

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSIC SCIENCE

А. Цукер

ДАНИИЛ ХАРМС И СОВЕТСКИЙ РОК-АБСУРДИЗМ

A. Zucker

DANIIL KHARMS AND THE SOVIET ROCK-ABSURDISM

В статье рассматриваются национальные истоки советской рок-музыки, ее связь с русским поэтическим авангардом 20-х годов, творчеством обэриутов и в особенности Даниила Хармса. Именно с этой традицией связана гротесково-пародийная поэтика отечественного рока, его иронически-абсурдистский способ самовыражения, шутовство и эксцентричность, карнавализация окружающего пространства. Здесь проявляется онтологическая, социальная, духовная близость двух разделенных временем художественных явлений.

Ключевые слова: обэриуты, рок-музыка, андеграунд, абсурдизм, гротеск, пародийность, алогизм.

The National background of the Soviet rock music, its link with Russian poetry avant-garde of the 1920s, with the creative work of Oberiu poets and Daniil Kharmis in particular are examined in the article. It is with this tradition that grotesque and parody poetics of the national rock, its ironical and absurdist way of self-expression, buffoon manner and eccentricity are connected. Ontological, social and spiritual closeness of two cultural phenomena which belong to different periods becomes apparent here.

Key words: Oberiu poets, rock music, underground art, absurdism, grotesque, parody, alogism.

Когда в 70–80-е годы в Советском Союзе сформировалась и получила бурное развитие отечественная рок-музыка, она, как известно, была встречена в штывы всеми официальными органами, партийно-комсомольскими бюрократическими структурами, прессой, творческими союзами, профессиональными композиторами и музыкальными критиками, деятелями советской культуры, литературы и искусства. Ее обвиняли во всех возможных и невозможных грехах: наркомании и проституции, сатанизме и космополитизме, примитивности и шарлатанстве, полной бездуховности и, разумеется, идеологической диверсии. С особым рвением на рок обрушились славянофильские издания типа журналов «Наш современник», «Молодая гвардия». Их главным уничижительным аргументом была прозападная ориентация отечественной рок-музыки, ее подражательность, вторичность, грозившая подрывом национальных традиций, разложением наших нравственных устоев. Приведу несколько словесных пассажей из «Нашего современника», относящихся уже к началу «перестроечного» периода, чтобы напомнить (а для кого-то воссоздать) атмосферу этой «битвы»

за чистоту русской национальной культуры: «Сегодня рок-культура насаждается на нашу многонациональную, в том числе – на русскую почву. Но может ли она органично вписаться в нее? Одна из важных особенностей русской культуры – ее открытость... Но она несовместима с рок-культурой, шифром к которой стала „музыка“ рока. Об этой „музыке“ имеет смысл говорить лишь постольку, поскольку способ её взаимодействия с нашей жизнью предупреждает нас об опасности, таящейся во всем целостном явлении... Мы становимся свидетелями противоборства двух антагонистических по духу культур. Культуре духовного уровня противостоит культура физиологических отправления и простейших эмоций. Названий у нее много: американская, западная, массовая, буржуазная, гешефтмахерская, бездуховная... Неглупые головы понимают, что уничтожить целый народ, тем более такой, как русский, ныне невозможно: не та война, не то оружие. Но стоит попытаться сломить его, уничтожив сам дух нации, обезличив культуру... Нет, недаром она „молодежная“, эта оглушающая рок-музыка. Тут хитрый и расчетливый удар по русской – и не только русской! – национальной культуре, тут

стремление лишить новые поколения их духовной почвы» [2, 162–164].

В подобного рода отношении к отечественной рок-музыке была изрядная доля лицемерия: как раз та ее ветвь, которая была действительно вторичной и подражательной, – я имею ввиду наши «металлические» группы, такие как «Круиз», «Ария», «Черный кофе», представлявшие собой копии, от сценического имиджа до специфического саунда, популярных западных групп типа «Блэк Сабат» или «Металлика», – никаких гонений и запретов не испытывала. Она прочно обосновалась с начала 80-х годов на профессиональной эстраде, обрела свою многочисленную аудиторию (преимущественно тинэйджеров) и нещадно коммерчески эксплуатировалась филармониями страны. Все тяготы борьбы и неприятия выпали на долю совсем другой рок-музыки, которая не только не подражала, но и не имела ни малейших возможностей подражать западной, а была плотью от плоти частью нашей жизни, духовной и материальной, нашей советской культуры. Ее «похожесть» на зарубежные образцы состояла не более чем в освоении устойчивых, архетипических свойств жанра, минимума его сущностных структурно-языковых средств, позволявших этой музыке являться или именоваться роком. В остальном же она не имела прямых зарубежных аналогов. На этапе своего рождения и становления отечественная рок-музыка была фактически «обречена» стать непохожей на западный рок: у нее не было материальных возможностей ей подражать, разве что пародийно. Дешевые, кустарно изготовленные или акустические инструменты не могли соперничать с первоклассной экипировкой, дорогостоящей аппаратурой и электронным инструментарием западных рок-групп. Но эта скудность ресурсов оказалась вполне продуктивной, подказав иной путь развития, отличный от рокового мейнстрима на Западе – хард-рока с его весьма изощренным инструментализмом. Взамен этому акцентировалась иная грань создаваемой музыки – вокально-поэтическая, главным выразительным элементом становилось слово. Причем, слово, наполненное иносказанием, скрытыми смыслами, маскирующимися под их полное отсутствие, поэтикой игры.

Обращу внимание на изначальную парадоксальность возникновения отечественной рок-музыки, несущую на себе отпечаток всего нашего существования: детище технического прогресса – рок – родился в СССР в обстановке бедности и убогости. А советская идеологическая машина довела эту «странность» до полного абсурда. Эта машина была уже достаточно слаба, чтобы

уничтожить рок-движение, стремительно распространившееся во всех крупных городах страны, имевшее свои организационные структуры, обширную «самиздатовскую» прессу, самостоятельные студии звукозаписи, безафишные концерты, хорошо отработанные способы стремительного распространения информации. Но системой запретов и ограничений она лишила советский рок возможности легального существования, оставив ему единственно приемлемую форму жизнедеятельности – «андеграунд». Само это понятие, естественно, также пришло к нам с Запада, но советский андеграунд оказался несравним с заграничным; можно сказать, это был лучший в мире андеграунд. В западной рок-культуре это понятие носило в значительной степени метафорический характер, у нас же оно обрело буквальный смысл: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Многие создатели его – интеллигенты по своей духовной сущности – вели люмпенский образ жизни: в котельной сочинял свои песни кочегар В. Цой, сторожем служил П. Мамонов, дворником – А. Башлачев, написавший в своей песне: «Что же теперь ходим круг да около на своем поле, как подпольщики?»

Однако не следует при этом драматизировать судьбу рок-музыкантов. Подобный способ существования был своего рода жизнотворчеством, театрализованно-карнавальная формой бытия, несшей в себе игровое начало, абсурдистски-гротесковую концепцию жизни, которую впоследствии замечательно точно описал В. Пьецух: «Я человек, видать, не совсем нормальный, человек, немного тронувшийся на почве чреватого противоречия между образом мышления и способом бытия; достаточно сказать, что на досуге я, гексаметром же, сочиняю продолжение „Одиссеи“, и уже дошел до греко-персидских войн, а живу в забубенном коммунальном кавардаке, где весной и осенью капает с потолков, тараканы, как голуби, уже не опасаются человека, и по утрам нужно занимать очередь в туалет. Мнится мне, что тут виновато „окно в Европу“, прорубленное государем Петром Великим; так я и жил бы, как эскимос, и думал, как эскимос, а то думаю, как Паскаль, а живу, как обходчик Штукин» [5, 96]. В резонанс с этим звучат слова из песни К. Кинчева («Алиса»): «Беседы на сонных кухнях, танцы на пьяных столах, где музы облюбовали сортиры, а боги живут в зеркалах... – все это рок-н-ролл». Добавлю от себя – рок-н-ролл советского разлива.

Трудно усомниться в исключительно отечественном происхождении подобного рода концепции. Весь стиль жизни рок-музыкантов, являвшийся уже творчеством, и собственно

творчество как неотъемлемый элемент их повседневного бытия отражали в гипертрофированном виде ситуацию парадоксально-противоречивого существования практически каждого человека в советском пространстве, запечатленную в популярном анекдоте тех лет про больного, который хотел записаться на прием к врачу ухо-глазу, поскольку он обнаружил в себе нарушение координации между слухом и зрением: он постоянно слышал одно, а видел совсем другое.

В поисках истоков своей гротесково-парадоксальной поэтики представители рок-движения обратились к поэзии начала 20-х годов прошлого столетия – творчеству Саши Черного, Вилемира Хлебникова, Михаила Кузьмина. Стихотворение последнего с симптоматичным названием «Мечты пристыжают действительность» вполне могло бы стать творческим кредо отечественного рока:

Есть ли что-нибудь нелепей,
Когда в комнатке убогой
От земных великолепий
Разбегаются глаза?

Но наиболее притягательной для рок-поэзии стало одно из ярчайших явлений русского авангарда начала XX века – творчество «отцов-основателей» литературного абсурдизма, поэтов-обэриутов: Д. Хармса, А. Введенского, Н. Заболоцкого и «примкнувшего к ним» Н. Олейникова. Интерес к ним в среде рок-музыкантов носил характер устойчивой, вполне осознанной и последовательной тенденции: от первопроходца отечественного рока А. Градского, напрямую обратившегося к поэзии Н. Олейникова («Неприятно в океане почему-либо тонуть / Рыбки плавают в кармане, в сердце тоже как бы муть») до одной из панковских групп конца 90-х – «Красная плесень», создававших свои одиозно-пародийные композиции в духе алогизмов Д. Хармса, «бессмыслицы» А. Введенского. Всем им был близок генеральный тезис программного манифеста группы ОБЭРИУ (авторы – Н. Заболоцкий, И. Бахтерев, Д. Левин, А. Разумовский): «Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты „нереальные“ и „нелогичны“? А кто сказал, что „житейская“ логика обязательна для искусства?.. У искусства своя логика». Сказанное в равной мере касалось поэзии, прозы, театра. «Придя к нам, забудьте все то, что вы привыкли видеть во всех театрах. Вам, может быть, многое покажется нелепым... Вы хотите найти ту привычную, логическую закономерность, которую – вам кажется – вы видите в жизни. Но ее здесь не будет. Почему? Да

потому, что предмет и явление, перенесенные из жизни на сцену, теряют „жизненную“ свою закономерность и приобретают другую – театральную» (цит. по [1, 142]).

Нужно подчеркнуть при этом, что эта полная несуразностей и абсурда «логика искусства» обэриутов, тем не менее, не была тотальной «борьбой со смыслом», как это нередко оценивалось современниками, а скорее, напротив, являлась своего рода концентрацией смысла, формой передачи его фантазмагорической сути, придания ему предельно чувственного облика, открытого для воспринимающего сознания. В алогизмах обэриутов обнаруживалась бессвязность самой жизни, ее трагические противоречия и парадоксы, а потому эти алогизмы были наполнены, фактически, глубокой внутренней логикой, являясь по сути формой приближением к истине, обнажением ее бытийных основ. «В своем творчестве, – читаем в цитированном выше манифесте, – мы углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его» (цит. по [1, 142]).

Напомним миниатюру, которой открывается знаменитый сборник рассказов Хармса «Случай»: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа у него тоже не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить». Казалось бы, перед нами крайне абсурдистское остранение, едва ли не полная нелепость, но в контексте страшной действительности тех лет, жертвами которой вскоре стали все члены группы ОБЭРИУ, той жуткой машинерии, что превращала человека в ничто, вытравляя в нем любые проявления личности, эта «нелепость» наполнялась глубоко трагическим смыслом¹.

Вывернутый наизнанку, наполненный эксцентрикой карнавальным мир обэриутов был связан с русской традицией скоморошества и юродства. Причем, проявлением и того, и другого было не только собственно литературное творчество членов группы, но и формы его подачи. Их выступления проходили повсюду: на театральных сценах и студенческих собраниях, в рабочих клубах и воинских частях. И везде они обставлялись с вызывающей дерзостью и

¹ Этот смысл услышал и остро экспрессивно раскрыл Эдисон Денисов в «Голубой тетради», написанной на тексты Д. Хармса и А. Введенского, где он использовал, кстати, и данную миниатюру.

эпатажем. В зале развешивались плакаты с абсурдистскими надписями типа, типа: «Искусство – это шкап», «Мы вам не пироги!», «Мы не паразиты литературы и живописи!», «Поэзия – это не манная каша!» К участию в литературных концертах странным образом привлекались балерина, фокусник. Использовались пиротехнические и постановочные эффекты. Хармса выкатывали на сцену сидящим на большом лакированный шкафе, с которого он читал свои стихи.

Даже «обычные» прогулки обэриутов по Невскому проспекту обставлялись как театрализованные зрелища с изрядной долей экстравагантности. Их красочно описывает в своих воспоминаниях один из членов группы К. Минц: «1928 год. Невский проспект. Воскресный вечер. На тротуаре не протолкаться. И вдруг раздалась резкие автомобильные гудки, будто бы пьяный шофер свернул с мостовой прямо в толпу. Гулявшие рассыпались в разные стороны. Но никакого автомобиля не было. На опустевшем тротуаре фланировала небольшая группа очень молодых людей. Среди них выделялся самый высокий, долговязый, с весьма серьезным лицом и с тросточкой, увенчанной старинным автомобильным клаксоном с резиновой черной „грушей“. Он невозмутимо шагал с дымящейся трубкой в зубах, в коротких штанах с пуговичками пониже колен, в серых шерстяных чулках, в черных ботинках. В клетчатом пиджаке. Шею подпирал белоснежный твердый воротничок с детским шелковым бантом. Голову молодого человека украшала пилотка с „ослиными ушами“ из материи. Это и был уже овеванный легендами Даниил Хармс! Он же Чармс! Шар дам! Я. Баш! Дандам! Писатель Колпаков! Карл Иванович Шустерман! Иван Топорышкин, Анатолий Смушко, Гармониус и прочие... Ни сам Хармс и никто из „шалунов“, окружавших его, не смеялся над разбежавшимися, вспугнутыми людьми» [4, 279].

Неслучайно официальная пресса награждала обэриутов эпитетами: «литературные хулиганы», «дикари». Читая различные свидетельства атмосферы, царившей на выступлениях обэриутов и вокруг них, невольно ассоциируешь эти описания с более знакомой нам обстановкой рок-концертов и всевозможных роктусовок.

Действительно, связь российского рок-движения с обэриутами проявлялась не только в сфере творчества, но и в артистическом имидже, манере поведения, стиле жизни рок-музыкантов. Характерны, например многочисленные анекдоты в духе Хармса, которые они придумывали друг о друге. Вот один из них (в нем обыгрываются слова из песни К. Кинчева

«Мое поколение» – «Мы вместе!»): «По Ленинграду идет Кинчев, а за ним стадо баранов. Навстречу ему Гребенщиков: „Костя, кто это?“ – „Мое поколение“. А бараны: „Мы вме-е-е-сте“». Или еще (о Майке Науменко): «У Майка всегда было много женщин. Только из дома выйдет, как одна-две на него запрыгнут. Дальше-больше, десяти метров не пройдет, на нем уже штук двадцать сидит. И еще около двадцати рядом суется – как кто отцепляется, прыг на пустое место. Недаром говорят: „Свято место пусто не бывает!“ Майк и так уже еле на ногах стоит, а им хоть бы что – прыгают и все тут».

Связь с абсурдизмом обэриутов явственно ощущается во многих публичных (отнюдь не только музыкальных) выступлениях рок-музыкантов, в их шутовстве и эксцентричности, постоянном стремлении эпатировать публику, вызывая ее крайнее раздражение. Характерна, например, беседа лидера группы «Поп-механика» Сергея Курехина с тележурналистом Сергеем Шолоховым на Ленинградском телевидении в передаче «Сенсации и гипотезы», где известный рок-музыкант с абсолютно невозмутимым видом и «научной обстоятельностью» доказывал, что Ленин – это на самом деле *гриб*, и в качестве одного из аргументов приводил слова из рассказа все того же Даниила Хармса (этот рассказ, скорее всего, и подсказал Курехину его «гипотезу»). Передача вызвала массу гневных откликов, писем и обращений телезрителей, всерьез полемизирующих с автором «научной концепции», приводящих убедительные факты того, что Ленин – не гриб, то есть абсурдистский спектакль, разыгранный Курехиным, с окончанием передачи не завершился. Приведу фрагмент стенограммы этой беседы:

Курехин: До сих пор [идут] споры, чем является гриб – является ли он растением, и является ли он животным, понимаете? Потому что существовали разные трактовки. Например, мы смотрим трактовку Топорова, которая опубликована в «Мифах народов мира», в первом томе, где он, ссылаясь на кельтский миф, говорит о том, что грибы – это захиревшие в лесу фаллосы. Но я не могу с этим согласиться, с такой трактовкой. Это, по-моему, совершенно из другой области. Но то, что грибы – это загадочная вещь, это несомненно. И сейчас, находясь в Массачусетском институте, мне показали одну лабораторию, которая занимается изучением акустических свойств грибов. И выяснилось, что гриб дает те же самые акустические свойства, что и дает радиоволна. Понимаете? Это совершенно невероятно... То есть гриб, в общем-то, если говорить грубо, на понятном языке, – это радиоволна. Это не захиревший в лесу фаллос,

это не растение, это не животное, это радиоволна. Понимаете, да?

Дальше. Гриб – это материализовавшаяся радиоволна. И я... занявшись этим, изучал все время труды Николая Федоровича Федорова, и замечательную его книгу «Философия общего дела», где постоянно о грибах пишется, что они обладают какой-то непонятной нематериальностью. И потом проследить линию эту можно в работах Циолковского. И, в частности, даже Попов обратил внимание, что грибы обладают определенными радиосвойствами. У Попова постоянно проследивается эта мысль, но она просто неразвита, и все исследователи не обращали на это внимания...

Дальше. Я говорил о мухоморах... Свойство мухомора состоит в том, что если его начинать принимать, если его долго принимать, то... личность человека потихонечку вытесняется личностью мухомора. Мухомор тоже обладает личностью, а внутри одной персоны не может существовать две личности. И уже доказано, что личность мухомора гораздо сильнее личности человека. То есть [если] человек... с детства принимает грибы, мухоморы, они потихонечку становятся его собственной сутью и вытесняют его собственную личность. То есть человек потихонечку превращается в гриб.

Шолохов: И в радиоволну.

Курехин: И, соответственно, в радиоволну. То есть человек становится и грибом, и радиоволной в едином облике, понимаете? И сейчас я вам скажу то, что самое главное, к чему я все это веду. А то, что у меня есть совершенно неопровержимые доказательства, что вся Октябрьская революция делалась людьми, которые много лет потребляли соответствующие грибы. И грибы в процессе того, как они были потребляемы этими людьми, вытесняли в этих людях их личность и люди становились грибами. То есть я просто-напросто хочу сказать, что Ленин был грибом. Грибом, более того, он был не только грибом, он был еще помимо всего радиоволной. Понимаете?

Дальше. Сейчас я вам покажу вещь, которая меня сначала ну просто ввела в состояние шока. Это что-то невероятное. Сейчас я вам продемонстрирую одну из схем, и вы поймете, насколько важно... вот посмотрите, это броневики, хорошо нам известный броневики, на котором Владимир Ильич выступал. Это разрез броневика, это его внутренняя часть (*показывает схему броневика в разрезе*). А теперь обратите внимание – это мухомор, а это грибница (*показывает рисунок мухомора и грибницы в разрезе*). Обратите внимание, что грибница и броневики в срезе своем практически идентичны...

Шолохов: Очень похоже...

Курехин: Понимаете? Совершенно одно и то же. Я могу даже на основании этого предположить, что у нас нету верхушки. Верхушка, это собственно, Владимир Ильич, вот. Идентификация Владимира Ильича и мухомора. То есть если броневики это грибница, то мухомор – это Ленин.

Дальше. Другие факты. До сих пор все исследователи не могли прийти к единому мнению по поводу псевдонима, который взял себе Владимир Ильич – Ленин. Понимаете? Потому что существует несколько точек зрения, почему он взял себе такой загадочный псевдоним...

Шолохов: От реки Лена, кажется, да?

Курехин: От реки Лена... Ленские события, все что угодно. Я могу совершенно точно сказать – если прочитать имя «Ленин» справа налево, получится слово «нинел», а точнее, «нинель». Понимаете?

Шолохов: Нет.

Курехин: Нет? Дело в том, что я думал, вы знаете, что просто нинель – это знаменитое французское блюдо, приготовленное из... грибов...

Дальше, смотрите. Вспомните замечательную фразу, которую Ленин говорил, слушая «Аппассионату». «Божественная, нечеловеческая музыка». Само по себе это уже говорит о каком-то особом восприятии музыки... Если еще принять во внимание, что ее написал Бетховен, а Бетховен, как вам известно, переводится как «грибной дух»... «Бет» – грибной, «ховен» – дух, то тогда тоже возникает определенная связь. Понимаете, все укладывается.

Дальше. Я хочу предложить вам знаменитый рассказ Хармса, который тоже, в общем-то, взят не с потолка. Вот, пожалуйста. Короткий рассказ, который тоже практически подтверждает то, что я вам говорил. «Ленин в детстве очень любил грибы. Бывало, наберет полную корзину, почистит, отварит и ест. Да столько съедал, что и Пушкин не смог столько съесть. Но больше всего Ленин любил мухоморы. Большие, красные. Как увидит, так сразу блеск в глазах, весь сам не свой». Вот, пожалуйста, рассказ Хармса...

Карнавализация рок-музыкантами всего окружающего пространства, напоминающая театр абсурда, питалась, с одной стороны традицией абсурдизма обэриутов, а с другой – имела замечательно благодатную почву в самой действительности. Таковой оказывались уже упоминавшиеся запретные механизмы периода «развитого социализма» или «застоя» (что в разное время при различии формулировок означало одно и то же). Возникали неминуемые коллизии, порождавшие многочисленные

игровые ситуации, из них складывались увлекательные, «поставленные» с завидной изобретательностью представления-хепенинги с большим количеством участников и парадоксальными «сценическими» обстоятельствами. Для «оживления» картины опишу, на основе личных впечатлений и воспоминаний, пару подобных «шоу».

Ленинград, начало 80-х годов. Все ДК и клубы для рок-музыкантов закрыты. Их директорам специальными распоряжениями запрещено проводить в стенах учреждений культуры рок-концерты. Но у ленинградского рок-клуба большая «группа поддержки» в среде питерской интеллигенции. Разрабатывается захватывающий план-сценарий. В дирекцию престижного ДК приходит письмо со студии «Ленфильм» (разумеется, липовое) с предложением отснять в зале дворца эпизод снимающегося фильма. Директор, конечно же, дает согласие – ведь интерьеры дворца будут запечатлены в новой киноленте. Съемка, во избежание звуковых помех, должна проходить, естественно, ночью. Через кафе «Сайгон» – место постоянных тусовок – молниеносно оповещается публика. С вечера в здание дворца завозится киноаппаратура (на «Ленфильме» немало своих людей). В полночь начинается «съемка»: в набитом до отказа зале, в ярком освещении прожекторов, под стрекот кинокамер (понятное дело, без пленки) в течение всей ночи «нон-стопом» идет сейшн с участием популярных рок-групп. Настроение праздничное – инсценировка удалась.

Другой эпизод – из ростовской жизни конца 80-х годов. В стране уже сняты запреты на рок, но в Ростове-на-Дону – городе особой консервативности, с по-прежнему влиятельными партийно-комсомольскими органами – они, на всякий случай, еще действуют. Поэтому Ростов в этот период особенно любим рок-музыкантами – здесь еще осталась возможность эпатировать, возбуждать, «вызывать огонь на себя», доводя ситуацию до откровенного абсурда и вовлекая в нее всех окружающих. Накануне открытия не разрешенного, но и не запрещенного очередного рок-фестиваля партийное руководство области запросило тексты песен, которые должны будут на нем звучать. После знакомства с некоторыми из них фестиваль, естественно, был отменен, дворец культуры, где он должен был проходить, срочно закрыли на ремонт. Но музыканты уже съехались в Ростов из разных, включая столичные, городов. Такого праздника они не могли даже ожидать: вновь подполье, несанкционированные выступления в сомнительных с точки зрения гигиены помещениях, тусовки на частных квартирах, милиция, ры-

скающая по городу в поисках «непослушных» рокеров и конфискующая инструменты. И, наконец, блистательный финал: комсомольские лидеры, желая разрядить обстановку и достичь «взаимопонимания», организовали встречу с рок-музыкантами в маленьком зальчике научно-методического центра Управления культуры, разумеется, в утреннее время, дабы не отвлекать от серьезных занятий всю остальную часть публики. Встреча вылилась, как и положено, в умопомрачительное по своему комизму шоу, к тому же костюмированное: строго одетые комсомолы при галстуках и значках и ряженные рокеры (на встречу были «делегированы» самые крутые панковские группы), в шинелях с игральными картами вместо пагон, в ярких шароварах *a la* «Тарас Бульба», с разноцветными волосами и портретами вождя мирового пролетариата на выстриженных затылках. Все остальное напоминало диалог в духе Ионеско, лишенный какого бы то ни было смысла, и приправленный соответствующей «музыкой», нарочито профанирующей умение играть и петь, озвучивающей такого же типа слова, с многочисленными натуралистами и ненормативной лексикой.

Карнавал в жизни был естественным продолжением карнавальности на сцене, и наоборот. Пародийность, площадной юмор, ерничанье или так называемый «стёб» наполнили отечественную рок-музыку, придав ей совершенно специфический характер. Никогда в западной рок-музыке столь большого места не занимал иронически-гротесковый способ самовыражения. Через разнообразные формы смеха советский рок реализовывал свою раскрепощенность, нонконформизм и антидогматизм, отношение к официально принятым социальным и культурным ценностям. Клоунские маски, гротесковое утрирование, граничащее с идиотизмом, образы «шизонутых» – все это было, как и у обериутов, способом остранения реальности, пародирования ее официальных кодов, обнажения ее изначально абсурдистской сущности. И так же, как у Хармса, Введенского, Олейникова во всем этом проступала связь с традициями русского скоморошества, юродства.

Скоморошеское происхождение отечественного рока было обозначено, кстати, в самом названии одной из первых советских рок-групп, созданной еще в 60-е годы А. Градским – «Скоморохи» – и целиком замешанной на соединении традиционных рок-н-рольных форм с русской фольклорной музыкально-поэтической лексикой частушек, в том числе и хулиганских, прибауток, блатных песен. Что же касается юродивых, странных, «шизонутых» – они, бук-

важно, наводнили рок-сцену. Среди них были особо талантливые: лидер группы «Звуки Му» Петр Мамонов, выступавший в трагически-дурацком облике, граничащем с идиотизмом, или даже переходящем эту границу, и при этом остроумно и зло глумившийся над стереотипами массового, обывательского сознания, демонстрируя их бредовость; лидер «Бригады С» Игорь Сукачев, с его издевательски-отталкивающей манерой исполнения, маской дегенерата, эдакого современного Шарикова, скрывающей ироническое отношение к идиллическим картинкам и мифам, созданным официальной культурой; замечательно выразительный в своем неизменном сарказме с оттенком болезненности Майк Науменко – лидер группы «Зоопарк» – «черный человек», хронический ипохондрик и мизантроп (разумеется, на сцене), балансирующий на грани квазиинтеллектуализма и мрачного юмора. Были здесь и целые труппы шутов и пересмешников, такие, как «Авиа», «Високосное лето», «Поп-механика», «Странные игры», «Веселые картинки». Группа «Авиа» – иронически-пародийное шоу с участием небольшого оркестрика, физкультурников, марширующих по сцене и строящих пирамиды в духе агитпропа 20-х годов, – откровенное издевательство над живучестью анахронизмов советского массово-агитационного искусства от казенной помпезности инсценировок «Синей блузы», до велеречивой риторики советской массовой песни или бесконечного молодежного задора и бодрячества, повальной юношеской спортивности заполонивших профессиональную эстраду ВИА. Само название группы было полемически-вызывающим: «Авиа» означало антиВИА. «Високосное лето» – костюмированный театр шутов, клоунада с разнообразными сценическими и световыми эффектами, вокально-хореографической оргией и другими экстравагантностями, образующими умерительное по своей гротесково-пародийной экспрессии действие. «Поп-механика» С. Курехина – абсолютный театр абсурда, способный соединить без каких-либо видимых логических связей «всё со всем»: музыку и цирк, хореографию и кукольный театр, ритуальные сцены и научные трактаты, эротику и мифологическую символику, языческие обряды и философские дискурсы, и вовлекающий в эту фантазмагорию множество музыкантов, актеров, поэтов, художников и, конечно, по всем правилам хепенинга, публику. Все эти «странные» смещения, алогизмы, карнавалы, мезальянсы не самоцельны. Они – основа игровой поэтики группы, а шире – всей данной линии отечественного рока, антинормативности его образно-смысловых планов,

двуслойности содержания, гротескового симбиоза низкого – высокого, быта – бытия.

Содержательная, стилевая поляризованность – качество в целом присущее рок-музыке «всех времен и народов». Не обремененная комплексами, она изначально свободно и непредвзято сочетала в себе актуализированное и вневременное, остросоциальное и общеполитическое, реальное и фантазийно-символическое, прозаизированную, огрубленную уличную речь, жаргонный диалект и метафорическую лексику притчи, мифа, высокий слог философского монолога или религиозного ритуала, а в своем музыкальном облике – погружение в самые низовые пласты обиходной музыкальной культуры и жанрово-стилевые истоки, обращающие нас к вершинам человеческой духовности. Но в интересующем нас случае эти сочетания обретают характер пародийной игры, гримасничанья, смысловых перевертышей, а быт и бытие обнаруживают алогизм и нелепость их совмещения.

Быт, в котором пребывала и который отражала наша рок-музыка, красочно описал в своем романе «Путешествие рок-дилетанта» А. Житинский: «Он (рок) – дитя коммунальных коридоров и кухонь, родительских склок, последних дней до полочки, соседей-алкоголиков, ранних аборт, одиночества, отчаяния» [3, 220]. А это уже из песни «Аквариума» про интеллигента Иванова:

Он живет на Петроградской
в коммунальном коридоре
между кухней и уборной,
и уборная всегда полным-полна.
И к нему приходят люди
с чемоданами портвейна
и проводят время жизни
за сравнительным анализом вина.

Алкоголь (чаще всего портвейн, но возможны и другие напитки) – почти обязательный элемент этого буднично-обшарпанного быта. Фактически же он – нечто значительно более существенное. Искусство прошлого выработало различные приемы и формы гротескового остранения, карнавализации: всевозможные куклы, игрушки, механизмы, излюбленные темы безумия, уродства, сна. Последний – мотив сна, или точнее сна и яви – был излюбленным способом создания эффекта двоимирия, параллельной реальности у обэриутов. Впрочем, были и менее «романтические» формы, как в рассказе Хармса «Судьба жены профессора», который начинается так: «Однажды один профессор съел чего-то, да не то, и его начало рвать. Пришла его жена и говорит: „Ты чего?“ А профессор гово-

рит: „Ничего“. Жена обратно ушла».

С первой же фразы мы опускаемся с более высокого мира («профессор») в более низменный («начало рвать»), и далее каждое последующее событие усиливает эффект этого балансирования между высоким и низким.

В отечественной рок-музыке в этой роли все чаще стал выступать алкогольный фактор как способ препарирования, искажения реального мира, его «окошения» и вместе с тем как форма выхода в другую реальность, являющуюся чисто абсурдистской фантазией с изрядной долей стеба, глумления с невозмутимо-серьезным видом, как в «Двух трактористах» Б. Гребенщикова:

Широко трепещет туманная нива,
Вороны спускаются с гор.
И два тракториста, напившихся пива,
Идут отдыхать на бугор.
Один Жан-Поль Сартра делеет в кармане,
И этим сознанием горд;
Другой же играет порой на баяне
Сантану и Weather Report.

Абсолютным стебом эта «другая» реальность предстает в «Подвиге разведчика» А. Башлачева:

В рабочий полдень я проснулся стоя.
Опять матрац попутал со стеной.
Я в одиночку вышел из запоя,
Но – вот те на! – сегодня выходной.
И время шло не шатко и не валко.
Горел на кухне ливерный пирог.
Скрипел мирок хрущевки-коммуналки
И шлепанцы мурлыкали у ног.
Сосед Бурштейн стыдливо бил соседку.
Мы с ней ему наставили рога.
Я здесь ни с кем бы не пошел в разведку,
Мне не с кем выйти в логово врага.

Экран, а в нем с утра звенят коньки...
В хоккей играют настоящие мужчины.
По радио поют, что нет причины для тоски,
И в этом ее главная причина.
В «Труде» сенсационная заметка
О том, что до сих пор шумит тайга
А мне до боли хочется в разведку,
Уйти и не вернуться в эту клетку
Уйти – в чем есть – в глубокий тыл врага.
Окончился хоккей. Пошли стрекозы.
А по второй насилуют кларнет.
Да как же можно? Ведь висит угроза!
И ничего страшней угрозы нет!
Да, вовремя я вышел из запоя...
Не отдадим родимой Костромы!
Любимый город может спать спокойно
И мирно зеленеть среди зимы...
Возьму аванс. Куплю себе билет
На первый рейс до Западной Европы.
В квадрате Гамбурга – пардон, я в туалет!
Рвану кольцо и размотаю стропы.

Пройду, как рысь, от Альп и до Онеги
Тропую партизанских автострад.
Все под откос – трамваи и телеги.
Не забывайте, падлы, Сталинград!
Хочу с гранатой прыгнуть под колеса,
Но знамя чести проглотить успеть.
Потом молчать на пытках и допросах,
А перед смертью про Катюшу спеть.
Бодун крепчал. Пора принять таблетку.
В ушах пищал секретный позывной.
По выходным так хочется в разведку.
Айда, ребята! Кто из вас со мной?

Обилие цитат и аллюзий советских массовых песен, помещение их в иронический контекст, пародирование их кодов, выворачивание наизнанку – все эти операции понятны и не требуют особых комментариев: отношение рока к стереотипам официального массового искусства хорошо известно. Однако советская песня не является единственным объектом гротесковой обработки. В этом качестве могут выступать любые жанры и разновидности «другого» искусства. Возможно, например, и такое:

Я покоряю города
Истощным воплем идиота.
Мне нравится моя работа.
Гори, гори, моя звезда.

Мифологемы иной жизни и иной культуры опрокидываются в современный быт, в повседневность, образуя острые, парадоксальные антитезы, гротесковую игру в возвышение-снижение, игру нередко веселую, комедийную, но зачастую наполненную печальным скепсисом и даже трагедийностью. Вот «уездный город Н» М. Науменко из «Зоопарка», где вся жизнь превратилась в один сплошной анекдот: «Наполеон с лотка продает ордена... Диск-жокей кричит: „А все-таки она вертится“ – вы правы, это Галилей... Маяковский в желтой кофте, доходящей ему до колен, везет пятнадцать пудов моркови на рынки города Н». А вот более мрачные антитезы, наполняющие едва ли не каждую ключевую строку в песнях «Наутилуса Помпилиуса»: «скованы одной цепью, связаны одной целью» – жутковатый портрет советской тоталитарной машины, «шар цвета хаки», «праздник общей беды», «Ален Делон», не пьющий «тройной одеколон» или «Казанова» – непонятное, но красивое слово («зови меня так, мне нравится слово»), образ «другой» жизни в обстановке коммунальной бедности и грязи.

При всех гонениях на российскую рок-музыку, ранних смертях многих ее талантливых представителей: Виктора Цоя, Александра Башлачева, Майка Науменко, Сергея Курехина – рок-движению в целом все же удалось из-

бежать трагической судьбы обэриутов – время уже было другое. Группа ОБЭРИУ, как известно, просуществовала недолго. Как и весь русский авангард начала века, она была раздавлена репрессивным режимом, нетерпимым к экспериментальному искусству. А в силу наибольшего радикализма ее постигла и наиболее страшная участь. В 1930 году группа была разогнана, большинство обэриутов были арестованы и погибли: Хармс умер в тюрьме, Введенский – на этапе, Олейников был расстрелян... Творчество группы было предано полному и длительному забвению. Возвращение к жизни наследия обэриутов началось лишь в 60-е годы, сначала с детских стихов Хармса и Введенского, раннего творчества Заболоцкого, «взрослые» произведения еще ходили в самиздате. Лишь в 80-е годы, на волне «перестройки», их сочинения начали издаваться всерьез, была опубликована основная часть архива, чудом сохранившаяся в блокадном Ленинграде (хотя, надо полагать, многое и сегодня еще остается неизвестным читателю). С этого времени творчество обэриутов стало

стремительно входить в наше культурное пространство, обрело невиданную популярность. Их фигуры стали почти культовыми среди гуманитарной молодежи. Их произведения расходились большими тиражами, инсценировались и вышли на театральную сцену, их поэзия стала чрезвычайно востребованной композиторами, получив самое разнообразное музыкальное претворение, от гротесково-комедийного до остро трагического. Рок-музыка в этом процессе заняла не последнее, а главное – исключительно свое место. Обэриуты стали для советского рок-движения первым образцом андеграунда, неподцензурного искусства в нашей стране. Не обращаясь, за редким исключением, непосредственно к их произведениям, рок-музыканты в силу онтологической, социальной, духовной близости смогли, не ставя специально перед собой такую цель, возродить атмосферу их творчества и жизнедеятельности, их поведенческую модель, их ощущение абсурдности человеческого бытия, их нетерпимость к обывательскому «здоровому смыслу».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Васильев И.* Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – С. 142.
2. *Дунаев М.* Роковая музыка // Наш современник. – 1988. – № 1. – С. 162–164.
3. *Житинский А.* Путешествие рок-дилетанта: Музыкальный роман. – Л.: Лениздат, 1990. – С. 220.
4. *Миц К.* Обэриуты // Вопросы литературы. – 2001. – Янв. – февр. – С. 279.
5. *Пьецух В.* Я и сны // Столица. – 1991. – № 24. – С. 96.