнителем западного образца.

Свою постмодернистскую веру в творческую свободу он довел до ее логического предела, защищая прямое участие слушателя в творческом процессе через посредство технологии. Он полагал, что современный слушатель имеет такое же право вмешиваться в работу записывающегося артиста, как исполнитель — в замысел композитора. «Включение проигрывателя — это, пусть и лимитированный, но исполнительский акт», — отмечал он. «Hi-Fi слушатель» был уже по своей природе творческой силой: даже возможность регулировать громкость, тон и баланс на несовершенном домашнем стерео шестидесятых уже означала творческое отношение к работе. «Я сделаю все, чтобы реализация этой концепции стала возможной», — сказал Гульд в 1968 году. — Я хотел бы выпустить «комплект», состоящий из различных вариантов исполнения и дать возможность слушателям выбирать, что им больше нравится. Позвольте им «компоновать» свое собственное исполнение. Предоставьте им все составляющие, все фрагменты — в различных темпах, с разной динамикой — и позвольте создать то, чем они действительно наслаждаются: это превратит их в участников творческого процесса в самой высокой степени».

В шестидесятых годах большинству тех, кто работал в одной с Гульдом области, подобные идеи казались просто безумными. Но английский продюсер-новатор Джон Калшоу расценивал их как «крупный прорыв в этом направлении»*. Даже при отсутствии упомянутых «комплектов», одними своими записями Гульд свидетельствует, что стоит принудить исполнителя предоставить слушателю определенный кон-

* Судя сорок лет, с появлением цифровых технологий, пророчество Гульда в значительной мере исполнилось. Появились компакт-диски, включая классические, содержание которых остается «открытым» — например, запись Скрибиничного концерта Бетховена, предлагающего пятнадцать дополнительных каденций для первой части, и обычные DVD, во многих отношениях напоминающие гульдовский «комплект». В кинобизнесе, к ужасу студий, главенствующее положение занимают зрители: компьютерные пользователи в последнее время распространяли собственные отредактированные версии диалогового кино. «Любители-редакторы» стали популярным среди некоторых поклонников поп-музыки. А вот классическая музыка по-прежнему медленнее осваивает новые технологии.

троль и возможность «вмешательства» в запись — причем способом, который представляется мне не только смелым и увлекательным, но также правильным с точки зрения эстетической и этической». Жаль, что Гульд не дождался цифровых технологий конца XX и начала XXI столетия, технологий, подобных Интернету, демократизирующих и децентрализирующих институты культуры до такой степени, какой он и представить не мог, мечтая о таком виде общества, который Маклюэн описал, как «центр без границ». Он пришел бы в восхищение от этических основ подобных технологий и стал бы их страстным пропагандистом и пользователем.

В отличие от некоторых теоретиков медиа, Гульд был оптимистом, утопистом, трансценденталистом, и когда технологии стали развиваться, он принял их не в пример другим, даже соотечественникам вроде Джорджа Гранта и Маклюэна — последний медиа не понимал и ими не увлекался. Гульд полагал, что технологии обладают бесконечными возможностями для освобождения человека и улучшения всего сообщества. Его личный опыт использования новых технологий был всегда позитивным — и он, весьма показательно, считал, что и у других должно быть так же. Видимо, Гульд не принимал во внимание вероятные отрицательные стороны технологий, например эффект дегуманизации, о которой писал Маклюэн. Подобно своим родителям, но иным, более сложным и современным способом, он стремился «творить добро» и побуждать к сближению людей своего круга с помощью музыки — и, благодаря технологии, гораздо успешнее делал это на дистанции, нежели непосредственно. «Искусство, в его высшей функции, — написал он однажды, — едва ли можно вообще считать «человечным»».

«В музыке я хотел быть человеком Возрождения, способным осуществить множество разных проектов»

Гульд не был «механическим пианино», исполнителем, чья жизнь — репетиционная комната и все мысли которого связаны с его инструментом. «Каждый, кто действительно интересуется музыкой, должен охватить столько областей знания, сколько сможет», — сказал он репортеру, когда ему было шестнадцать. «Канадский литератор, композитор и радиожурналист, в свободное время играющий на рояле» — так он отрекомендовал себя однажды. Полностью это никогда не соответствовало действительности, хотя после 1964 года он и впрямь все меньше и мень-

ше времени уделял фортепиано — при том, что записывался все больше и больше. Его предназначение — по его собственным представлениям — было гораздо более широким, чем просто исполнительство: он отстаивал свои убеждения в самых разных областях — и в музыке, и в культуре, и в быту, — а исполнительство было всего лишь одной из них.

Если бы он не стал музыкантом, признался он, он хотел бы быть литератором — после 1964 года его основным инструментом стало перо. (И это действительно перо: пророк электронных СМИ испытывал крайнюю неприязнь к печатной машинке, предпочитая писать от руки и затем диктовать секретарю!) Он был автором множества журнальных и газетных статей, аннотаций к собственным записям, обзоров, лекций, подготовленных заранее интервью (включая интервью с самим собой)*, текстов для радио и телевидения, наконец, фильмов, не говоря уже о письмах, которые иногда выглядели как диссертации. Он многое перерабатывал: статьи нередко переиздавались по три или четыре раза и в различных формах — радиопередачи превращались в статьи, и наоборот; повторно использовались его же собственные неуклюжие фразы, предложения или целые параграфы. Количество сделанного им производит впечатление: к нашему времени опубликовано более полутора сотен страниц написанного или сказанного Гульдом.

Помимо публичных лекций и огромного количества материалов, написанных для CBC, за десять лет (начиная с 1964 года) он опубликовал приблизительно сорок статей, аннотаций и публикации в таких периодических изданиях, как *Saturday Night*, *Saturday Review*, торонтские *Globe and Mail* и *Star*, а также в *New York Times* и особенно в *High Fidelity* и *Musical America*.

Во времена его концертной деятельности он писал, главным образом, о композиторах и музыкальных произведениях, но с начала шестидесятых расширил круг своих тем. Единственный предмет, о котором он отказывался писать, касался «искушений и бед, преследующих пианистов». Упомянутые сорок статей охватывают впечатляющий по своей широте круг сюжетов: творчество композиторов — Баха, Бетховена, Бизе, Бёрда, Гиббонса, Грига, Прокофьева, Скрябина, Хиндемита, Айвза, Корнгольда, Кшенека, Малера, Шёнберга и Штрауса; исполнителей — таких, как Иегуди Менухин и даже Петула Кларк; «романтические редкости» и канадская музыка XX столетия.

* Оставив концертную деятельность, Гульд редко давал обычные интервью. Обычно он писал и вопросы, и ответы, иногда на основе предварительно симфонизированной беседы, или соглашался на импровизированное неподготовленное интервью с условием, что сможет отрецензировать его перед публикацией.

тия; исполнение на фортепиано старинной музыки; природа и история фуги; роль воображения в интерпретации; искусство транскрипции на фортепиано; дирижеры; звукозапись; синтезатор Муга; инновационный подход к документальным радиопередачам; музыка на телевидении; музыкальные конкурсы; Национальный молодежный оркестр; этические обоснования его эстетических позиций; музыкальный сюжет-однодневка, поразившая его воображение (британский музыкальный медиум Розмари Браун, композитор-мистификация П. Д. К. Бах²⁴); ну и, конечно, первые печатные опыты в качестве юмориста а la Ликок.

В пятидесятых годах, будучи автором тогда еще небольшого количества аннотаций к собственным записям, Гульд уже имел репутацию знатока и вызывающего интерес мыслителя. В эти годы он получал массу предложений вести регулярную колонку — от журналов, подобных *Piano Quarterly*, *Contemporary Keyboard* и даже *Opera News*. Его приглашали к сотрудничеству многие издательства, в том числе *Encyclopaedia Britannica**. Уже в начале 1959 года издательство Knopf предложило ему издать книгу. Позднее поступили предложения о публикации его эссе — от крупных издательств Северной Америки, Европы и Японии. В начале шестидесятых Гульд действительно несколько раз публично заявлял о намерении издать книгу, но дальше предварительных переговоров с издателями дело не пошло.

Возможно, он привлекал издателей не столько конкретными статьями, сколько их неизменной экстравагантностью. Он излагал свои мысли с увлечением, а его тексты были полны увлекательных и блестящих идей, но как автор он был еще незрелым и в лучшем случае неровным, а в худшем — ужасным. В роли литератора он чувствовал себя неуверенно, о чем свидетельствует его нежелание (а впоследствии, когда он стал достаточно известен, и отказы) позволить кому бы то ни было редактировать свои тексты. К критике своих текстов — по его собственному признанию — он был особенно чувствителен. Выступая в роли рассказчика — оживленного, увлеченного и стремящегося провоцировать, Гульд обычно доминировал — этому способствовала его «наэлектризованность» и явная словоохотливость**.

В октябре 1963 года журнал *Holiday* уполномочил Леонарда Коэна взять у Гульда интервью и написать о его впечатлениях от различных

* Ему предложили также отредактировать новые издания клавирных сочинений Баха, но он отклонил это предложение.

** Вряд ли Гульд имел в виду себя, когда, по свидетельству друзей, уверял: «непринужденная тишина» есть «истинное доказательство дружбы».

городов. Они встретились в Оттаве в отеле *Bonaventure*, но Козн, по словам его биографа Нэйдела, «пришел в такой восторг от беседы с Гульдом, что потерял нить разговора, к которому готовился заранее». Он так никогда и не написал этого интервью.

Отблеск очарования его блестящих бесед можно обнаружить в письмах. Мендельсон, писал он, «в некоторых кругах завоевал репутацию “маменькиного сыночка от музыки”, в то время как Хиндемит в конце карьеры “был пленником собственных идей, подобно Лайнусу²⁵ с его одеялом”». Третью часть Четвертой симфонии Айвза он назвал «фугой, которую мог бы написать Танеев, случись ему реконструировать “Академическую праздничную увертюру” Брамса». Когда призер минимализма Терри Райли представил на радио свой клип *Un c*, Гульд язвительно откомментировал: «Вы решили, что Карл Орф нашел легкий способ заработать на жизнь?»

Но когда дело доходило до «писания», до флорберовского мучения и страдания над прозаическим ритмом, ему не хватало ни мастерства, ни искусности. Частенько он просто стенографировал мысли, приходящие ему в голову, а его красноречие на бумаге обращалось в напыщенный, лишенный всякого обаяния текст. Изучение его черновиков свидетельствует о многом: немало его работ увидели свет именно в том виде, в котором они вышли из-под его пера, отредактированными минимально и с так называемыми «слабыми местами», без должной обработки. Он не жалел времени на литературный труд, но не обладал даром превращения продуцируемых им мыслей в тщательно отделанную прозу.

Литературные эссе Гульда, сохранившиеся со школьных лет, свидетельствуют о его склонности к претенциозным формулировкам, напыщенным метафорам, смущающей аллитерации, вымученной игре слов и натянному юмору. Его учителя принуждены были бороться с такими вот пассажами: «Далеко внизу, в бетонном русле, несметное число развороненных плавающих обломков сопротивлялись сильным порывам ветра... Дождь ударялся в мое струящееся оконное стекло и ликующим потоком обрушивался на землю, одинаково досажая и плутократу, и пролетарию, шлепающим по грязи». Он написал это, когда ему было восемнадцать, в конце своего обучения в школе. Позже, в том же самом году, он отважился прочесть лекции по Шёнбергу своим соученикам по консерватории. До конца жизни он полностью так и не избавился от литературных грехов своей юности. Можно было бы простить автору использование выражений типа «свободная пустота», намекая «идефиксово», замечания: «тональность у последних романтиков задушена катаральными выделениями ее собственной сентиментальности», — если бы его стиль был хотя бы внятным. Но часто даже

и этого не случалось: орфографию Гульда нельзя считать безупречной, а пунктуация (правда, он о ней и не заботился) была ужасной.

Казалось, длину и витиеватость предложения он считал признаками глубины и изощренности. Он был склонен к надуманной педантичности — играл в профессора. Поддавался искушению использовать два слова там, где было вполне достаточно одного. В его ранней прозе нередко ощущается «псевдонаучное гудение» — лепет, который некоторые читатели (и сам Гульд) принимали за эрудицию. Вот типичный отрывок из его аннотации для первого альбома, выпущенного фирмой *Columbia*, в котором он рассуждает только о том, что орнаментированная мелодия открывающей альбом Арии не является источником последующих тем в «Гольдберг-вариациях»:

С полным основанием можно было бы ожидать, что главным содержанием вариаций, принимая во внимание постоянство гармонической основы, должно оказаться высвечивание мотивных граней в мелодическом комплексе арии. Однако это не так, поскольку носительница темы — податливая, но богато орнаментированная линия сопрано — обладает такой внутренней однородностью, что ничего не оставляет в наследство, и, коль скоро речь идет о воспроизведении мелодии, оказывается полностью забытой на протяжении тридцати вариаций. Короче говоря, это удивительно самодостаточная маленькая ария, которая словно чуждается традиционного поведения, демонстрируя вежливое безразличие относительно своего потомства и проявляя полное равнодушие к своему *raison d'être* [праву на существование]²⁶.

Когда он писал о проблемах звукозаписи или о своей собственной жизни, тон его был более естествен и сердечен, а тексты проще, даже если он и испытывал тягу к преувеличениям. Но когда он принимался за музыкальную аналитику, складывалось впечатление, что он не способен обойтись без запутанной прозы. Результаты могли быть подобными этому (делаем глубокий вздох):

Например, «Метаморфозы», которые не стоит хвалить лишь за то, что они созданы композитором в восьмидесятилетнем возрасте, являются произведением, где гармоническая составляющая трезвучий, включающих в себя все двенадцать звуков хроматической гаммы (кстати, такое же соотношение трезвучий Шёнберг кладет в основу своей «Оды

Наполеону», по воле случая возникшей одновременно с «Метаморфозами»), разрабатывается не ради их взаимодополняющих интервальных соотношений (на которых развивает свои структуры Шёнберг), но, скорее, для сопоставления этих соотношений со случайными, но никогда не формальными последовательностями чисто диатонических кадансов, которые они напоминают и которыми они, в наиболее важных моментах, спокойно замещаются²⁷.

Это предложение длиной в сотню слов вполне способно продемонстрировать фантастическое постижение гармонических идиом как Штрауса, так и Шёнберга, но кто способен утверждать, что это соответствует истине? Он был соблазнен псевдонаучной прозой, потому что самоутверждался как интеллект, но по своему темпераменту был не ученым, а энтузиастом. Гюльд на всю жизнь сохранил юношескую взволнованность, и он не мог воспринять никакой новой идеи или проблемы без того, чтобы самому тут же не представить себя в ней экспертом. Основной стимул для создания новой работы — страстное увлечение либо страстное отторжение. Защищая то, что любил, Гюльд был невероятно счастлив. Работая над «предметом своей страсти» — Штраусом или Шёнбергом, будь то запись или радиопередача, — он был информирован, оригинален, провокационен. Обращаясь к *betes noires* [«предметам отторжения»], демонстрировал удивительное пренебрежение к серьезным источникам и готовность воспринимать банальные и ложные идеи. Его неприятие позднего Моцарта и Бетховена среднего периода, а также Шуберта, Шумана и Шопена весьма слабо аргументировано, как и его стремление классифицировать музыкальные формы на «агнцев и козлищ» (фуги — хорошо, ноктюрны — плохо, сонаты — так себе). Он не любил фантазии, потому что они причудливы; он не любил джаз из-за импровизации «на ходу». Когда-то, будучи второклассником, он посмеивался над учителем, который представлял хоровое пение в качестве метафоры «героических достижений, которые возможны — это было во время войны, — если все мы сплотимся». Однако он сам был склонен к моральному схематизму и социологизированному подходу к анализу музыкальных форм, используя такие оценки, как: «автократические» формы сонаты, «соревновательные» формы концерта и так далее. Эти взгляды легко объяснить его обрывочными и устаревшими сведениями из истории музыки и его склонностью к обобщениям; он был падок на банальности, подобно следующей: «Время, в которое жил Бах, с гордостью называло себя веком разума». (Полагаю, что для Баха это было бы новостью.) Он пре-

бывал в блаженном неведении относительно того, что некоторые из идей, которые он считал оригинальными и поражающими воображение, на самом деле были давно дискредитированными клише.

Но все это неважно. Гюльд был пианист, а не литератор; интерпретатор, а не музыковед; творец, а не ученый. Он мыслил как композитор. Его интересовало не формирование объективного взгляда на музыку и ее историю, а создание образа, который лучше всего поддерживал и утверждал его творческие идеи и цели. Знания Гюльда были отфильтрованы его потребностями как артиста и ими же ограничивались. И если ему было нужно обойти или игнорировать какой-либо аспект истории музыки или стиля, он это делал. Понимал ли он, что сомнительно оценивать Баха, Моцарта или Листа согласно стандартам Шёнберга, к делу не относится: для его творческого замысла это необходимо. Значение имеет только то, чего он достиг, опираясь на эти оценки. Как великая опера может быть создана на основе низкопробного либретто, так и великое исполнение нередко опирается на плохое музыковедение. Литературная деятельность и игра на рояле нуждаются в различных видах мышления, и то, что делает исполнение необыкновенным, цельным, логичным, ни в коей мере не связано с музыковедением, даже если музыковеды утверждают обратное. Гюльдовская интерпретация Моцарта убедительна, в отличие от его же комментариев — как письменных, так и устных, — однако эти комментарии важны для понимания его записей.

Итак, Гюльд был интеллектуалом, но свою самую главную интеллектуальную работу он делал за роялем, а не за письменным столом. Весьма трогательно, что сам он никак не мог с этим смириться: Гюльд-литератор безусловно проигрывал Гюльду-пианисту, но несмотря на это, он так и не перестал стремиться к специфическому виду интеллектуальной респектабельности, которую придает литературная деятельность — пусть даже он совсем не нуждался в этом. «Он нес такую чушь, что просто сводил меня с ума, — вспоминал Рудольф Сёркин, услышав Гюльда по радио. — Но в заключение он играл, и все прошло превосходно».

«Только opus 2 чего-то стоит»

Не было никакого опуса два. После завершения своего Струнного квартета в 1955 году Гюльд ни разу не довел до конца ни одной сколь-нибудь значительной композиции. Когда ему было только восемнадцать, в его пресс-релизах указывалось: «Мистер Гюльд рассчитывает,

что он сможет в равной мере делить свое время между композицией и фортепиано». Позже, когда Гульд говорил, что навсегда оставляет концертную эстраду и собирается «вторую половину своей жизни посвятить самому себе», он хотел полностью погрузиться в композицию, которую считал своим истинным призванием. Гульд знал, что ему придется давать концерты или записываться, чтобы зарабатывать на жизнь; он отдавал себе отчет в том, что «композиторы должны есть» хотя бы один раз в день. «В идеале, — сказал он в Стратфорде в 1956 году, — ситуация выглядит так: я имею возможность играть двадцать пять концертов в год в течение двух или трех месяцев (это для меня предел), а оставшееся время посвящаю композиции». В концертных турне и тем более между поездками у него не было для этого ни времени, ни сил. Он признавался Джону Робертсу, что на гастролях большую часть своего досуга проводит, глядя в окна отеля, а между поездками напряженно работает, занимаясь записью в студии, радиопередачами и другими проектами.

В то время он иногда набрасывал несколько тактов на счетах из отелей и авиабилетах. В феврале 1959 года в письме Дэвиду Даймонду он сообщал: «Я сражаюсь с сонатой для кларнета и фортепиано, отчаянно пытаюсь помешать ей стать квинтетом. Все, что я пишу для фортепиано, имеет обыкновение становиться слишком громоздким и стремится быть своего рода органной педалью для левой руки»*. Он описывал эту музыку как «штраусианскую», «архиромантическую», подобную Струнному квартету. Некоторые наброски этого сочинения датированы 14 июля 1957 года. Начало поразительно: чистейший до мажор и двадцать семь тактов мелодии у кларнета-соло. (Возможно, на него оказал влияние недавно «открытый» им гобойный Концерт Штрауса.) Ни кларнетовая, ни фортепианная партии не характерны для гульдовского стиля в полном смысле этого слова: набросок напоминает упражнение в правильном трехголосном контрапункте, подобно одной из баховских сонат; в добавок ко всему, партия кларнета почти не давала солисту возможности дышать. За лето 1957 года он написал только шесть страниц (меньше, чем семьдесят тактов), а к декабрю — всего на страницу больше.

Очевидно, что он намеревался развивать темы посредством имитационного контрапункта, включая фугу, и с помощью своего рода шёнбергов*

* За месяц до этого он сообщил репортеру, что Соната закончена, однако в интервью 1962 года заявил, что получается «вещь, которая то превращается в квинтет для духовых, то снова становится кларнетовой сонатой. Итак, три различные формы за прошедшие четыре года. И это притом, что она закончена на 95 процентов».

ской «развивающей вариации», уже использованной им в Струнном квартете. Часть Сонаты — не меньше трех дюжин страниц — «поживут» еще год или два*, но дальнейшие попытки поработать с этим материалом выльются в нудную, растянутую музыкальную болтовню.

Поскольку концертный график Гульда в начале шестидесятых годов стал менее плотным, он уделял сочинению больше времени и задумывался над некоторыми весьма честолюбивыми проектами. Между 1959 и 1964 годами он работал над вещью, которую называл «Портрет Джона Донна» — цикл песен для меццо-сопрано и фортепиано, основанный на его «Священных сонетах»²⁸. По крайней мере, две дюжины страниц набросков уцелели, чтобы стать четырьмя из этих девятнадцати сонетов: первый («Ты меня создал — Ты ли и сокрушишь?»), шестой («Последний акт моей драмы»), знаменитый десятый («Смерть, не гордись, что тебя зовут») и четырнадцатый («Бей в мое сердце, трехликий Бог!»²⁹). Последний, кажется, его особенно интересует. И вновь стиль можно определить как позднеромантический — тональный, насыщенный хроматизмами, хотя местами проскальзывала и диатоника; налицо и некоторая склонность к угловатым, в духе экспрессионизма, мелодическим линиям, явно навеянными песнями Шёнберга.

Другое, не менее амбициозное вокальное сочинение он задумал в конце 1961 года, когда прочел письма немецких солдат, написанные в январе 1943 года, незадолго перед тем, как они сдались после кровавой битвы под Сталинградом. (Сначала письма были опубликованы в 1961 году в осеннем выпуске *Hudson Review*, а в 1962 году изданы в виде книги под названием «Последние письма немцев из Сталинграда»³⁰). Гульд был особенно тронут седьмым письмом, которое начинается так: «...Ты жена немецкого офицера, и потому, я уверен, ты приносишь все, что я скажу, с мужеством и стойкостью, как в тот день на платформе, когда провожала меня на Восток»³¹.

Офицер выражает свою любовь к жене, обращает внимание на «безнадежную положение» немецкой армии («Безысходность, холод, голод, самоотречение, сомнения, отчаяние и чудовищная смерть»), признает «собственную вину за то, что происходит» и умоляет ее быть

* Ни один из его набросков не назван Сонатой для кларнета, но некоторые обозначения позволяют идентифицировать их именно так, — главным образом благодаря появляющемуся в разных местах сокращению «кл.». (Акомпанемент, несомненно, предназначен для фортепиано.)

** Очевидно, что первое письмо также произвело на него впечатление, одну строчку из которого («Но что значит наша жизнь, Моника, в сравнении с миллионами лет звездного неба?») он положил на музыку, о чем свидетельствует несколько эскизов.

сильной, не ожесточаться. Письмо заканчивается словами: «Постарайся не слишком быстро забыть меня»³². «Этот текст, в котором он учит свою жену, как ей нужно вести себя, когда рушится их мир, невероятно трогателен», — сказал Гульд. Он обращает внимание на характерно немецкую двойственность натуры, свойственную военным, — соединение сентиментальной ностальгии с высокомерной заносчивостью.

Вскоре Гульд приступил к работе над «Письмами из Сталинграда» и сделал набросок, обозначенный как «концертная ария для сопрано в сопровождении фортепиано» (впоследствии собираясь, впрочем, оркестровать ее) — продолжительностью в десять или пятнадцать минут. Он упоминал, что писал это для Луис Маршалл, но после его смерти она сказала, что ничего не знала об этом. Гульд работал над «Письмами» в течение нескольких лет, наиболее интенсивно — в период его последних концертов. Сохранилось, по меньшей мере, около пятидесяти страниц эскизов. (Расшифровка его нотных рукописей не менее трудна, чем расшифровка литературных трудов.) «Это глубоко личная вещь», — признался он СВС *Times* весной 1964 года. Музыка состояла из «свободных вариаций» на тему одного из произведений, которое он любил больше всего, — «Метаморфоз» Рихарда Штрауса, законченных в Германии в течение последних недель Второй мировой войны. Была заимствована задумчивая тема, гармонически неустойчивое изложение которой в начальных тактах Штраус поручает виолончелям и контрабасам. Наброски Гульда перекликаются и с другими мотивами «Метаморфоз». Эскизы, содержащие несколько вокальных тем, а также инструментальную интродукцию и интерлюдии, демонстрируют лирический, богато контрапунктированный позднеромантический стиль, тональную неопределенность и элементы атональности, использованные в целях усиления выразительности и драматизма; по меньшей мере, один раз «вырывается» фугированный эпизод; кроме того, в них обнаруживаются некоторые намеки на тревожную «военную» музыку. (Один набросок содержит несколько угловатую, широко развернутую «тему судьбы»). Музыка страстная, временами экспрессионистская, и своей риторикой напоминает раннего Шёнберга и Берга.

Амбиции Гульда простирались даже на оперу. Когда ему было двенадцать, он набросал либретто для оперы, посвященной, ни много ни мало, гибели человечества в ядерной катастрофе и замене его «разнообразием высоконравственных лягушек, рыб и подобных им рептилий». Он называл свое произведение «Водяной смертью и просветлением»³³ — возможно, самый неудачный его каламбур. Единственная человеческая роль, как вспоминал Гульд, отводилась мальчику-сопрано, «и угадайте, кто должен был ее получить». Он сообщил, что написал

также музыку для хора лягушек, но продолжения не последовало. В начале 1956 года Гульд сказал репортерам, что планирует поставить на телевидении СВС новую оперу — по повести Кафки «Превращение». Либретто «уже закончено моим другом в Монреале». Полтора часовая опера в сопровождении семи инструменталистов предназначалась прежде всего для демонстрации «современных техник». Гульд утверждал, что работает над ней, но существовала ли она в действительности, до сих пор точно не установлено.

В начале шестидесятых годов, в пору наиболее интенсивного увлечения Рихардом Штраусом, у него возникла идея еще одной оперы. Сохранилось приблизительно сорок страниц эскизов либретто и музыки, отражающих два основных этапа работы. Первые наброски либретто, литературное качество которых невысоко, датируются приблизительно 1960–1962 годами и представляют одноактную пьесу, действие которой разворачивается в течение одного дня. Сюжет «вращается» вокруг шестидесятилетия композитора, которого все называют «Доктор» (так обращались к Штраусу). На открытой сцене два музыканта-модерниста разносят в пух и прах последнюю оперу композитора, герой которой оставил «мир действия» и «удалился в мир мечты». Они отвергают его работу как напыщенную, помпезную, слащавую, излишне пышно оркестрованную, полную завуалированных форм, подобных увертюре, фуге и сонате, — короче говоря, романтических пережитков «не в духе времени». Сцена заканчивается страстной защитой композитором артистического индивидуализма: «Невозможно быть в толпе и не душить друг друга». Более ранние варианты содержат сцены, в которой дочери композитора, заинтересованные в его успешной карьере, убеждают отца искать расположения влиятельных людей: «Вы только представьте себе, отец: ваша опера под управлением Караяна, ваша соната, исполненная Клайберном, ваша симфония — с Бернштейном!» Но композитор бранит их, настаивая, что собственное удовлетворение от работы имеет большее значение, чем успех у публики.

Позже Гульд задумал двухактную оперу, которая представляет безмятежное уединенное существование композитора, «живущего глубокой внутренней жизнью», и, возможно, еще позднее возник замысел другой оперы — явно о Штраусе, в 1940 году укрывшемся на вилле в Баварских Альпах, когда приступил к работе над своей последней оперой «Каприччио». Уцелели только несколько партий и название гульдовской затеи — «Доктор Штраус пишет оперу».

Ближе к концу концертной карьеры Гульд вновь вернулся к этому проекту, перенес его действие в современность, введя персонажи из высшего общества и добавив хор и оркестр. В окончательной версии 1964 года

это вновь одноактное сочинение, стилизованное в духе XVIII столетия; действующие лица — Граф, Графиня и другие аристократы. И либретто, и партитура написаны в аллегорическом стиле; по сути дела — это пастиччо *à la* XVIII век: речитативы, арии, хоры, фуги непосредственно заимствованы из «Каприччио». Граф и Графиня покровительствуют артистам, один из них — пожилой композитор — порицается за то, что пишет немодную музыку: «Старик, ты — неудачник / Старик, ты умрешь / Старик, твой мир просто исчезнет / Ты говоришь, что твое искусство — утонченное / Однако придется смириться с неизбежным / Мы считаем, что твое время прошло». Гульд наконец набросал немного музыки, по крайней мере, страниц пятнадцать, большинство из которых представляет собой вокальную фугу, слегка напоминающую октет «смеха» из «Каприччио». Идея была весьма заманчивой: взять сочинение, подобное «Каприччио» — опере об опере, — и ввести новый аспект: «опера в опере об опере». Гульд назвал это «квази-автобиографической оперой». Его цель заключалась в том, чтобы, вооружившись новыми способами, исследовать давно вынашиваемые им идеи — о моде и прогрессе в музыкальном искусстве, об артистической цельности, противопоставляемой мирскому успеху, словом, обо всем, что всегда было связано для него с именем Штрауса.

Но ни этот, ни другие его сочинительские проекты не продвинулись дальше эскизов*, а последние свидетельствуют об огромной дистанции между замыслом и его реализацией.

В минуты откровенности Гульд признавался: «Я специалист по незаконченным работам», — и говорил, что в его композициях «больше слов, чем дел». Однако публично он не переставая рассказывал о крупных вещах, близких к завершению: вокальная музыка, камерная музыка, сочинения для фортепиано и оркестра. В конце 1962 года он сказал репортеру: «В данный момент я работаю над симфонией, которой, надеюсь, буду доволен»**. Гульд утверждал, что некоторые произведения находятся в стадии работы или почти закончены, в то время как эски-

* Очевидно, часть композиций была закончена у него «в голове», но не перенесена на бумагу. Джон Робертс рассказывает, что слышал, как Гульда в течение тридцати или даже сорока минут играл — или, возможно, импровизировал? — «Письма из Сталинграда»; однако идеи, пришедшие ему в голову так никогда и не были записаны.

** Наиболее близким к симфонии оказалось обнаруженное [в его бумагах] весьма любопытное сочинение — Соната ми-бемоль мажор. Написанная около 1964 года, она предназначалась для флейты, гобоя, фагота, двух рожков, двух труб и струнных. Гульд сочинил не что иное, как наброски первой и второй тем, с точки зрения гармонии столь решительно диатонические, что даже десяти-двенадцатилетний Моцарт нашел бы эту музыку консервативной.

зы не демонстрируют ничего, кроме каких-то первоначальных набросков. В те времена его острое желание считаться композитором было очевидно.

В шестнадцать лет Гульд сказал в интервью местной газете: «Я очень хотел бы уделять сочинению больше внимания, но в настоящий момент у меня нет на это времени». Когда школа была закончена, началась концертная жизнь, которая тоже не оставляла возможности сочинять. Его композиторские амбиции возрастали по мере разочарования в интенсивной концертной жизни, но когда он действительно прекратил концерттировать, фактически прекратилась и его композиторская деятельность*. Столкнувшись с перспективой жизни, в значительной степени посвященной композиции (это произошло после весны 1964-го), Гульд потерпел поражение. Как композитор он был неуверен в себе, сверхчувствителен к критике и знал, что предпочтительный для него стиль сочинения — через Штрауса к Шёнбергу — становится все более и более неактуальным. Но главная проблема еще проще: его композиторские амбиции значительно превышали его возможности.

У него был темперамент композитора и талант. Струнный квартет свидетельствует об умелом обращении с позднеромантической гармонией, а опус «Итак, писать ты хочешь фугу?», несмотря на забавное название, свидетельствует об уверенном владении техникой полифонического письма. Но у него не было специального образования, и он слишком горд, чтобы попросить совета у других, особенно после того, как приобрел международную известность и опубликовал несколько пьес.

Некоторые из его композиционных идей были многообещающими, но они ускользали от него, как только требовалось знание ремесла. Часто он увлекался разработкой идеи настолько, что терял музыкальную нить и контроль над ее продолжением. Во многих эскизах лицо насыщенный, слишком плотный контрпункт, оживленный, хотя скучноватый ритмический рисунок, что свойственно и его Струнному квартету. Но камнем преткновения было, по его собственным словам (в разговоре с репортером в 1959 году), «абсолютное отсутствие собственного стиля» — фатальный недостаток, проявление которого он обнаружил в эклектизме Стравинского. «Как композитор, я — мастер музыкальной «прививки», — признал он в 1967 году, — которую я считаю особым способом выразить отношение к композиции. Кто-то называл бы его эклектичным, другие, менее снисходительные,

* Бросается в глаза поразительный «провал» в его уцелевших эскизах — можно подумать, полные ящики рукописей после 1964 года просто испортились; но, учитывая, что по природе своей он был бархольщиком, это просто невозможно.

— вторичным». Он никогда не имел собственного композиторского голоса, особенно столь эффектного, каким располагал в роли пианиста.

К сожалению, единственными произведениями, которые он действительно закончил во второй половине своей жизни, были юмористические пьески «на случай», подобно опусу «Итак, писать ты хочешь фугу?», где проявилась его склонность к созданию пастиччо. Так, весной 1964 года он сочинил небольшой мадригал для четырех голосов с фортепиано в честь двадцать пятой годовщины сотрудничества Годдара Либерсона с *Columbia Records*; он записал на пленку ее шутивное, шумное исполнение, чтобы не посещать торжественный обед в Нью-Йорке. Гульд сам написал текст, изобилующий шутками на тему о преданности *Columbia* элитарной музыке («Мы здесь не коммерсанты, наши продажи падают из года в год») и ссылками на артистов *Columbia*, например на Сэлла и Сёркина, Стравинского и Крафта. Четыре части представляют собой хоралы, обрамленные речитативом и фугой, и включают остроумную пародию на елизаветинский мадригал; fuga в барочном стиле, которая начинается так: «Ленни Бернштейн хочет исполнять Булеза, Ноно, Штокхаузена, о нет, Ленни, вы не должны, что заставляет вас быть столь чертовски авангардным, чертовски авангардным, чертовски авангардным?»; и краткий взрыв атональности на слова: «Для искусства,двигающегося к безумию, эта компания готова разориться».

Но в качестве «серьезного» композитора он потерпел поражение, весьма для него болезненное, — ибо это означало расставание с самыми дорогими его сердцу мечтами. Есть точка зрения, что композиторские амбиции Гульда были отражением его тяги к бессмертию, и что его крушение как концертного пианиста произошло «потому, что вы не создаете ничего долговечного». Но он искренне стремился быть креативным артистом и действительно преуспел в этом, но своим собственным способом. Оставив попытки стать композитором, он не потерял своего творческого потенциала, а просто направил его в другое русло. Чем меньше собственной музыки он писал, тем больше реализовал себя, исполняя сочинения других. Записывая свои в высшей степени субъективные и личностные интерпретации и тем самым сохраняя их, он не только в полной мере использовал свои креативные возможности, но и утолял свою жажду бессмертия, к которому стремился с детства.

Но это не все. Момент, когда его интерес к композиции пошел на убыль, в точности совпал с началом новой карьеры, в которой он сумел реализовать свои творческие амбиции с поразительной оригинальностью, в очень влиятельной среде: на радио.

«Я предан радио, я там как дома»

«Радио — моя любимая среда», — объявил Гульд в 1968 году. Он был человеком слушающим. Его зрительные ощущения, ощущения вкуса и запаха были недостаточно развиты, но все, что он воспринимал ушами, будь то музыка, речь или шум, глубоко его затрагивало, и все, что он воспроизводил для других ушей — как пианист, как телефонный собеседник или благодаря своему «бесплотному» голосу, доносимому радиоволнами, — было абсолютно неотразимо. Природа радио, так же как его содержание, волновали его. «Со мной происходило то же, — сказал он, — что и с первыми радиолюбителями, принявшими к своим детекторным приемникам и обнаруживающими там феномен другого человеческого голоса. Я имею в виду не факт передачи новостей, не жизненно необходимую, как прогноз погоды, информацию, а именно феномен возникновения человеческого голоса, абсолютное таинство и призыв голоса человека, находящегося «за десять верст», однако слышимого. Не имело значения, что именно говорилось, правда это или нет, бессмысленно или серьезно — не это главное. Действительно важным было другое: голос был способом сообщить нечто, неважно что, другому человеку, находящемуся не в той же комнате, а в том же акустическом пространстве».

Радио оказалось идеальной средой для интроверта-одиночки, стремящегося одновременно и к физической дистанции с публикой, и к близкой связи с ней. Уже ребенком он считал театральную пьесу, переданную по радио, «в известной мере, более чистой, более абстрактной», чем живой театр, который отвергал его «пуританский темперамент». Джералд Нахман в своем труде *Raised on Radio* написал, что радио — «исключительно внутренний опыт, оно ближе к чтению, чем что-либо другое, это вещь тихая, умозрительная», а Нортроп назвал это «средой слепого человека». Слушать радио означало как бы подслушать что-то личное, нечаянно услышать что-то. Именно к такому эффекту стремился Гульд в своих записях. «Интимность» радио дает ему большую власть над слушателем. Маклюэн отмечал возможности радио для глубокого вовлечения людей, — и в хорошее, и в плохое. «Я буквально живу внутри радио, когда я слушаю его», — сказал он. Это свойство радио было особенно очевидным в момент возникновения этого нового средства информации, окутанного тайной и вызывающего изумление; то, чего Гульд хотел в конце концов добиться, — обрести такой стиль радиопередач, который вновь вернул бы радио его первоначальный смысл.

«Гульд и его современники были первым — и последним поколением, сформированным радио, — писал Роберт Фалфорд. — Я говорю

о тех, кто родился до или вскоре после 1930 года. Мы были первыми, кто рос в атмосфере радио, и, конечно, последними, кто вырос без телевидения». Подобно многим канадцам, Гульд верил в радио и поддерживал его. Оно ответило ему взаимностью. CBC великодушно оказывала ему поддержку в течение пятидесятых, шестидесятых и в начале семидесятых годов, даже когда ее внимание все более и более обращалось к телевидению. Он был преданным почитателем CBC, поддерживал ее внутреннюю политику и развитие радиоиндустрии вообще. Однажды Маргарет Пачу в рамках радиошоу предложила аудиотри называть мелодию, которую она дала прослушать — некоторые неизвестные ранние песни Шёнберга. Только один человек в Канаде угадал их и позвонил ей. Конечно, это был Гульд, хотя он и отказался от приза, поскольку прозвучала его собственная запись.

Когда Гульд прекратил концерттировать, в CBC еще работали творческие и прогрессивные сотрудники, сохранявшие властные полномочия; бюджет для культурных программ был довольно значительным, а требования, предъявляемые к содержанию программ канадского радио, — высокими. Гульду предоставили полную свободу действий — в пределах ресурсов сети. В конце шестидесятых годов радиоккомпания обязала его давать четыре концерта и делать две документальных передачи в год, но он с трудом выдерживал точный график. Его концерты обнаружили тенденцию к превращению в тематические программы, объединенные одним принципом, в качестве которого могли выступать страна, композитор, жанр, тональность. Они содержали также его собственный комментарий, который часто реализовался в форме подготовленной беседы с диктором CBC. Он старался сделать эти беседы более непосредственными, непринужденными, однако когда диктор программы сообщал, что, к примеру, бетховенский Концерт соль мажор для фортепиано с оркестром — «произведение, тематически довольно бедное», становилось ясным, кто писал текст передачи*. Некоторые крупные сочинения Гульд исполнил только на радио, среди них — «Пасторальная симфония» и соната *Hammerklavier* Бетховена, Вторая соната норвежского композитора Фартейна Валена, которую он считал шедевром. Он изучал репертуар, который никогда не записывал**.

* В конце шестидесятых Гульд написал, что хотел бы выпустить альбом, исключавший и разговорный комментарий, но *Columbia Records* отклонила эту идею.

** К тому же и его технические стандарты в разовых радиопередачах были немного ниже. В некоторых из них Гульд использовал лишь непластинчатые склейки [магнитофонной пленки], в то время как ни в одном из альбомов никогда не позволил бы себе этого.

В 1970 году, к всеобщему удивлению, он включил в программу Сонату си минор Шопена, заявив, что она лучше, чем он думал, пока не разобрался в нотах. Воодушевившись, он добавил, что с помощью «эстетического скрещивания», типичного для артистической либеральной среды 1960-х*, он предложил ритмически строгое, симфонизированное, решительно «тевтонское» прочтение и, сопротивляясь «искушению уступить соблазну рулад, которыми изобилует эта музыка», нашел выход в прямолинейности, свойственной скорее Мендельсону. Это был, как сказал Гульд, «грандиозный эксперимент» и, конечно исполнение воздало должное не Шопену, а его признанию Гульдом. Когда *Columbia* предложила записать Сонату, он отказался.

После 1964 года он экспериментировал, все больше и больше отдаляясь от формы обычного радиоконцерта. В 1966–1967 годах он работал над программой «Искусство Глена Гульда» — циклом передач, рассчитанным на двадцать четыре недели. Это был очередной всесторонний обзор его записей и музыкальных предпочтений. Интерес публики оказался столь велик, что передачи прошли повторно — в 1969 году, — и Гульд в своих комментариях пошел дальше, затронув самый широкий спектр тем: от баховских фуг и сюит до синтезатора Муга, от Моцарта и Шнабеля до «психологии виртуоза». Он взял интервью у множества приглашенных лиц: Иштвана Анхальта, Уолтера Карлоса, Джона Дифенбейкера, Жана Лемойна, Нормана Мак-Ларена. Все чаще и чаще Гульд делал программы, в которых сам не играл: документальная передача «Анти-алеа» (1968), в которую он включил комментарий, музыку и интервью, посвященные современной алеаторике музыке, весьма его раздражавшей. Он сделал серию документальных интервью под названием «Сцена» (1972), в которых, используя спорт в качестве метафоры, рассуждал о феномене состязательности во всех сферах жизни. Он с детства мечтал когда-нибудь в эфире прочесть новости и однажды вечером приблизился к исполнению своей мечты. Так случилось, что Гульд находился в CBC, когда диктор запаздывал. Гульд уже сидел перед микрофоном, готовясь к выходу в эфир, когда в последнюю минуту появился диктор.

Работая в CBC, Гульд не слишком разбогател. В 1962 году он получил 1500 долларов за двухчасовую передачу о Шёнберге, а в конце шестидесятых зарабатывал в общей сложности 10 000 долларов в сезон за четыре часовых концерта. В 1974 году он получил 2000 за десятидневный

* Программа, в которой исполнялась Соната, содержала отдельный десятиминутный сюжет о последних музыкальных тенденциях, извлеченный, по словам Лорна Талка, из гораздо более длинного документального фильма, посвященного музыке шестидесятых годов. Гульд сделал его для CBC; впоследствии фильм неоднократно редактировался, но так и не вышел. Есть сведения, что его полная версия утеряна.

цикл передач о Шёнберге. Заметим, что (учитывая сегодняшнюю стоимость доллара) за один концерт в 1964 году он получил в три раза больше, чем за десятичасовую радиопередачу десять лет спустя. И уж точно однажды, в 1961 году, его гонорар на СВС оказался настолько незначителен, что он расценил его как «смехотворный». (Была ли это, действительно, сумма в 11 долларов и 35 центов, отмеченная им в годовой налоговой декларации?) Гульд написал Робертсу весьма затейливое письмо, исполненное мнимой признательности: «Не могу передать Вам, сэр, что это ассигнование и его невероятное ожидание значат лично для меня, для моей доброй жены, для моих оборванных детишек и для моей собаки...» Если бы в конце жизни Гульд вернулся на сцену и дал хотя бы один первоклассный концерт, он, вероятно, получил бы больше, чем за все тридцать лет работы на СВС, — даже если сравнивать эти заработки с его прежними гонорарами. Но речь никогда не шла о деньгах: он любил радио, любил СВС и довольствовался даже небольшой платой, чтобы заниматься делом, которое ему нравилось.

Он любил и телевидение, и после 1964 года его работа в этой области все больше удовлетворяла его амбиции. Как и на радио, он постепенно расширял рамки привычного репертуара, особенно в камерной музыке, и представил новые, провокационные интерпретации ранее записанных сочинений: Сонату Моцарта KV 333, Вариации ор. 34 Бетховена, Сонату Берга. Первая высококласная передача, которую он сделал после ухода со сцены, вышла в эфир в мае 1966 года; это был специальный часовой концерт, где Гульд беседовал и играл с Иегуди Менухиным, которым он восхищался как скрипачом и как человеком (в автобиографической передаче 1966 года он уподобил Менухина Альберту Швейцеру). В передаче «Дуэт»³⁴ они сыграли Сонату до минор Баха, Фантазию Шёнберга и блистательно исполнили Сонату ор. 96 Бетховена. В перерывах между исполнениями они дискутировали по поводу Фантазии Шёнберга (не будучи поклонником додекафонной музыки, Менухин выучил ее специально для этого случая) и интерпретации опуса 96 Бетховена. Обсуждение бетховенской интерпретации было экспромтом, потому что Менухин отказался воспользоваться текстом подготовленного Гульдом диалога. Для Гульда это было просто стрессом*. Первая гульдовская телепередача в цветном изображении

* Воодушевившись «Дуэтом», Гульд хотел сделать запись с Менухиным, к которому был контраст с ЕМТ, и был чрезвычайно разочарован, когда ни он, ни Менухин не смогли убедить ЕМТ или *Columbia* пойти на необходимые условия в договорах. В июне 1978 года для телевизионного сериала *The Music of Men* они записали другую беседу, посвященную феномену звукозаписи. Менухин снова отказался читать по гульдовской «заготовке». Вероятно, поэтому атмосфера передачи в целом была несколько натянутой.

состоялась в 1967 году, когда он исполнил соль-минорный Концерт Баха и Бурлеску Штрауса с Симфоническим оркестром Торонто в рамках празднования столетия Канады.

В конце шестидесятых Гульд рассматривал телевидение как еще одну возможность для «декларации своих принципов». Первая программа такого рода вышла в эфир в 1966 году под названием «Беседы с Гленом Гульдом». Это цикл из четырех передач совместного производства компаний СВС и ВВС, который Гульд подготовил с Хамфри Бартоном. Хотя темы для бесед отбирались заранее, после многочасовых обсуждений, текст тем не менее заранее не записывался. Гульд по ходу вставлял тонкие замечания и подготовленные музыкальные примеры. (Как выразился Хамфри Бартон, «спонтанность была отрететирована — парадокс, которым Глен наслаждался»). Беседа происходила в телестудии с выставленным напоказ рабочим оборудованием — этим Гульд хотел подчеркнуть атрибуты телевизионной среды, а не подражать беседе у камина или разговору «в театральных декорациях». В центре передач оказывались, соответственно Бах, Бетховен, Шёнберг и Штраус, но первые две, будучи посвященными взглядам Гульда на проблемы записи и интерпретации, были более разноплановыми. Цикл передач, показанный в сентябре 1966 года, восхитил одних зрителей и оскорбил чувства других. Первая же программа всколыхнула английскую прессу. *Times* разразилась передовицей: «Зачем ходить на концерты?», *New Statesman* в обзоре, полном восхищения, отметил «дерзкие теории» Гульда. Полчасовая передача «Глен Гульд: вариации» в цикле передач СВС «Телескоп» (1969) представила телеверсию интервью «Концертов больше не будет» — тщательно «выписанный» портрет артиста. Интервью, чередующиеся с документальным материалом, показывают Гульда и в студии звукозаписи, в процессе разработки его инновационных радиопередач, и путешествующим через дебри около Вэвэ, Онтарио; через всю беседу красной нитью проходит тема «новой жизни»: пренебрежительное отношение к концертам и увлечение звукозаписью, важная роль воображения и благотворное влияние одиночества.

Свою и без того очевидную преданность СВС Гульд доказал в 1970-м. Осенью этого года итальянский пианист Артуро Бенедетти Микеланджели, известный своей эксцентричностью и отшельничеством не менее Гульда, должен был выступать в Торонто, в рамках телевизионной программы СВС, посвященной двухсотлетию Бетховена, но в последнюю минуту отменил запланированное исполнение «Императора» с Симфоническим оркестром Торонто. Когда конфликт с Микеланджели достиг апогея, продюсер позвонил оказавшемуся под рукой Гульду и посвятил его в суть проблемы. К всеобщему

изумлению, Гульд предложил, если необходимо, заменить пианиста. Когда вечером Глен прибыл на репетицию, его встретили всеобщим ликованием. Наутро, в запланированное время Гульд появился в CBC и сыграл концерт наизусть почти безупречно, в ответ все присутствующие в студии стоя устроили ему овацию. Чуть позже он записал Вариации ор. 34 Бетховена и одну из багателей ор. 126 — чтобы завершить часовую программу, которая вышла на экран 2 декабря. Передача широко транслировалась и получила множество одобрительных отзывов, но исполнение Пятого концерта Бетховена, хотя и свидетельствует о высоких интеллектуальных и технических возможностях Гульда, явно переоценено. Начав подготовку всего за несколько часов до выступления, он мог предложить не что иное, как «сделанную под копиру» интерпретацию, записанную со Стоковским четырем годами раньше, правда, в более быстром и более привычном темпе, заданным дирижером Карелом Анчерлом. Худобно, но получилось. Исполнение на скорую руку противоречило всему тому, за что Гульд ратовал; он сделал это только ради CBC.

В шестидесятые и семидесятые годы Гульд появлялся также на американском телевидении, например в цикле передач «Комментарии» Радиовещательной корпорации NBC в 1971 году. От него даже добивались участия в ток-шоу (Джонни Карсон, Дик Каветт)³⁵, несмотря на то, что он всегда отказывался от импровизированных интервью. («Мне нравится делать ток-шоу, но только в том случае, если веду его я»). В апреле 1968-го он появился на PBL24 в воскресной вечерней программе в специальном журнале, выпускаемом Национальным образовательным телевидением (NET) американского общественного вещания в короткой программе, провокационно названной: «Как Моцарт стал плохим композитором». Гульд высказал довольно спорное мнение о том, что благодаря «легкости импровизации» Моцарт в своих композициях излишне опирался на традиционные формулы и это наиболее очевидно в его «вымученных, пресыщенных» последних произведениях. В Концерте для фортепиано с оркестром до минор KV 491 изобретательная и оригинальная структура, выразительная энергия и предромантическая риторика которого все восхищаются, Гульд слышал только «набор отталкивающих клише», не большей художественной ценности, чем «деловая переписка». Программа шокировала зрителей и в Соединенных Штатах, и в Канаде, не исключая ранее симпатизировавших Гульду поклонников и критиков.

Он хотел создать новые телевизионные программы, которые не опирались бы на стандарты концертного зала. Его первым большим экспериментом в этом направлении стало нечто вроде «телевизионно-

го эссе в стиле Маклюэна» под названием «Хорошо темперированный слушатель» (1970), совместное производство CBC и NET. Оно представляло беседу с Кёртисом Дэвисом, директором культурных программ NET, прерываемую музыкальными примерами и завершающуюся исполнением четырех прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» (по две на фортепиано и клавесине). Гульд описал программу как «монтаж взглядов и звуков, которые, я надеюсь, создадут полное представление о музыке Баха». Выпускающий редактор Джон Макгриви вспоминал, что соединить все вместе было убийственно трудно, «потому что Гульд постоянно стремился к превышению технологических возможностей». В одном эпизоде Гульд использовал двойной экран, чтобы дать изображение трех рук для исполнения трехголосной фуги Баха; в другом — чередовал исполнение одной и той же фуги на фортепиано, клавесине и органе, чтобы продемонстрировать баховский идеализм; в третьем — перемежал исполнения различных фуг на различных инструментах с целью представить необычный, похожий на *Muzak*³⁶, аспект эволюции фуги. Программа «Хорошо темперированный слушатель» также включала фильм «Сферы», длившийся семь с половиной минут. Сделанный аниматорами NFB Норманом Мак-Лареном и Рене Жодуэном, он иллюстрировал проведение контрапункта, обеспечивая абстрактное визуальное сопровождение к записям Баха в исполнении Гульда.

В конце концов Гульд так никогда и не добился прорыва в показе музыкальных программ по телевидению: «Я думаю, что нам потребуются еще много лет экспериментов, прежде чем мы достигнем желаемого результата». Он знал, что такая программа должна быть чем-то большим, чем поэтапно снятым концертом, и знал, что «аудио и видео должны работать друг на друга, а не просто быть механически соединенными». И он предвидел наступление эры, в которую прискорбная «одноразовость» телевидения уступит место домашнему видео, позволяя создавать музыкальные программы многократного пользования. Но Гульд никогда не был теоретиком или артистом телевидения в той же мере, что на радио и в звукозаписи. На телевидении у него не было подобной степени творческого контроля и независимости: технология была слишком сложной, неуправляемой и дорогостоящей, требующей слишком большой команды. CBC не могла позволить себе дать время или деньги, требуемые Гульду для его экспериментов, для игры с телевидением. Но он всегда отдавал должное телевидению как художественной форме и как электронной среде, способной нести музыку и новые идеи в широкую аудиторию.

«Север завораживал меня с самого детства»

Радио, как и звукозапись, представлялись Гульду художественной формой с колоссальным неиспользованным потенциалом для творческого самовыражения, и он сразу же приступил к освоению этой новой области после того, как отошел от активной публичной жизни.

У него уже была трибуна для самовыражения: «Идеи» — ночное радиопрограмму CBC, передача о современной мысли, выходящая в эфир с 1965 года. Его первым опытом в ноябре 1966 года стала «Психология импровизации» — получасовая передача, своеобразная смесь музыки и разговоров, в которой он снова возвратился к проблеме импровизации в музыке — от барочного *continuo* и классической каденции до алеаторики и сольной импровизации в джазе. Более основательной была передача от 11 декабря 1967 года — «Пет Кларк»^{*37}, — анализ творчества популярной британской певицы Петулы Кларк, которую он открыл для себя, слушая радио во время своих длительных путешествий по Северному Онтарио. «То, что я услышал по радио, дало мне повод для некоторых наблюдений, заставивших меня высказаться по поводу тенденций поп-музыки шестидесятых годов». Это его первый практический опыт «художественного» радио, использующего точный и тонкий монтаж для объединения текста и музыки. Сама Петула Кларк, услышав программу, была удивлена и польщена интересом Гульда, хотя и задета его замечанием, что ее голос, к сожалению, «горячо предан своей единственной, но благородной октаве», а также ремаркой, что она «его возраста, день в день», — а она была двумя месяцами моложе.

По настоящему карьера его как радиного артиста началась с программы, в которой Гульд занялся предметом, близким его сердцу — канадским Севером. «В школьные годы я любил изучать карты северных территорий — любые, попадающиеся мне под руку», — писал он. «Образ Севера интриговал меня, но в моем представлении сводился к романтизированным, в духе *art-nouveau* рисункам Группы Семи, которыми в мое время был украшен каждый второй школьный класс и которые служили живописным введением в мир Севера для множества людей моего поколения. ... Немного позже я начал знакомиться с аэрофотоснимками и просматривать геологические отчеты; в результате я понял, что Север обладает свойствами еще более неуловимыми,

* В основу программы положена статья Гульда, опубликованная той же осенью в журнале *High Fidelity*. Журнал настаивал на названии «Петула Кларк», но Гульд отдавал предпочтение «Пет Кларк», которое и использовал в радиоверсии.

чем даже те, которые волшебники вроде Александра Джексона могут выразить с помощью масляных красок»³⁸.

Гульд не имел непосредственного опыта общения с Арктикой; его «Север» был диким берегом озера Верхнее, частью страны, «которая неизменно притягивает своей пустынностью, отсутствием растительности, своей застывшей величественной красотой». Он получал творческий импульс от ощущения изоляции этой страны; его мысли, говорил он, на Севере были более ясными, более острыми. Его особенно вдохновлял северный свет — освещение юга угнетало его. Север для него — больше, чем географическое понятие: это образ жизни, мышления, — он связывал особенности своей личности и свои эстетические ценности с нордическим темпераментом. Есть фотография Гульда, сидящего на пляже в Багамах в кепке, солнечных очках, пальто, брюках и ботинках и изучающего ноты Баха, — этим все сказано.

В любой стране существуют тесные связи между географией и психологией, географией и культурой. Приблизительно сорок процентов территории страны находится севернее шестидесятой параллели, и хотя относительно немного канадцев когда-либо непосредственно осознавали это, Север оказывает глубокое влияние на канадское восприятие мира. Это проявляется повсюду — в канадской литературе и искусстве, включая и музыку, и не только программную, вдохновленную канадскими пейзажами или вызванную к жизни местной народной культурой. Александр Джексон верил в национальное искусство, созданное художниками, «укорененными на родной почве», и Гульд, хотя редко «укоренялся» на чем-нибудь, кроме ковров, был одним из таких художников. Некоторые слушатели обнаруживали «северность» в его игре. Дэвид Дюбал писал, что «Бах Гульда разрежен, абстрактен, даже таинствен. Он никогда не завлекателен и, конечно, не чувствен. Это — северный Бах, проникающий в слушателя, подобно холоду». И Джордж Стейнер слышал в гульдовском Бахе «яркость, острую, сухую и странно опьяняющую, как зимнее канадское утро». В игре Гульда — ясно артикулированной и, благодаря близко расположенным микрофонам, с прозрачным контрапунктом, есть необычное ощущение пространства и противопоставления контрастов. Каждая из осознанных, многозначительных пауз в музыке наделена высоким смыслом, и они как бы опускаются на обширное пространство, подобно купам деревьев, разбросанным в северном ландшафте. То, что Нортроп Фрай называл «меланхолией малонаселенной страны под холодным северным небом», каждый услышит в игре Гульда, особенно отчетливо в его сдержанных более поздних записях Баха.

Когда концертная жизнь осталась позади, Север все более и более овладевает его мыслями, и Гульд одержим желанием его увидеть. И вот,

в июне 1965 года он предпринимает путешествие поездом на тысячу миль к северу от Виннипега до Черчилла, Манитоба, по юго-западному берегу Гудзонова залива. Черчилл не был настоящим Севером — он располагался севернее лесов, но все же еще в сотнях миль к югу от Северного Полярного круга, — хотя это был самый дальний север, куда можно добраться поездом. Поездка вдохновила его. В поезде, известном как *Muskeg Express*, он познакомился с компанией попутчиков, включая Уолли Маклина, отставного инспектора — землемера Канадской Национальной железной дороги в Дофин, Манитоба. Маклин был начитанным, разговорчивым собеседником — кем-то вроде философа-любителя, преисполненного здравого смысла, — любившим цитировать Шекспира и Торо, Уильяма Джеймса и Кафку. Гульд был пленен им. Они встретились в вагоне-ресторане, и их беседа, затянувшаяся на восемь часов, затронула многие темы, включая метафорическое и литературное значение землемерных работ.

Гульд возвратился домой окрыленным, в надежде совершить еще много поездок на север. В конце весны 1966 года он планировал на месяц отправиться в штат Аляска и на Юкон и выразил более честолюбивое желание «провести зиму в арктической темноте». Он никогда больше не предпринимал других путешествий на Север или в его направлении (возможно, он опасался разочароваться), но Черчилл вполне удовлетворил его: вернувшись домой, он начал читать книги, собирать разные сведения о Севере и обдумывать значение нового опыта для него как для артиста. Уже в начале августа 1965 года он сообщил, что CBC заказала ему своего рода арктический документальный репортаж, что-то вроде арктического варианта «Под сенью молочного леса» Дилана Томаса³⁹.

Через год он планировал дебютировать в роли драматурга с *The Festival at Tuk*, который «подразумевал создание своего рода арктического Байройта» в Туктоятук (Северо-западная территория), в котором выдающиеся фигуры канадского искусства играли бы самих себя. (Он продолжал говорить о постановке этой пьесы на сцене или на радио вплоть до 1970 года, но идея так никогда и не осуществилась.)

В начале 1967 года продюсер «Идей» Дженет Сомервилл предоставила Гульду возможность сформулировать свои мысли о Севере, предложив ему сделать документальную передачу об Арктике в качестве специального проекта в честь столетия Канады. Гульд потратил почти целый год, размышляя об этом и определяя темы интервью. Он не хотел делать обычную документальную передачу, в которой были бы представлены факты и мнения, ему представлялась, скорее, импрессионистическая «пьеса настроения», в которой он свел бы воедино различные взгляды людей, в жизни которых Север оставил какой-то след.

После рассмотрения большого числа кандидатов он выбрал пять человек. «Нам были нужны энтузиаст, циник, правительственный чиновник, наблюдающий за распределением бюджета, а также некто, представляющий собой безграничные ожидания и бесконечные возможности разочарования, которое неизбежно поражает ищущий дух тех, кто отправляется на Север в поисках своего будущего, — написал он впоследствии. — Мы чувствовали, что нам необходим также некто, чей опыт Севера объединял бы в себе все эти позиции, кто был бы одновременно практичным идеалистом и разочарованным энтузиастом»⁴⁰.

Было очевидно, кто устраивал Гульда во всех смыслах: Уолли Маклин, беседы с которым подтолкнули его к созданию этого проекта. Маклин стал рассказчиком программы, осью, вокруг которой все вращалось, и именно у Маклина Гульд взял первое интервью в Виннипеге в день Благодарения. Позже, в Торонто и Оттаве, он записал других участников. Роль энтузиаста досталась Джеймсу Лотцу — биологу, географу, антропологу, профессору Университета Св. Павла в Оттаве. Он видел все в идеалистической, призрачной, утопической перспективе. Циником был Фрэнсис Вэлли (Фрэнк) — профессор социологии в Карлтон-университете в Оттаве, прежде представлявший федеральное правительство в центральной Арктике. Он находил действительность Севера уродливой и скептически относился к романтическим иллюзиям других. Правительственный чиновник — распорядитель финансов — Р. А. Дж. Филипс (Роберт), федеральное должностное лицо и член Тайного совета. В отношении Севера он был прагматиком и верил, что правительство может улучшить жизнь тамошних людей. Все трое участников — плодотворные авторы и редакторы текстов, посвященных Северу. Наконец, роль человека, «представляющего собой безграничные ожидания», принадлежала Марианне Шрёдер, медсестре, которая работала в миссии в Корал-Харбора на острове Саутгемптон, Исландия, в северо-западной части Гудзонова залива. Ее первоначальная благоговейная и сентиментальная реакция на Север, запечатленная в первой части программы, исчезла, когда она столкнулась с грубыми реалиями местной жизни.

Даже в конце 1967 года, уже сделав все пять интервью, Гульд еще не решил, какую форму примет его документальная передача. Вначале он собирался создать цикл из пяти частей — по одной на каждого персонажа. В записке, датированной уже 15 ноября, Дженет Сомервилл написала, что Гульд готовил «две вымышленные документальные программы, каждая по часу». В конце концов он собрал расшифровки стенограмм интервью, укрылся на несколько недель в номере мотеля в Вэвэ и возвратился уже со сценарием. Он увлеченно работал в течение всего дека-

бря, чтобы успеть сделать программу к концу года, посвященного столетию Канады, и закончил за день до выхода радиопередачи в эфир.

Гульд разработал несколько инновационных приемов и был настолько требователен к стандартам записи, что использовались почти запредельные возможности доступной технологии; для передачи, длящейся менее часа, потребовалось несколько сотен часов студийного времени. Технический контроль осуществлял Лорн Талк, с которым Гульд уже работал над программой «В поисках Пет Кларк». Талк работал на CBC с 1959 года, в то время ему было всего двадцать лет. Впоследствии он станет близким другом Гульда и одним из тех, кому он особенно доверял в последние годы жизни. Талк вспоминает: чтобы закончить передачу вовремя, приходилось работать по шестнадцать часов в день, более ста часов в неделю; нередко они с Гульдом покидали студию в три или четыре часа утра и завтракали дома у Талка. Работали на износ, но Гульд казался неутомимым, им двигал невероятный энтузиазм по отношению к проекту; кроме того, CBC без колебаний поддерживала проект, да и Талк был предан и Гульду, и его новому «радиобренду». (Согласно контракту, гонорар Гульда за эту передачу составлял полторы тысячи долларов — гроши в сравнении со сделанной работой. Когда-то Гульд сказал Талку, что его документальные радиопередачи обходятся ему в три-пять раз дороже, чем ему за них платят.) Свою «вымышленную документальную» программу Гульд назвал «Идеей Севера». Она вышла в эфир 28 декабря 1967 года, была широко разрекламирована и вызвала большой интерес во всей Канаде*.

В «Идее Севера» Гульд как бы повторил свою поездку на поезд в 1965 году, но уже как аллегорию, используя для вдохновения современные источники: роман Кэтрин Энн Портер «Корабль дураков», изданный в 1962 году, и фильм по нему, снятый режиссером Стэнли Кра-

* Премьера телевизионной версии «Идеи Севера» (совместное производство CBC и NET под руководством продюсера Юдит Перлман) состоялась 5 августа 1970 года. Исходная радиоверсия была слегка перемонтирована и стала саундтреком к фильму, в котором были показаны места, вдохновившие Гульда. Чтобы их снять, Перлман и ее команда проехали на *Muskeg Express* до Черчилла в ноябре 1969-го. Появились также два актера, один сыграл роль Уолли Маклина, другой — новую роль, без слов, — молодого человека, отправившегося в свою первую поездку на север; четверо остальных вводились как бы случайно. Гульд появляется на мгновение в товарном вагоне на железнодорожных путях неподалеку от Торонто, чтобы произнести вступительную речь. Он поддержал производство телесериала и был доволен результатами, а Перлман в знак благодарности представила его как «сопродюсера». Но в действительности Гульд не участвовал ни в съемках, ни в постпроизводстве; хотя в разговоре с журналистами он иногда позволял им считать, что программа была создана объединенными усилиями или даже что она была его собственным шоу.

мером в 1965-м⁴¹. (Роман и фильм Гульд любил до конца своих дней и Талк вспоминает, что они смотрели фильм вместе.) Роман, действие которого происходит в 1931 году, рассказывает о морском путешествии разных пассажиров из Мексики в Германию. Портер подает историю путешествия как аллерию: судно — мир, пассажиры — общество, разделенное по национальной принадлежности, классам, занятиям, типам личности, нравственному поведению, предрассудкам. В «Идее Севера» морское путешествие превратилось в поездку пассажиров поезда, каждый из которых высказывает свою точку зрения по вопросам, возникающим по мере соприкосновения с реальностью Севера. Гульд признавался, что отдельные эпизоды и воистину контрапунктическая структура «Корабля дураков», где герои взаимодействуют друг с другом в различных изменяющихся ситуациях, что постепенно обнажает все более сложные проблемы, оказали на него влияние. Роман состоит из трех неравных частей: сравнительно короткие эпизоды («Посадка» и «Гавани») — открывают и замыкают длинную центральную часть морского путешествия («Открытое море»). В «Идее Севера» аналогично — короткий пролог и эпилог создают своего рода обрамление для центрального эпизода путешествия на поезде.

Идея сделать Уолли Маклина рассказчиком — первым среди равных — совершенно явно родилась под влиянием фильма «Корабль дураков», в котором карлик Глокен в начале и в конце фильма говорит «в камеру». Однако «Идея Севера» — не просто «Поезд дураков». Для Гульда это не социальный комментарий и не сатира вселенского масштаба, как у Портер, — он вел хронику собственной аллегорической поездки. Портер напоминает нам, что такая аллегория уже «очень стара, долговечна и трогательно знакома», а моделью для нее послужил «Корабль дураков» немецкого поэта Себастьяна Брандта, написанный в 1494 году. «Идея Севера», таким образом, находится в рамках традиции, которая так же стара, как и сама литература.

Драматургический замысел Гульда таков: как только заканчивается трехминутный пролог⁴², пять его персонажей отправляются поездом *Muskeg Express* до Черчилла и в пути обсуждают Север. Сюжет поездки, развивающийся под стук колес поезда, разворачивается в пяти действиях, в каждом из которых отражаются различные стороны жизни на Севере: эффект изоляции, развитие Севера, разочарование в Севере,

* Между прологом и началом движения поезда Гульд вставил свое собственное двухминутное введение. Это была его единственная оплошность. Автобиографические комментарии, введение героев и напыщенный тон прозы Гульда, типа «потрясающий гобелен тундры и тайги», вносят диссонанс в эту атмосферу.

последствия поселения белых для местного населения и возможное будущее Севера*. В девятиминутном эпилоге остается только Уолли Маклин: он произносит несколько бессвязный монолог, в котором излагает свое «поэтическое видение» Севера и подводит итог темам передачи. Это происходит на фоне финала Пятой симфонии Сибелиуса — единственной звучащей здесь музыки. (Гульд использовал запись 1965 года Берлинского филармонического оркестра под управлением Караяна, которую считал «идеальным исполнением Сибелиуса как страстного, но сдержанного композитора»). Программа заканчивается на оптимистической ноте: Маклин отклоняет и наивные, и циничные представления о Севере, но сохраняет веру в значимость региона как носителя архетипического опыта и как альтернативы духовной пустоте современного городского общества.

«Идея Севера» включает совсем немного фактических сведений об истории, географии, населении, социологии, политике и экономике Севера; о растущем интересе к Северу после Второй мировой войны, особенно после создания федерального Департамента по делам Севера и природных ресурсов в 1953 году; о вопросах, связанных с исконными требованиями закрепления прав на землю, с которых местное население согнало в конце шестидесятых. Фактически, Гульд преднамеренно включил актуальные темы из своих интервью, подавая их метафорически, универсально. Он никогда и не задумывал рассматривать перспективы Севера и его обитателей с позиции местных жителей; общество эскимосов, например, исследовано исключительно с точки зрения белого человека. На самом деле «Идея Севера» посвящена визиту южан, которые «появляются, чтобы оценить их собственную работу и жизнь, сравнивая ее с довольно шаткой креативной перспективой» Севера, и духовно преображаются в результате приобретенного опыта. «Передача о канадском Севере была лишь предлогом, — сказал Гульд год спустя. — То, о чем действительно шла речь, как точно заметил мой друг, — так это о темной ночи человеческой души. Это было очень суровое эссе о воздействии изоляции на человечество».

Предлагая свои интервью, Гульд знал, чего хотел. Все пять его героев, как он сказал, «были людьми, пережившими изоляцию совершенно особым образом», и в его интервью вопросы главным образом сосредоточились на последствиях одиночества — тема, интересовавшая

* Один частично смонтированный эпизод, посвященный теме «средств массовой коммуникации — относительно северного опыта и сенсорных потерь», был, в конечном счете, исключен, потому что передача оказалась слишком длинной. По моим сведениям, никакой пленки или расшифровки стенограммы этой части не сохранилось.

его в то время. Он сам проходил тогда испытание одиночеством, оставив публичную жизнь с тем, чтобы культивировать физическую и интеллектуальную изоляцию, которую считал необходимой для творчества. Диалектика мысли в «Идее Севера», таким образом, отразила идеи об одиночестве, которые в конце шестидесятых будоражили его собственное сознание. Гульд намеренно не использовал имена героев вне своего введения к передаче. Для его целей они были не людьми, а бесчеловечными голосами, представляющими лишь точки зрения, и делая их абстрактными, убирая имена и индивидуальности (а также точные данные и личные отношения) из общей композиции, он подчеркивал метафорический и автобиографический характер передачи. Что касается движения поезда в «Идее Севера», то его следует понимать как внутреннее движение во времени и пространстве, в котором Гульд находился с 1964 года. «Это — мой точный портрет», — сказал он о передаче. «В отношении содержания это настолько приближается к автобиографическому изложению, насколько мне необходимо на данном этапе моей жизни».

«В действительности это была документальная передача, которая вела себя как пьеса»

«Контрапунктическое радио» — вот термин, которым Гульд определил художественную форму, изобретенную им в «Идее Севера». Действующим принципом был настоящий монтаж в кинематографическом смысле слова — создание новых форм, эффектов, эмоциональных коннотаций с помощью целенаправленного редактирования. (У Гульда были две книги Сергея Эйзенштейна, российского кинорежиссера, одного из пионеров кинематографического монтажа.) Но именно в тех фрагментах передачи, что вызвали самое большое количество комментариев и споров и заставляли слушателей проклинать свои радиоприемники, принимавшие, как им казалось, перекрывающие разговор помехи, — и слышалось сразу два, а то и больше голосов, звучащих одновременно, как в контрапункте. Пролог, который знакомит слушателей с темами передачи и с ее техническими приемами, по сути, — контрапунктическое трехголосие, кропотливо отредактированное с целью достижения прозрачности и выделения тематически значимых голосов. Гульд называл эту часть «трио-соната» — а по первоначальному замыслу предполагался даже «квартет», — хотя все это больше похоже на фугу:

три голоса, представляющие противоположные взгляды на Север (Шрёдер, Вэлли, Филипс) вступают один за другим и в конце концов говорят все одновременно, пока разговор не затихнет. Но кульминация контрапункта — четвертая сцена, которую Гульд окрестил «эски-мосской»: в ней он воспроизводит две одновременные беседы (Вэлли — Шрёдер и Филипс — Лотц) в вагоне-ресторане и тем самым ставит слушателя в положение официанта, пытающегося понять их.

«Совершенно справедливо, что в сцене в вагоне-ресторане не каждое слово может быть различимо, но ведь если уж на то пошло, то в финальной фуге из «Фальстафа» Верди тоже не каждый слог слышен. Сознание того, что реально услышана может быть лишь часть слов, положенных на музыку, редко отпугивало оперных композиторов от сочинения вокальных трио, квартетов или квинтетов, — их интересовала, в первую очередь, целостность структуры, игра консонансов и диссонансов в многоголосии; и совершенно независимо от моей веры в то, что большинство из нас способно воспринимать гораздо больше важной информации, чем нам кажется, мне бы хотелось думать, что эти сцены можно слушать совершенно так же, как вы слушали бы фугу из «Фальстафа»». Гульд хотел найти такие радиопередачи, которые завладевали бы вниманием слушателя, заставляли бы его на слух решать головоломку, как делает каждый, когда теряется в сложных структурах музыки Баха или Штрауса*. В «Идее Севера» форма использовалась для выявления содержания. Беседуя с Джоном Джессопом, в то время студентом, писавшим диплом, посвященный документальным радиопередачам Гульда, в передаче «Радио как музыка»⁴³, вышедшей на экран в 1971 году, Гульд сказал, что хотел «создать структуру, в которой можно было бы участвовать в выборе различных подходов и решении проблем, появляющихся одновременно». Контрапункт голосов подчеркивал диалектическую природу предмета разговора.

Этот контрапункт производил огромное впечатление не только своим инновационным подходом, но и с чисто технической точки зрения: ведь Гульд и Талк работали с монофоническим звуком, аналоговыми пленками, разрезая и склеивая пленки по старинке. Не менее оригинальным в «Идее Севера» оказался синтез трех источников: документалистики, музыки и драмы. При всей своей абстрактности и художественности это и есть документальная передача о Севере. Однако документальный мате-

* Даже в своих более традиционных передачах Гульд стремился избежать разделения планов на главные и второстепенные: если кто-то говорил на фоне музыки, и голос и музыка были одинаково громкими, вынуждая слушателя слушать их контрапункт. Практика «увода» музыки на второй план при вступлении голоса вызвала у него раздражение.

риал несет в себе энергию драмы, что передается через столкновение характеров, различных перспектив. (Это было сделано исключительно при помощи монтажа: все пятеро персонажей даже не были знакомы друг с другом, и интервью с каждым из них Гульд записывал отдельно).

Гульд отчетливо осознавал свою роль в рамках канадских традиций радиодокументалистики и радиодрамы. Едва в Канаде появилось радио, на нем сразу же стали транслировать радиопьесы; и как только в 1938 году на CBC был создан департамент драмы — фактически, первый национальный профессиональный театр, — развиваясь, радиодрама превратилась в мощный и влиятельный жанр. Молодой Гульд был завоужен им. Особое впечатление на него производила передача «Сцена» — популярный цикл новаторских постановок, транслировавшихся воскресным вечером. В 1944 году ее основал Эндрю Аллан — руководитель Национального департамента драмы, которого журналист Ноултон Нэш назвал «солнечным королем Золотого века радио». Для людей гульдовского поколения «Сцена» была школой. «В передачах «Сцены» многие из нас впервые слышали Шекспира, Софокла, Ибсена, — вспоминал Роберт Фалфорд, — а также впервые узнали о том, что канадские авторы писали вещи увлекательные и социально востребованные».

«Сцена» дала Гульду первоначальное представление о радиопередаче, объединяющей принципы документалистики и драмы для достижения, наряду с художественными, этических и социальных целей. Драматурги «Сцены», пережившие времена Великой депрессии и Вторую мировую, обратились к социальной тематике и сняли табу с религиозных, политических, военных, классовых и иных вопросов, включая и такие острые, как канадский Север.

«Хотя по видимости радио было театральным, многое в нем оказалось одновременно и документальным — в самом настоящем смысле слова, — и очень высокого качества, — заявил Гульд в передаче «Радио как музыка». — Во всяком случае, различия между драмой и документалистикой были, как мне казалось, благополучно и успешно отброшены в сторону». В радиопьесах программы «Сцена» отражалась специфика радио, их техническое мастерство произвело большое впечатление на юного Гульда. Он отмечал новаторство драматургов «Сцены», таких, как Джералд Ноксон, который пришел на радио из кино и привнес кинематографические приемы монтажа, помогающие слушателям «войти в тему»; Гульд улавливал, например, некоторые «очень замысловатые постановки микрофонов», которые впоследствии вдохновили его на попытку передать ощущение «пространства и близости» на радио.

Но для Гульда «контрапунктическое радио» — нечто большее. «Идея Севера», настаивал он, была музыкальным произведением. (Дженет

Сомервилл называла ее «Финляндия»⁴⁴ для Канады»). Стремление представителей смежных искусств (например, Томаса Манна) опираться в своем творчестве на музыкальные законы, всегда восхищало Гульда, и, оказавшись на радио, он стал двигаться в этом же направлении. Его размышления о монтаже голосов и звуковых эффектов были музыкальными — все они касались ритма, структуры, тона, динамики, темпа и всеобъемлющего использования тишины. Структуру и звуковые эффекты своих радиопередач он описывал с помощью музыкальной терминологии: соната и рондо, канон и fuga, *crescendo* и *decrescendo*, — а свои сценарии именовал партитурами. В студии он хотел «дирижировать» воспроизведением уже записанного, желая добиться более правильного ритма в последовании частей — Филипс вспоминал, что Гульд «дирижировал» даже во время их первого интервью, — и в процессе монтажа, превращая «сырые» интервью в законченную «музыку» голосов, он часто соединял слово за словом, слог со слогом. Звук движущегося поезда, постоянно присутствовавший в «Идее Севера», он расценивал как *basso continuo*, и при монтаже тщательно отработывал его «тон и ритм»; изменения *basso continuo* оказывают воздействие на структуру и вызывают смену декораций — купе, мягкий вагон, пассажирский вагон, вагон-ресторан. Гульд также не мог не поддаться искушению определить эпизод партитуры, отделяющий пятый акт от эпилога, как «каденция поезда». Он даже решил нумеровать свои документальные радиопередачи номерами опусов. «Идея Севера» была «Ор. 1».

Все это выглядит радикально с точки зрения документального радио, но хорошо знакомо тем, кто занимается музыкой. Принцип коллажа стал центральным для многих видов искусства в шестидесятые, особенно для тех, кто использовал возможности электроники. Но, кроме того, по мнению многих композиторов того времени, слово может быть материалом музыки. Канадский композитор Иштван Анхальт, отмечая «разговорные композиции» Шёнберга, Мийо, Берио, Кагеля, Лигети, Люто-славского, Штокхаузена и других, определял их как «одно из значительных событий в современной истории западной музыки»*. Маклюэн в интервью с Гульдом в 1965 году говорил, что «произнесенное слово есть музыка, чистая музыка, в любое время. Это — форма пения».

Не только речь, но и другие звуки после Второй мировой войны становились «материалом для музыки»: например, в конкретной музыке и в некоторых из алеаторических работ Кейджа, — и не только в среде композиторов. Сэмюэл Беккет в своих последних театральных радио-

* Одно из сочинений Анхальта — *Cento* (1967) — проиграно на Гульда впечатление, и он взял у композитора интервью на эту тему для радио CBC в 1969 году.

и телепостановках также использует музыкальные принципы. И «партитура» фильма Хичкока «Птицы» — тоже своего рода музыка, сотканная из голосов птиц, обработанных с помощью электроники. Известно, что Гульд не был поклонником электронной, конкретной и алеаторической музыки своего времени, но все же его «контрапунктическое радио» совершенно определенно вписывается в этот контекст.

Даже там, где он не пользуется узнаваемой музыкальной техникой, «контрапунктическая» документальная радиопередача может быть использована также и с познавательной целью; таким образом, она достойна быть отнесенной к сфере музыкального. Форма и техника у Гульда всегда соотносены с содержанием: когда, например, Марианна Шрёдер жалуется на судьбу женщин, унижаемых в Инuitских сообществах⁴⁵, ее голос затихает, и в тишине раздается мужской голос — Джеймса Лотца. Гульд чувствовал, что слушатель в конце концов настолько хорошо ознакомится с точкой зрения каждого героя, что сможет воспринимать их голоса как инструменты, полагаясь на уже возникшие с ними ассоциации. Ко второй половине «Идеи Севера», говорил он, «они [персонажи] стали настолько архетипичными, что мы больше не нуждались в точном слове, чтобы идентифицировать их с позициями; нам были необходимы только звук их голосов и техника их смешивания с другими голосами, чтобы добиться нужного эффекта». Это — мощный ассоциативный вид радиопередач, именно тот вид «музыки», к которому обращался Штокхаузен, когда писал, что «электронная музыка освободила внутренний мир»: нечто совершенно внутреннее, личное, лучше всего переживаемое дома, в одиночестве, предпочтительно с закрытыми глазами и воображением, свободно оценивающим ее структуру и смысл. Иными словами, Гульд стремился дать новую жизнь «бестелесным» звукам, предлагая их первому поколению радиослушателей.

«В той или иной степени, все сюжеты, которые я выбирал, затрагивали проблему одиночества — даже сюжеты музыкальные»

«Идея Севера» удивила, смутила, бросила вызов многим слушателям, но в то же время была повсюду превозносима как амбициозная, инновационная, поэтическая и технически отшлифованная — такая, какими будут, на самом деле, все основные документальные радиопрограммы Гульда. Он гордился ею и горел желанием снова работать над

подобными радиопередачами. Весной 1968 года CBC, в целях развития своей новой службы стерео FM, поручила ему сделать еще одну программу, и он сразу приступил к созданию продолжения «Идеи Севера» на другой канадский сюжет — о Ньюфаундленде. В августе и сентябре 1968 года он провел месяц на Ньюфаундленде, записывая интервью. Эту поездку он позже назвал «одним из самых волнующих опытов моей жизни». На сей раз он собрал большее количество участников — тринадцать; некоторые из них были весьма колоритны, например барды-сказители, однако все вместе они появляются лишь дважды: в прологе и эпилоге — «подобно греческому хору». (Семь персонажей, фактически, присутствуют только в этих частях.) Сценарий разрабатывался в течение года; программа не монтировалась до осени 1969 года и потребовала более трехсот часов студийной работы (хотя длится чуть менее часа). В день выхода передачи, 12 ноября, была открыта новая служба стерео FM в Оттаве, одна из трех существующих в Канаде в то время; однако программа была слишком сложна для передачи с помощью монофонического звука средневолнового радио*.

Гульд назвал эту документальную передачу «Опоздавшие». Ньюфаундленд стал канадской провинцией только в 1949 году и еще в течение двадцати лет боролся за равные с другими провинциями права в рамках Конфедерации. Программа, как Гульд написал позже, «со всей очевидностью, была посвящена взгляду на провинцию как на остров, морю, которое отделяет материк и его жителей расстоянием, преодолеваемым паромом, проблемам поддержания минимально «технологичного» стиля жизни.

Но она была также об «изоляции», о том, что провинция, будучи одновременно частью Канады, отделена от мейнстрима канадской жизни, — и о «цене этой изолированности». Одиночество и изоляция снова рассматриваются с точки зрения культурной перспективы и на примере Ньюфаундленда, выступающего в качестве метафоры. В основе сюжета — недавний шумевший судебный процесс в Ньюфаундленде, связанный с ликвидацией отдаленных деревень. По словам Лорна Талка, Гульд был потрясен, когда прочитал в газете, что премьер-министр провинции Джоуи Смолвуд представил законопроект, предлагающий, из экономических соображений, переселить людей из отдаленных деревень в крупные населенные пункты. Но Гульд не выразил свой протест каким-либо общепринятым способом. Как и в случае с «Идеей Севера», он оставляет свои убеждения при себе, воздерживаясь

ясь от комментариев, и создает очередную «пьесу настроения». В соответствии с замыслом, тринадцать персонажей передачи — уроженцы деревни Сент-Джозеф (на самом деле только некоторые из них действительно были ее жителями), которые покидают место своего проживания, и деревня становится призрачным, заброшенным уголком. На сей раз роль *basso continuo* играет плеск океанских волн, бьющихся о скалистый берег; Гульд манипулировал этими звуками, чтобы создать у слушателя ощущение приближения к острову в начале передачи и удаления — в конце.

Глен наслаждался возможностью работать, используя стереоэффекты. Даже в фонограмме «Идеи Севера», выполненной в моноформате, он экспериментировал с фильтрами, стремясь создать эффект объемности, теперь же он мог творить большие «скульптурные», многомерные композиции. К достоинствам документалистики, драмы и музыки он успешно добавлял возможности еще одного, четвертого вида воздействия — кино. Теперь он мог усиливать познавательный и драматический эффекты, заставляя персонажи двигаться, меняя местами источники звука внутри звукового объема, — используя приемы, которые, по аналогии с техникой кино, называл панорамными съемками, дальним и ближним планами, наплывами и так далее. Пространство служило ему формой выражения отношений между персонажами. В одной сцене, например, он поместил пожилого священника в пределах звукового спектра таким образом, что казалось, он говорил, стоя над всеми, как бы с кафедры проповедника. В другом случае он создал видимость близких отношений между мужчиной и женщиной, которые на самом деле даже не были знакомы; они говорят с противоположных сторон звукового спектра, разделенные морем. В четырехминутном эпилоге, по мере того как персонаж, выступающий в роли рассказчика, говорит об автомобильной поездке через всю страну, его голос, первоначально звучащий перед первым микрофоном, начинает медленно перемещаться по звуковому спектру; так он встречается «по пути» со всеми действующими лицами, двигающимися ему навстречу. Оптимизм рассказчика по поводу Ньюфаундленда противоречит мнениям других персонажей. Для иллюстрации этой ситуации Гульд создал своего рода звуковую метафору: рассказчик буквально «пролетает» мимо других героев. Рассказчик появляется также в самом конце, идет к морю и как будто «растворяется в нем»¹⁶. Лорн Талк вспоминает, что пока они добивались этого эффекта, то усыпали студию петлями пленки длиной в ярд, наброшенными на спинки стульев, музыкальные установки и на все то, что могло держать ее на нужной высоте, а сам Гульд удерживал ее с помощью карандашей, зажатых в руке.

* Чтобы эта документальная передача стала доступной национальной аудитории, CBC Learning Systems выпустили ее на LP в 1971 году. «Идея Севера» вышла в эфир в том же году.

В 1969 году, по предложению Джона Робертса, Гульд начал готовить документальную радиопередачу, посвященную Леопольду Стоковскому. Он воспринял это поручение как некую передышку после огромного напряжения в работе над «Опоздавшими», но тема и впрямь по настоящему увлекла его. Он был давним, страстным поклонником Стоковского, ставил его очень высоко, восхищался его оригинальными, «экстатическими» интерпретациями, его поддержкой новой музыки, его «поисками нравственных отношений, соответствующих его эстетическим устремлениям», его открытостью к экспериментам и к использованию звукозаписи и других электронных СМИ. Стоковский был своего рода «Гульдом начала XX века», проповедовавшим веру в звукозапись, радиовещание и кинематографию, сотрудничавшим со звукоинженерами, чтобы улучшить технологию и методы звукозаписи. В декабре 1969 года, спустя три года после записи Пятого концерта Бетховена со Стоковским — опыта, от которого он был в восторге. Гульд взял интервью у дирижера в его нью-йоркской квартире. (Оно было снято командой NET, которая готовила собственный документальный фильм, посвященный Стоковскому.) Законченная в августе 1970 года программа — «Стоковский: радиопортрет» — была передана 2 февраля 1971 года. (Передача NET вышел в эфир на CBS следующим вечером). В известном смысле и в этой и в более поздних документальных передачах о музыкантах (Казальсе, Шёнберге, Штраусе) Гульд продолжал исследовать интересующую его тему одиночества и изоляции, поскольку все его персонажи находились в стороне от господствующих музыкальных течений своего времени.

И вновь Гульд отказался от документальной передачи типа «факты-лица» в пользу «пьесы настроения». В его намерения не входило создать краткую биографию; скорее, как он написал Стоковскому, он собирался представить «эстетические идеи, которые были главными в период вашей карьеры». Гульд сделал пятиминутное вступление, далее же единственный звучащий в передаче голос был голосом Стоковского — тот был достаточно словоохотлив и без труда «наговорил» материал для часовой передачи. Гульд стремился добиться «эффекта, одновременно расслабляющего и концентрирующего». На сей раз в роли *basso continuo* выступила «непрерывная и, я надеюсь, «бесшовная» музыкальная структура, — писал Гульд Стоковскому, — состоящая из фрагментов Ваших записей разных лет. Конечно, ни одно из произведений не звучит целиком, и их следует рассматривать, если использовать кинематографические термины, как последовательное наложение, которое создает целостную гармоничную атмосферу, определяющую общий музыкальный фон». Технически эта передача была менее сложной, чем предыдущие, но Гульд тем не менее использовал очень тонкий и искус-

ный монтаж; голос и музыка дополняют друг друга, создавая различные контрапунктические сочетания и разделяя стереоспектр на отдельные пространства. Один эпизод особенно поражает воображение (Гульд работал над ним очень долго): Стоковский рассуждает о народной музыке на фоне первой части Одиннадцатой симфонии Шостаковича, а Глен «влетает» в музыкальный фон фрагменты народной музыки разных стран. Такой подход представляется естественным, однако с каким удивительным мастерством Гульд соединяет в единое гармоническое целое народные мелодии и музыку Шостаковича! Сочетая различные музыкальные фрагменты, Гульд добился идеального результата, в очередной раз продемонстрировав свой необыкновенно острый слух и виртуозную редакторскую технику.

Несмотря многочисленные обязательства по части записи своих исполнений, Гульд стремился и дальше заниматься радиоискусством. Весной 1971 он начал работу над документальной передачей, в которой собирался исследовать «сущность морали» шестидесятых, давая высказаться Кристоферу Букеру, автору *The Neophiliacs: A Study of Revolution in English Life in the Fifties and Sixties* («Неофилы: исследование революции в английской повседневной жизни в пятидесятых и шестидесятых годах», 1969). Гульд снова планировал использовать приемы «контрапунктического радио»; интервью с Букером создавало бы *basso continuo*. И опять предмет разговора рассматривался бы не с позиций журналистики, а метафорически: такие феномены, как «сердитые молодые люди» и «свингующий Лондон» предоставляли ему возможность обратиться к одной из его любимых тем — опасности прогресса и моды. И по мере того как Гульд размышлял об этой передаче, он осознал необходимость «сильного противосложения»; и он нашел его так далеко от «Свингующего Лондона», как только возможно, — среди непреклонно консервативных меннонитов⁴⁷ южной Манитобы, традиционному образу жизни которых угрожали современные тенденции и технологии. Той же самой весной он обдумывал предложение создать документальную передачу о канадском Западе, и его первым импульсом было рассмотреть предмет с точки зрения меннонитских, хаттеритских и духоборских общин. Но вскоре он отложил и шестидесятые*, и канад-

* Но Гульд не расстался с мыслью об осуществлении проекта «Букер». В сентябре 1971 он предложил Хелен Уитни, редактору NBC News, сделать телевизионную передачу, в которой был бы «рассмотрен «торовианский» стиль жизни как очевидный в современной Америке», адаптация моей темы к региону, находящемуся по южную сторону границы... влияние изоляции и одиночества на творческие способности человека». Передача, посвященная «протесту против некоторых аспектов материализма» в молодежной культуре шестидесятых, так никогда и не была сделана.

ский Запад, и сосредоточился на меннонитах, образу жизни и идеям которых он, несомненно, придавал большое значение.

В июле 1971 года он провел две недели в Виннипеге, интервьюируя меннонитов. (Местная газета сообщила, что он останавливался в четырех разных отелях: в одном его не устроил кондиционер, в другом — ковровое покрытие.) Он монтировал записи главным образом в собственной студии в начале 1972 года, а в ноябре записал две религиозные службы, одну на английском языке, другую — на немецком, в меннонитской общине верующих Ватерлоо и Китченера. Выход передачи в эфир был запланирован на 1973 год, но Гульд закончил работу над ней только в конце этого года: согласно его письмам, его задержала забастовка сотрудников CBC, а затем спор, суть которого заключалась в том, «действительно ли права на продукцию, произведенную в моей собственной студии, находятся под юрисдикцией Союза техников, или же нет». В 1974 году он был отвлечен радиопроектами, посвященными столетию со дня рождения Шёнберга, так что документальная передача о меннонитах, получившая название «На земле мир» (меннониты долгое время с гордостью употребляли это выражение, считая, что оно отражает их характер) была закончена только летом 1975 года; но даже после завершения она долгое время не выходила в эфир из-за «бюрократических проволочек» и лишь 25 марта 1977 года была передана в специальном выпуске «Идей».

С окончанием работы над передачей «На земле мир» Гульд стал автором подлинной «Трилогии одиночества»: на примере братства меннонитов он представил всех тех, кто пытается жить вне господствующего уклада общества. Его тема — одиночество и изоляция, рассмотренные теперь уже с религиозной точки зрения и на сей раз в особенно сильном автобиографическом ракурсе (девиз меннонитов — «В этом мире, но от мира сего» мог бы быть выгравирован на двери гульдовского жилища). Записывая «На земле мир» в технике квадрофонического звука, он надеялся затем еще более усовершенствовать стереофонический звук «Опоздавших». Он переписывался с продюсером радиодрамы CBC, который планировал выпуск нескольких экспериментальных передач с квадрофоническим эффектом, и Гульд хотел принимать в них участие, но в конце концов от квадрофонического радио вообще отказались. Однако программа «На земле мир» оказалась еще более сложной, чем «Опоздавшие»: по его мнению, предыдущие документальные программы стали выглядеть просто григорианским пением по сравнению с ней. В передаче было девять персонажей, в ней использовался особенно сложный комплекс звуковых эффектов и музыкальных вставок. (Меннонитская религиозная служба выполняла роль *basso continuo*.) В начале

программы, в то время как несколько выступающих обсуждают причины изоляции меннонитов, Гульд иллюстрирует конфликт духовного и материального контрапунктом двух музыкальных фрагментов: Сюиты для виолончели Баха и песни *Mercedes-Benz* в исполнении Дженис Джоплин. На протяжении всей программы Гульд демонстрирует новый уровень изысканности и утонченности, а его использование монтажа не только впечатляет, но часто вызывает глубокое волнение.

Во время работы над передачей «На земле мир» Гульд создал еще один портрет современного музыканта — виолончелиста Пабло Казальса (выбор достаточно удивительный). Подход Гульда к исполнению, в особенности Баха, имел мало общего с интерпретациями Казальса, хотя он и признавал его величайшую музыкальность и «абсолютно недооцененное» дирижерское мастерство. Он также восхищался хоральным произведением *El Pessebre*, сочиненным Казальсом, и именно запись Казальса сюиты Баха использовал для выражения одухотворенности в третьей части «Трилогии одиночества». Он находился также под сильным впечатлением от широкого культурного кругозора и мировоззрения Казальса, его просвещенной морали и политических взглядов. (Будучи сдержанным и пуританским по духу артистом, Гульд питал склонность к людям эмоционально «открытым».) Казальс все еще вел активный образ жизни и, когда в августе 1972 года Гульд отправился в штат Вермонт на неделю, чтобы взять у него интервью на *Marlboro Festival*, его поразило энергичное рукопожатие старика; он также взял интервью у некоторых из учеников Казальса и его коллег. Голос Казальса был уже старческим и имел сильный акцент, поэтому музыкант не мог участвовать в озвучивании; по этой причине Гульд воспользовался удивительно красивым голосом Альберта Кана, автора биографии Казальса «Радости и печали». Передача «Казальс: радиопортрет» была закончена, но не успела выйти в эфир до смерти Казальса, последовавшей в октябре 1973 года (ему было девяносто шесть лет); тем не менее ее передали без всяких изменений (длилась она приблизительно семьдесят шесть минут) 15 января следующего года.

«Контрапунктическое радио», совершенно очевидно, требовало и новой категории слушателей, скорее интересующейся современной музыкой, чем новостями и развлечениями. Документальные передачи Гульда слишком сложны, чтобы быть понятыми при первом прослушивании, но он, очевидно, считал их работами, которые переживут свою первоначальную функцию «сиюминутных сюжетов» и сохранятся в виде записей, от которых можно получать удовольствие и изучать, как музыкальные пьесы. И они действительно достойны вдумчивого исследо-

вания, хотя совершенно недооценены даже его поклонниками. Помимо его лучших музыкальных исполнений, эти передачи представляют собой оригинальную и тщательно выполненную творческую работу, которую он когда-либо делал, к тому же содержат глубоко личные выводы по наиболее важным для него вопросам. Передачи получили должное признание среди тех североамериканских и европейских слушателей, которые относятся к радио как к виду искусства. Ричард Костелянец, например, считает Гульда, может быть, самым большим радиохудожником Северной Америки, повлиявшим на его собственные радиоработы. В Германии, где, как отмечает Костелянец, радио является частью культуры, передачи Гульда вызывали огромное восхищение и имели большое влияние. Например, Клаус Шёнинг, основатель студии акустического искусства *Westdeutscher Rundfunk*, считает «Идею Севера» значительным образцом ранней экспериментальной радиодрамы, которую он называет *neue Hörspiel*, или «искусством акустики».

Во всяком случае, Гульд был убежден в художественной ценности «контрапунктического радио» и не имел никаких сомнений относительно уровня собственного мастерства; здесь нет и следа той неуверенности, которой отмечены его литературные труды и композиции. «В последние несколько лет я потратил не менее половины моего времени, работая над радио- и телепрограммами, которые не имеют ничего общего с музыкой», — сказал он в 1970 году. Конечно, было немало людей, в том числе его поклонников и друзей, которые желали бы, чтобы он больше записывал свои музыкальные интерпретации, вместо того чтобы растрачивать время на трудные для понимания радиопередачи. Но Гульд никогда не думал, что его творческие усилия были напрасными. Когда дело касалось радио, его энтузиазм и энергия казались безграничными, и он был столь предан этой работе, что, как показывает его корреспонденция, обязательства, связанные с записью музыки на СВС иногда становились, по его мнению, если уж не просто необходимым злом, то, по крайней мере, чем-то второстепенным, по сравнению с его работой для радио СВС. Гульд мог подолгу и с очевидным удовольствием говорить о своих художественных замыслах и методах в интервью, посвященных его работе на радио, — столь велики были его восхищение самим процессом и гордость собственными мастерством и фантазией.

Его энтузиазм легко понять: успех в новом жанре радиоискусства компенсировал его переживания от неудач в композиторском творчестве. Он никогда не сомневался в том, что, создавая «контрапунктическое радио», действительно творил музыку. Гульд сказал в «Хорошо темперированном слушателе»: «В последние пять лет я пришел к выводу,

что абсолютно неверно рассматривать этот специфический вид работы, требующей точности фразировки, регулировки темпов, которых можно добиться, скажем, в интервью, подобном тому, в котором я сейчас участвую, и уже потом, *post factum*, в студии, нарезая его и монтируя маленькими кусочками, растягивая одну фразу и акцентируя другую, добавляя где-то немного реверберации, используя сжатие или фильтр, — короче, неверно думать, что это является чем-то иным, а не композицией».

Портрет артиста



«Нет, я не эксцентрик!»

Самая характерная черта подлинного эксцентрика — не считать себя таковым, даже тогда, когда каждая мысль, слово и действие демонстрирует его отличие от окружающего мира. В самом начале карьеры, когда к Гульду приклеилось клеймо «эксцентрик», он воспринимал его, как правило, добродушно, и даже использовал в рекламных целях, но раздражался, если слишком большое внимание уделялось его личности в ущерб его музыке. Однако он и впрямь был чудаковат: его эксцентричность была настоящим, даже предсказуемым свойством его экстраординарного таланта. (Как сказал сэр Френсис Бэкон: «Нет совершенной красоты без некоей необычности в пропорциях».) Но Гульд, вероятно, не более эксцентричен, чем, к примеру, Владимир Пахман, Перси Грейнджер, Эрвин Ниредьхази или Владимир Горовиц — можно назвать еще немало пианистов, живших в его время. С одной стороны, как и многие артисты, он действительно был эксцентриком, но с другой — абсолютно нормальным. Пишущая братия без устали — и неодобрительно! — интерпретирует его личность и образ жизни. Журнал *Newsweek* однажды назвал его «Говардом Хьюзом¹ от музыки» — к слову сказать, Гульд им интересовался. И образ Гульда — мизантропа, параноидального отшельника, возможно, страдающего аутизмом или какой-либо еще подобной болезнью, на удивление распространен. По всей видимости, некоторые судят его, сравнивая с собой, в зависимости от собственных стандартов или согласно стандартам так называемых «нормальных» людей — иными словами, по принципу: если бы я жил как Гульд, я был бы несчастен.

Но журналист Джозеф Родди был прав, когда написал незадолго до смерти Гульда: «Было бы ошибкой рассматривать его в категориях одиозного "Призрака оперы"². Его мир богат, даже если он скрыт».

Многочисленные клише, связанные с Гульдом, берут начало в весьма обширной и красочной рекламе, которую создавали ему с тех пор, как он был вовлечен в круговорот международных турне; однако это именно те годы, когда образ жизни, который он вынужденно вел, находился в наибольшем противоречии с его темпераментом. Многие из легенд о Гульде являются преувеличением или искаженной интерпретацией обычных фактов. Впрочем, можно предположить, что он поддерживал некоторые из этих легенд, признавая или скрывая некоторые черты своей личности в угоду публике. Даже если принять во внимание его отказ от рукопожатий — и отвлечься от мысли, что любой профессиональный пианист ревностно защищает свои руки! — он не обязательно сумасшедший. Да, как правило, он отказывается пожать протянутую ему руку, и объявление на двери артистической

предупреждает об этом посетителей. Но виной тому печальный опыт: в начале карьеры, вспоминает он, некий поклонник едва не раздавил ему руку; самые опасные, говорил он, — это мужчины маленького роста и студенты. А однажды врач «сдавил мою руку, как в тисках, он ее почти сломал». Но Гульд остерегается только незнакомых: в частной жизни он часто пожимает руки, иногда по своей собственной инициативе, но только тем, чьей деликатности он доверяет. Черстин Мейер вспоминает, что пожать Гульду руку было все равно, что «взять кусок желе».

Друзья и коллеги Глена, люди его круга, прекрасно его знавшие и общавшиеся с ним в непринужденной обстановке — например в студии СВС, зале Итон-центра, в его квартире или студии, — видели в нем совсем не карикатуру, а личность, причем весьма и весьма уравновешенную. Честно говоря, большая часть его легендарных эксцентричных выходок представляет собой исключительные меры предосторожности, которыми он неукоснительно охраняет себя в ситуациях, ускользающих из-под абсолютного контроля, или в присутствии людей, которых плохо знает. В благоприятных обстоятельствах он охотно смягчает или прекращает подобное поведение. Спрашивается, по какому праву можно считать это проявлением эксцентричности?

Его поведение, иногда непривычное, всегда рационально, даже если ему приходится прилагать усилия для поддержания специфических условий, окружения и графика, в которых он нуждается для плодотворной деятельности. В течение последних двадцати лет он взял под контроль каждый шаг своей личной и профессиональной жизни, ограничивая радиус действия, требуя отныне, чтобы мир сам пришел к нему. Он перестает путешествовать морем, не летает самолетами, затем прекращает концертную деятельность, переносит всю работу по звукозаписи из Нью-Йорка в Торонто и, наконец, сам редактирует свои записи в своей же собственной студии. Образ жизни, который он культивировал, состоял, главным образом, в устранении непредвиденных обстоятельств и развлечений и в увеличении возможностей, устанавливающих его связи с внешним миром, но на его собственных, строго контролируемых условиях. Чем старше он становился, тем более эксцентричным казался окружающим. Но на самом деле он вел именно тот образ жизни, который хотел и в котором нуждался, такой, в котором не считал себя эксцентриком, и, возможно, был прав. В отличие от легенды о Гульде, правда о нем и более удивительна, и более банальна: несмотря на все странности своего характера, с которыми он боролся, Гульд стал в конце концов абсолютно состоявшейся и свободной личностью. Если же он был эксцентриком, то это та эксцент-

ричность, которая происходила, по определению Джона Стюарта Милля, как из «силы духа», так и из «таланта, интеллектуальной мощи и твердых нравственных принципов».

У Гульда не было хобби: его жизнью была работа. «Я не думаю, что мой стиль жизни подойдет многим, но мне тем не менее он нравится», — сказал он в интервью в 1980 году. — И образ жизни, и работа становятся единым целым. Итак, если это эксцентричность, тогда я — эксцентрик». С точки зрения среднего класса, он не был усердным тружеником, но скорее трудоголиком в традициях шотландских пресвитерианцев. Джоффри Пейзант был прав, когда писал, что «частная жизнь Гульда аскетична и ничем не примечательна»*. Личный дневник, который Гульд ведет в течение трех месяцев в 1980 году, свидетельствует: его существование столь уныло, что это позволяет считать слова Джоффри Пейзанта достоверными, — Гульд пишет и редактирует, немного играет, поддерживает сведенные до минимума профессиональные и личные контакты. Этот апостол электронной эры оказывается классическим типом *Old Torontonian*³, убежденным домоседом, который вполне доволен, оставаясь дома наедине с собой или, в лучшем случае, встречаясь с одним или двумя друзьями.

Как артист он имел репутацию радикала, но в некоторых отношениях обладал, скорее, темпераментом банкира, а не представителя богемы. Его «монашеский» образ жизни и привязанность к студии вполне согласуются с его этикой. Паскаль говорил: «...все несчастье людей происходит от того, что они не умеют спокойно сидеть в своей комнате». Но Гульд умел, и в результате прожил не только относительно счастливую, но и плодотворную жизнь.

Он никогда не поддавался соблазну вести жизнь знаменитости и считал славу по большей части беспокойной. Напуганный толпами поклонников, теснящихся, чтобы получше рассмотреть его, он принимает все меры, чтобы избежать этого. Он не выставляет напоказ свое состояние и не швыряется деньгами, чтобы повысить свой социальный статус или сделать свою жизнь суперкомфортной. В течение последних десяти лет жизни по мере надобности он пользуется услугами секретарей, уборщиц, технического персонала, личного помощника, но не имеет постоянной прислуги и живет так скромно, как только возможно, что его вполне устраивает. Он сам читает свою корреспонденцию и сам на нее отвечает, сам выполняет большую часть ежедневных забот и сам ведет свои финансовые дела.

* Пусть читатели решат, был ли Пейзант прав, когда добавил: «Книга о его жизни и творчестве была бы короткой и скучной».

Физически хрупкий и нервный, в повседневной жизни Гульд был особенно ранимым и уязвимым. Не удивительно, что его привлекает комфорт привычного, а любые перемены чреваты травмами. Всю жизнь он провел в городе, в котором родился, почти до тридцати лет жил с родителями, затем переселился в квартиру на Сент-Клэр-авеню, где оставался в течение двух последующих десятилетий. Свыше тридцати лет он работал на одной и той же радиостанции четверть века сотрудничал с одной и той же звукозаписывающей компанией. Он пользуется услугами одного и того же бухгалтера, одних и тех же брокеров на фондовом рынке, одних и тех же врачей и мануальных терапевтов. Даже после смерти его делами управляет все та же адвокатская контора, которую он нанял еще в середине пятидесятых годов. У него есть рояль, который он предпочитает любым другим, не говоря уже о любимом стуле. В дневнике от 1980 года он ведет счет бесчисленным неприятностям, преследовавшим его во время деловой поездки в Нью-Йорк: номер отеля, обслуживание в котором ночью не предоставлялось, неудобные кровати и кондиционер, шум уличного движения, поскольку он почти не способен к компромиссу. «Я не создан ни для путешествий, ни для сна на походных кроватях, ни для беспокойных поездок», — пишет он в дневнике.

Перед любым путешествием его волновали возможные встречи с людьми, с которыми придется встретиться или просто принимать их в расчет, — потому что любое общество ему в тягость. Он живет один и ревностно охраняет свою частную жизнь: его адрес и номер телефона известны тем немногим, кому он доверяет. Гульд был классическим интровертом: продолжительный контакт с другими людьми, в особенности с толпой, его скорее опустошал, нежели заряжал энергией. Очень рано он обнаружил, что изоляция от общества жизненно необходима для его счастья и безопасности, и для его искусства. Он писал: «Одиночество способствует созиданию», в то время как «профессиональное братство имеет тенденцию его рассеивать». Физическая изоляция помогает создавать интеллектуальную, которую он культивирует. «Я нуждаюсь в стабильности, в том, чтобы к чему-нибудь «прислониться», когда сталкиваюсь с мнениями, отличающимися от моих», — сказал он. — Я соблюдаю дистанцию между собой и противоречивыми и противоположными идеями. Мне вполне подходит работать в монастырском уединении». Это Гульда было одновременно и хрупким, и сильным: изоляция делает его похожим одновременно и на неуверенного провинциала, и на одного из героев-одиночек канадских легенд.

«Я очень замкнутый человек», — признавался он, и это соответствовало истине, но когда, при разных обстоятельствах, он объявлял, что

был «самым опытным отшельником» в Канаде или что его «мечтой является усовершенствование жизни до достижения предельной степени секретности так, как это сделал Говард Хьюз⁴», что ему «просто не нравится видеть людей», — он подпитывал свою легенду. У него нет иммунитета от одиночества, он принимает его как неизбежную плату за тот вид деятельности, к которому стремится. Да он никогда и не бывал один долгое время; частенько искал компанию не только в профессиональных целях, — но всегда на своих собственных условиях. Он нуждался в человеческом контакте и в частной жизни не претендовал на что-либо другое. Бывало, он начинал свой день с визита в бюро СВС — не обязательно, чтобы там поработать, а чтобы просто провести время, забрать корреспонденцию, посмотреть, что там происходит или посплетничать (он не прочь посплетничать, но лишь до тех пор, пока эти сплетни не были злонамеренными). Каковы бы ни были легенды, он, в отличие от Говарда Хьюза, забаррикадировавшегося в отеле, не против, чтобы его посещали в квартире или в студии, лишь бы условия были соблюдены. Друзья и знакомые, секретари и многие другие из тех, что работают с ним, посещают Гюльда в его заброшенном доме, равно как и музыканты, с которыми он играет.

Макс Фриш написал: «Технология — это искусство переделать мир так, чтобы с ним уже можно было не сталкиваться», — и для Гюльда технология была не проклятием, а благословением. Когда он не общается с кем-то лично, он «висит» на телефоне — инструменте, которым владеет виртуозно. Любой, кто становится другом Гюльда, оказывается вовлечен в широкий международный круг друзей и знакомых, с которыми он проводит немало времени, разговаривая по телефону, и часто непринужденно болтает, намного свободнее, чем при личной встрече. (Его письма — часто дружеские, забавные, информативные, иногда приоткрывающие какую-то часть его личности, но редко — глубоко личные). Он звонит, когда ему это удобно, но если вы позвоните ему сами, то «наткнетесь» на автоответчик или секретаря — даже если он дома. День Гюльда начинается с телефонного разговора и глубокой ночью им же заканчивается. Впрочем, некоторые из его друзей признаются, что засыпают под его упоенную, издали звучащую болтовню. Даже междугородные разговоры могут длиться часами. И создается впечатление, что он не понимает разницы часовых поясов. Он даже читает по телефону эссе или книги или пропевает целые музыкальные произведения. Некоторые из музыкантов — его партнеров — рассказывали, что он любил репетировать по телефону, напевая партию фортепиано. Он становится пользователем бесплатной телефонной линии СВС, соединившей Торонто, Оттаву и Монреаль, и, как только позво-

лила технология, устанавливает телефон в своем автомобиле. Телефонные счета Гюльда выражаются четырехзначными цифрами; а в последний год его жизни, с января по сентябрь 1982-го, достигают тринадцати тысяч долларов. Его собственные акции канадского филиала компании Белл-телефон были прекрасно ассигнованы.

Гюльд сам подшучивает над своей привязанностью к телефону в юмористическом брачном объявлении, набросанном в конце 1977 года, но, конечно, так и не опубликованном:

Требуется: Дружелюбный, общительный затворник, социально неприемлемый, нетрезво воздержанный, неустанно болтливый, ревностно неревнивый, духовно возвышенный, минимально бирюзовый, максимально экстатичный.

Ищет: мотылька или нескольких с подобными качествами для телефонного флирта, фантазий в стиле Тристана и долговременного порхания над огнем. Фотографии не требуются, финансовое положение безразлично, возраст не имеет значения. Любое, даже неконкурентоспособное предложение будет рассмотрено. Просьба предоставлять: образец типовой беседы на кассете, нотариально засвидетельствованную несклонность к браку, голос — на слабые децибелы, копии маршрутов успешно завершенных полетов мотыльков вне города. Конфиденциальность гарантируется. Руками не трогать. Собеседование со всеми кандидатами будет проводиться на полуострове Авалон, Ньюфаундленд.

Большую часть времени Гюльд проводил в четырех стенах своей квартиры или в студии — в искусственной среде, не слишком полезной для здоровья, но играющей роль кокона, в котором он так нуждался. «Я не принимаю людей, которые смотрят телевизор, — признался он журналисту в 1959 году, — но я сам из них». Он называл себя *vidiot*⁵ и, отдыхая, проводил у экрана долгие часы. (Он был большим любителем «Шоу Мэри Тайлер Мур»⁶, и в Национальной библиотеке Канады хранятся его тщательно каталогизированные записи различных эпизодов на видео.) Он слушал записи и радио СВС по шесть-семь часов в день и давал всему собственную оценку. Нередко в разных комнатах его квартиры одновременно работают телевизор и два радиоприемника, настроенные на новостной и музыкальный каналы, — а Гюльд в это время или болтает, или читает, или играет на рояле. (За день он прочитывал несколько газет, за неделю — целую кипу книг.) Плотные шторы загораживают солнце. Его сон был беспорядочен; как правило, он ло-

жился спать на рассвете, в пять или шесть часов, иногда сразу после утренних новостей в программе «Сегодня», но иной раз ему приходилось общаться с внешним миром и в обычное рабочее время.

Утро Гульда начиналось во второй половине дня, а зимой для жителя Торонто это значит видеть дневной свет всего пару часов в сутки, да и то если выйдешь на улицу. Иногда он появлялся на улице только в сумерки, «с летучими мышами и енотами-полоскунами». Если приходилось выйти раньше, Гульд надевал черные очки. Он нагревал свою квартиру и студию до 80° по Фаренгейту⁷ и постоянно держал окна закрытыми, чтобы не дать свежему воздуху проникнуть внутрь. Тепло нагревательных приборов он предпочитал воздуху, проникающему из центральной системы отопления, или кондиционерам. Входя в ресторан, он рукой проверял — нет ли сквозняков. Если где-то сквозило, он отказывался остаться и уходил, чтобы пообедать в другом месте. Однако, по всей видимости, у него не возникало проблем, когда зимой он выходил на улицу. Он мог неоднократно менять номер отеля или такси, если окружающий воздух ему не нравился, и отказывался давать интервью, если в телестудии не создали соответствующий микроклимат.

Гульд совсем не заботился о статусе и красоте своего жилища, которое было обставлено по-спартански — только самым необходимым. Оно удовлетворяло его в той мере, в какой отвечало его требованиям к площади, отоплению, освещению и тишине. У него самая обычная мебель, предоставленная вместе с квартирой, — к концу его жизни она придет в негодность. Обустраивая жилье, он хочет быть уверенным, что ничто не потревожит его взгляд: никаких ярких цветов или броских украшений. В голове у него всегда был полный порядок, а вот в квартире, студии и машине царила анархия, так же как и на пульте звукозаписи в СВС и в любом другом пространстве, где он появлялся даже на короткое время. Один из своих номеров в отеле, где он останавливался во время гастролей, Гульд называет «рабочая комната Маркиза де Сада». Другим в его квартире буквально негде присесть, а его собственные манипуляции по ведению домашнего хозяйства сводятся к подравниванию сложенных штабелями книг и бумаг во избежание их обвала — при этом, по его словам, он прекрасно знает, что где лежит. Когда обстоятельства заставляют, Гульд нанимает приходящих уборщиц, и они тщетно борются с беспорядком. Некоторые из них — иммигрантки зрелого возраста, не понимающие, с кем они имеют дело, — считают его странным и даже боятся его — таких он отправляет в прачечную. В ведении домашнего хозяйства он мог быть забывчивым и беспорядочным. Если кто-то дал ему книги или диски, лучше забыть об этом навсегда. Он не умел принимать гостей: друзья проводят с ним долгие часы, а ему и в го-

лову не приходит предложить им хотя бы стакан воды. Впрочем, иногда Гульд держал дома какой-нибудь любимый напиток для заслуживающих особого внимания гостей, но холодильник его обычно пуст. Харви Ремпелу на завтрак он предложил бисквиты из крахмала и растворимый кофе, который приготовил, залив горячей водой из-под крана.

Гульд не обращал внимания на такие мелочи, как праздники. Ему и в голову не приходило выяснить, скажем, будет ли техник работать на сессии записи в День благодарения или на Рождество, и иной раз это интерпретировали как проявление властности. Однако он, скорее всего, просто не замечал праздников или полагал, что и другие, подобно ему, столь же мало обращают на них внимание. Когда он получал неминуемый ответ: «Но, Глен, завтра — День благодарения», — то мог извиниться и перенести сессию. Он забывал и о днях рождения. Как-то в день рождения Флоранс Гульд Вальтер Хомбургер послал ей цветы от имени сына. О поздравительных открытках он иной раз вспоминал уже после Рождества, и друзья получали их уже в феврале. (Может быть, неуверенный в себе Гульд хотел сначала узнать, кто пошлет открытки ему?) Некоторые из его друзей, впрочем, время от времени получали от него трогательные подарки.

Своему внешнему виду Гульд придавал мало значения. Аккуратно одет он был только тогда, когда об этом заботилась его мать. На всех детских фотографиях — у рояля, на публике или в школе — у него под свитером или курткой всегда виднеется галстук. Став взрослым, он предпочитает мрачные, темные цвета. Его одежда могла быть дорогой и хорошего качества, но всегда мешковатой, плохо подогнанной или вышедшей из моды, сняв ее, он мог просто бросить ее на пол. Нередко она выглядела испачканной и помятой — как будто он в ней спал. Рубашки и носки порой дырявые, брюки — порванные сзади, а обувь держится на резинках*. Его носки часто были из разных пар, ботинки не зашнурованы. Так как ему всегда холодно, он надевает одежду в несколько слоев. Репортеры иногда сравнивали его с цыганом, клошаром, бродягой. Сходство с последними усугублялось тем, что иногда он бывал небритым, а все свое имущество таскал с собой в мешках для мусора. В 1957 году во Флориде полиция арестовала его в парке по подозрению в бродяжничестве. Случалось, что его не пускали в отели до тех пор, пока не устанавливали его личность.

* Большая часть гардероба после его смерти была пожертвована церкви, хотя некоторые особенно показательные предметы сохранились и теперь находятся в канадском Музее цивилизации в Квебеке. В 1996 году Музей обуви «Батл» в Торонто объявил о приобретении пары ботинок и пары гал-лош, принадлежавших Гульду.

Келвин Триллин как-то отметил, что концертирующие пианисты «образуют сообщество, члены которого, несомненно, являются самыми преданными завсегдатаями дорогих ресторанов». Но не Гульд, ведущий аскетический и воздержанный образ жизни. Складывается впечатление, что удовлетворение физических потребностей, например в еде, он считает чем-то греховным. Он не курил и не пил ничего крепче, чем кофе. Он рассказывал друзьям, как однажды, выпив немного на приеме у Леонарда Бернштейна, почувствовал себя больным. Посчитав, что его способность мыслить, координация движений и пианистическая техника могут от этого пострадать, он на всю жизнь становится трезвенником. Отныне он пьет только воду, причем родниковую (особенно *Poland Water*), а пить из-под крана тоже опасается — из-за микробов. Гульд признается, что «почти полностью равнодушен к еде», ест и пьет по надобности, а не для удовольствия. Ребенком он не любил даже конфет, а став взрослым, всегда удивлялся, когда кто-то отличал один продукт от другого. Выросший на безвкусной типично английской кухне старого Торонто, он ограничится этим на всю жизнь, от всей души поливая еду кетчупом, чтобы убить тот остаток вкуса, который еще в ней сохранился. Сам он не готовит и ест в ресторане, а в отелях заказывает еду в номер. По его собственному признанию, он умеет только открывать банки с консервами, а однажды чуть не спалил коттедж, попытавшись воспользоваться плитой. Во время поездок на машине он иной раз останавливается у круглосуточных придорожных забегаловок, чтобы выпить чашечку кофе, поесть и поболтать. Завсегдатай «Фрэн», местной сети маленьких круглосуточных ресторанов, Гульд часто отправляется утром в один из них, что поближе, и устраивается в укромном уголке, чтобы позавтракать.

«Гульд ест только раз в день и чувствует себя виноватым, если ест больше», — написал интервьюер в 1964 году. За этим единственным приемом пищи, иногда на рассвете, следовали в течение дня только печенье, бисквиты, крекеры, чай, кофе, молоко, сок или бульон. «В день записи он мог вообще не есть», — рассказал его продюсер Эндрю Казден. Глен утверждал, что «голодание обостряет ум». В конце жизни Гульд заявил, что из любви к животным становится вегетарианцем (мысль о том, что их убивают, была ему невыносима). Однако в некоторых счетах того времени попадаются ростбифы, телятина, цыпленок и дуврская камбала — что сопровождается обычно супом, салатом, картофелем, овощами, бисквитами и сливочным мороженым. У «Фрэн» он заказывает обычно яичницу-болтунью, салат, тосты, сок, фруктовое мороженое и кофе без кофеина. Служащий отеля *Inn on the Park* рассказывал, что послеполуночная еда Гульда в конце его жизни состояла

только из яичницы-болтуньи с апельсиновым соком, хотя он и спускался иногда в ресторан, чтобы съесть бифштекс. Гульд соблюдает этот скудный рацион скорее из-за своей врожденной осторожности по отношению к еде, чем из-за озабоченности правами животных. Пианист Антон Куэрти, время от времени встречавшийся с ним в концертном круговороте, видел Гульда в ужасе выскочившим из зальцбургского ресторана — официант поставил перед Куэрти местный деликатес под названием *Hirn mit Ei*: мозг теленка с омлетом на гарнир. Гэри Граффман видел, как Гульд брезгливо отвернулся от блюда эскарго⁸.

Жизнь Гульда-пианиста можно также считать спартанской. Он проводил дни и даже недели не подходя к роялю и заявлял, что «лучше всего я играю, когда месяц не притрагиваюсь к инструменту». Он не считал себя рабом фортепиано, но становился неуверенным, если «избежал» его слишком долго. Концертируя, он занимался меньше, чем большинство виртуозов. После 1964 года и вовсе почти не играет и не понимает, почему большая часть его коллег столько занимается. В своем последнем интервью, в 1982 году, он рассказывал, что приступил к работе над балладами ор. 10 Брамса, которых до того времени совсем не знал, и собирается записать их в этом же году. Подготовка заняла два месяца: шесть недель Гульд учил текст, затем две — играл на рояле, обычно не более часа в день. Работа над интерпретацией была для него, главным образом, умственным процессом, который, как ни странно, имел большее значение, чем собственно фортепианная игра. («Как же тогда вы добиваетесь этого невероятного звука?» — изумился Дэвид Дюбал⁹.) Однако дневниковые записи Гульда свидетельствуют, что это правда. Начиная с середины семидесятых годов он занимается около полутора часов в день, иногда и час, но никогда более двух. Столько же — или даже больше — времени он посвящает чтению, изучению партитур, сочинению, диктовке, редактированию или разбирает свою корреспонденцию.

С семидесятых годов Гульд старался уезжать из города на возможно больший срок (хотя в доме на озере Симко бывал не чаще, чем прежде) раз или два в год и, как правило, в конце лета. Впрочем, это был отдых, посвященный работе, — он не из тех, кто играет на пляже в волейбол. То, что в 1962 году он провел отпуск на Багамах, было случайной случайностью. Гульд почти всегда предпочитает Север: остров Манитупин в Джорджиян-Бей, Су-Сент-Мари, Вэвэ, Маратон, Тандер-Бей и другие города вдоль северного берега озера Верхнее, где его восхищают сельские пейзажи Группы Семи. В 1965 году он пишет директору средней школы в Террейс-Бей: «Как вы знаете, у меня особая привязанность к вашему городу, так как я нахожу его идеальным местом, со-

зданным, чтобы писать, читать партитуры и, главным образом, думать. Вы имеете шанс жить в таком месте, которое для горожанина Юга является благословенным уединением, и я спрашиваю себя иногда, цените ли вы чудесные преимущества, которые дарует уединение». В течение последних лет своей жизни он проводил какое-то время в Квебеке и в провинциях Приморья. Он побывал на некоторых островах за пределами Джорджии и Каролины, которые случайно обнаружил во время поездки в 1959 году. И хотя он постоянно превозносил достоинства одиночества, иногда во время поездок чувствовал себя потерянным. Джесси Григ рассказывает, что он всегда возвращался из своих путешествий в США раньше, чем предполагал.

Выезжая в город, Гульд обычно сам ведет машину; как и большинство североамериканцев, он ее обожает — автомобиль вполне соответствует тому, кто любит существовать в мире, не являясь его частью; он подобен «передвижной» квартире, позволяющей рассматривать других и оставаться при этом вне пределов досягаемости. Со времени покупки своей первой машины в 1956 году (новый сияющий «плимут», за который было заплачено немногим более двух тысяч долларов) он предпочитал большие американские автомобили и покупал или брал напрокат модели различных фирм. В конце жизни он был обладателем «шевроле», прозванного «Копье», и «линкольна», прозванного «Лонгфелло». На свои автомобили он тратил массу времени и денег, вопреки тому, что, по всеобщему мнению, водил ужасно. Друзья боялись занимать в его машине пассажирское место рядом с водителем, которое они называли «местом самоубийцы». Гульд учился водить машину около коттеджа, сидя на коленях отца, — и тогда же продемонстрировал свои будущие шоферские «talенты», въехав на семейной машине прямо в озеро Симко. (Лодкой он управлял примерно так же.)

Несмотря на присущую ему нервозность, в машине Гульд чувствует себя неуязвимым, как и во всех случаях, когда он сам руководит процессом. Даже рекордное количество аварий и аварийных ситуаций не изменили его убеждения: пока он за рулем — все будет хорошо. Но он не умел концентрировать внимание на дороге, особенно когда в машине был еще кто-нибудь. Когда Гульд вел машину, он быстро и много говорил, к тому же имел скверную привычку поворачиваться к своему собеседнику. Если был один — включал радио на полную громкость, пел, дирижировал, временами заглядывая в партитуру, лежащую на месте пассажира. Нередко он сидел за рулем, скрестив ноги, нажимая на педаль левой ногой и держа руль одним пальцем. Ездил на большой скорости, почти не обращая внимания на обзор и состояние на дороге,

и всегда держал окна закрытыми, чтобы сохранять тепло, отрегулированное по максимуму. Единственное достоинство в его поведении на дороге заключалось в том, он никогда не приближался к впереди идущим машинам — чтобы не дышать их выхлопами.

Количество несчастных случаев и нарушений в его активе не позволяло думать, что «когда он за рулем — все будет хорошо». У Гульда было большое количество легких ДТП и других незначительных инцидентов даже на его собственной парковке. Это просто чудо, что с ним никогда не случалось ничего серьезного. Он терял управление на скользких дорогах, съезжал в кювет, врезался в фонари автострады, его заносило на тротуар, что угрожало деревьям и припаркованным там машинам — и это самое меньшее. Как-то раз, вспоминает Джесси Григ, во время сильной метели он врезался в грузовик и свалился в реку. Джон Робертс рассказывал, что однажды из-за потери контроля на скользкой дороге открылась пассажирская дверь. Только крепкая рука и быстрая реакция музыканта не дали ему выпасть из машины на полном ходу.

У Гульда были постоянные неприятности с полицией. Он без конца нарушал правила: превышение скорости, проезд на красный свет, повороты на улицах в неположенных местах, развороты через сплошную линию, проезд в обратном направлении по улице с односторонним движением. Он непрерывно оплачивал штрафы, набирал штрафные очки и получал уведомительные письма из Отдела по контролю безопасности движения Онтарио. Время от времени он предстал перед судом, или являлся в полицию на собеседование, или проходил переекзаменовку по вождению. Как минимум однажды, в 1963 году, у него временно отобрали права. Бедствие принимает угрожающие масштабы. Летом 1979 года полиция расследует дело, по которому Гульд подозревается в том, что он «скрылся с места происшествия». Однажды он попал в аварию, когда в его машине был журналист. Летом 1958 года его «подвиги» украсили полосы местных газет: «Гульда освободили после четвертого несчастного случая», — в местной прессе пишут, что он врезался в грузовик и его занесло на двенадцать метров. В Бивертоне, Онтарио, Гульд предстал перед судом, но судья, страстный меломан, принимая во внимание искренние оправдания, снимает с него обвинение по поводу опасного поведения на дороге и отправляет на курсы безопасного вождения. «Весьма приятный человек, — сказал Гульд. — Мне даже не пришлось ничего объяснять. Вероятно, мы поняли друг друга». (Это был далеко не последний случай, когда Гульд пользовался симпатией судей, адвокатов, полицейских.) «Складывается впечатление, что он просто не понимает, что ведет машину как идиот-

тинэйджер», — рассказывает один из его пассажиров. Но Гульд не исправим. «Думаю, можно признать, что я — рассеянный водитель, — заметил он однажды. — Это правда, что я частенько проскакивал на красный, но, с другой стороны, когда я останавливался на зеленом, меня никогда не хвалили за это».

**«Я думаю, что каждый
должен прожить
свою жизнь, руководствуясь
духовными устремлениями»**

Поднимаясь по тропинке в гору, я предался размышлениям:
«Подходя ко всему разумно, ты становишься твердым. Отда-
ваясь потоку эмоций, ты позволяешь течению унести тебя.
Не сдерживая свои желания, ты становишься ограниченным.
Не самое приятное место для жизни — наша земля».

Этой сентенцией начинается роман «Треугольный мир» (*Kusamakura*), написанный в 1906 году японским романистом Нацумэ Сосэки. Поклонник, встреченный Гульдом в поезде в 1967 году, знакомит его с этим романом, который считает величайшим в XX веке. Это произведение об истории художника и поэта, утомленного банальностью повседневной жизни, предпринимającego духовное путешествие, в котором он пытается «подняться над миром чувств и бросить на вещи взгляд, лишенный страсти», даже если «возвышенного отречения от мира», которого он желает, трудно достичь. Он должен бороться, чтобы смириться с бросающими ему вызов чувственными испытаниями. Как Гульд написал в 1881 году, в романе «Треугольный мир» затрагиваются такие темы, как размышление и действие, отстранение и долг, западные и восточные системы ценностей, осознание опасности модернизма — все те проблемы, над которыми он сам бился. Начальная сентенция романа могла бы стать девизом Гульда: в целом она является основным вопросом его жизни — как уравновесить рассудок и эмоции. Конечно, ему было непросто выстоять в борьбе с потоком страстей. «Жителям Торонто присущи сицилийские черты. Они готовы в любое время разбить вдребезги фасад их жизни, столь же безмятежный, как и их бланманже», — писал Робертсон Дэвис. Хотя никто не воспринимал Гульда как сицилийца («Я не южный человек, во мне нет ни одной капли латинской крови»), он был человеком больших страстей, кото-

рый более всего доволен тогда, когда может скрыть свои чувства за фасадом «безмятежным, как бланманже». «Я, скорее, проявляю сдержанность», — с безупречной вежливостью сказал он журналисту в 1962 году. Он мог бы процитировать Паскаля: «Когда страсти берут верх — они становятся недостатками».

Сильные, открытые эмоции, собственные или чужие, будоражат и смущают его, и он избегает ситуаций, их вызывающих. В чрезвычайных случаях, с близкими друзьями, он может быть открытым и никогда не покинет друга в слезах, напротив, проявит заботу и утешит. Но когда это возможно, он всегда предпочитает упростить ситуацию. Перспектива потери контроля над эмоциями тревожит его. Но когда неминуемая эмоциональная конфронтация с другим человеком принимает угрожающие размеры, для решения задачи он нуждается в чем-то большем, чем собственная устойчивость; он нуждается в валиуме. Отто Йоахим вспоминает о некоторых профессиональных разногласиях, возникавших, когда Гульд играл со Струнным квартетом Монреаля: «Каждый раз, когда Глен отстаивал свое мнение, он закрывал глаза и начинал заикаться». В других случаях, когда, скажем, профессиональная ситуация ускользает из под его контроля — например, когда Иегуди Менухин отказался придерживаться сценария, — у него начинался нервный тик правого глаза, который можно заметить в некоторых из его телевизионных программ. Однажды сопрано Джоан Максвелл позвонила Гульду и, изменив голос, притворилась одной из его поклонниц, молодой пианисткой из соседнего городка. Она дурачила его до тех пор, пока не заметила, что ее собеседнику действительно неприятно, что его покой нарушен. Максвелл искренне извиняется, но Гульд — в гневе, он чувствует себя обманутым, хотя и сам частенько разыгрывал других подобным образом. По свидетельству Эндрю Каздена, он придумывал сложные ходы для того, чтобы уклоняться от встреч или телефонных звонков. Публичные ситуации Гульд пытается спланировать заранее. Если кто-то должен появиться в его квартире или в студии, он всегда тщательно готовится к визиту: отрабатывает реплики, записывая их на магнитофонную пленку или видеокассеты, готовит комментарии — иными словами, разрабатывает сценарий. Иногда перед беседой или перед телефонными переговорами он пишет для себя шпаргалки и вдобавок подкрепляет их транквилизатором. Однако если встреча шла в нужном ключе, он мог позволить себе некоторую спонтанность, чтобы посмотреть, как пойдет дело. Подготовительный ритуал ему просто необходим — это успокаивает, придает уверенности в себе, но его беспокойство — вещь более чем реальная и не всегда преодолимая.

Гульд видел нравственные проблемы повсюду, и видел их в черно-белом цвете — еще одно свидетельство его пуританского наследия. И в музыкальном, и в личностном плане он стремился к тому, чтобы сделать правильный выбор между диаметрально противоположными явлениями. Любопытно, что он не имел никакой четкой позиции относительно политики или религии. В юности он увлекался канадской и американской политикой, в зрелом возрасте с интересом следил за развитием Уотергейтского скандала, Квебекским референдумом 1980 года¹⁰ и так далее; сделанные им (и сохранившиеся!) видеокассеты свидетельствуют, что он был «наркоманом новостей», интересовавшимся более всего телепередачами о политике. Проведя всю жизнь в защищенной и привилегированной среде, он никогда не соприкасался с бедностью или с нетерпимостью, и исконно присущая ему сдержанность не располагала его к публичной активности даже в том, что его волнует: пацифизм или защита прав животных. То, что некоторые из его любимых музыкантов — Штраус, Фуртвенглер, Караян, Шварцкопф — были причастны к нацистскому режиму, никак не сказывается на его отношении к ним. Кажется, он никогда и не говорил на эту тему, за исключением того, что назвал «аполитичным» и «наивным» поведение Штрауса в тридцатые годы. В частной жизни Гульд вел себя как человек глубоко консервативный, буржуа, который мило посмеивался над битниками и хиппи, но в политическом плане он не был ни реакционером, ни тем более «левым». Он никогда не защищал систему, которая не соблюдает права человека. Как-то он заявил одному из своих радиотехников Дональду Логану, что жизнь была бы намного приятнее под благожелательной диктатурой, где он был бы диктатором, — в его глазах промелькнул озорной огонек. Он считал, что его убеждения, отдаленно напоминающие социалистические, не противоречили его индивидуализму и склонности к игре на бирже, он мог ругать капиталистическую систему, даже если признавал свою зависимость от нее. Создается впечатление, что это либеральное общественное сознание, типичное для Объединенной Церкви, он впитал еще раньше, у методистов. Его семья поднялась на определенный социальный уровень через посредство Церкви. Как он отметил в надгробной речи на похоронах матери, последние годы своей жизни она посвятила группе бедных женщин, работая в большой церкви в центре Торонто, «где пыталась каждую неделю с помощью музыки и божественного вдохновения внести немного больше смысла в их жизнь». Он верит в социальную справедливость, в равенство рас и в необходимость заботиться об обездоленных. Он одобряет политические стратегии, которые хотят обеспечить «мир, порядок и хорошее управление Канады», цитируя знаменитую фразу из конституции собственной страны.

В современной политике Гульда больше интересуют персоналии, нежели их деятельность. В политике он не одобрял внешних эффектов. Его отталкивает гламур и миф о «Камелоте» Джона Ф. Кеннеди, он предпочитает нескладного, неуверенного в себе Никсона (притом, что однажды заявил, будто «влюблен в Жаклин Кеннеди»). Он осуждает «трюдоманию» конца шестидесятых — культ премьер-министра Пьера Эллиотта Трюдо. Когда, уже в конце жизни Гульда, Трюдо сделал непристойный и впоследствии печально знаменитый жест, относящийся к протестующим вокруг его поезда в Британской Колумбии, он вызвал у Гульда отвращение. В квартале Бич, как рассказывал Роберт Фалфорд, неизменно избирали кандидата от партии тори — «неважно кого», и Гульд, по всей видимости, унаследовал влечение к строгим и консервативным политикам, которыми восхищался, считая их высоконравственными людьми. Он был поклонником Роберта Стэнфилда, сурового главы Прогрессивной консервативной партии и лидера оппозиции в ранние годы правления Трюдо, ему также нравился молодой Джо Кларк, сменивший Стэнфилда в 1976 году. Одно время Гульд собирался написать статью о Джо Кларке для *Canadian Magazine*, для чего встречался с его пресс-атташе по поводу интервью, собирал газетные вырезки и сделал наброски, но в конце концов решил больше никогда не связываться в политическую журналистику.

Подобно тому, как Гульд не примкнул ни к одной политической партии, он не отдал предпочтения какой-либо одной религиозной конфессии или определенному вероисповеданию, несмотря на то, что все относящееся к религии и к сверхъестественному его завораживает. Он верит в ESP¹¹ и в телепатию, всерьез принимает предзнаменования и совпадения, опасается призраков и непостижимых явлений. Однажды игра в прорицания и телепатию так его потрясла, что он внезапно прекратил играть. Он верит в сны и обсуждает их с некоторыми друзьями и даже иногда с журналистами*. Гульд был глубоко суеверным: ему случалось отменять концерт или авиаперелет, если у него появлялось предчувствие, что они принесут неудачу; он впадает в панику, когда друзья игнорируют его предостережения,

* Среди снов, которые он обсуждал с друзьями, были такие, которые означали нечто неопределенное (будучи бесформенным, он смотрит с высоты на землю), некоторые причиняли ему беспокойство (в последнюю минуту он, заменивший заболевшего оперного баритона в дуэте с Марией Каллас, делает ужасную музыкальную ошибку; целясь за что-то, летит в Ниагарский водопад; смотря в окно своей спальни в коттедже, видит только голые скалы), а в других — он видит себя в героическом свете (доводит поврежденный самолет до спасительной посадки). «Я такой антигерой в реальной жизни, — сказал он когда-то, — что, как ненормальный, восполню это в моих снах».

предвещающие несчастье, перед их собственными авиаперелетами. Ему доводилось переписывать один и тот же чек по многу раз, потому что подпись кажется ему «несчастливой», хотя друзья никогда не понимали, почему. (По этой же причине он ненавидит давать автографы.) В одном из его дневников 1978 года есть страница, на которой он, как одержимый, отрабатывал свою подпись, неизменно с одним «н» в «Глен». В другом тетради он использовал пять или шесть страниц только для того, чтобы написать одну фразу своему помощнику или сделать лист налоговых платежей, начиная снова и снова, написав иногда только начало слова на одной странице, потому что одна буква не вполне «правильна». Это не обязательно должно удивлять того, кто гордится своим логическим мышлением: рациональный человек отдается власти болезненной притягательности иррационального. Явления, которые он не мог объяснить, — это то, чем он не мог управлять, и, возможно, их привлекательность для него отчасти заключалась в том, чтобы постичь их и тем самым обрести над ними власть.

Хотя Гүльд не относит себя ни к какой определенной конфессии, ему не чужды религиозные наклонности. Знавшие его люди вспоминают о его религиозных убеждениях по-разному. Его собственные комментарии противоречивы. Дональду Логану он представил себя как «агностика на пути к тому, чтобы стать атеистом», но другим говорил, что определенно верит в Бога, хотя речь не идет о точной или традиционной концепции Бога. В интервью журналистке Элиз Мэч в 1980 году он излагает некоторые из своих убеждений с удивительной прямоотой:

Я могу только сказать, что получил религиозное воспитание в Пресвитерианской церкви¹²; я прекратил посещать церковь к восемнадцати годам, но всю мою жизнь ощущаю, что действительно существует что-то потустороннее; какая-то трансформация разума; феномен, с которым мы должны считаться и в свете которого должны существовать. В результате, я нахожу все философии типа «здесь и сейчас» отталкивающими. С другой стороны, я не могу предложить никакого объективного образа, на котором строится мое понятие потустороннего, и признаю, что это очень большое искушение — соблазнительно сформулировать утешительную теорию вечной жизни, которая позволила бы примириться с идеей неизбежности смерти. Но мне хочется думать, что я не использую эту идею как средство самоуспокоения. Я убежден — там имеется нечто, что интуитивно кажется мне настоящим; и мне никог-

да не приходилось прилагать усилия, чтобы убеждать себя в возможности существования потусторонней жизни. Просто именно это представляется мне бесконечно более правдоподобным, чем обратное, что может быть забвением.

Он полагал также, что загробную жизнь заслуживают те, чье земное существование было достойным и добродетельным.

Гүльд читал много теологических трудов — Жака Маритена, Жана Лемойна, Пьера Тейяра де Шардена, Пауля Тиллиха¹³ и ряда других. Среди прочих — философы, к работам которых он обращался (Кьеркегор, Ницше, Шопенгауэр), интересуясь именно религиозными темами. Джесси Григ вспоминала, что в конце жизни Гүльда часто беседовала с ним о религии и уверяла, что он «был полон смирения», постигая сущность веры. Он хорошо знал Библию, особенно Новый завет и, в частности, Апокалипсис. Его понимание Библии представлялось скорее этическим и даже эстетическим, нежели связанным с доктриной. Он находил утешение в некоторых библейских текстах. Один из его любимых был: «Господи, даруй нам мир, который земля не может дать», другой — «Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела». Он знал много гимнов и другую каноническую религиозную музыку и бывал искренне взволнован духовностью, которую ощущал у таких композиторов, как Гиббонс, Бах, Мендельсон и Брукнер. Однажды он сказал: «Я верю в Бога, Бога Баха». При всем его кажущемся структурализме, он полагает, что искусство и художники в конечном счете реализуются в процессе трансцендентных опытов. «Искусство не было создано существами рациональными, — неожиданно сформулировал он в 1964 году, — и, по большому счету, хорошо, что оно было создано именно так». Он говорит, что ему не нравится клеймо «интеллектуала», потому что в искусстве он «прежде всего заинтересован в духовном общении» и его привлекает только та музыка, которая соответствует его этическим и духовным нормам.

Для мистицизма характерно находить свои собственные ответы на вопросы религиозного характера, не опираясь на унаследованную догму. Задолго до рождения Гүльда различные направления мистической мысли вторглись даже в консервативный Онтарио: Христианская Наука¹⁴, теософия, неоплатонизм, розенкрейцерство, антропософия и более всего трансцендентализм, дополненный книгой *Cosmic Consciousness* («Космическое сознание») Р. М. Бёкка (1901). Во времена молодости Гүльда идеи мистицизма просто «носились в воздухе» — и многие канадские артисты вдохновлялись ею. Даже некоторые свя-

щенники Объединенной Церкви придерживались либеральных взглядов на мистицизм. Бывшая няня Гульда смутно помнит, что у Флоранс были религиозные идеи в мистическом духе, в ее среде достаточно редкие. Например, она полагала, что ее сын был реинкарнацией одного из великих русских композиторов — может быть, Чайковского, — о чем ему и сказала.

Нет ничего нелепого в том, чтобы признать наличие во взглядах Гульда черт мистицизма: его идеализм, индивидуализм и отказ от всех догм типичны для мистической веры. Бог Гульда — не извергающий огонь законодатель Ветхого Завета, он, скорее, сродни трансцендентальному, пантеистическому Богу Спинозы, — вечный духовный идеал. Как большинство мистиков, Гульд поклоняется, некоторым образом, концентрирующей и восстанавливающей мощи природы. Его понимание экстаза — искусство, которое поднимает постигшего его над собой и над временем к идеальному миру, — напоминает мистические идеи о преодолении индивидуальности, приобщении к вечности и к единению с «великой душой человечества». Его любимая фраза: «Господи, даруй нам мир, который земля не может дать», — есть, практически, теософическая концепция нирваны. Нортроп Фрай считал живописцев Группы Семи — все еще влиятельными в Канаде в дни юности Гульда — теософическими по их «обязательствам к живописи, образу жизни и, что главное, по их священной деятельности, выражающей веру, и также сходными по религиозной практике». Их вордсвортианский романтизм созвучен Гульду, у которого все — от выбора репертуара до воспроизведения трелей — утверждало глобальный взгляд на мир с акцентом на нравственном аспекте. Даже его взгляды относительно технологии были, в конечном счете, духовны. Подобно Жану Лемойну¹⁵, он верил в «милосердие машины», в идею, что технология благосклонна, когда, например, звукозапись извлекает музыку из «гладиаторского» царства концертного зала. И, подобно Пьеру Тейяру де Шардену, которого Гульд читает в огромном количестве, он считает растущую интеграцию технологии в человеческую жизнь позитивным явлением для этической и духовной эволюции человечества. Утопическое понятие ноосферы (*noosphere* у Тейяра де Шардена — своего рода оболочка, окружающая Землю, порожденная объединенным сознанием и знаниями обо всем человечестве) поддерживает его наблюдения над мировой, постоянно расширяющейся сетью машин и технологий. Такие идеи, как идеи Глена Гульда и Маршалла Маклюэна, находят отклик в новой эре цифровых технологий и Интернета.

Гульд видел в искусстве основной инструмент спасения, и читая «Треугольный мир» Сосэки, он высоко оценил высказанную автором

мысль о том, что художники «обретают свое спасение и освобождаются от земных желаний и страстей» и таким образом «проникают, когда они этого пожелают, в мир незапятнанной чистоты». Действительно, западный мистицизм часто перекликается с восточной религией и философией. (Эмерсон, например, преклонялся перед азиатской литературой.) Гульд часто подшучивал над модой на все восточное в шестидесятых и семидесятых годах и ее музыкальными проявлениями, например, в музыке Кейджа. Но в эпоху тотального увлечения «путем высшей истины» он также не избежал влияния этого своеобразного направления: он читает труды Калила Гибрана и Алана Уоттса¹⁶, книги о Японии и Китае. В восточных культурах его восхищает образ жизни, этика и эстетика, нацеленные на порядок, воздержанность, созерцание, спокойствие и поиск умиротворения¹⁷ — последнее занимает в романе Сосэки самое большое место. В 1962 году Гульд написал: «Цель искусства состоит не в том, чтобы провоцировать мгновенный выброс адреналина, а, скорее, в постепенном, на протяжении всей жизни, созидании состояния изумления и ясности». Японский автор Кобо Абэ, чьим романом «Женщина в песках» Гульд восхищался¹⁸, сказал в интервью на радио СВС, что Глен Гульд мог бы быть хорошим дзен-буддистским монахом. Его друзья рассказывали, что в последние годы жизни он действительно испытывал интерес к дзен-буддизму. Его взгляды на проблемы этического и духовного порядка часто носят восточный и антизападный характер: например недоверие к эгоизму, материальным благам и «соревновательности» капитализма. Разумеется, западные мистики, по примеру восточных философов, в противовес разуму как ключу к знанию превозносят интуицию, они ставят под сомнение ценность логики и анализа и предпочитают простоту — сложности, то есть всем тем вещам, которые являются проклятием для Гульда. «Художник, — писал Сосэки, — это личность, которая пребывает в пространстве, имеющим форму треугольника, после того, как из правильного четырехугольного мира изъяли угол, обычно называемый здравым смыслом». Как бы ни хотел Гульд быть существом исключительно духовным, сам-то он знал, что ему это не удавалось. Он не мог полностью обходиться без этого четвертого угла.

* Одним из немногих дорогостоящих предметов у него была картина маслом китайского художника Дзао Ву-Ки, которую он оценил в 1962 году в 4 200 долларов.

** Он считал фильм Хироси Тесигахара, снятый в 1964 году по версии романа, «возможно, самым великим фильмом, когда-либо снятым», неоднократно это повторял и призывал учиться по нему кадр за кадром.

«Вы знаете, каким неисправимым романтиком я бываю»

Весьма обеспокоенный своим здоровьем, к концу жизни Гюльд свел физические контакты с окружающими до минимума. Он избегает общения с незнакомыми, а иногда даже и с друзьями. Служащие компании «Стейнвей и сыновья» не одиноки, когда предупреждают: «Никогда не прикасайтесь к Глену». Это не столько страх перед физическими контактами, сколько забота о своем здоровье. Он не настолько противится физическим контактам, как большинство предполагает: можно видеть, как он обнимает или утешает людей, которых он хорошо знает. Повторим, все зависит от человека и от ситуации: правило «не-трогаться» — его изначально заявленная позиция, от которой он легко отказывается при подходящих обстоятельствах. Он почти уверен, что ему хотелось бы больше физических контактов с людьми, чем ему позволяет его беспокойство.

Ничто Гюльд не защищает столь ревностно, как вопрос о своей сексуальности, окруженной таинственностью и спекуляциями. Даже самые близкие друзья рискуют быть немедленно и навсегда удаленными из круга Гюльда, если они проявят слишком большой интерес к его личной жизни. Большая часть его друзей хранит тайну. Он никогда не был женат или помолвлен, никогда не появлялся публично под руку с женщиной, он кажется безразличным к вниманию, которое ему оказывают поклонницы, и в интервью отказывается отвечать на любой вопрос о «чувственности» в его личной жизни (его определение «чувственности» весьма строгое). Он порицает «бесконечные, бестактные и, в основе своей, бесполезные вопросы о сексуальных наклонностях Булеза» в биографии Джоан Пейзер, которую рецензировал в 1976 году. Он восхищается Либераче — американским пианистом и шоуменом, выигравшим судебное дело против английского журналиста, упомянувшего о его гомосексуализме. Совершенно очевидно: Гюльд убежден, что публичная персона имеет право хранить тайну своей частной жизни.

Поэтому не удивительно, что многие предполагали — и предполагают сегодня, — что за этим скрыт тайный порок, возможно, гомосексуализм. У него внешность «андрогины», о чем свидетельствуют многочисленные фотографии пятидесятих годов, он явно асексуален, что можно толковать в любую сторону, к тому же он, как правило, берет с собой в турне мануального терапевта. В обществе друзей с гомосексуальными наклонностями (а их у него немало!) он не испытывает никакой неловкости. Да и среди его поклонников гомосексуалисты

не такая уж редкость, и они «считают его своим». В книге, которая носит странное название «Поцелуй Бетховена: пианизм, извращение и возжелание», появившейся в 1996 году, Кевин Копелсон подает гомосексуализм Гюльда как аксиому. Наряду с Горовицем, Клайберном, Погореличем и другими Гюльд представлен как тайный пианист-гей — своего рода «критерий эксцентричного пианизма».

Если судить по рецензиям, пианистический стиль Гюльда вполне соответствует этому предположению. Когда он играет концерты Бетховена или Брамса, например, его, как правило, превозносят за самоуглубленность и поэтичность и критикуют за отсутствие силы и мужественности. Год за годом, описывая его игру, критики используют определения «хрупкий», «ловкий», «изнеженный», «жеманный» — и указывают на недостаточную «бравурность», которая была ему совершенно чужда. (Слово «жеманный», кстати, было одним из тех, что выпудили Либераче возбудить судебное дело.) Джордж Сэлл в лицо критиковал Гюльда за использование левой педали в концерте Бетховена, потому что «она придает звуку очень женственный характер». Гюльд скажет позже: «У меня создалось впечатление, что речь шла о сексуальном намеке, но я сделал вид, что этого не заметил». Комментируя великолепную запись баховской Партиты си-бемоль мажор 1960 года, критик Роберт Сэйбин с симпатией пишет о нем как о «молодом спортсмене клавиатуры», восхищается его «чудесным тактильным чувством», «деликатностью», «грациозностью» и «обаятельностью». По его словам, Гюльд — «поэт в поисках тайны красоты», а его «тонкость» — «ключ к его игре». Сэйбин и представить себе не мог, что эта изысканная похвала льет воду на мельницу противников Гюльда, осуждающих его не слишком мужественную игру. Некоторые критики упрекают его в декадентстве, экзотичности и женоподобии, тем самым прозрачно намекая на гомосексуальность.

По всей видимости, Глен Гюльд не представляет собой ни гомо-, ни гетеро-, ни какой-либо сексуальности вообще: сексуальность от него просто не исходит. Кроме того, его внутренняя сексуальность, без сомнения, не менее двусмысленна, чем мысли среднего человека, официально признанного гетеросексуальным. Тому, что Гюльд был гомосексуалистом и имел отношения с мужчинами, нет никаких доказательств. Даже друзья-геи никогда не утверждали ничего подобного: один из них рассказывает, что в бытность свою студентом пытался делать Гюльду авансы, но тот «со страху выпрыгнул в окно». В обычной жизни Глен не обращал внимания на эти слухи и даже пошмивался над ними, но очень расстраивался, когда они распространялись публично. Когда Бен Сонненберг поинтересовался, как он от-

вечает на вопрос, не гей ли он, Гульд сказал: «Я всегда цитирую Горовица. Он говорил, что есть три вида пианистов: пианисты-геи, пианисты-евреи и плохие пианисты. Но я потом добавляю: а еще есть пианисты, которые играют лучше, чем Горовиц»*.

Композитор Морис Равель вел асексуальный образ жизни, но, когда его называли гомосексуалистом, сказал: «Боюсь, у меня всегда была только одна любовь — музыка». Однажды Гульд тоже заявил нечто подобное в беседе с Николасом Килбёрном: «Музыка — мой экстаз». Этой линии он придерживается и в прессе. Его интервью, напечатанное в 1959 году в *Toronto Daily Star*, содержит забавный обмен репликами:

Деннис Брейтуэйт: У вас есть невеста или подруга?

Глен Гульд: Невесты у меня нет.

Деннис Брейтуэйт: Вернемся к вашей музыке...¹⁸

По рассказам, Гульда видят с женщинами и в подростковом, и в юношеском возрасте, но речь идет о дружеских и целомудренных встречах, на которых много говорится о литературе и музыке.

Эндрю Казден полагал, что опыта общения с женщинами Гульд не имел: «Можно сказать, что в некотором отношении у Гульда была задержка в эмоциональном развитии. С общепринятой точки зрения, мне кажется очевидным, что Глен смотрел на женщин с наивностью, свойственной скорее подростку». Гульду, продолжает Казден, показалось однажды, что *Stereo Review* делает ему плохую рекламу, потому что продюсер отдела классической музыки приревновал Гульда к своей жене (раньше она работала на *Columbia Masterworks*), с которой он подружился и, возможно, даже был увлечен ею. Казден написал: «Вся эта история мне показалась списанной из личного дневника подростка». Наивность Гульда проявляется в его пуританском поведении: он осуждал жену Каздена за чтение *Cosmopolitan* и заявил, что «был абсолютно шокирован» такой вещью, как порнография. Легко представить, как смутился Гульд, когда Леонард Бернстайн сказал ему на приеме, состоявшемся сразу после их первого совместного концерта: «Ты так здорово сыграл каденцию, что я едва не кончил в штаны». Все же, несмотря на его стыдливость, рассказы о сексуальных подвигах друзей его занимают, и Пол Майерс вспоминал, что Гульду нравились «рискованные» кинофильмы, и любовные сцены он смотрел с мальчишеским интересом.

* В то время ходили слухи, что в молодости он имел гомосексуальный контакт, я не отвергаю их как совершенно некие, но у меня нет никаких доказательств, чтобы их подтвердить.

Несомненно, для женщин внешность Гульда (особенно в молодости), его талант, тонкость, шарм, остроумие и слава были весьма притягательны. Он рассказывал друзьям о затруднительных положениях, в которые попадал в турне, например, когда ему пришлось отвергнуть знаки внимания со стороны жены одного российского дипломата. «Неудивительно, что пианисту Глену Гульду требуется "шевроле", на котором он разъезжает по Тель-Авиву, — заметил израильский журналист в 1958 году. — Когда за двадцатипятилетним холостяком гоняются все красавицы города, он не имеет другого средства ускользнуть от них, кроме как быстренько юркнуть в свою машину. По сведениям из достоверного источника, Гульд не интересуется хорошенькими поклонницами и проводит почти все свободное время, играя на рояле».

Неприступность делает его еще желаннее. Он был скорее испуган, чем польщен появлением «групп поддержки» — объединениями людей, являющимися постоянной публикой артиста, образующимся, чтобы повсюду следовать за ним, — хотя ему часто приходилось каким-либо образом общаться с ними. В его архиве сохранилось предупреждение, написанное Вальтером Хомбургером: «Остерегайся ее, как чумы. Она преподает фортепиано и, по всей видимости, пытается сделать себе рекламу». Одна молодая женщина, работавшая на CBC, приходила к нему домой и, к глубокому огорчению его матери, садилась буквально у его ног, пока он играл. В 1961 году другая поклонница пишет ему, спрашивая, женат ли он или обручен, и может ли она навестить его в Торонто: «Мое будущее полностью зависит от вашего ответа». К этим женщинам Гульд испытывает жалость, но более настойчивые и, возможно, более опасные поклонницы пугают его. Как-то ночью, в семидесятых годах, он вызывает своего помощника Рэя Робертса, потому что какая-то женщина изо всех сил колотит в его дверь. «Затем, — рассказывает Робертс, — появилась сумасшедшая из Техаса, которая ежедневно писала ему, угрожая, что будет стрелять на углу его улицы в прохожих, если он не согласится на ней жениться». Еще одна поклонница — шведка — утверждает, что он собирался вступить с ней в брак и что незадолго до смерти тайно посещал ее страну — для лечения и чтобы видиться с ней*. Но очевидно, что эта история столь же правдоподобна, как и история потерянной записи концерта Чайковского. Создается впечатление, что у Гульда лучше складываются дружеские отношения с женщинами, чем с мужчинами и что долгие годы у него больше близких друзей среди женщин. Среди них — Дебора Ишлон, служившая в рекламном отделе *Columbia* в то время, когда Гульд подписывал там

* Я позвонил ей, чтобы спросить об этом, но она уклонилась от общения со мной.

свой первый контракт; журналистка Глэдис Шеннер, с которой он поддерживает тесные отношения в течение всей своей карьеры концертанта; Верна Сэндеркок, секретарь Вальтера Хомбургера, и Сюзан Косциш, работавшая рекламным директором СВС в конце жизни Гульда. Ему приятны эти отношения, и даже тогда, когда они становятся более серьезными и более близкими. Такая перспектива, очевидно, пугает его, даже если кажется, что он этого хочет.

Очевидно, что многие отношения с женщинами, платонические или нет, в конце концов усложняются и заканчиваются. Трудность общения с Гульдом состоит в том, что его преследовал страх: если он позволит отношениям стать глубокими, слишком сильная эмоциональная связь поглотит его жизнь и его мысли, подорвет его повседневное существование и, как следствие, его искусство. Когда конфликт с близкими ему женщинами неизбежен, самое трудное для него — противостоять ему; и он предпочитал разорвать отношения, в лучшем случае — в письменном виде. В его документах нашли записку, адресованную женщине и написанную от руки в начале шестидесятых годов. Она начинается так: «Разумеется, мы остаемся друзьями. Почему бы и нет? Как ни велико горе, которое я тебе причинил, речь идет о непочтительности, на которую я иной раз способен, но ни в коем случае не об обдуманной недоброжелательности. Уверяю, что я всегда буду думать о тебе с большой теплотой». Другой документ того же времени (вероятно, набросок письма), дает понять, что речь идет об отношениях, которые, по его мнению, стали слишком напряженными или слишком требовательными:

Я понимаю, что ты пыталась дозвониться до меня вчера, тогда это письмо тем более необходимо, хотя писать — это самое трудное. Ты знаешь лучше, чем кто бы то ни было, какая интуиция мной управляет, на каком «безрассудстве» я обосновывал иногда свои решения. Роль этой интуиции в человеческих отношениях — сила, которой я подчиняюсь, не задавая вопросов. И когда эта интуиция требует, чтобы я изолировался, никто и ничто во всем мире не должен мне мешать. Это может выглядеть нелогично, неожиданно, может раздражать окружающих, но в повиновении своей интуиции я, иногда произвольно, черпал огромную силу.

И я могу только просить тебя — быть милосердной, простить меня, верить мне, когда я тебе говорю, что ты никоим образом не ответственна за это положение, за исключение того, что все мы ответственны за все, что происходит в ми-

ре. Попробуй понять меня: единственная вещь, которую я не люблю анализировать — объяснение моих реакций кому бы то ни было — только себе. Еще раз прошу, поверь, я сохранил к тебе прежние чувства.

Это положение огорчает его в наивысшей степени, даже если его объяснения кажутся притянутыми за уши («все, что происходит в мире?»). Он пытается не ранить другого и вместе с тем чувствует необходимость принять это вынужденное решение.

В начале и середине пятидесятых годов у Гульда сложились близкие отношения с женщиной, которая была старше его. Он получал письма, подписанные — «от Фавна — к Спаниелю», и Глэдис Рискинд вспоминает, что видела их в момент, отнюдь не напоминающий дружескую беседу. Как и в отношениях с матерью, ему отводилась роль любимого ручного зверька. Тесная связь с Флоранс, разумеется, оказала влияние на дальнейшие отношения с женщинами — с ними он деликатен и галантен. В некоторых из них он вызывал, в первую очередь, материнские чувства; он нуждается в поддержке, ласке, похвале. Временами не ясно, кого он ищет: подружку, друга, равного ему по интеллекту, любовницу, мать? Временами кажется: ни та, ни другая не отвечают его запросам. Некоторыми женщинами он восхищается издалека — как правило, это актрисы, чье творчество волнует его. Это Элизабет Шварцкопф, Барбара Стрейзанд, Петула Кларк. (Может быть, и Мэри Тайлер Мур?) Время от времени, он, кажется, даже влюбляется в выдуманных женщин, среди которых таинственная Нанн в «Треугольном мире», возможно, «женщина в песках» и, в конце жизни, обездоленная Ровена из киноверсии романа «Войны» канадского писателя Тимоти Финдли¹⁹.

Конкретные свидетельства о существовании или отсутствии сексуальной жизни Гульда сомнительны. По воспоминаниям бывшего директора *Wawa Motor Inn*, в городе Вэвз Гульд иногда появляется в мотеле в обществе женщины («какой-то женщины из СВС», вспоминает он, не будучи, впрочем, в этом абсолютно уверенным). Во всяком случае, они снимают два отдельных номера рядом, и подалеже от стойки портье. Это, разумеется, вызывает вопрос: эта женщина, она кто: секретарь, коллега, подруга, любовница? Все, что известно о его поездках в обществе женщин, также неопределенно. В его бумагах нашли фрагмент текста, адресованного (но отправленного ли?) персоне, называемой Делл, о чем его поклонники немало судачили. Для многих из них она подобна таинственной «бессмертной возлюбленной» из знаменитого письма Бетховена. Вот полный текст гульдовского послания:

Знаешь, я без памяти влюблен в прекрасную девушку. Я сделал ей предложение, но она отказала мне. И все же я люблю ее больше всего на свете; каждая минута, проведенная с нею, дарит мне райское блаженство. Но я не хочу быть навязчивым, и мне достаточно услышать от нее, когда я снова смогу ее увидеть. Я просил у нее разрешения увидеться с ней, где и когда она сама пожелает, но мне кажется, у нее для меня времени нет. Пожалуйста, если ты ее увидишь, попроси ее сказать мне, когда я смогу —

Совершенно очевидно, что никого по имени Делл, по имеющимся в нашем распоряжении источникам, в жизни Гульда нет. Листок, на котором он написал это письмо, не содержит никакого ключа к разгадке, кроме даты. Вверху страницы он отметил ряд тональностей, относящихся к редакции его альбома прелюдий, фуг и фугетт Баха, опубликованного летом 1980 года; в середине страницы обведена фраза, которую легко прочесть: «блок Шопена достаточно полный и чистый». В заголовке текста Гульд написал: «любовные письма к Делл» (в письме речь идет об этой женщине, но обращено оно к третьему лицу). Большое значение имеет вполне безобидное на первый взгляд исправление в последней части письма. Позже другой ручкой он исправляет очевидную ошибку, но в то же время ставит знак вопроса на полях. Эта деталь немаловажна, поскольку у него нет никакой причины ставить под сомнение, что он писал сам; знак вопроса имеет смысл тогда, когда собираешься править что-то, написанное другим. Иными словами, Гульд не писал письма Делл, он его копировал, как он часто копирует цитаты и фрагменты, которые почему-либо его заинтересовали. (Использование множественного числа в заголовке — «любовные письма» — подтверждают мысль о том, что это одно письмо из целой коллекции.) Однако тайна остается: зачем он копировал письмо? Откуда? Но трудно интерпретировать этот текст как любовное письмо в общепринятом значении, и ничто не указывает ни на людей, ни на ситуации, с которыми Гульд сталкивался в последние годы своей жизни.

Можно было бы поверить в асексуальность Гульда, потому что этот образ соответствует его эстетике и той личности, которой он хочет быть. И тот, кто прочтет всю посвященную Гульду литературу, может сделать заключение, что он умер девственником. Гульд любил повторять, что «последний пуританин» — это именно он, а не герой любимого им романа Джорджа Сантаяны. Во времена его детства в доме никогда не говорили о сексе: «чувственность» воспринималась как синоним недостаточной добродетели. В такой среде легко поддерживается

чувство страха или вины; однако не стоит думать, будто Гульд вообще не испытывает никакого сексуального влечения, что он парализован ощущением вины и стыда и тем более чувствует себя неспособным к интимным отношениям в подходящей для этого ситуации. (Даже пуритане делают детей!) Один хорошо известный в Торонто музыкант, знавший Гульда в начале пятидесятых, однажды застал Глена с девушкой «на месте преступления», подойдя незамеченным к приоткрытой двери в доме, который тот снимал. Да и сам Гульд рассказывал Рэю Робертсу о «страстном романе», который у него случился в пятидесятых годах в турне по США. Ходили слухи и о подружках в Монреале, Нью-Йорке, Калифорнии. Женщина, которая хорошо знала его в конце пятидесятых, вспоминает, что они «флиртовали, как два подростка» и что он пытался, без всяких экивоков, склонить ее к сексуальным отношениям. (Она отказалась, он отнесся к ее отказу по-джентльменски, с уважением, и их дружба продолжилась.) Надежные источники представляют другие косвенные свидетельства, позволяющие считать, что сексуальные отношения будут в его жизни и в дальнейшем, хотя, может быть, их и не слишком много. В любом случае, пора кончать с образом «Святого Глена», никогда не касавшегося женщины.

Самое серьезное чувство в своей жизни Гульд испытывал к одной американке, которая была замужем и имела детей. Они встречаются вскоре после выпуска его первой записи на *Columbia*, и, по-видимому, их отношения со временем развиваются. В 1967 году она оставляет мужа и вместе с детьми переезжает в Торонто. Вначале она останавливается у одного из друзей Гульда, затем в отеле и, наконец, снимает квартиру в квартале Диз-Парк, не очень далеко от Гульда, где будет жить четыре года. Эта женщина — из артистической среды, живая и умная. Согласно общему мнению, Гульд обожал ее. Он много времени проводит в ее квартире*, они часами говорят по телефону, иногда до тех пор, пока не начнет клонить ко сну. Он очень привязался к ее детям. Временами пара общалась с его друзьями — Джоном Робертсом и Полом Майерсом, — и Гульд говорил с ними о ней. Казден увидел их вместе в ноябре 1967 года в Нью-Йорке на частном просмотре одной из телевизионных передач Гульда для *National Educational Television*, на котором присутствовал также Герберт фон Караян. Казден писал: «Гульд, которого я увидел в тот день, был совсем другим. Вместо эгоцентрика, который привык быть в центре внимания, я увидел предупредительно-

* Гульд спал с этой бабой где-то в течение года, — сказал Питеру Оствальду его бухгалтер, Патрик Дж. Салливан. — Я знаю, потому что сузу по расходам. Однако у меня нет никаких доказательств того, что пара жила вместе в течение какого-либо периода времени.

го человека, сопровождающего женщину. Он постоянно спрашивал ее, удобно ли ей, не нужно ли ей что-либо. Перед моими глазами до сих пор стоит эта картина: во время просмотра она расположилась в большом кресле, а Глен, усевшись на ручку кресла, обнимал ее. Нет никакого сомнения, что в то время она занимала в его жизни особое место». Они были хорошей парой и их отношения (по словам одного из ее друзей) были «очень страстными и очень близкими». Никогда жизнь Гульда не была так близка к семейной. По словам Отто Фридриха, который брал у нее интервью, Гульд хотел жениться на ней, но она ему отказала и в 1971 году вернулась к мужу. Фридрих рассказывает: «Почти два года Гульд ей каждый вечер звонил — до тех пор, пока она не убедила его прекратить это. Больше они никогда не виделись».

Гульд признавался, что подумывает о женитьбе, и в какой-то степени стремился к семейной жизни. Он очень интересовался семьями друзей людей и частенько привязывался к женам, детям и даже к животным своих друзей и коллег. Он в курсе домашних новостей своих знакомых: заходит к ним в гости и, по всей видимости, созерцание домашнего уюта доставляет ему удовольствие. Всю жизнь он любил детей. Джесси Григ, учительница по профессии, рассказывает: «Глен проявлял глубочайший интерес к моей работе и особенно к тому, как я решаю проблему взаимоотношений с детьми. Нередко он помогал мне советом и всегда поддерживал меня». Он дружил с детьми из соседних домов, играл с ними, брал с собой на прогулки, а иногда, вместе с их матерями, приглашал к себе и делал маленькие забавные магнитофонные записи. Он никогда не держался с ними свысока. Джон Робертс рассказывал: «Я вижу его в Торонто взбирающимся на четвертый этаж нашего дома: он направляется в детскую, чтобы перед сном рассказывать нашим детям истории, спонтанно рождающиеся в его воображении». (Единственная проблема состояла в том, чтобы остановить его и дать детям заснуть.) С детьми своих друзей Глен играл в настольный хоккей и в другие игры, объяснял, как делать склейки на магнитофонной пленке. Но он никогда не давал уроки фортепианной игры и в отношении молодых пианистов своего круга ограничивался лишь подбадриванием и советами.

Складывается впечатление, что Гульду хотелось бы вести семейную жизнь, но он понимал, что это невозможно, отчасти потому, что он — странный, трудный для совместной жизни и требовательный партнер, отчасти — и это главное — потому, что брак несовместим с уединением, а оно необходимо для его искусства. Анджела Аддисон вспоминает, как в начале пятидесятых застала его в одном из консерваторских классов, рыдающим из-за разрыва с женщиной. Проблема не в том, что он не

способен к настоящему чувству, не нуждается в любви или в семье, а скорее в невозможности согласовать этот образ жизни со своими творческими запросами. Весьма характерная для творцов дилемма: биограф Бетховена Мэйнард Соломон называет ее «конфликтом между оборонительным нарциссизмом и диким, страстным желанием вырваться из мучительной изоляции». Брамс резюмирует итог более привлекательным образом: «К сожалению, я не женился и, слава Богу, остаюсь холостяком».

Если Гульд опасался, что семья поглотит его жизнь и его искусство, то он, как можно предположить, был склонен к одержимости и ревности в любовных отношениях. В своем труде «Динамика творения» Энтони Сторр пишет: «Именно те, кто редко имеет возможность проявить любовные чувства или тем более добиться взаимности, склонны либо подавлять сексуальность, либо доводить ее значимость до абсурда». Все это удивительно похоже на Гульда. В его отношениях, как и в его работе, чувства достигают наивысшей степени накала и страсти. Он и впрямь походил на подростка. Большинство его любовных связей носит характер слепой влюбленности или пылкой страсти. В одном из дневников он вычерчивает анаграмму, начинающуюся с первой буквы имени подруги, подобно подростку, вырезающему ее инициалы на стволе дерева. Он может быть глубоко преданным, но только на собственных условиях и в соответствии с собственными планами; его романтические чувства, хотя и мощные, неоднозначны и не всегда ясно прочтываются. Грета Краус поведала Питеру Оствальду об одной истории, в которой Гульд был «просто одержим безумной ревностью». Он постоянно говорил об этой женщине, непрерывно стремился видеть ее и мечтал завладеть ею полностью. Другая женщина, с которой он поддерживал близкие отношения (в ту пору ему было немногим более двадцати) почувствовала себя гораздо спокойнее, когда они расстались, так как он отнимал у нее очень много душевных сил и времени (он мог всю ночь продержат ее у телефона). В дальнейшем подобные истории постоянно повторяются с женщинами, с которыми Гульд был в любовных или дружеских отношениях. А когда страсть уходит, он страдает, но безжалостно «устраняет» женщину из своей жизни навсегда — «все или ничего».

Его связь с замужней женщиной без сомнения — переломный момент; она становится доказательством его неспособности к длительным семейным отношениям. В последнее десятилетие жизни у него еще будет несколько романов, но все они заканчиваются (и далеко не лучшим образом!) к 1980 году. Сюзан Косциш, наблюдая за поведением Глена, призналась, что не представляет, как развивались бы их отноше-

ния, проживи он дольше. Но Рэй Робертс полагает, что в конце жизни Гульд стал намного меньше интересоваться женщинами, и эта сфера для него явно сошла на нет. Об этом свидетельствует и тот факт, что после сорока он старается избегать проблем, осложнявших его предыдущие длительные отношения. Вот какой вывод приходит на ум, когда в одном из его блокнотов (в 1980 году — тогда написано письмо к Делл!) читаешь собственноручно написанный им текст:

Чем хороша наша дружба?

На мой взгляд, она хороша тем, что создала почти бесконфликтную атмосферу.

Потому что: мы встретились и поддерживали отношения, пока, по-видимому, были едины во взглядах и стремились к одной цели; мы полюбили друг друга, рассуждая о душевном спокойствии, и поддерживали друг в друге решимость обрести его.

= Я говорил о различных степенях дружбы, то есть о том, что я не верю в их существование. По-моему, существуют моменты наивысшего накала чувств, которые не измеряются длительностью отношений, близостью, родством и т. д. По-моему, мы очень быстро достигли такого уровня и до сих пор чудесным образом пребываем в этом состоянии.

= Мы смогли добиться этого потому, что, как всем порядочным посетителям кафе *Navajo*, нам не было никакого смысла притворяться и хитрить; я думаю, мы вели себя так, как будто нам не придется больше никогда встретиться, и поэтому мы были абсолютно честны друг с другом.

= Это, однако, совсем не обязательно означает, что мы до конца поняли друг друга, как нам хотелось бы верить.

На прошлой неделе у нас случилась первая (и надеюсь, последняя) ссора из-за недопонимания. Я слишком многое считал само собой разумеющимся; мне казалось, что моя откровенная склонность к отшельнической жизни была понятна, и я не осознавал, что ты можешь воспринять ее как нежелание общаться.

= Но я думаю, что мы коснулись теперь более серьезной проблемы, требующей срочного прояснения.

Ибо наши отношения, без сомнения, перешли на новую ступень — необыкновенно глубокой духовной близости, которая на редкость плодотворна и действует успокаивающе и обнадеживающе.

Но она может уподобиться — если есть такое желание — близости физической. Или же, если это не так, — то можно убедить себя, что духовная близость естественным образом переходит в физическую и плотскую.

Но, по-моему, это необязательно,

[на полях] многие стараются добиться этого, но получается у немногих, большинство терпит неудачу

и если наши цели неясны и нуждаются в прояснении, то здесь, видимо и должна возникнуть проблема. Поэтому, что бы ни произошло либо может произойти в обозримом будущем в наших отношениях, это не может изменить или начать [?] изменять образ жизни, который я много лет назад решил для себя избрать.

= Если необходимо, вернемся назад

АВА

A1 недостаточная ясность в психологической проверке.

A2 отсутствие ясности заканчивается ревностью и т. д.

[вычеркнуто] Таким образом, для того, чтобы убедиться, что мы

= Мысли о физических отношениях = ухудшение в духовном плане.

Годы для подготовки к такому образу жизни. Изменения будут иметь пагубные последствия и вызывать отрицательную реакцию, что очень скоро положит конец нашей связи.

Так что: никаких изменений не предвидится.

Сможешь ли ты жить так? то есть обходиться прежде всего духовным общением [читай — только им?]

Я высказываю все это теперь только для того, чтобы избежать какой-либо неясности, которая могла бы хоть чуть-чуть испортить наши поистине замечательные отношения.

Я надеюсь, что, если ты захочешь продолжать, мы сможем подарить друг другу такой покой, какой просто трудно себе представить.

Этот текст читается подобно заметкам к письму или к беседе, и нет никаких причин воспринимать его как-то иначе. Это черновик послания женщине, с которой Гульд поддерживал быстро развивающиеся дружеские отношения, чуть было не перешедшие в любовные, но все закончилось разрывом. Он ощутил необходимость удалиться — характерным для себя независимым и логическим способом. Большинство его поклонников удивится, открыв для себя Гульда, способ-

ного изъясняться в столь интимной, доверительной манере, ибо легенды о нем заслонили его весьма реальные отношения с противоположным полом. Слово «полюбили» вполне однозначно, и уравнивание Гульдом «физических отношений» с «ухудшением в духовном плане» подразумевает, что он знал, о чем говорил, и что он уже пережил все это и не хотел повторений. Этот текст и впрямь наводит на мысль: в последние годы жизни Гульд принял решение вести буквально монашеский образ жизни (или, по крайней мере, попытаться это сделать). По этим запискам, впрочем, становится ясно и другое — Гульд ни в коем случае не собирался отказываться от близких отношений с другими людьми.

Как сказала Маргарет Пачу, его друг, «Глен был одним из тех, кто способен дать обет», к концу его жизни это стало особенно очевидно. Однако это не был «обет» в буквальном смысле слова — исходящий из нравственных причин, ставящий целью сохранить свою чистоту в порочном мире. Нет, действуя таким образом, он, по всей видимости, просто пытается избежать проблем, возникающих в сексуальных отношениях. Учитывая свою непреклонность, эгоцентризм, а также свое искреннее желание никому не причинять боль, учитывая требования своего искусства и неудачи длительных отношений, к сорока годам он решает раз и навсегда забыть о любовных историях. Своему другу Карлу Литтлу, который просит его дать совет молодому артисту, желающему избрать профессиональную карьеру, Глен отвечает: «Он должен отказаться от всего остального».

«Говорят, что я — ипохондрик, и это так»

Гульд разговаривает с приятелем по телефону, и если в это время тот случайно чихнет, закашляется или скажет, что подхватил простуду, Гульд, в ипохондрической панике, бросает трубку. Это — классический анекдот о Гульде, но многие утверждают, что были очевидцами таких ситуаций. Всепоглощающая ипохондрия Гульда стала легендой. Он был одним из тех интеллектуалов, для которых собственное тело играло роль неудобного, однако необходимого приспособления для того, чтобы нести на себе голову (и руки), и он стремился быть от него столь же независимым, сколько и от своих эмоций. В то же время он маниакально заботился о нем, обращая внимание на мельчайшие его функции, примерно так же, как он колдовал над своими роялями и над монтажом. Поскольку он стремился контролировать все стороны

своей жизни, то хотел управлять и своим телом, как если бы это была машина, а не непредсказуемый организм.

С того дня, когда он увидел, что его одноклассника рвет, у него появился страх потерять контроль над своим телом. Он озабоченно размышлял о нем, изучал его, старался его «отрегулировать». Однако сколько бы внимания он этому ни уделял, ничто не давало ему уверенности в полном над ним контроле. Напротив, чем больше он волновался и беспокоился, тем более беспомощным себя чувствовал, поскольку оказывалось, что он обнаруживал только проблемы, но никогда не находил их решения.

Гульд был человеком выше среднего роста — около 180 см, а его вес в течение жизни колебался от шестидесяти восьми до восьмидесяти одного килограмма, что придавало ему вид человека скорее худощавого, но отнюдь не истощенного. (Волосы у него были светло-каштановые, глаза — голубые). Тем не менее многим он казался изможденным, плохо следящим за собой; он всегда обладал хрупкой конституцией и чрезвычайной чувствительностью. Его мать была вечно обеспокоена, как бы он не заболел, и продолжала опекать его, даже когда он стал взрослым. Она писала ему полезные наставления: «Всегда держи лимон в холодильнике — одной столовой ложки сока будет достаточно, чтобы приготовить чашку горячего лимонада на случай, если ты простудишься».

Ребенком он выглядел «ангельски», подростком — нескладным, и этот нескладный вид сохранил на всю последующую жизнь. Подобно подростку же, он сутулился, ходил сгорбившись, размашистым шагом и косолапой походкой. К тому же он был еще и неловок: Джон Робертс вспоминал, что Гульд не мог пронести чашку кофе через комнату, не расплескав ее по дороге.

Без сомнения, у него были проблемы со здоровьем. Его опорно-двигательный аппарат был постоянным источником беспокойства не только в те дни, когда он много играл и находился в большом напряжении. Когда ему было десять лет, он серьезно повредил спину, упав из лодки, которую стаскивали в озеро по брусам, и ударился при этом о землю. «Ему было очень больно», — впоследствии рассказывал его отец. В течение нескольких последующих лет Глена показывали разным докторам, но помог только мануальный терапевт, живший по соседству, доктор Артур Беннет. Уже будучи взрослым, Гульд, по всем признакам, был похож на больного, страдающего от хронических болей в спине, и доктор Беннет не сомневался, что его постоянные жалобы на проблемы с опорно-двигательным аппаратом в последующие годы связаны с травмой, полученной в детстве. Доктор Герберт Дж. Вир —

торонтский мануальный терапевт, который занимался Гульдом с 1957 по 1977 год, когда Беннет оставил практику, — заявлял со всей определенностью, что «наблюдающиеся у Гульда спинальные проблемы носили реальный и клинически подтвержденный характер». «На его рентгеновских снимках, — констатировал Вир, — наблюдалась начальная дископатия²⁰ шейных позвонков и функциональная биомеханическая напряженность в других отделах, в особенности, в верхней и грудной частях позвоночника». Он жаловался главным образом на боли в шейном отделе, плечах, руках, особенно, на левую руку и кисть. Но Вир напоминает также, что «у Гульда были умеренные боли и дискомфорт в районе грудной клетки, которые часто провоцировали еще и болезненные ощущения в поясничной области позвоночника». Его крайне нервировало любое физическое прикосновение, особенно, если кто-либо трогал или опирался ему на плечи. Он часто жаловался на отеки, скованность и боли в суставах и, судя по всему, опасался генетической предрасположенности к артриту. Некоторые из его костно-мышечных жалоб были достаточно странными. Так, например, он говорил Питеру Оствальду, что «кости моей спины плохо взаимодействуют с ребрами», и в последние годы жизни фиксировал в своих дневниках, например в 1978 году, некоторые странные симптомы — необычные боли и скованность в кистях рук «после употребления в больших количествах соков и чая», а также «сильное напряжение в области шеи», когда он долго разговаривает или смеется.

Вир объясняет большую часть проблем опорно-двигательного аппарата Гульда его изначально неправильной, неустойчивой осанкой, усугубившейся затем сгорбленной, нависающей над клавиатурой посадкой, выработавшейся у него за время занятий с Альберто Герреро, хотя сам Гульд всегда прибегал к более «научным» диагнозам или, по крайней мере, к специальной терминологии для объяснения причин своих недугов. Примерно с середины пятидесятых он считал, что скованность его пальцев была вызвана «фиброзитом» — болезнью, которую он уподоблял ревматизму и считал, что приобрел ее, провалившись в начале 1950 года под лед на озере Симко и переохладившись. После перенесенного в 1958 году нефрита (почечная инфекция), он часто возвращался к этому диагнозу, чтобы объяснять им боли в спине, которые, как ему казалось, исходят со стороны почек. В конце семидесятых он часто упоминал о «неклинической форме полиомиелита» — слабой и непостоянной форме этой инфекции, — которая может вызывать дискомфорт и болезненные ощущения, а также спровоцировать ригидность и болезненность мышц (по его мнению, впервые это проявилось у него в 1958-м). Даже после 1964 года, когда он стал играть все меньше

и меньше, он жаловался на постоянные мышечные, невралгические и суставные боли, беспокоившие его преимущественно в верхней части тела. В дневниках его последнего десятилетия содержатся упоминания о сильной напряженности и болях в верхней части тела, которые иногда мешали выпрямиться и нарушали сон. В одной из его личных записей есть упоминание о «падении, случившемся в 1966 году, и последующем опыте ношения корсета» (очевидно, корсета для спины). Так что его хронические проблемы, по всей видимости, осложнялись и какими-то происшествиями. Практически невозможно было подобрать для него подходящий матрас, а когда он выбирал для себя новую машину и брал ее для пробной поездки, то делал это, скорее, не для того, чтобы посмотреть, как она ведет себя на дороге, а для «опробования сидений», стараясь (как правило, безуспешно) найти автомобиль, в котором он мог бы удобно сидеть во время дальних поездок.

Мануальные терапевты, другие специалисты — физиотерапевты, массажисты и рентгенологи — были неперменной составляющей жизни Гульда. В годы своей концертной деятельности он очень нуждался во врачебной поддержке, особенно после происшествия на фабрике «Стейнвей». Корнильес Дис, голландский массажист, в течение многих лет работал с Гульдом прямо у него дома, где у того был собственный массажный стол, и сопровождал Гульда в некоторых концертных турне. Доктор Вир лечил Гульда, используя общепринятые приемы мануальной терапии и некоторые методы «терапии, останавливающие развитие болевого синдрома» — примерно те же, что впервые применяла доктор Дженет Трэвелл. (Доктор Беннет говорил доктору Виру, что Гульд нуждается «в терпении и понимании, а также в безболезненном лечении»). После истории, случившейся в фирме «Стейнвей», Гульд продолжал время от времени видеться с доктором Ирвином Стайном в Филадельфии для лечения и инъекций; последний визит состоялся в декабре 1981-го, когда ему провели рентгеновское исследование рук, позвоночника, таза и шейно-затылочной области.

Гульд пробовал и физиотерапевтические методы. Примерно в то время, когда случился инцидент с фирмой «Стейнвей», он приобрел свой собственный диатермический аппарат производства фирмы «Сименс», генерирующий высокочастотные токи для прогревания, а также ультразвуковой генератор местного производства, излучения которого уменьшали боль и напряженность (каждое из этих устройств стоило около пятисот долларов). Подобную аппаратуру доктор Вир иногда использовал для лечения Глена.

В середине семидесятых годов он начал консультироваться с доктором Дэйлом Маккарти, ортопедом, который не находил каких-либо

объяснений постоянным жалобам Гульда на костно-мышечные боли, считая их следствием его постоянной посадки за фортепиано и общей неправильной осанки в повседневной жизни. Он прописывал нестероидные противовоспалительные средства, такие, как индометацин, напроксен, фенилбутазол, обычно рекомендуемые людям, страдающим артритом. Гульду были также предписаны такие анальгетики, как флиоринал, обладающие успокоительными свойствами и обычно рекомендуемые людям, страдающим головными болями. Короче говоря, Гульд перепробовал все, чтобы уменьшить свои боли — все, кроме того, чтобы попытаться сидеть прямо и хотя бы немного заниматься физическими упражнениями.

У Гульда никогда не было привычки нормально спать. И, конечно, ничего хорошего нельзя было ожидать от того, что время от времени ему приходилось согласовывать обычные рабочие часы с его перевернутым с ног на голову распорядком дня. Можно предположить, что он часто страдал от недосыпания, особенно в годы концертной деятельности. Очень рано он начал употреблять различные лекарства от хронической бессонницы, такие, как пласидил, далман и барбитураты, нембутал и люминал. В течение долгого времени он постоянно пользовался валиумом, причем не только для того, чтобы уснуть, но и для того, чтобы снять напряжение и беспокойство. В середине шестидесятых годов доктор Стайн, по крайней мере, однажды, предписывал прием стелазина, средства, иногда используемого психиатрами для подавления чувства тревоги. В 1976 году доктор Джон А. Персивал — постоянный врач Гульда с февраля 1971 и до конца его жизни — после жалоб на колики в желудке, которые, по всей вероятности, имели нервное происхождение, выписал ему успокоительное средство либракс.

Гульд детально описывает ситуацию со сном почти за весь 1978 год. По его оценкам, он спал в это время приблизительно шесть с половиной — семь часов в сутки, иногда больше, иногда меньше, что большинству людей было бы не вполне достаточно для полного восстановления сил, но не опасно для здоровья. Однако его сон был, как правило, прерывистым и неглубоким. Спать непрерывно в течение шести или семи часов, не просыпаясь, ему случалось, судя по заметкам, крайне редко, как и хорошо выспаться, не прибегая к снотворным. В рабочее время он часто пребывал в сонном состоянии. Об этом мы можем судить по количеству упоминаемых в записях снотворных — он мог заснуть в самых разных местах: в кресле, на диване, раздеваясь, или даже в ванне. Он почти всегда засыпал перед включенным телевизором. «Телевидение, — заметил он однажды, — самое лучшее снотворное в мире».

Начиная, по крайней мере, с 1976 года и до конца жизни Гульд постоянно проверял уровень мочевой кислоты в крови и использовал необходимые средства для его снижения. Судя по его записям, это могло быть причиной отеков и болей в суставах. Он также проявлял беспокойство по поводу камней в почках и с недоверием воспринимал результаты исследований, не подтверждавших их наличие. Ему предписывались лекарства, которыми обычно пользуются больные подагрой для предотвращения повышения уровня мочевой кислоты и образования камней в почках, такие, как аллопуринол.

Из действительно угрожавших здоровью Гульда медицинских проблем наиболее серьезной было повышенное артериальное давление. В марте 1976 года доктор Персивал впервые диагностировал наличие у него сильной гипертонии, хотя Персивал не ожидал, что Гульд отнесется к его диагнозу столь серьезно. Гипертонии Гульд особенно опасался, так как в его семье она была наследственной: гипертонией страдали Берт Гульд, Джесси Григ, а его мать умерла от инсульта меньше чем за год до этого. Он сразу начал консультироваться с другими докторами, в том числе, с Александром Логаном, специалистом-урологом. Логан не нашел каких-либо органических проблем, но прописал Гульду умеренную дозу альдомета — препарата, понижающего давление, а позже добавил небольшую дозу бета-блокатора индераль, который используется для подавления тревожности, напряженности, панических атак, фобий, а также некоторых видов болевых ощущений, помимо того, что это средство снижало кровяное давление. Эти и другие подобные лекарства Гульд принимал годами, среди них — клонидин, гидродиурил, комбинация которых довольно обычна для гипертоников.

Гульд обзавелся несколькими видами аппаратов для измерения кровяного давления и ежедневно записывал в своих дневниках данные измерений, в том числе и частоту пульса в определенные периоды на протяжении всего дня, нередко через каждый час, а то и чаще, особенно после еды, принятия ванны, лекарств и даже после оживленной беседы. Показания этих измерений фиксируют небольшие и средние отклонения давления от нормы в сторону повышения, но среди них очень много и нормальных. Обычно повышены только показания диастолического давления, нижние — систолические — как правило, в норме. Совершенно очевидно, что в конце семидесятых годов лекарства оказывали свое положительное воздействие, удерживая давление в приемлемом диапазоне. Однако друзья свидетельствовали, что тревожные скачки давления возникали, когда он не принимал вовремя свои лекарства, как это однажды случилось из-за аптекарской ошибки. Тем не менее Гульд очень беспокоился по поводу своего давления и,

вполне вероятно, что это беспокойство в сочетании со стремлением контролировать свои эмоции усугубляло проблему. Наиболее высокие цифры, отмеченные в 1980 году в его дневнике — 180/118 — связаны со вспышкой гнева после семейной ссоры, что ясно свидетельствует об источнике проблемы.

Конечно, боли опорно-мышечного аппарата, бессонница, повышенный уровень мочевой кислоты, гипертония — все это создавало реальные проблемы для здоровья, и Гульд проходил соответствующее лечение. Но его проблемы на этом не заканчивались — по крайней мере, в его сознании. Страх заболеть никогда не покидал его. На деле его ипохондрия с возрастом лишь усиливалась, и он никогда не мог расстаться с мыслью, что его организму постоянно угрожает опасность, и поэтому жаловался на проблемы со здоровьем, которых у него, может быть, и не было.

Так, например, помимо всего прочего, Гульд всегда настаивал, что у него плохое кровообращение. Эта мысль укоренилась в его в мозгу благодаря первому семейному доктору Колину Макрэю — и ничто не могло ее поколебать. «Вот таблетки для улучшения кровообращения, — заметил он одному из репортеров в 1955 году. — Если я их не приму, я недееспособен». Он все время чувствовал себя простуженным, либо вел себя так, как если бы у него была простуда*. Некоторые из друзей Гульда говорили, что кожа его была холодна. Моррис Херман, бывший его врачом в пятидесятых годах и в начале шестидесятых, отрицал наличие у Глена реальных проблем кровообращения. Он находил его кожные покровы теплыми и влажными, — на самом деле, он потел под толщей нескольких слоев одежды.

В 1956 году Гульд заявил Джоку Кэрроллу, что страдает «от спастического колита, диареи и судорог пищевода и сейчас он лечится от этого у трех докторов». Питер Оствальд считал, что у Гульда имеются психосоматические отклонения, и он всегда очень настороженно относился к пище. «Что ты ешь с таким отвращением, Глен? — однажды спросил его приятель. — Еду?»

С самого детства Гульд панически боялся микробов. Возможно, озабоченность по поводу инфекции, которую проявила его мать, отменяя посещение канадской Национальной выставки, глубоко отложились у него в мозгу. Когда Гульд подписал выгодный контракт, рассказывал Питер Язбек, чтобы играть в Голливуд-Боул в августе 1957 года, он вна-

* В некоторых записях конца семидесятых годов он отмечает симптомы вроде «озноба», временами совершенно неконтролируемой дрожи от холода и «опущение холода-озноба во всем теле — до кончика носа», что он связывал с повышением кровяного давления.

чале не понял, что Боул был наружным амфитеатром. Язбек объяснил ему это, Гульд запаниковал и отменил концерт. Он страшился микробов в воде из-под крана, в людской толпе, в больницах. Даже будучи серьезно озабочен болезнью друга, он не мог заставить себя навестить его в больнице и вместо этого поддерживал с ним связь по телефону. Повсюду в его доме были разбросаны банки с дезинфицирующим аэрозолем лизол, и во время поездок он всегда брал их собой. Он избегал общества кого бы то ни было, вызывающего у него подозрение, что тот хотя бы слегка нездоров. Он никогда не входил в комнату, в автомобиль или лифт, где только что побывал больной человек. Например, Джун Фолкнер, менеджер театральной компании, которая работала над телевизионной программой «Торонто Глена Гульда» в 1978 году, вспоминает, как он валялся на полу с ее хрипящей, сипящей собакой. «Однако стоило мне слегка чихнуть, он пулей вылетел через входную дверь из моего дома и бросился в свой автомобиль, в котором был телефон. Он сидел в нем возле моего дома, и мы продолжали обсуждение наших дел по телефону». Когда однажды Рэй Робертс накануне поездки в Нью-Йорк в 1980 году приехал к Гульду сильно простуженным, тот настоял, чтобы они ехали в разных автомобилях, и две машины — «Лэнс» и «Лонгфелло» — следовали в пути друг за другом.

Гульд знал, что он ипохондрик и часто касался этого в разговорах с друзьями, докторами и прессой. Он понимал, что для его популярности эта тема весьма полезна. В 1958 году один из репортеров стал свидетелем того, как Гульд бросил играть во время сеанса звукозаписи, застонал и объявил: «Думаю, что у меня приступ аппендицита». На деле же это была всего лишь небольшая колика из-за того, что он долго сидел в одной позе — потом он вместе со всеми смеялся над этим. «Я уверен, что вы с нетерпением ожидаете интересных симптомов, которые я представлю вам в дальнейшем», — написал он однажды доктору Херману.

Французский кинематографист Бруно Монсенжон вспоминал, как в 1974 году, во время их первой совместной работы над фильмом, Гульд «слегка задел головой микрофон». Он рухнул на стул с криком: «Боже мой, у меня сотрясение мозга!» После этого он перечислял все симптомы, которые в течение нескольких часов должны были проявиться в результате этого инцидента, но затем, наконец, признался: «Да, я знаю, как только я даю волю воображению — я пропал».

12 июня 1980 года он пишет в своем дневнике: «Какие-то странные пятна... на моем животе — прямо около пупка, в той области, где обычно возникает грыжа, и это продолжалось в течение последних двух дней». После этой записи следует постскриптум: «Принял ванну; пятна исчезли». Это были следы чернил от ручки.

По этому поводу на память неминуемо приходит некий диалог из фильма «Ханна и ее сестры»²¹:

Джулия Кавнер: Два месяца назад ты думал, что у тебя злокачественная меланوما.

Вуди Аллен: Конечно же, на моей спине появилось черное пятно!

Джулия Кавнер: Оно было на твоей рубашке.

Не стоит смеяться: степень тревоги, спровоцированная гультдовской ипохондрией, столь высока, что она делала его жизнь совсем не легкой.

Ему постоянно требовалась целая команда докторов, отвечающих его нуждам. В последние годы он встречался с врачами практически еженедельно. Это стало частью его обычной жизни, вроде еженедельной партии в сквош. При выборе своего постоянного доктора он, очевидно, руководствовался соображениями удобства: офис доктора Персивала располагался по адресу Сент-Клэр-авеню Уэст, 262, неподалеку от дома, где он жил. Гульд консультировался у множества докторов, часто у нескольких одновременно, и очень умело вел себя с ними, иногда получая рецепты на одно и то же лекарство (разумеется, он не ставил докторов в известность о том, что встречается одновременно и с их коллегами). Его врачи редко воспринимали описанные им симптомы с такой же серьезностью, как он сам. И поэтому Гульд, выбирая врачей, обращал внимание скорее на то, чтобы их мнения не противоречили тому, что он хотел бы услышать. Он требовал многочисленных исследований, и врачам приходилось их проводить, чтобы успокоить его (добиться этого было, увы, нелегко). Часто подвергал себя рентгеновским исследованиям внутренних органов и костных тканей. Рентгенолог доктор Эпстайн вспоминает, что «Глен постоянно тревожился по поводу своей грудной клетки и все время находил у себя пневмонию», а также высказывал опасения, что у него рак легких. В записях его последних лет жизни можно найти немало упоминаний о врачебных назначениях на исследования по поводу различных жалоб на костно-мышечные, желудочно-кишечные и неврологические проблемы, а также о результатах всевозможных медицинских проверок функционирования печени, селезенки, почек, биохимические анализы крови, результаты анализов на содержание сахара, уровня калия, холестерина, мочевой кислоты. Он также обращался с просьбами об анализе мочи, исследованиях прямой кишки, простаты, применении бариевых клизм. Обычно для застенчивых людей эти процедуры являются достаточно

деликатными, однако Гульд был настолько озабочен своим здоровьем и так часто имел дело с врачами, что, очевидно, преодолел свою природную застенчивость в интересах медицинской необходимости (скорее вымышленной, чем действительной). Во всяком случае, все его исследования обычно не выявляли каких-либо медицинских проблем. Это еще больше усугубляло его беспокойство, ибо означало для него лишь то, что реальную проблему еще только предстоит обнаружить. Все это приводило к поиску новых теорий, новых докторов и новых исследований. Гульд не мог считать, что отсутствие каких-либо подтверждений его беспокойства свидетельствует об отсутствии самой проблемы. Это чрезвычайно характерно для ипохондрика.

Он был убежден, что может с успехом управлять всем, чем бы он ни занимался. Поэтому, подобно тому, как он давал указания продюсерам звукозаписи, адвокатам, бухгалтерам и биржевым брокерам, что им надлежит делать, Гульд считал возможным поучать и своих докторов, осведомленных о его весьма скудных представлениях о человеческом организме. Правда, его знаний было достаточно, чтобы навредить себе, и его бесконечные медицинские рассуждения были, по большей части, несостоятельными. Доктор Вир вспоминает, что, как правило, Гульд сам описывал свои симптомы, сам ставил диагноз и предлагал лечение, соглашаясь только на те варианты, которые соответствовали диагнозу, им самим же поставленному. Он тешил себя мыслью, что обладает серьезными медицинскими познаниями. На его книжных полках стояли справочники по медикаментам и диагностике; он старался следить за новинками медицины и фармакологии, временами обращаясь к своим врачам за новыми лекарствами, о которых узнавал. (Известно также, что он пользовался лекарствами, выписанными для других, чтобы проверить их действие.) Его блокноты были полны записями медицинских данных, подсказками, которым он хотел бы следовать. Еще более тревожным было удовольствие, с которым он «играл в доктора» со своими друзьями, начиная уже с пятидесятих годов. В одном из писем, датированных 1957 годом и подписанных: «Психосоматическая клиника Гульда», — он небрежно советует другу использовать барбитураты, по его убеждению, «совершенно безвредные». Глэдис Рискинд вспоминает, что как-то раз, когда она почувствовала себя плохо, Гульд открыл черный чемоданчик, полный лекарств, и спросил ее: «Что тебе дать?»

Подход Гульда к организму и медицине был «технологический». Он не мог рассматривать свои проблемы как симптомы нездорового образа жизни, и врачи, которые пытались убедить его в этом, сразу отвергались им как сторонники «примитивного образа действий — дети природы».

Для него существовали только те проблемы, которые следует разрешать, желательно с помощью технических инструментов и других средств современной западной медицины — в особенности, с помощью лекарств. Сохранившиеся досье и рецепты, выписанные Гульду, начиная с пятидесятых годов, возможно, только видимая часть огромного айсберга. Уже в ранние годы они свидетельствуют о степени его зависимости от лекарств в лечении любого из недугов, тревоживших его. Весьма вероятно, хотя полной уверенности и нет, что в определенной степени Гульд страдал лекарственной зависимостью, в частности, от снотворных на основе барбитуратов и от валиума, известных тем, что они вызывают привыкание. Он осознавал опасность привыкания (и по этой причине отказался от нембутала) и, как противник наркокультуры, получившей развитие в шестидесятые годы, боялся приобрести репутацию человека, «сидящего на наркотиках». На самом деле он и был таковым. Во времена концертных турне его багаж и карманы были набиты пачками таблеток, они были в беспорядке разбросаны и в его ванной комнате. Ему часто прописывали антибиотики, и когда он простужался, предпочитал их горячему лимонаду своей матушки. Заметки в его блокнотах свидетельствуют, что он полагался на лекарства, имевшиеся в свободной продаже: болеутоляющие (с кодеином и без), слабительные, лечебные пастилки, витамины, а также диетические пищевые добавки, содержащие магний и калий, очевидно необходимые для улучшения качества его скудного питания и для снижения побочного эффекта других принимаемых им лекарств. Он также пробовал лечиться с помощью обезболивающего и спазмолитического народного средства — белладонны, получаемого из листьев паслена. В 1954 году Кит Макмиллан был свидетелем того, как Гульд принимал аспирин, чтобы согреться в холодной студии СВС перед первым исполнением «Гольдберг-вариаций». Во время трансляции в студии становилось все теплее и теплее, а потом стало просто жарко. Примерно к Пятнадцатой вариации ладони Гульда вспотели, а под конец его пальцы просто скользили по влажным клавишам. («Я полностью испортил целый кусок», — сказал потом Гульд и добавил, что если бы Бах написал более тридцати вариаций, то для него это стало бы настоящей катастрофой.)

С возрастом Гульд стал принимать все больше и больше лекарств, назначаемых ему врачами и просто имевшихся в свободной продаже — часто в таких дозах, какие он сам себе определял и в сочетаниях в лучшем случае совершенно непредсказуемых по своему взаимодействию. Иногда это были средства, обладавшие абсолютно противоположным воздействием на организм. Чтобы уменьшить вредный побочный эффект от некоторых лекарств, он, в свою очередь, принимал еще и дру-

гие лекарства, создавая тем самым настоящий цикл зависимости. С 1963 года его постоянной аптекой стала *Bowles Pharmacy* на Кингстон-роуд рядом с Саутвуд-драйв в квартале Бич. Многие сохранившиеся рецепты свидетельствуют об огромных количествах принятых им лекарств. Счета на оплату лекарств составляют одну из самых крупных статей расходов Гульда. Вот, например, типичный перечень месячных расходов, приведенный им в дневнике 10 сентября 1979 года:

Аренда квартиры: 503,50 \$

Аренда студии: 375,00 \$

Обслуживание студии: 441,71 \$

Телефоны (домашний, студийный, автомобильный): 504,44 \$

Bowles Pharmacy: 503,56 \$

Некоторые из повторяющихся время от времени жалоб Гульда на отдельные, менее серьезные проблемы со здоровьем, такие, как головокружение, ухудшение зрения, желудочно-кишечные расстройства и увеличение веса, возможно, были результатом побочного действия лекарств.

На определенном этапе приема медикаментов становится невозможно определить, что является первичным симптомом, а что — побочным эффектом, и действие лекарств, принимаемых как попало, становится все более и более опасным с добавлением какой-либо новой пилюли. Гульд иногда осознавал, что появление некоторых необычных симптомов могло быть связано с приемом лекарств. Но, к несчастью, обычно его решение сводилось к тому, чтобы рассматривать новый симптом как еще одну новую болезнь, для лечения которой требуется новая таблетка. Принимая во внимание регулярное употребление Гульдом валиума или каких-либо других успокаивающих средств — перед концертами или сессиями звукозаписи, — удивительно, что только один автор, Ричард Костелянец, вполне резонно интересовался тем, какое воздействие могло оказывать на его исполнительское искусство это пристрастие к избыточному приему лекарственных препаратов. Вряд ли необходим фармакологический анализ для того, чтобы объяснить, например, его быстрые темпы или барочный стиль исполнения. Во всяком случае, было бы невозможно точно определить, когда и какое лекарство принимал Гульд. Тем не менее вопрос о возможной имеющейся связи не кажется столь уж абсурдным и заслуживает осмысления: как все эти медикаменты могли бы воздействовать на его мышление и игру?

Учитывая подлинные медицинские проблемы, склонность к ипохондрии и постоянное употребление лекарств, нет ничего удивительного в том, что дневник Гульда, начиная с середины семидесятых го-

дов, заполнен нескончаемой медицинской документацией. Это и диагнозы, поставленные медиками, наряду с диагнозами, поставленными им самим, перечни вопросов, заранее подготовленных перед консультациями у докторов, списки лекарств, записи результатов измерения артериального давления, пульса, качества сна и так далее. Все это излагается обстоятельно, на псевдонаучном языке. Можно проанализировать эти данные, касающиеся буквально всего: от головы до пят. И то, что он описывает, либо не выходит за рамки проблем, обсуждавшихся ранее, либо указывает на симптомы, многократно перечислявшиеся в различных комбинациях в течение многих лет.

Гульд описывает две необъяснимые проблемы, возникшие у него осенью 1976 года. Это то, что он называет феноменом «затылка» и «предчувствием возникновения давления». Последнее (вне зависимости от его подлинной причины) возникало в самых различных ситуациях — когда он разогревал руки, гулял, вел машину, — и «причиняло ему острую боль, когда он находился в сидячем положении или шел, что предвещало или сопровождалось легким головокружением». Както в середине семидесятых годов он рассказывал одному из своих друзей, что инфекционное заболевание внутреннего уха имело для него последствие в виде нарушения равновесия, которое ощущалось после продолжительной работы над записью и даже если он долго смеялся или оживленно разговаривал. В своих записях он охарактеризовал это явление, как *labyrinthitis* (лабиринтит или внутренний отит) — воспаление или дисфункция полостей и каналов внутреннего уха, диагностируемые обычно по неожиданному возникновению головокружения в результате движений головы или тела и вызывающие иногда тошноту, рвоту или слабость.

Позднее он отмечал «давление в левом виске» и «явную неустойчивость», проявлявшуюся, когда он поднимается из сидячего положения, — настолько неприятную, что временами это делает рискованными даже краткие поездки по городу, а игру на рояле — невозможной; он отметил, по крайней мере, одну сессию звукозаписи на СВС из-за «проблем внутреннего уха». В последние годы жизни его не раз видели спотыкающимся при ходьбе, а в 1980 году он пишет в своем дневнике, что «упал по дороге в ванную комнату после короткого сна пополуночи» и ушиб левое колено. (Может быть, виной тому был прием лекарств?)

Гульда беспокоили его глаза. Весной 1976 года он предполагает наличие какой-то инфекции («утром, при пробуждении, левый глаз не открывается») и осенью того же года отмечает «постоянную красноту левого глаза». В последние годы жизни он жалуется на «ощущение, похожее на постоянный ячмень» и «отеки вокруг глаза». А вот как году

примерно в 1980-м он описывает ситуацию: «Глаз суховат и воспален (стоит его потереть и т. д.) и/или слезится, покрыт пленкой, острота зрения снижена, ощущ. «песка в глазах» = краснота, общ. потемнение тона глаз, особ. с левой стороны». Осенью 1976 года он отмечает в своих записях, что «продолжается звон в ушах». Одновременно с этим фиксирует более загадочное примечание: «Синхронизация пульса с шумом в ушах. (Стрекот сверчков летом, шум дождя осенью)».

В конце семидесятых Гульд неоднократно жаловался на «общую затрудненность дыхания, а также временами на его «поверхностность», заложенность носа, воспаление горла, ощущение нехватки воздуха после оживленной беседы и «хрипы при вдохе». Осенью 1978 года появляются намеки на проблемы с зубами, их повышенную чувствительность и боль, которая передается мышцам лица и «отдает» в голову, проявляется судорогами мышц рта и необъяснимой связью с явлениями эзофагии²². В конце декабря 1977 года Гульд записывает «Горло-шея: миалгия и проч., как общий фон — значительно усилившиеся за последнюю неделю судороги, спазмы, ригидность суставов. Не является ли это следствием проблем с гландами?» И около 1980-го: «Очевидные проблемы — черные высыпания на языке в течение нескольких недель».

Все описанное выше касается только шеи и головы. В середине семидесятых он обратил внимание и на ощущение жжения в верхней части груди и горла, «странное, болезненное или слегка ослабленное место на правой стороне грудной клетки», а в конце декабря 1977 года он пишет: «Грудная клетка — периодическая слабость и боли, как бы мышечного характера, время от времени ощущение болезненности в ребрах непонятного происхождения». Он также отмечает случаи одышки и усталости. В начале восьмидесятых годов появляются записи о «пульсации», о чувстве «жжения в руке» и о случаях пробуждения с ощущением частого и неровного сердцебиения. Странные боли в области желудка все время преследовали его в последние годы жизни, и он описывал это примерно следующим образом: «ощущение сжатия, переполненности газами»; «частое вздутие в области нижней части грудной клетки, временами облегчающееся при отходе газов, что случается, когда я встаю после долгого сидения и т. п.»; «спазм в левой верхней части абдоминальной области»; «боль в нижней части живота, появляющаяся (иногда) после еды или даже питья (похоже на газы), сильно «отдает» в спину, когда носит стойкий характер»; «боли, напоминающие ощущения, возникающие при несварении желудка и восходящие к горлу»; «в последний месяц — проблемы в нижней части живота: употребление жидкости вызывает местные боли, похожие на язвенные, «отдающие» в спину (ощущение сдавленности при наклонах тела)». В апреле 1977 года он жалуется на «мучитель-

ную боль в области туловища», когда он принимает лежащее положение или же садится в автомобиль. Это временами мешало ему спать, и он отмечал появление «спазмов при пробуждении», особенно с правой стороны. Наличие «грыжи» он диагностировал у себя уже весной 1976 года и регулярно принимал средства от повышенной кислотности: «Филлипс [магнезиевое молоко] — неперенная часть диеты».

Примерно в то же время, когда Гульд начал бороться с повышенным уровнем мочевой кислоты, возникли жалобы на учащенное и иногда болезненное мочеиспускание, переполненность мочевого пузыря, мешавшую нормально спать. А осенью 1978 года, просыпаясь, он иногда обнаруживает свое белье мокрым, «чего не случалось с детства». В конце семидесятых он начинает ощущать «пульсирующие или спазматические», иногда сильные боли в области гениталий — «обычно в самом пенисе и/или с левой стороны от яичек», когда он скрещивает ноги, и эта боль передается иногда вниз по ноге, вызывая «ощущение дрожи пальцев ног». Примерно в 1980 году Гульд замечает узелковые утолщения на левой стороне мошонки. Он задается вопросом: «Может быть, это просто местное воспаление — вероятно, первоначально спровоцированное избыточным воздействием лечебных диатермических процедур на нижнюю часть поясницы, которые затем вызвали своего рода цепную реакцию». И это говорит пианист, сидевший на стуле без сиденья, в то время как поддерживающая конструкция рейка проходила от спинки стула вперед, как раз вдоль его мошонки! Он жаловался на геморрой, на желудочные спазмы, вздутие живота, «сдавленность в области прямой кишки» и прочие виды дискомфорта, связанные с пребыванием в сидячем положении, и на «нерегулярный стул вообще... чаще жидкий, нежели оформленный».

Доктор Филип Клоц — уролог, у которого Гульд дважды консультировался в 1978 году, говорил Оствальду, что «Глен очень сильно беспокоился по поводу своей предстательной железы». Он поверял это беспокойство своим дневникам даже тогда, когда медицинское обследование ничего не выявляло. Примерно в 1980 году он с мрачным торжеством записывает, что его доктора «заметили увеличение простаты», которая «выглядит большей, чем ранее».

Наконец, в последние годы жизни возникли проблемы с кожей, включая «эпизод с псориазом» и обеспокоенность «обесцвечиванием пальцев», «нарушением циркуляции крови в пальцах» и «некоторых видах болей в пальцах»*. Он волновался по поводу «онемения в левой

* Гульд утверждал, что его пальцы были настолько чувствительны, что они деревенели от воздействия кондиционеров и от плавания, после которого, как он сказал, «его руки на несколько дней приходят в плачевное состояние».

ноге и левой руке», из-за «проблем лодыжек ног, схожих с проявлениями плоскостопия» и «приливов жара, сначала в правую ногу, а на другой день в левую кисть». Беспокоило его и «невралгическое состояние, подобное тому, что является следствием гиперактивности, и которое прорадирует в нижнюю часть ноги (обычно левой), вплоть до большого пальца, когда он ложится».

Перечень этих жалоб поражает, особенно если учесть, что они соседствуют с действительно реальными проблемами, такими, как гипертония, от которой в то время лечили Гульда. Но ни одна жалоба никогда не появлялась без сопровождения других. В «симптомологии», набросанной им в записях примерно в феврале 1980 года, он дает отчет обо всех проблемах, зафиксированных в один день: «легкий синдром грудной клетки», особенно в моменты смеха; «чудовищная переполненность в верхней абдоминальной области» наряду с проблемами «вздутия и отхода газов», «некоторые невралгические проблемы в пальцах правой ноги»; «проблемы плоскостопия и тыльной части ноги»; «неприятные ощущения в верхней части пищевода и горла из-за плохого пищеварения»; «воздушные пробки в правой части живота»; «некоторый дискомфорт в правой части тела» и, наконец, «ощущение жжения во время мочеиспускания (затрудненного) при пробуждении в час дня... кроме того, некоторая сдавленность в прямой кишке после возвращения в постель». Нет ничего удивительного в убежденности Гульда, что болезни постоянно подстерегают его.

Несколькими годами ранее он в своем дневнике задается вопросом, удастся ли ему найти «кого-либо, кто смог бы оценить разрозненные симптомы и соответствующим образом сформулировать вывод». Но все, как один, приходили к единодушному выводу: Гульд был ипохондриком, который усматривал наличие патологии в каждом тривиальном покалывании, боли, спазме, от которых не застраховано тело мужчины средних лет и, особенно, человека, на протяжении многих лет не получавшего нормального питания и физических нагрузок, избегавшего свежего воздуха и солнца, перегружавшего себя медикаментами, а также подвергавшего себя серьезному физическому и эмоциональному перенапряжению, как дома, так и в своей профессиональной деятельности.

Гульд знал, по крайней мере, теоретически, что разум может решающим образом воздействовать на организм. Эндрю Казден слышал, как он открыто высказывал свои опасения, согласно которым эмоциональный стресс может быть причиной появления физических симптомов. Он был хорошо осведомлен обо всем этом еще со времен своей концертной деятельности, постоянно сопровождавшейся болезнями. Кроме того, он прекрасно осознавал и боялся потенциально губитель-

ных для организма последствий подавляемых эмоций, например гнева. Однако, применительно к себе, ему часто не удавалось увидеть, как действует эта взаимосвязь духа и тела. Кинематографист Джон Макгриви вспоминает, как Глен звонил ему по телефону накануне съемок, чтобы сообщить, что у него проявились пять из шести известных симптомов неклинического полиомиелита, и он перезвонит Джону, если появится шестой — определяющий симптом. В конце концов он появился, как и было запланировано. «Это предконцертная игра нервов», — заключает Макгриви, — преувеличенная самым изощренным образом». В любом случае, утверждения Гульда, что после 1964 года «он не болел чем-то более серьезным, чем насморк» и что «моя ипохондрия благополучно закончилась одновременно с моим последним публичным концертом», были совершенным абсурдом. Он продолжал болеть, и думать о том, что болен, даже тогда, когда был здоров. Можно только предположить, какие страдания ему пришлось бы пережить, доживи он до преклонных лет. Нам, вероятно, стоит порадоваться, что он был избавлен от этого.

«Вот видите, с каким невротиком вы имеете дело!»

Будучи осведомлены об ипохондрии Гульда, многие подвергали сомнению его умственное здоровье. У него был, как минимум, один эпизод настоящего умственного расстройства — по свидетельству Питера Оствальда, который видел это своими глазами. В конце декабря 1959 года Гульд позвонил Оствальду, чтобы сообщить, что «какие-то люди шпионили за ним с крыши соседнего здания, светили в его окна, шумели и посылали ему зашифрованные сообщения». Гульд уверял, будто слышал: говорили о нем, — и ему показалось, что его вовлекают в какое-то незаконное дело. Примерно в то же самое время, как вспоминал Джон Робертс, Гульд сообщил ему, будто слышал голоса, говорившие с ним, он даже устроил свой кабинет в другой комнате, потому что, по его словам, «мне не нравится, как *это* смотрит на меня, как *она* на меня уставилось». Оствальд заключил, что он, «вероятно, страдал от краткого эпизода параноидального бреда», что было, скорее всего, вызвано излишним употреблением или неподходящей комбинацией медикаментов. (Все это произошло как раз после истории с компанией «Стейнвей и сыновья», когда он, по всей вероятности, «перебрал» лекарства). Во всяком случае, этот эпизод — исключительный, поскольку

в дальнейшем ничего, напоминающего умственную болезнь, в жизни Гульда не происходило.

Он признавал, что был невротиком, и в нем, конечно, бушевали страсти, он обладал обостренной чувствительностью, столь свойственной творческим личностям. Некоторые из его докторов и друзей считали, что он мог извлекать выгоду из психиатрических рекомендаций, и подобные предположения не задевали его, однако в действительности он всегда это отрицал. Оствальд обнаружил, что Гульд консультировался с психиатром, доктором Альбертом Э. Модем в Университете Макгилл в Монреале в августе 1955 года, вскоре после записи «Гольдберг-вариаций» — самого напряженного периода в его жизни. Моде рекомендовал его четырем психиатрам в Торонто, и Гульд, по его откровенному признанию, сделанному Джоку Кэрроллу в 1956 году, посетил одного из них. Психиатр, как он вспоминал, не нашел никаких физических, сексуальных или психических отклонений, «так что все свелось к транквилизаторам — побольше пилюль и хорошего качества». Все это похоже на сказку. Гульд никогда не вмешивался в терапию; наиболее близко он подходил к этому в поисках психологической сути некоторых явлений в беседах с друзьями, подобных доктору Джозефу Стивенсу, психиатру и клавесинисту, который регулярно наблюдал Гульда в течение семнадцати лет. Некоторые из его докторов полагали, что он воспользуется помощью психиатров для излечения ипохондрии, но трудно вообразить его «легким» пациентом, искренне рассказывающим о личных проблемах и принимавшим советы; скорее всего, он рассматривал психиатра как любого другого профессионала, предписания которого он точно выполняет. Позднее он пародировал психиатрию и ее жаргон с помощью выдуманных им персонажей — доктора С. Ф. Лемминга и доктора Вольфганга фон Кранкмейстера.

Гульд постоянно пребывал в состоянии достаточно серьезной обшей нервозности и признавался в изматывающих приступах депрессии во время его концертной деятельности. Признаки, подпадающие под классические определения мрачного или меланхолического характера, у него налицо: потребность в одиночестве, соседствующая с желанием избавиться от него; страстная устремленность к духовной жизни, даже если «самоуглубленность» временами мешает его жизнедеятельности; полное погружение в работу и стремление фиксировать ее ход, при этом виртуозно управляться со всеми ее деталями; самосознание, всегда строгое и беспощадное, озабоченное действительным или мнимым ослаблением воли; сложные отношения с окружающими, отмеченные скрытностью, осторожностью, стремлением манипулировать ими; тщательная маскировка отрицательных эмоций (таких, как враждеб-

ность или чувство превосходства); внешняя доброжелательность; трудность формирования близких отношений и тенденция иметь дело скорее с вещами, а не с людьми, включая благоговение перед некоторыми привилегированными объектами; навязчивая идея смерти; упрямство; некоторая физическая заторможенность и неловкость; нежелание смотреть прямо в глаза и, к тому же, ипохондрия. Как писала Сюзан Зонтаг, «меланхолия становится наилучшей из привычек». Страх Гульда перед потерей контроля над эмоциями и подавление таких мощных реакций, как, например, гнев, мог сформировать депрессивный характер (одно из определений депрессии — «гнев, обращенный вовнутрь»), и, как результат, — бессонница, хроническая гипертензия и неправильный режим питания.

Гульд демонстрировал полный набор таких черт — одержимость, шизоидность²³ и нарциссизм, что неудивительно, если принять во внимание его хрупкость, чувствительность и чрезвычайно развитый интеллект. Эти черты — следствие его ипохондрии. Его одержимость очевидна. Он стремился управлять каждым аспектом сознания, тела и окружающей среды. Гульд был перфекционистом во всех областях своей деятельности. Он подавлял свои эмоции и возвеличивал интеллект в ущерб инстинкту, стремясь к рационализации и к безусловному подчинению интеллекту, будучи в своих взглядах негибким и бескомпромиссным. Опасаясь неожиданного, он был осторожным и пунктуальным, во всем ценил точность, все планировал и ко всему готовился. Он считал невозможным «пускать что-либо на самотек» — индивидуальная черта, ставшая эстетической позицией, следствие которой — его недоверие к импровизации и «алеаторике». Чтобы функционировать продуктивно, он нуждался в безопасности ритуала и рутины. Конкретный пример: его знаменитый стул, само наличие которого, по-видимому, обеспечивало ему уверенность и комфорт.

В цепь его навязчивых идей мы можем включить также «нумероманию» — привычку считать вещи и вести запись результатов счета, чтобы победить стресс как символ сложности и беспорядка. Ведя своего рода «бухгалтерские книги», он создавал иллюзию собственного контроля над миром. Его бумаги отражают присущее ему в течение всей жизни стремление к каталогизации, а ипохондрические записи — лишь одно из многих других проявлений этого «инстинкта». В 1959 году журналист Пьер Бертон писал, что Гульд буквально считал секунды до завтрака, когда он был в общественной школе; ему также нравилось отслеживать высокие и средние показатели отметок всего класса, получаемых за ответы на тесты и другие задания. В школе он начал подсчитывать количество слов, использованных в эссе (привычка, сохранившаяся до конца его

жизни). Записывая партитуру своего Струнного квартета, он нумеровал и даже датировал такты. В последние годы жизни он не только отслеживал свое кровяное давление, частоту пульса и характеристики сна, но и вычислял среднее арифметическое за три, пять, семь и десять дней, иногда даже вычерчивая графики результатов. Порой он следил за статистикой погоды в различных канадских городах в течение дня и так же составлял графики; ведение такого учета состояния окружающей его среды, казалось, приносило ему ощущение комфорта.

Гульд любил составлять списки. Нередко это были списки ежедневных, еженедельных и сезонных дел, и Глен вычеркивая из них то, что уже выполнено. В некоторые из таких списков попадали такие ежедневные мелочи, как: пять минут на бритье, пять минут на чистку зубов, пятнадцать минут — отнести белье в прачечную, и так далее. Записывая какое-либо сочинение, он был способен распланировать даже полчаса, работая над сегментами двенадцать, десять и восемь минут. Он составлял нумерованные списки людей, которым собирался звонить (иногда пометая, как долго будет длиться каждый разговор), списки писем, которые следует написать (и маркировал написанные), затем — списки законченных писем (и пометал их, как только они были отправлены). То же самое происходило и со счетами. Когда он путешествовал, то составлял детальные «упаковочные» списки (по общему признанию, ему требовалось большое количество клади) и должным образом фиксировал каждый предмет. Длинные списки своих счетов и различных концертных принадлежностей он помещал в разные отделения портфеля. Когда в 1980 году он перестал вести дневник, то сделал в нем оглавление и положил его на видное место.

Гульду свойственны и шизоидные черты. Он был одиноким и застенчивым, с трудом сходилась с людьми. Многим он казался бесстрастным, замкнутым, эмоционально обделенным, иногда холодным и недоступным. Он боялся непосредственного общения, потому что это требовало взаимной эмоциональной отдачи: перспектива, которая нередко его беспокоила и пугала; между собой и внешним миром, включая других людей, он предпочитал соблюдать некоторую дистанцию. «Для меня присутствие людей — безумие», — как-то сказал он, объясняя свое предпочтение телефонных контактов. Как правило, он избегал подолгу смотреть людям прямо в глаза, даже рассказывая анекдот, а ведь при этом волей неволей вступаешь в непосредственный контакт с собеседником. Даже на телевидении, когда в разговоре неожиданно возникало что-то «личное», ему было трудно смотреть в камеру. В документальной передаче CBC под названием «Глен Гульд: вариации», когда речь зашла о происхождении радио, он отметил «неверо-

ятное, потрясающее по силе воздействия чувство понимания другого человеческого голоса и другой личности». Произнося эту весьма эмоциональную речь, он отводит глаза.

Как типично шизоидная личность, Гульд стремился находить удовлетворение и смысл скорее в своем внутреннем мире, чем во внешнем (хотя едва ли в тех рамках, в которых определяется шизофрения.) Но его тяга к одиночеству соединялась с настойчивой, нескрываемой потребностью в одностороннем общении. В стремлении ввязываться в длинные, многословные, эгоцентричные монологи некоторые друзья и знакомые находят и желание выразить себя и попытку выстроить защитную стену из слов, дабы держать другого человека на расстоянии. Питер Оствальд наблюдал у Гульда проявление типично шизоидной дилеммы — комбинации из двух взаимоисключающих импульсов: «будь со мной» и «соблюдай дистанцию». Как мы уже установили, Гульд находился в классическом затруднительном положении, свойственном людям подобного темперамента: он боялся любви и близости не потому, что не стремился к ним, а потому, что рисковал быть поглощенным ими. В отношениях Гульда с окружающими налицо также парадоксальное шизоидное сочетание ранимости и чувства превосходства — некоторая беспомощность, но вместе с тем и ощущение себя центром вселенной. Он жил как бы вне своего тела (еще одна шизоидная черта), даже при том, что он постоянно старался им управлять; он соглашался с Прустом, что зависимость от тела — большая опасность для разума. Он рефлексировал и был склонен к абстрактному мышлению, требующему некоторой отстраненности от обычного чувствования, проявлял свои эмоции и общался на расстоянии — не удивительно, что его привлекали электронные СМИ. Шизофреники также имеют склонность создавать особенные и устойчивые представления о том, каким должен быть мир, и гульдовское видение мира, сформировавшееся еще в юности, с возрастом лишь чуть-чуть изменилось и, конечно, в целом сохранило свои очертания.

В том, что Гульд склонен нарциссизму, также трудно усомниться. Он исключительно независим и погружен в себя, хотя и не столь безразличный к чувствам других, каким его рисует легенда; на самом деле он считался, в первую очередь, со своими желаниями и мог проявлять диктаторские наклонности: он полагал, что его потребности должны быть также и вашими. Интеллект и эстетическая позиция Гульда были настолько мощными и независимыми, что ему трудно или даже почти невозможно принять или понять иные точки зрения. «Я бы принял как должное, если бы все разделяли мою любовь к пасмурному небу, — сказал он. — Когда я обнаружил, что на самом деле большинство пред-

почитает солнечный свет, это стало для меня настоящим ударом». Если ему пытались что-либо советовать, он просто пожимал плечами и говорил: «Вы не можете бороться с Сити-холлом!» Когда он ждал ответной реакции, это ему было нужно скорее для самоутверждения, а не для коррекции чего-либо. Он очень сильно нуждался в одобрении и в похвале — и в этом он был подобен ребенку, который ждет, чтобы его погладили по головке. Демонстрируя друзьям видео- или аудиозаписи, он дирижировал, гримасничал, подпевал, комментировал дальнейшее, преисполненный гордостью за свои достижения. «Когда вы слушали, он не сводил с вас глаз, — вспоминал Джоффри Пейзант. — Он усаживал вас и сам устраивался поблизости — так, чтобы не пропустить ни малейшей детали вашей реакции». И он ждал только одного — откровенной похвалы, на которую мог бы ответить радостным согласием. Он охотно внимал лести, потому что его вера в собственное творчество была абсолютна.

Гульд редко сочувствовал кому-либо, ему было трудно понять, что ощущают другие, особенно, когда он не разделял их взгляды. Как лектор, например, он плохо чувствовал аудиторию, не способную, по-видимому, понять его скучную, путаную, вязкую, техническую прозу или выдержать испытания его натянутым юмором. В частной жизни его шутки и анекдоты были порой настолько длинны и извилисты, что он «терял» своих слушателей, и чем больше он изощрялся, тем забавнее ему казались его остроты. Совершенно ясно, что его телефонные звонки в любое время суток дают основания думать, что он не обращал внимания на график жизни своего абонента. Без сомнения, он был уверен, что в полночь человек на другом конце линии и не мечтал ни о чем другом, как слушать в течение часа или двух чтение его нового эссе или один из вариантов его новой записи, или разделить с ним радость по поводу его нового увлечения. Продюсер СВС Марио Прайзек помнит, как Гульд целиком спел ему по телефону одноактную оперу. Он ждал многого от других, считал, что все ему должны, и не пренебрегал случаям использовать дружеские или профессиональные отношения в своих интересах — чтобы, скажем, получить поддержку в одном из тех ежедневных действий, в которых был беспомощен: например, попросить одного из секретарей собрать и отнести в прачечную белье. И некоторые из его друзей чувствовали, что ими манипулируют.

Был в психологии Гульда и параноидальный — впрочем, весьма умеренный — компонент: сверхчувствительность к потенциально разрушительному влиянию других людей и идей, — отсюда его стремление к одиночеству и независимости. В ситуациях, которые Гульд не контролировал, он вполне мог казаться параноиком. Например, когда он стал-

кивался с группой смеющихся людей, он мог задаться вопросом, не над ним ли они смеются; или уволить уборщицу, которую заподозрил в распространении сплетен о нем. Он был одержим своей личной безопасностью, особенно, когда его одолевали чересчур пылкие поклонницы. Эндрю Казден рассказывал об одной молодой женщине, которая в конце шестидесятых писала Гульду письма и искала встречи с ним. Она появилась в офисе *Columbia Records* в Нью-Йорке, когда Гульду случилось быть там, и когда ее присутствие обнаружилось, Казден увидел его «спрятавшимся, скрючившись, за дверью». Неожиданный стук в дверь мог вызвать взволнованный телефонный звонок коменданту, а когда какой-то шутник в Хэллоуин бросил пакет молока в здание СВС, Гульд так расстроился, что отменил сессию звукозаписи.

Подобно многим шизоидным личностям, в общем он был чутким и доброжелательным — об этом свидетельствуют его политические и социальные взгляды. Ему было трудно понимать чувства отдельных людей, но реальную социальную ответственность он все же ощущал. Гульд любил животных, был глубоко встревожен неприятностями во всем мире, которые видел в вечерних новостях. Но это же самое абстрактное мышление приводило к некоторым ставшим в тупик заявлениям. В самоинтервью 1974 года²⁴, например, он написал, что война, «ведущаяся с помощью ракет, которые наводятся на цель компьютером, чуть менее предосудительна, чем война с использованием дубинок или копий», поскольку «у участников выделяется меньше адреналина». Он сказал Эндрю Каздену, что ему трудно представить себя с оружием в руках и участвующим в рукопашном бою, но он вполне может вообразить себя в глубоком бункере, за пультом управления электронными машинами, тайно руководящим военными действиями. Он даже заявил, что мир Оруэлла²⁵ не вызывает у него какого-то особенного ужаса. Этическая концепция искусства привела его к тому, чтобы рассматривать всерьез потенциальную угрозу, которую могут нести некоторые его виды, отсюда пуританская строгость его эстетики. «Признаю, что Советам свойственна некоторая грубость в культурной политике, — писал он, — но их тревога в этом плане абсолютно оправдана». Только укрывшийся от мира эстет с бесстрастным и абстрактным представлением о нем мог позволить себе не отдавать отчет в устрашающем смысле подобных замечаний.

Гульд общался с людьми по принципу «разделяй и властвуй». Кое-кто полагал, что он вел записи, где фиксировал, какую информацию и кому предоставлял, — он хотел, чтобы в его отношениях с людьми царил порядок и стремился учитывать любую утечку информации или предательство. Складывается впечатление, что он «фильтровал»

окружающих по степени преданности. Хотя он сделал десяток фильмов с Бруно Монсенжоном — профессиональным скрипачом, — всего лишь раз он слышал, как тот играл на скрипке. Гульд не проявил никакого интереса и к игре на клавесине Джозефа Стивенса, а уровень его игры был достаточно высоким, о чем свидетельствует цикл концертов, посвященных всему клавирному Баху. Когда в середине шестидесятых его личные отношения с продюсером звукозаписи Полом Майерсом прекратились, Гульд решил работать с другим продюсером, не смешивая дружеские контакты с профессиональными. В течение пятнадцати лет он вполне успешно сотрудничал с Эндрю Казденом, — вероятно, потому, что по свидетельству его друзей, Казден не выходил за рамки своих продюсерских полномочий. Мемуары Каздена свидетельствуют, что теплых отношений у них не сложилось: он никогда не бывал у Гульда дома и предполагал (ошибочно), что у него никто не бывал.

Это — «общее место» литературы о Гульде: дескать, он использовал людей, а когда переставал нуждаться в них — отбрасывал. Вряд ли правда была столь жестокой. Порой он внезапно исключал из своей жизни друзей, с которыми очень долго общался, — и даже не сообщал им причины. Глэдис Рискинд говорила, что после более чем шести лет дружбы Гульд без объяснений просто прекратил с ней общаться и «скрылся» за службой секретарей-телефонисток. По словам Морри Кернермана, после десяти лет дружеского общения и плодотворного партнерства они с Гульдом «расстались странным и печальным образом». Мотивов Гульда Кернерман так и не узнал, хотя и предпринял попытку «припереть его к стенке» на одной из репетиций. Гульду это было крайне неприятно, а Кернерман так и не получил никакого ответа. Подобным же непонятным образом закончились отношения с Гретой Краус, а Верна Пост, секретарь Вальтера Хомбургера, полагает, что ее собственная дружба с Гульдом закончилась, возможно, потому, что она «сказала что-то, затрагивающее его лично, или чем-то его смутила». Порой такое поведение Гульда оставляло горький осадок, чаще же болезненность таких разрывов была обоюдной: Гульд был (или считал себя) обиженным или преданным.

Когда спор, недоразумение или оскорбление, реальные или вымышленные, даже небольшие (и в его представлении преувеличенные) вносили неловкость или сложность в отношения, Гульд предпочитал отходить в сторону, чтобы напрямую не участвовать в ситуации. Инциденты такого рода, очевидно, внесли свою лепту в охлаждение между ним и другом его детства Робертом Фалфордом, когда ему было двадцать; а телефонная шутка Джоан Максвелл стала поводом, спровоцировав-

шим разрыв их десятилетних взаимоотношений. Тот, кто знал Гюльда лучше, понимал, что должен быть предельно осторожным: он мог неверно интерпретировать что-то совсем невинное и был особенно чувствителен к критике некоторых сторон своей работы. Харви Олник, например, стал реже видеться с Гюльдом после того, как в середине пятидесятых критически высказался о его интерпретациях позднего Бетховена, а Джон Бэквит обидел его своими публикациями, особенно теми, где речь шла о гюльдовском Рихарде Штраусе. В 1962 году, прослушав Концерт Брамса в исполнении Гюльда и Бернштейна, Антон Куэрти отправился за кулисы и пошутил: «После того, что мы слышали сегодня вечером, самое время удалиться». Гюльд искоса взглянул на него: «И ты, Брут?», — и никогда больше с ним не разговаривал. Он прекратил переписываться с критиком Б. Х. Хэггином, одним из самых преданных его сторонников, после того как в середине шестидесятых тот позволил себе раскритиковать его записи Моцарта. Он перестал видеться с Винсентом Товеллом (они были знакомы с 1959 года) после телеконцерта на СВС «Антология вариаций», которым тот руководил. Товелл возражал против длинных и многословных комментариев Гюльда, и, хотя тот все-таки согласился на сокращения, отношения с Товеллом прекратились — к критике своих текстов он был особенно чувствителен. Спустя несколько лет ему показалось, что в своих последних письмах Кит Макмиллан поддразнивал его, выражая надежду, что они будут переписываться «по-английски». Сочтя себя оскорбленным, Гюльд прекратил переписку и послал Макмиллану краткое уведомление, что в будущем он сможет связаться с ним только через его менеджера. В 1977 году он прекратил общение с Питером Оствальдом и Джозефом Стивенсом, длившееся годами, очевидно, потому, что те, посетив Торонто, не проявили должного энтузиазма относительно его последних проектов.

Предполагаемая жесткость Гюльда в отношениях несколько преувеличена, однако, как и у любого человека, у него были и такие контакты, которые, логично развиваясь, заканчивались естественным и дружеским расставанием. Он имел коллег, знакомых и друзей различной «степени близости» и не вводил первого встречного в узкий круг особо близких ему людей. Немало и вполне безобидных случаев, например, когда, закончив какой-либо проект, он переставал видеться с кем-то из партнеров, — но ведь никаких оснований для продолжения контакта и не было! Едва ли подобные ситуации можно отнести к попыткам «использования» окружающих.

В начале шестидесятых, поскольку концертная деятельность Гюльда постепенно сходила на нет — особенно после 1964 года, он окончательно изменил свой образ жизни. Он значительно сузил круг знакомых,

и многие, раньше вращавшиеся в водовороте его профессиональных или личных интересов, вдруг обнаружили, что они перестали видеться с ним и даже слышать о нем. Кто-то обиделся на его исчезновение, так как никакого формального повода для этого не было, но чаще отношения заканчивались естественно — просто он прекратил путешествовать и появляться публично. Впрочем, действительно близких ему людей — друзей и коллег — это не затронуло.

Иногда прекращение контактов с ним становилось облегчением, ведь он мог подчинять себе и управлять людьми как в служебных, так и в личных отношениях. По выражению Рэя Робертса, «он вил из людей веревки». Его целеустремленность и обязательность в работе, его интенсивная и, по-видимому, безграничная концентрация на любой задаче была перманентной и изматывала коллег. Гюльд ожидал от них, говорил один из его редакторов конца семидесятых, Том Шиптон, что, они будут работать в его собственном сумасшедшем ритме. Но Шиптон, как и многие другие, не обижался на Гюльда; скорее, его даже беспокоила мысль о том, что он может подвести пианиста. Иной раз он устраивал себе выходной, сказавшись больным, — поскольку знал, что Гюльд не потерпит в студии больного. И, кстати, он был далеко не единственным переутомленным техником, прибегавшим к этой уловке, чтобы не разочаровывать босса, — ведь Гюльд действительно даже и мысли не допускал, что кто-то не может жить для его искусства так же, как и он.

Итак, Гюльд был ипохондриком, отчасти меланхоликом с шизоидными и нарциссическими чертами натуры, и к тому же отличался одержимостью. Но является ли это поводом для диагностики психических отклонений или расстройств? Кто-то, как, например, Питер Оствальд, делал вывод о его ужасных психологических проблемах: «В то время как часть наблюдателей стремилась терпимо отнестись к образу жизни Глена как к иному стилю жизни, сам же Глен, как мы теперь понимаем, часто воспринимал его как кошмар». Но из неврозов Гюльда, хотя и мощных, не стоит делать целую историю.

Да, он был несколько меланхоличен — интроверт, постоянно погруженный в собственные мрачные мысли. Но его нельзя считать человеком, подверженным хронической, клинической депрессии. Он впадал в депрессию под влиянием обстоятельств, которые угнетали его — например, после его длительной неподвижности в 1960 году, — но как только ситуация менялась, исчезала и депрессия. Его личные бумаги и свидетельства близких не дают оснований полагать, что он ежедневно сражался с депрессией — ни проблемы со здоровьем, ни другие неприятности не мешали ему быть деятельным, а его деятельности — продуктивной. Он не был мрачен, озлоблен, недоброжелателен или

склонен к переживаниям, его не покидало чувство собственного достоинства, он не жил в противоречии с самим собой, ему не был свойственен черный юмор или едкая ирония; на самом деле, даже в периоды огорчений и больших нагрузок он обычно находился в приподнятом настроении, был возбужден и радостен. При всех своих проблемах он был оптимистом, уверенным в работе, и успешно решал поставленные перед собой художественные, личные и моральные задачи.

Да, у него были навязчивые идеи, но не до такой степени, чтобы подвергать сомнению его здравый смысл. Некоторые полагают, что разогревание рук в горячей воде — невротический ритуал человека, одержимого некоей манией. Однако существует вполне логичное объяснение: Гюльд поступал так из-за сильной скелетно-мышечной напряженности и, кстати, в своем «ритуале» был не одинок — многие музыканты практиковали этот способ. Поэтому не следует сравнивать его с маньяком, который пятьдесят раз в день неизвестно зачем моет руки. Он не был рабом своей одержимости. Напротив, подробное планирование дел на предстоящий день давало ему ощущение комфорта и контроля над происходящим; однако он не был постоянно привязан к своему графику. Более того, одержимость была источником — и весьма продуктивным! — его достижений, ей он обязан, к примеру, фантастической, сверхъестественной фортепианной техникой, пристальным вниманием к возможностям инструмента, аналитическим подходом к исполняемой им музыке и даже скрупулезностью его как редактора записей и радиопередач, — одним словом, всем тем, что более всего потрясает в Гюльде и более всего для него характерно. В этом смысле его одержимость была не столько болезненным явлением, сколько способом существования. Как и для Вермеера, Стравинского, Беккета, Кубрика, одержимость для Гюльда — главный, наиболее значимый инструмент его творчества.

Да, у него были шизоидные черты, но мы уже установили, что, сколь бы трудными ни были для него близкие отношения с людьми, он не считал их невозможными, и частенько те, с кем он тесно общался, неохотнее всего идут на контакт с биографами. Он изолировался только в той степени, которую считал необходимой для творческой работы, но при благоприятных обстоятельствах, в кругу близких, он наслаждался общением и легкой и необременительной беседой. Толпу он ненавидел: «Я волнуюсь, когда не знаю, что может случиться», — сказал он репортеру в 1964 году, — как в толпе, например». Однако по необходимости он участвовал и в общественных мероприятиях — весьма успешно, хотя и неохотно. Все же в конце концов он был пианистом, лектором и, так сказать, лицедеем, выступавшим перед тысячами зрителей более пятнадцати лет. Даже его отказ

от концертной карьеры, вызванный желанием вести более замкнутую жизнь, не обязательно указывает на агорафобию, социальную или какую-либо еще «фобию». Просто, в отличие от большинства из нас, он хотел и имел возможность вести тот образ жизни, который не шел вразрез с его ценностями.

Да, в нем были черты нарциссизма, но он также охотно проявлял теплоту и участие, мог быть чрезвычайно преданным и благожелательным другом, внимательным и отзывчивым. Иной раз за нарциссизм его принимали застенчивость. Бруно Монсенжон рассказывал, что Гюльд не мог заставить себя присутствовать на прощальной вечеринке, которую его команда организовала после киносъемки в 1974 году, но не потому, что он не ценил их совместную работу: он просто терялся в подобных случаях. Вместо этого он написал каждому участнику теплое личное письмо. Техники и остальные сотрудники, которые работали с ним, вспоминают, что Гюльд почти никогда не хвалил их и не выражал благодарности, однако его дневник 1980 года свидетельствует, что он очень высоко ценил труд своих коллег — просто ему было сложно сказать это им лично. 27 мая 1980 он написал, что Лорн Талк редактирует «быстрее, чем когда-либо», что «он — невероятно одаренный редактор» и он хотел бы работать с ним как можно чаще. 7 июня он отметил, что «[редакционная] работа [Тома] Шиптона просто изумительна», а 21 августа — что «Жан Сарразен был, бесспорно, одним из самых прекрасных редакторов, с которыми я когда-либо сталкивался». Не считая их работу само собой разумеющейся, он восхищался, но наедине с собой, их готовностью к столь самоотверженной деятельности, невзирая на другие обязательства. Из дневника 1980 года можно заключить, что Гюльд считал необходимой замену тех, кто не справлялся с работой, и расставался с ними — хотя и с сожалением. Определение степени его эгоизма напрямую зависит от человека, с которым вы беседуете на эту тему. Так, например, многие утверждали, что ночной телефонный звонок Гюльда всегда начинался вопросом: «Удобно ли вам сейчас разговаривать?» (впрочем, может быть, этот вопрос был чисто риторическим?) А Эндрю Казден и Джозеф Стивенс говорили, что им Гюльд такого вопроса никогда не задавал.

Значительное количество литературы о Гюльде составляют воспоминания тех, кто не принадлежал к кругу близких ему людей, — притом что они, возможно, проводили вместе немало времени, общаясь лично или по телефону. По некоторым из подобных «источников» складывается образ человека весьма самовлюбленного; телефонная беседа с ним была, по сути, бесконечным монологом Глена о самом себе, своих идеях и своей работе; возникало впечатление, что он абсолютно не интересу-

ется абонентом на другом конце провода, воспринимая его в качестве своего рода «резонатора». В отношении некоторых знакомых это было правдой. Но к другим, по-настоящему близким людям он испытывал подлинный интерес, общение с ними было длительным и происходило с взаимной самоотдачей — иными словами, это была дружба, которая выдержала испытание временем и не обязательно обрывалась вследствие каких-либо конфликтов или сложностей. Он был настоящим и верным другом, ценившим тесную эмоциональную связь — в той мере, в какой позволяли ему его застенчивость и стремление к одиночеству. После десяти лет совместной работы с Гульдом над документальными радиопередачами и записями, Лорн Талк решил сделать перерыв и немного «отдохнуть» от Гульда с его неизменным перфекционизмом. Последующие пять лет Талк работал на Гульда лишь время от времени, и Глен сожалел об этом — но, вопреки легенде, не вычеркнул его из своей жизни. Они продолжали дружить как ни в чем ни бывало, и Гульд даже стал называть Талка своим братом, которого, как известно, у него никогда не было. Почти ежедневно они общались по телефону, и Гульд поверял ему самые интимные переживания своего прошлого. Джон Робертс признавал, что общаться с Гульдом — это «целое искусство», но добавил: «Когда я нуждался в нем, он всегда был рядом».

Что и говорить, Гульд не мог избавиться от неврозов, но он, по крайней мере, знал о них и был способен посмеяться над ними, а значит — в какой-то степени контролировал себя; невротические черты его характера уравнивались другими, «компенсаторными» особенностями его личности. Немало одаренных творцов заплатили за свою эксцентричность и страсти творческим бессилием и, нередко, окончательным разрушением. Но Гульду не место в этой компании, и его нельзя рассматривать как саморазрушителя. Даже когда речь идет об ипохондрии — которая, несомненно, внесла свой вклад в его преждевременную смерть, — следует принять во внимание его мотивации: он злоупотреблял лекарствами, но только тогда, когда возникали проблемы со здоровьем и, кстати, нельзя исключить и путаницы в его диагнозах; и он никогда, насколько можно судить, не принимал наркотики — из страха утратить чувствительность, потерять себя как артиста. Его психика была не просто полем боя со страданиями, от которых он стремился избавиться; он боролся прежде всего со своими психологическими проблемами. При всех его беспокойствах и неврозах, его личных ограничениях и неудачах, Гульд справился с собой и достиг цели, он вел поразительно продуктивную и успешную профессиональную жизнь, а жизнь личная приносила ему гораздо больше удовлетворения, чем обычно считают.

«Все истинные канадцы вознегодовали бы при малейшем намеке, что я не тот образец благовоспитанного соседского мальчика, который они привыкли во мне видеть»

В любых работах о Гульде его странности занимали центральное место — естественно, ведь они были столь колоритны, что безусловно заслуживали освещения в печати. Однако Гульд, каким его еще помнят многие, был истинным сыном своих родителей — квинтэссенцией канадского пай-мальчика, человеком до глубины души добропорядочным и цельным. Среди людей, которые непосредственно натерпелись от его неврозов, всегда находился кто-нибудь, кто считал Гульда привлекательным и приятным в общении, поскольку помнил его еще ребенком. Пол Майерс описал Гульда как человека «с почти хорошими, несколько старомодными манерами и спокойной, уверенной речью», а его торонтский настройщик фортепиано Верн Эдквист, которого Гульд всегда задолго уведомлял о предстоящей работе, назвал его «настоящим джентльменом — вежливым и внимательным». Он был неизменно любезен и, подобно родителям, соблюдал обычные знаки внимания — после записи на органе в церкви Всех Святых (Кингсвей) он посылал туда пожертвование. Несмотря на занятость и высокий профессиональный статус, он щедро распоряжался своим временем, отвечая на письма поклонников или оказывая покровительство друзьям и даже незнакомым; он был доброжелателен, и чувство благодарности не было ему чуждо. Однажды он пригласил психиатра из Торонто доктора Стэнли Грибена с женой на «приятный обед в хорошем местном ресторане», как вспоминал доктор Грибен, просто потому, что доктор в течение пяти минут консультировал Гульда по телефону по поводу проблем уха, горла и носа и дал специальные рекомендации. Как-то Гульд согласился дать интервью — которого попросту боялся, — потому что не смог отказать репортеру, который для встречи с ним специально приехал из Лондона. Он был обходителен и внимателен с женщинами; приглашая девушку на обед, он появлялся в ее доме с точностью до минуты и не жалел времени, чтобы поболтать с ее матерью. Для человека, предпочитающего одиночество, он был на удивление дружелюбным. «Глен был по-настоящему веселый, — вспоминал Тим Пэйдж, — и к тому же чертовски приятный компаньон».

Гульд отнюдь не строил из себя примадонну — в чем его упрекают снова и снова те, кто его знал; скорее, он производил впечатление скромного, непретенциозного человека. Для любого, кто перекинулся с ним хотя бы парой слов, он становился «Гленом». Никто не обращался к нему «доктор Гульд». (Большинство поклонников называют его Гленом даже после смерти — очевидно, по инерции.) С ним и впрямь бывало нелегко, а его требования подчас было трудновато удовлетворить — как, например, в случае с фирмой «Стейнвей и сыновья». Но у него и в помине не было высокомерия Стоковского и Рубинштейна, жесткости Бернстайна, язвительности Стравинского! Заносчивое поведение окружающих было ему не по душе — в том числе «оперные выходки и вспышки гнева» Тосканини. Складывается впечатление, что он не отождествлял себя с типичным образом артиста мирового уровня. Он требовал уважения, хотя, следует признать, огорчался, раздражался и проявлял неудовольствие, если что-то шло не так. Но он никогда не позволял себе закатить истерику только потому, что он — знаменитость. В частной жизни Гульд наслаждался обществом разных людей — как правило, они не были ни артистами, ни интеллектуалами, ни поклонниками, «сидящими у его ног». Зато они стремились к подлинно товарищеским отношениям, и он болтал с ними обо всем, кроме собственной работы. Сосед по дому запомнил его как забавного, словоохотливого и удивительно общительного человека. В последние годы жизни Глен навещал Джесси в ее доме в Ошаве, где, как она вспоминала, «забравшись с ногами на диван, “травил” анекдоты, затевал какие-то игры, обсуждал семейные новости — в то время, когда я сервировала столик с пятью или больше чашками чая. Сквозь его болтовню “просматривались” картины удивительных миров, но они были выше моего понимания. В те времена мы были на равных, он никогда не унижал мое достоинство и не считал себя большим праведником, чем другие». Лорн Талк писал, что его первая встреча с Гульдом стала длинной дружеской беседой, в которой сквозило желание узнать его (Лорна Талка) поближе: «Личность с огромной международной известностью и штатный техник, которые только что встретились, говорили так, как будто всегда знали друг друга». Гульд, заключил он, «обладал невероятной способностью заставить людей моментально почувствовать себя непринужденно».

Гульд понимал, что во многих отношениях он был выше других, но никогда не пытался подчеркнуть это. Он не делал ни расовых, ни экономических, ни классовых различий, у него не было никакого снобизма в связи с собственным богатством, статусом, он никогда не относился свысока к «обычным» людям. Например, те, кто обслуживал его в ресторанах и гостиницах, помнят Гульда как приятного человека, неприверед-

ливого, совсем непохожего на знаменитость. Как-то раз Джоффри Пейзант упомянул о занятном случае, произошедшем в семидесятых годах. Один из сотрудников CBC простодушно попросил Гульда (!) порекомендовать ему хорошую модель пианино для его квартиры. «И я подумал: Боже мой, что Глен может на это сказать? Но он ответил столь почтительно и любезно, как только можно себе представить. Он отнесся к вопросу серьезно и дал важную, полезную информацию. Я изумился до глубины души, настолько это было здорово».

Как-то баритон Корнелиус Оптхоф, — рассказывал Эндрю Казден, — утомился, записывая песни Шёнберга, и спросил, не могли ли бы они «отдохнуть минутку». «Ну, конечно», — немедленно и вежливо откликнулся Глен, подождал ровно шестьдесят секунд, а затем объявил, что работа возобновляется. Но все же большинство тех, кто работал с Гульдом, и даже те, кто считал работу с ним изматывающей, находили его привлекательным и уступчивым руководителем. «И в студии, и в монтажной он был само терпение, — говорит продюсер CBC Джеймс Кент. — Никаких проявлений плохого характера». Даже Казден отметил, что, когда в первое время совместной работы в Торонто он написал Гульду письмо с сообщением, что чувствует себя переутомленным, тот сразу же нанял помощника и «был лишь несколько задет и огорчен тем, что этот вопрос задали в письменной форме». Многие из его техников и секретарей вспоминают время, проведенное с ним, как приятное и считают, что по складу характера он был человеком, скорее располагающим к себе, чем подавляющим. Когда он делал запись или принимал участие в съемке фильма, на площадке царила атмосфера воодушевления, а когда работа была изнурительна, он всегда беспокоился о том, чтобы команда имела возможность отдохнуть, сделать перерыв — с играми, шутками, с его собственными импровизациями или с переложениями известных мелодий на фортепиано. В 1978 году тронутый до глубины души ассистент оператора написал ему письмо только затем, чтобы просто сказать ему, насколько команда наслаждалась совместной работой. Да и другие штатные сотрудники CBC иногда писали ему о том, какое удовольствие испытывали от совместной работы.

В молодости Гульд иногда давал концерты с благотворительными целями и всегда тайно жертвовал деньги музыкальным и благотворительным организациям. Многим он помогал лично. Пианист Антонин Кубалек эмигрировал из Чехословакии летом 1968 года и в течение нескольких лет вел в Канаде нелегкую жизнь. Гульд услышал, как он играл по радио CBC в 1969 году, узнал о его трудном положении и в следующем году послал ему чек на приличную сумму; позже он на-

писал в Королевскую консерваторию музыки по поводу Кубалека и давал ему советы по поводу концертного менеджмента — и все это до их личного знакомства.

Он мог быть искренним и заботливым другом. Джесси Григ считала его «деликатным, добрым и мягким», он принимал активное участие в ее жизни и особенно интересовался ее профессиональной жизнью (она была учительницей). Она вспоминает, как он поддержал ее в день смерти любимой тети, легко прикоснувшись к ее руке: «Джесси, я всегда буду с тобой». Глен не любил появляться на публике, но все-таки согласился быть свидетелем на свадьбе Джона Робертса в 1962 году и стоял, чтобы жених облачился во фрак. У него было несколько крестников — детей его друзей. Гульд доброжелательно относился к молодым музыкантам, способствовал их карьере, поддерживая даже тех, кто играл нелюбимых им Листа и Рахманинова. Например, всякий раз, когда Рэй Дадли «вживую» выступал по радио, Гульд, как писал Дадли, «звонил сразу же после того, как исполнение заканчивалось». (Удивительно, но Гульд часто расхваливал чужие интерпретации той музыки, которую сам просто терпеть не мог.) Гульд писал теплые рекомендательные письма для друзей-музыкантов, бывших секретарей и многих других и не проявлял никакой надменности по отношению к своим одноклассникам, старым знакомым семьи и соседям по Аптергроуву, которые время от времени ему писали.

Он поддерживал друзей, которые потеряли своих близких, испытывали сложности в семейной жизни или переживали какие-либо другие невзгоды. «Я никогда не забуду его заботы», — сказал Винсент Товелл, вспоминая о внезапной смерти своей матери. Когда, в конце пятидесятых, на одного из близких друзей напали на улице и тяжело его ранили, Гульд отправил его родителям, находившимся за границей, успокаивающее письмо и послал им несколько своих альбомов с автографами. (На подобные подарки он вообще был весьма щедр.) Хотя в целом Гульд избегал контактов с больными, своих заболевших друзей он не забывал. В 1963 году Луис Маршалл подхватила горловую инфекцию и в течение месяца ей было запрещено петь и даже говорить. Гульд часенекко звонил ей, чтобы составить компанию, ласково убеждал «помолчать», а сам развлекал ее новостями и разными историями. Ежедневными телефонными звонками Глен ободрял и Джоан Максвелл, пока она лежала в больнице после операции. В 1978 году Барбаре Литтл диагностировали мозговую опухоль; Гульд, знакомый со многими, пережившими подобный диагноз (включая Маршалла Маклюэна), как мог утешал ее и после операции позвонил ей одним из первых. Вероятно, некоторые подобные «жесты» давались ему с трудом (эмоцио-

нально он был весьма сдержан). Но каждой ситуации, в которой Гульд был бесстрастным и погруженным в себя, можно противопоставить другую — в которой он утешает расстроенного друга, утирает ему слезы или, по крайней мере, делает что может. Глэдис Рискинд вспоминает: «Было время, когда я появлялась на пороге его дома в полном отчаянии, и единственный способ, которым он мог меня утешить — играть для меня». (Когда Глен был ребенком, он, бывало, импровизировал для своей матери, «извиняясь» таким образом за плохое поведение.) Сострадание — центральная тема «Треугольного мира» — было качеством, которое он очень ценил.

Известны случаи столкновения ярких индивидуальностей, когда Гульд играл концерты и камерную музыку — например, с Джульярдским струнным квартетом. Как партнер в молодости он был не слишком гибок или, по словам Отто Йоахима, время от времени вел себя как «маленький диктатор». (Его часто упрекали в том, что, исполняя камерную музыку в Стратфорде, он «подавляет» своих партнеров.) В 1954 году Александр Шнайдер и Зара Нелсова были весьма раздражены самоуверенностью молодого коллеги. Хотя в исполнении бетховенского трио «Духи» он участвовал впервые, тем не менее у него уже сложились собственные — странные, но вполне устоявшиеся — идеи. Шнайдер заметил Гульду, что исполнял это Трио, по меньшей мере, раз четыреста или пятьсот, но тот высокомерно ответил: «Я стою на позиции, что качество гораздо важнее количества»*. Все же, как вспоминала Нелсова, ей и Шнайдеру удалось убедить Гульда отказаться от большинства его идей.

Однако чаще коллеги-музыканты отмечали, что хотя Гульд обладал мощной и необычной музыкальной индивидуальностью, к совместной работе он относился без предубеждения. Их изумляла тонкость его восприятия и удивительная атмосфера сотрудничества, которую он создавал — особенно в последние годы. Большинство певцов, с которыми он работал, как и инструменталисты уровня Иегуди Менухина, Леонарда Роуза, Хайме Ларедо, говорили, воздавая ему должное, что совместное музицирование было спокойным и что он всегда стремился попробовать что-то новое, независимо от того, чья это была идея. Нередко

* Шнайдер, по его собственным словам, никогда прежде не сталкивался с пианистом, знавшим скрипичный репертуар наизусть. Поэтому он возражал, чтобы Гульд играл без партитуры. Тогда Глен, вспоминая Нелсову, «принес ноты в концертный зал и сел на них». Когда в 1957 году он исполнил с Струнным квартетом Монреаль Фортепианный квинтет фа минор Брамса, участники квартета попросили его играть по нотам — для виду. Так он поставил ноты на пюпитр и время от времени просто перелистывал страницы, не обращая внимания на то, где именно он в данный момент играет.

партнеры сдавались и принимали его версию исполнения — но не из пиетета перед его талантом и статусом, а лишь потому, что его идеи оказывались музыкально убедительными и сопротивляться им не стоило. Черстин Мейер призналась репортеру, что петь с Гульдом — «это так естественно, это чистый восторг». Она удивилась, что он так хорошо аккомпанирует и изо всех сил смирляет свое эго; большинству пианистов такого уровня это не под силу.

«Он знал, чего хотел, но с его стороны я никогда не ощущала давления — главным было сотрудничество», — сказала канадская певица, сопрано Роксолана Рослак (она пела с Гульдом в конце семидесятых). «Его музыкальное влияние было, конечно, огромным, но, как ни странно, это не подавляло мою собственную экспрессию. Даже наоборот, он обладал способностью создать такую атмосферу энтузиазма и творческих открытий, что каждый чувствовал: все возможно и, что более важно, все достижимо». В 1973 году Гульд попросил канадского кларнетиста Джеймса Кэмпбелла принять участие в телепрограмме CBC, в которой Гульд должен был впервые в своей жизни исполнить Первую рапсодию для кларнета с фортепиано Дебюсси. Кэмпбелл удивился, что Гульд во время их совместного исполнения общался с ним на равных, интересуясь его мнением относительно интерпретации и даже принимая его во внимание, хотя в то время Кэмпбеллу только-только исполнилось двадцать, и он был еще студентом.

История с Морри Кернерманом свидетельствует о глубокой порядочности Гульда даже на пике его всемирной славы. Поскольку у Б/баховского общества в Торонто в первом сезоне были неприятности, Кернерман в короткой записке попросил Гульда выручить их, выступив на закрытии сезона в мае 1958 года. Гульд согласился. Его участие гарантировало аншлаг, зал Итон-центра был заполнен до отказа, и Гульд исполнил своего «лучшего» Баха — Первую и Шестую партиты. Оплату он принять отказался, а в конце концерта его отец еще и сделал обществу пожертвование. Долг общества был погашен, и когда его председатель послал Гульду маленький символический гонорар, тот вернул чек. «Я же сказал — никакой оплаты, и ничего другого я в виду не имел! — написал он и добавил: — Пожалуйста, пустите эти деньги на воротнички для хористов — с хорошей, качественной вышивкой». Когда союз музыкантов начал настаивать, он неохотно принял гонорар в обычном размере, «но ни центом больше». Общество преподнесло ему книгу «Ранние русские иконы» с дарственной надписью, и он хранил ее до самой смерти.

Подобных историй немало. Часто люди, по их собственным словам, находили общение с Гульдом не только интересным, но и полезным для себя, при всех его очевидных причудах. «Общение с ним

способствовало моему интеллектуальному росту», — говорит Глэдис Рискинд, которая, не будучи музыкантом, могла беседовать с Гульдом часами, а то и целыми днями напролет. Эти беседы были бесконечны. «Когда я расставалась с ним, я всегда чувствовала, что стала лучше. Он помог раскрыть все лучшее, что во мне было».

«Ну да, я паяц, и вам это известно...»

Шотландцы, писал Стивен Ликок, «всегда, как мне кажется, предпочитают радости беду», и Гульду нравилось играть роль человека с «суровым сердцем». Однако он, несомненно, обладал чувством юмора — не тонкого, изощренного, но наивного и искреннего. К тому же у него была здоровая тяга к абсурду и склонность к явным нелепостям, фантазиям и маскараду. Юмор был свойствен ему как личности, он проявлялся в работе и даже на концертах. В среде классических музыкантов — консервативном и очень серьезном мире — таких, как Гульд, немного: частенько он вел себя, как ребенок, и забавлялся с большим удовольствием, даже публично. У него острый ум и отточенный интеллект, но юмор его, в отличие от других остроумцев и интеллектуалов, никогда не был жестоким или злобным; он пользовался им, чтобы расслабиться, иногда — в провокационных целях, но никогда — чтобы причинять боль. И он любил юмор «обобщенный». Ему нравилось быть и источником, и объектом для шутки — конечно, если в ней не заключалось злых намерений. Казден писал, что если шутка оставалась безответной или в ней вдруг проскальзывал некий беспокоящий его контекст, Гульд мог тут же «заморозить атмосферу». Розыгрыши в свой адрес он редко воспринимал благожелательно — он терял контроль над ситуацией, а это заставляло его нервничать. Впрочем, гульдовский юмор был еще одним свойством его непредсказуемой натуры, и этим качеством он еще более привлекал к себе друзей, коллег и поклонников.

В большинстве ситуаций, предполагающих общение, — в беседе, на встречах, в интервью, в студии — он любил поддерживать легкую, заполненную его характерным гоголющим смехом атмосферу. Казалось, он всегда «включен»; если ответить на его телефонный звонок, придется потратить на разговор час или два. Все, кто входил в его круг — продюсеры звукозаписи, сотрудники, бухгалтеры и адвокаты, помощники и секретари, — были втянуты в его затеи и постепенно научились сами их придумывать. Было трудно находиться в его окружении, если вы не

обладали чувством юмора. В 1958 году он и несколько его друзей организовали общество, которое называлось Общество чтения Шекспира Лоуэла Роуздейла). Они встречались либо на квартире у Роберта, либо где-нибудь еще — чтобы читать пьесы, играть, болтать. Гульд присоединился к ним с энтузиазмом и способен был предаваться комическому «шендианству» удивительно долго; так он отвлекался от работы и беспокойных мыслей. Некоторым друзьям он придумывал забавные прозвища, посмеиваясь над их претенциозностью и напыщенностью. Роберт Фалфорд вспоминал о шалостях Гульда-подростка: они слушали по радио «ежедневные уведомления» о смерти и похоронах. Звучала печальная органная музыка, диктор был очень серьезен. Гульду особенно нравились торжественные интонации, когда говорилось: «Сегодня никаких уведомлений о смерти нет».

В его архиве сохранилось огромное количество собственных шуток, придуманных с расчетом на самого себя и друзей — заметки, истории в стихах, монологи, сценарии, песенки. Был, например, набросок в две страницы — интервью с «выдающимся музыковедом и любителем оперы Борисом Гульдовским», а в апреле 1977 года появился некий выдуманный (и весьма странный!) диалог между Роксоланой Рослак и продюсером СВС Джеймсом Кентом. Этого диалога, уверяет Кент, никогда не было, да и не могло быть, ведь они с Роксоланой Рослак едва знакомы. (Диалог заканчивается сценической ремаркой: «слышно тяжелое дыхание».) Даже поручения помощнику могли обрести форму сложных текстов, именуемых «робертсиана», в которой самые тривиальные поручения были изложены пафосным и напыщенным языком. Он любил писать длинные, многословные, пародийно-помпезные письма. Ангажемент друга в 1957 году предоставил ему повод разразиться длинным письмом от «Агентство Герберта Гульда: услуги эскорта, брачные рекомендации, разводы с поверенным. Наш девиз: «Ненадежно, но быстро»». Был еще один фирменный бланк: «Компания Гульд. Портфельное управление инвестиции, консультативные услуги». Он написал трехстраничное уведомление для фиктивной фирмы грамзаписи Пола Майерса «Акционерное общество «Немного записей»» («Компания «Голос поющей Черепахи»»), где-то раскопав неизвестный образец фирменной марки. Когда дочь его секретаря Джилл Р. Кобб в 1975 году нарисовала ему небольшую картинку, он ответил благодарственным письмом, написанным настоящим адвокатским слогом и подписанным *G. Lenherb* (игра слов — вместо *Glenn Herbert*). Он также сочинял поэмы — для детей Кобб, других детей и домашних питомцев. Джоан Максвелл, в замужестве Ремпел, за служила длинную поэму, начинавшуюся так:

Жила была Ремпел — певица.
Ей имя Аида — святится.
И опера, право же, храм,
А рок для нее — это срам.

В 1980 году он принялся за сочинение длинной додекафонной песни; в ней фигурировали Менухин (практиковавший йогу), его жена Дина и композиторы Брух и Малер. Песня должна была начинаться так:

Однажды утром в городке Гштад²⁶
Стоя на голове, Иегуди сказал:
«Для меня произведения Малера ничего не стоят».

Возможно, они спорили о Малере, и песня была аргументом Гульда в этом споре. В разгар самой серьезной работы над «Письмами из Сталинграда» он сделал вокальный эскиз на текста, возможно, взятый из газеты: «Секс является причиной падежа кур», — фраза, неожиданная для читателя гульдовской биографии.

Все это «выплескивалось» в работу, в которой Гульд безудержным энтузиастом. Он постоянно подшучивал над коллегами; это было заразно, хотя порой и утомляло. Такие фрагменты аудио- и видеозаписей обычно вырезались и, конечно, никогда не выходили в эфир или на экраны. Его продюсеры, техники и сотрудники говорят, что на сессиях звукозаписи постоянно звучал смех, даже когда работа требовала предельной сосредоточенности: «Мы ползали по полу, изображая животных», — рассказала Маргарет Пачу репортеру СВС. Отто Йохим вспоминал репетицию в Стратфорде с Оскаром Шумским и Леопардом Роузом: Глен вошел в студию с единственной фразой, которую знал по-немецки: *Guten Morgen, Herr Doktor!* — и с этого момента репетиция превратилась в балаган. «Мы не смогли сыграть ни одной ноты, и репетиция закончилась». Когда в 1957 году он записывал Фортепианный квинтет фа минор Брамса со Струнным квартетом Монреаля, двенадцатичасовая сессия звукозаписи, по словам Отто Йохима, обернулась «цирком, открытым для всеобщего обозрения»: Гульд импровизировал пародии на Вагнера с пением и инсценировками. В письме одной из его прежних секретарей Эврил Растедж-Джонсон в 1979 году Гульд вспоминал, что их совместная работа «на две трети состояла из анекдотов и на одну треть из собственно работы» — за все, разумеется, было заплачено.

Некоторая доля юмора, или, по крайней мере, живость, была присуща Гульду, когда он появлялся в обществе: она проскальзывала в его лекциях, в аннотациях и других текстах, в радиопередачах, в таких композициях, как опус под названием «Итак, писать ты хо-

чешь фугу?» и *Liebertson Madrigal*. Оставив сцену, он дал волю своему остроумию. В 1965 году он написал три остроумных статьи для *High Fidelity/Musical America* под псевдонимом «дирижер доктор Герберт фон Хохмейстер» (невнятный намек на Караяна), а в более поздние годы он издал веселые, хотя и предназначенные для серьезных целей, статьи и обзоры с названиями типа: «О, Цинтия, бога ради, ведь есть же там что-нибудь еще!»; «Жалоба Листа? Багатель Бетховена? Или малютки Розмари»; «Малер: его котировки на бирже постоянно растут»; «Будущее и “Плоскостопный Флуги”»; «Юбилейный сборник для “Эрнста — как его там?”»; «На обрывах травка всегда зеленее»; «Назад к Баху»; и «Ястреб, голубь и кролик по имени Франц Иосиф»²⁷. В 1966 году он выпустил в предварительной редакции свой первый юмористический и довольно длинный текст «Последствия Бретона» (позже имел несколько версий). В центре статьи — спор о публикации (фиктивной) книги на музыкальную тему «Благозвучные хоры», написанной неким Лапьером Бретоном. Это пародия на книгу Пьера Бретона «Уютный придел», изданную в 1965 году, которая явилась откровенным и весьма спорным критическим анализом религиозного сознания в Канаде. Книга дала Гульду повод для иронического взгляда на канадскую музыку и музыкальную критику. Статья получилась заковыристой, «с изнанкой», а ее смысл был упрям так глубоко, что она — по-видимому, из-за этого — так и не увидела свет. Гульд переработал текст с расчетом на радиопередачу, которая вышла в эфир в 1967 году, а позже его все же опубликовали под названием «Конференция в Порт-Чилкуте»²⁸ как пародию на конгресс музыкальных критиков, состоявшийся в штате Аляска (в нем выведены тщательно замаскированные фигуры реальных канадских и американских критиков). В передаче прозвучал также хорал, пародирующий известный гимн миссионеров XIX столетия.

Другие юмористические тексты не заставили себя ждать. Аннотации для его альбома 1967 года «Пятая симфония Бетховена на рояле»²⁹ состояли из четырех воображаемых рецензий фиктивных критиков различной национальности (британский, немецкий, американский, венгерский) и взглядов (исторический, аналитический, психиатрический, социополитический). Его аннотация для выпущенного в 1973 году альбома «Григ—Бизе» заканчивается «конфиденциальным предостережением критикам»³⁰, в котором он отметил свою генеалогическую связь с Григом, дабы предостеречь журналистов, которые иначе могли бы сетовать на отсутствие «неоспоримых полномочий» и «неопровержимой подлинности» его интерпретации Фортепианной сонаты Грига. Он издал два забавных интервью с самим собой, одно в 1970 году —

о своем двойственном отношении к Бетховену, другое в 1974 году — о моральных устоях собственных эстетических воззрений³¹. В 1970-м Гульд опубликовал рецензии на новые книги, проникательные и написанные с очаровательной легкостью. Его юмористические тексты, как и любые другие, со временем становились все лучше.

Ребенком Гульд любил играть в «превращения» и подражать голосам друзей, соседей, преподавателей, иногда передразнивая их (впрочем, совершенно беззлобно). (Он очень любил канадского пародиста Рича Литтла³².) Около 1950 года Гульд, Джон Бэквит и Рэй Дадли сделали любительскую запись в три руки: *prestissimo* Этюда ля минор Op. 10 № 2 Шопена, которому предшествовал небольшой скетч, где Гульд играл строгого человека, берущего интервью у Бэквита, а тот с акцентом изображал Владимира Горовица. (Запись сохранилась.) Повзрослев, он делал разные любительские записи, иногда один, иногда с друзьями, в них он запечатлел те игры, которым и развлекался у себя дома. К началу шестидесятых стало ясно, что он уже потерял интерес к паясничанью на публике — речь идет о выступлениях, подобных «Фортепианному уроку с Гленом Гульдом» в Ванкувере и «Панораме музыки двадцатых» в Стратфорде. В конце шестидесятых по просьбе *Columbia Records* он иногда играл вымышленных персонажей в рекламных записях, а в начале семидесятых отважился появляться в радиопередачах CBC и на телевидении в характерных ролях, необходимых для продвижения его серьезных идей (возможно, по принципу подсластить пилюлю).

Он создал несколько персонажей, основанных на распространенных этнических стереотипах, и с середины шестидесятых они все чаще и чаще появлялись в его радиопередачах на CBC. Это непробиваемо тупой эдвардианский британский дирижер, первоначально названный сэр Хамфри Прайс-Дэвис, перевоплотившийся затем в сэра Найджела Твитта-Торнвэйта, — типаж, навеянный образами сэра Томаса Бичема и сэра Адриана Боулта и, возможно, других британских музыкантов, переселившихся в Канаду и окружавших Гульда во времена его детства в Торонто, а также обликом напыщенного музыковеда, сыгранного однажды Питером Устиновым. В эти же годы он вывел «на сцену» несколько других подобных героев — например Джонатана Вайцена, продюсера BBC и атлета. Была целая серия интеллектуалов — немцев и австрийцев: дирижер Хохмайстер, высокомерный психиатр доктор Вольфганг фон Кранкмейстер, авангардный композитор и музыковед доктор Карлхайнц фон Клопвайссер, который интересовался «резонансом тишины», в особенности — «германской тишины, которая в конечном счете более органична, нежели французская орнаментальная тишина». (На образ Клопвайссера Гульда вдохновил Штокхаузен.)

Был и нью-йоркский таксист, вроде молодого Марлона Брандо, бормочущий с бронкским акцентом; Гульд познакомился с ним в 1966 году и немедленно добавил этот типаж к своему драматическому арсеналу и впоследствии представлял его в разных видах: обычно одетым в кожаную куртку, иногда с чертами битника — это боксер Доминик Пастрано, актер Майрон Кьянти, нью-йоркский критик Теодор Слутц, — последний был весьма склонен к авангардизму. А еще — грубый, непроницаемый шотландец с непонятным акцентом, который выдавался то за спортсмена, то за радиотехника, но с одинаковым именем — Дункан Хэйг-Гиннесс.

Чувство юмора у Гульда, особенно в его текстах, было типично канадским (то же самое можно утверждать и относительно шуток в свой собственный адрес). Еще школьником он познакомился с сочинениями Стивена Ликока и с творчеством поэтессы Сары Бинкс — литературной мистификации, которую создал Пол Хиберт и назвал ее «Сладкая певчая птичка Саскачевана»*. Надо полагать, что ему были знакомы работы Робертсона Дэвиса и других канадских юмористов. Некоторые юмористические приемы, встречающиеся у Гульда довольно часто, находятся целиком в русле этой традиции: он склонен к рассмотрению сложных тем, помещая действие в деревенскую (а иногда в арктическую) обстановку; незначительные обстоятельства он подает в пафосном тоне, а обыденное и банальное — в ложно-героическом; он виртуозно пользуется эвфемизмами и фигурами умолчаний, любит понижать интонацию в моменты, которые хотел бы подчеркнуть. Он приверженец тонко замаскированной пародии; и особенно охотно пародирует слащавость — неперенное свойство канадских комедий на радио и TV. Даже детали — и те отчетливо канадские, включая его любовь к колоритным, иногда самопародийным именам и названиям. Хиберт именовался «Захватчик чужих участков, официальный орган Управления болотных шахт», Дэвис — «Тромбон страдающего скунса, небольшая живая бумажка ограниченного обращения». У Гульда есть: «Бюллетень психиатрической ассоциации штата Северная Дакота», «Рапсодия. Орган Всеевропейского союза музыкальных работников, Будапешт», «"Поле и тема" — руководство для сельского джентльмена по музыке и садоводству», «На обрывах травка всегда зеленее» и «Конференция в Порт-Чилкуте», очевидный реверанс в сторону реальной газеты в Орилли — *Packet and Times*.

* В самом конце пятидесятых Гульд сделал шестнадцатитактный скетч (вероятно, для вокального дуэта), основанный на одной из самых ранних поэм Бинкс — «Фермер и его жена».

Вот пример юмора Ликока из «Веселых рассказов о маленьком городе»:

Конечно, Папкин никогда не помышлял об интеллектуальном паритете с Мэллори Томпкинс. Это было бы просто смешно. Мэллори Томпкинс читал все и уже наполовину был готов написать роман сам — или это все игра. Все, в чем он нуждался, сказал он, иметь шанс уйти куда-нибудь одному и подумать. Каждый раз, когда он возвращался в город, Папкин ожидал, что он возвратится с законченным романом; и хотя он часто приходил с глазами, красными от размышления, роман все еще оставался незаконченным.

А вот Хиберт, который анализирует раннюю поэму Сары Бинкс «Заплата пастора»:

Здесь мы видим знакомую, привычную нам Сару, с ее нежной лирикой и глубоким чувством нравственности. Но ее манера еще неуверенна. «Лук, салат» — произведение слабое, некоторые линии совсем не просматриваются, и ее рифма «видимого» с «созерцаемым» — не в лучших традициях литературы Саскачевана.

И, наконец, Гульд:

Едва началось первое супершоу³³ в рамках моего гала-сезона на фестивале в Мод-Харборе, как я, по своему обыкновению, окинул беглым взглядом ложи. И в одной из них, под надписью: «Живая приманка — не замораживать», сидела особа столь прелестная, что из моего сознания мгновенно стерлись все четыре любовных приключения, которые случились со мной в тот день между ланчем и вечерним чаем. Придя в восторг от одной мысли очутиться в обществе подобной дамы, я осознал, что отныне мое будущее, моя участь, моя судьба принадлежат ослепительному очарованию той, которая с такой скромной грацией прятала свою жвачку под коробкой с дождевыми червями, на коих она восседала, пытаясь освоиться с испепеляющей страстностью моего взгляда. Я решил, во-первых, что каждая нота моего исполнения будет адресована ей одной, и во-вторых — что непременно выясню в антракте, какова мера наказания за растление малолетних в этой стране.

Это — первый абзац статьи «Воспоминания о Мод-Харбор, или Вариации на тему, заданную Артуром Рубинштейном»³⁴, изданной в 1980 году и являющейся несомненной пародией на полную самолюбования автобиографию Рубинштейна «Мои долгие годы» и, возможно, шедевр среди юмористических текстов Гульда.

Гульд, разумеется, считал, что *все* его юмористические тексты просто блестящи и смешны, однако большая их часть столь же ужасна, как и этот (особенно этнические). Его английский акцент напоминает об одном тонком замечании Робертсона Дэвиса касательно театралов-любителей: «Их английский акцент был не слишком хорош, а сленг они заимствовали у тех, кто только слышал его или читал о нем у Вудхауза³⁵». (Как ни странно, шотландский акцент Гульда наименее убедителен.) Его комедийные сюжеты порой бывали тяжеловесными, часто вымученными и слабыми; он так увлекался, смеясь над собой, что не чувствовал, когда пора остановиться. «Глен не был актером, — сказал Роберт Силверман, — он был своего рода лицедеем». И это совершенно верно. Но все же, даже когда его текст или актерская игра особенно ужасны — главным образом, именно тогда! — есть что-то очаровательное, освежающее и убедительное в том комическом спектакле, который всемирно известный пианист, лучший исполнитель классической музыки разыгрывает публично. Трудно вообразить, скажем, Поллини, Караяна или Шварцкопф на сцене в шляпе набекрень и с забавным акцентом, и это, конечно, одна из причин, почему Гульд оказался столь привлекательным для широкой публики. Он сбивает спесь с претенциозного и бесстрастного искусства, оставаясь при этом одним из самых выдающихся его мастеров.

Комический дар Гульда можно воспринимать как маску, за которой он скрывал свои истинные чувства, маску, которая помогала бы ему избежать реального столкновения с окружающим миром, а иногда — и чтобы противостоять чему-то. Когда в 1965 году *Columbia Records* задолжала ему деньги, он написал письмо от лица Герберта фон Хохмейстера на своем лучшем ломаном английском: «Мы не имеем никакого удовольствия знать Вас, но мы не теряем надежды. Мы осмеливаемся нарушить Ваше спокойствие, спрашивая о деньгах, если Вы позволите. В интересах нашего клиента, г-н Глен Гульд делает так, поскольку клиент далек от вопросов, связанных с деньгами, но они кое-что значат для него, к тому же он застенчив».

Короче говоря, Гульд просто любил играть. Легкое подшучивание и комедианство расслабляли его и придавали ощущение уверенности. Личное общение становилось более приятным, а публичные ситуации — более терпимыми, но никогда не мешали его общению с друзьями.

Этот юмор поразительным образом сказался и в его интерпретациях — о чем свидетельствует дискография Гульда: ни один исполнитель такого уровня не погружался столь глубоко в свое стремление отыскать возможности для пародии и шутки в так называемом классическом репертуаре — по крайней мере так, как это сделал Гульд. Отголоски «высокого юмора» мы наблюдаем в цикле сонат Моцарта, в некоторых из ранних пьес Бетховена, он позволял себе все виды орнаментальных ухищрений и неожиданных поворотов фразы, арпеджио вверх и вниз, которые порой «отдают» водевилем. Иногда Гульд отказывался от обычных интерпретаций в пользу пародий на знаменитые сочинения, наподобие «Рондо в турецком стиле» Моцарта или необарочной Сюиты ор. 25 Шёнберга. Его быстрое, четкое исполнение популярной Прелюдии до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха — принципиальный отказ от традиционного ожидаемого «поэтического» образа, а интерпретация бетховенской «Аппассионаты» — пародия на чуждую ему бетховенскую риторику. Есть и намек на самопародию — в записи Пятой симфонии Бетховена в переложении Листа, в оживленной, в высшей степени отточенной Увертюре к «Мейстерзингерам» Вагнера и его собственной фортепианной версии Вальса Равеля. Все это проекты, в которых Гульд намеренно отступает от характерного для него репертуара, подсмеиваясь над своими хулителями. Гульд был любителем «натянуть нос» в меньшей степени, чем серьезным артистом, и его оппозиция классическим, освященным временем музыкальным канонам и убеждениям проявлялась разными способами — и не только смешными.

«Мне нравились фугетты — они были похожи на головоломки»

Гульд обожал играть. Будучи ребенком, он предавался этому занятию со страстью, и Джон Робертс вспоминает, что, даже будучи взрослым, «визжал от восторга», когда выигрывал в «Монополию»³⁶ — а он, как правило, выигрывал. Он любил совмещать и беседы, и работу с комнатными играми всех видов: ассоциативными (Если бы вы были собакой, то какой породы? Если бы вы были тональностью, то какой именно?*), ролевыми (Я буду Моцартом, вы — Бетховеном, и давайте поболтаем), «телепатическими» новинками наподобие цветового теста

* Гульд, по его собственному признанию, был бы колли, а как тональность — фазминор или си минор (он был не совсем уверен).

Люшера³⁷, которые оценивают индивидуальность на основе цветовой выборки. Гульд любил даже маленькие анкеты из тех, что публикуются в популярных журналах. Предпочтение отдавалось «угадайкам», особенно игре «Двадцать вопросов», причем большинство участников заранее знали, как именно он на них ответит, и иной раз даже брали на себя «партию» Гульда.

Гульд и сам изобретал «угадайки». В блокнотах последнего десятилетия множество набросков к таким играм — вопросы и ответы на музыкальные темы. Один из ответов разоблачает его самого: «К сожалению, я не могу припомнить музыку Мусоргского». (Он частенько путался и в самых популярных произведениях романтического репертуара.) Гульд мог сыграть в «угадайку» в любой ситуации. Многие из его телефонных звонков, в том числе междугородных, начинались со слов: «Угадайте, что случилось со мной сегодня?» — и он действительно только это и имел в виду. Одна из его подруг вспоминает заседание в комнате Гульда в СВС: когда они услышали приближающиеся шаги, Гульд не позволил ей посмотреть, кто пришел, до тех пор, пока они не высказали своих предположений. Будучи ребенком, он имел обыкновение угадывать в трамвае, чем занимаются в своей жизни пассажиры. Довольно долго любовь Гульда к играм воспринималась как безобидный способ снять напряжение и противостоять другим — агрессивным — импульсам (которые у него, несомненно, были). «Угадайки» же, как полагал Эндрю Казден, он любил за удовольствие другого рода — показать, что «я знаю кое-что, чего вы не знаете». Но его стремление играть кажется вполне невинным и, кроме того, он любил угадывать, и ему это никогда не надоедало.

Существует довольно распространенное мнение, что игры вообще и «угадайки» в частности не только помогали Гульду снять напряжение, но и являлись актуализацией процессов, происходящих в его голове. Они также интерпретировались как проявления свойственной ему азартности, которая находила выход и в игре. Фондовая биржа была для него игрой лишь в той мере, в какой становилась источником дохода и стабильности, — это была забава. (Как правило, свой день Гульд начинал со звонка брокеру.) Он развлекался попытками — нередко успешными — обмануть экспертов, и тщательно отслеживал движение своих акций. Казалось, он наслаждался возможностью реализовать свой азарт. Он детально, с фанатичным педантизмом изучал свои контракты, уделяя особое внимание пунктам, связанным с его финансовой стороной (проценты с продаж). Среди его бумаг сохранилось письмо Эндрю Каздену от 1977 года — в своем роде просто виртуозное, — где он на семнадцати страницах помещает тридцать четыре отдельных со-

общения о сомнительных отчислениях за различные альбомы в странах всего мира. Конечно, Гульд воспринимал свой бизнес серьезно, но когда он начинал сравнивать нормы лицензионных платежей в Чили и Новой Зеландии или беспокоился о своем предполагаемом участии в «хит-парадах» Норвегии и Южной Африке, он, конечно, «валял дурака». В таких документах, а их много, Гульд, очевидно, выявлял банальные расхождения — скорее, из спортивного интереса, чтобы, так сказать, быть в курсе, и любил похвастаться полученными сведениями перед *Columbia Records*, бухгалтеры которой, должно быть, боялись отсылать ему полугодовые ведомости.

Черты одержимости, подобные игре, симптоматичны для фантастически занятого мозга, который никогда не отключался. Гульд — «слухоторящий человек» Маклюэна, неспособный молчать, полностью вовлеченный в то, что он делал. Неудивительно, что у него возникали проблемы со сном. (Более того, многие из его снов имели отношение к работе, как если бы его мозг продолжал работать в то время, пока он спал.) Он вынужден всегда занимать свой мозг, подобно тому, как человек с избыточной физической энергией и малоподвижным образом жизни постоянно двигает ногами или вращает карандаш. Если вдруг не было работы, он находил другие занятия — к примеру, постоянно черкал что-то на бумаге (эта привычка чертить и рисовать сохранилась у него с детства)*, отсюда и навязчивое желание составлять списки, игры и головоломки. Когда он сочинял стихи, это всегда были рифмованные куплеты, лимерики, хайку и другие устойчивые формы: «приспособление» новых идей к заданному образцу было для него тем видом головоломки, который он обожал. И в музыке он больше всего любил контрапункт — который, как он сказал Тиму Пэйджу в 1982 году, был «взрывом одновременных идей». Иными словами, он предпочитал сочинения, более всего походившие на головоломку. Он настроен на контрапункт даже в обычной жизни — любил, например, в ресторанах или других общественных местах прислушиваться сразу к нескольким беседам.

Гульд способен говорить по телефону, писать статью, слушать музыку — и все это одновременно! Даже в обычной беседе необычные возможности интеллекта очевидны. «Это был самый блестящий ум, с которым я когда-либо сталкивалась», — написала Эврил Растедж-Джонсон. — Каким бы сложным и причудливым ни был ход его мысли, сколь бы много раз он ни отступал от темы, я никогда не слышала, чтобы он за-

* В одном из рисунков ученических лет он расположил слова «Гульд», «Герреро» и «Грин» вертикально, и все три слова «вырастали» из одной и той же заглавной буквы «Г». Я оставляю психоанализ этого рисунка другим.

путался или остановился на мгновение, чтобы сказать «О чем это я?». Отклонившись от темы, чтобы пояснить что-то, он мог без заминки вернуться точно к тому моменту, на котором остановился, возможно, после пяти минут безостановочного разговора».

Фути и додекафонные сочинения для Гульда, чей мозг обожал головоломки, просто в радость — ведь их нужно проанализировать, «разгадать», понять, в то время как более «интуитивные» жанры — фантазии, алеаторические пьесы, джазовые импровизации — раздражали его так же, как развороченная кровать раздражает чудака-аккуратиста. Когда вы решаете головоломку, вы должны поместить каждый фрагмент в нужное место — если, конечно, хотите преуспеть в ее разгадке, — и избежать этого не удастся. Любовь Гульда к самой романтической музыке — Вагнера, Рихарда Штрауса, Малера — на этом фоне кажется парадоксальной; но она берет свое начало в их невероятно плотной фактуре, как признался пианист, восхищавшийся постромантическим контрапунктом. Эта музыка, подобно величайшим творениям Баха, была контрапунктически столь богата, что в ней легко было заблудиться: чтобы услышать все, что в ней содержится, надо до предела напрячь аналитические возможности слуха и мозга. И что же такое любовь Гульда к выявлению (или изобретению) за роялем контрапунктических цепочек, если не восхищение перед головоломкой и поиск решения, легко постижимого его слушателями? Ясность фортепианного стиля Гульда, высвечивающего четкую структуру произведения, делает музыку доступной для понимания и «прочувствования»; один критик сравнил его игру с шахматной партией, а самого Гульда — с шахматистом, просчитывающим ходы на много шагов вперед. И он всегда искал новые объединяющие элементы, чтобы добавить их в головоломку. Например, все более и более интересовался исследованием темповых пропорций в музыке, которую он играл, и стремился к выверенным, математически точным метрическим соотношениям между различными частями и фрагментами произведения. Его запись «Гольдберг-вариаций» 1981 года — самый известный случай, хотя эта практика распространилась и на его более поздние записи. А когда он играл *basso continuo*, то не ограничивался просто аккордами; а добавлял новые контрапункты или играл своего рода клавир оркестровой партитуры.

Эти особенности его ума, склонного к решению головоломок, обусловили его тягу к записям и редактированию. Его продюсеры свидетельствовали, что он имел необыкновенную способность держать в голове треки различных сегментов фонограммы, что позволяло знать заранее, какой и где соединять. Он был воистину идеальным записывающимся музыкантом, который не нуждался в непрерывности концерта, чтобы

привести в порядок и обработать целостную версию произведения. «В какой-то момент его жизни монтаж стал его второй натурой, для того чтобы отделить мгновение физического акта (игры) от артистического решения», — писал Бруно Монсенжон. — Очень немногие люди способны работать с сегментами и все-таки сохранять единство. Гульд мог держать в голове одновременно целостное представление о всей работе, абстрактное, последовательное от первой до последней ноты, и при этом делать еще один сегмент». Для Гульда было большим разочарованием, что квадрофоническая технология в начале семидесятых быстро сошла на нет, поскольку он был, разумеется, увлечен богатством ее возможностей; эта технология позволила бы ему, в действительности, использовать и горизонтальную, и вертикальную составляющую процесса редактирования. Сложность, с которой он сталкивался при различных способах записи, состояла в использовании «акустической оркестровки» — своеобразная трех-, а не двухмерная головоломка. Он восхищался тем, как артисты, использующие синтезатор, выстраивают свои аранжировки — часть за частью, строку за строкой или буквально нота за нотой; и если бы ему удалось добиться исполнения без потери качества фортепианного звучания, то для него подобный способ решения головоломки был бы идеален.

Неудивительно, что он так любил кино и, говоря о звукозаписи, проводил аналогии с процессом создания фильма. Фильм — большая головоломка, построенная из частиц и фрагментов материала, собранных последовательно в единое целое. Он мечтал о создании собственного фильма, и хотя допускал, что не имел хороших визуальных способностей — в школе у него были плохие отметки по искусству, — он чувствовал себя в сфере кино тем не менее достаточно естественно. Он мог бы быть хорошим документалистом, и жаль, что он никогда не имел возможности попробовать себя в визуальной версии «контрапунктического радио». Он пользовался любым шансом, появляющемся на этом новом пути. В 1975 году его попросили поучаствовать в Мировой музыкальной неделе, и вместо требуемого текста он представил полу часовую видеозапись по образцу «контрапунктического радио», для которой он снова использовал название «Радио как музыка». Это выглядело как взгляд со стороны на работу Гульда в студии над программой «На земле мир», но на самом деле он подготовил все это заранее, даже светскую болтовню. Подборка из материалов шоу-передачи показывает его абсолютно наслаждающимся всем процессом, хотя заметно, что его «звезды», которые не были ни актерами, ни даже любителями, явно смущены. У его техника Дональда Логана даже не было возможности выпить кофе, так много пришлось выбирать фрагмен-

тов, да еще и по строго составленному сценарию. Много из «Радио как музыка» в результате выглядело надуманным и неестественным, но Гульд был настолько счастлив, делая кино, что этого не заметил.

Его собственные музыкальные произведения также напоминали головоломки, и именно поэтому как композитор он не имел успеха. А вот чем он обладал как композитор, так это способностью изобретательно развивать музыкальные темы, и в этом он особенно преуспел в Струнном квартете. В этом произведении Гульд и придумал сложную головоломку, и решил ее, однако гораздо менее успешен он в другом: здесь нет протяженных мелодий, яркой и специфически струнной фактуры, убедительной крупномасштабной драматургии. В чем он испытывал недостаток как композитор, так это во вдохновении, в той специфической искре, которая превращает музыкальное произведение в нечто иное, отличающееся от технического упражнения, и то, что его композиторская карьера закончилась, возможно, стало подтверждением этого. Единственные более поздние его работы — юмористические стилизации: опять упражнения, снова и снова. Развивая «контрапунктическое радио», Гульд создал новый жанр «музыкального сочинения». Это было то, что лучше всего соответствовало его натуре. В его радиостиле требовалось совсем не какое-то особое вдохновение — не рожденная из воздуха мелодия, — а способность создать новый звуковой синтез благодаря правильно продуманному монтажу. «Контрапунктическое радио» требует не композитора, а, скорее, редактора с большим воображением, с природным даром решать головоломные задачи. Поэтому именно в этой благоприятной среде Гульд и сделал свою самую большую, самую оригинальную композицию. Для творческой работы над радиопередачами и звукозаписями он имел не только мастерство, но и яркий бесспорный талант.

Последний пуританин Время перемен 1975–1982



«Один из лучших по акустике залов»

В художественном и техническом отношении Гульд становится все более и более требовательным, и организационные ограничения, налагаемые компаниями, с которыми он работает, раздражают его; ему хочется больше независимости. Кроме всего прочего, для Гульда очень важно работать поближе к дому. Ежегодно он раз двадцать поездом ездит в Нью-Йорк на записи, и это начинает тяготить его. Нью-Йорк, говорит он, «одно из самых депрессивных мест на земле», и доведись ему там жить, он непременно бы «сломался». В 1970 году, когда железнодорожная компания прерывает прямое сообщение между Нью-Йорком и Торонто, Гульд решает перенести свою звукозаписывающую деятельность в родной город. Изучив ситуацию, в декабре 1970 года он останавливается на зале «Итон», расположенном на седьмом этаже одноименного торгового центра, построенного в 1930 году в стиле модерна. (Зал был рассчитан на 1275 мест, а первый концерт состоялся весной 1931 года.) Акустика помещения, более «сухая», чем в нью-йоркской студии Columbia на Тридцатой улице, гораздо больше соответствовала и стилю Гульда, и его репертуару. Этот зал был для него привычным, «обжитым» — когда-то в нем состоялись его первые органнне и фортепианные концерты, — и потому психологически комфортным. 10 января 1971 года Гульд начинает работу с записи некоторых прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Чтобы иметь возможность записываться в Торонто, Гульду пришлось стать менеджером самому себе. Он оснащает студию лучшим звукозаписывающим оборудованием, какое только можно найти в Торонто. В письме страховому агенту от 1 февраля 1971 года приведен список из семнадцати наименований, включающий основные предметы «экипировки» на общую сумму в четырнадцать тысяч долларов: магнитофоны, усилители, микрофоны, громкоговорители, монтажный стол и техника, изготовленная на заказ, — например аппаратура, обеспечивающая внутреннюю связь между студией и монтажной. Он приобретает также четыре шумовых редуктора *Dolby* и берет в аренду восьмиканальный магнитофон и микшерный пульт. В дальнейшем он будет постоянно переоснащать студию, и к 1977 году стоимость оборудования достигнет приблизительно шестидесяти тысяч долларов. Эндрю Казден, не без оснований сомневающийся, что Гульду удастся получить прибыль от своих вложений, тем не менее замечает: «Хотел бы я, чтобы и у CBS была такая классная аппаратура». Гульду также пришлось заниматься арендой и установкой оборудования, держать своего наст-

ройщика Верна Эдквиста (с которым он знаком с 1961 года) и вести учет всех расходов. *Columbia Masterworks* оплачивает аренду нью-йоркской студии, услуги Каздена и по минимуму компенсирует Гульду амортизацию его техники и рояля CD 318 (если рояль не используют для записи, он просто стоит в зале). Все транспортные расходы по перевозке своего оборудования Гульд принимает на себя и даже не выставляет счет за редактирование, выполненное им на заключительном этапе работы над записью. Результаты удовлетворили всех: во-первых, они умело обошли ограничения, наложенные профсоюзами и действующие в Нью-Йорке, но не в Торонто; во-вторых, *Columbia Masterworks* сократила расходы, а Гульд, хотя и затратил приличную сумму, получил возможность записываться в родном городе.

Как и прежде, Гульд ограничивается примерно двадцатью сессиями в год. Сеансы начинались только в конце рабочего дня, после закрытия магазина, — и это его вполне устраивало. Пока он концертировал, для записей отводились утренние или дневные часы, теперь работа начиналась вечером, длилась, как правило, часов до одиннадцати, а то и до двух часов ночи. Поначалу ответственным за аппаратуру был Лорн Талк, а Гульд ни до чего не дотрагивался. Но когда стало очевидно, что Талку требуется помощник, Гульд привлекает к работе в студии старинного друга Талка Рэя Робертса*. Теперь уже Робертс — изобретательный, надежный, уравновешенный человек, работавший раньше в компании «Кока-кола», — отвечает за студийное оборудование, правда, иной раз прибегая к помощи своего сына. Он берет на себя все переговоры с производителями и поставщиками оборудования и вскоре уже принимает участие в сеансах звукозаписи. Он недурно разбирается и в механике, а поэтому под его контроль переходят автомобили Гульда. Наконец, Робертс становится его личным помощником, а по его собственным словам — «почетным порученцем». Он выполняет различные задания, сопровождает пианиста в деловых поездках и выступает от его имени в переговорах с людьми и организациями, с которыми Глен не хочет иметь дело сам.

Когда оборудование установили, принимать участие в записи и находиться в студии могли только трое: Гульд, Казден и Эдквист. Любому другому вход строго воспрещен, за исключением, разумеется, ночного сторожа. Последний работает в Итон-центре и патрулирует помещения,

* Робертс говорил, что предчувствовал приближающийся конец их отношений с Гульдом. Некоторые заметки в бумагах Гульда в середине 1977 года, включая рекомендательные письма для Робертса, дают основание полагать, что он, возможно, искал тогда нового помощника. Однако в момент смерти Гульда Робертс все еще работал на него.

чтобы выгонять из укрытий магазинных воров, прячущихся иногда в студии. Сеансы перемежаются анекдотами, шутками, играми — например, в «Двадцать вопросов»; при этом Гульд не забывает греть руки в туалетной комнате, оснащенной для этой цели электрическим чайником. Мужчины взбадривают себя «дважды двойным» кофе с двумя пакетиками сахара и двумя маленькими пакетиками сливок. Кофе доставляют из ресторана «Фрэн», расположенного на другой стороне улицы, где Гульд после сеанса ежедневно обедает. Рояль установлен между авансценой и первыми рядами кресел. Микрофоны стоят неподалеку от рояля — гораздо ближе, чем в нью-йоркской студии, а некоторые расположены над декой — крышка инструмента при этом поднята. В результате Гульд получает «превосходный ясный звук». Несмотря на акустический экран, помещенный с правой стороны, чтобы частично изолировать его лицо от микрофонов, его пение слышно весьма отчетливо. Работают одновременно четыре магнитофона. Записи с двух из них отправляются в Нью-Йорк для производства мастер-дисков, еще один, менее высокого качества, используется здесь же для монтажа. Наконец, записи последнего — «временные», предназначаются для прослушивания во время сессии и позволяют корректировать темп и динамику отдельных фрагментов.

К этому моменту Гульд начинает с таким педантизмом относиться к технике записи, что может посвятить около часа анализу единственного фрагмента. В конце своей жизни он редко отводит более двух минут на обработку целой часовой записи. По возвращении домой он снова внимательно слушает пленки и готовит точный план монтажа по нотам. Свои инструкции он диктует Каздену по телефону — тот просматривает «эталонные пленки» дома, в Нью-Йорке. Наконец, Гульд одобряет или исправляет запись, нередко прослушав ее перед этим по телефону.

Хотя требования Гульда к качеству записи постоянно растут, в семидесятые годы он записывает немало дисков — их количество производит впечатление.

Хиндемит. Сонаты для валторны, тубы, трубы, альтгорна¹ и тромбона с Филадельфийским брасс-ансамблем (Мэйсон Джоунс, Эйб Торчинский, Гилберт Джонсон и Генри Чарлз Смит) (записаны в 1975–1976, выпущены в 1976).

Бах. Шесть сонат для скрипки и клавесина с Хайме Ларедо (записаны в 1975–1976, выпущены в 1976).

Бах. Шесть английских сюит (записаны в 1971, 1973, 1976, выпущены в 1977).

Сибелиус. Три сонатины ор. 67: «Кюликки»: Три лирические пьесы (записаны в 1976 и 1977, выпущены в 1977).

Хиндемит. *Das Marienleben*, версия 1923 года с сопрано Роксоланой Рослак (записано в 1976–1977, выпущено в 1978).

Бах. Семь токкат (два диска) (записаны в 1963, 1976 и 1979, выпущены в 1979 и 1980).

Бах. Прелюдии, фугетты и фуги (записаны в 1979, 1980, выпущены в 1980).

Бетховен. Сонаты для фортепиано ор. 2 № 1–3 и ор. 28 («Пасторальная»), (записаны в 1974, 1976 и 1979, выпущены в 1980).

Глен Гульд. Двадцатипятилетие творческой деятельности (выпущен в 1980). Скарлатти. Сонаты L. 463 ре мажор, L. 413 ре минор и L. 486 соль мажор (записаны в 1968); К. Ф. Э. Бах. Вюртембергская соната № 1 ля минор (1968); Гульд. «Итак, писать ты хочешь фугу?» (1963); Скрябин. Две пьесы ор. 57 (1972); Р. Штраус. *Ophelia Lieder* с сопрано Элизабет Шварцкопф (1966)*; Бетховен—Лист, Пасторальная симфония, первая часть (1968); «Фантазия Глена Гульда» (1980)

Период Хиндемита начинается у Гульда в 1973 году выпуском трех сонат. Записи *Das Marienleben* (цикла из пятнадцати мелодий длительностью около восьмидесяти минут) и пяти сонат для духовых инструментов (довольно трудно представить их в репертуаре пианиста), а также его комментарии с одновременным исполнением произведений Хиндемита по телевидению свидетельствуют о его особом интересе к композитору. (Он предполагает даже перейти от его сонат для медных духовых к сонатам для деревянных духовых инструментов с партией фортепиано.)

Сценическая версия *Das Marienleben* была представлена в Стратфорде в 1962 году с сопрано Луис Маршалл и актером Джоном Хортоном, который перед каждой песней читал стихотворения Райнера Марии Рильке в английском переводе (правда, Гульд хотел пригласить для этого Кристофера Пламмера). В 1971 году Гульд пытается возобновить эту версию на радио СВС. Луис Маршалл занята, но Гульд не теряет надежды принять участие в исполнении «величайшего из всех песенных циклов», как он сам говорит В 1975 году, во время ночной автомобильной прогулки, он слышит по радио СВС голос Роксоланы Рослак — канадской сопрано украинского происхождения, — и тут же решает привлечь ее к совместному исполне-

* Элизабет Шварцкопф осталась довольна записью *Ophelia Lieder*, но никогда не давала разрешения на выпуск четырех других песен Штрауса, которые они записали с Гульдом в январе 1966 года. Судя по заметкам продюсера, *Ophelia Lieder* были единственными записями, опубликованными вместе с вариантами и вставками.

нию на телевидении *Ophelia Lieder* Штрауса и некоторых частей из цикла *Das Marienleben* в том же году.

Ему предлагают самое знаменитое сопрано CBC, но Гульд отчаянно сопротивляется и настаивает на кандидатуре Рослак. В одном из дневников он называет ее «наиболее одаренной певицей нашего поколения». Даже по записи ощущается их большая взаимная симпатия.

Отмечая двадцатипятилетие своего сотрудничества с *Columbia*, Гульд выпускает диск, в который вошли отдельные, не связанные между собой произведения, сохраненные студией за время их совместной работы. Между прочими вещами он вставил туда «Фантазию Глена Гульда» — юмористическую радиопостановку, придуманную и записанную им в собственной студии в августе 1980 года. Три его *alter ego* — сэр Найджел Твитт-Торнвэйт, доктор Карлхайнц Клопвайссер и Теодор Слутц — дискутируют с четвертым — Дунканом Хейг-Гиннесом, техником студии. Друг Гульда Маргарет Пачу руководит дискуссией, перевоплощаясь в Марту Хортавани, венгерскую даму-музыковед с марксистскими убеждениями. В «Фантазии» Гульд затрагивает ряд спорных вопросов, создавая очередной «манифест» в легкой юмористической форме. Его юмор несколько тяжеловат, но ирония и самоирония забавны. В замысловатой последовательности диалогов звучит последний довод сэра Найджела: «Господин Гульд убежден — хотя это абсурд! — что можно слушать несколько голосов одновременно. Все это сущая чепуха, конечно, а сам он, если вы хотите знать, — законченный позер».

«Фантазия» заканчивается его собственным десятиминутным эпизодом-шоу, над которым Гульд размышлял в течение пятнадцати лет. В 1965-м, через год после того, как состоялся последний гульдовский концерт, на сцену после добровольного двенадцатилетнего изгнания возвращается Владимир Горовиц. Его чрезвычайно разрекламированный концерт под названием «Историческое возвращение» состоится в Карнеги-холле. Событие противоречит убеждениям Гульда и побуждает его спародировать «историческое возвращение» и публичный концерт вообще, для чего он создает альбом, в который включает ряд неизданных записей в «восхитительно дурацком» виде. В течение ряда лет он забрасывал *Columbia* письмами с подробными описаниями этого проекта, но значительная часть сотрудников была категорически против. Многие сочли идею недостойной, к тому же Горовиц был «артистом *Columbia*»². Некоторые, по словам Каздена, говорили, что Гульд не так забавен, как ему самому кажется. И в конце концов он реализовал свой замысел в «Фантазии», которая заканчивается «Истерическим возвращением Глена Гульда». (Кроме названия, на Горовица, в 1975-м возвратившегося в RCA, ничто не намекает.) «Истерическое

возвращение» представляет выступление Гульда с Филармоническим оркестром Аклавика³ в арктическом Океане на нефтяной платформе (для этой цели он использовал пленку CBC 1951 года с записью веберовского «Концертштюка»). Исполняемая программа была весьма «характерной» и состояла из популярных романтических и импрессионистских сочинений. В конце «концерта» Гульд исполняет на бис Вальс Равеля, но в этот момент приходит сообщение об открытии нового месторождения нефти, и публика, в большинстве своем состоящая из сотрудников *Geyser Petroleum*, спасается массовым бегством. Сам Гульд изображает Председателя правления, говорящего низким голосом. Американская журналистка Кэсси Макерель голосом Пачу берет у Гульда интервью. После выхода на бис Гульд остается один на буровой вышке и под вой ветра отвешивает поклоны одинокому простуженному тюленю.

**«Окажись телевизионщик
один на один с угрозой
темы в сокращении,
в увеличении или
с каноном в обращении,
и он содрогнется от одной
мысли, что это невозможно
показать на экране»**

Вальтер Хомбургер управлял концертной карьерой Гульда в течение двадцати лет к взаимной выгоде обоих. Но Хомбургер был специалистом по организации концертов, и в 1962 году занял пост исполнительного директора Симфонического оркестра Торонто. Оставив концертную жизнь, Гульд пришел к мысли, что нуждается в другом менеджере — специалисте в области электронных СМИ. 1 апреля 1968 года Гульд расторг контракт с Хомбургером и подписал новый — с самым крупным агентством академической музыки в мире — *Columbia Artists Management Inc.* (CAMI) в Нью-Йорке, став персональным клиентом Рональда Уилфорда. Знаменитый своей замкнутостью и избегающий камер, Уилфорд имел репутацию бизнесмена безжалостного и бесчестного. У него было прозвище «Серебряный лис», а Горовиц с женой между собой называли его «барракудой». В 1970 году Уилфорд стал президентом CAMI и самым могущественным человеком в бизнесе, связанном с классической музыкой. К тому же он фактически обладал монополией на ведущих дирижеров всего мира. Он и CAMI оказались ключевы-

ми фигурами, определяющими развитие корпоративного менеджмента за прошедшие сорок лет. По причине недостатка музыкального образования и доверия со стороны некоторых своих артистов, Уилфорд — в отличие, скажем, от Годдара Либерсона, — не слишком разбирался и во взаимосвязях искусства и коммерции. Но Гульда скорее всего привлекли международные связи Уилфорда. При каких обстоятельствах произошел разрыв Гульда с Хомбургером и заключен договор с САМІ, неизвестно — документы об этом умалчивают. Впрочем, с Хомбургером Глен остался в теплых, сердечных отношениях.

Подписав контракт с САМІ, Гульд с энтузиазмом строит планы, собираясь снять для европейского телевидения несколько фильмов о классической музыке. В поле его зрения неизбежно попадает другой «звездный» клиент Уилфорда — Герберт фон Караян. Они поддерживали контакт со дня последнего совместного концерта в 1959 году и постоянно стремились к сотрудничеству. Подобно Стоковскому, Караян был страстным технофилом, из числа тех, кто даже в преклонном возрасте защищал новые технологии — например видео, цифровую запись, лазерные диски. Гульд восхищался его работой в СМІ, особенно пятью удивительными инновационными фильмами, сделанными им в середине шестидесятых вместе с французским продюсером Анри-Жоржем Клузо⁴. На творчество Клузо оказали влияние эксперименты французской «Новой Волны»⁵, его увлекали кинематографические приемы, совсем, казалось бы, не пригодные для использования в концертном зале. Весной 1969 года Гульд собрался лететь (так!) в Европу, чтобы вместе с Караяном и Берлинским филармоническим работать над фильмами, в которых предполагал исполнять концерты Баха и Бетховена, и, может быть, еще один — в котором, играя Баха и Моцарта, будет выступать по очереди как дирижер и солист или дирижировать за фортепиано. В конце концов Гульд нашел график съемок весьма сжатым (на «Императора» отводился всего один день), отказался от столь дальней поездки и свалился с гриппом. К тому же Караян, по обыкновению, собирался полностью контролировать работу над своим фильмом, а Гульду хотелось принимать в этом участие, а не просто играть на рояле за определенную плату. В свою очередь и Караян собирался приехать в Торонто, но и его планы не осуществились.

Как только Гульд подписал контракт с САМІ, телевизионные компании Соединенных Штатов, Великобритании, Франции, Германии, Австралии и Японии буквально завалили его предложениями снять фильм. В 1971 году он собирался поработать с Хамфри Бартоном и ВВС в передаче, посвященной Гайдну: сыграть несколько сонат

и из-за клавирина продирижировать «чем-нибудь симфоническим». В том же году он детально разработал план передачи для NBC о «рождении, развитии, упадке и смерти фортепианного концерта», где предполагал прочесть лекцию, играть на рояле и дирижировать из-за клавирина произведениями XVIII–XX веков. Но ни один из этих проектов не осуществился. В 1972 году музыкальный редактор *Der Spiegel* Феликс Шмидт предложил снять «диалоговый, без жестких рамок» документальный фильм для *Südwestfunk*⁶ в Баден-Бадене. Задумывался он как творческий портрет Гульда — с игрой на рояле, интервью и кое-каким материалом, отснятым за кулисами, но, по настоянию Гульда, без всякого намека на «авансценическую психологию», «превращающую телефильм в концерт с картинками». Фильм планировали снимать весной 1973 года в Торонто, Вэвэ и Нью-Йорке, но Гульд отступил, объявив, что у него «лабиринтит и другие медицинские проблемы», хотя реальная причина была в деньгах: Шмидт хотел подписать контракт на единовременную выплату, в то время как Гульд рассчитывал на отчисления с повторных показов и международного проката.

Как и предполагал Гульд, в мире средств массовой информации большинство дверей для Уилфорда было открыто. Однако не желая покидать Торонто и предъявляя высокие артистические и финансовые требования, Гульд упускал немало выгодных предложений. Между тем он по-прежнему сотрудничал с CBC и чувствовал себя там как дома — хотя едва ли нуждался в столь могущественном покровителе в таком бизнесе. В конце 1974-го к столетию со дня рождения Арнольда Шёнберга Гульд создал цикл передач, рассчитанный на трансляцию в течение десяти недель. Это самое полное и всестороннее исследование жизни и творчества композитора, которое Гульд когда-либо предпринимал. (По объему сценарий скорее похож на небольшую книгу.) Кульминационной стала последняя передача, вышедшая в эфир 19 ноября: «Шёнберг: первые сто лет. Документальная фантазия». Будучи неудовлетворенным своей предыдущей документальной передачей, посвященной Шёнбергу (1962) — традиционной и «линейной», — на сей раз Гульд, используя приемы «контрапунктического радио», изысканно «смешал» музыку и интервью. «Казальс» и «Шёнберг» стали первыми документальными передачами, завершенными Гульдом в рамках нового контракта с CBC, отразившими и его возросшее мастерство радиожурналиста, и его повышенные требования к корпорации. Теперь он записывался в Торонто, на своей аппаратуре и предчувствовал, что собственных радиопередач у него теперь будет больше. В 1973 году, когда его передача «На земле мир» находилась в производстве, он подписал

соглашение, обязавшее его в период между 1974 и 1978* годами выпускать одну полнометражную документальную передачу ежегодно. Он мог пользоваться услугами сотрудников СВС при сборе материала, но финальный этап работы должен был проводиться в его собственной студии с помощью его же техников; а затем готовая программа представлялась СВС. Доход от этой работы по-прежнему едва покрывал его затраты, зато теперь он получил неограниченную творческую свободу.

Проекты Гульда на телевидении СВС становились все более амбициозными. В 1973 году он задумал целую серию передач *Musicamera*, каждая из которых посвящалась музыкальной культуре одного из десятилетий XX века. По его замыслу, семь передач цикла должны быть объединены под общим названием «Музыка нашего времени». Из этих семи Гульд сделал только четыре передачи: «Век экстаза: 1900–1910» (1974), «Бегство от порядка: 1910–1920» (1975), «Новые лица, старые формы: 1920–1930» (1975) и «Художник как ремесленник: 1930–1940» (1977). Эти передачи позволили Гульду привлечь внимание аудитории к своим любимым композиторам, представить обновленные интерпретации ранее записанных сочинений — например Сонаты Берга, — и исполнить новые (для фортепиано соло, для голоса и фортепиано, а также камерную музыку)**.

В рамках цикла передач Гульд должен был исполнить и нехарактерный для него репертуар, и он, несмотря на свою «извечную франкофобию», играл Первую рапсодию для кларнета и фортепиано

* В декабре 1975 года он также закончил короткую документальную передачу, посвященную Эрнсту Кшенику, предназначенную для цикла *BBC Music Weekly*. В передаче он читал текст, основанный на его недавно изданном обзоре книги Кшеника «Очерченные горизонты»⁷. Он считал, что эта передача относительно доступна, но это было не совсем то, что ожидали на BBC: контрапункт текста и музыки расценили там слишком сложным. Но Гульд отказался в ней что-либо менять, и передача так и не вышла в эфир.

** Собираясь исполнить Концерт ор. 24 Веберна, Гульд выучил партитуру целиком (все девять частей), а не только фортепианную партию. Он даже сделал собственную фортепианную редакцию Концерта. Но когда пришло время записывать сочинение, Гульд обнаружил, что необходимо дополнительно «акцентировать» партию рояля. Бруно Монсенжон вспоминал, что слушал Концерт в исполнении Гульда два раза: первый — всю партитуру целиком, второй — только партию фортепиано (остальные партии Гульд по возможности напевал). Оба раза пианист играл наизусть — еще одно доказательство экстраординарного устройства его мозга, в чем-то подобного компьютеру. Монсенжон слышал также, как Гульд по памяти играл одну из частей Струнного квартета Менделсона, лишь один раз услышав его по радио.

но Дебюсси с Джеймсом Кэмпбеллом, хореографический концерт «Утренняя серенада» Пуленка и вещь, которую называл «моей транскрипцией транскрипции Вальса Равеля». Гульд посвоевольничал, восстановив многие оркестровые детали, которые Равель намеренно исключил из своего фортепианного переложения. В передачу вошли выдержки из сатирической пьесы Уолтона «Фасад», в которых Гульд балаганил в образах рехнувшегося англичанина и говорящего на какой-то тарабарщине шотландца. В любой программе содержались собственные комментарии Гульда, которые, будучи краткими и доступными, временами становились легкомысленными или едкими. (Так, «Историю солдата» Стравинского он назвал «Доктором Фаустусом» джазовой эры, а в подзаголовке использовал фразу, подобную строчке из детской песенки: «Позвольте еще разок проводить вас домой, Кэтлин». Сложные ритмы сочинения он уподобил музыке «Жоскена Дебре, оркестрованной для *Sesame Street*».) Гульд принимал активное участие в работе на каждой стадии проекта, и технические передачи были в значительной степени инновационными; так, например, фоном к музыке Скрябина послужили «скульптуры из света».

Между тем студия, арендованная Гульдом в середине шестидесятых, нуждалась в переоборудовании, поскольку его технические требования в сфере редактирования сильно возросли. К тому же в 1976 году компания *Film House* приступила к реорганизации арендованных им помещений и попросила его освободить студию. В новом превосходном отеле *Inn on the Park*, расположенном на Эглинтон-авеню неподалеку от Доун Миллс («явно для капиталистов», как саркастически выразился один из персонажей Маргарет Этвуд) и принадлежащем компании *Four Seasons*, в сентябре 1976 года Гульд снял номер-люкс 215. Его общая площадь составляла четыреста квадратных метров.

Номер находился на первом этаже, вдалеке от служебных помещений отеля, но зато поблизости от входа и автомобильной стоянки; кроме того, он обслуживался круглосуточно. Располагающиеся рядом парки и река Доун со своими ручьями и притоками обеспечивали Гульду долгожданную близость к природе и столь ценный им покой. Айседор Шарп, основатель и глава дирекции отелей *Four Seasons*, говорил: «Я постановил за правило не вмешиваться в его частную жизнь». Персонал также соблюдал его приватность, и Гульд просто-таки наслаждался пребыванием в отеле. Служащие даже не считали его гостем (некоторые из них до сих пор тепло вспоминают о нем), а он, в свою очередь, был с ними внимателен и дружелюбен. Отель стал для Гульда

вторым домом; иногда он даже ночевал там — в другой комнате, — хотя с середины семидесятых иной раз останавливался в отеле *Hampton Court* на Джарвис-стрит, 415, рядом со студией CBC. Именно там он обнаружил бесценную для него вещь, которую давно искал: матрац, успокаивающий его боль в спине.

«Французы знавали и кое-что похуже...»

В 1965 году в магазине грампластинок в Москве молодой парижский скрипач по имени Бруно Монсенжон впервые обнаружил альбом пианиста Глена Гульда, имя которого показалось ему «смутно знакомым». Слушая двух и трехголосные инвенции (записи с венского концерта 1957 года, опубликованные фирмой «Мелодия»), Монсенжон почувствовал нечто, что позже сравнит с религиозным откровением: он услышал голос, который сказал: «Следуй за мной». Шестью годами позже, приобретя кое-какой опыт в создании музыкальных передач для ORTF (Служба французского радио- и телевидения) и составив собственное представление о музыкальных телепередачах, он пишет Гульду письмо с предложением о сотрудничестве. Монсенжон планирует к выпуску целый цикл передач, представляющих великих музыкантов. Гульд приглашает его посетить Торонто, и расставаясь с ним после встречи в июле 1972 года, говорит: «Я думаю, мне будет очень приятно работать с вами». Монсенжон станет для Гульда самым преданным другом и одним из наиболее близких коллег в течение последних десяти лет жизни пианиста.

В конце 1972 года Гульд и Монсенжон в деталях прорабатывают четыре телефильма из цикла «Пути музыки» для ORTF. И Монсенжон предлагает Гульду то, к чему он так стремится: полный и безоговорочный контроль над содержанием и концепцией, дискуссии на музыкальные темы, перемежающиеся записями его же собственных исполнений, высокий технический и художественный уровень, а также съемки в Торонто, удобный график и вполне приемлемый гонорар в размере двенадцати тысяч долларов (показы за пределами Франции оплачиваются отдельно). Съемки, назначенные на конец 1973 года приходится перенести — Гульд сообщает о своих проблемах с плечом. Фильм был снят в январе и феврале 1974-го — за шесть недель — командой французских специалистов в студии *Robert Lawrence Productions*, в зале Итон-центра и в CBC в Торонто. Монтаж делали в Париже. В ноябре и декабре передача с триумфом прошла на французском те-

левидении. (Успеху способствовала забастовка на телевидении, в которой участвовали все каналы, кроме ORTF). Гульд, никогда не концертировавший во Франции и совершенно там неизвестный, благодаря фильмам Монсенжона приобретает известность и устойчивую репутацию. Даже на CBS были удивлены ростом продаж его записей, в том числе специальных альбомов, в которых важнейшее место отводилось музыке, использовавшейся в снятых во Франции фильмах.

В этих фильмах, длящихся в совокупности около двух с половиной часов и дающих глубокое обобщение идей Гульда, мастер предстает в самом выигрышном свете. В частности, он показан в непосредственной беседе, что для него необычно: темы, разработанные предварительно, чередуются с импровизированными диалогами, смонтированными впоследствии в одно целое. (Сначала Гульд предполагал читать текст на французском языке по бегущей строке). Визуальный ряд фильма исключительно строгий и сдержанный, типично гульдовский: и диалоги, и исполнение разворачиваются на белом фоне. Помимо музыки — от Бёрда и Гиббонса до Вагнера и Веберна — Гульд предлагает новую, в высшей степени субъективную интерпретацию Партиты ми минор Баха и Сонаты Берга. Второй эпизод фильма, озаглавленный «Алхимик» представляет Гульда работающим в студии. Сначала представлена сцена записи Гульдом Английской сюиты ля мажор Баха (эту запись он сделал и опубликовал несколькими месяцами раньше). Роль продюсера Гульда в ней исполняет сотрудник CBC Джеймс Кент, поскольку у него есть некоторый актерский опыт. (Эндрю Казден чувствует себя обиженным, так как Гульд не предложил ему сыграть самого себя. Однако за кулисы своей профессиональной жизни Гульд никого не пускает.) В следующем фрагменте Гульд осуществляет запись двух очень сложных скрябинских пьес — ор. 57, а затем, во время прослушивания, дает Лорну Талку инструкции по «акустической оркестровке».

В Германии интерес к Гульду никогда не остывал. Феликс Шмидт возвращается к идее телевизионного фильма-портрета и находит источник финансирования, отвечающий требованиям Гульда: речь идет о *Beta Film*, филиале мюнхенского конгломерата *Unitel*. Съемка, запланированная на осень 1975 года, дважды переносится, в конце концов ее назначают на 1976 год. Документы из архива Гульда свидетельствуют, что неудовлетворенность «очевидно, неизлечимой склонностью [Шмидта] к драматизации» постоянно растет. Шмидт хотел построить фильм на сценах из молодости Гульда, его семье и жизни, включить в него эпизоды, снятые у него дома, но этот биографический Гульд подход считал излишним. В то же самое время Караян осенью

1976 года предполагал, воспользовавшись американским турне Берлинской филармонии, сделать фильмы с Гульдом. Несмотря на их добрые отношения, переговоры провалились, как и двумя годами позже во время очередного турне оркестра в Северной Америке. Гульд просто не смог принять условий, связанных со спецификой, обусловленной участием в съемке большого оркестра: он отказывается записывать более десяти или пятнадцати минут музыки в день*.

Зато Бруно Монсенжон все время «под рукой». Недели, прошедшие в съемках для ORTF, станут, как потом скажет Гульд, самыми счастливыми в его профессиональной жизни. Во время съемки Монсенжон и Гульд планируют другую совместную работу, на этот раз посвященную музыке Баха. Идея проекта, основанная на «Хорошо темперированном клавире», превращается в 1976 году в цикл из пяти передач (ориентированный скорее на видеосъемку, чем на фильм), объединенных историческими и аналитическими комментариями. К концу года у Гульда начинается вырисовываться концепция. В середине 1977-го он останавливается на следующих темах: фуга, камерная музыка, сюита, концерт и вариации. (Он собирался использовать свои ранние записи и импровизации на баховскую тему, но передумал.) Монсенжон теперь пользуется поддержкой *Metronom* — мюнхенской компании, работающей для кино и телевидения, и предлагает Гульду выгодные финансовые условия. Сначала Гульд собирался снимать по фильму в год, но затем решил на более сжатые сроки: пять фильмов за два года — с 1978 по 1980-й. Баховский цикл задержался из-за «воспаления шейных позвонков» (как это называет сам Гульд), но на самом деле проблема была более серьезной.

«Пальцы даны человеку вовсе не для того, чтобы играть на рояле»

Во время одной телепередачи Артура Рубинштейна спросили, чего бы он пожелал, если бы имел шанс прожить вторую жизнь. Он ответил: «Родиться с руками Глена Гульда». По всей видимости, Гульд пришел в этот мир с руками не только изящными и красивыми, но просто-таки предназначенными для игры на фортепиано: его

* Как свидетельствуют сохранившиеся документы, проекты немецкого фильма, возможно, включали, в дополнение к его обычному репертуару: несколько Бранденбургских концертов Баха, Концерт ре мажор Гайдна, Сонату *Les adieux* Бетховена, Балладу Форе, Камерный концерт Берга и *Kammermusik* № 2 Хиндемита.

пальцы, даже самые слабые, исключительно длинны, гибки и сильны. Но эти руки были также источником боли и беспокойства. Уже в детстве он защищал их от возможных повреждений. Став взрослым, он утверждал, что они исключительно чувствительны к холоду и к влажности, что он страдает от плохого кровообращения, предрасположен к любого рода болезням, осложнениям и отекам. Он постоянно кутает руки, трет, держит в горячей воде, принимает разные пилюли и даже ванны из расплавленного парафина («у меня потом такое ощущение, что руки как новые»). Его поведение кажется невротическим: он так привык к горячей воде, что руки перед записью юбилейного альбома выглядят «ошпаренными». Он делает все это, даже если не собирается прикасаться к фортепиано, — как вспоминала Маргарет Пачу. Однако у него и впрямь были реальные, а не выдуманные проблемы с руками; и со временем их стало даже больше, хотя с возрастом он подходил к инструменту меньше и меньше.

В своих дневниках середины семидесятых годов он описывал боли и затрудненность в движениях рук и локтей; «онемение» в нескольких пальцах правой руки, когда они вытянуты; острые боли, когда он меняет положение; боли в суставах, когда он встает со стула; боли в некоторых суставах пальцев, особенно, когда он ходит или делает некоторые движения (он полагает, что причиной могли послужить лекарства, принимаемые им от гипертонии), необъяснимые проблемы, например, «опухание суставов» или их «щелканье» при напряжении. Весной 1977 года он обнаруживает симптомы серьезной и потенциально опасной болезни, угрожающие лишь его возможности играть на рояле.

«История болезни: нарушение координации, впервые отмеченное на второй неделе июня» — так начинается длинный, в двух частях дневник, посвященный этим проблемам, который Гульд начал в сентябре 1977 года и вел почти десять месяцев*. В своем первом тексте он комментирует сессию записи четвертого эпизода «Музыки нашего времени».

* Первая часть дневника, объемом в девяносто страниц, начинается с недатированного вступления страниц на двенадцать (написанного, очевидно, не раньше середины сентября 1977 года), сопровождаемого вставками от 23 сентября 1977 по 30 января 1978 года. Эта часть обозначается только буквами «Р.Р.» — что, возможно, имеет отношение к давлению; впрочем, этот термин (до сих пор необъясненный) в некоторых более поздних записях Гульда применял к описанию некоей специфической скелетно-мышечной проблемы. Вторая часть дневника — семьдесят две страницы — содержит вставки, датированные с 30 января по 12 июля 1978 года, и озаглавлена «Книга II».

В течение второй сессии записи на TV (впервые — на второй неделе июня) нарушение координации, сразу ставшее очевидным. Начальная тема Казеллы плохо сбалансирована: звуки кажутся «склеенными», а гаммообразные пассажи — неровными и неконтролируемыми. Нечто подобное было у Прок[офьева]; проблема проявилась, главным образом, в недостаточной мощности пассажей. Неприятная ситуация с большим пальцем *ad hoc*, и т. д.

В течение двух недель, разделяющих вторую съемку и комментарий, ситуация ухудшилась. Я не в состоянии по-человечески сыграть даже баховский хорал: части не уравновешены, каждое движение дается с трудом. Любая попытка не использовать большой палец терпит неудачу; среди других проблем — неспособность брать неарпеджированные аккорды и контролировать их даже на *piano*. Сразу после съемки комментария приступил к серии экспериментов, продолжавшихся все лето. Часто сеансы длятся два-три часа и даже дольше.

Гульд «экспериментирует» как минимум год, безуспешно пытаясь вновь обрести «сверхъестественную легкость и спонтанность» пианистической техники, которую всегда считал благоприобретенным, но неотъемлемым качеством своей игры. Увы, дневник содержит термины, абсолютно непонятные, — даже врачи, специализирующиеся в области медицинским проблем у пианистов, были терминологией Гульда попросту обескуражены. (Например, «изъятие большого пальца» означало «слабость большого пальца?») Очевидно, однако, что Гульд убежден: безупречная точность и координация его пианистического аппарата — в опасности.

В дневнике исчерпывающим образом зафиксированы репетиции, в течение которых он анализирует каждый элемент своей техники: место, положение спины (высокое или низкое), плеч, большей части руки, локтя, предплечья, запястья, рук и пальцев, не забывая также о связанных с ними других частях тела — например шее, голове и груди. Он описывает свои попытки управлять этими частями тела по отдельности и в сочетании с другими, обнаружить ту особую «переливающуюся звучность», которую определяет «как контроль над звуком»; все ощущения тщательно фиксируются. Он пробует все, что приходит в голову: перемещает центр тяжести корпуса, экспериментирует с наклоном спины, пробует опираться на клавиатуру, изменяет привычную позу, по-новому двигает шеей и плечами, локтями, запястьями

ми и даже по иному гримасничает. Несколько опытов обозначены чрезвычайно точно: он упоминает «синдром расслабленной шеи», «выступ лопатки», «расправление плеч» и «контроль над ослаблением большого пальца». Он создает новые теории и сообщает, что приблизился к решению: 8 апреля 1978, например, он заключает, что «общий знаменатель всех этих проблем — отсутствие устойчивости в вертикальных движениях плеч». Тем не менее, ни одно решение не оказывается эффективным надолго.

Читая его дневник, мы понимаем, что у Гульда возникли проблемы как физического, так и психологического плана. До сих пор играть на фортепиано было для него столь же естественно, как и дышать. Для него не составляло трудности воплощать в исполнении свои музыкальные идеи. Но он не мог бы объяснить, как ему это удастся. Будучи вообще человеком очень рациональным, но не до конца постигнув секреты своей блестящей техники, Гульд вынужден был довольствоваться почти мистической верой в свой исполнительский дар и не хотел испытывать судьбу, сознательно избегая размышлений над проблемами технического порядка. Понятно, отчего он не переносит разговор на эту тему: почему он не играет гамм, не занимается, не расписывает в своих нотах аппликатуру и так упорно ищет инструмент с самым «чувствительным» механизмом. В 1956 году он поясняет Джоку Кэрроллу: «Я стараюсь не слишком много думать о своей игре, а то буду как та сороконожка — ее поразила паралич, как только ее спросили, какую ножку она выдвигает первой».

Однако в тех редких случаях, когда Гульд *все же говорит* об этом, вспоминает Эндрю Казден, он объясняет: «Когда я играю, я представляю некий образ каждой клавиши, именно клавиши, а не ноты, и [мне] важно, как к ним прикоснуться и какие ощущения [я] при этом испытываю. Прокрутив этот процесс в уме, легко добиться нужной силы прикосновения». Его концепция техники включает, таким образом, два этапа: мысленное представление и физическую реализацию. Другое из специальных умственных упражнений, к которому он прибегает, — говорит Казден, — состоит в том, чтобы извлекать звуки не посредством толкания клавиш вниз, а как бы, напротив, вытягивания их вверх — что в физическом смысле сделать просто невозможно. Это описание связано с чисто психологическим ощущением — заметим, что Гульд не считал фортепиано ударным инструментом. Он прибегает к другому образу, вероятно унаследованному от Герреро, представляя, что его предплечья соединены с позвоночником, замыкающим таким образом большую часть рук и плеч. Лозунг «неподвижная ось вращающегося мира» должен произноситься шепотом много раз

подряд. Эта мысль ведет к открытию, согласно которому пальцы, в идеале, не должны шевелиться — они должны, так сказать, «оказаться там, где нужно». И «все остальное отрегулируется с помощью управления остальными частями тела». Это ментальное представление служило ему психологической поддержкой вплоть до 1977 года, после чего он перестал к нему прибегать: как он сказал Джону Робертсу, его руки больше не синхронизированы с его разумом.

Длившиеся целый год эксперименты были сосредоточены на поиске ментального образа полностью скоординированного пальцевого механизма. В дневнике мы читаем, что он часто возвращается к игре только после того, как проведет несколько дней не играя, — работая над музыкальным образом в своем воображении. (Здесь скрывается объяснение его заявления, повторяемого в многочисленных интервью в течение многих лет, что он играет лучше после того, как проведет некоторое время вдали от фортепиано).

Невролог Фрэнк Р. Уилсон, руководитель «Программы здоровья для концертирующих музыкантов Питера Ф. Оствальда» Университета Калифорнии в Сан-Франциско, опубликовал в 2000 году статью, в которой он выдвинул удивительную гипотезу: «Возможно, что с точки зрения биомеханики Гюльд вообще был неспособен стать пианистом». По его словам, биомеханическая структура его рук показала, что он пострадал от множественных микротравм, вызвавших *focal dystonia* (или «профессиональные судороги»). Уилсон утверждает, что нашел красноречивые доказательства этому, читая дневник Гюльда и наблюдая его игру на фортепиано (на фотографиях и в фильмах). Он отмечает, например, что, когда его большой и безымянный пальцы сближаются, кончики пальцев соединяются и иногда даже мешают друг другу. Эти два момента часто наблюдаются у музыкантов, страдающих фокальной дистонией.

Из исследования Уилсона становится ясно, что музыкальные предпочтения Гюльда определялись физиологией его рук: быть может, он подсознательно избегал романтической музыки, требующей большой растяжки рук, и подменял физиологические причины музыкальными. Однако было бы неверным считать, что все сказанное уменьшает его достоинства: Гюльд не играет музыку Листа и других композиторов по эстетическим и этическим причинам, а не из-за неспособности их исполнить.

Существует достаточно доказательств, что Гюльд может сыграть любое произведение, если посвятит ему необходимое время. Об этом свидетельствует его безукоризненная запись (одна из самых проникновенных) Пятой сонаты Скрябина, которую Святослав Рихтер рас-

ценивал как наиболее сложную в его репертуаре*. Когда в перерыве между сессиями Гюльд исполнял транскрипции, все коллеги (в их числе Хайме Ларедо) слушали его раскрыв рот. Тот же Ларедо считал гюльдовскую технику самой блестящей и, по его мнению, ни для кого другого недостижимой. «Он действительно имел фантастическую технику, — говорит Чарлз Роузен. — Гюльд мог бы довольно легко овладеть октавной техникой, но он к этому не стремился». В служебной записке 1981 года служащий «Стейнвей и сыновья» описывает Гюльда как единственного современного пианиста, «в полной мере овладевшего звуком» — даже в сравнении с Горовицем. Многие критики и коллеги-музыканты считали его технику совершенной, может быть, самой совершенной в его время.

Итак, даже если допустить, что Гюльд может играть этюды Шопена, Сонату си минор Листа или Третий концерт Рахманинова, это не означает, что у него есть необходимые физические качества (не говоря уж о темпераменте), чтобы строить свой репертуар на подобных произведениях. Его записи показывают, что в них он «не чувствует себя в своей тарелке». Показательно, что всякий раз, как он должен сыграть требующее бравурности произведение — например, «Аппассионату» или сонату *Hammerklavier* Бетховена, Концерт ре минор Брамса или Пятую сонату Скрябина, — он всегда умудряется найти музыкальное или моральное обоснование, чтобы нивелировать их виртуозность. Он, к примеру, ищет «симфонический» или «архитектонический» подход, предпочитая «целостность» «контрастности». Во всяком случае, результатом были более медленные темпы и полное ощущение погружения в музыкальную ткань. Отметим нехарактерное для него злоупотребление педалью в угловатой первой части *Hammerklavier*, а также финальной фуге; в Концерте Брамса — умеренные темпы, хорошо спланированные, выверенные, трудные октавные трели. Возможно, в этих случаях Гюльд делает выбор в определенной степени подсознательно — с тем, чтобы инстинктивно защитить свои руки, не отвечающие «техническим требованиям» этой музыки. Что никоим образом не умаляет ценности его музыкальных концепций и интер-

* Пианистов эта запись трогает до глубины души. Впрочем, заметки Эндрю Каздена по поводу записи Скрябина показывают, что заключительные страницы сонаты, чрезвычайно трудные в техническом плане, записались с многочисленными дублями, вставками и проч. Среди некоммерческих записей Гюльда начала пятидесятых годов, хранящихся в Национальной библиотеке Канады, есть забавный эпизод, в котором он отработывает один из самых трудных бравурных пассажей Бурлески Штрауса, а затем, прервавшись в середине, устало вздыхает «О, Господи!» и «сваливается» подальше от рояля.

претаций, но позволяет понять, что их эстетика приспособливается к его физиологии. Действительно, только совершенный симбиоз физических и умственных способностей может объяснить экстраординарный уровень его достижений как пианиста.

Если биомеханический анализ рук Гюльда, сделанный Уилсоном, верен, то Гюльд мог довести себя до фокальной дистонии, сотни раз играя в концертах ре-минорный Концерт Брамса или Пятую сонату Скрябина. Только в таком случае у него возникла та же проблема, что и у американских пианистов Леона Флейшера⁹ и Гэри Граффмана, стоившая им карьеры⁹. Трудно предположить, что эта проблема имеет место в 1977–1978 годах, когда Гюльд не слишком утомляет свои руки: он записывает музыку всего несколько дней в месяц и играет очень мало. Кроме того, фокальная дистония обычно прогрессирует, если пианист, который этим страдает, продолжает играть, но в дневнике Гюльда нет ничего, что дает основания полагать, будто эта проблема с каждым годом усугубляется. Уилсон ограничивается противоречивым объяснением, что если бы Гюльд действительно страдал *фокальной дистонией*, то «его последующее возвращение в студию звукозаписи представило бы беспрецедентный случай полного (или частичного) восстановления музыканта, страдающего этим недугом, благодаря регулярным занятиям».

Так с чего бы это вдруг в 1977 году руки причиняют Гюльду такое беспокойство? Во-первых, следует спросить, действительно ли он испытывает какие-то *новые* физические проблемы, помимо тревоги, ощущаемой в дневнике. Он, если быть точным, говорит о «нестабильности», «нерегулярности» и «недостаточности контроля» своей игры. Действительно ли он вдруг начинает играть так плохо, как он считает, или обнаруживает столь незначительные трудности, которые обычно никто не замечает? Было ли «отсутствие уверенности» в воспроизведении хора Баха интерпретацией, о какой его коллеги могут только мечтать? Поскольку не существует никаких записей его репетиций 1977 и 1978 годов, об этом никто никогда ничего не узнает. Он одобряет только ту интерпретацию, которая кажется ему совершенной; вполне вероятно, что он обеспокоен проблемами, которые никто другой, кроме него самого, просто не замечает. Самое время подчеркнуть, что в течение нескольких предыдущих лет Гюльд играет как никогда: сосредоточенно, изысканно и вдохновенно. Об этом свидетельствуют, например, первые фильмы с Бруно Монсенжоном и множество записей: Английские сюиты Баха, сонаты Хиндемита, альбомы с Вагнером и Сибелиусом, сонаты Баха с Леонардом Роузом и Хаёме Ларедо, который утверждает, что в течение всей сессии Гюльд не взял ни одной фальшивой ноты. И возобновив записи весной 1979 года, он продолжает иг-

рать просто блестяще: Баха в фильмах Монсенжона, сонаты Гайдна, Бетховена и Штрауса. В записях баховских опусов, сделанных им в конце жизни, налицо безукоризненный, почти сверхчеловеческий контроль над звуком и изумительное туше.

Проблемы Гюльда можно было бы счесть побочным действием медикаментов, которые в середине семидесятых он принимал все в большем и большем количестве и в самых различных сочетаниях. Не исключено, что легкое дрожание рук, иногда обнаруживающееся в Бахе, особенно в «Гольдберг-вариациях» (в фильме 1981 года), как раз и есть следствие злоупотребления ими. Или, что более правдоподобно, переживания 1977–1978 годов вызваны не чем иным, как привычкой болезненно и гипертрофированно воспринимать любое ощущение в организме, которому он не может найти естественного объяснения. Иными словами, речь может идти об обычном «кризисе среднего возраста». К моменту, когда Гюльд начинает вести дневник, ему исполняется сорок пять; в этом возрасте профессиональный пианист обычно или достигает пика своих технических возможностей, или уже оставляет его позади. Разумеется, в середине семидесятых начинаются возрастные проблемы: гипертония, общая утомляемость организма, он жалуется на дискомфорт в плечах и в руках во время сессий звукозаписи (как это отмечает Верн Эдквист); ему прописали очки для чтения. Он не может принимать эти ощущения как естественные, свойственные его возрасту. Однако в 1977 году Гюльд обмолвился, что использовал только 99% своих возможностей.

Гюльд пытается рассматривать проблему с рациональной и объективной точки зрения. В своем дневнике он фиксирует то, что наблюдает как будто «со стороны» («в середине лета много усилий было посвящено суставам руки», «пытался экспериментировать с высоким запястьем»); он пишет о себе в третьем лице — как литератор. Затем пробует рассмотреть ситуацию «изнутри» — от первого лица. Но его познания о человеческом организме поверхностны. Это подтверждают врачи, которые анализировали дневник. Несмотря на псевдонаучный жаргон и стремление к объективности восприятия, его исследования, посвященные кризисному состоянию, сосредоточены только на его собственном самочувствии. Не исключено, что проблемы являются следствием самих опытов. Однако каким бы ни было изначальное происхождение физической проблемы — фокальная дистония, медикаменты, возраст — все это вынудило его делать то, чего он всегда избегал: думать о технике. (В дневнике есть заметки, из которых можно понять, что он достигает большего успеха, когда концентрируется на музыке, а не тогда, когда сосредотачивается на своих ощущениях.) «Порой тайна игры на роя-

ле состоит в том, чтобы абстрагироваться от инструмента всеми возможными способами, — сказал он в 1981 году. — Я должен попытаться забыть обо всем и заниматься, полностью погружаясь в то, что делаю». В сущности, он хочет сказать, что не может позволить себе запутаться в физических деталях игры, а должен концентрировать свое внимание на более высоком — на воображении, свойственном его манере владения инструментом. И тем не менее он с самого начала увяз в технических деталях игры (что видно по записям в дневнике), а в дальнейшем этот процесс только нарастал. Он оказывается той сороконожкой, которой всегда опасался стать.

Дневник Гюльда содержит неясные ссылки и на другие «кризисы»: 1957 год (в России), 1959 год (в турне), 1965, 1966, 1967 и 1969 годы. Речь идет, вероятно, о периодах разлада между разумом и руками. Однако именно в эти годы он наиболее интенсивно концертирует и записывается, и ничто в его работе и здоровье не указывает на «кризис». Каковы бы ни были проблемы, которые он ощущает в то время, они его не отвлекают — вероятно, потому, что четко распланированный график не оставляет времени предаваться навязчивым идеям и всем экспериментам. Дирижер Борис Бротт рассказал любопытную историю: однажды в 1975 году во время съемки третьей передачи из цикла «Музыка нашего времени» Гюльд наблюдает за работой своих коллег, усевшись на пол и опираясь на руки. Не замечая сидящего Гюльда, Бротт делает шаг назад и чувствует, что его каблук наступил на что-то мягкое. Гюльд вскрикивает и бледнеет. В студии воцаряется гробовое молчание... Однако пианист, который в юности так беспокоился о своих бесценных руках, просто потряс пальцами, улыбнулся и сказал: «Не волнуйся, все в порядке». Если бы тот же Бротт наступил ему на руку в иной ситуации — когда нет ни записи, ни передачи, над которой нужно работать, — подобный инцидент мог спровоцировать панику длиной в несколько дней или даже недель. Но во время сложной сессии записи, готовя важную передачу, требующую больших средств и участия множества артистов и технических специалистов, Гюльд не имеет права на уступки собственной ипохондрии, да и, кроме того, такие «звездные» выходки были не в его характере.

В 1977 году ипохондрия все же одерживает верх. Но узнав, что в течение следующего года он будет лишен зала — в конце марта зал «Итон» решено закрыть на длительную реконструкцию, — Гюльд решает воспользоваться случаем и с января по март организует сессии звукозаписи. И именно весной 1977-го он обращает внимание на «пианистические» проблемы. Напрашивается абсолютно «гюльдовское» объяснение: отсутствие зала, перерыв в записях как бы дают ему «разрешение» погрузиться в депрессию по поводу своих рук. Удивительно, но пробле-

ма исчезает столь же «вовремя» (он просто прерывает ведение дневника, никак это не объясняя), сколь и возникает: как только в мае 1979 года закончились ремонтные работы в зале «Итон», Гюльд готов продолжить запись (токкаты соль мажор и до минор Баха)*. Возможно, в конце концов, он просто разрубил гордиев узел: Гюльд отдает себе отчет, что сам создал проблему, чтобы вести дневник и описывать там свои эксперименты. Закончив, он обнаружил свою исполнительскую технику на том же уровне, на каком она была и раньше.

Согласно исследованиям Уилсона, последние фильмы Гюльда свидетельствуют о некоторых изменениях рук. Особенно очевидно это в фильме с «Гольдберг-вариациями». Уилсон отмечает, что безымянный палец и мизинец часто «сталкиваются» — обычное явление у пианистов, страдающих фокальной дистонией. Некоторые фрагменты исполнения кажутся ему вымученными. Во время съемок фильма «Вопрос об инструменте» один из ассистентов на СВС замечает, что Гюльд, по-видимому, испытывает проблемы с техникой. Однако ему не суждено прожить столь долго, чтобы эта потеря — ничтожно малая часть его легендарной техники! — стала заметна; он вполне мог бы удовлетвориться тем, что назвал «только 99-ю процентами возможностей». Но если сам Гюльд ощущает эту потерю, то именно этим и мотивирует свое решение прекратить карьеру, когда ему исполнится пятьдесят. Однако он не из тех, кто может позволить себе стареть под сочувствующим взглядом публики; он хочет быть всегда на высоте, и проблемы с техникой приводят его в отчаяние. Гюльд всегда утверждал, что «на фортепиано играют не пальцами, а головой», ведь «пальцы даны человеку не для того, чтобы играть на рояле». Однако небольшие изменения в его пианистической технике стоили ему года тоски и беспокростности. Конечно, ведь пальцы имеют с роялем так мало общего...

«Отец и Вера что-то затевают»

26 июля 1975 года Флоранс Гюльд умерла от инсульта. Ей было восемьдесят три года, у нее было слабое здоровье и она страдала гипертонией. Инсульт случился вечером, дома, когда Берт вернулся с работы. Несколько дней она провела в коме, и все это время Гюльд безнадёжно пытался ей помочь, советуясь с друзьями, в частности, с Джо-

* Фактически, он возобновил запись 23 апреля, сделав две записи Пьесы ор. 3 № 1 и № 3 Штрауса в Сент-Лоуренс-холле в центре Торонто.

зефом Стивенсом. На людях после смерти матери он держался достойно, в своих эмоциях был сдержан. После небольшого перерыва, в начале сентября, забрав свою корреспонденцию, он возвращается в студию. («Реакция на боль, на страдание очень индивидуальна, — написал он однажды, — она не обязательно влечет за собой нарушение порядка в душевном мире. Ее можно преодолеть путем создания художественного мира со своим порядком».) О смерти матери он говорит только с близкими, с теми, кто чувствует его боль, которую он скрывает на публике. Кузина Джесси Григ объясняет: «Смерть матери нанесла ему ужасный удар, это было очень болезненно». Только после кончины матери, добавила она, Гульд в полной мере оценил, сколь много дали ему родители. Лорн Талк застал его в слезах: «Один-единственный раз я видел его в таком состоянии, когда он просто ничего не соображал». Чувство вины обостряет его боль, потому что, как он признался Лорну Талку, когда его мать была в коме, он не сумел преодолеть свой страх и навестить ее в больнице. Эта слабость его угнетает.

Подобно многим другим, Питер Оствальд придерживается гипотезы, согласно которой проблемы с фортепианной техникой, возникшие у Гульда в 1977–1978 годах, могли быть реакцией на потерю матери — его первой учительницы музыки. Однако обстоятельства, при которых проявляются эти проблемы, не являются аргументами в пользу этой теории, к тому же не следует преувеличивать степень близости Гульда с матерью в зрелом возрасте. Тем не менее Флоранс была его первой и самой главной поклонницей, и он никогда не прекращал рассказывать ей о своих успехах и неудачах и всегда искал ее совета. Он продолжал навещать своих родителей и регулярно звонил матери, зачитывая ей критические отзывы на свои выступления. Эти отношения, слишком личные и почти не «документированные», были самыми главными в его жизни. После смерти Флоранс часто снилась сыну, и в некоторых снах словно наблюдала за ним из потустороннего мира. Уход матери стал переломным моментом в жизни Гульда: в последние годы он ушел в себя и осознал собственную смертность.

У Гульда возникает потребность в большей близости с Григами, главным образом — со своей кузиной Джесси, которая в конце его жизни в каком-то смысле заменила ему мать. Теперь рецензии на свои концерты он читает именно ей, как будто спрашивая себя: «Кто бы поразился этому?» и подразумевая при этом свою мать. «С годами Глен и я очень сблизись, — писала Джесси. — Мы созванивались каждый день, даже летом, когда я уезжала в деревню». Все чаще Гульд навещал Джесси в Ошаве и признался ей, что только после смерти ма-

тери полностью осознал, что такое поддержка любящей семьи. Его все больше интересует генеалогия матери и связи между Григами и Грейгами. С помощью Джесси он собирает документы, имеющие отношение к этой теме; среди них — монография Дж. Рассела Грига, опубликованная в 1952 году: *Grieg and his Scottish Ancestry* («Григ и его шотландские предки»). Джесси также снабжает его новостями из жизни других членов семьи Григов.

А вот к семье Гольдов Глен такого интереса не проявляет. После смерти матери он особенно внимателен к отцу, тяжело переживающему эту потерю. Однако отношения между отцом и сыном в последние годы жизни Гульда неизбежно ухудшаются. В конце семидесятых годов Берт сближается с Верой Добсон (1909–1999), вдовой одного из его кузенов и давней подругой семьи. Эти отношения, несомненно, благотворно воздействующие на Берта, очень сильно расстраивают Джесси и Гульда, хотя Глен признает, что Берт нуждается в ком-то, кто заботился бы о нем (Гульд знал, что он не может взять эту заботу на себя). В 1979 году, когда Берт и Вера сообщают о своем намерении вступить в брак, в семье наступает разлад. В одной из тетрадей своего дневника, датированной летом 1979 года, есть три страницы, на которых он размышляет о том, как преодолеть конфронтацию с отцом:

(1)

Надеюсь, что я начинаю разговор вовремя.

Если это не так, скажите, я немедленно прервусь.

До сих пор я сохранял молчание.

Возобновление общественной жизни.

[добавлено на полях позже] не примите как совет — это всего лишь комментарий.

Но это не значит, что я ничего не замечаю.

(2)

Должен сказать вам, на вас это не похоже.

Можно представить себе все это, как мою способность [читай «неспособность»] понять характер.

Вера во всех отношениях энергичная леди, слишком энергичная для ее возраста; (театры, праздники и все такое)

и я замечаю, что вы сильно изменились в этом отношении;

Поездка в Грецию — полная противоположность тому, что было раньше

(3)

Если вы хотите знать мое мнение, я не уверен, что столь радикаль-

ная перемена соответствует человеку вашего возраста, если вы действительно решились на это.

(но), кажется, и вы втягиваетесь в этот безумный ритм, тогда как я думаю, что в вашем возрасте нужно замедлять, а не ускорять темп жизни.

(4)

все любовные отношения вызывают зависимость, как алкоголь или табак.

Я хочу развить следующую мысль: потребность быть именно с этим человеком, подчинить ему всю вашу деятельность, все, что вы ежедневно делаете, — может превратиться в захватывающее упражнение в общении и в то же время привести к истощению, к утрате духовности и отвлечь вас от созерцания, от внутренней жизни. [добавил позже] человек перестает размышлять о смысле жизни, ибо думает, что она только начинается.

(5)

в вашем возрасте, в любом возрасте, то, что нужно делать, по моему мнению [можно сказать: «жить внутренней жизнью»].

И именно поэтому поздние браки, типа брака дяди Уилларда, например, очень редко бывают удачными: если бы вы были женаты на ком-то в течение долгого времени, отношения меняются и входят в естественную колею, но когда появляются новые чувства, они гораздо более интенсивны и в них сгорают самые лучшие «моторы».

(Вернемся к греческому сюжету, если необходимо).

(6)

Теперь я надеюсь только на то, что вы знаете, что делаете.

Совершенно очевидно, что Гульд считал новые отношения с кем-либо потенциально опасными и чреватými подавляющим воздействием и искренне полагал, что любой человек думает также. С помощью Джесси, снабжающей его семейными сплетнями, он создал образ Берта, которым «управляют» и который сильно изменился под влиянием женщины-экстраверта. В дневнике за 1980 год он пишет, что Берт как-то отправился в гости в *красном свитере*, а в другой раз — в брюках без отворотов, «очевидно, по настоянию Веры». Такое поведение отца Гульд расценил как «нескромное» и нуждающееся «в исправлении». Он беспокоился о здоровье Берта, его образе жизни и респектабельности, маскируя тем самым свою горечь и панику и воспринимая это как предательство по отношению к умершей матери. Свое неодобрение по поводу приближающейся свадьбы Гульд попытался вежливо сформулировать в письме к отцу от 2 декабря 1979 года:

Дорогой папенька,

я обдумал вопрос относительно вашей свадьбы и, особенно, предложение быть вашим «шафером». Я уверен, что при создавшихся обстоятельствах вы предпочтете, чтобы предстоящее событие носило частный характер, при котором такая церемониальность будет неуместной; в любом случае, очень любезно с вашей стороны было пригласить меня, но, к сожалению, я должен отказаться.

Само собой разумеется, я желаю вам самого большого счастья и прошу передать мои наилучшие пожелания госпоже Добсон.

С любовью, Глен

В другом варианте, в январе 1980 года, Гульд вычеркнул «с любовью» и заменил на «искренне». Наконец, убедившись, что в любом случае подобное письмо было бы ошибкой, Гульд ограничился телефонным звонком с извинениями и почувствовал себя свободным, когда вопрос был исчерпан. У Гульда никогда не было особо теплых отношений с отцом. «Я горжусь тобой и тем, что ты делаешь, — написал Берт сыну во время его гастролей в России в 1957 году. — Каждый мыслящий канадец должен благодарить тебя. Твоя музыка может внести реальный вклад в установление дружеских отношений между Востоком и Западом. Мы действительно надеемся и молимся, что так и будет и что это принесет новую надежду и веру людям, для которых музыка испокон веков составляет неотъемлемую часть жизни». Это письмо больше напоминает наилучшие пожелания от клуба *Kiwanis*, чем дружеский жест одобрения родного отца. Классический Эдипов комплекс (близкие отношения с матерью в детстве) был, вероятно, незажившей раной, источником долго копившейся напряженности и враждебности. «Предательство» Берта по отношению к умершей Флоранс просто «вынесло» это давно назревавшее недовольство на поверхность. К тому же и Гульд, и Джесси считали, что продав в 1975 году их любимый дом на озере Симко, Берт ускорил смерть жены.

В записях Гульда 1979–1980 годов немало упоминаний о семейных неприятностях. Брак Берта и Веры становится предметом постоянного обсуждения; после очередной «стычки» с ними Гульд и Джесси сочувствуют друг другу (и жалуются на повышенное давление). Отношения Джесси с Бертом также стали напряженными. Глен и Джесси переживают: по их общему мнению, Берт сильно изменился (об этом можно судить по тем жалобам, которые Гульд поверяет дневнику или близким друзьям). Берт и Вера то живут как кошка с собакой, то превращаются в идеальную пару. В Аксбридже они пытаются обрести поддержку семьи, в то время как в Бич они «мстят» Джесси, — уво-

лняют старую преданную служанку Элси, что было воспринято как оскорбление. Гульд начинает величать Берта «Ваша милость», — факт, свидетельствующий об очередном нарастании напряженности в отношениях между отцом и сыном. Гульд отмечает, что он «действительно весьма расстроен», отказывается открывать дверь, когда слышит характерный стук Берта, глубоко переживает из-за его пьянства (хотя речь идет всего об одной рюмке хереса).

Берт и Вера поженились в Доун Миллс 19 января 1980 года. Гульд не присутствовал на бракосочетании. После свадьбы Берт продал дом на Саусвуд-драйв и переселился к Вере на Нордет-крисцент, 61 в Доун Миллс к северу от *Inn on the Park*. Переезжая из старого дома, Берт собрал памятные для сына вещи (их упаковал Рэй Робертс) и сухо сказал ему: «Пришли за ними своего парня». После свадьбы Вера пыталась сохранять мир в семье и приглашала Гульда бывать у них дома, но вежливые письма о новой жизни вдвоем и радостные открытки во время их зимнего отдыха во Флориде, особенно за подписью Вера Б. Гульд, лишь добавляли мучений. (Берт пригласил Глена посетить их во Флориде, воспользовавшись прекрасной солнечной погодой. Неужели он действительно так плохо знал собственного сына?) Вера Гульду явно не нравилась. Ему была неприятна ее восторженность, желание играть роль второй матери, попытки спекулировать на его славе и тот факт, что она находила его «странным». Во всяком случае, он создает — не без помощи Джесси — именно такой образ мачехи, хотя, по словам тех, кто лично знал Веру, этот образ был далек от истины.

Отношения Гульда с отцом ухудшаются до такой степени, что он считает вежливый разговор в течение двух минут событием. После телефонного разговора с Джесси — она только что общалась с Бертом, обсуждая чувства Глена, — он набросал пару страниц такого диалога:

Джесси Григ: Он действительно очень хороший, серьезный и вежливый. Ты должен относиться к нему как к взрослому, а не как к ребенку. Выслушай его хоть раз, ему есть что тебе сказать.

Берт Гульд: Он уже и так наговорил слишком много.

Берт и Вера то злят, то забавляют Глена, и он постепенно отдаляется от них. Однако связь с отцом не прерывается — Гульд до конца своих дней продолжает о нем заботиться.

«Заря новой жизни»

Доведись Гульду прожить дольше, последние годы его пятого десятилетия можно было бы расценить как переход, в чем-то болезненный, а в чем-то — освобождающий. Это отпущенное ему десятилетие отмечено развитием отношений — дружеских и профессиональных, новых или уже существовавших ранее. Но этот же период стал и временем потерь — опустошительных для человека, не принимающего перемен. Он потерял мать, дом, где прошло его детство, приют у озера; в каком-то смысле — отца; он продолжает терять друзей и коллег и даже «места» и организации, которые имели в его жизни важное значение.

Появляются признаки напряженности в прежде взаимовыгодных отношениях с *Columbia Records*. В шестидесятые годы компания испытывает серьезные финансовые трудности, поскольку продажи дисков с популярной музыкой (джаз, кантри, мюзикл и т. п.) неумолимо падают; рынок заполняют фольклор, песни протеста и, особенно, рок-н-ролл. В 1966 году пост президента компании занимает Клайв Дэвис — бывший адвокат корпорации, по собственному его признанию, «никакого опыта в музыкальной деятельности не имеющий». Во главу угла он ставит рейтинговый принцип, согласно которому запись «классики» — обязанность, но не призвание. Доля классической музыки на рынке, постоянно возрастающая во времена юности Гульда, резко идет на убыль.

По мнению Дэвиса, привычка Годдара Либерсона закрывать глаза на финансовые потери от записи классической музыки, осталась в прошлом, и ныне компания не может позволить себе столь дорогое удовольствие. Дэвис стремится вывести *Columbia* на лидерские позиции в рок-музыке — подобно тому, как ранее она лидировала в классике, джазе и поп-музыке. Рок в шестидесятые котируется необычайно высоко, он продавался лучше, чем любая другая музыка. *Columbia* привлекает к сотрудничеству популярных рок-музыкантов, и ее доходы резко возрастают. Положение дел в основной фирме — CBS — стабилизируется; а к концу жизни Гульда атмосфера *Columbia* становится все более «корпоративной», очевидным символом чего служит «Черная скала» — неприступная цитадель фирмы в центре Нью-Йорка, где с 1965 года расположилось управление компании CBS.

В 1973 году *Columbia* выносит благодарность Клайву Дэвису и он мгновенно сменяет Либерсона, которого отправляют в отставку. Шайлер Чейпин вспоминал: «Его уход был похож на греческую трагедию. Он был последним музыкантом, который руководил фирмой, выпускающей диски. Власть взяли адвокаты и бухгалтеры». В свое время Либерзон не довел

бы дело до того, что Норман Лебрехт назвал «кока-колизацией классической музыки»¹⁰. Чувствуя себя все более чужим, публично Гульд, тем не менее, всегда выражает *Columbia* благодарность. Его старые друзья, такие, как Пол Майерс, ушли из компании, а новые руководители не предлагают ему поддержки и сотрудничества, к которым он привык. («По телефону он говорил с чужими ему людьми», — сказал Майерс). В наброске письма, появившегося весной 1978 года, он выражает свое недовольство неудовлетворительным решением вопроса о процентах, положенных ему при осуществлении сделок, и о маркетинговых проблемах — особенно в сравнении с другими классическими музыкантами. В 1980 году в своем дневнике он жалуется на «ограниченную североамериканскую философию» *CBS Masterworks* и на сложности с проверкой качества своих последних альбомов. В том году, когда он отмечает свою двадцать пятую годовщину сотрудничества с *Columbia*, только два артиста могут сравниться с ним по длительности контракта: пианист Рудольф Сёркин и скрипач Исаак Стерн. Однако у Гульда нет ощущения, что его преданность компании получает должную оценку. Вскоре после подписания контракта с Роналдом Уилфордом он подумывал о переходе в *Deutsche Grammophon* — вотчину Караяна, а десятью годами позже собирался последовать за Полом Майерсом в *Decca*. Однако Гульд сомневался, что связавшись с европейской фирмой, он сумеет сохранить прежнюю свободу действий и возможность контролировать процесс, а также записываться дома. По мнению друзей, он чувствует себя обязанным по отношению к компании, которая заметила его, когда он был еще неизвестным, и долгие годы мирилась с его «чужацествами». Когда в 1980 году наступает срок продления контракта, он хмыкает, мямлит, но подписывает, правда с оговоркой (в дневнике), что в 1983 года он этого не сделает.

В этих обстоятельствах следующий шаг Гульда представляется вполне логичным: он собирается производить диски сам. Начиная с 1964 года он сделал десятки альбомов с Эндрю Казденом, продюсерскими талантами которого он горячо восхищался, как, впрочем, и многие в их среде (у Каздена было два образования: музыкальное и техническое). Однако согласно документам Гульда, воспоминаниям друзей и самого Каздена, их личные отношения, скорее, были прохладными и становились даже напряженными, когда их личные интересы сталкивались. В 1976 году журналистка из *New York Times*, работая над статьей о Каздене, вдруг заговорила о Гульде — музыканте, с которым он особенно долго сотрудничал, — и при этом произнесла его имя с «некоторым трепетом». Казден был задет. Однако Гульда не устраивали его отношения с Казденом, и он собирался их разорвать. Случай представился в декабре 1979 года, когда Казден, находящийся, по собственному признанию, на пике «собствен-

ного кризиса», был уволен из *CBS Masterworks*. (Когда он сообщает новость Гульду, тот откликается: «Примите мои поздравления!») В последний раз они работали вместе над альбомом из баховских прелюдий, фуг и фугетт и планировали следующую сессию на последней неделе декабря. Незадолго до Рождества Гульд позвонил Каздену, чтобы сообщить: *CBS* не дала ему разрешения работать с Казденом на договорной основе; он должен либо сотрудничать с новым продюсером *CBS*, либо сам выполнять его функции. И он, Гульд, выбрал последнее. (Это была неправда.) Он холодно закончил разговор и положил трубку. «Больше мы не общались, — пишет Казден. — Так и закончились пятнадцать лет наших отношений: ни сожалений, ни эмоций, ни благодарности».

Гульд, впрочем, действительно давно собирался сам продюсировать свои записи, и Пол Майерс поддерживал его в этом, советуя не покидать *CBS*. Но с точки зрения Каздена разрыв был резким и необъяснимым. В конце жизни в своей корреспонденции Гульд саркастически намекал на обстоятельства, якобы послужившие причиной напряженных отношений Каздена с *CBS*. Дело в том, что Казден иной раз медлил с возвращением компании пленок с записями Гульда. (Как говорил Майерс, по этой же причине Гульд не расстался с Казденом раньше, хотя и собирался это сделать, — он беспокоился о пленках со своими записями, которые находились у Каздена.) Во время подготовки к своему возвращению в «Итон» — на сей раз, в качестве продюсера, — Гульд пишет несколько вариантов вступительной речи, которой собирается приветствовать своих коллег по случаю первой сессии звукозаписи, запланированной на 11 января 1980 года. Он хочет «отметить начало новой эры», которую, в отличие от предыдущей «эпохи Э. К.» [Эндрю Казден], называлась бы «эпохой П. Э. К.» [«После Эндрю Каздена»]. Он говорит о новом периоде как о «Четвертом рейхе» и на протяжении своего краткого спича не слишком любезно поддразнивает Каздена, как будто бы его отставка принесла Гульда облегчение.

Первая задача Гульда в качестве продюсера — закончить запись альбома с прелюдиями, фугами и фугеттами Баха. Во время этой и последующих сессий, осуществленных в зале Итон-центра, он сотрудничает с местными звукотехниками, в частности с Жаном Сарразеном, и запись порой затягивается до четырех часов утра. Возложенная отныне на него ответственность за ее заключительный этап, в том числе за изготовление мастер-диска, заставляет его прибегать к помощи редакторов *CBS* или, при случае, к сотрудникам местной студии (за счет *CBS*). Некоторые документы из его архива свидетельствуют, что за отсутствие Каздена он расплачивается сторицей: отныне ему приходится самому регулировать возникающие время от времени технические проблемы, затягивающие сро-

ки. Кроме того, торонтские редакторы, хотя и превосходные, не всегда оказываются готовыми прийти на помощь и не вникают (как это делал Казден) в специфику гильдовского организационного процесса.

Однако эту новообретенную независимость омрачает угроза потерять давнего друга — зал «Итон». Когда в 1977 году там шли ремонтные работы, Гильд опасался, что зал так и не откроется после ремонта, и поэтому «опробовал» другие помещения. Среди них — совсем новый театр Лея-Поланс в Северном Йорке на севере Торонто. В последующие годы он рассматривал и другие варианты: Конвокейшн-холл и студию *Vanguard Recording Society* Торонтского университета, Сент-Лоуренс-холл, Опера-хаус в Ориллиа и многие другие помещения, пригодные для звукозаписи. Весной 1979 года при первой же возможности Гильд и Казден (еще до их разрыва) возвращаются в «Итон». Хотя до этого в помещении сделали уборку, темный зал оказался пыльным, стены разрушены, двери заколочены, ни отопления, ни артистических, ни туалетных комнат просто не было. Однако они соорудили студию, что называется «из подручных средств»: вокруг рояля поставили нагреватели, повесили лампочки — иными словами, устроились с максимально возможным в таких условиях комфортом. Гильд был вынужден играть в пальто и шарфе, но записи продолжались несмотря ни на что. Можно себе представить, с каким удовольствием Гильд работал в обстановке, столь мало похожей на гламур концертного зала.

В январе 1980 года владельцы здания, имеющего статус памятника культуры, добились согласия властей на передачу седьмого этажа под офисные помещения — исследование рынка показало, что студия будет нерентабельной. (Под давлением самого Гильда и ассоциации друзей зала «Итон» этот процесс был ненадолго приостановлен.) Но уже в январе 1981 года ему объясняют, что из соображений безопасности в зале нельзя использовать нагревательные приборы, работающие на пропане. (Во время одного из концертных турне Гильд как-то спалил своим обогревателем ковер в отеле.) Последний раз Гильд работал в «Итоне» в августе 1981 года, тогда он записал Сонату ми-бемоль мажор op. 27 № 1 Бетховена и Итальянский концерт Баха. Хотя вплоть до самой смерти никто не запретит Гильду использовать это помещение, все же, работая там в последние годы жизни, он всегда отдавал себе отчет, что закрытие его неминуемо*.

* После длительной борьбы, дошедшей до суда, зал «Итон», смежный с ним ресторан «Крутая комната» и другие помещения были спасены. Весь седьмой этаж «Колледж-парка» (бывший магазин на улице Итон-колледж) был отреставрирован (причем самым дорогостоящим образом), и в честь архитектора, который его построил, переименован «Карлу» и открыт в мае 2003 года.

«Мой главный проект еще только начинает вырисовываться»

Цикл передач «Музыка сегодня», посвященный Шёнбергу и осуществленный в 1974 году, станет последним значимым проектом Гильда на радио СВС*. Впоследствии Гильд еще несколько раз появится в эфире — его выступления будут весьма скромными. Дважды он рекламирует новые записи CBS, а затем выступает в роли ведущего в цикле передач «Национальные искусства», темы которых простираются от Орландо Гиббонса до Барбары Стрейзанд**. Последний раз Гильд выходит в эфир на радио СВС в цикле передач «Время книги» (декабрь 1981-го): он читает выдержки из романа «Треугольный мир». Что касается телевидения, то в 1980 году он собирался завершить восьмую передачу из цикла «Музыка нашего времени», посвященную музыке семидесятих годов.

Согласно документам из его архива, в пятую, шестую и седьмую передачи цикла должны были войти песни, камерная и оркестровая музыка, балеты и электронные сочинения композиторов послевоенного времени (в том числе и канадского происхождения), к которым раньше Гильд никогда не обращался. Среди них, возможно, — Вторая соната Булеза (Гильд признавал ее в интеллектуальном отношении интригующей, но эмоционально холодной), Сонаты и интерлюдии Джона Кейджа для перепарированного фортепиано, фортепианная Соната Копленда, опусы Хенце, «Воскрешения в памяти» Раггlsa, прелюдии и фуги Шостаковича.

* В интервью от 1980 года Гильд сказал: «Теперь я вынашиваю идею, на которую потребуется не меньше года, но дело в том, что я намерен сделать радио-эквивалент 64-голосного мотета Галлиса (смеется), но чтобы не спланировать, я больше ничего не скажу!». Ничего, связанного с этим проектом, в архиве Гильда не найдено.

** «Стрейзанд в роли Шариконф» — рецензия на диск «Классическая Барбара», выпущенный в 1976 году; в рецензии Гильд описал голос Стрейзанд как «одно из подлинных чудес нашей эпохи». Позже он назвал ее «вероятно, самой великой певицей после Марии Каллас». Свою рецензию Гильд заканчивает предложением сделать со Стрейзанд (она была «артисткой *Columbia*») второй классической альбом, с песнями Доуленда, Мусоргского и Пятдесят четвертой кантатой Баха. «Я, конечно, передам Барбаре ваше невероятно предложение», — написал Клаус Огерман — аранжировщик, дирижер и продюсер «Классической Барбары», — но не удивляйтесь, если во время работы над диском нас будут по субботам вызывать на побережье телеграммой». Никаких упоминаний по этому поводу в архиве Гильда не обнаружено, и второго «классического» диска Стрейзанд не записала, хотя, по словам друзей, Гильд лично обсуждал с Барбарой это предложение.

Гульд менее всех пианистов зависит от своих рук, у него есть и другие занятия. Так, в 1977–1978 годах, когда он испытывает определенные проблемы с техникой, он реализует свой последний «контрапунктический» радиопроект — документальную передачу «Буржуазный герой», посвященную Рихарду Штраусу. Гульд приступает к работе в 1976-м и в течение следующих двух лет записывает интервью с восемью широко известными людьми разных национальностей — двумя композиторами, двумя дирижерами и четырьмя писателями, получая таким образом целый спектр мнений, можно даже сказать — их «переизбыток». Сценарий был написан летом 1978 года, а в марте следующего, после шести с половиной «безумных» месяцев завершающего этапа (Гульд работал с пятью редакторами, но в основном с Томом Шиптоном), работа, наконец, подошла к концу. Программу «Буржуазный герой» передали по радио, поделив на две части (приблизительно 44 и 50 минут), 2 и 9 апреля 1979 года.

По аналогии с подзаголовком «Каприччио», последней оперы Штрауса («одноактная пьеса с музыкой»), Гульд определяет свою передачу как «разговор в двух актах». Он рассматривает жизнь и творческий путь Штрауса, развитие его музыкального языка, его отношений со знаменитыми коллегами и с нацистским режимом, место, которое он занимает в истории музыки XIX и XX веков и его перспективы в будущем. На протяжении всей передачи Гульд подчеркивает дихотомию, которая характерна для личности и творчества Штрауса (что находит свое отражение и в названии «Буржуазный герой») и исследует его взаимосвязь с духом времени — *Zeitgeist* — один из любимых гульдовских сюжетов. Результат представляет собой великолепный «микст» — соединение биографического портрета и критических комментариев. А двухактная структура передачи отражает периоды жизни Штрауса: первый акт бурный, второй — достаточно сдержанный. (В любом «радиопортрете» работы Гульда форма и стиль, как правило, взаимосвязаны.) И в этот раз он прибегает к монтажу, накладывая разговор на непрерывно звучащий музыкальный «континуум». И в этот раз он монтирует фрагменты отдельных интервью в единую беседу, которая идет на фоне непрерывно звучащей музыки. Он объясняет в пресс-релизе: «Представьте, что летним вечером все участники сидят на веранде. Поначалу каждый погружен в свои мысли, но затем все постепенно присоединяются к общему разговору. Наконец, когда участники сказали почти все, что они хотели сказать, все постепенно расходится».

По сравнению с предыдущими документальными радиопередачами, в этой Гульд меньше использует «контрапункт»; вместе с тем именно здесь он потребовал большей технической сложности и при-

стального внимания к деталям. Беседу с критиком Уильямом Литтлером, Гульд не без хвастовства заметил, что в эпизоде протяженностью всего две минуты и сорок три секунды он сделал сто тридцать одну склейку — иными словами, почти одну склейку на секунду звучания. Гульд не ставил себе цели продемонстрировать свое виртуозное мастерство звукорежиссера, но стремился достичь более высокого качества работы. (Например, он использует «пассаж» в малеровском стиле из «Альпийской симфонии» Штрауса как аргумент против одного из собеседников, который утверждает, что композитор отходит от модернистских тенденций Малера.) «Буржуазный герой» в своем роде шедевр изящества и элегантности, того же уровня, что и поздние произведения Штрауса.

Согласно контракту, подписанному в 1973 году, Гульд должен был сделать еще одну, пятую документальную передачу, однако она так и не появилась на свет. В 1978 году Джон Фрейзер — на тот момент корреспондент *Globe and Mail* в Пекине — предложил ему добавить к «Трилогии одиночества» четвертую часть и посвятить ее Китаю. Тема показалась Гульду интересной, и он ответил, что, пожалуй, использует эту страну для исследования «политического аспекта изоляции». Он даже придумал для нее название: «Последние пуритане». Но дальше этого дело не пошло, потому что у него даже мысли не возникло отправиться туда. Как он написал Джону Фрейзеру: «Даже если существует медленная лодка, которая ходит в Китай, меня на ней не будет».

«Этот рояль хотя и относится к самым совершенным инструментам, еще не полностью вылечился»

В семидесятых годах Гульд рискует потерять еще одного старинного друга — свой горячо любимый «Стейнвей» CD 318. После большой реконструкции в начале 1971 года, «инструмент обрел», как объявляет Гульд, «свое бывшее великолепие». В сентябре он отправляет рояль в Кливленд для записи запланированных там концертов, но сразу возвращает его обратно, поскольку отменяет сеансы звукозаписи. Инструмент прибыл в Итон-центр 20 октября, но в студию его поднимают только через шесть дней. Это показалось Гульду подозрительным. Вероятно, во время разгрузки (хотя никто в этом не признается) «Стейнвей» уронили. Первым новость узнает Верн Эдквист; он сразу

же информирует об этом Гульда, и тот появляется в студии как раз тогда, когда инструмент распаковывают. Он очень расстроен. 12 декабря он пишет Дэвиду Рубину, директору концертного отдела фирмы «Стейнвей»: «По всей видимости, рояль с большой силой упал на правую сторону». Крышка расколота, есть и другие повреждения; дека «треснула в четырех местах»; колки и винты перекошены; клавиатура и механизм повреждены полностью.

Более года CD 318 проводит в Нью-Йорке, в ремонтной мастерской компании «Стейнвей». К началу записи четырех больших сюит Генделя в марте 1972 года Гульд решает сыграть их на клавесине, чтобы немного отвлечься, хотя впоследствии и повторит запись на CD 318. (Результат ему так понравился, что он задумался — не закончить ли на нем запись «Искусства фуги»). В ноябре 1972 года CD 318 возвращается в Торонто для записи Французских сюит Баха и сочинений Моцарта. Гульд искренне радуется «чудесному возрождению инструмента», хотя и понимает, что он уже никогда больше не будет прежним верным другом. Клавиатура инструмента стала более неподатливой, и гораздо труднее достичь желаемого результата: он отмечает, что первые записи, осуществленные на восстановленном CD 318 заметно медленнее, чем обычно. Совсем как его владелец, CD 318 начинает страдать от ипохондрии. В семидесятые годы он проводит дни и даже месяцы в ремонтной мастерской. В Торонто над ним работает Верн Эдквист, в Нью-Йорке — Франц Мор из компании «Стейнвей». Гульд написал много «бюллетеней о состоянии здоровья» своего рояля. Инструмент не потерял основных звуковых качеств, за которые Гульд его любил; однако появились какие-то звуковые аномалии, похожие на «ужасное гудение», которое Эдквист приписывает «склонности Мора делать молоточки более жесткими».

Все-таки после 1971 года механизм рояля уже никогда не доставит Гульду прежних ощущений, и старания мастеров напрасны. Тщетно они пытались воскресить его любимый CD 318 1960 года. После очередного ремонта Гульд сообщает о возрождении своего любимца, но тут же разочаровывается. В июне 1980-го он изымает механику CD 318 и в собственном автомобиле доставляет на фабрику компании «Стейнвей». Он жалуется в дневнике: «Я начинаю понимать, что 318 — гиблое дело». Но несмотря на жалобы, Гульд продолжает использовать инструмент когда это только возможно. На нем он делает свою последнюю запись в Торонто (Итальянский концерт Баха). Конечно, CD 318 не окончательно превратился в развалину, но добиться от него нужного качества звучания становится слишком трудно, и он, очевидно, не оправдывает затраченных на его реставрацию усилий.

С начала семидесятых годов Гульд повсюду искал подходящий «Стейнвей» и периодически тестировал то один, то другой инструмент. В некоторых из своих последних записей он играет на разных роялях — например, Сонату до мажор ор. 2 № 3 Бетховена, и в фильме Бруно Монсенжона, посвященном Баху. Пьесы Штрауса ор. 3 он записал на двух разных инструментах и в двух разных залах. (В таких случаях приходилось дополнительно работать над уровнем звучания, чтобы минимизировать звуковые различия между роялями.) Гульд тестировал «Стейнвей» вплоть до конца мая 1981 года, но так и не нашел ничего, подобного незаменимому старому другу, — даже среди инструментов, на которых играли Рахманинов и Горовиц. В новых роялях «Стейнвей» — особенно, изготовленных в США, — звук и туше (а иной раз и то и другое) представляются ему «ужасно патетичными». Он не единственный недовольный среди «артистов «Стейнвея»» — семидесятые годы по праву считаются наиболее мрачным периодом в истории фирмы.

Будучи семейным предприятием со столетней историей, в 1972 году фирма «Стейнвей и сыновья» все же была продана CBS Musical Instruments, и в течение следующих лет ею управляет Columbia Records, единственная цель которой — извлечение выгоды, несмотря на растущее недовольство служащих и артистов. Все больше исполнителей и специалистов компании жалуются на некачественное обслуживание, на проблемы тестирования новых инструментов и на неподатливость клавиатуры. Почти все старые друзья Гульда оставили предприятие. По словам Сьюзен Гольденберг, историка компании «Стейнвей», общаясь с клиентами-пианистами, Дэвид Рубин был весьма раздражителен и высокомерен, а по отношению к собственной продукции проявлял редкостную самонадеянность. Именно по распоряжению Рубина прерывается старая традиция — предоставлять инструменты в аренду на длительный период некоторым выдающимся музыкантам. Поэтому в феврале 1973 года Гульд был вынужден приобрести CD 318 — за 5 900 долларов. Союз CBS и «Стейнвей» окончательно разрушится только в 1985 году — слишком поздно для Гульда, которому пришлось в последние десять лет жизни обращаться к другим фирмам, поставляющим инструменты худшего качества.

Протестировав другие рояли (немецкий «Стейнвей» и «Бехштейн»), Гульд в конечном счете выбирает «Ямаху». Японские компании, и главным образом «Ямаха», составляют «Стейнвею» серьезную конкуренцию, продавая концертные модели лучшего качества по более выгодной цене. Билл Эванс рекомендовал Гульду «Ямаху» в начале семидесятых, но Гульд испытал инструмент только в начале 1981-го.

в компании «Фортепиано и органы Островски» в центре Манхэттена. Механизм фортепиано с легкой клавиатурой производит на него самое благоприятное впечатление. По словам Дэниэла Манзолино, настройщика и реставратора «Островски», едва появившись в магазине, Гульд заявил: «Отличный механизм, лучший в мире — не надо ничего в нем менять». Ему понравилось «теплый тон и ясность звука» «Ямахи» и даже если звучание не удовлетворяет его полностью, он понимает, что с ним можно работать. Важно, что Гульд нашел, наконец, инструмент, механизм которого напоминает CD 318 в его лучшие времена. Как он написал в своем дневнике в 1980 году: «Как только удостоверюсь, что “Ямаха” не гудит и соответствует моим требованиям, я ее возьму».

Впервые Гульд записывается на «Ямахе» в феврале 1981 года — это его первая цифровая запись, — он играет шесть гайдновских сонат*. Через месяц Гульд приобретает концертную «Ямаху» CF, изготовленную в 1975 году в Японии, и использует инструмент для всех своих цифровых записей, сделанных в последние два года своей жизни в Нью-Йорке. Манзолино — пианист (хотя и не классический), композитор и продюсер — обслуживает инструмент Гульда в Нью-Йорке. Вместе они проводят сотни приятных часов. («Дэн, — заявляет Гульд, — ты единственный, кому дозволяется пожать мне руку, курить и есть мясо в моем присутствии».) По своему обыкновению, Гульд не пренебрегает консультациями. Чтобы обсудить проблемы регулировки механики у «Ямахи», он приглашает Верна Эдквиста, а в июне 1981 года на неделю вызывает в Торонто Манзолино, чтобы разобрать с CD 318.

Ни один инструмент в своем изначальном виде Гульда, конечно, не устраивает, но «Ямаха» лучше всех приспособляется к его требованиям. Во время записи гайдновских сонат — и потом, когда они приступили к записи и съемкам фильма с «Гольдберг-вариациями», — Гульд и Манзолино постоянно экспериментируют с новым инструментом. Идеальный результат был достигнут в феврале 1982-го, когда Гульд записал баллады ор. 10 Брамса: теперь характеристики инструмента значительно отличались от фабричных, а все улучшения сводились к достижению максимальной его отзывчивости при минимальных усилиях. Однако в некоторых отношениях «отрегулированный» инструмент отклоняется от стандартных норм производителя. В фильме о «Гольдберг-вариациях» слышно, как Гульд инструктирует Манзолино: «Поду-

майте о клавишине. Я хочу клавишин». Он жалуется, что рояль не так быстро, как ему хотелось бы, откликается на прикосновения — в перекрестных пассажах и трелях, «отстрелянных» на клавиатуре. Манзолино признавал: «Пианистическая техника Гульда намного превосходит все, что может предложить ему механика современного инструмента — пусть даже самого лучшего».

Впрочем, по пустякам к механике своего нового рояля Гульд не придирается. Манзолино изумлен фантастическим слухом и волшебными пальцами пианиста, которые позволяют ему ощутить микроскопические лакуны в механике и звучании и которые никакой другой пианист не в силах обнаружить. Его удивительная чувствительность вызывает недоверие у других настройщиков*. Манзолино восхищается абсолютным контролем Гульда, когда он нажимает на клавиши и когда он их отпускает. С их первого знакомства у Островски, он — свидетель его способности мгновенно «запоминать» звук рояля, умения смягчать слишком громкие ноты и выделять более низкие ноты, просто пробежавшись по клавиатуре. Гульд замечает самые маленькие проблемы, возникшие из-за неправильной регулировки, температуры или влажности. Как вспоминает Манзолино: «Я научился обнаруживать самые мелкие проблемы через два дня нашей совместной работы».

Купив в Торонто у компании «Ямаха» второй инструмент, Гульд *de facto* становится «артистом “Ямахи”». Японцы с радостью принимают музыканта такого уровня в свою весьма скромную «команду»; для них его появление — колоссальная рекламная удача. Гульд, возможно кривя душой, вежливо информирует компанию «Стейнвей», что использует инструменты «Ямахи» временно. «Стейнвей» вновь пытается завоевать его, приглашая опробовать новые инструменты и даже предлагая сконструировать новый рояль на заказ. Руководители компании обращаются к Гульду с просьбой объяснить, чем именно ему так нравится «Ямаха», но Гульд отказывается. Он подтверждает, что собирается по-прежнему оставаться «артистом “Стейнвея”», но когда в августе 1981 года ему присылают контракт, не возвращает его. Этот контракт — неподписанный! — впоследствии обнаружили в его архиве.

* Верн Эдквист вспоминал, что когда инструмент расстраивался, Гульд слышал это гораздо раньше, чем он сам; а звукорежиссеры СВС, которые работали с ним на цифровых записях в Нью-Йорке, были поражены, когда выяснилось, что он слышал разницу между записями на Sony и Mitsubishi — а ведь технические характеристики этих систем были идентичными.

* Первые две сонаты для этого альбома он уже записал на «Стейнвее» в октябре 1980 года в нью-йоркской студии на Тридцатой улице.

«В один из тех редких случаев, когда я переслушивал раннюю запись, я подумал, что она очень хороша, но есть ощущение, что вещь распадается штук на тридцать очень интересных, но не связанных друг с другом фрагментов»

В ноябре 1979 года Бруно Монсенжон приступает к съемкам серии фильмов под названием «Глен Гульд играет Баха». Для первого — «Вопрос об инструменте» — Гульд берет произведения разных жанров (фуга, фантазия и сюита); игра чередуется с комментариями: он размышляет об идеализме Баха и «его индифферентности по отношению к инструменту». Фильм заканчивается одной из лучших интерпретаций Гульда — Партиты № 4 ре мажор Баха, которую он играет полностью. Во втором фильме («Искусство фуги»), снятом в следующем году, Гульд обращается к эволюции Баха как мастера фуги. В центральном эпизоде фильма он одновременно играет и анализирует Фугу ми мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира», демонстрируя чудеса интеллектуальной изощренности и пианистической техники, вполне соответствующих контрапунктической насыщенности произведения. Фильм завершается исполнением последнего, незавершенного контрапункта из «Искусства фуги», названного Гульдом «самым невероятным творением человеческого разума». Он даже не решался подступить к нему: «Самая трудная вещь из всех, с которыми я когда-либо сталкивался». Испробовав четыре абсолютно различные интерпретации, он остановился на элегическом, глубоко интроспективном прочтении и сам же, по словам Монсенжона, пришел в восторг, играя фугу, особенно в финале, где Бах вводит мотив из четырех нот, в которых зашифрована его фамилия: ВАСН. Однако несмотря на великолепные исполнения и замечательные комментарии, оба фильма не столь просты для восприятия, как предыдущие, сделанные для ORTF. Это ошибка. На этот раз текст был подготовлен Гульдом заранее и расписан вплоть до последней запятой; картонки с «подсказками» расставленные по всей студии, бросались в глаза. В результате беседы оказались вымученными, а юмор — тяжеловесным. В передаче «Радио как музыка» и в некоторых других поздних работах педантичность Гульда была порой излишней и в некоторых ситуациях (например в беседах) вредила непосредственности.

Первые два фильма о Бахе были совместной продукцией СВС и *Clasart* (ныне переименованной в *Metronom*). Обе компании охотно

идут навстречу Гульду в его просьбе выдерживать определенный график работ: снимать в один день не более десяти минут музыки. Но канадская компания обеспокоена временем аренды студии — Гульд, например, имеет привычку, прервав съемку, просматривать отснятые куски). Положение усугубляют технические проблемы в Седьмой студии СВС: неровный, испорченный пол, поломки камеры и магнитофона, искажение на аудиопленках. В ноябре 1979-го продюсер СВС Марио Прайзек составляет четырехстраничную служебную записку: «плачевное состояние» студии, не отвечающее нормам «эксплуатации и технического обслуживания», ведет к «досадным и позорным» проволочкам, свидетелями которых становятся европейские продюсеры. В 1980 году, отмечает Гульд в дневнике, «хаос и всеобщая катастрофа» в СВС таковы, что он и Монсенжон в разгар съемки «Искусства фуги» перемещаются в другую студию Торонто. Седьмая студия была закрыта из-за обнаружения высокого уровня асбеста, что замедлило процесс производства фильма. Весь этот проект, по словам Гульда, «с самого начала был «комедией ошибок»».

Итак, исчезает еще один старинный друг — СВС. Директор музыкальных программ Джон Робертс уволился в 1975-м, а вместе с ним Гульд потерял и режим благоприятствования и комфорта, который ранее создавали для него на радио и TV. Судя по сохранившимся в гульдовском архиве документам, в последние годы его жизни интерес компании к его проектам постоянно падает; причиной этого является элитарный характер передач, доступных лишь немногим. Гульд прерывает работу над циклом «Музыка нашего времени» — технические проблемы во время съемок фильмов о Бахе стали последней каплей. Возможно, он вообще не планировал больше сотрудничать с телевидением СВС; но когда пришло время работать над продолжением фильма «Глен Гульд играет Баха», СВС вышла из игры и *Clasart* остался единственным производителем.

Третий и четвертый фильмы о Бахе предполагалось посвятить камерной музыке и концертам. В завершение серии планировалась передача, посвященная вариациям, но угроза потери еще одного верного компаньона заставит Гульда и Монсенжона отложить производство пятого фильма. Нью-Йоркская студия *Columbia* на Тридцатой улице, где Гульд когда-то записывал свои первые диски, оказывается под угрозой закрытия. Посетив город в июне 1980 года, он вспоминает, каким чудесным было это место — «редкое сочетание чистоты и порядка с простором и уютом». Пока время не ушло, Гульд решает снять здесь фильм и сделать запись. Итак, в течение шести недель, в апреле и мае 1981 года Гульд вновь возвращается к производству,

которое принесло ему международную известность — к «Гольдберг-вариациям». Технически это было непросто: запись альбома на CBS и съемка фильма, которую осуществляли Монсенжон и его команда, проходили одновременно. Но Гульд находился в превосходном расположении духа и в перерывах веселился вовсю. По фрагментам фильма видно, какое удовольствие он испытывает. Однажды, поддавшись на уговоры звукорежиссера сыграть «Караван» Дюка Эллингтона, он начал обрабатывать тему в форме канона и, не выдержав, расхохотался. Он развлекается вовсю, устраивая пантомиму за роялем, чтобы синхронизировать визуальный ряд с уже записанным саундтреком. В терцово-секстовом пассаже в финале Двадцать третьей вариации он слегка плурует: для съемки видеоряда играет, полностью следуя сложной баховской аппликатуру, а при записи звуковой дорожки упрощает ее, чтобы избежать фальши. В некоторых фрагментах случайно зафиксировано, как его пальцы «мешают» друг другу и по крайней мере однажды отчетливо слышно слово «дерьмо».

Но самого Гульда фильм приводит в восторг: «Прекрасный союз камеры и рояля, с каждой вариацией структура музыки становится все более зримой». Фильм отвергает все компромиссы, которые навязывает эстетика концертного зала. Гульд сам управляет процессом, представляет свою интерпретацию во время якобы непринужденного разговора. Исполнение Арии снято с ненавязчиво подчеркнутой кинематографичностью: сначала музыканта показывают с некоторого расстояния через окно студии, затем камера медленно наезжает, а пианист начинает играть. Только с середины Арии Гульда показывают внутри студии. Одет он по-домашнему, довольно небрежно: без ботинок, одна рубашка — темно-голубая *Viyella* — надета поверх другой, и он иногда запутывается в расстегнутых манжетах, исполняя перекрестные пассажи. Гульд в очках (первый раз публично он появляется так на съемках «Искусства фуги»). Крышка клавиатуры с надписью *Yamaha* снята, чтобы дать пальцам больше простора и облегчить контакт с инструментом.

Поскольку Гульд был более требователен к записи диска, чем саундтрека к фильму, в апреле-мае* он возобновил сессию; затем, несмотря на многочисленные протесты, в том числе и самого Гульда, студию на Тридцатой улице закрыли. В свое последнее лето, еще до то-

* Хотя расходы на производство поделили между собой *Clamart* и CBS, юридически фильм и альбом — два разных объекта. И в фильме, и на диске записана одна и та же интерпретация; однако альбом — это не саундтрек фильма: есть определенная разница и в техническом, и в музыкальном отношении (фраза-другая здесь, украшение — там).

го, как фильм вышел в телеэфир во Франции 2 января 1982 года, он посвятил немало времени, работая над монтажом этой записи (ему помогли три нью-йоркских специалиста по монтажу). (Реакция зрителей, по словам Монсенжона, была «в высшей степени позитивной, а временами даже неистовой».) Музыкально и технически Гульд достиг фантастического уровня, и он вправе рассчитывать, что продажи диска, который принес ему международную известность и более четверти века уверенно лидировал на рынке, возрастут. Судя по его архивам, он убирает малейший нежелательный акцент, едва заметную контрапунктическую несбалансированность голосов, малейшую шероховатость даже в орнаментике. По словам одного из редакторов Гульда Кевина Дойла, склейки, которые тот делал в своих аналоговых записях, нью-йоркские звукооператоры считали невозможными даже на цифровом оборудовании.

Выпуск альбома «Гольдберг-вариаций» в сентябре 1982 года привлек к себе колоссальное внимание. В год пятидесятилетия Гульда появилось немало количество ретроспективных передач, в том числе и в жанре «портрета»; их сопровождают хвалебные рецензии. Гульд с энтузиазмом присоединяется к рекламным акциям: в августе он записывает интервью с Тимом Пэйджем, посвященное новой интерпретации «Гольдберг-вариаций» для CBS. Дружеские отношения с Пэйджем Гульд завязал еще осенью 1980 года — Пэйдж руководил тогда отделом классической и новой музыки в нью-йоркском культурном еженедельнике *Soho News*. Тогда же состоялось и телефонное интервью — заранее не подготовленное, но впоследствии не раз редактированное и дополненное¹¹.

Сравнивая две свои записи «Гольдберг-вариаций» в интервью CBS, Гульд признает, что находит версию 1955 года слишком пианистичной, — слово, которое он употреблял как бранное. С наибольшей силой он обрушивается на мрачную Двадцать пятую вариацию, которая, по его словам, «чересчур напоминает шопеновский ноктюрн». Кроме того, она сыграна слишком быстро, чтобы можно было слушать ее с удовольствием. Версия 1981 года, напротив, вдумчивее, медленнее, «интроспективнее», в особенности три вариации в соль миноре и обрамляющие арии. Вторая версия звучит строже (скорее «по вине» нового рояля, чем самого Гульда), более продуманны фразировка, нюансировка и орнаментика, звук более сбалансирован. Между двумя версиями немало расхождений в деталях; а некоторые вариации исполнены в абсолютно других темпах. В 1955 году Гульд обошелся без реприз, в 1981-м — повторяет первую репризу в девяти канонах и четырех других вариациях, чтобы выявить выразительные

детали контрапункта. Версия 1981 года обнаруживает и более фундаментальную разницу: Гульд пытается интерпретировать произведение как единое целое, а не как произвольное последование тридцати пьес. Кроме того, каждая вариация объединяется с предшествующей и последующей благодаря точной ритмической передаче, создающей, таким образом, непрерывную «пульсацию», которая охватывает все сочинение.

Запись 1981 года, хотя и более требовательная в интеллектуальном отношении, все же не свободна от «эффектов». Большая часть вариаций исполнена в феерическом темпе, с поразительной виртуозностью (Пятая вариация просто-таки ошеломляет). Похоже, он пытается рассеять сомнения (включая свои собственные?), что способен в пятьдесят играть так же, как в двадцать два. (Темповые соотношения между вариациями производят впечатление большей экспансивности, чем это есть на самом деле.)

Несмотря на то, что «Гольдберг-вариации» стали визитной карточкой Гульда, он не предпочитает их другим сочинениям Баха. Некоторые вариации он расценивает, как наиболее «глупые» из всего созданного Бахом: Четырнадцатая — самая легкомысленная, в невообразимом неоскарлаттиевском стиле», Семнадцатая — «бездумная», Двадцать восьмая и Двадцать девятая — «капризные» и «созданные для галерки». Энциклопедический размах произведения, многие века приводящий в восхищение профессионалов, не оставляет, конечно, Гульда равнодушным. Но «ни как пьесу, ни как концепцию я не считаю это сочинение совершенным», — говорит он Джозефу Родди в 1981 году. Добиваясь единства цикла в своей интерпретации 1981 года, Гульд добавляет и некую долю «легкомыслия».

Меньше чем за неделю до выхода альбома в свет Гульд умер; и это обстоятельство заставило многих рассматривать его последнюю работу как «прощальную» и даже как «завещание». Его преждевременная смерть сформировала особое, гипертрофированное отношение к этой записи.

Однако вершиной баховской дискографии следует все же считать двойной альбом с Английскими сюитами, выпущенный в 1977 году. Гульдовский Бах никогда уже не будет столь глубоким, «интимным», столь своеобразным. Никогда больше он не достигнет столь совершенного баланса между резкостью своих модернистских устремлений и гибкостью романтического подхода. Гульд не собирался умирать в пятьдесят лет, и вторая версия «Гольдберг-вариаций» стала музыкальным завещанием в результате стечения трагических обстоятельств.

«Мир уже достаточно насмотрелся на Глена Гульда»

«Не думаю, что через несколько лет буду записывать фортепианную музыку, — сказал Гульд летом 1982 года Тиму Пэйджу. — Когда я запишу все, что хочу, — переключусь на что-нибудь другое». В последние годы он рассказывал всем, кто только пожелает, что в пятьдесят вообще перестанет записываться. Впрочем, эти планы больше беспокоили его поклонников, чем его самого, поскольку он никогда не собирался ограничиваться рамками только фортепианной игры. Хотя Гульд и признавал, что не может жить без рояля, он не отменял возможности сделать другую карьеру, тем более что теперь, когда он переиграл всю интересующую его фортепианную музыку, ему просто нечего играть. Поразительное признание для пианиста, еще не достигшего пятидесяти и до сих пор почти не притронувшегося ни к Шуберту, ни к Шуману, ни к Шопену, не говоря уже о Листе, Дебюсси, Равеле, Бартоке, Рахманинове! Однако, по словам Кеннета Тайнея, это лишь еще одно свидетельство мужества, с каким Гульд ограничивает свои возможности.

Раскатывая по Манхэттену в своем «Лонгфелло», Гульд, по словам Монсенджона, надевал нечто вроде «шор» — чтобы не видеть рекламы порнофильмов, Таймс-сквера и сценок, разыгрывавшихся на нью-йоркских улицах. (Гульд считал, что при управлении автомобилем в периферическом зрении нет нужды.) Эта история — почти анекдот! — неопровержимо доказывает, что Гульд был человеком «зашоренным» не только фигурально, но и буквально — ибо и в духовном плане он принадлежал к числу мыслителей с ограниченным кругозором. Это весьма распространенный тип мышления, подвергающийся различным интерпретациям. Среди них фрагмент афоризма греческого поэта Архилоха¹²: «Лис знает много, еж — одно, но важное». Согласно Исаею Берлину¹³, еж — это те, «кто связывает все с одной глобальной концепцией, с системой более или менее логически последовательной и ясной, в терминах которой они понимают, думают и чувствуют», кто принимает или отклоняет идеи на основании «неизменного, всеохватного, иногда противоречивого и неполного, временами фанатичного, единого, целостного внутреннего взгляда на вещи». В этом смысле, Гульд, конечно, еж, который четко представляет, что ему нравится: он предпочитает неприметных животных породистым. Он никогда не снижал требовательности к интеллектуальным, эстетическим и этическим нормам, которые он сформулировал в юности. Ему претят артисты и интеллектуалы типа

Стравинского (лисы), которые прославляют разнообразие и многообразие человеческих опытов, при отсутствии, по его мнению, устойчивости видения. Как мыслитель и музыкант Гульд не претерпел эволюции, постоянно ориентируясь на свои изначальные установки. Скорее, вся его творческая эволюция — это постоянное совершенствование некоего устойчивого комплекса ценностей и практических навыков.

По всей видимости, в этом — источник его силы как артиста, но, по мере взросления, это же становится помехой, и все более очевидной. В своих фильмах, передачах, интервью и статьях Гульд все больше повторяется. На пороге своего пятидесятилетия он по-прежнему критикует Монтеверди, Бетховена и Стравинского, полагая, что своей пустотой, гедонизмом и поверхностностью раннеромантическая фортепианная музыка обязана именно им, — но новых аргументов не приводит. В 1980 году он сообщил в интервью: «Увы, я не выношу концертов Моцарта. Я считаю, что некоторые из них неважно структурированы». Он полагал, что «особенно плохо написана партия фортепиано». По-видимому, Гульд так и остался развитым не по годам подростком, объясняющим своим друзьям в кафе консерватории, что Моцарт не способен написать концерт, по-видимому, еще и насмешливо улыбаясь, ведь он считает себя дьявольски остроумным и одаренным. Впрочем, эти рассуждения все меньше подкрепляются серьезными аргументами и все больше напоминают закоренелые предрассудки, основанные на воинствующем невежестве. Монсенжон предлагал Гульду внимательно послушать струнные квартеты и квинтеты Моцарта¹⁴, но тот отказался. Даже если он обращается к своим излюбленным темам — идеализму Баха, исполнению старинной музыки на современных инструментах, превосходству записи над «живым» концертом, «контрапунктическому радио», — он не добавляет ничего нового; он всего лишь использует новые возможности для трансляции прежних идей. Такими идеями переполнены фильмы Монсенжона, последние радиопередачи СВС, запись «Фантазии Глена Гульда» и другие, в том числе незавершенные проекты (например для немецкого телевидения).

Даже в конце жизни Гульд не растерял своего энтузиазма в работе и уверенности в том, что он делает. Однако однажды он обмолвился: «Я не хочу повторять этот номер» и «Все это я уже делал». Вероятно, он понимал, что в его карьере наступил «поворотный момент»: следовало найти нечто принципиально новое. Потребность «в повторении» до некоторой степени нивелировалась благодаря публикации биографии о нем — единственной, увидевшей свет еще при его жизни. Автор книги «Глен Гульд: музыка и мысль» был органистом и профессором философии в университете Торонто. С объектом своего иссле-

дования Пейзант познакомился в 1956 году, когда, будучи редактором *Canadian Music Journal*, опубликовал первую гульдовскую статью. Интересуясь музыкальной проблематикой, Пейзант пристально следил за формированием гульдовских идей относительно музыки и СМИ и проанализировал их в серии публичных лекций. Книгу опубликовало американское издательство *Van Nostrand Reinhold* — весной 1978 года. Гульд принимал активное участие в составлении библиографии, на разных стадиях подготовки рукописи «инспектировал» текст, уточняя и выверяя фактологию, но по взаимному соглашению автором книги считался Пейзант. Гульд и Пейзант встретились только однажды, чтобы просмотреть фотографии. Впрочем, пианист позволил себе «от третьего лица» отрецензировать книгу в *Globe and Mail*¹⁵. В ней он положительно оценил труд Пейзанта как серьезное, но краткое и доступное введение в эстетику Гульда. В намерения Пейзанта, отмечал Гульд, входило не «создание биографии», «но изучение процесса глубокой и новаторской музыкальной мысли». В конце жизни Гульд с благодарностью признался Пейзанту, что благодаря этой книге, столь точно отразившей его эстетические позиции, в последние годы ему пришлось писать немного меньше.

Пять цифровых альбомов, которые Гульд записал в последние годы*, действительно свидетельствуют о намерении вступить в новую фазу жизни:

Гайдн. Сонаты № 56 и 58–62 (записаны в 1980–1981, выпущены в 1982).

Бах. «Гольдберг-вариации» (записаны в 1981, выпущены в 1982).

Брамс Баллады ор. 10, рапсодии ор. 79 (записаны в 1982, выпущены в 1983).

Бетховен. Сонаты ор. 26 и 27 № 1 (записаны в 1979 и 1981, выпущены в 1983).

Штраус. Соната си минор ор. 5, Пять пьес для фортепиано ор. 3 (записаны в 1979 и 1982, выпущены в 1984).

* Сонаты Гайдна и альбомы Баха появились в продаже еще при жизни Гульда; работа над сонатами Бетховена также закончилась до его смерти, но опубликованы они были уже посмертно. Однако Брамс и Штраус его, видимо, не удовлетворили; во всяком случае, согласно записям в его дневниках, он собирался вернуться к работе над ними в конце сентября, в октябре и в начале ноября 1982-го и вновь редактировать их (эти записи также были посмертно опубликованы). Кроме того, по словам друзей, его также не устроил Итальянский концерт Баха, хотя тот и был отрецензирован и подготовлен к выпуску в сентябре 1981 года. Он планировал вернуться к концерту в день, который оказался первой субботой после его смерти.

Столь разнообразный репертуар позволяет предположить, что Гюльд и в самом деле готовился к переменам в своей жизни и собирался, что называется, «свести концы с концами». Он частично осуществил давнее желание записать сонаты Гайдна, приступает к еще не сыгранной им, но наиболее близкой музыке Брамса; наконец, отдает дань уважением своему любимому Штраусу, записывая те весьма немногочисленные фортепианные пьесы, которые тот создал. И, в завершение, возвращается к своему обязательству записать все сонаты Бетховена — мысль, владевшая им в последнее десятилетие жизни. В середине семидесятых он предполагал записать ранние минорные бетховенские сонаты ор. 49, а в 1980 году вернулся к довольно старой идее собрать альбом из самых любимых сонат: ор. 78, 79, 81a (*Les adieux*), 90 и 101. На 1981-й он планировал другие сонаты — ор. 7 и ор. 22; ни одной из них он прежде не интересовался (ор. 22 он называл «самой ничемной» среди ранних сонат). В июле 1979-го он записал вторую и третью части ор. 22 (они так никогда и не увидели свет). Весьма сомнительно, чтобы он когда-нибудь завершил свой бетховенский цикл: от *Hammerklavier* он отказался после неудачного опыта на радио в 1970 году и с трудом представлял себя исполняющим героическую и сверхпопулярную «Вальдштейн-сонату». Однако и та и другая фигурируют в его планах на лето 1979-го*.

«Сведение концов с концами» ощущается даже в его излюбленном Бахе, например, в альбоме маленьких прелюдий, фугетт и фуг — Гюльд закончил его в 1980-м. Он хотел записать для *Columbia* всего клавирного Баха, и к концу жизни почти этого достиг — не хватало только нескольких значительных сочинений. В 1979 и 1980 годах в Торонто он сделал запись минорных пьес Баха для двух альбомов, но ни один из них не закончил. В первый предполагалось включить различные фантазии и фуги; во второй, названный «Бах в итальянском стиле» или «Итальянский Бах» — в основном ранние произведения, связанные с итальянскими сюжетами или образами. Впрочем, эти опусы Гюльда не слишком интересовали, а свои любимые пьесы он приберегал для камеры Монсенжона; поэтому последние записи Баха, при всей их изысканности и красоте, сделаны, больше, для проформы.

Как продюсер, Гюльд фигурирует в нью-йоркских записях 1980–1982 годов, осуществленных в самом начале эры цифровых технологий; он работает вместе продюсером CBS *Masterworks* Сэмюэлем Картером, хотя

* По свидетельству Робертса, Гюльд предполагал также записать монументальные бетховенские Вариации на тему Днябелли, которые публично он когда не исполнял.

последний оставляет на его усмотрение лишь сессии звукозаписи и принятие решения на завершающем этапе. В поисках нового помещения в Нью-Йорке Гюльд останавливает свой выбор на студии А в RCA, с тем, чтобы записывать там альбомы Брамса и Штрауса. Именно там, 3 сентября 1982 года, состоялась его последняя запись — Сонаты Штрауса, сочиненной им в шестнадцатилетнем возрасте. Хотя поначалу цифровую технологию нередко критиковали за ее сухой, безжизненный и жесткий звук, Гюльда она, напротив, особенно привлекает — «чистотой» и «непосредственностью» звучания. В последних записях, осуществленных под его непосредственным наблюдением, налицо более «сухая» акустика, а микрофоны сближены гораздо больше чем ранее — особенно при записи Баха. На смену «блестящей» звучности Баха времен гюльдовой молодости приходит прозрачное «аналитическое» звучание. Некоторые находят эти последние записи Баха сдержанными и чрезмерно рациональными, хотя и признают их внутреннюю экспрессию. Гюльд ищет звук, который позволит слушателю более глубоко и непосредственно воспринимать музыку, хотя такой подход невыгоден для пианиста, ибо требует почти сверхчеловеческого владения инструментом. То, что он смог блестяще справиться с этой задачей, несмотря на проблемы с руками в 1977–1978 годах, вызывает особое восхищение.

К пятидесяти годам Гюльд уверял, что «выдохся», говорил о конце своей исполнительской карьеры — но не переставал при этом планировать новые записи. Вероятно, до самой смерти он так и не принял окончательного решения по поводу прекращения пианистической деятельности. В беседах с друзьями и коллегами и в личных заметках он рассматривает самые разные проекты*. И если он планировал записываться в сотрудничестве с CBS, продлевая контракт до 1983 года, то, очевидно, оставлял за собой максимальный контроль над ними. С 1970 года он внимательно следит за процессом записи в Торонто, а затем совершает абсолютно логичный шаг: решается сам заняться производством диском и продавать права на них наиболее заинтересованным в этом ли-

* Например, переаппетит двух- и трехголосных инвенций, Партиты соль-мажор и других сочинений Баха, возможно — всего «Хорошо темперированного клавира». В их числе также: полная запись «Искусства фуги» на фортепиано; завершение его цикла из баховских концертов (в нем не хватало Шестого, фа-мажорного); переаппетит Концерта ре-минор Баха. Второго концерта Бетховена (они существовали только в записи «моно»). Он собирался записать сонаты до-мажор и фа-минор Брамса; миниатюры Скрябина; Шесть экспромтов ор. 5 Сибелюса; Сюиту *Den Lucifera* ор. 45 Нильсена; и, возможно, больше музыки Хиндемита. Среди других планов — камерная музыка, в том числе для виолончели и фортепиано (с Леонардом Роузом), скрипичные сонаты Бузони, Грита и Штрауса (с Хайме Ларедо) или Пидоном Кремером; а также песни Штрауса и Малера.

цам. В 1979-м он предложил Каздену более чем изощренную схему: к пятидесяти годам объявить о прекращении деятельности, но втайне продолжать работать, создать значительный запас и, дождавшись повышения их коммерческой ценности, продать на аукционе «с молотка». Гульд также задумывался о том, чтобы, подобно Караяну, самому делать фильмы, иметь собственную команду для технической поддержки, контролировать производство и обладать всеми правами на конечный продукт. По мнению Бруно Монсенжона, пианистическим «завещанием» Гульда стала запись в пустом Карнеги-холле: Гайдн, Бетховен, Мендельсон, Брамс, Сибелиус, Штраус и Шёнберг — абсолютно гульдовское «историческое возвращение».

Гульд даже вынашивал идею стать продюсером других музыкантов. В августе 1973 года он оказывает услугу своему другу Антонину Кубалеку, выпустив его диск с фортепианной музыкой Эриха Корнгольда на малоизвестной фирме *Genesis Records*. Гульда восхищал сам процесс: он веселился как ребенок, нажимая на кнопки и выкрикивая: «Еще раз!» Позже он задумался: не поработать ли ему со Святославом Рихтером? Русского пианиста Гульд считал гением, но полагал, что записи его, в основном сделанные во время концертов, весьма невысокого качества. Во время съемок фильма «Гольдберг-вариации» Гульд подкинул Монсенжону идею записать Рихтера; тот, будучи лично знаком с русским пианистом, тем же летом передал ему предложение. Рихтер, в свою очередь считавший гением Гульда, был заинтригован, но ни тот, ни другой не были готовы пересечь океан. Усмехнувшись, Рихтер вроде бы согласился записаться у Гульда в Торонто, но только в том случае, если канадец сыграет сольный концерт на его фестивале в Туре, во Франции. Тем дело и закончилось¹⁶.

Благодаря своим записям и фильмам, Гульд остается в центре внимания международной общественности, будучи, в то же время, по существу, управляющим независимой маленькой частной компанией с отчетливо выраженным направлением: «Старомодная музыкальная лавочка Глена Гульда». Так как он один из лучших классических музыкантов своего времени, то при поддержке всемогущего менеджмента мог бы иметь в своем распоряжении все ресурсы, которые только способен предложить музыкальный бизнес. Но все, чего он хочет, — работать у себя дома на своем собственном оборудовании, со своим настройщиком и режиссером, «заимствованным» у СВС. Он стремится изготавливать и распространять свои произведения на собственных условиях, даже если обстоятельства против него.

Желание работать дома отражает, разумеется, специфику его темперамента; однако оно вполне согласуется с эстетическими и органи-

зационными особенностями бытования музыки в электронную эру. Не имеет значения, где он живет и как работает; он может общаться с окружающим миром в той мере, в какой способен производить мастер-диски и готовые фильмы. Как бы он был счастлив, если бы мог сегодня, двадцатью годами позже, жить и работать в эпоху цифровых технологий, руководя предприятием международного масштаба со своего персонального компьютера и осуществляя полный контроль над ним. Современный рок-музыкант Принц однажды заметил, размышляя о своем конфликте с одной из звукозаписывающих фирм: «Если права на мастер-диски принадлежат не вам, то вы принадлежите тем, у кого они находятся».

«Я снова открыл для себя Торонто после многих лет разлуки»

Искать, делать что-то новое для Гульда в конце жизни значило одно: получить шанс на интересную работу, не связанную ни с фортепиано, ни со звукозаписью. В 1978 году торонтский кинорежиссер Джон Макгриви, с которым Гульд был знаком по СВС еще с конца шестидесятых, предложил ему стать автором и телегидом во второй части своего цикла передач «Города». Это были тринадцать часовых программ, в которых главные города мира представляли аудитории местные знаменитости: Стадс Теркел — Чикаго, Джонатан Миллер¹⁷ — Лондон, и так далее. Оптимистично назвав себя «наверное, самым плохим гидом, какого вы только могли найти», Гульд признал, «чертовски мало знает о своем городе». Да, он никогда не жил нигде, кроме Торонто, но даже в 1987 году город, которым он восхищался, был Торонто тридцатых и сороковых. Однако начиная с пятидесятых годов Торонто стремительно растет, и, возможно, ни один другой крупный город мира не превратился столь молниеносно в современную мультиэтническую метрополию. Журналист Петер Гзовски, родившись в Торонто в начале тридцатых, в 1969-м написал: «Это — наш город, и мы первые, перед кем он наконец раскрывается во всю мощь своих возможностей». Гульд был исключением: он избегал даже говорить о Новом Торонто, а если и упоминал, то в связи с его «нынешними кошмарами». Он любил тот старый город, который напоминал ему о размеренной, мирной, созерцательной предвоенной жизни квартала Бич.

Однако предложение Джона Макгриви Гульд воспринял с энтузиазмом — как вызов и развлечение. (К тому же на этом проекте он заработал

20 000 долларов плюс проценты с продаж.) Съемки, проходившие в августе и сентябре 1978 года, оказались для него «большой радостью», как Гульд написал другу: «самыми веселыми неделями моей жизни». Джон Макгриви ухитрился вытаскивать Гульда из дома даже днем и, принимая в расчет его неприятие публичных ситуаций, снимал быстро и незаметно. При съемках эпизода «Старый форт Йорк» Гульд и впрямь разволновался: гренадеры стреляли из пушек и ружей, и он испугался, что это повредит его слуху (ему тут же пообещали, что больше не будут стрелять). «Глен так страстно стремился к уединению, как никто другой, — сказал его друг репортеру в период съемок. — Удивляюсь, как его вообще удалось загнать на передачу. За две недели съемок он увидел столько новых лиц, что ему хватило этого на всю оставшуюся жизнь».

С самого начала Гульд настоял, что фильм не будет автобиографическим. Квартал Бич, равно как квартира, студия и другие его излюбленные места в фильме отсутствуют, а приметы личной истории тщательно отфильтрованы. Но кое-что в передаче удалось отразить; в ней есть скрытое напряжение, возникающее между Гульдом и Новым Торонто: его восхищает «город церквей» и тихие предместья Северного Йорка, фольклорный фестиваль *Mariposa*¹⁸, хиппи *Йорквилла* приводят его в смущение; он растерянно взирает на дешевый блеск главной улицы центра и, возможно, впервые прогулявшись по Итон-центру, бормочет: «Это бред! Это полный бред!» Новый Торонто был чистым, удобным, безопасным, строгим городом по сравнению, скажем, с Нью-Йорком семидесятых, хотя и недостаточно скучным на вкус Гульда.

В большей части фильма повествовательность отсутствует. Он сделан в новом стиле: ведущий — турист в родном городе (Гульд нанял специального консультанта, который обеспечивал его информацией для сценария). Он ведет зрителя мимо двух зданий муниципалитета, мимо площади Натан Филипс, мимо телебашни, по Бэй Стрит — улице финансистов, мимо Национальной выставки Канады, Научного центра Онтарио, Кенсингтонского рынка, по парку Тронто-Айленс и так далее, и, тем не менее, с первых же слов признается, что с большинством из этих мест он незнаком. Цикл был задуман как непосредственный, спонтанный рассказ, но Гульд настаивал на заранее подготовленном сценарии — эссе приблизительно в сорок пять тысяч слов, раз в десять больше текста, чем мог вместить часовой фильм. «Нельзя ли говорить каждое слово *alla breve*?», — поинтересовался Гульд, но в процессе редактирования проявил покладистость. Оригинал развернутого эссе не сохранился — возможно, он был как раз в темпе *alla breve* и его отвергли в процессе сокращения. Но кое-что из запланированного Гульдом осталось в его архиве: посещения

замка Каса Лома, *Grenadier Pond*, Мэсси-холла и Макензи-хауса; поездки в изысканные окрестности Роуздейл и в пригород Доун Миллс, исследование подземного города (вряд ли он когда-нибудь бывал даже в метро); беседа с Маршаллом Маклюэном и, возможно, заранее подготовленный фрагмент, где он работает над записью в зале «Итон». Гульд был очень увлечен процессом производства и, подготавливая сценарий, размечал его для съемочной камеры: наплыв и так далее, — но Макгриви твердо стоял на своем и сам сделал и съемку, и монтаж. Один из эпизодов — по-видимому, ужасный — пришлось вырезать (Макгриви нашел для этого благодушный технический предлог); в нем Гульд на главной улице Торонто вступил в спор со своим нью-йоркским *alter ego* — таксистом. Зато ему позволили побалаганить в костюме этого периода за фортепиано, так же, как и в начале фильма, — в качестве безумного профессора, играющего мелодраму «Энох Арден». Макгриви поступил весьма мудро, сохранив очаровательные кадры, которые стали «портретными»: на рассвете в зоопарке Торонто великий пианист распевает малеровскую *St. Anthony's Sermon to the Fishes* («Проповедь Святого Антония рыбам») перед невозмутимыми слонами.

Фильм, что называется, имел неплохую прессу (иной раз, впрочем, враждебную — «Живущий как Дракула выступает гидом по Торонто»). Кое-кто полагал, что Гульд не подходит для роли человека, выступающего от лица города, другие сочли его тон саркастическим, некоторые критики ковали, часто справедливо, за манеру поведения. На частном просмотре состоявшемся за неделю до официальной премьеры на CBC 27 сентября 1979 года, Гульд не появился. («Гульд не появился на приеме по поводу премьеры», — сообщал один из газетных заголовков). Однако, как и весь цикл «Города», фильм «Торонто Глена Гульда» снискал популярность и сохранил ее на некоторое время. Гульд и Макгриви обсуждали новый проект — фильм об Арктике; но для этого Глену пришлось бы отправиться далеко на Север; разумеется, этого не произошло.

«Наступит время, когда
я напишу свою автобиографию,
которая, само собой,
будет чистым вымыслом»

Гульд хотел не просто писать, а быть настоящим Писателем. Как только перед ним забрезжил конец пианистической карьеры, его литературные амбиции возросли, и из-под его пера вышло вну-

шительное количество литературных сочинений различных жанров — эссе, мемуары, обзоры, тексты юмористического содержания. В течение семидесятых он по-прежнему сам писал аннотации к некоторым из своих альбомов, хотя только теперь у него сформировались некоторые специфические темы, которые он хотел бы представить публике: апология малоизвестного репертуара (Бёрд и Гиббонс, Григ и Бизе, Сибелиус), защита несправедливо раскритикованной музыки Хиндемита и, наконец, объяснение цели моцартовского цикла и транскрипций Вагнера. У него были хорошие связи с *Piano Quarterly*, редактор которого Роберт Силверман предоставил ему *carte blanche* на публикацию статьи любого содержания и объема. Его первая публикация — интервью с самим собой о Бетховене¹⁹ — появилась в момент Большого кризиса 1972 года, за ней на протяжении девяти лет последовали еще дюжина статей и интервью. В то же самое время он иногда публиковался в *Globe and Mail*, *New York Times*, *Canada Music Book*, *High Fidelity/Musical America*, *Look*, *New Republic* и в других периодических изданиях. Он продолжал писать на свои любимые темы. Последнее, что он создал и успел завершить — короткий сценарий для CBS *Masterworks*, датированный 26 июля 1982 года видеопроект, в котором разных людей попросили ответить на вопрос: «Что означает для вас процесс звукозаписи?» Тогда же он начал набрасывать в тетради эссе к альбому Брамса, над редактированием которого в тот момент работал, и снова вернулся к утомительному брызжанию о «неприятной», «механической» и «надоедливо сентиментальной» фортепианной музыке начала XIX столетия.

Возникали, однако, и новые темы, значимость которых оправдывала появление этих текстов. В результате к сорока годам его литературное мастерство расцвело. Рассуждая на сложные музыкальные темы, он старался, главным образом, избегать многословной запутанной прозы, которая портила его ранние работы. Он стал более дисциплинированным литератором; и, когда позволял себе напыщенную риторику или передергивающую игру слов, это была скорее самоирония. (Единственная премия *Grammy*, которую он получил при жизни, была премия за его эссе «Хиндемит: придет ли его время? Опять?»²⁰, опубликованное в его альбоме сонат Хиндемита 1973 года. Приз он использовал в своем кабинете вместо пресс-папье.) Гюльд развивал свой журналистский стиль, остроумный и интересный, его юмористические тексты стали интересными, у него обнаружился мемуарный талант. Самая длинная и, возможно, лучшая статья, которую он когда-либо написал, — «Стоковский в шести сценах», эссе, начатое вскоре после смерти дирижера в сентябре 1977

года*. Хотя автобиографические «элементы» в нем тщательно отфильтрованы, эссе получилось красочным, остроумным, пронизательным, мастерским по тону, форме и объему, иначе говоря, это текст, в котором проявились лучшие качества Гюльда-рассказчика.

Новым ракурсом в работе над мемуарами в последние годы жизни Гюльда стал своего рода «интроспективный синдром». Складывается впечатление, что, готовясь распрощаться с карьерой концертирующего и записывающегося музыканта, он осознал всю важность ее документирования. Он никогда не собирался писать подробную автобиографию, но его автобиографические записки иногда говорили больше, чем ему бы хотелось. В одной из своих радиопередач для CBC под названием «Национальные искусства» он воздал должное другому своему любимому дирижеру — Йозефу Криксу. Этот сценарий и статья о Стоковском подвели его к созданию более солидного эссе, посвященного встречам с дирижерами за эти годы, под названием «Волшебные палочки юности»**. Он сделал также несколько эскизов для эссе, в котором должна была идти речь о музыкальных впечатлениях детства — образе матери, звучании органа, о встречах с различными дирижерами, музыкальных и личных конфликтах с некоторыми из них — например с Сэллом и Бернштайном; о его «Проблемах творчества Баха» с Димитриусом Митропулосом и Малколмом Сарджендом; об опыте дирижирования Бахом за роялем; в него также должны были войти очерк против концерта и комментарии по поводу окончания карьеры концертанта. Он составил несколько списков своих концертов, как состоявшихся, так и отмененных, а также список шестидесяти трех дирижеров, с которыми он работал и, фактически, сделал набросок «Волшебных палочек юности» в мае 1978 года, но так и не закончил этот проект.

Когда Роберт Сиверман предложил Гюльду опубликовать его автобиографию в *Piano Quarterly*, у него была идея печатать ее фрагментами, начав с одного из своих концертных сезонов, а затем, возвращаясь

* Эссе заказал Гюльду *New York Times Magazine*. Там оно и было опубликовано в мае 1978 года (авторский гонорар составил 10 000 долларов). Однако поскольку Гюльд — может быть, по наивности? — позволил сначала частями опубликовать это эссе в *Piano Quarterly*, *New York Times Magazine* возмутился и отказался от дальнейшего сотрудничества.

** Такое название носит один из вариантов статьи о Стоковском («Волшебные палочки юности. Памяти Стоковского». Не в силах сопротивляться игре слов²¹, хорошей или плохой, Гюльд, очевидно, позаимствовал это название у Эдуарда Элгара, две оркестровые сюиты которого, 1907 и 1908 годов, основанные на темах, написанных им в детстве, называются «Волшебная палочка юности».

назад и забегая вперед, собрать в целом дневник своей жизни. Весной 1982 года Гульт начал работу над эссе из трех частей, названное «Сезон в пути», посвященное выступлениям 1958/1959 годов, включая его мучительное, из-за болезни, турне по Европе. Он не пошел дальше наброска глубокомысленной преамбулы и фиксации главных событий сезона, и проект остался незавершенным. Фактически, последняя страница его последней сохранившейся тетради — возможно, последние слова, которые он когда-либо поверил бумаге, — это список американских оркестров, с которыми он играл.

Джон Робертс, Тим Пэйдж и другие его друзья предлагали, чтобы он собрал свои литературные тексты всех лет воедино и опубликовал их как антологию. Но даже на пороге пятидесятилетия он не думал, что время пришло — отчасти из суеверных соображений: он считал это плохим предзнаменованием и полагал, что его жизнь еще далека от финала. Все же среди его заметок этого периода сохранилось несколько текстов, подобранных по жанрам, с приложенными комментариями — возможно, в конце концов, он подумывал об антологии или, по крайней мере, систематизации своего литературного наследия. Среди них — планы эссе, о которых он размышлял, но так никогда и не написал, что-то из них, вероятно, могло быть объемом в целых десять или даже двенадцать тысяч слов, некоторые включают более ранние тексты. Это эссе, посвященные пианистам, которыми он восхищался: Шнабелю, Тьюреку, Вайсенбергу, Гульде и Рихтеру. Отдельную, развернутую работу он планировал посвятить Шнабелю. Кроме них — новые тексты о Моцарте, Бетховене, Штраусе, Шёнберге, его собственная «Трилогия одиночества», «самое длинное, какое только возможно», эссе о «Метаморфозах»; расширенный текст о Барбаре Стрейзанд; о природе редактирования в музыке, радио и кино (*The Louds on the Cutting-Room Floor*); заметки относительно интерпретации и, как он сказал Роберту Силверману, «продолжение» книги Кэрол Монтпаркер *The Anatomy of a New York Debut Recital* («Анатомия Нью-Йоркского дебюта»), опубликованной в 1981 году.

Гульт не отказался и от своих композиторских амбиций. Его поклонники по-прежнему говорили о нем как о композиторе, и он не стремился их поправить; однако в последние годы он предпринимал такие попытки лишь время от времени. Есть несколько набросков музыки в хроматической тональности, с неизменно замысловатым контрапунктом, перед которым он не в силах устоять, несколько эскизов в додекафонной манере и немного небольших комических пьес и пародий, написанных для друзей. Есть необычные вещи, подобно наброску какой-то странной музыки для флейты, контрафагота и контрабаса

и рукописи вступительных тактов одной из фортепианных пьес Штрауса из ор. 3 в переложении для камерного оркестра. По словам некоторых друзей, он вновь поговаривал о своем желании заняться композицией после того, как завершит исполнительскую карьеру. Джесси Грин сказала, что Глен увлекся Апокалипсисом в Библии и собирался сочинить нечто подобное генделевскому «Мессии», а Джону Робертсу говорить о планах положить на музыку некоторые псалмы. Однако Гульт принимал желаемое за действительное, ведь прошло уже двенадцать лет с тех пор как он закончил, с позволения сказать, пьесу «Итак, писать ты хочешь fugу?»

«Я всегда был страстным любителем кино»

В сентябре 1971 года без всяких просьб со своей стороны Гульт получил по почте новый роман Курта Воннегута «Бойня № 5». Вскоре пришло и письмо с объяснениями от Джорджа Рой Хилла — режиссера фильма «Бутч Кэссиди и Сандэнс Кид»²², который заканчивал кинематографическую версию романа Воннегута для компании *Universal*. Хилл предложил Гульду взять на себя музыкальное сопровождение фильма и фактически, в черновом варианте уже использовал гульдовские записи Баха. «Бойня № 5» — история молодого американского солдата Билли Пилигрима, который, будучи военнопленным в конце Второй мировой войны, стал свидетелем бомбардировки Дрездена.

Из-за этой катастрофы Билли как бы «выпал» из реального времени. И хотя в дальнейшем он ведет внешне вполне нормальное существование, свойственное людям среднего класса, в одном из пригородов Среднего Запада пятидесятих годов, мысленно он перемещается из одного времени в другое и пребывает параллельно на войне и на планете под названием Тральфамадор. «Доминантой и постоянно повторяющейся темой книги является сам Дрезден, и мне бы хотелось, чтобы его музыкальная характеристика была такой же «барочной», как и сам город, — написал Хилл 20 сентября. — Я думал об использовании в фильме музыки Баха и, возможно, импровизациях на его темы. Но так как мое знание Баха непосредственно ассоциируется со всеми Вашими записями, я решил просить у Вас совета и, по возможности, определиться со степенью Вашей заинтересованности, пусть даже небольшой, в этом проекте». Хотя Гульт высоко оценил военную тему, сам роман ему не нравился. Однако он любил кино и живо интересовался всеми новинками. Однажды вечером в номер

мотеля около аэропорта Торонто он встретился с Хиллом и, хотя на восемнадцать страницах раскритиковал стандартные формулировки контракта *Universal* с композиторами, все-таки подписал соглашение об участии в проекте с гонораром в 17 500 долларов и с начала декабря на десять недель поступил в распоряжение студии.

Сначала саундтрек фильма представлялся ему столь же сложным и виртуозным, как и сам фильм: «Я предполагал широко использовать возможности монтажа», — сказал он Уильяму Литтлеру. Но Хилл без устали твердил: «Делайте как можно проще». В итоге в фильм вошло чуть менее пятнадцати минут баховской музыки, в основном той, что Гюльд записывал в *Columbia*; по мере надобности фрагменты отредактировали. Медленная часть Концерта фа минор стала темой главного героя: в начале фильма она создает образ контуженного взрывной волной Билли, блуждающего зимой в Арденнском лесу, а позже оказывается частично связанной с его видениями. Использовались также две вариации из «Гольдберга» — самая «пронзительная», Двадцать пятая (в соль миноре), постоянно сопровождает кадры с горящим Дрезденом. В нескольких сценах Гюльд применял «звуковой крупный план», чтобы передать движение в кадре средствами звука — так называемая «акустическая оркестровка», уже им применявшаяся. Единственной действительно значительной музыкой, которую ему удалось сочинить, стала пятиминутный эпизод, сопровождающий прибытие американских заключенных на дрезденский вокзал и их последующий марш через город. Финал Концерта ре мажор, исполняемого Гюльдом в сопровождении оркестра, представляет саундтрек сцен на железнодорожной станции, Четвертый бренденбургский концерт соль мажор использован для прохода солдат; чтобы устранить музыкальное несоответствие между этими частями, Гюльд написал блестящую клавесинную каденцию. Каденция начинается, как только солдаты выходят из вокзала под табличкой «Дрезден», и повсюду в фильме звучание клавесина становится музыкальной метафорой города. Он записал этот эпизод под руководством Эндрю Каздена в Нью-Йорке, дирижируя за инструментом музыкантами Нью-Йоркского филармонического оркестра.

Хилл остался доволен и даже взволнован саундтреком («это превзошло все мои ожидания»), но Гюльд, несмотря на хвалебные отзывы о фильме в некоторых рецензиях, счел для себя этот опыт не слишком удовлетворительным. Хилл сохранил за собой право полностью контролировать все, включая музыку, и Гюльд чувствовал себя связанным: в фильме «нашли отражение личные пристрастия [Хилла]», — осторожно сказал он репортеру после премьеры в марте 1972 года. Фильм ему не понравился. (Он сказал об этом, выступая по радио

СВС в августе 1972-го, и обсуждал в интервью с самим собой в 1974 году.)²³ Его восхищало мастерство Хилла, но не мораль фильма — ее признак, писал он, «пессимизм, предательски смешанный с гедонизмом», иными словами — секс и насилие. «Это — не то произведение искусства, которое можно полюбить», — заключает Гюльд. И, в конце концов, он попытался отмежеваться от проекта: «Даже идеалист может неправильно истолковывать сценарий».

Однако, познав процесс создания кино «изнутри», он устремился к нему еще больше*. Он даже мечтал когда-нибудь снять фильм самостоятельно. Молодой Орсон Уэллс²⁴ саркастически заметил, что кинопроизводство напоминает «самый большой электрический поезд, когда-либо оказывавшийся в руках малыша». Не составляет никакого труда представить, сколь счастливым был бы Гюльд в роли режиссера. (Его коллеги рассказывали, что процесс создания музыкальных передач доставлял ему огромное удовольствие, он наслаждался толкотней и суматохой за сценой, камерами, освещением, гримом и проч.)

В 1974 году он использовал образы сэра Найджела Твитт-Торнвэйта, Майрона Кьянти и доктора Карлхайнца Клопвайссера, чтобы сделать для СВС три небольших, протяженностью всего в одну минуту каждый, коммерческих теле- и радиосюжета в программе «Во вторник вечером». Среди его бумаг сохранились две машинописные страницы с заметками по поводу костюмов и грима, звука и музыки, сценографии и реквизита движения камеры — он не мог сопротивляться возможности поруководить, как и годом позже в передаче «Радио как музыка», когда он окунулся в старое доброе время, играя в директора с друзьями в СВС. Ближе к концу жизни он поговаривал о создании сценария на основе повести Томаса Манна «Признания Феликса Крулля» и о другом, построенном на «Треугольном мире», хотя он признавал трудность превращения «похожей на дымку, призрачной атмосферы» в действие.

Джон Макгиви отметил, что Гюльд был очень чувствителен к взаимоотношениям образа и звука и мог стать прекрасным кинокомпозитором. В 1975 году Макгиви обратился к Гюльду за советом. Режиссер заканчивал телевизионную монодраму *Mandelstam's Witness* («Свидетель по делу Мандельштама»), основанную на мемуарах Надежды Мандельштам, вдовы советского поэта, ставшего жертвой сталинских репрессий. Макгиви не мог решить, какую музыку использовать в этом фильме. Однажды

* Его запясть Баха использовались в научно-фантастическом фильме английского режиссера Майка Ходжеса *The Terminal Man* («Человек, несущий смерть»²⁵), созданном компанией *Warner Brothers* в 1974 году. Гюльд получил гонорар в 15 000 долларов, но участия в производстве не принимал.

поздно вечером (дело было в Сочельник, и Гульду оказалось нечем заняться) они встретились в СВС и посмотрели фильм дважды. Затем Гульд сказал: представьте, что на протяжении всего фильма какой-то невидимый студент-виолончелист в соседней квартире разучивает медленную часть Виолончельного концерта Шостаковича, а когда идут заключительные кадры, наконец исполняет часть целиком. По мнению Макгриви, это была грандиозная идея, и он должным образом «отметил» Гульда как «музыкального консультанта».

В начале 1982 года Гульда попросили написать партитуру для фильма *The Wars* («Войны»), основанного на романе канадского писателя Тимоти Финдли и поставленного английским театральным режиссером Робинсом Филипсом, руководившим Страфордским фестивалем с 1975 по 1980 годы. Этот фильм был совместным проектом *Nielsen-Ferns* Совета по кинематографии Канады и западногерманской компании *Polyphon*. Гульд был дружен с продюсером — Ричардом Нильсеном (*Nielsen-Ferns* принимала участие в совместном производстве фильма «Торонто Глена Гульда»). «Войны» — история канадского солдата, раненного в Первую мировую войну. Роберт Росс, который нарушает приказ, спасая табун лошадей, совершает своего рода символический акт высшей доброты. Гульда привлекали в этой книге ее антивоенная направленность, тема искупления, сострадание к животным — и размах Филиппса произвел на него глубокое впечатление. Ему нужна была только одна гарантия — что лошадей, которую показывают мертвой в одном из эпизодов, не убьют специально для фильма. Нильсен заверил его, что лошадь привезут со скотобойни, Гульд подписал контракт и с большим удовольствием принял участие в проекте.

Филиппс хотел камерную традиционную музыку, соответствующую изображаемому периоду, возможно для фортепиано-соло, поэтому Нильсен и пригласил Гульда. Он мог написать все что угодно, но предпочел положиться на ремесло, а не на вдохновение (оставив этот шанс на долю тех, кто не отказался от композиторских амбиций), и аранжировал уже существующую музыку. В конце концов, он сплел тонкую, «ассоциативную» лейтмотивную сеть, объединив главным образом вариации на темы Брамса и Штрауса с музыкой другого времени, в том числе с популярными песнями («Типперери», «Великий старый герцог Йорка») и протестантскими гимнами («Вечный Отец, чья сила во спасение», «Все живущие на земле»).

Музыка включает фортепианные фрагменты, часть из которых взята из записей Гульда на CBS, а также другие инструментальные (в числе которых первое профессиональное выступление Гульда на губной гармонике) и вокальные номера, записью которых он руководил весной 1982

года, работая с взрослыми и детскими хорами и отдельно с хором мальчиков из местной англиканской церкви Сент-Мартин-ин-зе-Филдс. Он глубоко вникал в каждую деталь редактирования и технической обработки музыки кинофильма. Нильсен и Филиппс были поражены его редакторскими мастерством и педантичностью, способностью точно соотнести кинематографическое действие и музыку почти в каждом кадре. Нильсен наблюдал, как он с ювелирной тонкостью подрезал записанные пленки, добиваясь идеального соответствия видеоряду. «Я до сих пор не понимаю, как он это делал, — сказал он, — несмотря на то, что это происходило у меня на глазах».

Сумрачное Largo из фортепианной пьесы Штрауса op. 3 № 3 обрамляет фильм, но самая главная тема — нежное Интермеццо ми-бемоль мажор Брамса op. 117 № 1, которое Гульд назвал темой Ровены. В фильме эта музыка ассоциируется с любимой сестрой Роберта Ровеной — она умирает прежде, чем Роберт отправляется на войну, — и, по словам Нильсена и Филиппса, Гульд, словно подросток, «помешался» на Ровене, каждый день просматривая одну из сцен с ее участием. (Сам Брамс, кстати, как-то заметил, что его пьеса навеяна шотландской народной песней «Сладко спи, дитя мое».) Эта тема проходит через весь фильм. В ее основе — образы прощания, тоски, воспоминания. В одном из подготовительных набросков Гульд написал: «Если выходить на музыкально-мистически-метафорический уровень, то здесь необходим ми-бемоль мажор, потому что именно с ним композиторы часто связывали идею воскрешения». (Возможно, он думал о Второй симфонии Малера.) Тема нередко появляется и в ми-бемоль миноре, обычно в момент смерти кого-то из персонажей — Ровены, Харриса, друга Роберта, солдат на поле боя, даже лошади, — чаще в исполнении одного или двух детских голосов. Эта тема «парит» над всем фильмом, подобно ангелу смерти. Вся музыка объединена двумя одноименными тональностями: ми-бемоль мажор и ми-бемоль минор. Центральная тема — гимн «Да пребудут со мной» — исполняется в ми-бемоль мажоре, а для эпизода, посвященного смерти Харриса, он выбрал сумрачное Интермеццо ми-бемоль минор op. 118 № 6 Брамса. Тема Штрауса написана в до миноре, параллельном ми-бемоль мажору. Музыка, которая стоит вне основного тонального ряда, главным образом сопровождает эпизоды, вводные к основному действию, подобно выздоровлению Роберта в деревенском доме в Англии.

Создавая свою партитуру, Гульд был в своей стихии — он вновь решал головоломку, используя готовый материал и манипулируя им для решения новых творческих задач. Пользуясь удобным случаем продемонстрировать свое мастерство, он позволил себе вариации в духе Шёнберга, сходство с которыми большинство зрителей, конечно, не уловило.

К примеру, гимн «Да пребудут со мной» сочинен в форме канона на минорный вариант темы Ровены и исполняется дуэтом виолончели и контрабаса. Да он и подписал один из набросков: «А. Шёнберг, *opus posth.*».

По свидетельству Отто Фридриха, Джесси Григ не раз слышала, как Гульд возмущался по поводу «Войн». А Нильсен и Филипс запомнили лишь, что сотрудничество оказалось увлекательным и творческим; они оба любили музыку Глена и не обманулись в своих ожиданиях. Филипс утверждает, что единственный пункт, по которому они с Гульдом разошлись во мнениях, — оформление военных эпизодов. Филипс настаивал на напряженной, тяжелой музыке; Гульд в ее необходимости сомневался. Он наслаждался своей работой, гордился ею, приходил в восторг от фильма — сдержанного и вместе с тем поэтичного, сделанного с большим мастерством. «Я думаю, это превосходная картина, — написал он другу, когда работа была почти закончена, — в чем-то недосказанная, достаточно неторопливая, особенно интересная именно тем, что осталось за кадром. Это, своего рода, канадский “Зимний свет” — единственный фильм Бергмана²⁶, с которым его можно сравнить, — хотя и не настолько блестяще сделан». Летом 1982 года Гульд показал «Войны» огромному числу знакомых — в Торонто и в Нью-Йорке, — всем, кого смог затащить в демонстрационный зал. Среди его бумаг есть заметки, в которых он определяет стоимость приблизительно сорока минут музыки, соответствующей двум сторонам диска. Гульд показал фильм и представителям CBS *Masterworks*, поскольку они проявили к нему определенный интерес — имея в виду выпуск альбома с музыкой из кинофильма. Однако «Войны» получили противоречивые отзывы в прессе и не попали в американский прокат, и с мечтой о записи альбома пришлось расстаться. В Канаде фильм тоже показывали редко, и постепенно он вообще исчез из проката. Гульд не дожил до такого разочарования: это произошло уже после его смерти.

«Вы знаете, что дирижеры живут долго. Это дает мне надежду с уверенностью смотреть в будущее»

Музыка вызывает у Гульда непосредственную физическую реакцию: играя, слушая или представляя себе музыку, он подпрыгивает, раскачивается в такт, размахивает руками и напевает. Он превосходно знает оркестровый репертуар, и его размышления о музыке никогда не ограничиваются только фортепиано. Среди его музыкальных героев

немало дирижеров, и ему необходим особый контакт с оркестром — на его взгляд, многие пианисты относятся к этому чересчур беззаботно. Среди музыкантов своего поколения Гульд — один из немногих сторонников транскрипций. Кроме того, Герреро, Шнабель, да и многие другие привили ему «романтический» (вполне заслуживающий уважения) взгляд на фортепиано как на воображаемый оркестр. Он был пианистом с задатками дирижера, и было бы странно, если бы он не захотел попробовать себя в этом качестве.

В 1939 году во время концерта в рамках «Школы изучения Библии для бизнесменов» в Аксбридже он уже приобщился к этому занятию. Как писала местная газета: «По настойчивым просьбам зрителей шестилетний Глен Гульд легко, и естественно и без всякого смущения руководил небольшим церковным хором. С поразительной ловкостью он привлек внимание многочисленной аудитории, подобно закаленному ветерану, не только дирижуя, но и аккомпанируя певцам, сидя за фортепиано. Публика приветствовала его с большим энтузиазмом». Случалось, что Гульд за фортепиано дирижировал не большими ансамблями — в концертах или в передачах, но только в 1957 году он впервые по-настоящему продирижировал оркестром — в рамках телепередачи *Chrysler Festival CBC*. Он управляет сборным оркестром и сопрано Морин Форрестер в передаче, посвященной четвертой части (*Urlicht*) Второй симфонии Малера. Позже, в том же году, дирижует оркестром CBC Ванкувера, исполняющим Первую симфонию Моцарта и Четвертую («Трагическую») — Шуберта (но в радиостудии, а не на публике). Он уже размышляет, не заняться ли параллельно дирижированием, но уже с первых попыток неожиданно возникает проблема: после дирижирования оркестром «я практически неспособен играть на рояле», — сказал он годом позже. «Я заметил, что у дирижеров — абсолютно иная координация движений, и она до такой степени наносит мне ущерб, что, осознав это, я отменил несколько сольных концертов». Тем не менее он планирует дирижировать оркестрами в Торонто, в Ванкувере и в Сент-Луисе — и каждый раз отменяет выступления.

«Вы, несомненно, слышали, что я временно прекратил дирижировать, — писал Гульд Владимиру Гольшману, дирижеру Симфонического оркестра Сент-Луиса в 1958 году. — После первого же удачного концерта — он оказался и дебютом, и прощальным выступлением одновременно — я принял решение, которое, конечно, станет непоправимой потерей для музыкального сообщества. Есть только одна альтернатива: оставить фортепиано и полностью посвятить себя дирижерской деятельности, — и я серьезно размышляю над ней».

Вряд ли Гюльд думал об этом столь решительно — по крайней мере, в 1958 году. Но в последние годы жизни эти планы стали более определенными, особенно когда выяснилось, что требования, предъявляемые им к аренде студии, сделали фильмы-концерты экономически невыгодными. Была идея решить проблему технологически; например, предварительно обсудив с Караяном особенности интерпретации, записывать отдельно фортепианную и оркестровую партии концертов, чтобы затем свести их воедино. Гюльд даже разработал приблизительный план записи Второго концерта Бетховена, обрисовав перспективу сотрудничества таким образом: «Тезис и решение: как ГфК и Г. Г. могут встретиться интеллектами, без личного свидания. Антитезис и отмщение: результат может быть просто ужасным». Представил ли он свои предложения Караяну, осталось неизвестным*.

Наконец, Гюльд понимает, что выбор неизбежен: надо либо играть на рояле, либо руководить оркестром. Он часами обсуждает этот вопрос (в новогоднюю ночь ему опять нечем заняться) со своим старинным другом, дирижером Виктором Ди Белло (в последние стратфордские сезоны Гюльда там работал и Ди Белло). В конце концов Гюльд создает экспериментальный оркестр, нанимает Ди Белло на должность его менеджера, а сам выступает в роли дирижера. Ди Белло договаривается с Филармоническим оркестром Гамильтона, а Гюльд при помощи американских друзей находит студента из Джульярда Джона Клибонова, который заменит его за роялем. В апреле 1982 года, вечером, в обстановке строжайшей секретности все они встречаются, чтобы играть Второй концерт Бетховена.

Интерпретация концерта отличалась от той, которую Гюльд сделал в 1957 году. В первой части он взял более медленный темп, чтобы выявить скрытый контрапункт и добиться рельефного звучания некоторых мотивов и фраз. Так, например, перед началом репетиции он поработал с первыми скрипками над артикуляцией небольшой, но важной фразы в тактах 2–4, предлагая попробовать *détaché* вместо *legato*, указанного в партитуре. Вторая часть, с ее мощной выразительной темой и романтической фортепианной фактурой, всегда была предметом особой любви Гюльда — «великолепное, яркое *Adagio*». В записи 1957 года ее темп был замедлен; однако теперь Гюльд предлагает оркес-

* Гюльд и Караян сохранили контакт, были в хороших отношениях и искренне намеревались работать вместе. Самюэл Картер говорит, что и на смертном одре Гюльд все еще планировал записываться с Караяном (например, сделать вместе с ним Пятый концерт Бетховена), а Элиэнт фон Караян, вдова дирижера, в интервью итальянскому журналу *L'Espresso* в конце 2002 года сказала, что незадолго до смерти Гюльда ее муж планировал отправиться в Торонто, чтобы записать с ним концерты Баха.

тру «исполнить ее в духе уэслианских гимнов»²⁷ и дирижировать не на три четверти, а на двенадцать шестнадцатых, выделяя каждую из них.

Есть только одна проблема: на самом деле Гюльд не умеет дирижировать оркестром, и его руки, с легкостью импровизирующие на рояле, не приспособлены к задачам, стоящим перед тем, кто руководит ансамблем. По ходу записи *Adagio* оркестр «разваливается». Гюльд не владеет необходимой техникой, он не способен ни донести оркестрантам свои намерения, ни добиться слаженности и единства. К тому же он не пользуется палочкой и дирижирует левой рукой — это раздражает музыкантов и сбивает их с толку, и неважно, где он при этом находится — на подиуме или за роялем. Видеозапись его участия в *Chrysler Festival* — единственный видеодокумент, где Гюльд дирижирует оркестром от рояля, — обнаруживает изъяны в технике и неточность жеста. Один из оркестрантов указывает ему, что он дирижирует «на три» в четырехдольном размере. Чтобы подбодрить музыкантов, Гюльд предлагает им не обращать на него никакого внимания. Тем не менее перед ними — великий музыкант, преисполненный энтузиазма по отношению к музыке, которую знает до последней ноты. Жестикулируя, напевая, убеждая, разъясняя, он всячески пытается «сообщить» им свои намерения и получает вполне приемлемый результат записи первой и, в конце концов, второй частей.

Работа с Филармоническим оркестром Гамильтона его не удовлетворила. Он жаловался Ди Белло на «психологию чужака», преобладающую в среде профессиональных оркестрантов, на их цинизм и самодовольство, строгие правила профсоюза и так далее. Если он хочет продолжать дирижировать, следует создать сборный ансамбль из музыкантов увлеченных и понимающих. Таким образом, когда летом 1982 года он решает продирижировать оригинальной тринадцатичастной версией «Зигфрид-идиллии» Вагнера, написанной для камерного оркестра, Ди Белло отбирает лучших местных инструменталистов из Симфонического оркестра Торонто и музыкантов, которые уже работали с Гюльдом. Запись проходит с 27 по 29 июля в Сент-Лоуренс-холле. Все расходы Гюльд оплачивает из собственного кармана, и на этот раз запись осуществляет Кевин Доил, оператор из Торонто, уже сотрудничавший с пианистом. Приступая к работе, Гюльд не был уверен в результате, но в процессе редактирования почувствовал, что запись может оказаться вполне пригодной для выпуска, и, чтобы устранить несколько проблемных мест, назначил на 8 сентября дополнительную сессию. Она оказалась последней.

На сессию Гюльд приезжает в своем огромном «линкольне» с Рэем Робертсом за рулем. Он выходит из него, как вспоминает кларнетист Тимоти Малони, облаченным в плотный бесформенный темный пиджак; на нем несколько рубашек и, несмотря на летнюю жару, фланелевые брю-

ки. С собой он тащит большой зеленый пластиковый мешок для мусора — там его партитуры, тетради и остальное «снаряжение». Полностью погруженный в музыку, Гульд, в отличие от большинства дирижеров, был совершенно лишен диктаторских замашек. «Его неизменная вежливость и поддержка, которую он оказывал музыкантам, больше всего меня поразили, — писал Мэлони. — Он был оживленным, находчивым, воодушевленным и *симпатичным* во всех отношениях. Он делал все возможное, чтобы мы чувствовали себя его партнерами, а не тенью маэстро. Мы называли друг друга по именам. Действительно, Глен нашел время узнать и запомнить имена всех участников еще до встречи с нами и в конце последней сессии пожал руку каждому, чего никто не ожидал». Как и во время записи с Филармоническим оркестром Гамильтона, Гульд был очень обаятелен и находил способы развлекать и подбадривать музыкантов во время сессий, продолжавшихся иногда до поздней ночи. В перерыве, например, все садились в кружок, и Гульд предлагал поразмышлять над названием для их ансамбля: *Gould Ghouls* («Вампиры Гульда»), «Зигфрид-идиллеры» или еще — «Академия Сент-Лоуренс-на-рынке»²⁸.

Утомительно длинная трактовка «Зигфрид-идиллии», предложенная Гульдом, со временем не изменилась и оказалась очень трудной для оркестрантов. Медленный темп и «бесконечные» мелодии Вагнера поставили перед ними почти невыполнимые технические задачи. В этой лирической и вместе с тем напряженной интерпретации Гульд добьется от оркестра точности, но мечтательной созерцательности, свойственной его собственной фортепианной транскрипции, — никогда. Технические проблемы усугубляются медленным темпом и профессиональной неловкостью Гульда. «Его жесты были всегда широки и экстравагантны, — пишет Мэлони. — Иногда он больше реагировал на музыку, чем руководил нами». Другие музыканты рассказывают, что по мере его увлечения музыкой, его жесты становились все менее точными. По словам Мэлони, музыканты нашли способ общаться с ним жестами и взглядами. Но несмотря на отсутствие техники, Гульд сумел воодушевить оркестр. Он был переполнен энтузиазмом, который передавался музыкантам. Контрабасист Чарльз Эллиотт утверждает, что это был его самый вдохновляющий опыт общения с дирижером, а Мэлони назвал Гульда «интуитивным коммуникатором, способным всегда вдохнуть в музыку жизнь».

Расстановка микрофонов причинила оркестрантам не меньше неудобств, чем сама интерпретация: пришлось сидеть так тесно, что трудно было дышать. Гульд заботился больше о звучании отдельных инструментов, чем об оркестре в целом. Ему нужно, чтобы был слышен каждый голос в оркестре. (По свидетельству Кевина Дойла, в студии использовались пять микрофонов.) Сначала Гульд не был уверен в пра-

вильности такого расположения, но, в конечном счете, пришел в восторг: он добился ощущения пространственной «близости» звука, которая и была необходима для его интерпретации. Дойлу он описал этот эффект, как «сердце на ладони». Когда в 1990 году запись была, наконец, выпущена, ее «стерильный» звук — не говоря уже об интерпретации — сильно обескуражил критиков*. Но запись точно отражает то, к чему Гульд стремился. В конце каждого дубля он кричит: «Блестяще! Великолепно! Потрясающе!»

«Это самый волнующий опыт моей жизни, — сказал Гульд о сессиях записи Вагнера. Теперь у него есть уверенность, что как бы ни сложилась в дальнейшем его пианистическая карьера, он станет записываться как дирижер. Подобная перспектива дает возможность обратиться к совсем новому репертуару. Два дирижерских опыта 1982 года подтверждают это, равно как и фортепианные транскрипции оркестровой музыки Бетховена и Вагнера. Его оркестровые интерпретации обещали быть не менее оригинальными, свежими — и сумасбродными, чем фортепианные. В последние месяцы своей жизни Гульд занят составлением списков оркестровых сочинений, которые планирует записать. Эти списки** свидетельствуют, с каким беспримерным энтузиазмом и поразительны-

* В своей книге *The Complete Conductor* («Совершенный дирижер»), изданной в 1997 году, Гюнтер Шуллер²⁹, американский композитор и дирижер, сожалея о феномене пианиста, становящегося дирижером, выбрал эту запись, как «вероятно, самое неподходящее, дилетантское, неправильно ориентированное направление классики, когда-либо выпущенной на виниле».

** В этих списках фигурируют: оркестровые сюиты, Бранденбургские концерты, Концерт для клавира ре минор и Кантата № 54 Баха; *Concerti grossi* Генделя; три увертюры Глюка (включая «Альцесту»); шесть симфоний Гайдна среднего и позднего периода; Вторая и Восьмая симфонии, концерты № 1–3, *Grosse Fuge*, четыре увертюры («Эгмонт», «Фиделио», «Кориолан» или «Леопольд № 3», или «Король Стефан») Бетховена; Пятая симфония Шуберта; «Шотландская», «Итальянская» и «Революционная» симфонии и четыре увертюры («Гибриды», «Морская тишь и счастлирое плавание», «Прекрасная Мелузина» и «Рюк Блаз») Мендельсона; «Пять песен на стихи Матильды Везендойк» и три увертюры («Фауст», «Летучий голландец» и «Нюрнбергские майстерзингеры») Вагнера; Третья симфония, Скрипичный концерт, Вариации на тему Гайдна, «Трагическая увертюра», «Алятовская рандолия» и, возможно, «Песнь судьбы» Брамса; «Тиль Уленшпигель», «Дон Жуан». Концерт для гобоя с оркестром, «Четыре последние песни», сюита к «Мещанин во дворянстве» и, возможно, одна из сюит на основе клавишной музыки Куперена Рихарда Штрауса; Первая, Пятая и Седьмая симфонии, симфоническая поэма для сопрано с оркестром «Дочь природы» Сибелиуса; две камерных симфонии Шёнберга, его аранжировки для камерного оркестра *Lied der Waldtaube*, «Песни Гурре», «Просветленная почва» и «Пеллеас и Мелизанда» Шёнберга; Симфония и Пассакалья Веберна; Кшеник. Симфоническая элегия для струнных инструментов на смерть Веберна.

ми амбициями он ожидал начала новой карьеры. Гульд разделяет эти произведения на две группы: «Примерные программы» и «Программы-мечты» — вероятно, с прицелом на будущее. Более того, некоторые из оркестровых проектов, включая «Зигфрид-идиллию» Вагнера, он полагает объединить с кинофильмами Монсенжона и, по словам последнего, собирается завершить свою исполнительскую карьеру в 1985 году фильмом и записью монументальной Мессы си минор Баха.

Эти списки разжигают воображение и заставляют сильнее биться сердце — нет ничего более трогającego душу, чем несостоявшаяся карьера дирижера, о которой мечтал Гульд. Незадолго до смерти он всерьез задумался о новом этапе своей музыкальной деятельности. Весной и осенью 1982-го он начинает прикидывать, каких расходов в этом и следующем году потребует от него решение заняться дирижированием и, в частности, запись Второго концерта Бетховена. Осенью Ди Белло отбирает тридцать восемь музыкантов для записи двух увертюр, которыми Гульд хотел бы продирижировать: «Гебриды» Мендельсона и «Кориолан» Бетховена, — и вновь арендует Сент-Лоуренс-холл с 25 октября по 8 ноября 1982 года.

«Это были самые счастливые дни в моей жизни»

Когда Гульд говорил об окончательном отказе от исполнительской деятельности, он представлял себе идиллическое отшельничество вдали от города, одинокую жизнь, посвященную литературным трудам, композиции и буколическим проектам типа «Щенячьей фермы Глена Гульда» для больных и бездомных животных и игре на фортепиано только «для блох на скалах Маскоксских озер». Он никогда не чувствовал себя более счастливым, чем в те времена, когда ему было примерно двадцать: он жил в родительском доме, играл только для себя и сочинял Струнный квартет. Он стремился вернуться к той жизни. Гульд ощущал в себе склонность к существованию в духе Торо³⁰ и разделял его романтические представления, согласно которым только жизнь на природе, а не в городе, вдохновляет и питает творческий потенциал. Будучи действующим исполнителем, он был вынужден жить в городе, но как-то предупредил Бруно Монсенжона, что начиная с 1985 года они будут довольствоваться только общением по телефону.

Некоторые из его записей середины семидесятых дают повод думать, что он, возможно, собирался оставить свой пентхаус и поселиться в дру-

гой квартире или доме в менее застроенной части Торонто — он всегда говорил, что предпочитает жить скорее за городом, чем в центре, — и последние двадцать лет жизни время от времени интересовался домами в сельской местности. Его привлекали залив Бонависта и Средняя Бухта в Ньюфаундленде, город Баддек на озере Браз д'Ор на острове Кейп-Бретон, остров Гранд-Манан в заливе Фанди. Но особенно Гульд любил остров Манитулин, считая его, подобно живущим там индейцам, местом почти мистическим. И все же до конца семидесятых, когда он всерьез задумался об изменениях в своей жизни, он не был готов оставить город. После смерти матери он распростился с идеей приобрести недвижимость на острове Манитулин и подумывал о покупке земельного участка земли на одном из тех островов, которые так любил, вблизи Каролины.

Неудивительно, что из-за смерти матери, проблем с руками, семейных конфликтов, человеческих и материальных потерь, которым он подвергается на исходе пятого десятка, из-за его очевидно ухудшающегося здоровья и, вероятно, из-за осознания того, что он не способен к длительным любовным отношениям, Гульд в последние годы все больше уходит в себя. Однако его сердечность, экспансивность и чувство юмора никогда не покидали его. Он по-прежнему работает с полной отдачей, как сумасшедший; его энтузиазм по отношению к своим идеям и проектам все еще безграничен, он полон планов на будущее и по-прежнему наслаждается присутствием своих друзей. Его все так же изводит тревога, но он уверенно смотрит вперед. «Это были самые счастливые дни моей жизни», — сказал он Тиму Пэйджу за несколько недель до смерти, когда он вдохновенно и с усердием работал над литературными текстами и фильмами и занимался дирижированием — всем тем, что должно было сопровождать его на новом витке карьеры. Рэй Робертс сказал: «Он распланировал жизнь на ближайшие десять лет».

По его собственному признанию, мысль о смерти занимала его всю жизнь и все больше и больше беспокоила с возрастом. Стивен Позен, его поверенный с 1972 года, вспоминал, что Гульд суеверно относился к составлению завещания. «Он считал это дурным знаком, но однажды, года за два смерти, почувствовал, что должен это сделать. Он не хотел тратить на это слишком много времени. Но я заметил ему, что некоторые вещи требуют разъяснений, и он согласился только на самые необходимые. Когда я начал задавать ему вопросы о надлежащем использовании его активов, увековечивании его памяти и стал пояснять особо важные для него моменты, он сказал: “Бросьте! Оставьте все как есть. Когда нам будет по восемьдесят, мы сделаем замечательное завещание. Вот вам инструкции, сэр”. Этим дело и кончилось». Единственным решением Гульда было разделить все свое состояние между «Армией спасения» и «Торонт-

ским обществом гуманного обращения с животными». И после его смерти эти организации преспокойно пожинают плоды его решения (в миллионы долларов!), а между тем оно было принято под влиянием минуты, и Гульд никогда не собирался придавать ему законную силу. Вынужденный назвать бенефициариев³¹, он сказал, «совершенно неожиданно», как вспоминал Позен: «О'кей, есть несчастные люди и несчастные животные», и — что есть — то есть. Он пожизненно обеспечил своего отца (сумма равнялась пятидесяти тысячам долларов), и не оставил больше никаких распоряжений относительно других людей. Но он не собирался умирать в пятьдесят лет и не думал, что окончательно устроил свои дела. «Сегодня я сделал завещание, — сказал он Джону Робертсу, покинув офис Позена, — но это — не *настоящее* завещание. Когда-нибудь я сделаю *настоящее*».

По свидетельству многих знакомых Гульд говорил, что не надеется прожить больше пятидесяти лет, но едва ли это было предчувствием, скорее — редкой вспышкой осознания разрушительной силы его ипохондрии. Робертс вспоминал, что Гульд всегда был «человеком суматошным»: казалось, им двигало убеждение, что у него не так уж много лет в запасе — впрочем, это не мешало ему уверять окружающих, что он собирается дожить до ста. Но ни он сам, ни кто-либо другой не думали летом 1982-го, что смерть ходит с ним рядом, хотя он казался постоянно больным. Он всегда был хрупким, бледным и выглядел, как человек, который плохо питается, но в последние десять лет его вид становился все хуже и хуже. Знакомые, встречавшие его после длительного перерыва на исходе его пятого десятка, были поражены столь заметным ухудшением. У него был болезненный вид, волосы поредели и поседели, он обрюзг, у него появились морщины, он горбился больше, чем обычно. Гульд выглядел усталым, глаза были постоянно покрасневшими, он двигался более медленно и неуклюже, чем обычно, а еще раньше у него появились проблемы со зрением. Его последние его фотографии были сделаны в Торонто фотографом Доном Ханштейном в сентябре 1981-го для иллюстраций к статье о нем в декабрьском номере журнала *Esquire*. Да, он выглядит усталым, с покрасневшими глазами, но ничто не указывает на то, что он смертельно болен*. Однако по мнению друзей Гульда его вид значительно ухудшился за тот год, что прошел после

* Его последние фотографии для *CBS Masterworks* были сделаны в студии на Тридцатой улице фотографом Доном Ханштейном 18 июня 1980 года; некоторые из них появились на обложках его последних альбомов. Они свидетельствуют, что здоровье Гульда и впрямь ухудшилось, хотя, согласно его дневниковым записям, эти фотографии были сделаны после того, как он очень мало спал в течение многих дней. Последние видео Гульда относятся к фильму «Гольдберг-вариации», снятому в апреле-мае 1981 года.

этих съемок. Джесси Григ была обеспокоена его болезненным состоянием летом 1982 года, — тогда он сказал ей: «Джесси, я *так* устал», — и добавил, что у него начались проблемы с памятью, а также ухудшилось кровообращение.

Он фиксировал свои недомогания в записных книжках: боли в различных областях опорно-двигательного аппарата, гипертония, желудочно-кишечные расстройства, повышенный уровень мочевой кислоты в крови, бессонница и еще целый список недомоганий от головы до пят. Однако он никогда не был в состоянии увидеть какую-либо связь между состоянием своего здоровья и образом жизни, который становился все более и более аскетичным и губительным для организма. Он по-прежнему менял одного доктора за другим и принимал лекарства во все более угрожающих количествах. Рецепты за период с января по сентябрь 1982 года свидетельствуют, что ему было выписано за это время более чем *две тысячи* таблеток, то есть около семи или восьми штук в день, и это не какие-нибудь невинные медикаменты: он регулярно принимал валиум, альдомет, аллопуринол и либракс. На фотографиях, помещенных в *Esquire*, вид у него на самом деле не столько утомленный, сколько слегка заторможенный. По крайней мере с начала 1976 года Гульд значительно прибавил в весе, вероятно, из-за приема большого количества лекарств: он выглядит не столько потолстевшим, сколько рыхлым.

Гульд боялся, что именно гипертония окажется причиной его смерти, поскольку и по материнской и по отцовской линиям и болезнь, и смерть от нее были нередки. Однако же наследственность давала поводы и для оптимизма. Его мать дожила до восьмидесяти трех лет, а отец, хотя и перенес несколько инсультов, умер в 1996 году в возрасте девяноста четырех, пережив сына почти на пятнадцать лет. Джесси Григ прожила семьдесят лет.

Его дедушка, Томас Гульд, несмотря на свою ипохондрию, прожил восемьдесят шесть лет, а его бабушка Гульд — почти девяносто. Немало других предков, как по линии Гольдов, так и Григов дожили и до шестидесяти, и до семидесяти, и до восьмидесяти. («Шотландцы в особенности сделаны надолго», — отмечает Джон Кеннет Гэлбрейт в своих мемуарах.) Прапрапрадедушка Гульда Айзек Гольд, родившийся почти *за двести лет* до него, дожил до восьмидесяти. Короче говоря, ничто в генеалогическом древе Гульда, даже учитывая его преувеличенные опасения по поводу повышенного давления, не предвещало ему неожиданную скорую смерть.

Ему исполнилось пятьдесят в субботу, 25 сентября 1982 года. Хотя никаких официальных мероприятий или общественных торжеств не

проводилось, событие не осталось незамеченным — воздаяние почестей оказалось связано с откликами на его новый альбом «Гольдберг-вариаций». И Берт Гульд, и CBS *Masterworks* хотели каким-либо образом отпраздновать юбилей, однако Гульд отверг все эти планы. В конце недели, 25 и 26 сентября, он пребывал в прекрасном расположении духа, общался по телефону с друзьями, поздравлявшими его с днем рождения, хотя и был резок во время краткой встречи с Бертом и Верой (она связала ему свитер и сделала торт) на автомобильной стоянке около его отеля. Гульда глубоко тронула хвалебная статья Эдварда Ротстайна, опубликованная в *New York Times*, и он многим прочел ее по телефону. Все, кто говорил с ним в те дни (а таких было немало), вспоминают, что он был исполнен энтузиазма, особенно по поводу дирижерских планов. Единственное, на что он жаловался, это постоянная простуда, которая мучила его все лето, о чем свидетельствуют найденные в его бумагах нескончаемые перечни заказанной аптечной продукции: сироп от кашля «Викс», «Неоцитран», «Фенограм CV 222» (продающееся без рецепта болеутоляющее средство, содержащее кодеин), антибиотики и, по меньшей мере, одна небольшая упаковка «Перкодана».

В понедельник 27 сентября, он ночевал в номере отеля *Inn on the Park* и, проснувшись, почувствовал себя «не совсем хорошо». У него была сильная головная боль и онемела левая нога. Он сразу же подумал, что это инсульт, и вызвал Робертса, который и позвонил доктору Джону Персивалу. Но доктор, привыкший к ложным тревогам Гульда, не был особенно обеспокоен. Гульд продолжал чувствовать себя все хуже, а его речь к полудню стала менее разборчивой. Робертс звонил доктору еще несколько раз, и Персивал, не имея возможности приехать в *Inn on the Park*, настаивал на том, чтобы они вызвали «скорую». Наконец, Робертс спустил Гульда вниз к его автомобилю в инвалидном кресле и отвез его в Центральную больницу Торонто. Питер Оствальд ознакомился с медицинским заключением, которое потом опубликовал в своей биографии о Гульде:

При исследовании в 20:44 в отделении скорой помощи у Глена была обнаружена мышечная слабость левой половины тела, включая лицо, и отсутствие некоторых сухожильных рефлексов. Уменьшение реакции на сенсорные раздражители, прикосновения, боль или на изменение в положении не отмечались. Он был сонным, но говорил без затруднений. Кровяное давление 124/90 и пульс 104 в минуту. Был сделан предварительный диагноз: *cerebro-vascular-accident* (нарушение мозгового кровообращения) с левосторонней парализацией.

Высказывались подозрения, что причиной мог оказаться тромб, закупоривший одну из артерий, снабжающих правую сторону мозга, в связи с чем его поместили в отделение неврологии для дальнейшего наблюдения... Доктора неврологии согласились с диагнозом правостороннего лобного мозгового кровоизлияния, произошедшего из-за тромба, повлекшего паралич левой стороны тела. Прямых указаний на кровоизлияние не имелось, однако было рекомендовано исследование мозга с помощью CAT (компьютерного томографа). Оно показало увеличение желудочков, но не без каких-либо признаков острого кровотечения.

На следующий день головная боль у Гульда усилилась и ухудшилось зрение, левая половина тела оставалась парализованной. Хотя он много спал, он был в состоянии говорить и смотреть телевизор и даже обсуждать финансовые вопросы с Рэем Робертсом и играть по телефону в «Двадцать вопросов». К этому времени в госпитале собрались друзья и члены семьи, и Гульд некоторое время пообщался с отцом и с Джесси, как и с другими посетителями. (Он беспокоился о том, как его болезнь отразится на состоянии отца.) К вечеру этого дня, однако, у него начали проявляться признаки спутанности сознания и дезориентации. Утром следующего дня, в среду, 29 сентября, у него усилилась головная боль, он с трудом мог двигаться или говорить, ему было трудно глотать. Временами он был в сознании, временами — терял его и постепенно все более и более отключался от происходящего. «Он начал перескакивать с одной мысли на другую, теряя контроль, — вспоминал потом Робертс. — Я помню, что мне пришлось оставить его. Он становился все более и более подавленным и просил, чтобы я сделал вещи, которые я не имел возможности сделать. И мне пришлось покинуть его. Я инстинктивно чувствовал, что не могу больше оставаться здесь. И я до сих пор слышу, как он зовет меня». «Было решено сделать еще одно томографическое обследование, — написал Оствальд. — Оно показало, что срединные структуры мозга заметно сместились в левую сторону, что подтверждало клиническую картину объемного правостороннего отека мозга. Исследование сосудов показало, что кровь не проходит через правую внутреннюю сонную артерию, один из важнейших сосудов, через которые мозг снабжается кровью... Рентген грудной клетки засвидетельствовал, что в грудной полости собирается жидкость. Медикаментозное лечение не помогло снизить внутричерепное давление, и в тот же вечер Гульд в коматозном состоянии был помещен в блок интенсивной терапии.

В четверг, 30 сентября, Гульд был полностью без сознания и подключен к аппаратам искусственного дыхания; все это сопровождалось дополнительными осложнениями и необходимостью использования все большего количества медикаментов. Энцефалограмма показала значительное сокращение мозговой деятельности. Гульд часто с ужасом говорил о перспективе когда-нибудь вести жизнь, будучи физически или умственно неполноценным человеком. Теперь становится очевидно, что даже если он выживет, его здоровью действительно нанесен серьезный ущерб. Семья и друзья ошеломлены прогнозом, и потрясенный Берт в какой-то момент, плача, восклицает: «Ну почему он, а не я?» В первые дни октября стало ясно, что у Гульда произошло обширное и необратимое повреждение мозга и он больше не может самостоятельно дышать. Только тогда больница официально сообщила о его болезни широкой публике. «В воскресенье, 3 октября, — написал Оствальд, — кровяное давление Глена повысилось до 220/125, и у него развилось носовое кровотечение, что явилось следствием чрезвычайно высокого внутричерепного давления. Никакой надежды на улучшение не оставалось, в связи с чем было рекомендовано отключение систем жизнеобеспечения, поскольку пациент находился в состоянии «смерти мозга»». Берт дал согласие, но поскольку 3 октября был днем рождения Веры, отключение отложили до следующего утра. В понедельник, 4 октября, аппаратуру отключили, и в 11:00 утра была констатирована смерть.

Вскрытие, произведенное через два часа, обнаружило тромб, перекрывший правый кавернозный синус — крупный сосуд, отводящий кровь из области, в которой находится сонная артерия. Этот тромб, вероятно вызванный инфекцией, появился около десяти дней назад — отсюда и «простуда», и внутричерепное давление, на которое Гульд жаловался со времени своего дня рождения. Еще один, меньший тромб, образовавшийся позже, был обнаружен во внутренней части сонной артерии, он и был, по-видимому, причиной кровоизлияния. Вскрытие, как пишет Оствальд, выявило у Гульда «незначительный атеросклероз», «небольшое расширение левого желудочка сердца, по-видимому, связанное с хронической гипертонией», «незначительную жировую дистрофию печени», возможно, развившуюся из-за «неправильной диеты». Однако, «никаких физических отклонений не было найдено в почках, простате, костной и мышечной ткани, в суставах, в связках или других частях организма, на боль в которых Глен так часто жаловался».

Друзья Гульда и его коллеги по искусству попрощались с ним в траурном зале госпиталя, тогда как похороны, прошедшие в ненастный,

дождливый, очень «гульдовский» день, были очень камерными: только только и несколько близких друзей. Гульда похоронили недалеко от его дома на Сент-Клэр-авеню, на кладбище Маунт-Плезант рядом с матерью; впоследствии там упокоится и Берт. На его могиле установлена скромная надгробная плита, на которой высечены только его имя, даты жизни и первые три такта «Гольдберг-вариаций». (Гравер не стал воспроизводить в них всю орнаментику.) Ко времени мемориальной службы, состоявшейся в Кафедральном соборе Святого Павла 15 октября, пресса и электронные средства массовой информации изобиловали материалами о Гульде. В связи с этим общее потрясение и горесть по поводу его безвременной кончины уже начали трансформироваться в новый интерес к его жизни и творчеству. К первой годовщине смерти были изданы его записи, собраны рукописи, возникли планы публикации посвященных ему материалов, наряду с другими способами отдать ему дань уважения.

Так началась удивительная посмертная жизнь Глена Гульда.

АРХИВНЫЕ И ЧАСТНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Моим самым важным источником был Архив Глена Гюльда — архивный фонд MUS 109 в музыкальном отделе Национальной библиотеки Канады (NLC) в Оттаве*, который включает большую часть личного имущества, находившегося в распоряжении Гюльда к моменту его смерти. На протяжении более десяти лет я изучал эти материалы на месте, в фотокопиях и микрофильмах и использовал базы данных и другие ресурсы на сайте Гюльда в NLC. Работая над книгой, я изучил все бумаги Гюльда (блокноты, дневники и т. д.), неопубликованные рукописные заметки, наброски музыкальных сочинений, полученную и отосланную корреспонденцию, материалы по генеалогии, музыкальные записи времен учебы в школе, консерватории и участия в Музыкальном фестивале *Kiwamis*, концертные программы, вырезки из прессы, протоколы сессий звукозаписи, рекламные материалы, премии и дипломы, медицинские карты. Кроме того, я обращался ко многим из его деловых и финансовых документов, путевым заметкам, черновикам опубликованных работ и нот с пометками, а также спискам книг, аудио- и видеозаписей, фотографий и предметов, которые находились у него на момент смерти.

Далее я опирался на рукописную коллекцию Музыкального отдела (MUS 229), а также архивные фонды Вальтера Хомбургера (MUS 259), Отто Йохима (MUS 270), сэра Эрнста Макмиллана (MUS 7), Кита Макмиллана (MUS 239), Эрика Маклина (MUS 173), Оскара Моравца (MUS 76), Джоффри Пейзанта (MUS 174) и фирмы «Стейнвей и сыновья» (MUS 258).

Благодарю сотрудников NLC за их исключительное великодушие. Вдобавок к самостоятельному изучению документов, я пользовался результатами разысканий, предпринятых Черил Джильярд, которая по моей просьбе просмотрела многие медицинские, финансовые и путевые заметки Гюльда и годами отвечала на мои бесчисленные вопросы. Я очень обязан ей и ее коллегам в Музыкальном отделе — Жаннин Баррио, Ричарду Грину, Тимоти Мэлони, Морин Невинс, а также Лиз Везо в отделе межбиблиотечного обмена NLC.

Официальное правительственное дело о гастролях Гюльда в России находится в Национальных архивах Канады (Материалах Правительства Канады) RG 25 (*External Affairs*), Series C-2, Volume 7271, File 10417-8-40. Копии этих документов стали мне доступны благодаря Роберу Дежардену и Гектору Макензи — оба из Министерства иностранных дел и международной торговли.

Я благодарю за сведения, полученные в соответствии с канадским Актом о доступе к информации от Канадского агентства безопасности (CSIS), национальных архивов Канады и Королевской канадской конной полиции (RCMP), а также те, что предоставлены согласно Закону США о свободе информации Федеральным бюро расследований (FBI), Департаментом юстиции и Государственным департаментом (в Национальном архиве, Вашингтон).

Благодарю Кита Хэррингтона (Саутгемптон, Англия) за сведения об истории семейства Голдов. Выражаю признательность за помощь в генеалогическом исследовании, оказанную архивами Онтарио, Центром семейной истории при Церкви Иисуса Христа Новых Святых (Виктория), Алланом МакДжилливреем из Приходского музея и архива Аксбридж-Скотт, Эллен Миллар из Архива графства Симко, Дж. М. Тернер из *Hampshire Record Office* и генеалогическому обществу «Виктория». Записи об изменении фамилии Голд на Гюльд были предоставлены Отделом регистрации актов гражданского состояния штата Онтарио.

* Постановление, объединяющее NLC и национальные архивы Канады в новую организацию было принято Палатой общин в мае 2003 года, как раз когда работа над книгой завершилась.

Я с благодарностью отмечаю вклад лиц, представляющих другие архивы и организации. Среди них Роберт Дж. Барг (*Yamaha Canada Music*, Торонто), Том Белтон (архивы Онтарио, Торонто), Иоганна Бласк (Фонд Пауля Захера, Базель), Лиза Брант, Джейн Эдмондс и Кэтрин Уолш (архивы Стратфордского фестиваля), Сюзан Игглстон Лавджой (Музыкальная библиотека Ирвинга С. Гилмора, Йельский университет), Майра Эмсли (*Hart House*, Университет Торонто), Питер Б. Гудрия («Стейнвей и сыновья», Нью-Йорк), Барбара Хоус и Ричард Уэндел (Нью-Йоркский филармонический оркестр), Карол Джейкобе, (Кливлендский оркестр), Джейн Клейн (Музей телевидения и радио, Нью-Йорк), Стива Лакоста (Лос-Анджелесский филармонический оркестр), Хильда А. Лимонджян (Метрополитен-музей, Нью-Йорк), Ричард Лингнер (музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон), Кэтрин Мак-Морроу (библиотека факультета музыки Университета Торонто), Дениз Ресто (Центр Ландовской, Лейквилл, Коннектикут), Джонатан Саммерс (Национальный архив звука, Британская библиотека, Лондон), Карен Уайт (*Written Archives Centre*, BBC, Лондон) и Джен Уилсон (Лига американских симфонических оркестров, Нью-Йорк).

Я также благодарен множеству частных лиц, которые долгие годы оказывали разнообразную помощь в создании этой книги. В их числе, помимо тех, что упомянуты, Джонатан Беллман, Рэй Круник, Роберт Крафт, Джим Кёртис, Ренате Флек, Кори Хамм, Марча Хеннеси, Дэйл Иннис, Хельмут Колдмэн, Шон Мэлон, Мэтью Мак-Фарлейн, Бруно Монсенжон, Хилл Монтанья, Садако Нгуен, Наталия Новик, Джон Освальд, Джоффри Смит, Микаэла Стибер, Боб Тренхолм, Кристофер Уик, Натали Уэбстер и Пер Уитейкер.

Интервью

Для этой книги я взял около ста интервью, большинство — между февралем 2001 и маем 2002 года, одно — в мае 2003-го. Во многих случаях за ними следовали беседы и переписка, а некоторые интервьюированные делились принадлежащими им гюльдовскими материалами.

Я провел личные интервью с Анжелой Аддисон, Хью Дэвидсоном, Питером Хероном, Барбарой и Карлом Литтл, Харви Ремпелом и Робертом и Сарой Тёрнер.

Телефонные интервью мне дали Гордон Бак, Роберт Дж. Барг, Фрэн Барро, Купрад Блумендал, Джин Браун (урожд. Тротт), Джеймс Кэмпбелл, Норман Кэмпбелл, Сэмюэл Картер, Шайлер Чейпин, Марк Чайлдс, Джим Р. Кобб, Энн Коултер, Ричард Коултер, Джеймс Дик, Ричард Дорси, Кевин Дойл, Фрэн и Рэй Дадли, Верн Эдквист, Чарльз Эллиотт, Сюзанн Энглберт, доктор Эпстайн, Эллен Фолл, Виктор Фелдбрилл, Патрик Флек, Лиза Фолл, Сэм Гессер, Норман Глик, доктор Уильям Э. Гудмен, доктор Стэнли Э. Грибен, Стюарт Гамильтон, Кен Хаслэм, Сильвия Хантер, Бекки Хачингс, Мелизанда Ирвайн (урожд. Герреро), Дэвид Джегер, Отто Йохим, Гилберт Джонсон, Мэйсон Джоунс, Морри Кернерман, позже — Карен Кизер, Уильям Норп, Сюзан Косциш, Илона Комбринк, Антонин Кубалек, Луис Лэйн, Роналд Лори, Наоми Лайтбёрн, Курт Лёбел, Доналд Логан, Иэн МакДоналд, Джон Макгриви, Эдна Мейерс, Франц Мор, Оскар Моравец, Рут Моравец, Маргерит Муссо, Пол Майерс, Уильям Нидлз, Ричард Нильсен, Тим Пэйдж, Робин Филипс, Лора Погсон, Маргарет Привителло, Глэдис Рискинд (урожд. Шеннер), Джон Робертс, Чарльз Роузен, Дэвид Рубин, Жан Сарразен, Эзра Шабаб, Марианна Шрёдер, Сюзан Шалмэн, Хоуард Скотт, доктор Уильям Шиппен, Том Шиптон, Роберт Скелтон, Дженет Сомервилл, Стивен Стейрик, Генри Стейнвей, доктор Джоозеф Стивенс, Роберт Стенер, Ламонт Тилден, Эрик Тилл, Винсент Товелл, Лорн Талк, Хелен Ванны и Питер Язбек.

Я письменно связался с Эдвардом Дж. Бондом, Джеймсом Кентом, Николасом Килберном, Ричардом Костелянцем, Дэниэлом Манзолино, Верной Пост (урожд. Сэндеркоп), Айседором Шарпом и доктором Гербертом Дж. Виром. Некоторые люди предоставили мне копии неопубликованных интервью, которые они взяли сами: Анджела Аддисон (интервью со многими жителями окрестностей Аптергроува и Орилла), Рона Бергман (со Стивеном Позеном), Йорген Лундмарк (с Черстин Мейер), Даюнити Мидлава (с Дэниэлом Манзолино и Эриком Маклюэном) и Эльке Петер (с Расселом Оберлином). Патрисия Макмиллан передала мне тогда еще неопубликованные воспоминания своего покойного мужа Кита Макмиллана «Я и Глен Гюльд», а Харви Ремпел поделился записями о Гюльде, сделанными его покойной женой Джоан Максвелл.

Я также опирался на интервью с членами семьи Гюльда, его друзьями и коллегами, которые публиковались в прежних биографиях Гюльда и в книгах «Glenn Gould: Variations» и «The Idea of Gould» (обе упомянуты ниже); в буклете «Glenn Gould», изданном в Париже Канадским культурным центром к выставке, которую он организовал там в 1986 году; в материалах конференции «Gould the Communicator», состоявшейся в NLC 25 мая 1988 года (они опубликованы в «Бюллетене Общества Глена Гюльда», октябрь, 1989); в посвященном Гюльду выпуске швейцарского журнала *Du* (апрель, 1990); в фильме «Тридцать два коротких фильма о Глене Гюльде» (*Rhombus Media*, 1993); в телевизион-

ных документальных лентах «Glenn Gould: A Portrait» (CBC, 1985), «Glenn Gould: Extasis» (*Radio-Canada*, 1998), «Glenn Gould: The Shadow Genius» (CBC, в серии *Life & Times*, 1998) и «Glenn Gould: The Russian Journey» (*Docu Tainment Plus Productions*, et. al., 2002). NLC предоставила мне копии интервью с Виктором Ди Белло, Николасом Голдшидтом, Бертом Гульдом, Джесси Гринг, Вальтером Хомбургером и Роксоланой Рослак, сделанных для фильма «Glenn Gould: A Portrait».

Литературное наследие Гульда

Я перечисляю здесь только опубликованные книги и интервью, хотя изучал телепередачи и фильмы, для которых Гульд писал сценарии, и его разрозненные работы, напечатанные после 1995 года в журнале гульдовского общества «Glenn Gould», который я редактирую. (Содержание выпущенных выпусков журнала приведено на сайте www.glenngould.ca/index.nn.html. Исчерпывающую библиографию Гульда см. на веб-сайте NLC.) К интервью я отношу и импровизированные, и подготовленные беседы, а также статьи, включающие значительное интервью или фотографии. Я упоминаю лишь большие публикации, а не все, написанные журналистами, говорившими с Гульдом, — я читал их в газетных вырезках, хранящихся среди его бумаг. Также не включены интервью, собранные в книгах «Glenn Gould: Variations», «The Glenn Gould Reader» и «The Art of Glenn Gould».

Книги

Gould Glenn et. al. Glenn Gould: Variations. Edited by John McGreevy. 1983.
The Glenn Gould Reader. Edited by Tim Page. 1984.
Non, je ne suis pas du tout un excentrique. Edited by Bruno Monsaingeon. 1986.
Glenn Gould: Selected Letters. Edited by John P. L. Roberts and Ghyslaine Guertin. 1992.
La Série Schönberg [1974 CBC радиобеседы]. Edited by Ghyslaine Guertin. 1998.
The Art of Glenn Gould: Reflections of a Musical Genius. Edited by John P. L. Roberts. 1999.
Journal d'une crise, suivi de Corrépondance de concert [рукописные дневники 1977–1978 годов и письма периода концертной деятельности]. Edited by Bruno Monsaingeon. 2002.

Интервью

Shenmer Gladys. The Genius Who Doesn't Want to Play // *Maclean's*. April 28, 1956.
Parks Gordon. Music World's Young Wonder // *Life*. March 12, 1956.
Carroll Jock. «I don't think I'm at all eccentric», says Glenn Gould // *Weekend Magazine*. July 7, 1956.
Glenn Gould Interviewed by Hugh Thomson [CBC радиоверсия, 1958] // Glenn Gould. Fall, 2001.
At Home with Glenn Gould [с Винсентом Товеллом, CBC радиоверсия, 1959], выпущено на CD Обществом Глена Гульда в 1996 году.
Roddy Joseph. Apollonian // *New Yorker*. May 14, 1960; переиздано в «Glenn Gould: Variations».
Lee Betty. The Odd, Restless Way of Glenn Gould // *Globe Magazine*. December 1, 1962.
Ten Minutes with Glenn Gould: A Conversation with Vincent Tovell [CBC телеверсия, 1962] // Glenn Gould. Spring, 2003.
New York Philharmonic intermission radio interview with James Fasset. February 2, 1963; фрагмент вошел в CD «The Glenn Gould Silver Jubilee Album», выпущенный *Sony Classical* в 1998 году.
Bach's Keyboard Partitas: A Conversation with Glenn Gould [с Дэвидом Джонсоном, журналистские записи, 1963] // Glenn Gould. Fall, 1998.
Bester Alfred. The Zany Genius of Glenn Gould // *Holiday*. April, 1964.
Moore Pat. Interview with Glenn Gould, the Pianist [CBC радиоверсия, 1964] // Glenn Gould. Fall, 1998.
Kostelanetz Richard. The Glenn Gould Variations // *Esquire*. November, 1967; переиздано в «Glenn Gould: Variations» и в «Three» Костелянца.
Canadian Geniuses: Glenn Gould, Marshall McLuhan, Northrop Frye. 2001.
Glenn Gould: Concert Dropout [с Джоном Маклюэном, 1968] // Glenn Gould. Fall, 2001; выпущено LP *Columbia CBS Masterworks* в 1968, 1984 годах.
Kent James. Glenn Gould & Wolfgang Amadeus Mozart // *Canadian Composer*. March, 1969.
Where Music and Film Meet: Glenn Gould in Conversation with Norman McLaren [CBC радиоверсия, 1969] // Glenn Gould. Spring, 2002.
Houch Gladys. Glenn Gould: Talking about Television — and Beethoven // *Canadian Composer*. January, 1971.
Goddard Peter. Glenn Gould is a Conjuror // *Canadian Composer*. March, 1972.

The Scene: Glenn Gould on Competitive Sport [CBC радиоверсия, 1972] // Glenn Gould. Spring, 2003.

Thomas Tony. Glenn Gould // *Canadian Stereo Guide*. Summer, 1973.
Little William. «Retired» pianist Glenn Gould is busier than ever... // *Toronto Star*. December 8, 1973.
Cott Jonathan. Conversations with Glenn Gould [Rolling Stone интервью, 1974]. 1984.
Snider Norman. Glenn Gould at 45 // *Toronto Life*. May, 1978.
CBC Radio Script from 1978 // Glenn Gould. Spring, 1996.
Interview [1978] in Yehudi Menuhin and Curtis W. Davis // *The Music of Man*. 1979; основано на телезаписях.
Mach Elyse. Great Pianists Speak for Themselves. 1980.
Stephen Andrew. A Rare Meeting with the Bobby Fischer of Music // *Sunday Times*. March 16, 1980.
Mostly Music: Glenn Gould in Conversation with Barclay McMillan. [CBC радиоверсия, 1980] // Glenn Gould. Spring, 2002.
Meyer Martin. Interview: Glenn Gould «...the inner movement of music...» in German: *Fono Forum*. June, 1981; in English: Glenn Gould. Fall, 1995.
Roddy Joseph. Glenn Gould // *People Weekly*. November 30, 1981.
Shames Laurence. Glenn Gould: Music for Piano and a Different Drummer // *Esquire*. December, 1981.
On Bach's Goldberg Variations: Glenn Gould in Conversation with Tim Page (1982) // Glenn Gould. Spring, 2001; выпущено *Sony Classical* на CD «Glenn Gould: A State of Wonder» в 2002 году.
Glenn Gould: A Last Interview [1982] in David Dubal «Reflections from the Keyboard: The World of the Concert Pianist». 1984.

Я также изучил некоторые неопубликованные интервью для радио- и телепередач, которые были мне предоставлены NLC и CBC, а также частными лицами, включая Джона А. Миллера, Тима Пэйджа и Йорга Шойвенса.

Записи Гульда, радио- и телепередачи, фильмы

Все студийные записи Гульда для *Columbia CBS* и широкая выборка из его выступлений в концертах, радио- и телепередачах, кинофильмах выпускались с 1992 года фирмой *Sony Classical* в серии «Glenn Gould Edition». В том же году *Sony Classical* начала публиковать собрание «Glenn Gould Collection» на видеокассетах и лазерных дисках, включающее большинство его записей для телевидения и фильмов. Эти обширные серии, завершённые к середине 1990-х годов, послужили мне основными источниками гульдовских исполнений. Я воспользовался несколькими другими дисками *Sony Classical*, не входящими в эти записи: «Glenn Gould: The Composer» (1992); «The Glenn Gould Silver Jubilee Album» (1994); диском с исполнением Концерта ре минор Брамса 6 апреля 1962 года в Нью-Йорке (1998) и альбомом «Glenn Gould: A State of Wonder» (2002), включающим обе записи «Гольдберг-вариаций» и отрывки из сессий звукозаписи 1955 года.

Между 1993 и 1999 годами фирма *CBC Records* выпустила шесть отдельных CD с записями Гульда, включавших собрание радиотрансляций 1951–1955 годов, записанных на концертах и в студии. *CBC Records* выпустила также комплекты CD с записями радиопередач «Solitude Trilogy» (1992) и «радиопортретов» Стоковского и Казальса (2001). Первые записи Гульда — сессии 1953 года для фирмы *Hallmark* — были переизданы совсем недавно *VAI Audio* в сборнике «Glenn Gould: His First Recordings (1947–1953)» (2001) вместе с некоторыми любительскими записями, которые по ошибке приписываются Гульду и Альберто Ферреро. Я изучил все эти записи.

Среди неавторизованных аудиопубликаций особенно полезными для меня оказались выпущенные между 1987 и 1991 годами «Music and Arts Programs of America»; «Glenn Gould: Concert de Moscou» (12 мая 1957 года; «Le Chant du Monde/Harmonia Mundi», 1983); «Glenn Gould in Stockholm, 1958» (BIS, 1986); CD фирмы *Melodram*, включающий камерную музыку Бетховена (с Оскаром Шумским и Леонардом Роузом) с концерта Стратфордского фестиваля 7 августа 1960 года и диск 1995 года «Artistotopia/M-Classic Records», запечатлевший концерты в Берлине и Вене в мае-июне 1957 года.

Я также изучил записи частных лиц, неопубликованные записи с концертов, радио- и телепередач, рекламные записи для *Columbia CBS*, фрагменты и другие аудио- и видеоматериалы. Доступом к ним я обязан Рэю Робертсу и Фонду Глена Гульда, CBC и в особенности Кену Пьюли из радиоархива и Рою Харрису из архива телевидения; Ричарду Грингу из музыкального отдела NLC. Благодарю также частных лиц: Джона Бэкинга, Эйтана Корифилда, Джеда Дистлера, Иосифа Фейгинберга, Луиса Лэйна, Р. Д. Ллойда, Йоргена Лундмарка, Фреда Марота, Джона Миллера, Джони-ти Миядзава, Джека Сола, Йорга Шойвенса, Атеса Танина и Владимира Тропша.

Сочинения Гюльда

Каденции к бетховенскому концерту C-диг были опубликованы *Barger and Barclay* в 1958 году и с тех пор больше не печатались. Пьеса «Итак, писать ты хочешь футу?» опубликована *Schirmer* в 1964 году и остается в продаже. К нынешнему времени в Майнце издательством *B. Schott's Söhne* выпущены следующие произведения: «5 коротких фортепианных пьес», «2 пьесы» (1995), Соната для фагота и фортепиано (1996), *Lieberson Madrigal* (1997), Струнный квартет (1999), Соната для фортепиано (2003). Другие сочинения и обработки, включая неоконченные и юношеские, были опубликованы в виде факсимиле в книге «Глен Гюльд».

Что касается гюльдовских сценариев для фильмов, то оба — «Slaughterhouse-Five» и «The Terminal Man» — имеются в продаже, а видеокассета «The Wars» была любезно предоставлена мне продюсером фильма Ричардом Нильсеном, при посредстве его телевизионной компании *Norfficks*.

Работы о Гюльде

Я привожу только те книжные издания, которые оказали непосредственное воздействие на мою книгу, и только самые значительные статьи и главы из книг, включающие воспоминания людей, знавших Гюльда лично. Аббревиатура BGS означает «Bulletin of the Glenn Gould Society» (Groningen, The Netherlands, 1982–1992).

Книги

- Payzant Geoffrey*. Glenn Gould, Music and Mind. 1978, 1984.
 Glenn Gould: Variations. Edited by John McGreevy. 1983.
Schneider Michel. Glenn Gould piano solo: Aria et trente variations. 1988.
 Glenn Gould, pluriel. Edited by Ghyslaine Guertin. 1988.
Friedrich Otto. Glenn Gould: A Life and Variations. 1989.
Kazdin Andrew. Glenn Gould at Work: Creative Lying. 1989.
Jens Hagedstedt. Wie spielt Glenn Gould? Zu einer Theorie der Interpretation. 1991.
Angilette Elizabeth. Philosopher at the Keyboard: Glenn Gould. 1992.
Canning Nancy. A Glenn Gould Catalog [дискография]. 1992.
 NLC. Glenn Gould: Descriptive Catalogue of the Glenn Gould Papers. Edited by Ruth Pincoe and Stephen C. Willis, 2 vols. 1992.
Stegemann Michael. Glenn Gould: Leben und Werk. 1992.
Carroll Jock. Glenn Gould: Some Portraits of the Artist as a Young Man. 1995.
Ostwald Peter F.. Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius. 1997.
Gennaro Carmelo di. Glenn Gould: L'immaginazione al pianoforte. 1999.
Bergman Rhona. The Idea of Gould. 1999.
 Glenn Gould: A Life in Pictures. Introduction by Tim Page. 2002.

Моя собственная предыдущая книга «Glenn Gould: The Performer in the Work» (Oxford: Clarendon Press, 1997), основанная на диссертации, законченной в 1996 году в Калифорнийском университете в Беркли, представляет собой научное исследование исполнительского стиля, интерпретаций и эстетических идеалов Гюльда.

Я многое почерпнул из биографий и автобиографий современных музыкантов и других лиц — тех, кто знал Гюльда, или помог мне постигать его время и среду. Это Луис Эпплбаум, Леонард Бернштейн, Шайлер Чейтин, Ван Клайберн, Леонард Козин, Билл Эванс, Морин Форрестер, Нортрон Фрай, Роберт Фалфорд, Гэри Граффман, Уильям Кэпелл, Герберт фон Караян, Йозеф Крипис, Стивен Ликок, Эрнст Макмиллан, Маршалл Маклюэн, Иегуди Менухин, Бойд Нил, Элизабет Шварцкопф, Лео Смит, Бен Сонненберг, Стивен Стрейрик, Исаак Стерн, Джон Викерс и Хили Уиллан.

Статьи и главы из книг

- Addison Angela*. The Ultimate Soloist: A Portrait of Glenn Gould // BGS. October, 1988.
Berton Pierre. The Boy Who Broke the Rules // 1967: The Last Good Year. 1997.
Burton Humphrey. The Glenn Gould I Knew // Glenn Gould. Fall, 2000.
Elliott Robin. Glenn Gould and the Canadian Composer // Notations. September, 1992.
Fulford Robert. Growing up Gould // Saturday Night. December, 1982; переиздана в «Glenn Gould: Variations».
Fulford Robert. The Genius Who Lived Next Door // Best Seat in the House: Memoirs of a Lucky Man. 1988.
Gould Allan M. Glenn Gould: The Way He Was // CBC Radio Guide. January, 1983.

- Hétu Jacques*. Variations et variants // Glenn Gould, pluriel; in English in *Glenn Gould*. Fall, 1995.
Kind Silvia. Glenn Gould, the Man // BGS. October, 1988.
Miyazawa Junichi. An Interview with Jaime Laredo // BGS. October, 1989.
Kunzi Daniel. An Interview with Leonard Rose // BGS. October, 1990.
Lees Gene. Glenn Gould: A Memory // Gene Lees Jazzletter. July, 1998.
Loebel Kurt. Glenn Gould off the Record // Clavier. April, 1984.
MacMillan Keith. Me and Glenn Gould [1990] // Glenn Gould. Fall, 2002.
Monsieigneur Bruno. Encounters with Glenn Gould // Glenn Gould. Spring, 2000.
Page Tim. Glenn Gould: The Last Months [1984] // Glenn Gould. Spring, 2001.
Pratz Albert. Remembers the Young Glenn Gould [1982] // Glenn Gould. Fall, 2002.
Rustage Johnson Avril. Untitled reminiscence // *Peter Gzowski*. The Morningside Papers. 1985.
Silverman Robert. Money and the Pianist // BGS. March, 1988.
Strecker James. Glenn Gould: Man, Musician, and Legacy — Nine Canadians talk about the legendary pianist // BGS. 1991.
Tulk Lorne. Remembering Glenn Gould // Glenn Gould. Fall, 2000.

Прочие использованные источники

Постлюдия в форме прелюдий

- Peter Foster*. If Glenn Gould Were Alive Today... // Toronto Life. October, 1999; *Robert Fulford*. Ladies and Gentlemen... Glenn Gould Has Left the Building // Saturday Night. September, 1992; *Carl Sagan et al.* Murmurs of Earth: The Voyager Interstellar Record. 1978.

Часть первая. Мальчик из квартала Бич

Среду, в которой вырос Гюльд я изучал по книгам, посвященным истории Торонто. Дж. П. Т. Глейзбрука, Уильяма Килбёрна, Джеймса Лемона, Брюса Уэста и др., а также по книгам о соседнем прибрежном районе — Аксбридже, Ориллиа и окрестностях озера Симко, в том числе «The Life and Times of Joseph Gould, Ex-Member of the Canadian Parliament» Хиттинса (1887). Особенно полезной для меня были две статьи Роберта Фалфорда: «Whose Beach?» из «Accidental City: The Transformation of Toronto» (1995) и «Beach Boy» из «The Toronto Book: An Anthology of Writings Past and Present» под редакцией Уильяма Килбёрна (1976). Контекстным чтением для меня стали книги о шотландцах в Канаде, о религиозной жизни в Канаде, Онтарио и Торонто, о канадской методистской и пресвитерианской церквях, о Объединенной Церкви и общественных доктринах: о канадском опыте, связанном с Великой депрессией и Второй мировой войной. Узнать много нового о гюльдовской среде мне помогло также чтение канадской художественной литературы середины и конца XX века. Аллан Мак-Джилливрей из городского музея и архива Аксбридж-Скотта предоставил мне много полезной информации, включая газетные вырезки, о семьях Гюльд и Грит в Аксбридже. О перемене фамилии с Гюльд на Гюль я прочитал в статье Джона Бэкуита «Master Glen Gold» (*Glenn Gould*. Spring, 1997) и в целом ряде книг о еврейской жизни в Канаде и Торонто в начале XX столетия.

Описывая состояние музыки в Канаде и, в частности, в Торонто в период, соответствующий первой половине жизни Гюльда, я постоянно обращался ко второму изданию «Encyclopedia of Music in Canada» (1992), читал также основополагающие труды по истории Клиффорда Форда, Тимоти Дж. Мак-Джи и Джорджа Проктора: кроме того, я опирался на такие периодические издания, как *Canadian Review of Music and Art* (1942–1948), *The Canadian Music Journal* (1956–1962) и *Canada Music Book* (1970–1976). В числе иных полезных источников назову издание Джона Бэкуита «Music Papers: Articles and Talks by a Canadian Composer, 1961–1994» (1997), написанные Бэкуитом главы о музыке в «The Culture of Contemporary Canada» под редакцией Джулиан Парк (1957) и «The Arts in Canada: A Stock-Taking at Mid-Century» под редакцией Малколма Росса (1958); а также следующие издания: «Canadian Music in the 1930s and 1940s» под редакцией Беверли Каванах (1986); «A Personal History of the Toronto Symphony Orchestra» Арнольда Эдинбро (1973); «Counterpoint to a City: The First One Hundred Years of the Women's Musical Club of Toronto» Робина Эллиотта (1997); «They Loved to Play: Memories of the Golden Age in Canadian Music» Марри Гинзберга (1998); «Intimate Grandeur: One Hundred Years at Massey Hall» Уильяма Килбёрна (1993); «The Brothers Hambo» Эрика Коха (1997); «The Musical World of Frances James and Murray Adaskin» Джордана Лазаревич (1988); «MacMillan on Music: Essays on Music» Эрнста Макмиллана, под редакцией Карла Моури (1997); «Music in Canada» под редакцией Эрнста Макмиллана (1955); «The Beginnings of Modernism in Toronto» Карла Моури, под редакцией Голфри Ридаута и Таливалдиса Кенинса (1984); «On Canadian Music» (1984) и «Aspects of Music in Canada» под редакцией Арнольда Уолтера (1969) Марри Шафера.

Пока я работал над этой книгой, Джон Бэкуит предпринял широкий поиск архивных материалов об Альберто Герреро — в Торонто, Нью-Йорке и Чили; он любезно познакомил меня с результатами своих штудий. Две документальных передачи о Герреро оказались полезными для меня: одна — из серии «Пять великих музыкантов-педагогов», которую вел Кен Уинтерс на Radio CBC в конце 1990-х годов; другая — «Учитель музыки», снятая Патрисией Фольято («White Pine Pictures», 2001, для документального телесериала «Scattering of Seeds: The Creation of Canada»). Чилийские источники — «Historia de la Musica en Chile» Сэмюэла Кларо и Хорхе Уррутия Блонделя (1973) и «Los Hermanos Garcia Guerrero» Даниеля Кирогги (*Revista Musical Chilena*; май, 1946). Я читал две короткие статьи Герреро, опубликованные в журнале Королевской консерватории Торонто — «Promenad» (зима, 1932) и «The Discrepancy Between Performance and Technique» (октябрь, 1950).

О Герреро и Гульде: «Starting from Porcupine» Уильяма Эйда (1996); статьи Джона Бэкуита «Shattering a Few Myths» в книге «Glenn Gould: Variations» и «Glenn Gould, the Early Years: Addenda and Corrigenda» в журнале *Glenn Gould* (осень, 1996) и Рэя Дадли «Alberto Guerrero and Glenn Gould: My View» в *New Journal for Music* (лето, 1990).

Часть вторая. Национальное достояние

О Гульде и Стратфордском фестивале: статья Брэндона Флауэрс «Glenn Gould at the Stratford Festival, 1953–1964» в журнале *Glenn Gould* (осень, 1999) и двухтомник Джона Петтигрю и Джейми Портмен «Stratford: The First Thirty Years» (1985).

Погружаясь в культурный контекст времени, когда Гульд начинал свою профессиональную деятельность, я изучал «Отчет Комиссии Мэсси» (1951) и некоторую литературу, на которую он ссылается, а также книги о Канаде, канадском искусстве и культуре в первые послевоенные годы. На меня произвели впечатления три сборника эссе Нортропа Фрая: «The Bush Garden» (1971), «Divisions on a Ground» (1982) и «Mythologizing Canada» (1997).

О компании CBC: статья Карен Кизер «Glenn Gould and the CBC» (*Classical Music Magazine*, март, 1995); книги Ноултона Нэша «The Microphone Wars: A History of Triumph and Betrayal at the CBC» (1994), Майкла Нолана «Foundations: Alan Flaunt and the Early Days of CBC Radio» (1986) и Мэри Випонд «The Mass Media in Canada» (1989, 1992).

О Струнном квартете Гульда: диссертация доктора философии Роберта Уильяма Эндрю [Робина] Эдмунта «The String Quartet in Canada» (Университет Торонто, 1990) и его же статья «“So You Want to Write a String Quartet?”: Glenn Gould’s Opus 1» в журнале *Glenn Gould* (весна, 1997); докторская диссертация Роберта Скелтона «Weinzwieg, Gould, Schafer: Three Canadian String Quartets» (Университет Индианы, 1976).

Часть третья. Комедиант

О ранних годах сотрудничества Гульда со студией *Columbia Records*: статья Шайлера Чейшина «Remembering Goddard Lieberman: The Legendary Recording Executive as Artist and Businessman» в *Symphony* (январь-февраль 1991); публикации Джона Калшоу «Ring Resounding» (1967) и «The Mellow Knob, or The Rise of Records and the Decline of the Concert Hall as Foreseen by Glenn Gould» в *Records and Recording* (ноябрь, 1966); книги Эвина Эйсиберга «The Recording Angel: The Experience of Music from Aristotle to Zarpa» (1987), Ролана Гелатта «The Fabulous Phonograph» (1955, 1965, 1977); эссе Годдара Либерсона (материалы Роберта Оффенгелда, переданные *Columbia* и Либерсону — *Hi-Fi/Stereo Review* (январь 1965)).

О гастрольной поездке Гульда в Россию: публикации Трумэна Капоте «The Muses Are Heard» (1956), Софии Мошевич «Glenn Gould and the Russians» в журнале *Glenn Gould* (Fall 1997) и Бориса Шварца «Music and Musical Life in Soviet Russia» (1972, 1983).

О Национальном совете по кинематографии Канады: книга Д. Б. Джоунса «Movies and Memoranda: An Interpretative History of the National Film Board of Canada» (1981).

О фирме «Стейнвей и сыновья» издания: «The Steinway Saga: An American Dynasty» (1995) Д. Фоула; «Steinway from Glory to Controversy: The Family, the Business, the Piano» (1996) Сюзен Гольденберг; «My Life with the Great Pianists» (1992, 1995) Франца Мора и Эдит Шеффер «Steinway» (1989) Рональда Рэклиффа.

Документы из архива корпорации ABC, касающиеся планировавшейся в 1960 году поездки Гульда в Австралию, предоставил Бретт Аллен-Бейс.

Я также пользовался книгами о классической музыкальной культуре середины и конца XX столетия, в особенности двумя книгами Джозефа Гюровица — «Understanding Toscanini» (1987) и «The Ivory Trade: Music and the Business of Music at the Van Cliburn International Piano Competition» (1990),

двумя книгами Нормана Лебрехта — «The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power» (1991) и «When the Music Stops...: Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music» (1996).

Часть четвертая. Человек эпохи Возрождения

При изучении теории массовых коммуникаций в Канаде, в дополнение к трудам Маршалла Маклюэна и работам о нем, источниками для меня послужили следующие издания: «Canadian Communication Thought: Ten Foundational Writers» Роберта Бэйба (2000); статья Питера Холла «Innis, McLuhan and the Toronto Tradition» в *Cities in Civilization* (1998); «Mass Media in Canada» под редакцией Джона Ирвинга (1962); «Technology and the Canadian Mind: Innis/McLuhan/Grant» Апарта Крокера (1984); статья Тимоти Мэлони «Three Canadian Legacies to the World of Ideas: Marshall McLuhan, Northrop Frye, and Glenn Gould» в журнале *Australian Canadian Studies* (весна, 2002); «Convergence: Essays from Quebec» Жана Лемойна (1961, в переводе на англ. 1966) и статья Пола Теберга «Counterpoint: Glenn Gould and Marshall McLuhan» в *BGGS* (октябрь, 1987).

Информацию о Гульде как артисте радио и о влияниях, которые он испытал в этой области, я почерпнул из следующих источников: «Andrew Allan: A Self-Portrait», под редакцией Гарри Бойла (1974); «All the Bright Company: Radio Drama Produced by Andrew Allan», под редакцией Говарда Финка и Джона Джексона (1987); публикации Иштвана Анхальта: книга «Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition» (1984) и статья «The Making of “Cento”» в *Canada Music Book* (весна-лето, 1970); статья Роберта Фалфорда «Glenn Gould in the Age of Radio» в журнале *Glenn Gould* (весна, 2000); статья Ричарда Костелянца «Glenn Gould as a Radio Composer» [1982] в издании «Three Canadian Geniuses: Glenn Gould, Marshall McLuhan, Northrop Frye» (2001); «Raised on Radio» Джералда Нахмана (1998) и «The Road to Victory: Radio Plays of Gerald Noxon», под редакцией Говарда Финка и Джона Джексона (1989).

О канадском Севере и о гульдовской «The Idea of North» мною были изучены: статья Говарда Финка «Glenn Gould’s Idea of North: The Arctic Archetype and the Creation of a Syncretic Genre» в журнале *Glenn Gould* (осень, 1997); книги «Northern Realities: Canada-U.S. Exploitation of the Canadian North» Джим Лотца (1971) и «Canada’s North» Р. Филиппса (1967) и три статьи о «The Idea of North», опубликованные в сборнике «Essays on Canadian Writing» (осень, 1996).

Материалы о «The Quite in the Land» я почерпнул в статье Мэтью Мак-Фарлейна «Glenn Gould, Jean Le Moyne, and Pierre Teilhard de Chardin: Common Visionaries», напечатанной в журнале *Glenn Gould* (осень, 2002).

Часть пятая. Портрет артиста

Энн Дэвис. «The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920–1940» (1992); Сюзен Зонгар «Under the Sign of Saturn» (1980); Энтони Стопп. «The Dynamics of Creation» (1972) и выступления на семинаре «Glenn Gould and the Doctors» Хелен Мешарош и Линн Уолтер, опубликованные в журнале *Glenn Gould* (осень, 2000).

Часть шестая. Последний пуританин

В связи с проблемами рук пианиста я ознакомился с двумя статьями: Джона Робертса «A Pianist’s Hands: The Implications of the Secret Diaries of Glenn Gould», опубликованной в *Glenn Gould* (весна, 2003), и Фрэнка Уилсона «Glenn Gould’s Hand», напечатанной в сборнике «Medical Problems of the Instrumentalist Musician», под редакцией Рауля Тубиана и Питера Амadio (2000).

Изучая отношения Гульда с фирмой *Columbia CBS* в годы после прекращения им концертной деятельности, я обратился к двум публикациям: это «Clive: Inside the Record Business» Клайва Дэвиса и Джеймса Уиллурта (1975) и «CBS: Reflections in a Bloodshot Eye» Роберта Мерца (1975).

Другие источники: «The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy’s View of History» Исайи Берлина (1953); статьи Уильяма Блэка «A Matter of Ifs» в *Piano Quarterly* (осень, 1988) и Кена Форффа «Glenn Gould’s Workshop» в *Piano to Keyboard* (сентябрь-октябрь, 1995) и лекция Тимоти Мэлони «Glenn Gould as Conductor» (1998).

Благодарности

Маклюэн однажды написал: «Любому выдающемуся человеку довольно отнести свои ксерокопированные заметки к издателю, чтобы через несколько часов готова была биография». Если бы это было так! В действительности, работать над биографией великого человека, недавно ушедшего из жизни, немисливо без помощи людей, готовых щедро делиться своим временем и энергией. Несмотря на то, что я старался никого не забыть и все по возможности фиксировал, сомневаюсь,

что мне удалось поблагодарить каждого, кто участвовал в появлении этой книги (хотя именно таким было мое намерение). Я могу лишь смиренно покаяться, если кого-то не упомянул. Но все, помогавшие моим исследованиям, пусть знают: без них эта книга была бы сухой и тоскливой.

Остается еще поблагодарить некоторых людей, не названных выше. Это диктор Шейла Роджерс — 26 сентября 1999 года в студии Глена Гульда в Торонто она ненароком заронила зерно, из которого выросла эта книга.

Я чрезвычайно признателен Фонду Глена Гульда и его душеприказчику Стивену Позену за то, что он с самого начала поддержал этот проект, не требуя взамен никаких рекомендаций от авторитетов, и особенно за то, что он обеспечил мне неограниченный доступ к гульдовским материалам в Национальной библиотеке Канады и повсюду в других местах, за его разрешение цитировать неопубликованные рукописи Гульда. Спасибо также Малкольму Лестеру и Дэвиду Т. Ульману.

Я премного обязан Джону Миллеру, исполнительному директору Общества Глена Гульда, который на протяжении многих лет всевозможными способами поддерживал мои изыскания; он, быть может, дал мне даже больше полезной информации, чем я смог обработать. Более того, именно он нашел издателя для этой книги.

McClelland & Stewart предложили мне контракт на эту книгу еще до того момента, как была написана хоть строчка из нее, несмотря на отсутствие у меня реального опыта работы на книжный рынок; и за это доверие я благодарю президента издательства Дугласа М. Гибсона и его заместителя, исполнительного редактора и редактора по литературе *non fiction* Джонатана Уэбба. Все стадии работы над книгой — от редактуры и корректуры до рекламирования и лицензирования — были менее тягостны, чем я предполагал, — и все это благодаря профессионализму, открытости и доброму юмору редакторов Алекса Шульца, Адама Левина, и заместителя директора по правам и контрактам Мэрилин Байдерман.

Я признателен тем людям, которые читали фрагменты книги на стадии рукописи — а во многих случаях ее целиком, и чьи замечания предотвратили многие ошибки и недопонимания. Это Уильям Эйд, Джон Бэквит, Рэй Дадли, д-р Дэвид Голдблум, Стюарт Гамильтон, Отто Йоахим, Николай Килберн, Тимоти Мэлони, Джон Э. Миллер, Карл Моури, Тим Пейдж, Глэдис Рискинд, Джон Робертс, Эзра Шабас, Винсент Товелл и Лори Талк.

Спасибо моим друзьям Дженет Мансил и Нилу Реймеру за их комментарии к рукописи, доктору Артуру Мак-Грегору и Карен Реггит — за помощь, *Saturday Breakfast Club* (Линде Хант, Лоис Келли, Дону Миллеру, Мэри Му и Гвену Тэйлору), а также Билли, Сэнди и всему персоналу *Re-Bar* и кафе «Морские коньки», где я провел за работой столько приятных часов.

Наконец, я глубоко признателен Шерон Бристоу, которая на протяжении прошедших четырех лет неизменно и решительно поддерживала мою работу — и в моменты уныния, и в более спокойные времена. Она помогала мне прояснить для себя мои первые туманные представления о жизни Гульда и была по-прежнему рядом, когда мне требовался свежий взгляд умного читателя-немузыканта на готовый текст. Ей и всем людям, поименованным на листе посвящения, выражаю мою любовь и благодарность за помощь в осуществлении этого проекта и за все то, что они для меня сделали.

Кевин Баззана
Брентвуд-Бэй, Британская Колумбия
6 августа 2003 года

От переводчика

Работа над этой книгой потребовала большой помощи от многих людей, и теперь пришло время выразить им мою признательность. Прежде всего, благодарю моего мужа Валентина Александровича Гугина, без которого эта работа не могла появиться на свет.

Благодарю моего сына Михаила Гугина и его жену Людмилу Миляеву — за их помощь и поддержку.

Я искренне признательна также профессору-музыковеду, доктору педагогических наук Анне Ивановне Николаевой, чье участие было бесценно.

Благодарю Елену Владимировну Сирбиладзе, приславшую мне, незнакомому ей человеку, оригинал книги из Америки.

Благодарю пианиста Игоря Викторовича Борова за его исключительно профессиональные консультации по поводу устройства фортепиано.

И всех тех, кто помогал мне, — их было много.

Наталья Андреевна Гугина

КОММЕНТАРИИ*

Авантитул

Эпиграф взят из комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь»; в оригинале здесь используется выражение, которое Кевин Баззана сделал названием своей книги — *Wondrous Strange*.

Постлюдия в форме прелюдии

Жизнь после смерти

¹ Первая премия *Grammy* была присуждена Гульду как автору текста «Хиндемит: придет ли его время? Опять?»

² В русском переводе см.: *Глен Гульд. Избранное*. В 2-х кн. Пер. с англ. В. Бронгулеева и А. Хитрука. М., 2006.

³ *Фрай Норфолк* (1912–1991) — канадский литературовед, автор биографий о Дж. Мильтоне, У. Блейке, Т. С. Элиоте. Основатель так называемого мифопоэтического направления в исследованиях словесности.

⁴ Ассоциация друзей Глена Гульда представляет собой нечто вроде виртуального клуба поклонников Гульда.

⁵ В настоящее время называется Международное канадское радио (RCI).

⁶ *Квебек* — франкоязычная провинция Канады. Центр — город Квебек.

⁷ *Аспергер Ганс* (1906–1980) — австрийский врач, специалист по детской психиатрии.

⁸ *NPR* — *National Public Radio* — американская радиовещательная компания, *BBC* — *British Broadcasting Corporation* — британская телерадиовещательная корпорация, *NHK* — *Nippon Hōsō Kyōkai* — японская телерадиовещательная корпорация.

⁹ *Моррис Эдмунд* — американский писатель и журналист. За биографическую книгу «Валет Теодора Рузвельта» был удостоен Пулитцеровской премии. В упомянутой книге о Рональде Рейгане (*Dutch*) автор вывел вымышленный персонаж, своего рода двойника главного героя, комментирующего события его жизни.

¹⁰ *Шафер Моррис Раймонд* (род. 1933) — канадский композитор, писатель и музыкальный педагог. Учился в Королевской академии музыки в Лондоне и Университете Торонто. В 1987 году за выдающиеся заслуги был удостоен премии Глена Гульда.

Питерсон Оскар (род. 1925) — канадский джазовый пианист и композитор.

Такэмицу Тору (1930–1996) — знаменитый японский композитор, музыкальный педагог, внесший огромный вклад в развитие культурных связей между Востоком и Западом. Автор музыки к нескольким фильмам, вошедшим в классический фонд японского и мирового кинематографа, в частности к исторической драме Акира Куросавы «Ран» (1985), удостоенной премии «Оскар» и двух премий Британской киноакадемии.

Ма Йо-Йо (род. 1955) — китайский виолончелист, живущий в США. В его репертуаре значительное место занимают сочинения современных композиторов. Выступает в ансамблях, в том числе с И. Стерном, Кремером, рок-музыкантами, исполнителями популярной и народной музыки.

¹¹ *Дин Джеймс* (1931–1955) — американский актер, кумир американской молодежи 1950-х годов.

Пресли Элвис (1935–1977) — американский певец и актер, наиболее успешный исполнитель популярной музыки XX века, «король рок-н-ролла».

* Комментарии составлены Н. Гугиной и Н. Енукидзе.

¹² «Симпсоны» — один из лучших анимационных сериалов Мэтта Греннинга. Герои сериала впервые появились на экране в 1987 году в тридцатисекундных мультфильмах. В получасовом формате «Симпсоны» дебютировали в 1990-м. Сериал получил одиннадцать премий *Эмми* за лучший анимационный фильм.

¹³ *Группа Семь* — национальная школа художников «дикой природы», сформировавшаяся в Канаде в 1920–1930 годы. В разное время в нее входили: Фредерик Варли, Александр Янг Джексон, Фрэнк Джонстон, Фрэнклин Кармайкл, Алфред Джозеф Кассон, Артур Лисмер, Джеймс Мак-Доналд, Том Томпсон, Лорен Харрис, Эдвин Холгейт, Лайонел Фитцджеральд.

¹⁴ *Шамплен Самюэль* (1567–1635) — канадский национальный герой, первопроходец.

¹⁵ Знаменитый шлягер Чака Берри.

¹⁶ Гюльд оставил сцену в 1964 году, когда ему исполнилось тридцать два года.

¹⁷ *Маклюэн Герберт Маршалл* (1911–1980) — канадский социолог, философ, литературный критик, теоретик в области средств массовой коммуникации.

Часть первая. Мальчик из квартала Бич

¹ «Юнион Джекс» — флаг «королевских цветов», единый для Англии и Шотландии и утвержденный Яковом I в 1606 году. На полотнище изображены прямой красный крест с белой окантовкой и крест с белым крестом на синем поле. В 1801 году был добавлен также косой красный крест.

² *Орден оранжистов* — самый многочисленный протестантский орден Ирландии, создан в 1795 году и насчитывает более 75 тысяч членов как в Северной Ирландии, так и в Ирландской Республике. Каждый год в конце июня — начале июля оранжисты проводят марши, приуроченные к годовщине победы воинов-протестантов под предводительством принца Уильяма Оранского над армией католического короля Джеймса (Якова) II 12 июля 1690 года.

³ *Каллаган Морли* (1903–1990) — канадский писатель, по образованию юрист. В юности работал репортером. В 1928 году как писатель дебютировал с романом «Странный беглец». В 1930-е стал безусловным лидером канадской прозы. Значительный резонанс имела автобиографическая книга Каллагана «То парижское лето» (1983), где описаны встречи автора с представителями литературной и интеллектуальной элиты, в том числе с Э. Хемингуэем и Ф. Фитцджеральдом, в 1928–1929 годах.

⁴ *Ликок Стивен Батлер* (1869–1944) — канадский писатель, экономист и историк. Широко известен своими юмористическими и сатирическими произведениями, высмеивающими общественные нравы.

⁵ *Устинов Питер* (1921–2004) — британский актер театра и кино, режиссер, драматург, продюсер.

⁶ Возможна также транскрипция «Фрейг».

⁷ *Методизм* — протестанское течение. В качестве самостоятельного направления в рамках англиканства методизм сложился в начале XVIII века, в статусе особой конфессии существует с конца XVIII века, когда в США и Англии была создана Методистская Епископальная Церковь. Основателями считаются Дж. Уэсли (1703–1791), Ч. Уэсли (1707–1788) и Дж. Уайтфилд (1714–1770). Учение являет собой синтез англиканства и более радикальных направлений протестантизма. Основные постулаты заключаются в следующем: 1) стержнем религии полагается личное отношение с Богом; 2) допускается достаточно значимый разброс мнений по вопросам догматики; 3) отстаивается идея индивидуальной свободы воли; 4) отмечается спасительная функция добрых дел; 5) признаются Апостольский и Никейский Символы Веры; 6) сохранены два таинства: Вечера Господня и Крещение.

⁸ Конгрегационализм (от лат. congregation — соединение, союз) — одна из разновидностей протестантизма.

⁹ *Объединенная церковь Канады* — крупнейшая протестантская церковная организация Канады, одна из первых в мире крупных церквей, объединивших представителей нескольких различных конфессий. Была создана в июне 1925 года в Торонто.

¹⁰ *Баптизм* — одно из наиболее крупных по количеству последователей течений протестантизма. Относительно истоков баптизма единого мнения нет. Некоторые религиоведы указывают на его связь с радикальным религиозным движением эпохи Реформации — анабаптизмом, однако документированные свидетельства, подтверждающие это, отсутствуют. Вместе с тем одно из ответвлений анабаптизма — менонитство, по-видимому, оказало существенное влияние на становление баптизма. Основателем баптизма считают Джона Смита (ок. 1554, по другим данным, ок. 1565–1612).

Свидетели Иеговы — последователи конфессии маргинальных протестантов. Конфессия основана в 1878 года в Питтсбурге Чарльзом Тейзом Расселлом (1852–1916). В 1884 году на базе созданной Расселлом церкви было организовано Общество сторожевой башни, Библии и трактатов. С 1931 года организация стала называться «Свидетели Иеговы».

¹¹ Статья «Торонто» была переработана Гюльдом из текста его же сценария для документального фильма конца семидесятых годов. Впервые она была напечатана в *Cities* Джоном МакГриви (New York: Clarkson N. Potter, 1981, Toronto: Lester & Dennis, 1981). В русском переводе опубликована в издании: *Глен Гюльд. Избранное*. Указ. изд. Кн. II. С. 165–170.

¹² *Англофон* — человек, родным языком которого является английский. Понятие «англофон» чаще употребляется по отношению к жителю многоязычной страны.

¹³ *Швейцер Альберт* (1875–1965) — немецкий теолог, философ, музыкант и врач, лауреат

Нобелевской премии мира (1952).

¹⁴ *Вайнцвайг Джон* (1913–2006) — канадский композитор. Учился в Университете Торонто. Первым из композиторов Канады обратился к додекафонной технике. Будучи главой различных культурных организаций, способствовал развитию серьезной канадской музыки.

¹⁵ *Сомерс Гарри* (1925–1999) — канадский композитор, ученик Дж. Вайнцвайга и Д. Мийо. Работал на радио, преподавал. Сочинял в различных стилях и жанрах, в том числе в области детской и прикладной музыки.

¹⁶ *Монтгомери Льюис Мод* (1874–1942) — знаменитая канадская писательница. Повесть «Анна Грин Гейблз», написанная в 1905 году и опубликованная в 1908-м, принесла автору всемирную известность.

¹⁷ *Гофман Носиф* (1876–1957) — польский пианист-виртуоз, педагог. С 1899 года жил в США. Один из лучших интерпретаторов сочинений композиторов-романтиков, особенно Шопена.

¹⁸ «*Марблс*» («мраморные шарики») — старинная американская детская игра. Задача играющих состоит в том, чтобы выбить из обозначенного круга как можно больше мраморных шариков противника.

¹⁹ «*Маленький лорд Фаунтлерой*» — повесть английской писательницы Ф. Э. Бёрнетт.

²⁰ *Герберт Виктор* (1859–1924) — американский композитор и дирижер ирландского происхождения. Известен в первую очередь своими опереттами. Сочинял также инструментальную музыку, в частности произведения для оркестра.

²¹ *Адаскин Марри* (1906–2002) — канадский композитор, ученик Дж. Вайнцвайга и Д. Мийо. В своих сочинениях для оркестра широко использовал индейский и эскимосский музыкальный фольклор.

²² Консерватория Гамбурга была основана в Торонто Михаилом Гамбургом (1855–1916) — канадским пианистом и педагогом, выходцем из России.

²³ *Дэвис Робертсон* (1913–1995) — канадский писатель, автор ряда романов, которые он объединял в трилогию.

²⁴ *Бэкуит Джон* (род. 1927) — канадский композитор и педагог. Учился в Торонто и Париже (у Нади Буланже), с 1961 года преподавал в Университете Торонто. Автор ряда сочинений эклектического толка и книг о музыке.

²⁵ *Конт Огюст* (1798–1857) — французский философ, основоположник позитивизма и социологии как науки.

Гуссерль Эдмунд (1859–1938) — немецкий философ, основоположник феноменологии. Оказал значительное влияние на возникновение и развитие экзистенциализма.

Сартр Жан-Поль (1905–1980) — французский философ, романист и драматург, один из главных представителей экзистенциализма.

²⁶ *Моравец Оскар* (1917–2007) — канадский композитор чешского происхождения. Учился в Университете Торонто, профессором которого стал в 1958 году. Автор свыше ста сочинений для симфонического оркестра, фортепиано, а также камерной инструментальной и вокальной музыки.

²⁷ Об этом случае см.: Совет выпускникам // *Глен Гюльд. Избранное*. Указ. изд. Кн. I. С. 20.

²⁸ «*Фиццильмона верджинская книга*» — английское рукописное собрание клавирной музыки. Составлено в 1606–1619 году. Содержит около трехсот пьес, в большей части — английских композиторов (Булла, Бёрда, Фарнаби и др.).

²⁹ *Ландовска Ванда* (1879–1959) — польская клавесинистка, пианистка, педагог. Основатель школы старинной музыки в Сен-Лё-ла-Форе (около Парижа, 1925). Вместе с А. Долмечем стала инициатором возрождения клавесина в XX веке (см. также примеч. 30 к этой части).

³⁰ *Долмеч Арнальд* (1858–1940) — английский клавесинист и дирижер. Около 1889 года занялся реконструкцией старинных инструментов. В 1893 году изготовил лютию, годом позже — клавикорд, позднее — ряд блокфлейт. В 1925 году основал фестиваль старинной музыки в Англии. Приобрел мировую известность как исследователь, коллекционер, популяризатор старинных музыкальных рукописей. Его труд о принципах исполнения старинной музыки «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков» был опубликован в 1915 году и заложил основы так называемого аутентичного исполнения.

³¹ Имеются в виду следующие трактаты XVIII века: *К. Ф. Э. Бах. Руководство к истинному искусству игры на клавире* (1753–1762); *Ф. Кунцен. Искусство игры на клавесине* (1716); *Л. Моцарт. Опыт*

фундаментальной школы игры на скрипке (1756); *И. И. Кванц*. Руководство по игре на поперечной флейте (1752).

³² *Hart House Quartet* был основан 1923 году в составе: Геза де Кресс (первая скрипка), Гарри Адакин (вторая скрипка), Милтон Блэкстоун (альт), Борис Гамбург (виолончель). Квартет просуществовал до 1946 года, его состав менялся. В репертуаре квартета, помимо традиционных произведений XIX века, были также опусы современных композиторов, в том числе Хиндемита, Прокофьева, Шёнберга и др.

Vogt Society было создано в 1936 году для содействия канадским композиторам и издания их сочинений. В Общество входили Эли Спивак, Лео Смит, Хили Уиллан, Луис Эпплбаум, Оскар Моравец, Гарри Сомерс и др. После 1941 года организация изменила название на «Общество современной музыки», а в 1945 году прекратила свое существование.

³³ *Das Marienleben* («Житие Марии») ор. 27 — вокальный цикл Хиндемита на стихи Райнера Марии Рильке (1923). Гюльд посвятил этому сочинению самостоятельную статью. В русском переводе см.: История двух *Das Marienlebens* // *Глен Гюльд*. Избранное. Указ. изд. Кн. 2. С. 154–166.

³⁴ *Альенде Умберто* (1885–1959) — чилийский композитор. Учился в Национальной консерватории Сантьяго. В своей музыке широко использовал элементы индейского фольклора.

Орик Жорж (1899–1983) — французский композитор, член так называемой французской «Шестерки».

Чавес Карлос (1899–1978) — мексиканский композитор, основоположник современной мексиканской композиторской школы.

Красс Жан (1879–1932) — французский композитор, автор хоровой, фортепианной, вокальной музыки, а также сочинений для оркестра.

Ан Рейнальдо (1874–1947) — французский композитор венесуэльского происхождения. В юности был известен своими песнями, которые исполнял под собственный аккомпанемент. Был близким другом Марселя Пруста. После 1900 года работал в основном для музыкального театра.

Палавочкин Леонид Алексеевич (1894–1949) — русский советский композитор. Входил в Ассоциацию современной музыки (АСМ) и был одним из лидеров раннего советского «урбанистического» модернизма.

Шебакин Виссарион Яковлевич (1902–1963) — русский композитор, педагог. В 1942–1948 годах директор Московской консерватории. Среди многочисленных сочинений Шебакина — пять симфоний, увертюры, девять квартетов, хоры, романсы, обработки народных песен.

Тайффер Жермен (1892–1983) — французский композитор, пианистка. Входила в так называемую «Шестерку». В 1942–1945 годах находилась в эмиграции в США. Сочиняла музыку в различных жанрах, преимущественно в изысканном неоклассическом стиле.

³⁵ *Блум Геральд* (род. 1930) — американский литературовед и критик, представитель йельской школы. Автор работ «Западный канон», «Гений» и др. В своем эссе «Беспокойство влияния» Блум выдвинул теорию, согласно которой молодые гении создают свои шедевры в борьбе с мощным влиянием, оказываемым на них гениями старшего поколения.

³⁶ *Kiwamis* — интернациональный детский клуб, имеющий в Канаде свое отделение. Основан в 1915 году.

³⁷ «Казаван и братья» — канадская фирма, изготовитель органов. Образована в 1879 году, существует и в наши дни.

³⁸ Имперский клуб Канады, созданный в 1903 году, признан одним из старейших и крупнейших форумов Канады, в который входят некоторые из наиболее влиятельных лидеров профессий, деловых кругов, профсоюзов, образовательных и правительственных учреждений.

Часть вторая. Национальное достояние

¹ *Портер Коул* (1891–1964) — американский композитор и сценарист.

Фитцджеральд Элла (1918–1996) — легендарная американская джазовая певица.

«*Порги и Бесс*» — опера Дж. Гершвина.

² *Гилберт Уильям Швенк, сэр* (1836–1911) — английский драматург. *Салливан Артур, сэр* (1842–1900) — английский композитор. *Гилберт* и *Салливан* вошли в историю как авторы ряда комических опер (оперетт), в том числе «Кокс и Бокс», «Микадо», «Гондольеры» и др.

³ *Паркер Чарли* (1920–1955) — джазовый музыкант, исполнитель на альт-саксофоне, один из родоначальников стиля бибоп.

Бибот — джазовый стиль, сложившийся в 1940-х годах XX века. Его характерными особенностями были быстрый темп, сложный гармонический язык, инструментальное пение и малый инструментальный состав.

⁴ *Лейбовиц Рене* (1913–1972) — французский музыковед, дирижер, композитор и педагог. Учился у А. Веберна (композиции), М. Равеля (инструментовка) и П. Монте (дирижирование). Был первым во Франции популяризатором музыки Шёнберга и его додекафонной техники.

⁵ *Телеология* — теория бессознательной целесообразности.

⁶ *Avant la lettre* (франц.) — первый, лучший оттиск гравюры. Здесь — в первых рядах или первым.

⁷ *Тьюрек Розалин* (1914–2003) — пианистка, профессор Мэрилендского и Колумбийского университетов, Джульярдской школы музыки, Филадельфийской консерватории. Наиболее известна исполнением музыки Баха, хотя в ее репертуаре были также сочинения Листа, Шопена, Вебера, Чайковского, Дебюсси, Рахманинова.

⁸ *Хумпердинк Энгельберт* (1854–1921) — немецкий композитор и дирижер. Автор ряда сочинений для музыкального театра. Наиболее удачной традиционно считается детская опера «Гензель и Гретель».

⁹ *Ниредьхази Эрвин* (1903–1987) — венгерский пианист. Музыкальные способности проявил уже в годовалом возрасте. Петь начал раньше, чем говорить, в четыре года сочинил свои первые композиции, в шесть дал первый концерт. Был большим почитателем Листа, исполнял его фортепианные сочинения, а также симфонии. Записи его немногочисленны.

¹⁰ *Барнум Финейс Тейлор* (1810–1891) — знаменитый американский шоумен, основатель цирка *Ringling Brothers and Barnum and Bailey Circus*.

¹¹ *Гиллеси Дизи* (наст. имя и фам. Джон Бёркс) (1917–1993) — американский джазовый трубач, один из родоначальников стиля бибоп.

¹² *Уолтон Уильям* (1902–1983) — английский композитор. Писал камерные и оркестровые произведения, балеты, симфонии, оперы. Много работал для кино.

Салminen Аулис (род. 1935) — финский композитор, автор значительного количества опер.

Вален Фартейн (1887–1952) — норвежский композитор, приверженец шёнберговской додекафонной техники.

Кёрчнер Леон (род. 1919) — американский композитор, пианист, дирижер. Его музыка отмечена чертами экспрессионизма и влиянием Шёнберга.

Фортнер Вальфганг (1907–1987) — немецкий композитор. До 1945 года сочинял под явным влиянием неоклассицизма; в дальнейшем освоил серийную технику.

Мартен Франк (1890–1974) — швейцарский композитор. Начиная с 1930-х годов использовал шёнберговскую серийную технику, соединяя ее с элементами других техник композиции.

¹³ *Персикетти Винсент* (1915–1987) — американский композитор, работал в Филадельфийской консерватории и Джульярдской школе музыки. Автор девяти симфоний, балетов, хоровой и камерной музыки.

¹⁴ *Бенсон Гей Элизабет* (род. 1925) — американская певица (сопрано). Училась у матери, затем в Джульярдской школе музыки. Оперный дебют состоялся в 1947 году. Помимо традиционного французского, итальянского и немецкого репертуара исполняла также сочинения современных композиторов — Роберта Флеминга, Оскара Моравиа и др.

¹⁵ *Фелдбринн Виктор* (род. 1924) — канадский дирижер и скрипач. Выступал с Симфоническим оркестром Торонто.

¹⁶ *Марсо Марсель* (1923–2007) — французский актер-мим, создатель парижской школы мимов.

¹⁷ *Нил Бойд* (1905–1987) — английский дирижер. В 1953–1971 годах был деканом Королевской консерватории Торонто, где создал коллектив *Hart House Orchestra*.

¹⁸ «*Автоматисты*» — группа канадских художников начала 1940-х годов, находившихся под влиянием сюрреализма. К «автоматистам» принадлежали Марсель Барбо, Фернан Ледюк, Жан-Поль Муссо и др.

Группа Одиннадцати — коллектив, объединивший художников-абстракционистов; просуществовал с 1954 до 1960 года.

¹⁹ *Торонтская семья Мэсси* — производители сельскохозяйственной техники и меценаты. После смерти Харта Мэсси значительная часть его состояния была передана в распоряжение государственных учреждений. Фонд Мэсси финансировал строительство театра *Hart House*. В честь Харта Мэсси его сын заложил также знаменитый торонтский Мэсси-холл.

²⁰ В русском переводе см.: Музыка и технология // *Глен Гюльд*. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 116–119.

²¹ *Fin de siècle* (франц.) — конец века; выражение также означает конец эпохи; часто используется для обозначения конца XIX века.

²² *Zeitgeist* (нем.) — дух времени.

Часть третья. Комедиант

¹ *Катнер Саломон* (1902–1982) — английский пианист, вундеркинд. До 1956 года вел активную концертную деятельность. В послевоенное десятилетие сделал ряд записей — в том числе бетховенских сонат, сочинений Моцарта, Шопена, Брамса, Дебюсси и др.

² «Фиброзит» — болезнь, выдуманная самим Гульдом.

³ *Платон* (205–270) — древнегреческий философ, систематизатор неоплатонизма. Его основной труд «Эннеады» (в шести частях) был опубликован после смерти философа его учеником Порфирием.

⁴ В русском переводе репортаж опубликован в издании: *Монсенжон Б.* Глен Гульд. «Нет, я не эксцентрик!» Беседы. Интервью. Перевод с французского М. Ивановой-Аннинской. М., 2003. С. 27–45.

⁵ *Derrière (франц.)* — задница.

⁶ RCMP — Королевская канадская конная полиция (Канадская жандармерия). CSIS — Канадская служба безопасности и разведки.

⁷ Для Гульда был забронирован номер в отеле «Метрополь».

⁸ Имеется в виду Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» от 10 февраля 1948 года.

⁹ Эту историю следует отнести, скорее, к апокрифам.

¹⁰ Переписка Китти Гвоздевой с Гульдом будет продолжаться до смерти пианиста.

¹¹ В семье Брюса Диона, представителя старинной канадской семьи Дион, 28 мая 1934 года в провинции Онтарио родилось пять девочек-близнецов. Все выжили и были здоровы. Шанс идентичного случая один на 57 миллионов.

¹² *Либераче Влэди Валентини* (1919–1987) — американский пианист и шоумен.

¹³ *Монсенжон Бруно* — французский скрипач и кинематографист. Приобрел международную известность благодаря своим фильмам о Гульде, Менухине, Фишере-Дискау, Давиде Ойстрахе и др. Автор ряда книг, среди которых: Глен Гульд. «Нет, я не эксцентрик!»; «Последний пуританин».

¹⁴ *Хризотемиды* — персонаж оперы Р. Штрауса «Электра», сестра главной героини.

¹⁵ Более подробно о взглядах Гульда на творчество Рихарда Штрауса см. в статье: В защиту Рихарда Штрауса // *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 95–102.

¹⁶ Гульд не употреблял никакого алкоголя.

¹⁷ «До, ре, ми» — шлягер из кинофильма «Звуки музыки», снятого в 1965 году Робертом Уайзом.

¹⁸ Лента представляет собой экранизацию одноименного бродвейского мюзикла, музыку и слова для которого написали Ричард Роджерс и Оскар Хаммерстайн.

¹⁹ Подробнее об этом см.: Итак, писать ты хочешь фугу? // *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 231–236.

Часть четвертая. Человек эпохи Возрождения

¹ *Rolling Stones* — британская рок-группа, достигшая пика своей популярности в 1960-х годах. Помимо Брайана Джонса в группу входили также Мик Джagger, Кит Ричардс, Билл Уаймен, Чарли Уоттс. *Bart Rolan* (1915–1980) — французский семиолог, литературовед.

Беккет Самюэл (1906–1989) — ирландский писатель и драматург; один из основоположников театра абсурда.

² В русском переводе см.: *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 117–129.

³ В русском переводе см. *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 169–185.

⁴ В русском переводе см. *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 17–20.

⁵ *Art deco* — художественный стиль, сформировавшийся в 1908–1912 годах и достигший расцвета в 1920–1930 годы. В 1918–1939 годах получил распространение во Франции, отчасти в других странах Европы и США. Толчком к развитию этого стиля послужила парижская выставка 1925 года, где экспонировались последние достижения в области архитектуры, проектирования интерьера, мебели, изделий из металла, стекла, керамики.

⁶ *Кларк Петула* (род. 1932) — известная британская певица, исполнительница популярной музыки.

⁷ *Шварцкопф Элизабет* (1915–2006) — немецкая певица, одна из наиболее выдающихся сопрано второй половины XX века. Особенно прославилась своими интерпретациями опер Моцарта и Штрауса, а также песенного репертуара.

⁸ *Orphelia Lieder* («Песни Офелии») — часть вокального цикла Р. Штрауса из шести песен ор. 67 (1918).

⁹ *Стрейзанд Барбара* (род. 1942) — американская актриса, режиссер, продюсер, сценарист, певица и композитор.

¹⁰ Лейт Уолтер (1906–1979) — британский музыкальный продюсер, художественный руководитель звукозаписывающей фирмы *His Master's Voice*. Организовал оркестр «Филармония».

¹¹ Имеются в виду Пятая (ор. 10 № 1), Восьмая («Патетическая» — ор. 13) и Тридцать вторая (ор. 111) фортепианные сонаты Бетховена.

¹² *Modern Jazz Quartet* начал свою деятельность в 1940-е годы как ритм-группа оркестра Диззи Гиллеспи. В 1951 году, после того как оркестр Гиллеспи распался, квартет начал выступать и записываться самостоятельно. Во главе коллектива — пианист Джон Льюис. Под влиянием новых идей квартетисты обратились к барочной музыке и в первую очередь к творчеству И. С. Баха.

¹³ *Мамфорд Льюис* (1895–1990) — американский историк, философ, занимавшийся проблемами технологии. Рассматривал иерархические цивилизации как *мегамашины*, где люди сведены к стандартизированным и взаимозаменяемым компонентам. Поэтому техника перестает быть простым инструментом, но сама становится активным субъектом реальности, трансформирующим человека по своему образу и подобию. Главные труды: «Техника и цивилизация» (1934) и «Миф о машине» (1967).

Лемойн Жан (род. 1914) — франко-канадский журналист, переводчик, литературный критик и режиссер.

Шарден Тейяр де (1881–1955) — французский теолог и философ, один из создателей теории ноосферы.

¹⁴ *Ивнинг Гарольд Адамс* (1894–1952) — канадский экономист. В 1940-е годы занялся изучением теории коммуникации.

¹⁵ *Муз Роберт* (1934–2005) — американский конструктор электронных музыкальных инструментов. Основанная им фирма с 1964 года выпускала первые в мире модульные (аналоговые) синтезаторы.

¹⁶ Статью «Перспективы звукозаписи» в русском переводе см.: *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 95–115.

¹⁷ *The medium is the message (англ.)* — существует два расхожих перевода на русский язык этой формулы: 1) «послание есть послание» и 2) «средство есть само содержание».

¹⁸ *Брандо Марлон* (1924–2004) — выдающийся американский актер театра и кино. Дважды лауреат премии «Оскар». Убежденный приверженец системы К. С. Станиславского.

¹⁹ *Кросби Бинг* (наст. имя и фам. Гарри Лиллис) (1903–1977) — американский актер кино и телевидения, эстрадный и радиопевец, продюсер.

²⁰ *Синафра Фрэнк* (1915–1998) — американский актер, певец и шоумен.

²¹ 19 февраля 1878 года в США Томасом Эдисоном (1847–1931) был запатентован фонограф — прибор для механической записи звука и его воспроизведения.

²² *Деконструкция* (от *de* «обратно» и *constructio* «строю») — понятие в современной философии и искусстве, означающее понимание посредством разрушения стереотипа или включения в новый контекст. Разработано Дерридой, однако восходит к понятию *деструкции* Хайдеггера.

²³ *Постмодернизм* — термин, обозначающий структурно сходные явления в общественной жизни и культуре современных развитых стран, художественное движение, объединяющее ряд нерелигиозных художественных направлений конца XX века. Постмодернизм явился результатом отрицания отрицания. В свое время постмодернизм отверг классическое, академическое искусство и обратился к новым художественным формам. Однако по прошествии ряда лет сам стал классикой.

²⁴ Англичанка *Розмари Браун* провела сотни сеансов «бессознательного творчества»: писала пьесы (в стиле Бернарда Шоу) и статьи, в том числе научные работы по психологии (в стиле Юнга), играла незнакомую музыку, напоминавшую по стилю Баха, Моцарта, Рахманинова, рисовала кистью. В потустороннюю «могучую кучку», которая сотрудничала с Розмари Браун, входило двенадцать великих мастеров: Лист, Шопен, Шуберт, Бетховен, Бах, Брамс, Шуман, Дебюсси, Григ, Берлиоз, Рахманинов и Монтеверди. Гульд отцензировал диск Розмари Браун *A musical Sûance* в журнале *High Fidelity* в декабре 1970 года. Рецензию под названием «Малютки Розмари» см. в издании: *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 187–190.

²⁵ П. Д. К. *Бах* — персонаж статьи Г. Гульда «Факт, фантазия или историко-психоаналитический этюд: заметки из П. Д. К.-подполья» (см. в издании: *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 177–181).

²⁶ *Лайнус* — персонаж комикса Чарльза Шульца *Peanuts* («Орешки»), необычайно популярного в Северной Америке: маленький, но философски мыслящий ребенок, который не может расстаться со своим одеялом, под которым он чувствует себя в безопасности.

²⁷ См. статью «Гольдберг-вариации» в издании: *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 33–39.

²⁸ См. статью «Штраус и будущее электроники» в издании: *Глен Гульд*. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 102–110.

²⁹ «Священные сонеты» Джона Донна (1572–1631) — позднее сочинение английского поэта, написанное под влиянием книги главы ордена иезуитов Игнатия Лойолы «Духовные упражнения».

- ²⁹ Перевод названий сонетов с английского Михаила Гаспарова.
- ³⁰ «Последние письма немцев из Сталинграда» были написаны солдатами гитлеровской армии, но в силу ряда обстоятельств не дошли до адресатов. Позднее были опубликованы. На русском языке см.: Знамя, 1990, № 3.
- ³¹ Перевод письма с немецкого И. Шербаковой.
- ³² Перевод письма с немецкого И. Шербаковой.
- ³³ Аллюзия на симфоническую поэму Р. Штрауса «Смерть и просветление».
- ³⁴ Встреча Гульда и Менухина на СВС состоялась в ноябре 1965 года. Диалог двух музыкантов в перерывах между исполнениями в русском переводе опубликован в издании: Монсенжон Б. Глен Гульд. «Нет, я не эксцентрик!» Указ. изд. С. 93–98.
- ³⁵ Джонни Карсон (1925–2005) — знаменитый американский телеведущий, один из создателей жанра вечерних телевизионных развлекательных шоу. Пришедший на телевидение в конце 1940-х годов, Карсон сделал блестящую карьеру, выступая в роли ведущего телевикторин и автора комических монологов.
- ³⁶ Кавендиш Дик (род. 1936) — американский актер и телеведущий.
- ³⁷ Термин *Muzak* относится к мягкой, спокойной популярной музыке, звучащей в супермаркетах, аэропортах, лифтах и проч. Выражение также употребляется как метафора по отношению к любому виду легкой музыки, спокойного джаза и др.
- ³⁸ *Pet* (англ.) — любимец, любимица.
- ³⁹ См. статью: Идея Севера. Вступление // Глен Гульд. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 149–151.
- ⁴⁰ Джексон Александр Янг (1882–1974) — канадский художник, член Группы Семи, прославившийся изысканными канадскими пейзажами.
- ⁴¹ *Under Milk Wood* — фильм-экранизация по роману знаменитого английского поэта Дилана Томаса.
- ⁴² См. статью: Идея Севера. Вступление // Глен Гульд. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 150–151.
- ⁴³ В русских переводах см.: Радио как музыка: беседа Глена Гульда с Джоном Джессопом // Глен Гульд. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 135–146; Там, где радио становится музыкой // Б. Монсенжон, Глен Гульд. «Нет, я не эксцентрик!» Указ. изд. С. 101–117.
- ⁴⁴ Аллюзия на сочинение Яна Сибелиуса «Финляндия».
- ⁴⁵ *Инуиты* — самоназвание канадских эскимосов.
- ⁴⁶ См. об этом в статье «Радио как музыка: беседа Глена Гульда с Джоном Джессопом» (Глен Гульд. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 135–146).
- ⁴⁷ *Меннониты* — последователи протестантского течения, возникшего в 1530-х годах среди анабаптистов, отрицавших крещение младенцев и практиковавших повторное крещение взрослых. Название связано с именем голландского священника Менно Симонса (1496–1561), покинувшего в 1535 году Католическую церковь и примкнувшего к анабаптистскому движению. В основе учения меннонитов лежат общепротестантские идеи (авторитет Библии, спасение верой, всеобщее священство), с поправкой на тезисы анабаптистского Шляйтхаймского исповедания 1527 года и труды Менно Симонса. Высшими органами управления являются конференции, принимающие коллективные решения. Во второй половине XIX века произошло новое массовое переселение меннонитов в Северную Америку.

Часть пятая. Портрет артиста

- ¹ *Хьюз Говард* (1905–1976) — американский предприниматель, мультимиллионер. В старости вел жизнь затворника, не брился и не стригся.
- ² «Призрак оперы» — готический роман Гастона Леру (1868–1927), по сюжету которого осуществлено несколько театральных постановок и снято несколько фильмов. Наиболее известен мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера (1986), который с неизменным успехом до сих пор идет в Королевском театре.
- ³ *Old Torontonian* (англ.) — старый торонтец.
- ⁴ См. сноску 1 в этой части.
- ⁵ «*Viduiot*» — игра слов (видео+идуот).
- ⁶ *The Mary Tyler Moore Show* — телевизионный сериал, созданный и спродюсированный североамериканским кинорежиссером и сценаристом Джеймсом Бруксом (род. 1940).
- ⁷ 80° по Фаренгейту — примерно 27° по Цельсию.

- ⁸ *Эскарго* — блюдо из улиток, по вкусу несколько напоминающее грибы.
- ⁹ *Дюбал Дэвид* — американский пианист, музыкальный писатель, лектор; в течение двадцати лет возглавлял нью-йоркскую радиостанцию классической музыки WNCN. Автор книг «Разговоры с Менухиным», «Вспоминая Горовица» и др.
- ¹⁰ *Уотергейтский скандал* (Уотергейтское дело) — политический скандал в США в 1972–1974 годах, закончившийся отставкой президента Никсона. Единственный за всю историю США случай, когда президент официально досрочно прекратил исполнение обязанностей.
- ¹¹ На *Квебекском референдуме* 1980 года был поставлен вопрос о возможности начала переговоров с федеральным правительством об отделении Квебека от Канады. «За» проголосовало 40% избирателей.
- ¹² ESP — экстрасенсорное восприятие — возможность получения информации паранормальным способом. Термин был придуман в Университете Дьюка исследователем Рейном для обозначения таких способностей, как телепатия и ясновидение.
- ¹³ *Пресвитерианская церковь* — название, утвердившееся за кальвинистскими церквями в Шотландии и в Англии, возникшими во второй половине XVI века. Каждая община верующих управляется консисторией из пресвитеров, избираемых из числа мирян, и пастора. Несколько общин образуют ассоциацию из пасторов и пресвитеров от каждой общины; над ассоциациями стоят провинциальные и национальные синоды. Кроме Шотландии и Англии, пресвитерианские церкви распространены в США, Канаде, Австралии и Новой Зеландии.
- ¹⁴ *Маритен Жак* (1882–1973) — французский философ, теолог, основатель неотомизма. Получил протестантское воспитание, затем перешел в католичество. Своей задачей ставил интегрировать современную ему философию с идеями Фомы Аквинского.
- ¹⁵ *Жан Лемюин, Пьер Тейяр де Шарден* — см. комментарий 13 к части четвертой: «Человек эпохи Возрождения».
- ¹⁶ *Гиллис Пауль* (1886–1965) — немецкий теолог и философ, представитель протестантской «неоортодоксии».
- ¹⁷ *Христианская наука* (*Christian Science*) — одна из протестантских сект, созданная в 1870-х годах в Америке.
- ¹⁸ О взглядах Гульда на идеи Лемюина подробнее см. в статьях Гульда «Музыка и технология» (Глен Гульд. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 116–119) и «Рубинштейн» (там же; с. 51).
- ¹⁹ *Либран Калли* (1883–1931) — американский поэт, философ и художник ливанского происхождения. Известен сборником своих духовных поэм «Пророк» (1923). Одно из главных достоинств его творчества — органичный сплав восточных и западных философских доктрин.
- ²⁰ *Уоттс Алан* — американский философ, теолог, толкователь дзен-буддизма.
- ²¹ «Женщина в песках» (1962) — культовый роман японского писателя Кобо Абэ (1924–1993).
- ²² В русском переводе интервью с Д. Брейтуэйтом см.: Монсенжон Б. Глен Гульд. «Нет, я не эксцентрик!» Указ. изд. С. 49–57.
- ²³ *Финдл Тимоти Ирен Фредерик* (1930–2002) — один из наиболее выдающихся писателей Канады, кавалер высших орденов Канады и Франции. Его роман *The Wars* («Войны») 1977 года был удостоен премии генерал-губернатора.
- ²⁴ *Дископатия* — собирательное название патологий межпозвоночных дисков.
- ²⁵ «Ханна и ее сестры» — трижды «оскароносный» фильм-мелодрама Вуди Алена, созданный по его же сценарию.
- ²⁶ *Эзофагит* — воспаление пищевода.
- ²⁷ *Шизоидный характер* — нозологическое обозначение широкой категории лиц с чертами застенчивости, робости, ранимости, конструирующих свой жизненный и профессиональный путь с ограничением социальных контактов.
- ²⁸ См.: Глен Гульд интервьюирует Глена Гульда относительно Глена Гульда // Избранное. Глен Гульд. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 77–92.
- ²⁹ Имеется в виду роман Дж. Оруэлла «1984».
- ³⁰ *Питад* в Швейцарии тесно связан с именем Иегуди Менухина. С 1956 года там проходит международный музыкальный фестиваль, а в 1997-м всемирно известный скрипач основал *Menuhin Music Academy in Gstaad*.
- ³¹ Все перечисленные здесь статьи (за исключением «Назад к Баху») в русском переводе см. в издании: Глен Гульд. Избранное. Указ. изд. Кн. II.
- ³² Статью «Конференция в Порт-Чилкоте» см. там же.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же.

³¹ Там же.

³² Рич Литтл (род. 1938) — популярный канадский пародист, телеведущий и киноактер. Прославился пародиями на звезд Голливуда и американских президентов — Никсона, Рейгана и др.

³³ Настоящая статья — пародия на последний том мемуаров Артура Рубинштейна, опубликованный в Нью-Йорке в 1980 году под названием «Мои долгие годы».

Суппершоу — по мнению Б. Монсенсона, здесь у Гюльда игра слов, основанная на сходстве существительного *supper* (помимо ужина, оно может означать благотворительную вечеринку) и приставки *super* («сверх»), видимо намекающей одновременно и на гастрономические, и на шоуменские пристрастия автора мемуаров. Но, возможно, речь идет о том своеобразном сочетании вечеринки и концерта, которое достаточно типично для североамериканской культуры. *Мод-Харбор* — название вымышленного порта в арктической части Канады. (Прим. А. Хитрука).

³⁴ В русском переводе см.: Глен Гюльд. Избранное. Указ. изд. Кн. П.

³⁵ Вудхауз Палем Грэнвилл, сэр (1881–1975) — популярный писатель-юморист, драматург, комедиограф. Произведения Вудхауза пользовались огромным успехом, им восхищались многие знаменитости от Киплинга до Оруэлла. Наиболее популярен цикл романов о молодом британском аристократе Берте Вустере и его находчивом камердинере Дживсе, а также снятый по мотивам этого цикла британский телесериал «Дживс и Вустер» (1990–1993), в котором снялись известные комические актеры Стивен Фрай и Хью Лори.

³⁶ «Монополия» — настольная игра в жанре экономической стратегии для двух и более человек. Получила наибольшую популярность в конце XX века во многих странах мира, включая Россию. Цель игры — рационально используя стартовый капитал, добиться банкротства других игроков.

³⁷ Цветовой тест Люшера — психологический тест, разработанный доктором Максом Люшером. Цветовая диагностика Люшера позволяет измерить психофизиологическое состояние человека, его стрессоустойчивость, активность и коммуникативные способности.

Часть шестая. Последний пуританин

¹ Сонаты для альтгорна у Хиндемита нет; возможно, имеется в виду его Соната для саксофона.

² Статус «Артист *Columbia*» предоставлялся музыканту, который связывал себя обязательством записываться только на *Columbia*. «Артистами *Columbia*» были, кроме Гюльда и Гюровича, Элизабет Шварцкопф, Рената Тебальди, Мариан Андерсон, Марио Ланца, Поль Робсон, Джордж Лондон; Вэн Клайберн, Сергей Прокофьев, Яша Хейфец, Иегуди Менухин; Леонард Бернштайн, Аарон Копленд, Герберт фон Караян, Отто Клемперер, Игорь Стравинский и многие другие знаменитые музыканты.

³ Оркестр *Aklavik* — несуществующий оркестр северо-западных территорий Канады.

⁴ *Клео Анри-Жорж* (1907–1977) — французский режиссер, сценарист, продюсер.

⁵ «Новая волна» — направление в кинематографе Франции конца пятидесятых — шестидесятых годов XX века. Главное отличие от преобладавших тогда коммерческих фильмов — отказ от устоявшегося и уже исчерпавшего себя стиля съемки и от предсказуемости повествования.

Представителями «Новой волны» стали, прежде всего, молодые режиссеры, прибегавшие к экспериментам и радикальным для того времени приемам. Основоположники стиля — Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер и др.

⁶ *Südwestfunk* — камерный оркестр Баден-Бадена.

⁷ Рецензия на книгу Эрнста Кренека «Очерченные горизонты: размышления о моей музыке» (*Horizons Circled: Reflections on my music* by Ernst Krenek. Berkeley: University of California Press, 1974) была опубликована в журнале *Piano Quarterly* (зима 1974/1975).

⁸ *Sesame Street* — «Улица Сезам», популярная образовательная детская передача.

⁹ Флэйшер Леон (род. 1928) — американский пианист и дирижер. В 1952 году стал первым лауреатом Конкурса королевы Елизаветы в Брюсселе среди пианистов. Однако дальнейшему расцвету его концертной карьеры помешала торсионная дистония, из-за которой он практически потерял возможность пользоваться правой рукой. В его репертуаре оставались сочинения для левой руки, в том числе специально написанный для него и его коллеги Гэри Граффмана (страдавшего тем же заболеванием) Концерт для двух фортепиано с оркестром Уильяма Болкома, в котором обе фортепианные партии предназначены для исполнения одной рукой.

¹⁰ Лебрехт Норман (род. 1948) — британский музыкальный обозреватель, ведущий трех ток-шоу на радио BBC, посвященных вопросам культуры. Автор книг «Кто убил классическую музыку», «Мастро Миф», «Вспоминая Малера» и др. Выражение «кока-колизация классической музыки» Лебрехт использовал в своем бестселлере «Кто убил классическую музыку».

¹¹ В русском переводе см.: Глен Гюльд беседует с Тимом Пейджем // Глен Гюльд. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 205–212.

¹² *Архилох* (VII в. до христ. эры) — древнегреческий лирик. Писал эпиграммы, элегии, гимны, особенно прославился своими язвительными ямбами.

¹³ Берлин Исайя, сэр (1909–1997) — английский философ и ученый, специалист в области политических наук. В книге «Еж и лиса» (1953) Берлин рассматривает фигуру Льва Толстого как писателя, тщетно пытавшегося найти в истории какую-либо объединяющую нить.

¹⁴ См. об этом: Вокруг Моцарта: Глен Гюльд беседует с Бруно Монсенсоном // Глен Гюльд. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 41–53.

¹⁵ Рецензия на книгу *Glenn Gould. Music and Mind* Джоффри Пейзанта на русском языке см.:

Биография Глена Гюльда // Глен Гюльд. Избранное. Указ. изд. Кн. П. С. 198–202.

¹⁶ См. об этом: Монсенсон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги. М., 2002. С. 8.

¹⁷ Теркел Луис «Стадс» (род. 1912) — американский писатель, актер, радиожурналист. Его первая книга — «Тиганты джаза» — вышла в свет в 1956 году. Большинство книг Теркела посвящено истории США. Произведение «Стадс» он получил благодаря сходству с героем трилогии Дж. Т. Фарреллота о Стадсе Лонигане, который также обходился без водительских прав.

Миллер Джонатан (род. 1934) — английский актер, режиссер, продюсер, литератор и доктор медицины. Он проделал путь от актера до продюсера и режиссера многочисленных театральных, телевизионных и оперных постановок. За свою карьеру получил множество театральных наград и почетных званий, в 1983 году был награжден Орденом Британской империи, а в 2002-м возведен в рыцарское достоинство.

¹⁸ Фольклорный фестиваль *Mariposa* был основан в Ориллиа, Онтарио, в 1961 году. Название заимствовано из книги С. Ликока «Веселые рассказы о маленьком городке».

¹⁹ В русском переводе см.: Глен Гюльд берет интервью у самого себя насчет Бетховена // Глен Гюльд. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 54–62.

²⁰ В русском переводе см.: Хиндемит: придет ли его время? Опять? // Глен Гюльд. Избранное. Указ. изд. Кн. I. С. 151–154.

²¹ В русском переводе см.: Стоковский в шести сценах // Глен Гюльд. Избранное. Кн. II. С. 18–44.

Wand (англ.) — волшебная палочка, дирижерская палочка, прут, жезл, скипетр.

²² «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» — американский кинофильм 1969 года. Вошел в анналы Голливуда как самый кассовый вестерн в истории. Фильм основан на реальных событиях из жизни Буча Кэссиди (1866–1908) и Сандэнса Киды (1867–1908) — двух легендарных бандитов, которые промышляли нападением на банки и грузовые поезда.

²³ См. об этом: Глен Гюльд интервьюирует Глена Гюльда относительно Глена Гюльда // Глен Гюльд. Избранное. Указ. изд. Кн. II. С. 77–92.

²⁴ Уэллс Орсон (1915–1985) — актер, режиссер, сценарист, продюсер. Известен своими фильмами (среди них «Гражданин Кейн»), поставил множество шекспировских пьес в театре и сыграл множество шекспировских ролей, в том числе и в собственных фильмах («Макбет», 1948; «Отелло», 1951; «Полночные колокола» («Фальстаф»), 1966).

²⁵ Фильм Майка Ходжеса *The Terminal Man* («Человек, несущий смерть») — экранизация бестселлера Майкла Крайтона.

²⁶ «Причастие» («Зимний свет») — второй фильм трилогии («Как в зеркале», «Причастие», «Молчание») Ингмара Бергмана.

²⁷ *Уэльманская церковь* — ответвление методистской англиканской церкви.

²⁸ Аллюзия к названию коллектива «Сент-Мартин-ин-зе-Филдс».

²⁹ Шуллер Бонтер (род. 1925) — американский джазовый музыкант (валторнист), композитор. По происхождению немец. Автор ряда музыковедческих работ.

³⁰ Отсылка к *Торо Генри Дэвид* (1817–1862) — американскому писателю и философу, стороннику жизни на природе.

³¹ Бенефициарий (от лат. *beneficium* — благодеяние) — лицо, пользующееся благами по договору или на ином законном основании.