

David Stubbs
«Fear of Music.
Why people get Rothko
but don't get Stockhausen»

Winchester ; Washington : Zero Books, 2009.— 137 p.

Проблема, заявленная в книге «Страх музыки. Почему люди понимают Ротко, но не понимают Штокхаузена», заключается в конформности современного изобразительного искусства массовому мейнстриму («широкой публике», как обозначает автор) и нечувствительности этой же публики к современной музыке. Автор приводит живые примеры такой двойственности, когда не только люди, далекие от всякого искусства, но и те, кто серьезно разбирается в современной живописи, при звуках новой музыки выражают лишь озабоченность и недоумение. Чтобы разобраться в причинах такого положения, автор предпринимает экскурс в историю музыки и изобразительных искусств в XX веке, а затем пытается сформулировать некоторые общие принципы, обеспечивающие визуальным искусствам медийные и экономические преимущества перед искусством музыкальным.

Сравнение восприятия новой музыки и других искусств — не новость. Упомянем для примера только одну из недавних публикаций на эту тему — статью Алекса Росса «Почему мы ненавидим современную академическую музыку?» 2010 года в *The Guardian*. Росс не находит ни психологических, ни социальных причин отторжения новой музыки слушателями среди аудиторий, подкованных в других видах современного искусства, и объясняет ее неприятие неспособностью концертных институций подать, то есть продать новую музыку.

Истории становления индустрии классической музыки посвящены академические исследования вроде книги William Weber. *The Great Transformation of Musical Taste*. (Cambridge University Press, 2008) или статьи J. Peter Burkholder. *Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years*. (*The Journal of Musicology*. Vol. 2. No. 2 (Spring, 1983). pp. 115–134). Одной из основных, формообразующих черт этой индустрии еще в XIX веке стало внимание к музыке прошлого, главным образом уже умерших авторов.

Наконец, можно вспомнить о деятельности Bang on a Can — союза трех американских композиторов (Джулия Вулф, Майкл Гордон, Дэвид Ланг), которых «задевало положение музыки „позади“ других искусств, литературы, театра — даже в сознании друзей-интеллектуалов»¹, и которые поставили своей целью преодолеть этот разрыв: «За двадцать лет они преуспели в создании новой аудитории, которой интересно всё: Джон Кейдж и Стив Райх, молодые, никому не известные композиторы, новая музыка „высокой“ традиции, экспериментальный джаз, альтернативный рок, *world music* и любые формы их смешения»².

В понятие новой музыки автор «Страха музыки» включает примерно тот же набор, что и композиторы Bang on a Can, то есть всю некоммерческую, не-мейнстримную музыку. Страх музыки и выступает причиной ее коммерческого неуспеха — в отличие от успеха вполне немейнстримных визуальных искусств.

Чтобы лучше представить себе, что содержится на полутора сотнях страниц под мягкой фиолетовой обложкой, нужно начать с издательства. Zero Books (что бы это ни значило) — часть издательского холдинга John Hunt Publishing, включающего двадцать пять брендов, каждый из которых работает по одному из направлений: от гуманитарных наук до паранормальных явлений. Предметом Zero Books объявлена «культура, общество и политика», а в декларации его целей есть слова о «критической и ангажированной теоретической рефлексии». Издательство публикует аналитику злободневного, иногда даже газетного характера под броскими названиями. Взаимодействие авторов и издательства построено по облегченно-ускоренной схеме, причем издательство признает, что многие книги (не раскрывая, какие именно) выпускаются на средства авторов.

Автор «Страха музыки» Дэвид Стаббс — журналист-фрилансер, работавший в таких изданиях как *The Wire* и *The Guardian*, а также *Men's health*. Он выпустил несколько книг, посвященных на удивление разным предметам. Герои его текстов о музыке — Джимми Хендрикс и Эминем, ему принадлежит эссе «Представьте, что рай есть» в сборнике «Атеистический путеводитель по Рождеству», книга об умных гаджетах, а вторая его книга, вышедшая в Zero Books — об английском футболе на Кубках мира в 2006–2010 годах (Дэвид Стаббс — фанат «Арсенала»). Круг его журналистских интересов, кроме музыки и футбола, включает литера-

¹ Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 713.

² Там же.

туру, кино и телевидение, а еще он писал сценарии для довольно известных радиошоу.

Исходной точкой исторического обзора в «Страхе музыки» становится содружество Кандинского и Шёнберга как момент «рождения визуального и музыкального модерна». Затем автор прослеживает историю музыки и изобразительных искусств, общественные события и экономические отношения, затрагивающие обе сферы искусства; рассматривает художественные стратегии музыкантов и художников, их место и влияние на процессы в обществе, а также ответную реакцию общества, которая выражается в продвижении в медийном поле и повышении цены на произведения одних творцов в отличие от других. По ходу изложения автор показывает, что визуальные искусства в XX веке получали большее признание публики, чем музыкальные, что видно на примере Тейт Модерн — лондонской галереи современного искусства с многомиллионной посещаемостью и рекордной туристической популярностью. В мире современной не-мейнстримной, по представлению автора, музыки с этим нечего даже сопоставить.

Стаббс акцентирует внимание на историях сотрудничества музыкантов с художниками — после Шёнберга с Кандинским у него это, например, группа Velvet Underground и Энди Уорхол, — и на синтетических формах искусства, таких как саунд-арт.

В целом читателя ждет впечатляющая экскурсия по направлениям и течениям искусства XX века, со множеством имен и любопытных сопоставлений. Обширность познаний автора, для которого музыка не является основной специальностью, впечатляет. Однако изложение недостаточно структурировано, и его логика остается смутной. Набор имен отражает скорее личный вкус и степень осведомленности автора. Центральные главы книги представляют собой поток фактов, сведений и суждений; порой перечисление становится утомительным.

В заключение книги автор выводит три принципа, позволяющих, по его мнению, изобразительным искусствам обгонять музыку в плане медийной востребованности и популярности. Это: наличие оригинала, мера дискомфорта и поддержка корпораций, — в один ряд они едва ли выстраиваются. Объект визуального искусства — оригинал, он существует в единственном числе, обладает аурой, избавлен от технической воспроизводимости и потому обладает всеми преимуществами уникального товара, в том числе способностью к свободному изменению (читай — повышению) своей цены. Музыкальное же произведение, по Стаббсу, существует только в момент исполнения, оригинала там нет (партитура — лишь исходник для сборки), владеть в нем нечем, а его инвестиционная привле-

кательность исчезающе мала: в то время как картины со временем только растут в цене, музыка, переходя в цифровой формат, неуклонно дешевеет.

Кроме того, музыка, и вообще звук, обладает куда большей способностью влиять на сознание (Стаббс называет это воздействие колоссальным — *tremendous impact*) и, в частности, причинять дискомфорт, чем изображение. Попытки рассмотреть разницу в воздействии искусств и выстроить их иерархию предпринимались с античности, и в подходе Дэвида Стаббса проявляется нечто шопенгауrowsкое. В самом деле, аргументирует автор, перед картиной, даже самой будоражащей, можно постоять пару минут и отойти с сознанием свершившейся духовной работы и преобразования, в то время как слушание музыки требует куда больше времени и внутренних ресурсов.

Наконец, одним из решающих факторов победы визуальных искусств над музыкой Стаббс называет поддержку корпораций, использующих образы новаторского современного искусства в своих рекламных кампаниях. Едва ли не единственный пример продвижения новой музыки силами коммерческих гигантов — история с музыкальными программами Би-би-си: в начале своего существования, в 20-е и 30-е годы XX века, радио Би-би-си активно ставило в эфир новейшую музыку, делая особый упор на композиторов нововенской школы, надеясь приучить к ней своих слушателей. В ответ на неудовольствие и даже сопротивление аудитории BBC выпускало памятки и наставления, каким именно образом нужно слушать трудную музыку, что приводило только к новым формам противостояния. В итоге, отмечает Стаббс, этот просветительский порыв потерпел поражение.

Одна из странностей книги Стаббса заключается в том, что, вынося имя Штокхаузена на обложку, автор говорит совсем о другой музыке. Основное место в книге занимают имена из неакадемической сферы (при всей условности разделения), а Веберн, Штокхаузен и даже Брайан Ино выглядят статусными маркерами для придания универсальности исследованию. В хронологически выстроенном повествовании Варез, Руссоло, Сати и Шёнберг занимают заметное место до Второй мировой войны, однако после нее академическая музыка уходит из поля зрения автора, ее практически полностью вытесняет поп-, рок- и джазовая сцена. Имя Кардью возникает только в связи с фри-джазовым ансамблем АММ, а Шеффер, Штокхаузен и Кейдж фигурируют в контексте популярной электронной музыки или движения Флакрус. Автор долго и с удовольствием рассказывает о становлении и развитии джаза, фри-джаза, рока, пост-рока и панка, а Булеза, Беррио, Ноно, Даллапикколо, Лигети и Ксенакиса упоминает исключительно вскользь.

Та картина мира, в которой академическая музыка определяла музыкальную историю максимум до Второй мировой войны, а затем лишь точно вбрасывала идеи в бурное развитие рока, джаза и их производных, вполне соответствует мейнстримному представлению о письменной музыке, а именно, что она играла роль ровно до того момента, когда технологически стала возможна музыка массовая и неписьменная. В рамках этой картины даже АММ и впрямь звучит «как будто настройка», а Штокхаузен разве что теоретически известен как пионер-изобретатель, но никак не в качестве завсегдатая плейлистов. Видимо, именно к этой аудитории и обращается автор, надеясь открыть ей что-то новое.

Однако как только приходит время для выводов и теоретических формулировок, автор вновь возвращается к именам из академической музыки. Возникает зазор между авторскими декларациями и реальным содержанием книги.

Пробираясь к ответу на заглавный вопрос, Стаббс затрагивает множество смежных тем, в том числе этически-утилитарную (отсылающий к Максу Веберу разбор уравнения «трудное значит полезное»: кто слушает сложную музыку, совершает душеполезный труд и улучшает свои душевные качества; ну а если музыка не трудна, то хорошо отдохнувший резвее работает) и социологическую (адорнианское положение о структуре музыки и способе музицирования, отражающих строение общества), посвящает изрядный пассаж гендерной проблематике (однако этот пассаж пребывает в гордом одиночестве и потому выглядит как непрменный реверанс актуальной политической повестке). Попутно автор выдает немало чеканных формулировок, например «макро умерло, да здравствует микро» (*the macro is dead, long live the micro*) — о конце эпохи больших стилей, о наступлении будущего, где все знакомы со всем, всё смешивается со всем, воцаряется многообразие вместо единства и всеобщая взаимоосведомленность.

Этой формулой отчасти можно объяснить и слушательскую всеядность автора: его книга иллюстрирует реальное многообразие музыкального мира, где академические композиторы занимают (количественно) совсем немного места.

На последних страницах книги автор сосредотачивается на еще одном старом как мир вопросе о целях искусства (и музыки в частности), его ценности и полезности. В ходе того, что вполне можно назвать апологией современной музыки, — и на этот раз Стаббс имеет в виду именно композиторов-академистов, — он утверждает ее бесцельность и к концу приобретает интонацию защитника — видимо, перед лицом грозно наступающих визуальных искусств. В этом можно было бы предположить

вовлеченность, возможно, даже любовь. Однако не только по количеству упоминаний, но и по способу говорить о Лигети, Булеше и Штокхаузене (в одном месте Стаббс называет их музыку «навязчиво сложной», в другом говорит, что «некоторая современная музыка делает мир безобразнее»), можно заподозрить истинное отношение автора к той музыке, которую он как будто пытается отстоять; возможно, вся книга является для автора попыткой оправдания и преобразования своих чувств.

Вывод Стаббса: новая музыка полностью бесполезна и именно тем и ценна, поскольку слушатель с ее помощью обретает свободу от всякой утилитарности. В целом же автор не дает удовлетворительного ответа на собственный вопрос. Но его книга провоцирует читателя на самостоятельное определение границ искусств, а также выявление способов и целей их существования. Интересно было бы заменить пару Ротко — Штокхаузен на, скажем, Бойс — Тавенер или Фабр — Пярт. Какое из искусств тогда выигрывает у «широкой публики», на которую постоянно ссылается автор?

Дэвиду Стаббсу удалось придать новую остроту проблеме — с помощью яркого, броского языка успешного журналиста и эффектной формулировки в названии. К сожалению, он не пришел к столь же ясным выводам, как, например, Алекс Росс.

Книга Стаббса полезна для самообразования. Дополнив чтение книги сёрфингом в гугле и ютьюбе, можно обеспечить себе немало часов увлекательного досуга.

Стоит добавить, что перспектива появления на русском языке книг с подобной проблематикой, актуальностью темы и доступностью изложения пока остается туманной, и нам остается только завидовать дискуссионной насыщенности англоязычной культурной среды.

Всеволод Митителло