

ГРЕЙЛ МАРКУС

Следы
пошаги

ТАЙНАЯ ИСТОРИЯ
XX ВЕКА

LIPS iCK
TRates

ГИЛЕЯ

Грейл Маркус

**Следы помады. Тайная
история XX века**

«Гилея»

1989

Маркус Г.

Следы помады. Тайная история XX века / Г. Маркус — «Гилея», 1989

ISBN 978-5-87987-118-0

Первые два года существования журнала были посвящены публикации перевода книги Грейла Маркуса "Следы помады: Тайная история XX века" (1989). Этот пост является оглавлением и содержит ссылки на все главы по порядку. Здесь помещены некоторые иллюстрации, которые не демонстрировались в журнале ранее, а также обложки изданий "Lipstick Traces" на различных языках. Темы, затрагиваемые в этом исследовании и его главные герои: средневековая ересь (Анабаптисты, Братья Свободного Духа, Катары, Рантеры), Великая Французская революция (Сен-Жюст), дадаизм (Хуго Балль, Рихард Хюльзенбек, Рауль Хаусманн, Йоханнес Баадер), леттризм (Исидор Изу, Мишель Мур, Жиль Вольман), ситуационизм (Ги Дебор, Рауль Ванейгем, Мишель Бернштейн, Иван Щеглов), поп-культура (The Orioles, Элвис Пресли, Майкл Джексон), британский панк (Sex Pistols, The Slits, The Adverts, X-Ray Spex, The Mekons) и многое другое. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

ISBN 978-5-87987-118-0

© Маркус Г., 1989

© Гилея, 1989

Содержание

Примечание к русскому изданию	7
Пролог	8
Версия первая: Последний концерт Sex Pistols	23
Последний концерт Sex Pistols	23
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Грейл Маркус

Следы помады: Тайная история XX век

Джону Рокуэллу, побудившему меня взяться за книгу.

*Театру Файрсайн и Летающему Цирку Монти Пайтона, которые
помогли мне выдержать это.*

GREIL MARCUS

LIPSTICK

TRACES

A SECRET HISTORY OF THE 20th CENTURY

Перевод с английского выполнен Александром Умняшовым по изданию:

Marcus, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009

Редакция перевода, перевод комикса Мадди Вехара и «Благодарностей», составление указателя:

Владимир Садовский

Переводы цитат из французских источников:

Степан Михайленко *Художественное оформление:* Андрей Бондаренко

На обложке: фотографии Ги Дебора, Исидора Изу, Джонни Роттена, Хуго Балля, Поли Стайрин, Рауля Хаусмана и Йоханнеса Баадера



LIPSTICK TRACES by Greil Marcus. Copyright © 1989 by Greil Marcus.

By arrangement with the author. All rights reserved
© Книгоиздательство «Гилея», перевод, 2019

Примечание к русскому изданию

С тех пор как эта книга была впервые опубликована тридцать лет назад, некоторые действующие лица и певцы умерли. Почтим их память перечислением: политолог и патриот Уолтер Карп (1934–1989); фотограф Эд ван дер Элскен (1925–1990); политический философ Анри Лефевр (1901–1991); кинематографист и основатель Леттристского интернационала и Ситуационистского интернационала Ги Дебор (1931–1994); саунд-поэт, коллажист и один из основателей Леттристского интернационала Жиль Вольман (1929–1995); оратор и учитель Марио Савио (1942–1996); провидец и участник Леттристского интернационала Иван Щеглов (1933–1998); певец и основатель группы The Clash Джо Страммер (1952–3002); участник Леттристского интернационала Жан-Мишель Менсьон (1934–2006); основоположник леттризма Исидор Изу (1925–3007); историк Норман Кон (1915–2007); основатель “Factory Records”, построивший «Гасиенду», Тони Уилсон (1950–2007); карикатурист Рэй Лоури (1944–2008); редактор и участник Ситуационистского интернационала Кристофер Грей (1942–3009); певец Майкл Джексон (1958–3009); певица Ари Ап из группы The Slits (1963–3010); художник и менеджер Sex Pistols Малкольм Макларен (1946–3010); певица Поли Стайрин из группы X-Ray Spex (1957–3011); автор песен и менеджер The Orioles Дебора Чесслер (1933–3013); участник Театра Файрсайн Петер Бергман (1939–3013); участник Театра Файрсайн Фил Остин (1941–3015); гитаристка Марлен Мардер из групп Kleenex и Liliput (1954–2016), писатель-леттрист Морис Леметр (1926–2018).

За этот же период времени, начиная с 1990-х годов, на свет появилось громадное количество материала, использованного для этой книги, – неизвестных, мимолётных, не-переведённых или прежде недоступных книг, журналов, листовок, фильмов, картин, коллажей и записей – и я попытался идти в ногу со временем в разделе, который теперь называется «Цитируемые и упоминаемые работы». За исключением исправления ошибок, основной текст книги остался прежним.

Пролог

Сидящие в лондонском кафе две нарядно одетые дамы с некоторой брезгливостью рассматривают мокнущего под дождём человека. «Это же тот старый оборванец с вистлом», – говорит одна из них. Человек в надвинутой на глаза поношенной шляпе пытается насвистывать: “I yam a antichrist!” «Прошло семнадцать лет с тех пор, как Монти был замечен в сточной канаве около магазина Малкольма МакГрегора “Sex ‘n’ Drugs”...» – так подписана эта картинка из комикса Рэя Лоури о приключениях вышедшего из моды, но претендующего на роль спасителя поп-музыки Монти Смита.



Прошли годы, но и сегодня, когда я пишу, первые мгновения Джонни Роттена в ‘Anarchy in the U.K.’ – этот раскатистый взрыв хохота, рвущийся наружу крик, избитые слова, с которых вдруг слезла вся фальшь перед тем, как им выплеснуться на улицы —

Я АНТИХРИСТ

– остаются самыми убедительными из того, что я когда-либо слышал. Слушая эту запись сегодня – слушая, как Джонни Роттен рвёт на части эти слова и бросает их ключья миру, вспоминая, с какой улыбкой одержимого он пел, – я впадаю в ступор, пот выступает на лбу, меня трясёт. Пит Таунсенд из The Who сказал однажды: «Когда слушаешь ‘Anarchy in the U.K.’, “Bodies” и дальше по списку, в первую очередь тебя торкает то, что *это происходит на самом деле*. Этот башковитый парень говорит о чём-то, что, как он *искренне* верит, происходит в мире, и говорит об этом по-настоящему злобно, с неподдельной страстью. И это доходит до тебя, пугает – заставляет чувствовать дискомфорт. Словно кто-то сказал: “Немцы идут! Нам их не остановить!”»

Это всего лишь поп-песня, вероятный будущий и некогда бывший хит, дешёвая поделка, а Джонни Роттен вообще никто, так, безвестный делинквент, чьим самым большим достижением до того дня в 1975 году, когда он был замечен в магазине Малкольма Макларена на Кингс роуд, являлось поддразнивание прохожих на улицах. Это шутка – и всё же голос, произносящий её, остаётся чем-то новым в рок-н-ролле, а значит, чем-то новым во всей послевоенной массовой культуре: голос, отвергнувший все социальные факты и в этом отрицании утвердивший, что всё возможно.

Он остаётся новым, потому что рок-н-ролл его не догнал. Ничего подобного ни до, ни после в рок-н-ролле не случилось, хотя прозвучав однажды, этот голос становился доступен каждому, кому хватало дерзновения его использовать. Тогда, как по волшебству – поп-волшебству, в котором связь между определёнными социальными фактами и определённым звучанием создаёт неотразимые символы преобразования социальной реальности, – этот голос оказался новым способом выражения свободы слова. Тысячами новых глоток он поднимал тысячи новых тем. Заслышав радио, было трудно повернуться к приёмнику без удивления, и было очень трудно вернуться к своим делам.

Сегодня эти старые голоса по-прежнему цепляют и пугают, как и тогда – отчасти потому, что их требования по-прежнему актуальны; отчасти из-за того, что время над ними не властно. Sex Pistols были коммерческим проектом и тайным заговором в области культуры, предпринятым с целью изменить музыкальный бизнес и заработать на этих переменах – но Джонни Роттен пел, чтобы изменить мир, также как и те, кто однажды услышал в его голосе свой голос. Это можно расслышать в том небольшом наследии, которое от них осталось. Слушая, ты сам приходишь к выводу: «Это действительно так и есть». Но голоса остаются зависшими во времени, ведь ты не можешь оглянуться назад и сказать: «Это действительно было так». Если сравнивать с масштабами войн и революций, мир не изменился; мы оглядываемся назад из сегодняшнего времени, когда, как однажды выразился Дуайт Эйзенхауэр, «всё гораздо реальнее, чем когда-либо прежде». Вопреки ультимативным требованиям, столь недолго выдвигавшимся Sex Pistols, не изменилось ничего. Потрясение от требований, выраженных в музыке, становится потрясением от того, что настолько значимое событие затерялось в суете дел, что «на самом деле этого не произошло». Музыка стремится изменить жизнь, жизнь продолжается, музыка забывается – вот о чём только и остаётся говорить.

Sex Pistols пробили брешь в поп-среде, в экране общепринятых культурных условностей, регулирующих, что можно услышать и как на это реагировать. Поскольку общепринятые культурные условности являются доминантными указаниями на то, как мир должен жить, – идеологическими конструктами, воспринимаемыми и ощущаемыми как естественные факты, – то

этот пролом в поп-среде открыл сферу повседневной жизни: ту среду, где добираясь на работу, работая на дому, на фабриках, в офисах или магазинах, собираясь в кино, покупая продукты и музыкальные записи, смотря телевидение, занимаясь любовью, беседуя, и молча или составляя планы на будущее, по-настоящему живут люди. Оцениваемая согласно её требованиям к миру, музыка Sex Pistols должна была изменить то, каким образом каждый человек исполняет свой ежедневный распорядок дня, – то есть музыка призвана связать его с распорядками дня всех остальных людей, а затем поставить всю эту сферу под вопрос. Так музыкальная запись может изменить мир.

Элвис Костелло вспоминал, как однажды это сработало, когда он был ещё Декланом Макманусом, оператором ЭВМ, ожидавшим свою электричку до Центрального Лондона. Это было 2 декабря 1976 года, на следующий день после того, как Sex Pistols выступили на ток-шоу, рекламируя альбом, который должен был изменить мир: «“Боже, ты видел вчера по телеку Sex Pistols?” Я ехал утром на работу и на платформе все читали газеты с шапками про Sex Pistols, которые произнесли “FUCK” в прямом эфире. Как будто бы случилось что-то неслыханно ужасное. Вряд ли можно назвать это крупным историческим событием, но то было великое утро – когда у людей из-за такого кровяное давление скакало вверх-вниз». Исполнилась старая заветная мечта – как будто бы Sex Pistols или их новый поклонник, или пассажиры рядом с ним, или само телевидение счастливым образом заново открыли формулу, изобретённую в 1919 году в Берлине неким Вальтером Мерингом, который поставил опыт на бумаге, слово за словом, не обозначая названия игры.

??? Что такое ДАДАяма???

ДАДАяма находится

На расстоянии двойного сальто

от железнодорожной станции

Nic salto mortale/

Теперь или никогда/

ДАДАяма заставляет

Кровь вскипать словно она

Приводит в ярость простой люд

В плавильном котле/

(отчасти это арена боя быков – отчасти это митинг

Красного Фронта – отчасти это

Национальная Ассамблея) —

½ позолоты – ½ посеребрённого железа

плюс добавочная стоимость

—= Повседневная жизнь

∞

Повторяя друг друга через полвека, Костелло и Меринг ставят вопрос, из которого получилась эта книга: будет ли ошибкой называть миг Sex Pistols крупным историческим событием – и что тогда такое вообще история? Является ли историей всего лишь цепочка событий, лежащая за тем, что может быть взвешено и замерено, – новые организации, новые карты, новые правители, новые победители и проигравшие – или, может быть, история – это ещё и то, что остаётся от тех мгновений, от которых вроде бы ничего не должно остаться, ничего, кроме тайны призрачных связей между людьми, разделённых временем и местом, но почему-то говорящих на одном языке? Найти ту важную зацепку, почему и Меринг, и Костелло говорят о железнодорожной платформе и кровяном давлении? Совпадение обычных выражений может быть случайностью, но может указывать и на настоящее родство. Двое говорят об одном и том же, подбирают те же слова, чтобы зацепить самое важное, – такое может оказаться совсем не

случайным. И если тот язык, на котором они говорят, тот импульс, который они озвучивают, имеют своё историческое развитие, не могут ли они поведать совсем другую историю, отличную от той, которую мы знали всегда?

Вопрос

Вопрос этот слишком обширен, чтобы браться за него сейчас, – его следует оставить, пока он окончательно не сформируется. Но за ним стоит музыка; слушая сегодня записи Sex

Pistols, не кажется ошибкой перепутать их с важным историческим событием. Слушая песни ‘Anarchy in the U.K.’ и ‘Bodies’, альбом Элвиса Костелло ‘This Year’s Model’, песни ‘Complete Control’ The Clash, ‘Boredom’ The Buzzcocks, ‘Oh Bondage Up Yours!’ и альбом ‘Germfree Adolescents’ группы X-Ray Spex, песни ‘Wake Up’ Essential Logic, ‘Fairytale in the Supermarket’ The Raincoats, альбом ‘Chairs Missing’ группы Wire, ‘Never Been in a Riot’ The Mekons, ‘An Ideal for Living’ и альбом ‘Unknown Pleasures’ группы Joy Division, ‘Once upon a time in a living room’ The Slits, песни ‘At Home He’s a Tourist’ и ‘Return the Gift’ группы Gang of Four, ‘Kerb Crawler’ группы Au Pairs, ‘U’ Kleenex и (после того, как корпорация Kimberly-Clark вынудила группу сменить название) ‘Split’ и ‘Eisiger Wind’ Liliput, альбом группы The Adverts ‘Crossing the Red Sea with the Adverts’ (на его обложке можно увидеть мазню вокруг фотоколлажа посередине, на котором изображён билборд на фоне многоэтажки с надписью казённого вида: «Земля, где течёт молоко и мёд»; миллениаристский¹ звук с самого начала ведёт слушателя то ли в землю обетованную, то ли на сорок лет в пустыню) – слушая всё это сейчас и особенно сборник ‘The Roxy London WC2 (Jan – Apr 77)’, плохо записанный концертный альбом, где помимо застольных разговоров и бьющегося стекла на заднем фоне можно расслышать разные группы ораторов, у которых и в мыслях не было собирать группу до того момента, как Джонни Роттен объявил себя антихристом, – слушая все эти крохи наследия, ныне изгнанные в бросовые лотки музыкальных магазинов, на полки с уценённым товаром, на распродажи коллекций или на блошинные рынки, – я трепещу от того, какой же хорошей была эта музыка, и она ничуть не изменилась.

Что осталось неизменным в этой музыке, так это желание изменить мир. Желание естественное и простое, но оно запечатлевает историю фантастически сложную – как сложен разговор тех ежедневных поступков, на которых зиждется мир. Это желание начинается с требования жить не как объект, но как субъект истории – жить так, как будто что-то действительно зависит от действий отдельного человека – и это требование выходит на простор. Проклиная Бога и государство, работу и досуг, дом и семью, секс и игру, публику и саму себя, музыка ненадолго сделала возможным обращение с этими понятиями не как с естественными явлениями, а как с идеологическими нагромождениями: с тем, что было однажды сотворено, а значит, с тем, что можно изменить или с чем вообще можно покончить. Стало возможным увидеть эти вещи как дурные шутки, а в свете музыки это казалось ещё большей шуткой. Музыка становилась тем «нет», которое превращалось в «да», а затем снова в «нет» и снова в «да»: ведь истины нет, кроме нашего убеждения в том, что мир, принятие которого требуется от нас, является ложью. И если ничто не было истиной, то всё было возможно. И в этой поп-среде, на арене, содержащейся обществом во многом с целью порождения и распространения символов, в единственной среде, где у такого человека, как Джонни Роттен, не было шанса быть услышанным, все правила исчезли. В неслыханных ранее в поп-музыке нотах содержались требования, которые поп-музыка ещё никогда не предъявляла.

¹ Миллениаризм (*лат.* millenium – тысячелетие) – религиозное учение о тысячелетнем царствовании Христа на Земле, которое должно наступить после его пришествия и победы небесных сил над силами зла (здесь и далее в постраничных сносках – примеч. перев.).

Из-за нелепой прокламации Джонни Роттена – в каком-то смысле он с первых секунд и был тем старым оборванцем, пытавшимся произнести свой бред («Я хочу уничтожить прохожего», – хрипит антихрист, зачитывая текст из своей грязной афишки, а ты в это время обходишь бродягу стороной), – подростки стали выкрикивать философию, хулиганы творить поэзию, женщины – развеивать мифы о женщинах, милая еврейская девушка по имени Сьюзен Уитби стала называть себя Лора Лоджик и вышла на сцену клуба “The Roxy” в слепой жажде насилия и смуты. Все орало поперёк мелодии, ритма, гармонии, бита, пока крик не стал первопричиной выступления, иногда даже единственной причиной. Древние богохульства, содержавшие в себе забытые проклятия,

которые сами таили в себе похороненные желания, отливались в семидюймовые пластинки с той уверенностью, что кто-то услышит и расшифрует те коды, о которых не подозревали сами ораторы, передававшие их.

Мне стало интересно, откуда доносится этот голос. В определённый период, начавшийся в конце 1975 года, в определённом месте – в Лондоне, а затем повсюду в Британии и дальше по городам и весям всего мира началось отрицание существующих социальных фактов, переходящее в утверждение того, что возможно всё. «Я увидел Sex Pistols, – говорил Бернард Самнер из Joy Division (после самоубийства лидера группы переименовавшейся в New Order), – и они были отвратительны. Мне показалось, что они крутые. Мне захотелось стать таким же гадким». Исполнители валяли дурака, низвергали предков, плевались в зрителей, а те плевались в ответ. Мне стало интересно, откуда исходят эти жесты. В конце концов, они являлись не более чем артистическими манифестами, но такие манифесты, исполняемые и воспринимаемые в любой форме, встречаются редко. Я много знал о рок-н-ролле, но ничего не знал об этом. Произошёл ли этот голос и эти жесты из ниоткуда или что-то пробудило их? И если пробудило, то что?

Двадцатилетний

Двадцатилетний человек стоит перед микрофоном и, объявив себя всепожирающим демоном, начинает крушить всё вокруг, не оставляя камня на камне. Он со смехом отрицает устои своего общества, а затем колошматит пружины истории общества чередой гласных, столь яростных, что это доставляет чистое наслаждение. Он низводит плоды западной цивилизации к нескольким партизанским аббревиатурам и «Англию зелёную родную»² – к блочным многоэтажкам. «Наша архитектура настолько банальна и противостественна, что сам поход на работу представляется тяжким испытанием. Запущенные, помпезные и замусоренные улицы, размалёванный граффити и бесцветный бетон, лестничные пролёты экспериментов социальной инженерии наводнены дерьмом, наркоманами и граффити. Никто не выходит из комнат. Ни у кого нет ощущения общности, так что старики умирают в одиночестве и отчаянии. Уровень нашей жизни чрезвычайно низок», – это говорил вовсе не Джонни Роттен, записавший в 1976 году “Anarchy in the U.K.”, а «Святой Боб» Гелдоф (чуть-чуть не дотянувший до Нобелевской премии в 1986-м за организацию поп-музыкальных кампаний против голода в Африке), просто пересказавший социальную критику из “Anarchy in the U.K.” своими словами в 1985-м. Сведённая к ядовитой мешанине песня – именно об этом, хотя в исполнении Sex Pistols слышатся не горестные стенания, а радостный восторг:

Это эм пии эл эй?
Или это ю ди эй?
Или это ай rrrrrrr эй?
Я думал, что это ю кей
Или просто другая Страна,

² Цитата из стихотворения У. Блейка «Иерусалим», которое стало текстом не официального гимна Англии в XX в.

Другое муниципальное жильё! ³²

Это было звуком рушащегося города. В этой размеренности и нарочитости шума слова прыгали друг за другом с такой скоростью, что невозможно было их вычленивать по отдельности, было слышно лишь, как дробятся социальные факты; когда Джонни Роттен грассировал своими «rrrrrrrr», оставалось ощущение, что вместо зубов у него одни зазубрины. Это был код, не нуждавшийся в расшифровке: кто знал, что такое MPLA, да и кому это интересно? Это звучало как шутка, крушащая мир. В этом чувствовалась свобода. Это и была свобода, услышав новость о том, как в Сан-Диего девушка по имени Бренда Спенсер из нелюбви к понедельникам открыла огонь в своей школе и застрелила трёх человек, написать об этом песню и воспеть случившееся – Боб Гелдоф так однажды и поступил.

“I Don’t Like Mondays” была хитом; в США песня могла бы стать номером один, но это место у неё было отнято правом Бренды Спенсер на справедливый суд. Какая жалость – не была ли песня вроде “I Don’t Like Mondays” сутью того «панка», которым была названа предположительно нигилистская музыка, порождённая Sex Pistols? Сутью чего именно? Толкование “Anarchy in the U.K.” в интервью Гелдофа, так же как объяснения Роттена в интервью 1976 и 1977 годов, вполне вразумительно: и плотоядный Джонни, и Святой Боб воскрешают в памяти слова сюрреалиста Луиса Бунюэля, который, как пишет Полин Кейл, «однажды отозвался о тех, кто восхвалял “Андалузского пса”, как о “толпе идиотов, считающих фильм великолепным или поэтичным, тогда как он, по существу, отчаянный и горячий призыв к убийству”».

Это вопрос о нигилизме, но “Anarchy in the U.K.” – как может воспринять поклонник – являлась совсем другим: это был отрицающий розыгрыш. “Anarchy in the U.K.” – это заявление о самоуправлении, об окончательной независимости, о «сделай-сам», как говорил менеджер Sex Pistols Малкольм Макларен, и что бы он ни имел в виду (что «сделай сам»?), это не было нигилизмом. Нигилизм – это вера в ничто, желание стать ничем, забвение – вот его главная страсть. Это заблуждение наглядно отображено в серии Ларри Кларка «Талса», его фотографических воспоминаниях о молодых людях начала 1960-х, обкалывавшихся амфетаминами до смерти, вместо того чтобы превратиться в местных Чарли Старквезера и Кэрил Фьюгейт, с которыми они уже имели разительное сходство⁴. Нигилизм может обрести в искусстве свой голос, но никогда – удовлетворение. «Это тебе не игрушки, Ларри, – говорила Кларку одна из его подруг по игле после длительной фотосессии, – это самая настоящая чёртова жизнь». «Да, для многих это были совсем не игрушки, но не для меня», – позже вспоминал Кларк, хотя он сам тоже кололся, ставя фотоаппарат на автоспуск, чтобы снять струящуюся по его собственной руке кровь.

Нигилизм ведёт к замыканию мира на его собственном самоуничтожении; отрицание – это усилие, позволяющее убедиться каждому, что мир не есть то, чем кажется, – но лишь когда это усилие полностью совершено, оно оставляет возможность обращения мира в ничто, что даёт возможность нигилизму наравне с творением занять расчищенную территорию. Нигилист – неважно, сколько людей он или она поубивает, – всегда солипсист: кроме него ничего не существует, лишь его мотивы имеют значение. Когда нигилист спускает курок, включает газ, разжигает огонь, бьёт по вене – мир заканчивается. Отрицание всегда есть поступок политический: оно признаёт существование других людей, вызывает их к жизни. Тем не менее методы, к которым вынужден прибегать отрицающий – настоящее или символическое насилие, богохульство, разгул, хамство, оскорбление, – могут стать методами нигилиста. В качестве отрица-

³ Использованы аббревиатуры: MPLA – The People’s Movement for the Liberation of Angola (Народное движение за освобождение Анголы, *англ.*), UDA – The Ulster Defence Association (Ассоциация обороны Ольстера, *англ.*), IRA – Irish Republican Army (Ирландская республиканская армия, *англ.*).

⁴ Парочка серийных убийц, действовавших в США в 1957–1958 гг. (им посвящена песня Б. Спрингстина “Nebraska”).

ния “Anarchy in the U.K.” может быть рационально объяснена в интервью: стремясь доказать, что мир не то, чем кажется, отрицающий понимает, что для других мир является таким, каким он им представляется. Но когда в октябре 1977 года (год без месяца после “Anarchy in the U.K.”) вышел четвёртый и последний сингл Sex Pistols “Holidays in the Sun”, такие трактовки не предлагались и не были возможны.

К этому времени

К этому времени бесчисленные новые группы публичных ораторов уже выдвигали свои невыполнимые требования, а Sex Pistols оказались запрещены повсюду в Британии. Напирая на угрозу общепринятым мерам приличия или даже общественной безопасности, городские власти отменяли их концерты; магазинные сети отказывались продавать их записи. Остановив распространение “Anarchy in the U.K.”, когда сингл только начал находить свою аудиторию, “EMI”, первый лейбл Sex Pistols, разорвал с ними контракт после того “fuck”, произнесённого в телеэфире, которое так порадовало Деклана Макмануса, изъял из продажи сингл и уничтожил пластинки. Патриотически настроенные рабочие бойкотировали производство следующего сингла “God Save the Queen”, трёхминутного бунта против 25-летнего юбилея правления Елизаветы II; “A&M”, второй лейбл Sex Pistols, уничтожил те несколько копий, что удалось отпечатать. В конце концов “God Save the Queen”, вышедший на третьем лейбле, “Virgin”, был вычеркнут с первого места хит-парада BBC, и строчка осталась пустой, поэтому возникла гротескная ситуация, когда самая популярная в стране пластинка превратилась в контрабандный товар. Пресса нагнетала моральную панику ради газетных продаж, но настоящая паника началась чуть позже: парламент объявил Sex Pistols угрозой британскому образу жизни, социалисты клеймили их фашистами, а фашисты – коммунистами. Джонни Роттена подстерегли на улице и порезали бритвой; другого участника группы также выследили и избили стальным прутом.

Превратилась в контрабандный товар и сама группа. В конце 1975 года, когда Sex Pistols впервые вышли на сцену, сорвав чужой концерт и выдав себя за разогревающую группу, электричество отключили уже через десять минут; теперь же им приходилось выступать без рекламы и под другим именем. Сама пустота той территории, которую они зачистили, – увеличение количества новых голосов снизу, усиление нажима сверху и борьба обеих сторон за расчищенную площадь – привела их к саморазрушению, к безмолвию нигилистического шума.

Этот шум являлся их содержанием с самого начала – возможность, одна из троп, ведущих на свободу. В самом сердце музыки Sex Pistols была чёрная дыра, своенравная страсть к разрушению иерархии ценностей, в которой никому не было комфортно, и вот почему с самого начала Джонни Роттен был едва ли не единственным по-настоящему пугающим певцом в рок-н-ролле. И в конце этот ужас принял новую форму: несомненно, никто так до сих пор не постиг всю глубину “Holidays in the Sun”, да и вряд ли кто сможет.

Они начали так, словно у них имелся целый проект: в “Anarchy in the U.K.” они проклинали настоящее, а в “God Save the Queen” такой злостной бранью осудили прошлое, что захватили и будущее. “NO FUTURE” —

НЕТ БУДУЩЕГО
НЕТ БУДУЩЕГО
НЕТ БУДУЩЕГО ДЛЯ ТЕБЯ
НЕТ БУДУЩЕГО
НЕТ БУДУЩЕГО
НЕТ БУДУЩЕГО
НЕТ БУДУЩЕГО ДЛЯ МЕНЯ

– таким был саркастический напев в конце песни. «Нет будущего у английских гrrrrрёз!»: грёз о славном прошлом, олицетворяемом Королевой, «идиоткой», основной туристической приманкой, ключевым элементом экономики, основанной на пустоте, мазью от коллективной ампутированной фантомной боли по Империи. «Мы – это будущее, – кричал Джонни Роттен, представляя уголовником, беглецом из психбольницы, пещерным человеком, – ваше будущее». Изображённые в прессе глашатаями нового молодёжного движения, Sex Pistols отвергли эту роль посредством “God Save the Queen”; каждое молодёжное движение представляет себя займом на будущее и требует его немедленного обеспечения, но когда в перспективе никакого будущего нет, займы аннулируются.

Sex Pistols хотели чего-то большего, чем оказаться вступлением к исправленному изданию социологического исследования о британских послевоенных молодёжных субкультурах – насколько большего, вероятно, можно было узнать из фрагмента коллажа на обратной стороне первого сингла The Clash, “White Riot”/“1977”: «Когда сокрушительный натиск доводит промышленность до застоя или до баррикад на улицах, вероятно, в обществе появляется *некая* напряжённость спустя годы после того, как либералы отвергли это понятие как “устаревший романтизм”, – написал кто-то без указания имени и даты, – и журналист изобретает теорию, что это ведёт к конфликту поколений. Молодость, как ни крути, это не длительное состояние, а конфликт поколений не так опасен для процесса управления, как конфликт между управляющими и управляемыми». Так может быть, именно этим стали Sex Pistols: конфликтом между управляющими и управляемыми. Как группа № 2 в лондонском панке-роке The Clash в своём поп-проекте всегда разгадывали загадки Sex Pistols, и это имело смысл – за исключением того, что единственное прослушивание “God Save the Queen” растворяло любое содержание, которое можно было оттуда извлечь.

Чахоточное омерзение в голосе Джонни Роттена («Мы любим нашу Королеву / Мы искренни, чувак / Боже, *храни*» – так заканчивалась строчка), ослепляющая непримиримость музыки, настолько сильная, что превращала непримиримость в самодостаточную, всеобъемлющую новую ценность: своим звучанием “God Save the Queen” выдвигала требования, которые не могло удовлетворить никакое искусство управления. “God save” – интонация говорила, что спасения не существует. Музыкальная фраза на гитаре разрывала напополам и песню, и того, кто её слушал.

Что осталось в итоге? Вероятно, маскарад: со своим третьим синглом “Pretty Vacant” Sex Pistols восстают из многовековых могил лоллардами, носителями древней британской ереси, приравнивавшей работу к греху и отрицавшей и то, и другое. В Библии сказано, что работа – это кара Господня за первородный грех, но то была не Библия лоллардов. Они утверждали, что Бог совершенен, мужчины и женщины являются Его творением, а значит, и они совершенны и не могут грешить, и лишь работая, что противоестественно совершенной природе, люди отказываются от Богом данной независимости в пользу Великих Мира Сего, в пользу лжи о том, что мир был сотворён для чего-то, кроме совершенного удовольствия. Такие убеждения были опасны для XIV века, и может показаться странным обнаруживать их в поп-песне XX века, но они там содержались, и кто тогда знал, о каких похороненных желаниях это может свидетельствовать?

«Мы не знали, что это распространится так быстро, – говорил Бернارد Родс, в 1975 году один из партнёров Малкольма Макларена по магазину “Sex”, а позже ставший менеджером The Clash, – у нас не было манифеста. Не было книги правил, но мы надеялись на то... На меня очень повлияла первая купленная мной пластинка Джеки Уилсона “Reet Petite”. Мне никогда не был нужен кто-то, кто объяснил бы мне эту песню, я знал, о чём она... В 1975-м я слушал радио и там какой-то эксперт балаболит о том, что будет, если к 1979 году число безработных возрастёт до 800 000 человек, а другой парень сказал, что это будет хаос и анархия на улицах. *Вот где — корни панка. Это знали*».

Социалисты типа Бернарда Родса знали это, но так никогда и не прояснилось, знали ли об этом Малкольм Макларен и его друг Джейми Рид, до эпохи магазина “Sex” бывший издателем-анархистом и художником-плакатистом. К июлю 1977 года, когда вышел “Pretty Vacant”, безработица в Британии возросла до невероятной отметки в один миллион и панк-группа Chelsea отразила этот социальный факт в протестном сингле “Right to Work”. Но Джонни Роттен никогда не учился языку протеста, на котором лишь просят об удовлетворении жалоб и обращаются к власти с мольбой в голосе, тем самым признавая законность власти как таковой; Sex Pistols были не из таких. В “Pretty Vacant” они объявили о праве не работать и о праве отвергнуть те ценности, что с работой связаны: терпение, амбиции, почтительность, умеренность, честность, надежда, прошлое, за которое Бог ввёл плату работой, и будущее, которое с её помощью следует строить. «Ваш Бог ушёл, зайдите в другой раз», – к тому времени уже спел Джонни Роттен в “No Feelings” на оборотной стороне пластинки первого и уничтоженного тиража сингла “God Save the Queen”. По сравнению с социологией Родса Джонни Роттен говорил на неизвестном языке. Вместе с миллионом безработных Sex Pistols самодовольно уселись на пороге и сплюнули: «Мы совершенно / Абсолютно праздные / И нам всё равно». На тот момент это была их самая забавная запись и самая профессиональная по звуку, более похожая на The Beatles, чем на дорожную аварию, но высунутый язык Джонни Роттена к концу песни становился язвительным: подобно предыдущим песням, “Pretty Vacant” сначала вызывала у слушателя смех, а затем заставляла его им подавиться.

Таким был проект: Бог и государство, прошлое, настоящее и будущее, молодёжь и работа – всё это имело отношение к Sex Pistols к концу единственного года, проведённого ими в хит-парадах. Оставался ещё “Holidays in the Sun”: заслуженный отпуск, геополитический и всемирно-исторический, вобравший в себя гораздо большую территорию, чем та, на которую смогли в своё время ступить Sex Pistols, и гораздо больший срок, чем существовала их группа.

Обложка

Обложка была очаровательной: на лицевой стороне был комикс из рекламы турагентства, изображавший счастливых туристов, отдыхающих на пляже, в ночном клубе, совершающих круиз по Средиземному морю и восхваляющих свой отдых; Джейми Рид заменил реплики персонажей и вместо рекламных текстов написал слова Джонни Роттена, которые тот пел на пластинке: «Дешёвый отпуск в чужой нищете!» На обратной стороне была изображена идиллическая сцена семьи за обедом – фотография, которую Рид сопровождал приклеенными подписями: «прекрасный образ», «прекрасная мебель», «прекрасная комната», «прекрасная женщина средних лет», «прекрасный мужчина средних лет», «прекрасная пища», «прекрасная фотография», «прекрасный юноша», «прекрасная девушка», «прекрасные манеры» (прекрасный юноша держит за руку прекрасную девушку), «прекрасная маленькая девочка» (она высунула язык), и даже под изображением – «прекрасная обложка». «Я не хочу отпуска на море, – начал Джонни Роттен, – я хочу съездить в новый Бельзен».

Он так и поступил. Он попал в Германию под звук шагов марширующих туристов на заднем плане, привлечённый видением нацистского концлагеря, который для англичан является тем же, чем Освенцим для американцев – символом современного зла. «Я хочу увидеть историю», – говорит он, но история недостижима; тогда Бельзен находился не в Германии, а на некой территории, носящей название «Западная Германия», больше похожей на идеологический конструкт, чем на местность, и вот Джонни Роттен оказывается у Берлинской стены, у этой идеологической конструкции, символизирующей разделение на две социальные системы, правящие миром, миром, который сейчас гораздо реальнее, чем когда-либо.

Джонни Роттен стоит у Берлинской стены. Люди уставились на него, и ему это невыносимо; звук шагов людей, идущих в ногу, всё громче, и это тоже невыносимо. Группа позади него впадает в беснование, он начинает кричать: ему необходимо перейти за стену. Там ли

находятся настоящие нацисты? Является ли Восточный Берлин прообразом того безбудущного Запада, который Роттен уже предрёк? Он не может остановиться: он хочет прорыть подкоп под стеной. Он, кажется, даже не знает, о чём поёт, но музыка настаивает, стискивает слушателя подобно сжимающейся комнате Эдгара По. Перемены в голосе Джонни Роттена безумны: он едва произносит слово, как оно взрывается у него во рту. Песня добавляет жути её совершенно неясный смысл, при этом она втягивает тебя в абсурд и оставляет тебя в нём: время и место конкретны, ты можешь указать своё место на карте и ты будешь нигде. Единственный аналог столь же конкретен, сколь и неточен.

В 1924 году

В 1924 году 42-летний юрист из Северной Каролины по имени Баском Ламар Лансфорд записал народную балладу “I Wish I Was a Mole in the Ground”⁵ – насколько она народная, неизвестно. Упоминание «Поворота»⁶, тюрьмы начала века в Теннесси, может привязать песню к конкретным времени и месту, но намёк этот мог появиться гораздо позднее написания песни; бесспорными были лишь сдержанная игра Лансфорда на банджо и непрерывная модуляция его голоса. Песня, судя по музыке, старше любого её исполнителя и переживёт любого её слушателя.

“I Wish I Was a Mole in the Ground” не была песней о животных вроде “Froggy Went A-Courting”⁷ или “The Leatherwing Bat”⁸. Это описание обыкновенного чуда, человека, отбросившего свой плуг, усевшегося на землю, разувшего и требующего исполнения своих невозможных желаний. Он лежит на солнышке кверху пузом:

Эх, быть бы мне кротом под землёй,
Да, быть бы мне кротом под землёй,
Словно крот под землёй, я б прорыл основание под этой горой,
Вот быть бы мне – кротом под землёй.

Желание певца вполне явно и вместе с тем непостижимо для разума. Он хочет избавиться от своей жизни и превратиться в маленького ничтожного зверька. Он не хочет ничего видеть и не хочет, чтобы его кто-то видел. Он хочет уничтожить этот мир, а сам уцелеть. Вот все его желания. Песня исполняется тихо, спокойно и плавность доводит до слушателя мысль: ты можешь послушать и поразмыслить об услышанном. Ты можешь прилечь и представить, каково это – хотеть того, чего хочет певец. Это почти на грани полного отрицания, на грани абсолютного нигилизма, желание доказать, что мир – ничто, желание быть практически ничтожеством, и тем не менее это убаюкивает.

Эта песня являлась частью течения, породившего рок-н-ролл, не только потому, что её строчка была процитирована в 1966 году в “Memphis Blues Again” Боба Дилана, но также из-за того, что своеобразное смешение в ней фатализма и страсти, одобрения и гнева воплотилось в 1955 году в “Mystery Train” Элвиса Пресли. Этим основополагающим высказыванием Пресли склонил чашу весов в пользу принятия, затмевающего, но не ликвидирующего негатив, сохраняющего его как основу напряжения, конфликта, всегда дающего толчок этому «да» рок-н-ролла – и такой была история рок-н-ролла до октября 1977 года, когда Sex Pistols случайно нащупали этот импульс к разрушению, закодированный в форме, направили импульс на форму и взорвали её. Результатом стал хаос: негде стало отлёживаться и не осталось времени

⁵ «Быть бы мне кротом под землёй» (англ.).

⁶ Речь идёт о словах “I been in the bend so long” («Я долго был на повороте», англ.).

⁷ «Ухаживания лягушонка» (англ.).

⁸ «Кожекрылый нетопырь» (англ.).

что-либо представлять. Это было действительно так. Sex Pistols оставили любую другую рок-группу в мире позади себя одной лишь последней минутой “Holidays in the Sun”: Джонни Роттен карабкался на стену и подкапывался под неё своими руками, отбрасывая обломки через плечо, вопя от невозможности постичь историю, проклиная свою неспособность постичь то, что в 1924 году Баском Ламар Лансфорд признал за непознаваемое.

Что происходит в этом звуке? Словно гитлеровские легионы восстали из мёртвых и заняли места прекрасных туристов, прекрасных восточногерманских бюрократов, прекрасных западногерманских бизнесменов, словно нацисты сбросили кожу пришедших им на смену капиталистов и коммунистов. Джонни Роттена этот звук притягивает, словно железные опилки к магниту, но он замедляется, останавливается, пытается думать. Если Бунюэль проклинал тех, кто воспринимал его фильм как что-то прекрасное и поэтическое, хотя по сути это был призыв к убийству, то многое в XX веке можно воспринять как попытку доказательства, что прекрасное, поэтичное и призывы к убийству – это одного поля ягоды. И кажется, в последние мгновения “Holidays in the Sun” Джонни Роттен это осознаёт. Его безостановочный вопль в конце песни – «Я НИ ЧЕРТА НЕ ПОНИМАЮ!» – можно воспринимать за это осознание, за высказывание нежелания понимать: его способ высказать это, когда он взглянул в пустоту столетия и увидел, как пустота смотрит на него. Джонни Роттен прошёл сквозь стену; «Пожалуйста, не ждите меня», – сказал он. Песня заканчивается.

Можно поверить, что его целью было вобрать в себя весь гнев, весь разум, всю силу и потом бросить их в мир, заставить мир обратить внимание, поставить под сомнение все почитаемые и неисследованные догмы мира, заставить мир заплатить за свои преступления монетой кошмара, а затем покончить с миром – хотя бы символически, если по-другому нельзя. И на мгновение ему это удалось.

Вот так Sex Pistols покончили с миром или, во всяком случае, с собой. Последующими новостями стали распад, убийство, самоубийство – и хотя во всех случаях факты подавались в терминах гражданских и уголовных дел, как знать, имели ли место эти события главным образом в той реальности, в которой действительно живут люди, или в символической сфере поп-среды? В качестве двойника нигилист имеет приметы отрицателя; обычно они снимают те же комнаты и иногда платят по тем же счетам. Обычно коронер – будь то поклонник, эпигон, критик или лучший друг – не видит отличий, разглядывая труп. Sex Pistols были аферой, погоней за успехом посредством скандала, «за наличкой из хаоса», как гласил один из лозунгов Малкольма Макларена; но они также были чётко сформулированным доказательством, что те общепринятые непререкаемые проекты, по которым живёт мир, являются настолько вопиющим надувательством, что их следует изничтожить вплоть до стирания памяти о них. И на их пепелище всё будет возможно и дозволено: самая сильная любовь, самое обычное преступление.

Происходит

Происходит алхимическая реакция. Непризнанное наследство страсти, негодования и страха сгустилось, расплавилось, чтобы дать результат в виде одного публичного выступления, которое в глазах некоторых ниспровергнет всё, казавшееся им ранее незыблемым, всё, что воспринималось ими за желаемое и чем они довольствовались. Это было, это оказалось запутанной историей.

Эта книга о единственном коварном факте: в конце 1976 года пластинка с песней “Anarchy in the U.K.” была выпущена в Лондоне, и это событие повлекло за собой изменения в поп-музыке по всему миру. Записанная рок-н-рольной группой из четырёх человек, называвшейся Sex Pistols, и сочинённая певцом Джонни Роттеном песня стала квинтэссенцией критики современного общества в грубой поэтической форме, уже однажды изложенной одной маленькой группой парижских интеллектуалов. Для группы, впервые организованной

в 1952 году как Леттристский интернационал, а затем в 1957-м на европейской конференции авангардных художников преобразованной в Ситуационистский интернационал, звёздный час настал во время студенческих волнений в мае 1968 года во Франции, когда суть их критики сжалась до грубых поэтических лозунгов и была нанесена краской из баллончиков на стены Парижа, после чего эта критика стала историей, а объединение распалось. Свои корни эта группа находила в сюрреалистах 1920-х годов, в дадаистах, ставших известными во время и после Первой мировой войны, в ранних работах Карла Маркса, в Сен-Жюсте, в разных средневековых еретиках и в Рыцарях Круглого стола.

Я убеждён в том, что подобные обстоятельства весьма странны. Чтобы афористичная, гностическая критика, исходившая от группы пророков из кафе на Левом берегу, возродилась четверть века спустя, *дабы попасть в хит-парады*, а затем вызвать к жизни новую волну культурных требований – это едва ли не божественное провидение.

Связи

Связи между Sex Pistols, дада, так величественно названным Ситуационистским интернационалом и даже забытыми ересями – вовсе не моя выдумка. Во время расцвета лондонского панка трудно было отыскать статью на эту тему, в которой бы не фигурировал «дада»: панк и был «вроде дада» – так говорили все, но никто не объяснял, почему, и тем более значение этого. Упоминания о предполагаемой вовлечённости Малкольма Макларена в призрачный «СИ» были разменной монетой в кругах британской поп-прессы, но за эти монеты, кажется, ничего нельзя было купить.

И тем не менее это звучало интересно, даже если бы «дада» для меня был лишь словом, смутно напоминавшим о забытом художественном движении (Париж в золотые двадцатые? что-то такое) и даже если бы я ничего не знал о Ситуационистском интернационале. Поэтому я начал идти на ощупь, и чем больше находил, тем меньше понимал. Разные люди видели эти связи, но никто не сделал из них выводов – и вскоре мои собственные попытки увели меня от каталожных карточек в университетской библиотеке в Беркли к колыбели дада в Цюрихе; от богемной квартирки Жиля Вольмана в Париже к прицерковному домику XVII века на юге Англии (Мишель Бернштейн); от наркоманского притона Александра Тропки в Лондоне обратно к библиотечным полкам с книгами, стоявшими там нетронутыми уже лет тридцать до моего прихода. Это привело меня к просмотру микрофильмов о недвусмысленном публичном выступлении из моего собственного детства – и до чего странно было прокручивать микрофильмы старых газет, чтобы сверить дату обрывка чьей-то частной одержимости, которую хотят превратить в публичное выступление, отвлекаться на рекламные объявления, со временем воспринимающиеся такими аляповатыми и незамысловатыми, чувствовать, что действительно прошлое – это другая страна, интересная для посещения, но жить тебе там не хотелось бы; случайно наткнуться на первые сообщения о свержении правительства Арбенса в Гватемале⁹, читать давно устаревшие новости, словно дешёвые пародии на ЦРУшную дезинформацию, а потом заглянуть в сегодняшнюю газету и проследить итоги этих событий: спустя тридцать лет после увековечивания Арбенса в микрофильме в газетах за 1984 год пишут, что лица неблагонадёжных граждан были сняты с них при помощи штыков, а затем развешены на деревьях, чтобы они задубели до состояния масок. Время не стоит на месте.

В моих разысканиях не было ничего героического; некоторые из тех книг заслуживают того, чтобы их не трогали ещё тридцать лет. Это было скорее игрой, зудом, заставляющим чесаться, погоней за настоящей историей, или поиском *non sequitur*¹⁰ и того удовольствия,

⁹ Хакобо Арбенс Гусман (1913–1971) – президент Гватемалы (1951–1954), пытавшийся проводить прогрессивные реформы, но свергнутый в ходе военного переворота, организованного ЦРУ.

¹⁰ Нелогичное заключение (*лат.*).

которое лишь такое pop sequitor может доставить. Исследование заставляет время идти назад, устремляться вперёд или стоять на месте. Спустя два года, проделав путь длиной в десять тысяч миль, я держал в руках первые выпуски “Potlatch”, бюллетеня Леттристского интернационала, выходившего в Париже в середине 1950-х; на его отпечатанных на ротаторе ¹¹ страницах «критика архитектуры» представлялась ключом к критике жизни. Названный здесь «мистером Синг-Синг» ¹² выдающийся архитектор Ле Корбюзье проклинал как «строитель трущоб». Его «Лучезарный город» был осуждён как авторитарный эксперимент социальной инженерии, как нагромождение «вертикальных гетто» и многоэтажных «моргов»: подлинная функция провозглашённых Ле Корбюзье «машин для жизни», как можно было прочесть в “Potlatch”, – это производить машины для жизни в них. «Окружающая обстановка определяет поступки, – говорил ЛИ, – мы воздвигнем увлекательные дома» ³. С манией величия, контрастирующей с запачканными машинописными копиями, ЛИ писал слова, которые “Anarchy in the U.K.” затем вложит в уста Бобу Гелдофу – представить такое было несложно. Но вспоминая своё путешествие во времени в Гватемалу, произошедшее в комнате для просмотра микрофильмов, я размышлял, что значило для истории Sex Pistols то, что летом 1954 года авторы “Potlatch” (Жиль Вольман, Мишель Бернштейн и другие четверо подписавшихся в тот момент) назвали ЦРУшное свержение реформатора Арбенса главным социальным фактом, метафорой – в языке «старого мира», который они собирались уничтожить, и «новой цивилизации», которую они собирались строить.

Это были провидческие версии последующих новостей: “Potlatch” вернул Сен-Жюста с гильотины, чтобы воспроизвести «досрочный приговор» отказу Арбенса вооружить гватемальских рабочих против государственного переворота («Те, кто делает революцию наполовину, только роют себе могилу» ⁴), плюс непонятные отсылки к французским еретикам катарам из XIII века вкупе с последними открытиями в области физики элементарных частиц. Здесь также прозвучали первые ноты впоследствии часто воспроизводимой ситуационистской темы: идеи «отпуска» как замкнутой системы отчуждения и господства, символа ложных чаяний современной жизни, предпосылка того, что CLUB MED ¹³ – ДЕШЁВЫЙ ОТПУСК В ЧУЖОЙ НИЩЕТЕ – превратится в граффити в мае 68-го в Париже, а затем перекочится в “Holidays in the Sun”. «Наряду с Испанией и Грецией, Гватемала также может причислить себя к кругу стран, благоприятных для туризма», – хладнокровно писал ЛИ, отмечая, что расстрельные отряды нового правительства уже проводят зачистки на улицах города Гватемала. «Однажды мы надеемся совершить туда вояж» ⁵.

Проблема

Проблема происхождения в культуре иллюзорна. Каждая новая манифестация в культуре переписывает прошлое, превращает давних *maudits* ¹⁴ в новых героев, а давних героев – в тех, кого никогда на свете не было. Новые действующие лица ищут в мусоре прошлого своих предтеч, потому что происхождение означает легитимность, а новшества сомнительны – но во все времена забытые деятели восстают из прошлого не как предшественники, а как современники. Для литературной Америки 1920-х это был Герман Мелвилл, для рок-н-ролла 1960-х – блюзмен 1930-х годов из Миссисипи Роберт Джонсон, для Запада энтропийных 1970-х

¹¹ Ротатор (мимеограф) – машина трафаретной печати, предназначенная для оперативного размножения кн. малыми и средними тиражами.

¹² Синг-Синг – название тюрьмы строгого режима в амер, штате Нью-Йорк.

¹³ “Club Med” – торговая марка фр. международного туроператора “Club Méditerranée”, владельца разветвлённой сети отелей в разных странах, предоставляющая отдых по системе «всё включено». Считается, что именно эта компания была автором такой концепции.

¹⁴ Проклятые, окаянные (фр. \

– тщательный до абсолюта немецкий критик Вальтер Беньямин из 1920-1930-х гг. В 1976-м, 1977-м и в последующие годы Sex Pistols символически преобразовали, пожалуй, дадаистов, леттристов, ситуационистов и различных средневековых еретиков.

Но слушая записи, трудно было сделать такое заключение. Смотря на то, как некоторые связывали одно с другим и считали это само собой разумеющимся (сверьте факты, так не было), я погружался в нечто, имеющее мало отношения к культурологической генеалогии, к вычерчиванию связующих линий в обнаруженной истории, но относящееся скорее к выдумыванию истории. Из тени известных событий появлялась маргинальная история, в каждом своём кратком проявлении требующая целого мира немедленно, а затем занимающая своё далёкое место в десятичной системе Дьюи¹⁵. Будучи почти неслышной посреди шума войн и революций, это была история, чуть ли не сроднившаяся с веком, история, неоднократно подающая и теряющая свой голос; казалось, это был голос, которому достаточно лишь заговорить, чтобы исчезнуть.

Когда я пытался проследить за этой историей – её герои рядились в чужие одежды, пока я не оставил попытки заставить их стоять смирно, – меня больше всего интересовали её лакуны и те мгновения, когда история, потерявшая свой голос, как-то заново обретала его, и тогда что-то происходило. Задолго до того, как мне в руки попал “Potlatch”, я наткнулся на его рекламу 1954 года, страницу под названием «Золотая легенда», в отпечатанном на хорошей бумаге бельгийском неосюрреалистском журнале “Les Lèvres nues”. Анонс гласил: «Эта эпоха знала нескольких великих мятежников. Сегодня они мертвы или заканчивают свой век, прихорашиваясь перед зеркалом... Повсюду молодёжь (как она себя называет) обнаруживает под тридцатилетним слоем праха затуплённые ножи и обезвреженные бомбы, которые дрожащими руками бросает в сторону приветствующей это звучным смехом заговорщицеской швали»⁶. Обещая, что “Potlatch” известен выход из тупика, рекламный агент ЛИ говорил о том, что осталось от сюрреалистских ножей и дадаистских бомб; теперь же мне кажется, что Леттристский интернационал (всего лишь несколько молодых людей, объединившихся под таким именем на несколько лет ради поиска развлечений и изменения мира) сам являлся бомбой, незамеченной в своё время и спустя десятилетия разорвавшейся в “Anarchy in the U.K.” и “Holidays in the Sun”.

Такое заявление – не столько аргумент в пользу того, как именно прошлое становится настоящим, сколько предположение того, что сплетение «тогда» и «сейчас» в основе своей загадка. “Potlatch”, согласно самоописанию, взял «своё имя от слова североамериканских индейцев, означавшего докоммерческую форму товарооборота, построенную на взаимности роскошных подарков. Непродаваемыми товарами, которые мог распространять подобный бесплатный бюллетень, были желания и нерешённые проблемы; и вовлечение в них других людей составляло ответный дар»⁷. Эта книга выросла из желания вплотную заняться музыкальной мощью ‘Anarchy in the U.K.’ и понять её плодovitость в культурном смысле; может быть, ключ к этому вопросу заключается не в том, что Sex Pistols брали своё начало в даре ЛИ, а в том, что они, сами того не сознавая, преподнесли ответный дар – и в том виде, от которого первые дарители, эстеты, вероятно, ужаснулись бы, увидев, как их теории превратились в дешёвые товары потребления, и который они никогда не признали бы. Если ‘Anarchy in the U.K.’ извлекла сущность из старой забытой социальной критики – это интересно, но если в новом «потлаче», диалоге нескольких тысяч песен, “Anarchy in the U.K.” воскресила эту критику – это гораздо больше, чем просто интересно.

Эта история, если это история, сама себя не расскажет; однажды увидев её очертания, я захотел придать ей такую форму, чтобы каждый фрагмент, каждый голос мог высказать своё суждение в отношении любого другого, даже если эти люди никогда не слышали друг о друге. Особенно в последнем случае, особенно если в “Anarchy in the U.K.” 20-летний Джонни Рот-

¹⁵ Система классификации кн., разработанная в XIX в. амер. библиотекарем М. Дьюи.

тен перефразировал социальную критику, порождённую людьми, которые, насколько ему было известно, никогда не рождались на свет. Кто знал, что ещё было частью рассказа? Если перестать вглядываться в прошлое и прислушаться к нему, то можно услышать эхо нового разговора; тогда задачей критика станет подвести к диалогу говорящих и слушающих, не подозревающих о существовании друг друга. Работой критика станет поддержание возможности удивления от развития такого диалога и передача этого ощущения другим, ведь жизнь, исполненная сюрпризов, лучше жизни без таковых.

Моё желание разобраться в наброске, с которого я начал, переросло в стремление разобраться в той путанице, причиной которой он стал: понять те зашифрованные высказывания, тайны, беспечно предъявляющие права на весь массив истории, как это сделал марксистский социолог Анри Лефевр в 1975 году—

Если у слова «современность» есть какой-либо смысл, то он таков: с самого начала она несёт в себе радикальное отрицание, дада, это событие, произошедшее в цюрихском кафе⁸.

Или вот, ситуационисты в 1963-м: «Момент действительной поэзии... возвращает в игру все не оплаченные историей счета»⁹. Эта ли строчка, думал я, служит ключом к разгадке обещания берлинских дадаистов в 1919 году?

Дада – единственная сберегательная касса, которая выплачивает проценты в вечности¹⁰.

Или к очарованию самого известного лозунга Sex Pistols “NO FUTURE”? Или к будущей холодности лица лет-триста Сержа Берна, когда он позировал для фотосъёмки в 195s году? Или к манифесту некоего Ги-Эрнеста Дебора, напечатанному в том же забытом томике, где и портрет Берна: «Искусства будущего будут не чем иным, как разрушением ситуаций»¹¹? Или к бахвальству ситуационистов в 1964-м:

Хотя в последние годы современное убожество упивается запоздалым проектом «вхождения в XX век», мы полагаем, что настал момент положить конец мёртвому времени, господствовавшему в эту эпоху, и вместе с ним – эре христианства. Здесь, так же как и везде, надлежит выйти за пределы. И самое лучшее, что мы можем сейчас сделать, – это выйти вон из XX века¹².

Мы далеко уже отошли от поп-песни, но поп-песня должна, по идее, далеко отстоять от «я антихрист». Мы подошли к той точке, где обращение к рок-н-роллу не добавит нам ничего существенного, хотя в конечном итоге это рок-н-рольная история. Настоящие загадки не могут быть разгаданы, но они могут превратиться в ещё более захватывающие тайны.

Версия первая: Последний концерт Sex Pistols

Последний концерт Sex Pistols

Его зубы превратились в острые осколки. Так казалось, когда Джонни Роттен грассировал своими «rrrrrrr»; когда в 1918 году призывник-уклонист Рихард Хюльзенбек рассказывал утончённой берлинской публике, пришедшей послушать о новых тенденциях в искусстве, что «мы были за войну, дадаизм и сегодня за войну. Вещи должны сталкиваться друг с другом: необходимая степень жестокости ещё не скоро будет достигнута»¹; когда в 1649 году рантер¹⁶ Абиезер Коппе развернул свой «Пламенный летящий свиток» («И сказал Господь: *Говорю тебе, Я истреблю, истреблю, истреблю*»)¹, когда в 1961 году Ситуационистский интернационал опубликовал пророчество, «предупреждение строителям руин: на смену урбанистам придут последние троглодиты из трущоб и гетто. Они будут уметь строить. Привилегированные жители спальных районов будут уметь лишь разрушать. Можно многого ожидать от их встречи: она определит революцию»².

Именно это слышалось, когда Джонни Роттен грассировал своими «rrrrrrr», или, во всяком случае, такое могло послышаться.

В 1975 году

В 1975 году подросток, которого станут называть Джонни Роттен, превратил себя в ходячий плакат и прошагал по лондонской Кингс роуд до “World’s End”¹⁷ – до конца улицы – в футболке “Pink Floyd” с подписанным сверху «Я НЕНАВИЖУ». Он выкрасил зелёным те ключья, что остались у него вместо причёски, и прогулялся в толпе туристов, плюясь в проходящих мимо хиппи, старавшихся его не замечать. Однажды на него обратил внимание один бизнесмен, который собирался организовать группу. Барабанщик так вспоминал прослушивание этого подростка, произошедшее около музыкального автомата, в то время как паренёк декламировал “Eighteen” Элиса Купера: «Мы подумали, что у него есть то, что нам нужно. Немного психованный, фронтмен. Такого-то мы и старались заполучить: фронтмен, который чётко представлял, чем он хочет заниматься, и определённо добивался этого. И мы сразу же это поняли. Хотя петь он не умел. Но нам это было не так важно, ведь и мы тогда только учились играть».

Может быть, у их самозванного Свенгали¹⁸ – Малкольма Макларена, владельца бутика на Кингс роуд, – в голове и не было планов, что Sex Pistols могут оказаться чем-то ещё кроме девятимесячной диковинки, дешёвого средства для лёгкой наживы, незатянутой шутки, налёта старого *épater la bourgeoisie*¹⁹. Он завербовал их в своём магазине, нашёл им место для репетиций, придумал до смешного оскорбительное название, читал им проповеди о пустоте поп-музыки и о перспективах безобразия и конфронтации, уверил, что у них есть отличный, как у всех, шанс навести шуму, и что у них есть на то полное право. Если бы ничего не получилось,

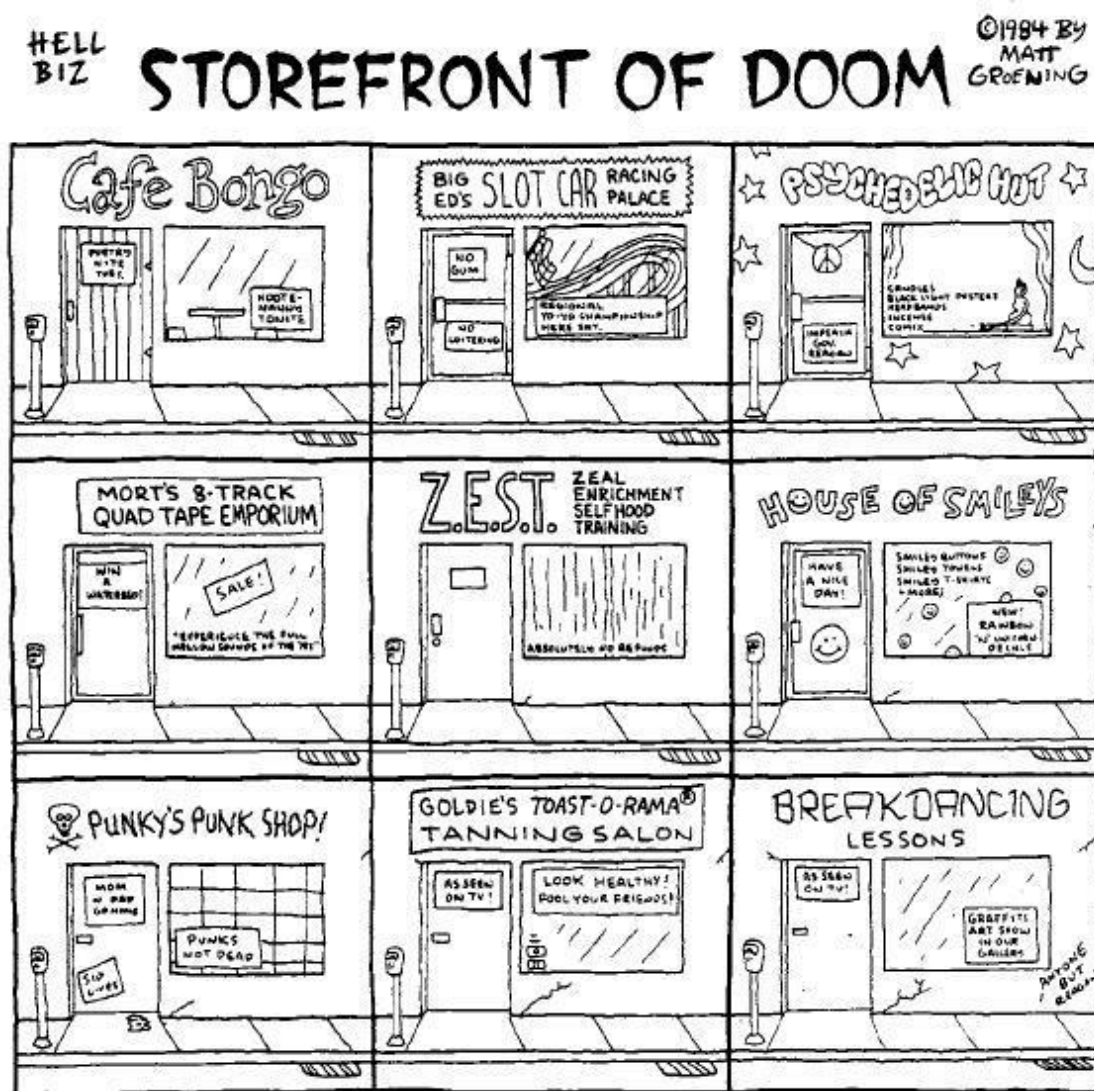
¹⁶ Рантеры – одна из неконформистских ветвей протестантов в период Гражданской войны в Англии XVII в. Отрицали церковную власть и авторитет Священного Писания. Во многом имели сходство со средневековыми Братями Свободного Духа.

¹⁷ “World’s End” («Край света», *англ.*) – здание паба, построенное в 1897 г на Кингс роуд. В 1970-е там располагались магазины Вивьен Вествуд и Малкольма Макларена.

¹⁸ Персонаж романа Дж. Дюморье «Трильби» (1894). Иносказательно используется для обозначения человека, имеющего талант к убеждению, влиянию, соблазну, но не всегда с добрыми намерениями.

¹⁹ эпатировать буржуазию (*фр.*).

из них могла бы выйти ещё одна реклама его магазину, которому всегда нужна новая реклама: перед тем как в 1977-м остановиться на “Seditionaries”, Макларен в 1971-м назвал свой бутик “Let It Rock” – тогда там продавались одежда для тедди-боев и старые сорокапятки; потом, в 1973-м – “Too Fast to Live Too Young to Die”, где можно было найти одежду для байкеров и прочие молодёжно-бандитские реквизиты; наконец, “Sex” в 1974-м, переориентированный на ремни и прочие секс-аксессуары, а также футболки с надписями вроде «Боже храни Майру Хиндли», поминавшие женщину, которая вместе с Иэном Брэйди в 1963 и 1964 гг. совершила «убийства на болотах» – детоубийства, которые Хиндли и Брэйди записывали на плёнку в качестве художественного манифеста. А может быть, в понимании Малкольма Макларена, их главного теоретика и пропагандиста, бывшего студента художественного колледжа в 1960-е, бывшего и будущего анархиста-provokatora, Sex Pistols были призваны поставить страну на уши и вернуть то первое ощущение от “Great Balls of Fire” Джерри Ли Льюиса («Я никогда не видел ничего подобного, – позже вспоминал Макларен, как его одноклассник пел эту песню на школьном вечере, – я думал, у него голова отвалится»), чтобы соединить музыку и политику и изменить мир. Потрясённый майскими событиями 1968 года во Франции, Макларен помогал организовать демонстрацию солидарности в Лондоне, а потом торговал футболками, украшенными лозунгами Мая 68-го – «Я ПРИНИМАЮ СВОИ ЖЕЛАНИЯ ЗА РЕАЛЬНОСТЬ, ПОТОМУ ЧТО ВЕРЮ В РЕАЛЬНОСТЬ СВОИХ ЖЕЛАНИЙ» – пусть даже этот лозунг “Enragés”, небольшой группы студентов, начавших восстание, главным образом позволял скрывавшим свою гомосексуальность бизнесменам набраться смелости и купить у Макларена резиновый костюм. Макларен был способен продать всё: в конце 1978-го, когда экс-басиста Sex Pistols Сида Вишеса арестовали за убийство его подруги Нэнси Спанджен, Макларен тут же отпечатал футболки с его изображением и надписью:



Американская версия магазина Малкольма Макларена

«Я ЖИВ – ОНА МЕРТВА – Я ВАШ» (как объяснялось: с целью выручить денег, чтобы вытащить Сиды из тюрьмы). А незадолго до этого он везде носил с собой экземпляры «Покидая XX век» Кристофера Грея – первой англоязычной антологии ситуационистов, выпуск которой он финансировал вместе с Джейми Ридом в 1974 году.

Он пытался заставить людей прочесть эту книгу. «Это всего лишь подправленная современная интерпретация размышлений Маркса об отчуждённом труде», – говорил Питер Урбан, менеджер The Dils, лос-анджелесской панк-группы, которой «нравилась классовая борьба» (их первым синглом стал “I Hate The Rich”, после которого их конкуренты VOM записали “I Hate The Dils”). «Вроде того, – подхватывал Макларен, – но очень-очень мощная. Что хорошо: эти лозунги ты можешь использовать, не будучи участником движения. Быть в движении часто означает подавить творческое мышление и конечно, с точки зрения подростка, возможность заявить о себе... И самое прекрасное то, что эти слоганы дают такую возможность. В них содержится потрясающая агрессия и заносчивость...» «Анекдот с бородой», – отвечает Урбан, игнорируя не только интересные умозаключения Макларена, но и наклейку на книге, где помещена цитата из рецензии Джона Бергера: «Одна из самых понятных и безупречных политических формулировок 60-х». Рецензия Бергера называлась «Неуслышанные пророки», и будь она вся

напечатана на той наклейке, то разговор мог пойти или дальше в сторону, или же ближе к истине.

Дискуссия была размещена в номере лос-анджелесского панк-зина “Slash” за май 1978 года; как гласила надпись вначале, выпуск посвящался «нескольким *enragés* (маньяки, фанатики, бешеные на французском), которые десять лет назад пытались изменить жизнь». Посвящение было проиллюстрировано некогда знаменитым постером арт-студенческого коллектива Мая 68-го “Atelier populaire” – “une jeunesse que l’avenir inquiète trop souvent” («молодёжь, слишком часто обеспокоенная будущим»): на нём изображена молодая женщина, чья голова обмотана стерильной марлей, а губы намертво заколоты английской булавкой. Спустя десять лет, когда в США Май 1968-го был почти забыт, это смотрелось настоящей археологией. Это было необычайное возвращение в то странное время, когда пустячный конфликт в университетском кампусе в пригороде Парижа повлёк за собой цепную реакцию протеста – когда сначала студенты, затем рабочие, потом служащие, профессора, медсёстры, доктора, спортсмены, водители автобусов и художники не вышли на работу, а вышли на улицы, построили баррикады и вступили в противоборство с полицией; или вернулись на работу, распустили свои профсоюзы и превратили рабочие места в пространства для дебатов и критики, когда стены Парижа украсились необычными лозунгами – когда десять миллионов людей продемонстрировали блестящий образец современного общества перед лицом застоя. В своём бесподобном научном труде «Протест в Париже», посвящённом Маю 1968-го, Бернард Браун писал: «В беспорядке и суматохе майского восстания лозунги и студенческие скандирования считались спонтанным творчеством масс и индивидуальным остроумием. Лишь спустя время стало очевидным, что такие лозунги —

РЕВОЛЮЦИЯ ИСЧЕЗАЕТ В ТОТ МОМЕНТ, КОГДА ПРИЗЫВАЕТ К САМОПОЖЕРТВОВАНИЮ ЗАПРЕЩЕНО ЗАПРЕЩАТЬ • НИ БОГА, НИ ГОСПОДИНА • ДОЛОЙ АБСТРАКТНОЕ, ДА ЗДРАВСТВУЕТ СИЮМИНУТНОЕ • ВСЛЕД ЗА БОГОМ УМЕРЛО И ИСКУССТВО • МЫ НЕ ХОТИМ МИРА, В КОТОРОМ ГАРАНТИЯ НЕ УМЕРЕТЬ ОТ ГОЛОДА СВЯЗАНА С РИСКОМ УМЕРЕТЬ ОТ СКУКИ • CLUB MED – ДЕШЁВЫЙ ОТПУСК В ЧУЖОЙ НИЩЕТЕ • НЕ БУДЕМ МЕНЯТЬ БОССОВ, ИЗМЕНИМ ЖИЗНЬ • НИКОГДА НЕ РАБОТАЙ • ШАНС ДОЛЖЕН БЫТЬ СИСТЕМАТИЧЕСКИ ИЗУЧЕН • БЕГИ, ТОВАРИЩ, СТАРЫЙ МИР ЗА ТОБОЙ • БУДЬТЕ ЖЕСТОКИМИ • ЧЕМ БОЛЬШЕ ПОТРЕБЛЯЕШЬ, ТЕМ МЕНЬШЕ ЖИВЁШЬ • ЖИТЬ БЕЗ МЁРТВОГО ВРЕМЕНИ, НАСЛАЖДАТЬСЯ БЕЗ ОГРАНИЧЕНИЙ • У ТЕХ, КТО ГОВОРIT О РЕВОЛЮЦИИ И О КЛАССОВОЙ БОРЬБЕ, НЕ ИМЕЯ ПРИ ЭТОМ В ВИДУ ПОВСЕДНЕВНУЮ ЖИЗНЬ, НЕ ПОНИМАЯ ПОДРЫВНОГО ЭЛЕМЕНТА В ЛЮБОВНЫХ ОТНОШЕНИЯХ И ПОЗИТИВНОГО ЗАРЯДА В ОТКАЗЕ ОТ ОГРАНИЧЕНИЙ, – ВО РТУ МЕРТВЕЧИНА • ПОД БУЛЫЖНИКАМИ МОСТОВОЙ ПЛЯЖ!

– были фрагментами последовательной и соблазнительной идеологии, которая практически в полной мере представлена в ситуационистских трактатах и публикациях... Именно эти тексты имели огромное значение для того, чтобы майские восстания вылились в протест против современного мира и его основ, забурливший смесью страсти, тайны и первозданного». Президент Шарль де Голль в своём июньском обращении, которое помогло ему восстановить власть, говорил: «Этот взрыв был спровоцирован несколькими группировками, бунтующими против современного общества, против потребительства, против технологического общества, как коммунистического на Востоке, так и капиталистического на Западе, – группировками, которым нечего предложить взамен, но которые наслаждаются отрицанием». «Начало эпохи» – провозгласила передовица двенадцатого и последнего номера журнала

“Internationale situationniste” в 1969 году. «Предсмертным хрипом отщепенцев истории» назвал это Збигнев Бжезинский.

В 1978 году, когда Бжезинский был советником президента США по вопросам национальной безопасности, а «Начало эпохи» – давно распроданным невразумительным грязным памфлетом, скверно переведённым на английский, читатели “Slash”, как можно было от них ожидать, припоминали незапланированный отпуск Мая 68-го так же смутно, как и недолгий хит Гэри Ю Эс Бондса 1965 года “Seven Day Weekend”. Читатель должен был мимоходом понять неясную отсылку постера “Atelier populaire” и приложить её к хорошо известной графике Sex Pistols “God Save the Queen” работы Джейми Рида, где была изображена Её Королевское Величество Елизавета II с заколотыми булавкой губами; предполагалось, что в эфире неосуществлённой истории связи будут сталкиваться как барабаны в слот-машине. Джон Бергер в 1975 году написал:

Революционные надежды 60-х, воплотившиеся в 1968-м, теперь оставлены или невозможны. Но однажды они вспыхнут вновь, изменившись, и воплотятся с другим результатом. Я имею в виду лишь это, я не предрекаю различий. И когда это произойдёт, ситуационистская программа (или антипрограмма) будет признана как одна из самых понятных и безупречных политических формулировок предшествующего исторического десятилетия, отражающая экстремальным образом его отчаянную мощь и исключительную хрупкость³.

Будучи менеджером The Dils, Питер Урбан не интересовался таким сентиментальным отклонением от темы. Он говорил Макларену, что есть мир, который нужно завоевать, тактики, которые нужно сформулировать, идеология, которую нужно закрепить, и в любом случае... Макларен прервал его: «Питер, как же тогда тебя занесло в менеджеры группы с названием, напоминающим маринованные огурцы? Или дилдо – где здесь противостояние?»



Плакат объединения “Atelier populaire”. Май 1968

Sex Pistols повлияли на The Dils; когда я видел их живьём в 1979 году, они представлялись беспомощной имитацией, не более того. К этому времени Нэнси Спанджен уже была убита, Sex Pistols породили волну последователей по всему миру, многие из их бесчисленного множества сами стали новаторами в рок-н-ролле. Но как группа – как коммерческая перспектива, как международный скандал – Sex Pistols просуществовали чуть дольше девяти месяцев; их первая пластинка вышла 4 ноября 1976 года, а своё существование как нечто большее, чем оспариваемый в суде актив, они прекратили 14 января 1978-го, когда сразу же после последнего концерта их единственного американского тура Джонни Роттен покинул группу, заявив, что Макларен в своей жажде славы и денег предал всё, ради чего затевались Sex Pistols. А ради чего они затевались? Для гитариста Стива Джонса, необразованного мелкого преступника, и барабанщика Пола Кука, подрабатывавшего помощником электрика, это были девочки

и веселье. Для первого басиста Глена Мэтлока, бывшего студента художественного колледжа и работника магазина “Sex”, это была поп-музыка. Для заменившего его торчка Сида Вишеса это было положение поп-звезды. Что же касается Джонни Роттена, то он мог бы сказать многое (включая это, после распада: «Стив может катиться и стать Питером Фрэмптоном²⁰» – тот не стал; «Сид может катиться и покончить с собой» – тот так и поступил; «Пол пусть снова становится электриком» – у того ещё есть такая возможность) и, надо полагать, ему ещё предстоит рассказать, что он имел в виду.

²⁰ Питер Кеннет Фрэмpton (род. 1950) – популярный брит, рок-певец и гитарист, лауреат премии Грэмми (2007).



Флаер для группы Sex Pistols, выполненный Джейми Ридом, 1977

Sex Pistols

Sex Pistols назвали своё последнее выступление самым худшим в их карьере, но для пяти тысяч зрителей, заполнивших 14 января 1978 года клуб “Winterland” в Сан-Франциско, этот концерт оказался почти что Судным днём – насколько сценическое представление может приблизиться к этому – и вовсе не потому, что многие видели, как при входе евангелисты распро-

страняли листовки: «Джонни Роттен есть в каждом из нас, но высвободить его нельзя – *его необходимо распять!*»

Для самого Джонни Роттена это вряд ли могло быть в новинку: на одной из его рекламных фотографий он запечатлён распятым на кресте. В Лондоне субкультура, порождённая Sex Pistols и их последователями, уже была объявлена мёртвой теми, чей бизнес и состоял из подобных заявлений: когда-то тайное общество, теперь размытое газетными заголовками и туризмом. Или может быть так, что изначально панк и в самом деле являлся чем-то вроде тайного общества, но не оберегающим тайну, а ищущим её разгадку в слепой убеждённости в её существовании? Может быть, когда секрет, видимо, оказался разгадан, когда панк стал идеологией протеста и самовыражения – когда люди поняли, чего ожидать, когда они осознали, что могут получить за свои деньги или что они могли бы сделать, чтобы их заработать, – история оказалась готова к новым примечаниям?

В США повсюду организовывались стихийные анклавные (ночные клубы, фэнзины, магазины пластинок, полдюжины студентов здесь, троица художников там, запертая в комнате девушка, рассматривающая в зеркале свою новую причёску) – хотя, может быть, на это влияло не столько потрясение от прослушивания импортного стоящего ю долларов запрещённого сингла ‘Anarchy in the U.K.’, сколько газетные и телерепортажи о лондонской молодёжи, обезображивающей свои лица тем, что попадётся под руку дома. Настоящие открытия происходили на пустом месте («Изначальная сцена формировалась людьми, которые, рискуя, оперировали путанными обрывками информации», – рассказывал основатель лос-анджелесского панк-сообщества), и для кого-то такие открытия, как новая походка или новая манера общения, подчёркивали противоречия повседневного существования на долгие годы и придавали новый интерес к жизни, гораздо больший, чем ранее.

«Теперь настало время поучаствовать аудитории, – сказал в 1976 году на сцене Джо Страммер из The Clash. – Я хочу, чтобы прямо сейчас вы все мне ответили на вопрос: зачем вы здесь собрались?» Ожидая выхода Sex Pistols на сцену “Winterland”, многие люди задавались вопросом, почему они здесь собрались – почему их предвкушения настолько путаны и яростны. Среди всех историй, закодированных в том мгновении, по крайней мере одна являлась музыкальной; по сравнению с тем, что тайно содержалось в музыке, та история была почти неслышимой – но с неё-то я и начну.

Ты уже

«Ты уже видел Sex Pistols?» – однажды вечером в начале 1976 года Джо Страммер шёпотом спросил Грэма Паркера, он как будто пересказывал настолько невероятный слух, что боялся повысить голос. Они были частью лондонской «паб-рок» сцены (Паркер гнался за эхом Уилсона Пикетта и The Temptations, а Джо Страммер шёл по стопам Чака Берри и Джина Винсента): ещё одной тщетной попытки вернуть обрюзгшую музыку 1970-х к своим корням. «Нет, – ответил Паркер. – Sex Pistols?» – «Это нечто новое, чувак, – сказал Страммер. – Нечто совсем новое».

Вскоре Страммер покинул свою ревайвл-рок-группу, чтобы собрать The Clash. Когда друзья его спросили, зачем, он ответил: «Вчера мне казалось, что я грязь, но увидев Sex Pistols, я осознал, что на самом деле я – князь». Хорошая история, слишком хорошая, чтобы быть правдой, и это было правдой в музыке, лучше всего воплотившейся в музыке The Slits. Они были первой женской панк-группой: четыре подростка, у которых не было особой идеи, кроме как выйти на сцену и поорать. Когда они говорили «пошёл ты» – это означало «почему бы и нет». Как написал об этом спустя долгое время Джон Сэвидж, это был голос людей, которые обнаруживали собственную силу.

Всё, что The Slits

Всё, что The Slits действительно оставили после себя, – это экспонат, зашедшийся в немоном крике: безымянный виниловый бутлег в белом конверте. Кажется, диск назывался “Once upon a time in a living room”, но в этом случае быть уверенным трудно; в каракулях, хаотично расписанных на этикетке, приходится самому вычленять названия песен. Вот “A Boring Life”: когда начинается музыка, я никогда даже и не пытался разобрать хоть слово.

Одна из The Slits хихикает, другая спрашивает: «Готовы?», третья отвечает: «*Готовы?*» — как будто для неё это невозможно, затем четвёртая смеётся, как Алиса, проваливающаяся в кроличью нору: “А, а, О НEEEEЕТ”, – это последнее, что слышно на вираже американской горки, и в последующем гробовом молчании есть время вспомнить Элвиса в 1955-м, в студии “Sun” Сэма Филлипса, начинающего “Milkcow Blues Boogie” коротким отрепетированным диалогом («Парни, стоп! Это меня *не заводит!* Давайте-ка для разнообразия по-настоящему *оторвёмся!*»), с той разницей, что диалог The Slits слишком прост, чтобы его репетировать, не говоря уж о его последствиях, и следом тишина разрушается несмягчающимся шумом. Эта сжатая драма – от замешательства к предвкушению, от сомнения к панике, от тишины к звуку – вот чем являлся панк.



Флаер группы The Slits, 1978

В составе The Slits были Ари Ап – вокалистка, Палмолив – ударные, Вив Альбертин – гитара, Тесса – бас. “The Rolling Stone Rock Almanac” писал в своём номере от 11 марта 1977 года: «В первый раз The Slits выйдут на сцену в лондонском “The Roxy” на разогреве у The Clash... [Им] придётся нести на себе двойное проклятие своего пола и стиля, что доводит идею просвещённого дилетантизма до предела... The Slits отвечают на обвинения в непро-

фессионализме приглашением зрителей поиграть на сцене самим, а сами девушки перебираются на танцпол». Здесь на ум приходит строчка из старой ямайской сорокапятки Принца Бастера – “Barrister Pardon”, финальной части его трилогии о Судье Дредде, сказке о мстителе из Эфиопии, появившемся в трущобах Кингстона с целью избавить их от распоясавшихся рудбоев. На протяжении трёх синглов он приговаривает малолетних убийц к сотням лет тюрьмы, сажает туда же их адвокатов, когда те имеют неосторожность противоречить, доводит всех в зале суда до слёз, а затем всех освобождает, поднимается со своего места, чтобы сплясать со всеми кекуок: «Да, я судья, но я умею танцевать». Своей “A Boring Life” The Slits осудили любую другую версию рок-н-ролла – “Milkcow Blues Boogie”, “Barrister Pardon” и даже свои никудышные официальные пластинки, выпущенные, когда мгновение их прошло.

С этим мгновением ничто не сравнится. С криками и визгом поверх треска гитар группа находит свой бит, разгоняется до нужного ритма, начинает лепить форму; ритм сбивается, они снова его находят, обгоняют и продолжают в том же духе. Визги, вопли, рычания и жалобный вой – все эти непосредственные женские звуки, никогда ранее не звучавшие как поп-музыка – носятся в воздухе, в то время как The Slits пробираются рука об руку через вызванный ими шторм. В этом действе присутствуют наслаждение и месть, воинствующая кричалочка – в музыкальный ход шло всё, что могло согдиться, и для этих девушек простейший аккорд становился удачей: их дилетантизм был отнюдь не просвещённым.

«Больше никакого тебе рок-н-ролла/Больше никакого мне рок-н-ролла», – хорошо слышен пьяный голос на записи, служащий эхом припеву Sex Pistols «нет будущего» – вероятно, это парень, записывавший концерт, но это было и заявление самих The Slits: что бы они ни делали, они не назовут это рок-н-роллом. Это была музыка, отказавшаяся от своего имени, а значит, и от своей истории – и с этого мгновения никто не помнил, чем же был рок-н-ролл, а значит, как и рок-н-ролл, возможным и невозможным становилось всё: случайный шум становился рок-н-роллом, а The Beatles – нет. За исключением преданных забвению записей нескольких культовых пророков – таких американских аватаров, как Капитан Бычье Сердце, гаражных групп середины 1960-х вроде Count Five или Shadows of Knight, The Velvet Underground, The Stooges или из начала 1970-х типа The New York Dolls, Jonathan Richman and The Modern Lovers, а также гностических регги-изгоев – панк немедленно очернил всю предшествующую ему музыку, отказал в правомерности любому, у кого был поп-хит или кто думал, что умеет играть. Разрушив одну традицию, панк явил другую.

Оглядываясь назад, всё ещё кажется возможным принять именно эту версию рок-н-рольной истории за истину, за всю историю целиком – и не оттого, что музыка, которую панк дискредитировал, была настолько плоха, но потому, что то небольшое, что осталось от музыки The Slits, всё ещё позволяет думать о ней как о гораздо более связной и таинственной, чем любая работа искусной выделки любых предшественников и последователей. “A Boring Life”, услышанная в момент её написания в 1977-м или услышанная спустя десятилетие, переписывает историю рок-н-ролла.

Говорили

Говорили, что в 1950-е насчитывалось пятнадцать тысяч чернокожих вокальных ансамблей, сделавших свои записи. Не знаю, правда ли это; когда я об этом слышал, у меня глаза на лоб полезли. Но панк доказал, что такое возможно.

Лишь малая часть из тех групп была замечена публикой, хотя все они стремились иметь свою аудиторию – стремились к славе и деньгам и к ответной реакции, пусть даже в рамках утопической фантазии трёхминутной песни; это была мимолётная возможность для людей, которые раньше и помыслить не могли, что кто-то будет интересоваться, как они звучат и что могут сказать. Это была целая волна новых голосов, которой не знала история популярной культуры, и наряду с другими жанрами рок-н-ролла – утончённым ритм-энд-блюзом Рэя Чарльза и The

Drifters Клайда Макфаттера, рокабилли Элвиса, Карла Перкинса и Джерри Ли Льюиса, безумными вспышками Литтл Ричарда, вдумчивыми подростковыми гимнами Чака Берри, сюрпризами от нойзмейкеров типа The Monotones – это событие обозначило изменения в популярной музыке повсюду в мире. «Мне надо поговорить с мальчиком по имени Элвис Пресли, – говорила в 1956 году директриса лондонской общеобразовательной школы, – он нацарапал своё имя на каждой парте во всех классах».

«Было так чудесно уже на пороге преклонного возраста ощутить то же самое, что испытывал ребёнком, услышав Литтл Ричарда и Элвиса Пресли. Это будоражило, но также и пугало – ты думал: “А правда ли всё это?” Ты ходил на концерты, и было чувство, что присутствуешь при чём-то, что появилось с другой планеты, было удивительно, что такое вообще возможно».

– *Радиоведущий «Би-би-си» Джон Пил в 1986 г. о лондонском панке 1976 г.*⁴

Последующее важное событие в рок-н-ролле – появление The Beatles в Ливерпуле и Лондоне в период 1962–1963 годов, подпитываемое чёрным роком Джеймса Брауна, музыкой лейблов “Motown” из Детройта и “Stax” из Мемфиса, – не создало подобной какофонии. Записывалось бесчисленное количество новых групп, но когда в эту музыку снова вдохнули жизнь, она вскоре стала доминирующей и укоренённой повсюду на Западе; оказавшись связанным с социальными бунтами чернокожих в Америке, а затем с международным восстанием белой молодёжи рок-н-ролл заважничал. Провозглашённый искусством, он обрёл самоуверенность. Тот Дух, который ставил на первое место стремление заставить мир услышать себя – та готовность пойти на что угодно, чтобы быть услышанным, которая до сих пор бросается в глаза на многих сорокапятках 1950-х или, если на то пошло, в третьесортных имитациях The Beatles образца 1964-го – уступил место культу мудрости, ответственности и виртуозности.

Впервые обойдённые многочисленными маленькими независимыми лейблами, большие звукозаписывающие компании с середины 1960-х сконцентрировали у себя популярных артистов и сформировали центр; неординарная музыка, в качестве идеи в 1956-м не имевшая никакого смысла, вскоре стала восприниматься всего лишь как причудливая. К 1967 году, когда поп-мир выстроился вокруг альбома The Beatles “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, рок-н-ролл стал управляться идеологией утверждения, продуктивности и новизны. Почти всё звучало обнадёживающим, многозначительным и новым, но, по сути, музыка схлопнулась. Почти всё стремилось к этому центру, а кружащийся центр, в свою очередь, отбрасывал всё, что к нему не стремилось. Предупреждения конца десятилетия – “A Day in the Life” The Beatles, “Let It Bleed” The Rolling Stones, “John Wesley Harding” Боба Дилана, “White Light / White Heat” The Velvet Underground, Plastic Ono Band Джона Леннона, “There’s a riot goin’ on” Sly and the Family Stone и последующая за этим альбомом волна разочарованной и политизированной чёрной поп-музыки – были не замечены даже теми, кто их сделал. Музыкальный бизнес двигался в сторону рационализации; этот процесс практически завершился в 1975 году, когда конгломераты индустрии досуга сконцентрировали продажи пластинок в руках корпораций, число которых было не больше, чем количество американских автопроизводителей. «Развлечение не отменяет убеждений, – писал в 1985 году Майкл Вентура, – оно отменяет ценности. Можно сказать, что в этом и есть *смысл* “развлечения”, в том виде, в котором мы его имеем, – временное отрешение от ценностей, от которых мы устали и без которых боимся жить... Прийти с работы, которая тебе не нравится, чтобы смотреть, как на экране люди живут насыщеннее тебя... В общем и целом, такова американская жизнь»; Вентура мог бы с уверенностью сказать, что такова современная жизнь вообще. В 1977 году в своём ежегодном отчёте “Warner Communications”, в то время лидирующая корпорация сервисно-досугового обслуживания, уже столкнулась с этой проблемой:

Развлечение становится необходимостью. Такое заявление кажется безосновательным: может ли развлечение быть такой же необходимостью, как пища, одежда, кров... Проблема, поставленная в заявлении, относится не к слову «необходимость», а к «развлечению». Всего двадцать лет назад «развлечение» – отвлечение, увеселение – вполне адекватно подходило под описания большинства фильмов, телевидения, радио, популярных печатных изданий и музыкальных записей. Но сегодня само слово кажется неподходящим, события его обогнали. Сегодня роль этих медиа гораздо более разнообразна и значима, чем просто с удовольствием проведённое время. В своём механическом действии... эти медиа [остаются] абсолютно теми же. Но в своей персональной и общественной пригодности они чрезвычайно изменились... Скорость мировой индустриализации, непрерывно возрастающая с XIX века, надо полагать, чувствительно отражается на личной идентичности: возрастающая производительность и стандартизирующийся мир ставят под угрозу личную свободу, роль и возможности человека с последующим ощущением собственной незначительности⁵.

Это то, что имел в виду Гарольд Розенберг, когда говорил в 1956 году о «пролетаризации»: «Процесс деперсонализации и пассивности» берёт свои истоки в современном устройстве общества, в переносе «психологического типа фабричного рабочего XIX века» в тотальность общества XX века. «Деморализованные своей отчуждённостью и потерявшие контроль в своих отношениях с другими, – говорит Розенберг, – члены каждого класса предаются искусственно созданным массовым “Я”, обещающим каждому восстановить его связи с прошлым и будущим». В 1977 году “Warner Communications” не так мрачно смотрела на вещи:

Позволив технологии создать проблему, человек начинает использовать технологии для её решения. С экспоненциально возрастающей доступностью любых форм коммуникации «развлекательные» медиа достигают того уровня, когда они обеспечивают индивида разными типами переживаний, возможностями самораспознавания, элементами индивидуальности... Направление информации – на любой скорости, к разным типам людей – и есть сфера деятельности “Warner Communications”. И феноменальный рост нашей компании, наряду с другими лидерами отрасли, свидетельствует о таком тесном единении культуры и технологии, какого ещё не знала история, и о сопоставимой этому революции в восприятии человеком самого себя.

Мир

Мир продолжал процветать, несмотря на ликвидацию “Jordan Motor Car Company”, создателя “Jordan Playboy”, самого гламурного американского автомобиля 1920-х; вполне возможно, мир мог бы прожить и без пятнадцати тысяч ду-воп-групп²¹ и их пластинок. В широко разрастающемся рынке, организованном сверху вниз, продажи музыкальных записей получили взрывной рост несмотря на то, что расточительность 1960-х уступила дорогу нерациональной, сокращающейся экономике, глумящейся над традиционными ценностями, будь это как до-рок-н-ролльное «много-работай-копи-деньги», так и уже традиционное для 60-х «не-работай-так-долго-как-сможешь». Эта чума охватила Британию раньше, чем США, где понадобилась пара лет, чтобы её навестить. Неслучайно «Ледниковый период», роман Маргарет Дрэбл об экономическом и социальном крушении Британии, наполненный героями, приветствующими кри-

²¹ Doo-wop – вокальный поджанр ритм-н-блюза, популярный в 1950-1960-х гг.

зис в качестве освобождения от тоски, появился одновременно с Sex Pistols. В обоих случаях это был поиск опоры в мире, где обязательства общества больше не выполняются, и где продолжающие верить в их исполнение безоглядно выставлялись глупцами.



The Penguins, одна из 15 000 чёрных вокальных групп, записывавшихся в 1950-е

Появились законопроекты о войнах и социальном планировании, арабы со своей нефтью стали вести дела с Западом так, как когда-то уроженцы Запада с оружием в руках вели дела с арабами; росла безработица, взлетала инфляция, иссякал капитал. Мир, обещанный в 1950-е («Чего тебе хочется? – гласила английская реклама в 1957 году. – Хорошей и дешёвой пиццы? Много новой одежды? Сказочного дома с современными удобствами? Новой машины... Катер... Свой собственный самолёт? Будет всё, что ни пожелаешь, – и много свободного времени. Мы вступаем в новую Индустриальную Революцию вместе с электроникой, автоматикой и атомной энергией, которые выполняют любое наше желание... быстро... дешево... с избыт-

ком»⁶), мир, который казался таким реальным в 1960-е, в 1975 году представлялся жестокой шуткой. Воцарялась паника, основанная скорее на нереализованных чаяниях, чем на личном страдании; схожим образом пробуждался порыв к мести. Дрэббл писала:

По всей стране люди, услышав новости, смотрели друг на друга и говорили: «Вот те на», или «Что дальше», или «Я пас», или «Ну и к чёрту!», а потом шли смотреть цветной телевизор или есть жаркое на ужин, или шли в паб, или петь в хоре. По всей стране люди обвиняли друг друга в том, что всё идёт не так – профсоюзы, действующее правительство, шахтёров, водителей, моряков, арабов, ирландцев, своих мужей, своих жён, своих ленивых и ни на что не годных отпрысков, начальное образование. Никто не знал, кто на самом деле во всём виноват, но люди в большинстве своём бесконечно обвиняли окружающих; и лишь немногие сохраняли благородное молчание. Тем, кто на протяжении двадцати лет жаловался на незначительно повышающиеся цены, естественно, не хватало такта, чтобы промолчать, – жалобщик всегда им и останется, так что для тех, кто жаловался раньше без особой причины, теперь наступили чудесные времена⁷.

Мейнстрим

Мейнстрим рок-н-ролла, к 1975 году уже почти целиком состоящий из белого среднего класса, продолжал воспроизводить свои пассивно совпадающие мелодии и ритмы. «Приключение» и «риск» были лозунгами и в конце концов жаргонизмами 1960-х, эпохи, самой превратившейся в жаргон, в «шестидесятые». Смерти, крушения, истощения, сопровождавшие битвы и эксперименты того времени, теперь были преобразованы в ключевой жаргонный лозунг 1970-х – «выживание».

Слово «странный» могло представляться описанием возможных вариантов выбора для белых и относительно молодых представителей среднего класса – оно употреблялось практически исключительно по отношению именно к таким людям, – и доказывало невозможность сопротивления. По волшебству обычного языка понятия «выживание» и его близнец «выживший» подавали историю 1960-х как ошибку, а показатели личной и профессиональной стабильности в 1970-е (статус занятого, сохранение брака, отсутствие на учёте в психбольнице и просто – неумирание) толковали как героизм. Сначала неверно употреблявшееся по отношению к «выжившим» в «шестидесятые» и теперь участвующим в «реальной жизни», это слово содержало в себе неумолимое тождество: выживание и было реальной жизнью.

Довольно скоро любой, чьё материальное или физическое благосостояние не находилось под явной угрозой, мог притязать на титул выжившего, а называться таковым означало удостоиться высшей похвалы. Идея стала усложняться. Стали вкрадываться нотки агрессии: реклама новой линии чемоданов “The Survivor” демонстрировала, что выживание наиболее приспособленных находится под угрозой – в джунглях новой экономики не существует ничего важнее этого. Идея преодолела онтологию, так же как перешла границы этики. «Гарп выжил», – написал поклонник книги Джона Ирвинга «Мир глазами Гарпа», прекрасно зная, что герой был застрелен в возрасте тридцати трёх лет. Это была окончательная победа понятия над выражавшим его словом: мёртвый выживший.

Принцип того, что Бруно Беттельгейм в 1976 году назвал «абсолютно тщетной выживаемостью», когда «выживание – это всё, неважно, как, зачем и для чего», овладел всеми формами дискурса⁸. Беттельгейм писал о новом философском освящении «выживания», противопоставляя его даже мысли о сопротивлении в нацистских лагерях смерти: по его словам, если соглашаться с доводами, высказанными в фильме Лины Вертмюллер «Семь красоток» и в исследовании Терренса Де Пре о лагерях «Выживший», то «единственная вещь, по-настоящему важная, это жизнь в её грубой биологичности... мы должны “жить без при-

нуждений культуры” и “только грубыми телесными позывами”». Иными словами, следовало жить согласно диктату необходимости, не за рамками культуры, а прежде культуры, и, как однажды написала Ханна Арендт, диктат тела противоречил свободе: когда важнейшим становится выжить, «свобода должна была оказаться подчинённой необходимости, самым необходимым жизненным нуждам». В 1951 году Альбер Камю в «Бунтующем человеке» пересказал другую историю:

В своём «Сибирском дневнике» Эрнст Двингер рассказывает о пленном немецком лейтенанте, прошедшем долгие годы в концлагерном голоде и холоде: он соорудил там из деревянных планок нечто вроде беззвучного фортепьяно и исполнял на нём странную музыку, слышимую лишь ему самому в этом царстве страданий, среди оборванных узников⁹.

– историю, говорит Камю, о «мятежной гармонии». Но Камю давно уже был не в моде; немодными были также голод и холод или «состояние острой нужды и крайней нищеты», которые Арендт называла «необходимостью». Язык вывернулся наизнанку, поэтому культура была принуждением, необходимой роскошью, поддержанием изобильной чувствительности, и при этом кредо выживания с наибольшей готовностью было принято не теми, кто страдал в нужде, а рок-звёздами. Эту идеологию можно было прочесть в названиях записей: “Survivor”, “Rock and Roll Survivor”, “You’re Survivor”, “I Survive”, “Soul Survivor”, “Street Survivors”, “Survival”, “Surviving”, “I Will Survive” и так до бесконечности – почти в каждом случае выражая жертвы исполнителей, которые, должно быть, годами пребывали в почётном безмолвии, но теперь получили разрешение вечно распространять свои товары и, более того, воспевать это как моральный триумф, который обесценивал любой шаг в сторону приключения и риска. Обмен гарантии умереть от голода на гарантию умереть от скуки был хорошей сделкой – за отсутствием другого выбора.

Теперь

Теперь отождествляемый с теми, у кого имелись деньги и корпоративные связи, обеспечивающие самые замороченные и потаённые средства, рок-н-ролл превратился в старый сюжет: пародия того времени повествовала о рок-звезде, требовавшей от своего лейбла финансировать запись его нового альбома в космосе, но пародией это не выглядело. Рок-н-ролл стал обычным общественным явлением, как поездка на работу или проект дорожного строительства. Он стал привычкой, структурой, невидимым угнетением.

Шестидесятые – эпоха, превратившаяся в миф ещё до своего окончания, – основывались на вере, что если всё было правдой, то всё становилось возможным. Среди рок-звёзд такая утопическая идеология ужалась в 1970-е до благополучного солипсизма. В условиях босого солипсизма выживания в концлагере даже мысль о сопротивлении – которая, по сути, должна была являться мыслью об общности, о солидарности, – была утопична; настаивая на своей индивидуальной чувствительности как мере всех вещей, рок-звёзды сотворили утопию из солипсизма. Подобно кинозвёздам, они настолько разбогатели, что их перестало волновать и трогать происходящее в мире, а их беззаботная или исполненная мелких забот жизнь стала притягательна для огромной аудитории. Перемены перестали быть нужны, «перемены» превратились в старомодное слово из шестидесятых. Общественный хаос нуждался в музыке, где царили бы постоянство и утешение; в поп-мире время остановилось. Долгие годы, казавшиеся десятилетиями, включив радио, ты мог быть уверен, что услышишь “Fire and Rain” Джеймса Тейлора, “Stairway to Heaven” Led Zeppelin, “Behind Blue Eyes” The Who, “Maggie May” Рода Стюарта. Жаловаться не на что, это были хорошие песни.

Некоторые люди

Некоторые люди со временем начинают терять вкус к открытиям, у других же его никогда не было. «Люди платят за то, чтобы увидеть других, верящих в себя людей, – писала в 1983 году Ким Гордон из нью-йоркской панк-группы Sonic Youth. – Там, на сцене, в эпицентре рок-н-ролла, возможно многое, и всякое может произойти, а люди или приходят подглядеть, словно вуайеристы, или проникнуться мгновением». Такое не могло быть написано в середине 1970-х, когда люди платили, чтобы посмотреть на других, верящих, что другие уверовали в них. По окончании концертов люди вставали, зажигали спички, высоко их поднимали: они молились.

Шёл 1974 год. Малкольм Макларен ненадолго приехал в США, будучи менеджером The New York Dolls, когда те находились на последнем издыхании. Они пришли к нему в магазин, поставили ему свои записи; он смеялся. «Я не мог поверить, что кто-то может быть таким ни на что не годным, – говорил он спустя годы, вспоминая это мгновение как зарождение идеи Sex Pistols. – Тот факт, что они были такими ужасными, потряс меня с той силой, что я начал понимать: “Я смеюсь, болтаю с ними, смотрю на них и смеюсь вместе с ними”; неожиданно я был впечатлён фактом, что теперь мне неважно, как хорошо ты играешь. Больше не было важно, насколько ты соображаешь в рок-н-ролле, чтобы нормально писать песни. Dolls действительно открыли мне, что есть кое-что поинтереснее... В этом было нечто восхитительное. Я думал, какие же они здоровские, будучи такими отстойными».

Без сомнения, год спустя Макларен ставил записи Dolls для Sex Pistols, так же как двадцатью годами ранее Сэм Филлипс проигрывал старые блюзовые пластинки для своих новых певцов рокабилли. А на баннере, нарисованном Маклареном и висевшем над сценой во время последних концертов Dolls, запечатлелось мёртвое время, из которого им уже было не выбраться: «ЧТО ТАКОЕ ПОЛИТИКА СКУКИ?»

Это был

Это был двояродный брат ситуационистского слогана. «Скука всегда контрреволюционна», – любили говорить ситуационисты. Знак вопроса у Макларена был его способом познания того, сколько силы может таиться в лозунгах, на которые он так полагался; чтобы найти ответ, необходимо использовать слоганы. «Скука всегда контрреволюционна» – формулировка была типична для ситуационистов, для их интонации: ошеломляющий парадокс, состоящий из устаревшей риторики и обычного языка, колеблющийся на грани поп sequitur, декларативное заявление, превращающееся – когда слышишь это – в вопрос: что это значит?

Ты уже знаешь, отвечали ситуационисты: тебе не хватает лишь осмысления того, что ты уже знаешь. Наш проект – не что иное, как чарующее и подрывное переформулирование само собой разумеющегося: «Наши идеи в голове у каждого»¹⁰. Наши идеи о том, как устроен мир, почему он должен измениться, присущи всем в качестве ощущения, которое почти некому перевести в идеи, а мы сделаем это. И это всё, что нам следует предпринять для изменения мира.

Для ситуационистов скука являлась в высшей степени современным феноменом, современной формой контроля. В феодальные времена и в первый век промышленной революции тяжёлая работа и нужда, бывшие причиной отупляющей усталости и ужасных страданий, не являлись загадкой, а установлением Божиим: «Адамов грех лежит на всех»²², а для тех немногих, кому тяжёлая работа и нужда были неизвестны, существовала пословица – легче верблюду пройти в игольное ушко, чем богатому войти в царство Божие. В современном мире, полагали ситуационисты, ограничение рабочего дня и сравнительное изобилие, планировка городов и государство всеобщего благосостояния вели не к счастью, а к депрессии и скуке. В отсутствие Бога люди определяют своё положение не как действительность, а лишь как фатализм, лишён-

²² “In Adam’s fall so sinned we all” – двустишие из первого англ. букваря для амер. колоний, “New England Primer”, популярного в XVIII в.

ный всякого смысла, что отчуждает мужчин и женщин друг от друга, замыкает всех людей на себе. Я несчастлив – что со мной не так?

Фатализм есть принятие: “Que sera, sera”²³ всегда контрреволюционно. Но, как понимали современный мир ситуационисты, скука являлась скорее вопросом досуга, чем работы. В 1950-е они развивали мысль, что работа потеряла связь с жизнью; «автоматика» и «кибернетика» были прекрасными новыми понятиями. Время досуга увеличивалось – и ради сохранения власти власть имущим, как капиталистам на Западе, так и бюрократам на Востоке, следовало сделать всё для того, чтобы досуг был таким же скучным, как и новые виды работы. Гораздо скучнее, если досуг должен был вытеснить работу с её места в повседневной жизни, скучнее в тысячи раз. Что может быть более эффективным в разобщающем, беспросветном фатализме, чем человек, лишённый радости там, где должен её испытывать?

Восемь мужчин и женщин, собравшихся 27 июля 1957 года в итальянском городе Кози-оди-Арроша, чтобы организовать Ситуационистский интернационал, взяли на себя обязательство вмешаться в будущее, которое, как они верили, находилось на грани ликвидации материальной нужды и автономии личности. Современная технология предвещала мир, где «работа» – занятость, наёмный труд, любая деятельность, исполняемая по принуждению, – могла вскоре казаться не реальнее сказки братьев Гримм. В новом мире бесконечного досуга любой человек может построить жизнь так же, как в старом мире лишь несколько привилегированных художников конструировали свои репрезентации того, какой жизнь могла бы быть. Это была давняя мечта, мечта молодого Карла Маркса – каждый сам себе художник, – но те, кто владел настоящим, видели будущее гораздо яснее любых пьянствующих левацких сект, претендующих на наследие Маркса. Те, кто правил, реорганизовывали социальную жизнь не просто для сохранения своего контроля, а для его усиления; современная технология являлась обоюдоострым оружием, средством господства на освободившемся поле изобилия и досуга, о котором революционеры мечтали на протяжении пяти веков. Так же и скука. Нищета вела к недовольству, которое рано или поздно находило свою цель – власть имущих. Скука была дымкой, смятением и, в конечном итоге, высшей формой контроля, самоконтролем, предельным отчуждением: нечистой совестью.

В современном обществе досуг (чем сегодня я хочу заняться?) оказался вытеснен развлечением (что бы сегодня посмотреть?). Потенциальное явление из всех возможных свобод было заменено фикцией поддельной свободы: у меня достаточно времени и денег посмотреть всё, что можно, посмотреть, что делают другие. И от того, что эта свобода являлась поддельной, она не удовлетворяла, она была скучной. Из-за скуки она заставляла неудовлетворённого человека размышлять о своей неспособности реагировать на то, что было, как-никак, популярным шоу. Это хорошее шоу, но оно мне безразлично: боже, что со мной не так? Именно культура досуга породила скуку – породила её, торговала ей, получала прибыль и снова инвестировала её. Поэтому мир должен измениться, оповещал первый выпуск “Internationale situationniste” в июне 1958 года, *«потому что мы не хотим скучать»*. Скука – это общая реальность... неистовой и несколько неосведомлённой молодёжи и этого бунта безбедных подростков, лишённого перспектив, но отнюдь не лишённого оснований. Ситуационисты приведут в исполнение приговор, который современный досуг вынес самому себе»¹¹.

Ситуационисты рассматривали скуку как социальную патологию; они выискивали её отрицание среди социопатов. При чтении их журнала иногда кажется, что невеняемые преступники и бунтовщики без манифестов – это единственные союзники, с которыми авторы готовы объединиться. Ситуационисты были нацелены объяснить точку зрения, а не идеологию, потому что они воспринимали все идеологии как отчуждения, преобразования субъективного в объективное, страсть во власть, приводящую к личному бессилию: «Нет такого понятия, как

²³ «Что будет, то будет» (исп. \

ситуационизм», – неустанно повторяли они. Мир был сооружением из отчуждений и идеологий, иерархий и бюрократий, воспроизводящих друг друга; поэтому ситуационисты приветствовали нанесение сумасшедшим повреждения известной картине как символический бунт против административно управляемого отчуждения, в котором идеология шедевра принижает любого, кто на него смотрит, до нуля. Схожим образом они считали организатора марша против Вьетнамской войны, пытавшегося контролировать поведение людей, бюрократическим идеологом, усиливающим раскол между страстью и поведением, – и таким же врагом, как генерал Уильям Уэстморленд или, в конце концов, Хо Ши Мин²⁴. И картина, и война являлись популярным шоу; и посещение музея, и уличный марш превращали времяпрепровождение в потребление усмирения. Шедевр внушал тебе, что истина и красота – это Божьи дары кому-то другому, а протест в поддержку сопротивления вьетнамцев – что революция есть факт, происходящий в чьей-то другой жизни. И ничто из этого не может быть твоим, так что каждое шоу ты покидаешь подавленным, растерянным, а не преисполненным. Вот почему, без устали твердили ситуационисты, это шоу должно и может быть остановлено: как мелкие унижения со стороны организатора марша были сутью угнетения, так и поступок сумасшедшего показывал, что освобождение находится в руках каждого.

²⁴ Уильям Уэстморленд (1914–2005) – амер. военачальник, получил известность как один из главных военных деятелей США периода Вьетнамской войны. Хо Ши Мин (1890–1969) – вьетн. политический деятель, последователь марксизма-ленинизма, первый президент Северного Вьетнама.

FOR A DIGNIFIED AND EFFECTIVE DEMONSTRATION

Brought to you by the **ALL-LONDON UNITED ALLIANCE OF SOCIALIST CAUCUSES** to whom the following are signatories: G.L.C., London Labour Party, T.U.C., S.W.P., W.R.P., I.M.G., C.N.D., Ecology Party, Y.C.L., and B.F.



CORRECT



INCORRECT

We welcome everyone to today's demonstration, which we hope will be amongst the biggest London has seen for many years. We are confident that the vast majority of you will keep intact your dignity. A disciplined rally is essential if we are to avoid discrediting ourselves in the eyes of the public and losing the approval of the police. We want to give the media no reason to condemn our campaign by pointing to any over-imaginative acts. To this end, we call on everyone to obey the dictates of the stewards who will be found alongside the police. They will be acting in your interests. They are sensible people – please be sensible with them. Beware of troublemakers – some may be in the crowd with you. If you see any do not hesitate to summon stewards or the police, who, we must remember, are our brothers in work. Comrades! Even in a socialist society we shall still need **Specialists-In-Order** to combat hooligans and deviants. While it's true that nowadays the police are occasionally over-zealous in their protection of privilege, property, and the violence of the world market, the best way of dealing with this is by demanding public accountability through elected local government or some other representation of submissive community. In the meantime we should recognize that they will only listen to our complaints if we conduct ourselves in the correct manner.

RESPECT FOR THE DEAD

Our tactics are those to which the greatest number can conform with the least difficulty. They require no more than your presence and a minimum of participation. All that we ask is that you recreate the conditions of your work. Remember! It's numbers that count; the boredom you feel is also imposed by the demo on everyone else. Each demonstrator must be equivalent to and replaceable by any other. Just like our old friend, the commodity. Please bear in mind that love and marriage go together like a horse and carriage. OK?

We therefore ask you to comply with the following simple rules:

1. Exactly one hundred to a line, each rank to be one yard clear of the line in front. No lounging please.
2. Wait for the initiative of the official loud-speakers before repeating the correct slogans, always recognisable by their format. For example: "X – IN! . . . Y – OUT!" or "WHAT DO WE WANT? – SOMETHING! . . . WHEN DO WE WANT IT? – WHENEVER YOU GET ROUND TO GIVING IT TO US!". Kindly check that all Extra-Parliamentary slogans recognise the ultimate sovereignty of Parliament. If you have any doubts, consult our easy-to-read list of DEMONSTRATION SLOGANS DO's & DON'Ts:–

CHANT

Cheap Fares Now!	NOT
Victory to Fares Fight!	NOT
No Return to the '30s!	NOT
Slogans are jolly good fun!	NOT
Baaaaaaaaaaaaaaaa!	NOT

DO NOT CHANT

Helicopters on Demand!
Total Contestation!
No Adventure for the '80s!
Bollocks to Demands of our Enemies!
Riot for Romance!

3. The left-hand side of the rally has been designated a 'No Smoking' area. Demonstrators are respectfully asked to comply with this request.
4. If you see any impatient extremists please inform us immediately. They are easily distinguishable by the following kinds of sectarian individualism:
 - a) Inventing unofficial slogans such as "Kenny is a Cop!", "Neither Left, Right, nor Centre!" or "Revolution is the Festival of the Depressed!" or some other aggressive utopian rubbish.
 - b) Departing from the prescribed site of the demo for the purpose of indulging in manual waltzes through shop windows and the wilful destruction of saleable goods. Take care to note that Piccadilly, offering gold-drenched shops and fine vistas of the commodity, is a holiday of sheer temptation you should avoid.
 - c) Making unauthorised alterations to luxury cars.
 - d) Using banner poles in an extravagantly exuberant manner.
 - e) Smoking excessively long cigarettes or 'joints'.
 - f) Drinking looted alcohol.

coordinated ferocity

g) Suggesting that demonstrators should band together in groups of fifty or more in order to spread disruption of traffic as widely as possible. For example, by the continuous use of zebra crossings, standing around chatting in the middle of the road or arranging obstacles to prevent the free flow of carbon monoxide, lead, cop cars, and tension-producing noises through our streets.

- h) Any clever, erotic, or playful expression of individual or group initiative.

CLOCKWORK FUTILITY

- 5 During the rally you are urged to clap your favourite speakers. Please confine your enthusiasm to 15 secs per point made in the middle of a speech and a maximum of 10 secs at the end of one. Please do not interrupt with shouts of "BORING"!
- 6 Always remember to smile at the press cameras and adopt a suitably militant stance even when you feel pissed off with the whole business.
- 7 If you are uncertain whether a particular mode of behaviour is orderly or not, just do what everybody else is doing. Should any unconventional urges remain do not hesitate to discuss them with one of our stewards. They will be only too pleased to refer you to the appropriate specialist, whether G.P. or S.W.P.
- 8 At the end of the demo please do not dawdle. Failure to make your way home quickly could result in you missing the sight of yourself on TV.

This leaflet is brought to you courtesy of the ALL-LONDON UNITED ALLIANCE OF SOCIALIST CAUCUSES.

The following have refused to sign this leaflet:

The vandals of St Saviours Primary School who refused to accept their discipline quietly and who wrecked their compulsory prison, causing one sobbing teacher to lament "These youngsters have hardly left their cradles, but they are threatening to take over the school".

The rioters at Bydgoszcz Prison in Poland who fought Communist Party hacks, State Police, and Solidarity union officials, all allied in defence of the walls of the prison against the townspeople who were helping prisoners escape.

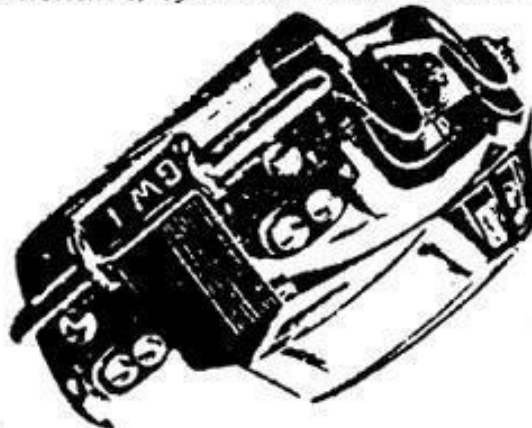
The ASLEF traindrivers who avoid wage slavery as much as possible, preferring dancing and drinking to sacrificing themselves to a job which mainly involves transporting other slaves so that they may perpetuate the futility of it all.

The black and white joyriding youth of Clapham who used CB radios for the fun of organising efficient looting.

The Deptford New Cross Marchers of a year ago who in anger and audacity broke away from the march in order to re-distribute wealth in the Bond Street area.

The Toxteth and Southall youths who shouted down Left Labour activists patronising enough to characterize the riots as "understandable but inexcusable".

The truckdrivers of Cleveland, USA, who took over the local distribution of food, medicine, and other necessities, by themselves and without mediation, for over 3 weeks.



the road is an arm of the law...

grasping everywhere for
the pollution of money



Анонимная листовка, вдохновлённая идеями ситуационистов. Лондон, начало 1980-х

Ситуационисты провозглашали себя революционерами, которых интересует только свобода, а свобода может означать возможность делать что угодно с последствиями, неотличимыми от убийства, воровства, мародёрства, хулиганства или замусоривания – любые явления, которые, за неимением ничего лучшего, они почти всегда были готовы приветствовать как предвестия революции. Но свобода также может означать и вероятность обнаружения того, что

ты на самом деле хочешь сделать, понять, как написал в 1922 году в Париже Эдмунд Уилсон, «для какой драмы построена декорация». И это тоже являлось тем, что подразумевали под досугом ситуационисты – стремлением не просто обнаружить, но поставить эту драму, желание, побудившее 25-летнего парижанина по имени Ги-Эрнест Дебор объединить художников и писателей из Франции, Алжира, Италии, Дании, Бельгии, Англии, Шотландии, Голландии и Западной Германии в Ситуационистский интернационал в 1957 году. В 1975 году, когда распущенный СИ являлся не более чем легендой для нескольких радикалов, в 1960-е бывших студентами художественных школ, эта драма была тем, что по-прежнему упорно искал Макларен. Чем же была политика скуки?

Дебор

Дебор написал «Тезисы о культурной революции» для первого номера “Internationale situationniste”: «Победа будет за теми, кто сможет создать беспорядок, не полюбив его»¹². В 1975 году никакого беспорядка рок-н-ролл в себе не содержал, но Макларен понимал, что он остаётся единственной формой культуры, привлекающей молодёжь, и в двадцать девять лет, в 1975-м, он уцепился за определение молодых из шестидесятых – молодость была не возрастом, а точкой зрения. Для молодых людей всё, берущее начало в рок-н-ролле (мода, сленг, сексуальные манеры, наркотические привычки, ориентиры), было естественным и органичным. Юридически бесправные, молодые не имели ничего, но, являясь людьми, желали всего и особенно живо ощущали противоречие между тем, что жизнь обещала, и тем, чем она являлась в реальности: молодёжный бунт был ключом к социальному бунту, и первой целью социального бунта мог стать рок-н-ролл. Связи могли быть установлены. Если можно было показать, что рок-н-ролл – к середине 1970-х разрешённый по идеологическим мотивам как преобладающее исключение в однообразной рутине общественной жизни, – превратился в самую блестящую уловку существующего строя, то демистификация рок-н-ролла могла привести к демистификации общественной жизни.

Для создания такой ситуации необходимо было богатое воображение, даже гений – и неважно, чей. В прошлом рок-н-ролл как способ бунта всегда представлялся поклонникам оружием или, смотря глубже, самоцелью, самооправданием: мгновенным проявлением той жизни, которой будет жить всякий в лучшем из возможных миров. Пит Таунсенд писал в 1968 году:

Мать упала с лестницы, отец просадил все деньги на собачьих бегах, у ребёнка туберкулёз. И тут появляется пацан с радиоприёмником, откуда орёт Чак Берри, и ему наплевать, что случилось с матерью... Здорово, когда у тебя есть такая штукавина, радио, которая передаёт рок-н-ролл и заводит тебя на целый день. Конечно, это игра: когда слушаешь рок-н-рольную песню так, как слушаешь “Jumpin’ Jack Flash” или что-то подобное, – это то, как именно ты должен провести всю свою жизнь¹³.

Именно так Макларен слышал, как его одноклассник исполняет “Great Balls of Fire” – в 1958 году само это действие было отрицанием социальных фактов. Но когда рок-н-ролл сам стал ещё одним социальным фактом, это оказалось поражением, даже на уровне ещё одной хорошей песни. К 1975 году благодущности Таунсенда отрезали рок-н-ролл от социальной реальности, придававшей музыке силу сопротивления. В 1958-м, и даже в 1968-м безыскусное рок-н-рольное выступление могло вскрывать проблемы идентичности, справедливости, угнетения, воли и желания; теперь же оно выстраивалось так, чтобы изолировать эти проблемы, заставить их исчезнуть.

Кто мог сказать, что “Fire and Rain”, “Stairway to Heaven”, “Behind Blue Eyes” и “Maggie May” не были изначально декларациями свободы и не стали её подавлением в том, как они были использованы? Лишь только те, кто отказывался верить, что декларация, в которой сво-

бода осознаётся, коренится в отрицании, где лишь мельком видна свобода. И Макларен и Sex Pistols были не из их числа, поэтому они обзывали рок-н-ролл гниющим трупом: монстром финансовой реакции, механизмом лживого сознания, системой самоэксплуатации, театром огламуренного угнетения, скукой. Рок-н-ролл, – мог бы сказать Джонни Роттен, – был лишь первой из многих вещей, которые Sex Pistols вознамерились уничтожить. И поскольку у них не было иного оружия, поскольку, несмотря ни на что, они были поклонниками рок-н-ролла, они играли и разложили его на составные части скорости, шума, ярости, маниакального веселья – таким образом, каким никому до них не удавалось.

Они использовали рок-н-ролл как оружие против него самого. За исключением гитары, баса, барабанов и голоса, все средства аннулировались за их беспомощность как элитарное снаряжение профессионального культа техники, и это была музыка, лучше всего соответствующая гневу и отчаянию, сосредоточившая хаос, превращающая ощущение последних дней в повседневную жизнь, пропускающая все эмоции через узкий зазор пустого взгляда и злобного оскала. Гитарист выходил на линию огня прикрыть певца, ритм-секция вызывала у них двоих падение давления, и в качестве ответа на то, что внезапно осознавалось как тоталитарное оцепенение современного мира, музыка могла показаться его отражением. Было ещё кое-что новое под солнцем: новый звук.

Это самый давнишний

Это самый давнишний ажиотаж в этой книге – и это страница, к которой не сделать примечаний. За тридцать лет рок-н-ролла примечаний набралось множество: коллекционных альбомов, позволяющих слушателю вернуться назад во времени, оказаться в несуществующих больше студиях и услышать новый звук в момент его открытия, ошибки или даже отказа от него. Это опыт перемещения.

В 1957 году в Чикаго, пытаясь записать “Little Village”, блюзмен Сонни Бой Уильямсон повздорил со своим белым продюсером на тему, что собой представляет деревня, – спор разрешился, только когда Уильямсон крикнул: «*Деревня* маленькая, ублюдок! Называй как хочешь, хоть в честь мамы своей!» В качестве примечания это объясняет, почему Уильямсон во время записи продолжал обсуждение отличий деревни от села, посёлка и города; это также многое объясняет в эволюции отношений раба и рабовладельца. В 1954 году в Мемфисе гитарист Скотти Мур назвал 19-летнего Элвиса Пресли ниггером в ответ на медленную и чувственную раннюю версию “Blue Moon of Kentucky”; три года спустя на том же самом месте Джерри Ли Льюис и Сэм Филлипс втянулись в истерическую перебранку о том, является рок-н-ролл спасением души или осуждением на вечные муки. Такие моменты многое объясняют в американской культуре.

В 1959 году в Новом Орлеане Джимми Клэнтон, многими ненавидимый долгие годы как классический пример белого смазливового мальчика, из-за которого самобытные чернокожие исполнители рок-н-ролла пребывали в забвении, начал свой самый тошнотворный хит “Go, Jimmy, Go”. Остановившись на “Вор вор вор ба да да”, он повернулся к пульту управления: «Я пою достаточно микки-маусно?» – «Даже слишком», – последовал ответ. «Госспди, я же не Фрэнки Авалон²⁵», – сказал Клэнтон перед тем как стать таковым. Это объясняет, что сердце Клэнтон было на месте.

Опять же в Чикаго в 1957 году Чак Берри собирается сделать ещё один дубль “Johnny B. Goode”. «Дубль три, – кричит звукорежиссёр, – всё получится». Берри со своей группой не отклонялись от мелодии, но того вступления – попавшего в хит-парады, самого восхитительного и взрывного рок-н-рольного вступления, – здесь не оказалось. Строй на месте, аккорды,

²⁵ Амер, певец и актёр (наст. имя Фрэнсис Томас Аваллоне, род. 1940), в конце 1950-х гг. пользовался огромной популярностью у интересующихся рок-н-ролл-ом подростков.

ноты – всё, что можно зафиксировать на листе, но музыка отягощена подозрительной томностью, колебанием, перестраховкой. Поменять пластинки и послушать “Johnny B. Goode” в том виде, в каком он звучит по радио с 1958 года: те ноты и аккорды превратились в факт, отбрасывающий все примечания. Они попадают в цель.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.