

Гленн Гульд
в качестве главного героя романа
Мирта Комела «Прикосновение
пианиста»

Роман словенского писателя Мирта Комела «Прикосновение пианиста» («Pianistov dotik»), представляет собой интересный и отчасти уникальный пример взаимодействия элементов литературы non-fiction с художественным вымыслом: жизнь и характер реально существовавшего музыканта легли в основу авторского литературного изучения философских по своей природе вопросов места тела в искусстве, отношений между исполнителем и его инструментом, слияния физического и духовного в творческом акте.

«Прикосновение пианиста» стало дебютным романом словенского писателя, поэта, философа и университетского преподавателя Мирта Комела. Он вышел в свет в 2015 г., а в 2016 г. оказался в числе финалистов на получение премии Кресник, присуждаемой газетой «Дело» («Delo») за лучший словенский роман года. Комел родился в 1980 г. в Шемпетре при Горице, он — выпускник философского факультета университета в Любляне, где в 2010 г. защитил диссертацию на тему «Философский взгляд на отношения между дискурсом и насилием» под научным руководством Младена Долара, всемирно известного представителя, наравне со Славоем Жижекком, люблянкой школы психоанализа. Комел работает доцентом философии отдела культурологии на факультете общественных наук университета в Любляне, а также является научным сотрудником Центра изучения культуры и религии Словенской академии наук и искусств.

Роман «Прикосновение пианиста», который можно отнести к жанру философского романа, посвящен вопросу прикосновения в призме его художественного осмысления. Его написанию предшествовало философско-культурологическое исследование — монография Комела под названием «Попытка некоторого прикосновения»¹. Автор идет вслед за своим авторитетным учителем М. Доларом и его самой знаменательной работой «Голос и ничего больше»², которая посвящена углубленному рассмотрению феномена голоса в истории философии, а также через призму психоанализа. Применяв разработанный Доларом философский метод, Комел обращается к другой важной составляющей человеческого восприятия и самовыражения, определяющей отношение субъекта с миром вещей и другими людьми, — осязанию. В романе внимание автора сфокусировано на фигуре пианиста и его связи с инструментом, то есть на самом акте тактильного прикосновения, который становится опытом приобщения к абсолютному, его самой большой и единственной страстью в жизни. Главного героя зовут Габриэль Гольдман, его образ основывается на реальной личности выдающегося канадского пианиста Гленна Гульда. В статье мы рассмотрим точки соприкосновения протагониста с реальным персонажем и то, почему фигура гениального исполнителя была настолько важна для писателя, что он решил поставить ее в центре своего произведения.

Роман начинается в одной из больниц Нью-Йорка, где после психического слома оказывается главный герой. Это отправная точка, отталкиваясь от нее, рассказчик, повествующий от третьего лица, погружает нас во вторую временную перспективу, с помощью которой мы узнаем обо всем, что этому предшествовало: о детстве будущего пианиста, начиная с рождения и до момента знакомства с фортепиано, ставшего для него судьбоносным, о годах его обучения, восхождения в мир высокой музыки и виртуозной игры. Любовный эпизод — мимолетная встреча с загадочной молодой красавицей — вносит в повествование еще один аспект прикосновения, невозможность которого приводит героя к

очередному кризису. Точкой над «i» становится посещение производственного цеха Steinway&Sons, где музыкант наглядно сталкивается с внутренним устройством клавишного инструмента и огромным множеством прикосновений, которые нивелируют «первоначальное» прикосновение пианиста. Ужас от раскрытия внутренней работы машины, которая может полностью заменить столь интимную работу тела пианиста, повергает героя в шок. К нему приходит осознание слов его учителя, профессора Савского, о «музыке без музыканта», понимание того, что, вопреки гениальности своего касания, в будущем для существования музыки, возможно, он больше будет не нужен. Тогда с героем и происходит слом, в нем рождается фобия прикосновения, он не может ни до чего дотронуться, кроме своего пианино. Это надломленное состояние, однако, оказывается необходимым этапом на пути к тому, что он искал все это время, что дает возможность преодолеть любую механизированность, — к открытию собственной созидательности, но не во имя потенциального слушателя, а ради самого творческого акта.

Немаловажную роль в структуре романа играет фигура рассказчика, которая объединяет различные языковые регистры, от дистанцированного иронического до высоко поэтического, не без вкраплений теоретических философских отступлений. Так, критик Альяж Кривец отмечает: «С одной стороны, мы сталкиваемся с живой и остроумной составляющей, которую диктуют языковые игры и своеобразная ироническая дистанция от повествователя до протагониста. С другой — в некоторых главах мы встречаемся с более серьезным тоном, для которого характерно несравненно меньшее отличие между повествователем и героем, а также с поэтическими пассажами, временами уходящими в чрезмерную патетичность. Хотя каждая из составляющих в романе имеет свое место, кажется, что переход между первым и вторым регистрами иногда выполнен слишком грубо»³.

В качестве прототипа для Гольдмана, как мы уже сказали, послужила одна из самых знаковых фигур в истории фортепианного искусства — гениальный и эксцентричный

канадский пианист, дирижер, композитор, писатель, философ Гленн Гульд, родившийся в 1932 г. в Торонто и умерший там же в 1982 г. В тридцать два года, на пике своей славы, пианист решил оставить концертную деятельность, чтобы посвятить себя студийным звукозаписям своих исполнений и выступлениям на радио. Гульд являлся обладателем уникальной фортепианной техники, славился четкостью туше даже при очень высоких темпах. У пианиста была выдающаяся способность предлагать каждый раз новые трактовки одного и того же музыкального произведения, что связывают с его особым отношением к процессу музицирования как к духовному и интеллектуальному поиску. Поведение пианиста отличало ряд странностей, так, говорят, что в последние годы своей жизни он мог прикасаться только к своему пианино, все остальное время он носил перчатки. Именно этот любопытный момент и стал отправной точкой для Комела, которого настолько вдохновила эта особенность, что он решил позаимствовать ряд черт у канадского пианиста для создания образа своего героя, для изучения психологии музыканта в его отношении с инструментом и музыкой как таковой.

Страстную любовь к музыке Гульд перенял у своей матери Флоранс Гульд, набожной христианки, органистки в приходской церкви. Она также стала его первым учителем игры на пианино. С той поры как маленький Гленн научился сидеть, она устраивала его у себя на коленях перед пианино и играла на инструменте, эти яркие моменты первой, по сути тактильной, встречи с музыкой несли в себе для ребенка и матери большой эмоциональный заряд. Согласно легенде, именно от нее Гульд унаследовал привычку напевать мелодию себе под нос во время игры, от которой он так никогда и не смог избавиться и которая в дальнейшем создавала серьезные проблемы при звукозаписи⁴. Габриэль Гольдман, герой книги Комела, тоже знакомится с музыкой благодаря своей матери Цецилии, которая, занимаясь домашними делами, все время поет. Маленький Габриэль точно так же начинает все время что-то мурлыкать себе под

нос, чем вызывает большую озабоченность своей матери, видящей в этом несомненный дефект. Фигура отца Натана Гольдмана, состоятельного еврейского торговца консервами, играет в романе отрицательную роль для будущего музыканта. Отец не является частью мира музыки матери, не любит и не признает искусство как таковое, считает его бесполезным, предназначенным только себе самому, и, как следствие, не одобряет интересы мальчика. Если говорить о Гульде, то его отец оказывается исключенным из особых отношений между ребенком, музыкой и матерью. По профессии он был мастером по выделке кожи и меха, то есть, как и Натан Гольдман, участвовал в убийстве животных, что, возможно, объясняет особенную любовь Гленна Гульда к последним (он завещал все свое состояние обществу по защите животных). Фигура отца таким образом представляет собой некую угрозу, от которой во что бы то ни стало необходимо выставить щит. Отметим, что отец Гульда все же принял участие в его карьере пианиста, сделав для него стул с обрезанными ножками, который подходил под различные наклоны пола. Об этом стуле, ставшем настоящим фетишем для музыканта, Гульд говорил, что предпочитает его самому И.С. Баху⁵.

Необходимость вырабатывать защитные рефлексy от угрожающей фигуры отца наблюдаются и в словенском романе: «Согласно присущему ему мальчишескому внутреннему устройству ребенок превозносил мать, ее пение и танцы, и голос, и фигуру, с таким же рвением, как он презирал отцовскую законодательную власть, именем которой верховное постановление предписывало, чтобы пение заканчивалось тогда, когда уставший глава семьи приходил домой. [...] В тот момент, когда Натан возвращался с работы и в коридоре слышался звон ключей, Цецилия, испуганная, прекращала петь и молча продолжала то, чем она в данный момент занималась»⁶. У Габриэля Гольдмана все же возникает в жизни положительная мужская фигура — это его дед по матери по имени Евген Брувель, русский пианист-любитель, мигрировавший из России после революции

сперва во Францию, а потом в США. Именно он становится для героя первым учителем музыки, когда Цецилия решает развестись с мужем и уходит вместе с сыном жить к своему отцу. У этого персонажа, как у Цецилии и Габриэля, была странная привычка постоянно выстукивать пальцами какую-нибудь мелодию, которую он позже старался прикрыть игрой на фортепиано, делая таким образом вид, что он репетирует даже в отсутствие инструмента. Писатель изображает Габриэля маленьким вундеркиндом с феноменальной памятью, моментально схватывающим партии и проявляющим невероятный интерес к игре на пианино, дед тут же узнает в своем внуке музыкального гения. После смерти деда Габриэль переселяется в унаследованную от него квартиру на Манхэттене, и с того времени его отшельнический образ жизни во многом напоминает чудаковатые привычки знаменитого канадца. Наиболее продуктивное и активное время для работы у героя было ночью, тогда им овладевал самый настоящий демон, стремление играть становилось чем-то неподконтрольным. Говоря о самом стиле игры, Комел в одном из интервью указывает на еще одну очевидную черту, которая оказывается общей у обеих персонажей, а именно та особенная манера, которой Гульд играл Баха, предлагая свое индивидуальное прочтение, когда глубоко религиозные произведения исполнялись абсолютно механически, а репертуар школьной программы приобретал утонченные романтические ноты⁷.

Будучи уже известным пианистом, Гольдман, как и его прототип, очень быстро остывает к концертной деятельности, его раздражает публика, которая приходит на концерты, их пустые и бесполезные разговоры о музыке, вся поверхностность и коммерческий аспект светскости, а также необходимость контактировать с людьми, пожимать им руки: «Самый же большой дискомфорт у него вызывала уже одна только мысль об обязательных рукопожатиях, отвратительное сдавливание ладони и особенно случавшиеся периодически доверительные касания предплечья, верхней части руки, плеч, при помощи которых, Бог знает

отчего, выражают симпатию дотрагивающегося к тому, кого касаются» (153). У героя романа, как и у Гульда, развивается настоящая фобия телесного контакта. Гульд не желал ни до чего дотрагиваться своими руками, брать что-либо, и меньше всего ему хотелось касаться рук других людей, настолько он боялся заразиться какой-нибудь инфекцией и умереть. Так, он преследовал в суде одного несчастного, который имел неосторожность слишком сильно пожать ему руку. Знаменателен в этой связи случай в представительстве производителя фортепиано Steinway&Sons на Парк-Авеню, который произошел с Гульдом в 1960-е гг. и который по-своему интерпретирует Комел в романе. Один из работников дружелюбно похлопал Гульда по спине, что повлекло за собой очень серьезные психосоматические последствия у пианиста. Долгие месяцы он жаловался на боли в руке, на то, что он не может играть, в качестве лечения музыкант использовал сильнейший препарат кортизон (предназначенный для лечения патологий позвоночника и суставов, а также надпочечниковой недостаточности), на руку также был наложен гипс, что, однако, не оказало желаемого пианистом действия⁸. Артист, охваченный страхом и тревогой, отменил на долгое время все концерты и даже подал на компанию в суд. Так дружеский жест привел к поистине катастрофическим последствиям. В одном из писем Гульд упоминал об этом событии: «Я не поеду в Европу этой зимой. Чуть более месяца назад я получил повреждение левой руки и плеча в Стейнвей-Холле в Нью-Йорке в результате того, что мы могли бы любезно назвать „несчастливым случаем“. Поскольку последний возник по причине глупости одного из главных сотрудников Стейнвея и будет предметом юридического разбирательства, я не могу без содрогания говорить об этом»⁹.

Комел делает посещение фабрики Steinway&Sons, где Гольдман наблюдает за производством фортепианной механики и переживает потрясение, ключевым моментом своего романа. Здесь же появляется эпизод с работником фабрики, который добродушно треплет молодого человека по спине,

в результате чего тот теряет сознание. Эта внешне невинная череда событий приводит к настоящему внутреннему слому, который длится для героя месяцы, а может, и годы. Автор пытается разобраться, почему этот случай погружает артиста в столь глубокий кризис, вся суть которого концентрируется вокруг прикосновения: прикосновения к инструменту, живого прикосновения гения, а также человеческого контакта, отношения с Другим.

Скрипач, режиссер и исследователь творчества Гульда, Бруно Монсенжон, видит в случае в Стейнвей-Холле «зачатки решения» музыканта окончательно оставить сцену и концерты¹⁰. Официальная причина — благородный философский, моральный и эстетический выбор в пользу звукозаписи, которая, по мнению Гульда, является лучшим способом наладить связь с отдельно взятым индивидуумом в рамках его повседневной жизни и позволяет экстатическое воссоединение с ним вне навязчивой публичности концертных залов. Концертное выступление дает абсолютно особенное ощущение временности всего происходящего. Исполнитель, оголив себя своей игрой, вынужден вернуться к окружающей реальности, как будто снова «одеться», вернуться к своему «невыносимому Я»¹¹ и возбужденной массе слушателей. Остановившееся время превращается во время уходящее, в отличие от звукозаписи, где время имеет циркулирующий характер. Преклоняясь перед современными технологиями, Гульд предпочел записывать свои выступления в студии, где при помощи бесконечных повторов можно было избавиться от изъянов. Он считал, что таким образом он лучше устанавливает контакт не с публикой, а с каждым слушателем в привычном для того контексте. Монсенжон так описывает позицию Гульда: «Гульд покинул сцену, которую воспринимал как кровавую гладиаторскую арену, — чтобы продолжить свое дело в уединении студий звукозаписи. Совершив этот шаг, Гульд переосмыслил и роль исполнителя, и само понятие интерпретации. Концертная публика, какой бы искушенной она ни была, плохо понимает, что представляет собой жизнь гастролирующего му-

зыканта. То, что кажется ей исключительным событием, на деле является рутинной, и тот, кто эти будничные действия совершает, попадает в их ловушку. Стремление сохранить эмоциональную и художественную целостность произведения — в противовес соблазну поверхностной легкости, рассчитанной на успех, — отличает не многих артистов. Жизнь же большинства из них состоит из интриг, соперничества, сравнения себя с другими и скучных будней. Гульд этот мир понимать отказывался, он отвергал его с позиций морали. В целом он исходил из вполне автократического утверждения, что в искусстве не должно существовать понятия „спроса“, а лишь понятие „предложения“, — во всяком случае, артист не должен на „спрос“ публики ориентироваться¹². Таким образом отказ от выступлений на сцене исключает прямую возможность контакта со стороны Другого, пианист не желает быть эмоционально «тронутым» в ответ. Гульд, действительно, чувствовал страх перед концертной публикой как массой, которая казалась ему крайне недоброжелательной, ему не нравилось выставлять себя напоказ в своей наиболее глубокой интимности, в процессе музицирования. Визуальное прикосновение было для него так же неприятно, как и физическое. О своем неприятии концертной публики Гульд говорил следующим образом: «Для меня публичный концерт является чем-то жестоким, беспощадным и идиотским, это именно то, что побуждает дикарей, вроде этих людей из Латинской Америки, идти смотреть корриду! [...] Я ненавижу публику, но не в ее индивидуальных составляющих, а как массовое явление. Речь идет о силе зла, и [...] я отказываюсь подчиняться ее закону»¹³.

Герой книги Комела, изолировав себя от тактильного соприкосновения с окружающим миром, также постепенно отходит от физического взаимодействия с людьми, предпочитая общение и интервью по телефону: «Сейчас все было организовано с помощью ритуалов, которые защищали его от невыносимого контакта с неизбежными вещами его повседневной жизни: например, при помощи носков на ногах он устанавливал преграду между собой и полом, или пер-

чаток на руках, посредством которых он дотрагивался до всего, что его окружало, начиная с зубной щетки или стакана воды и вплоть до медных ручек на окнах и дверях. [...] С тем внешним миром ему не приходилось иметь особых дел, если не считать тех или иных посредников, выполнявших в отношении людей ту же неблагодарную роль, которая доставалась его перчаткам в отношении вещей: по телевизору он видел все, что радует и развлекает людей, занимает и гнетет; по радио он слышал то, чего люди не желают слышать, или то, что надеются завтра услышать; по телефону он разговаривал с музыкантами, редакторами, режиссерами, журналистами, знакомыми, родственниками, друзьями. Гостей в своей квартире он уже давно почти не принимал и поэтому все более редкие интервью для избранных газет и радиостанций давал в основном по телефону, так как не хотел подвергаться риску увидеть кого-либо у себя дома и таким образом чересчур приблизиться к этому человеку. С терпеливыми друзьями, которые еще были готовы его поддержать, он сохранял связь благодаря редким встречам в своей квартире, но прежде всего благодаря телефонным разговорам и переписке, которую многие считали старомодной привычкой, уже давно ушедшей в прошлое. [...] Ведь письмо так же, как и игра, — хотя и в несравненно меньшей мере — предоставляло ему недостающее удовольствие контакта с миром» (168–169).

Главный вопрос, которым задается автор, — почему соприкосновение с окружающим миром стало невыносимо для пианиста, почему он не может дотрагиваться ни до чего, кроме своего инструмента, и он предоставляет читателю возможность самому ответить на этот вопрос. Осязание — наиболее повседневное и привычное чувство, о котором никому не приходит в голову задумываться, — раскрывает, однако, и свою метафизическую составляющую, когда речь идет о музыке и об отношениях с Другим, когда метафора о том, что «что-то кого-то тронуло» получает свою реализацию. Человек стремится прикоснуться к тому, что он любит, и это самое естественное желание. Однако, если

у Гульда фобия прикосновения возникает как результат болезненной ипохондрии и некоторых психопатологических факторов, возводящих преграду между ним и окружающим миром, то в словенском романе этот вопрос поставлен в более широком экзистенциальном ракурсе. Обращаясь к вышеприведенной цитате, мы видим, что Комел прямоком заимствует специфические черты Гульда для своего персонажа, а именно активное общение по телефону: несмотря на, казалось бы, асоциальный характер, музыкант звонит и подолгу разговаривает, обнаруживая в себе настоящего болтуна. Так и фигура Гольдмана вдруг оказывается не социально изолированной, а окруженной большим количеством людей. Стереотип о художнике в отчужденном технизированном мире, своей судьбой и призванием обреченном на одиночество, на непонимание со стороны других, как следствие, отброшен. Здесь акцент смещается: для искренней и всецелой отдачи искусству пианисту нужно остаться наедине с музыкой, устанавливая эксклюзивную, по сути, физиологическую связь со своим инструментом.

Отторгая идею пассивности, не желая подвергнуться воле Другого, быть зависимым от него, музыкант отгораживается от окружающего мира и сам решает, насколько близко готов подпускать его к себе. Защищаясь от влияния со стороны Другого, не доверяя ему, возможно ли любить? Так в романе Комела возникает тема любви, любовного прикосновения, эмоционально-рецептивного акта «затронутости» со стороны Другого. Пианист знакомится с девушкой, их встреча крайне быстротечна и несет лишь платонический характер. Молодая женщина, не позволяя герою к себе прикасаться, тем самым становится для него самым воплощением неприкосновенности музыки и ее возвышенной (*sublime*) красоты. Комел, будучи продолжателем лакановского метода, таким образом отсылает к его определению блистательной красоты Антигоны, которое содержится в формуле «неприкосновенного прекрасного» (168–169). В этой связи следует также привести понятие лакановского психоанализа — объект *a*, как объект-причина желания, заключающийся во взгляде

или голосе и действующий как источник притягательности при условии, что мы не можем или не смеем к нему прикоснуться; на последнее указывает Комел, упоминая теорию Лакана в своем интервью¹⁴. Таким образом, любовный эпизод нужен автору, чтобы показать еще одну сторону того же прикосновения как неотъемлемую часть приобщения к опыту возвышенного. Герой осознает, что он «тронут» Другим, но не может дотронуться до него в ответ. Так же оказывается невозможным прикоснуться к музыке, одержимость ею переносится пианистом на его инструмент.

Гленн Гульд, в свою очередь, был известен асексуальностью, он избегал сентиментальных отношений, на которые смотрел с большим неприятием, вплоть до нелюбви к музыке Ф. Шопена, считавшейся им слишком женственной. Так музыкант всячески оборонялся от каких-либо искушений, влекущих за собой формы зависимости, а значит пассивности. Истинной его страстью оставалась музыка, и как результат — до предела фетишизированные отношения с пианино. Отметим, что, в отличие от Гульда, Гольдман питает симпатию к Шопену, чью музыку преимущественно и играет.

Пианист в романе после несчастливой влюбленности постепенно дистанцируется от мира, замыкается в себе и в музыке, которая теперь становится его единственной всепоглощающей любовью. Автор показывает всю сложность этого чувства: музыкант ощущает свою уязвимость, моментами граничащую с отчаянием, единственный луч надежды возникает при соприкосновении с инструментом, из которого рождаются ожидаемые звуки. В сложных отношениях пианиста и пианино возникает раздвоение между телом и духом, музыкант становится одновременно тревожным свидетелем этого процесса и его участником. Порой он сам — жертва деструктивации, его руки, словно отделяясь от намерений своего обладателя, начинают действовать самостоятельно. Налицо эффект самоотчуждения перед всеохватывающей музыкальной стихией: «Хотя пальцы сперва еще слушались его воли, в этой последней, заключительной части композиции они начали играть совсем по-своему, подбирая ни разу

еще до этого не слышанные вариации на основную тему. Сперва его вдохновляло это странное явление, музыка, которую производили его невольные движения, но затем его все-таки бросило в дрожь, когда он понял, что уже больше себя не контролирует. Он не только не мог направить мелодию по надлежащему пути, а вообще не мог больше добиться того, чтобы его пальцы не плясали, как им вздумается. „Остановитесь!“ — начал он кричать им в панике, они же его не слушались. В один из моментов, когда ему действительно показалось, что он во время игры увидел собственные кисти и как они смеются, то им овладел непередаваемый страх, вгоняющий его в лихорадочное состояние» (131).

Одним из интимных свидетельств, раскрывающих внутренний мир хрупкого, временами падавшего духом Гульда в его трепетной связи с музыкой, маниакально одолеваемого идеальным воспроизведением звука, является личный дневник, найденный после смерти пианиста, переведенный и опубликованный, после долгих колебаний, другом музыканта Монсенжоном¹⁵. Трудно читаемые рукописные заметки представляют собой методические, систематические описания собственного тела-машины, которое находится под постоянным наблюдением, измерением, давлением; читатель погружается в мир строжайшей дисциплины тела, надзора, ограничений, которым подвергает себя Гульд во имя желаемой исполнительской эффективности и которые по своему подходу сравнимы с тренировками профессионального спортсмена высочайшего уровня. Описание техники и положения тела крайне безличное, временами также десубъективированное, речь не идет о «моем теле», но о «пальцах», «локтях», «руках», «плечах», «шее». Психолог и психоаналитик Винсен Эстеллон дает оценку этому явлению: «Благодаря этим записям, там, где пространство его тела казалось распавшимся на разрозненные ощущения, именно процесс записывания, вероятно, давал уверенность своей целостности во времени, историческую память о деталях перед лицом идентичности, подвергшейся нападению, угрозе раствориться в звуке»¹⁶.

Одиночество, не имеющее, однако, ничего общего с асоциальностью или высокомерием по отношению к другим, составляет неотъемлемую часть преданной самоотдачи музыкальному искусству, которая вынужденно проходит через сложные процессы десубъективации. Как пишет, Монсенжон, цитируя при этом великого пианиста, «мир, созданный Гульдом, предполагает уединение, как и баховское „Искусство фуги“». Стремление к анонимности, на которую, как он считал, всякий артист имеет право, заставляло Гульда искать одиночества, „избегать прагматических забот, связанных с профессиональным занятием музыкой, и пытаться уйти в идеальный мир непрерывного открытия нового“»¹⁷. Комел также не упрощает отшельнический характер своего героя, последний любит подолгу ходить по Нью-Йорку, что позволяет ему найти равновесие между жизнью в мире людей и необходимостью оставаться один на один с собой, что временами оказывается для него гораздо сложнее: «Жизнь, по крайней мере та, которой он жил, на самом деле не была такой уж одинокой, как он себе это воображал. Именно поэтому его пребывание в центре и прогулки по самым людным частям города служили не столько способом снять напряжение после безжалостного учебного ритма, сколько местом, где он мог отдохнуть как от общения с другими, так и от гнета нахождения с самим собой. Для родителей он был сын, для друзей друг, для сверстников сокурсник, для учителей ученик, для музыкальных коллег коллега-пианист — а сам для себя он был просто-напросто привязан к этому имени, к этому лицу, к этому телу с дефектом, который был ему чужд; даже когда он оставался один и не играл на пианино или не читал, все люди, которых он знал (включая его самого), появлялись в виде призраков, которые вторгаются в его мысли и которые по большей части оценивают и осуждают, и лишь изредка поддерживают и поощряют. [...] Если он достаточно долго бродил по бесчисленным улицам, [...] все его отношения, все связи и оковы, все желания и страхи, стремления и боязнь, все исчезало и превращалось в одно сплошное дви-

жение настоящего, за которым не было ни прошлого, ни будущего» (139-140). Здесь персонаж расходится со своим прототипом, как известно, Гульд избегал толпы (к чему еще в детстве его приучила мама, заботясь о его здоровье) и еще меньше любил Нью-Йорк, в особенности Пятую Авеню и Таймс-сквер, представляющие в его глазах само воплощение развращенности¹⁸.

Как мы уже говорили выше, особое место в жизни музыканта занимает его инструмент — символ возникающего дуализма между телом и духом. Фортепиано для Гульда было больше чем инструмент, последнее даже иногда называют продолжением его верхних конечностей. Имеющая место фетишизация привела к тому, что о Гульде говорили, будто «фортепиано у него в крови» («il a le piano dans la peau», букв.: «фортепиано у него под кожей»), что «у него болит фортепиано», что при исполнении он «занимается любовью с музыкой», «со своим пианино»¹⁹. Все выглядит так, будто Гульд своей экстатической игрой старается вдохнуть в инструмент душу, оживить его, сделать из него собеседника, получить от него ответ. В его исполнении есть что-то «тревожаще странное», неодушевленный предмет начинает быть слишком похожим на живой, как автомат, который, будучи наделенным движением и выражением, под действием прикосновения пальцев начинает издавать голоса, разговаривать, петь. Однако пианино — это не Другой, музыка не может говорить в том смысле, что она не обеспечивает передачу означающих, единственное, что она может донести, — эмоции. Инвестируя все свое существо в желание представить музыку во всей ее сложной полноте, пианист еще больше сокращает расстояние, отделяющее артиста от его инструмента.

Главный герой романа также развивает очень специфические отношения со своим инструментом, начиная с чисто механического и материалистического подхода к самому устройству, которому его учит дед, тут же утверждающий, что процесс игры на фортепиано, однако, вовсе не механическое действие, а «жизнь в работе» («življenje na delu», 56).

Габриэль вслед за своим учителем Савским приходит к осознанию, что там, внутри, заключено что-то неизъяснимое: «Это не только музыкальный инструмент, простое орудие, на котором ты можешь сыграть, когда тебе вздумается. Нет, здесь внутри живет нечто неопишное, о чем я все-таки стараюсь написать» (145). Оголение внутреннего живого организма инструмента, обнаружение его металлического скелета, произошедшее в производственном цехе фабрики Стейнвей, неизменно вызывает то же ощущение «тревожащей странности», заставляет ужаснуться, как будто с руки пианиста сняли кожу, пытаюсь докопаться до источника музыки. Прикосновение пианиста к клавишам работает в поле «экстимности», если использовать еще одно философское понятие, указывающее на то, что пианист при этом становится одновременно объектом и субъектом, одновременно заключающим в себе пересечение внутреннего и внешнего. Так телесный акт игры пианиста открывает путь в область трансцендентального, проводя прямую черту «от механики через физику к метафизике» (186). Комел, поставив цель отразить творческий процесс музицирования посредством прикосновения гения, понять, что при этом с ним происходит, обратился к поистине архетипическому образу чудаковатого и слегка потерянного художника-отшельника, безразличного к коммерческой выгоде и полностью поглощенного своим искусством, которое входит в ткань его физиологии. Автор также задается вопросом о месте артиста в современном технизированном мире, порождающем человеческое отчуждение. При этом роман — вовсе не психоаналитический разбор личности Гульда, напротив, мы видим, что герой Комела является цельным в своем поиске и сам как таковой не нуждается в анализе. Как и знаменитый прототип, он действует и творит в соответствии со своими самыми интимными и сокровенными желаниями, нисколько не поступаясь ими, отражая тем самым жизненную максимуму художника и человека.

Литература, привычно использующая акустический и оптический каналы восприятия, напротив, редко являет-

ся примером обращения к таким перцептивным чувствам, как вкус, запах и осязание. Осязание, как и другие два чувства, понимается, скорее, как ощущение и крайне редко рассматривается в качестве сущностного элемента интеллектуального или творческого процесса. Обращение к последнему, безусловно, является частью писательской стратегии (каковым, например, было обращение к обонянию в «Парфюмере» П. Зюскинда), и, несмотря на всю элитарность тематики, многое может сказать о мире сегодня. Книга Комела, несомненно, продолжает рефлексию о современном вопросе отношений человека и техники, искусства и техники, о виртуальном мире, где все большее место отводится так называемым сенсорным мультитач технологиям, базой для которых служит именно осязание. Загипнотизированный экраном, человек зачастую все больше отдаляется от окружающего и окружающих вместо того, чтобы стать к ним ближе, а продукция искусства, став доступнее, при этом нередко теряется в большом потоке информации, вульгаризируясь и трансформируясь в мемы. Совсем по-другому, отчасти утопически, смотрел на эти проблемы Гульд, Монсенжон отмечает: «Все, что он делал, являлось, по сути, размышлением о коммуникации в эру „доброжелательной технологии“. Он надеялся, что техника поможет искупить грех, совершенный человечеством в конце XVIII века, положит конец преувеличению авторской индивидуальности и иерархическому делению участников музыкального действия на композитора, исполнителя и слушателя в музыке. Он мечтал восстановить единство между ними, утраченное в эпоху романтизма»²⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Mirt K. Poskus nekega dotika.* Ljubljana, 2008.

² *Долар М.* Голос и ничего больше. СПб., 2018.

³ *Krivec A. Dotik, ki sproži vse.* Mirt Komel, Pianistov dotik. Novo mesto: Goga, 2015 // LUD Literatura. URL: <http://www.ludliteratura.si/kritika-komentar/dotik-ki-sprozi-vse/> (дата обращения: 25.09. 2017).

- 4 *Estellon V.* Glenn Gould. Magicien et médecin hypocondriaque du corps-piano // *Topique*. 2009. № 109. P. 234.
- 5 *Ibid* P. 235.
- 6 *Komel M.* Pianistov dotik. Novo mesto, 2015. S. 24. В дальнейшем цитируется это же издание, номера страниц указаны в тексте, перевод цитат сделан автором статьи.
- 7 *Krečič J.* Mirt Komel: «Že samo govorjenje o dotiku se nas dotakne». Filozof Mirt Komel v pogovoru med drugim tudi o tem, kakšno vlogo je pri romanu odigrala glasba // *Delo*, 21.06.2016. URL: <http://www.delo.si/kultura/knjiga/ze-samo-govorjenje-o-dotiku-se-nas-dotakne.html> (дата обращения: 25.09.2017).
- 8 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 226.
- 9 *Glenn Gould: Selected Letters*, ed. John P. L. Roberts and Ghyslaine Guertin. Toronto. Oxford, 1992. P. 26.
- 10 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 226.
- 11 *Ibid*. P. 227.
- 12 *Монсенжон Б.* Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! М., 2003. С. 10–11.
- 13 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 227.
- 14 *Krečič J.* Mirt Komel. *Ibid*.
- 15 *Monsaingeon B.* Glenn Gould, Journal d'une crise suivi de Correspondance de concert. Paris, 2002.
- 16 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 225.
- 17 *Монсенжон Б.* Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! С. 16–17.
- 18 *Monsaingeon B.* Glenn Gould. P. 42.
- 19 *Estellon V.* Glenn Gould. P. 234, 235, 239.
- 20 *Монсенжон Б.* Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! С. 13.