

ИЛЬЯ СМИРНОВ

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ РУССКОГО РОКА

ВРЕМЯ КОЛОКОЛЬЧИКОВ



Илья В. Смирнов
Жизнь и смерть русского
рока. Время колокольчиков
Серия «Легенды русского рока»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=70250368

*И. В. Смирнов. Жизнь и смерть русского рока. Время колокольчиков:
ООО «Издательство АСТ»; Москва; 2024
ISBN 978-5-17-118717-0*

Аннотация

Илья Смирнов – журналист, музыкальный критик и непосредственный участник московской андеграундной сцены 1980-х годов. В книге он рассказывает о настоящем феномене «рок-культуры», в котором соединились непримиримые стороны света, высокое искусство и политическая оппозиция, новейшая технология и средневековая организация. Здесь вы найдете не опыт популярного музыковедения, а историю. Как и у всякой истории, у нашей есть начало и конец – рождение и смерть эпохи. Есть у нее и собственное имя – с тех пор как Башлачев написал «Время колокольчиков». Тогда же появился и первый вариант этой книги.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

Содержание

Предисловие – от автора	5
Слова	8
Несмешивающиеся потоки	24
Лемма	28
Эпоха длинноволосых	29
«Яма» – «Там собиралась компания блатная...»	32
Хиппи-рок	36
Лемма	42
Вторая голова рок-дракона (эстетическое отступление)	43
Птицеферма А. Градского	47
О тех, кто это делал	52
На рубеже: студийный рок	58
На рубеже: Сева Новгородцев	62
На рубеже: движение навстречу	64
Кусок жизни	67
Новая эстетика	75
Конец ознакомительного фрагмента.	99

Илья Смирнов

Жизнь и смерть русского рока. Время колокольчиков

© И. В. Смирнов, 2019

© ООО «Издательство АСТ», 2024

* * *

Это издание воспроизводит старинную книгу о советской рок-музыке (первые варианты в самиздате 80-х годов, окончательная версия 1994) как исторический источник без каких-либо современных правок. «Жизнь и смерть русского рока. Время колокольчиков» – свидетельство эпохи, которое нужно либо переиздавать, как есть, либо полностью переписывать.

Предисловие – от автора

В непредсказуемой империи на стыке Востока и Запада рок-музыке довелось претерпеть странные метаморфозы. Свежий ветер из Ливерпуля открыл новую главу русской культурной традиции: в феномене «рок-культуры» соединились непримиримые (по Кипплингу) стороны света, высокое искусство и политическая оппозиция, новейшая технология и средневековая организация. Книга, которую вы открыли, – не опыт популярного музыковедения, а история. Как и у всякой истории, у нашей есть начало и конец – рождение и смерть эпохи. Есть у нее и собственное имя – с тех пор, как Башлачев написал «Время колокольчиков». Тогда же появился и первый вариант этой книги. Он распространился в виде самиздата и по понятным причинам не включал никакой живой конкретики, которую потом можно было бы предъявить хорошим людям на допросе: «Говоришь, не знаком с АКВАРИУМОМ? А вот почитай, что тут про вас написано!» Сегодня я пытаюсь восполнить образовавшуюся в отделе анекдотов недостачу, отчего рассказ мой делится на два параллельных течения: собственно историческое повествование плюс еще то, что можно назвать «ЗАПИСКИ РОК-ДИВЕРСАНТА» (привет Александру Житинскому!¹).

¹ Житинский А. Н. Записки рок-дилетанта. Л., 1990. – *Здесь и далее прим. автора, если не указано иное.*

Как заметил замечательный русский историк, профессор Владимир Кобрин, «наука о людях невозможна вне человеческой этики». Но возникает вопрос: может ли участник событий дать им объективную оценку? Ваш покорный слуга не равняет себя с Фукидидом – избави Бог! – но согласитесь, что личное участие в войне афинян со спартанцами не помешало учителю всех историографов судить по справедливости и своих, и чужих. Постараюсь брать пример с достойного грека, а не с тех журналистов, которые удачно соединяют на страницах «комсомольско-молодежной прессы» две древнейшие профессии.

Строго говоря, «Время колокольчиков», как его понимал Башлачев (и автор этих строк тоже), приходится на 1980-е годы. До этого, первые пятнадцать лет, наш рок – при всем почтении к отдельным ярким его представителям – был скорее провинциальной разновидностью англо-американского. А то, что стали позже называть рок-культурой, – в такой же степени бардовская культура, как и рок-н-ролльная. Так что в качестве увертюры ко «Времени колокольчиков» мы могли бы излагать и хронику слетов Клуба самодеятельной песни (КСП). Тем не менее мы начинаем все-таки с БИТЛЗ, а не с Вертинского и Окуджавы, и следуем в этом традиции самоопределения самого рок-движения, которое именно так себя понимало и именно из БИТЛЗ и РОЛЛИНГОВ извлекло свои корни.

Между первыми наивными опытами на танцплощадке и

изоощренной эстетикой АКВАРИУМА лежит пропасть – но вряд ли она глубже, чем между апостолами и архиепископами.

Историческая преемственность и великая сила традиции соединяют непохожие явления.

Нечто подобное получается и с историей русского рока.

Слова

«Если перестанешь называть вещи своими именами, – писал Мераб Мамардашвили, – ты... слепая, глухая жертва»².

Року в этом отношении не слишком повезло: само это слово и образованные от него определения давно уже превратились в «тени», «словесные ловушки» для здравого смысла.

Так что же такое «рок»?

«Поп-музыка – это род, а рок – вид поп-музыки. Кроме рока, к поп-музыке относят кантри, соул, диско и другие виды современной зарубежной легкой музыки»³. Пустота подобных дефиниций особенно очевидна, если попробовать приложить их к конкретному материалу. Джазовый пианист Сергей Курехин, играющий сам по себе, есть джаз. Он же, играющий то же самое в составе АКВАРИУМА, – уже рок? Московская группа ВЕСЕЛЫЕ КАРТИНКИ (бывшая ДК) любила разнообразить свой репертуар народными песнями, как в обработанном, так и в аутентичном виде, но вряд ли разумным будет предположить, что суть этой группы меняется несколько раз в течение одной программы.

Музыкальная стилистика рока и в западных метрополиях, и у нас в Отечестве сегодня настолько богата, что сводить ее

² Мамардашвили М. К. Называть вещи своими именами. Знание – сила. 1990. № 12. С. 22.

³ Мархасев Л. С. В легком жанре. Л., 1984. С. 205.

к двум классическим клише – блюзу и рок-н-роллу – абсолютно невозможно. Тогда, может быть, стоит обратиться к техническому определению: рок есть электрическая музыка плюс вокал?

И снова мы уткнемся в противоречие. Вышеупомянутый многоликий АКВАРИУМ лучшие свои композиции записывал в акустическом варианте: 12-струнная гитара, виолончель, флейта, бонги. Тем не менее принадлежность их к року не вызвала ни малейшего сомнения. Да и не только БГ⁴ – практически все наши звезды 1980-х имели параллельные «электрическим» акустические программы: ДДТ, АЛИСА, ЗООПАРК etc.

Очевидно, искомое определение должно соединять в себе музыкальную, техническую, историческую, общеэстетическую точки зрения. Например, так: РОК – новый самостоятельный жанр искусства, появившийся в середине XX века в результате творческого и научно-технического прогресса (так же, как в начале века появилось кино). Для него характерно заимствование выразительных средств традиционных жанров: музыкального, поэтического (текст) и театрального (шоу), которые образуют единое и неделимое на составные элементы целое – РОК-КОМПОЗИЦИЮ. Кроме того, характерно (хотя и не обязательно) «электрическое» звуча-

⁴ Здесь и далее упоминается Гребенщиков Борис Борисович, 30.06.2023 внесенный Минюстом России в реестр физлиц, признанных СМИ, выполняющих функции иностранного агента. – *Прим. ред.*

ние, коллективное творчество и особая форма музыкально-го хэппенинга – концерта с участием зрителей – так называемый «сейшен» (от английского «session»). По своему происхождению рок – явление фольклорное, хотя и не сводимое к одному только фольклору.

Истоки

Автор считает излишним пересказывать в тысячу первый раз уже тысячу раз пересказанные в многочисленных брошюрах и статьях (точнее, переведенные с английского без ссылки на источник) истории про «Rock Around the Clock» и неразумную битломанию в Америке.

Гораздо интереснее проследить истоки нового жанра в нашей стране на переломе хрущевской и брежневской эпох.

Во-первых, технические предпосылки. Это прежде всего массовое распространение бытовых магнитофонов – той самой примитивной модели: две дорожки, «девятая» скорость, которая тем не менее произвела в нашей музыкальной культуре переворот, сравнимый разве что с тем, что сделал станок Гутенберга для литературы. Став из предмета роскоши привычным элементом интерьера, магнитофоны обеспечили возможность неограниченного и неконтролируемого тиражирования произведений.

Магнитофонная лента «типа 2» сменила самодельную грампластинку «на костях» (на рентгеновских снимках) в

качестве носителя: теперь можно было записывать музыку, хотя и не очень качественно, но много – целыми альбомами.

Специфика истории рока в том, что наступление новой эпохи в ней всегда напрямую связано с очередным шагом научно-технического прогресса. Например, с помощью монофонических агрегатов типа «Яуза», «Днепр» можно было **ПЕРЕПИСЫВАТЬ** западные группы с дисков, но нельзя было записывать свои (это задачи технически несоизмеримой трудности). Как только появятся более совершенные механизмы, изменятся и вся эстетика, и вся организация рок-движения. Но это пока было далеко за горизонтом, и ни одна из групп того первого призыва до этого не дожила.



Руководитель ленинградской рок-группы АКВАРИУМ
Борис Гребенщиков исполняет свою песню

Второй «источник и составная часть» – новая эстетика. Хотя распространение в массах западного рок-н-ролла началось гораздо раньше, со времен международного фестива-

для молодежи и студентов в Москве, все склонные к воспоминаниям рокеры старшего поколения сходятся на том, что именно творчество БИТЛЗ стало катализатором резкой смены ТИПА молодежной музыки и разбудило в наших «стилягах» собственные творческие потенции. «Услышав БИТЛЗ, я понял, что должен играть рок», – вот мемуарное клише 1960-х годов. Советский джаз того времени – весьма элитарная музыка, рассчитанная на индивидуальное подготовленное восприятие. Его играли для избранных посетителей в маленьких, периодически закрываемых подвальчиках гонимые мастера. Взяв на вооружение магнитную звукозапись и электроинструменты, рок стал первым явлением интернациональной культуры XX века, усвоенным у нас в полном объеме молодежью самого разного социального положения. Рок вернул музыкальной культуре фольклорную простоту и доступность: на «сейшенах» в кафе и студенческих клубах люди свободно танцевали между столиками, а потом, расходясь по домам, пели «We all live in the yellow submarine». Рок оказывался неистребим, как модная одежда и модные прически, прежде всего потому, что включился в народный быт; у записей популярных западных групп, расходившихся по стране миллионными тиражами, кроме эстетической, была и чисто утилитарная функция: можно ли было без современной музыки потанцевать? Устроить день рождения? Просто пообщаться с друзьями?

Пионеры

Красные галстуки здесь ни при чем. Речь идет о рок-пионерах. Разумеется, в слове «пионер» нет ничего дурного или смешного, так же как в старинном русском слове «товарищ». Вряд ли мы сумеем назвать имена советских рок-пионеров номер один, два... Для этого нужно было бы провести четкое различие между эстрадными ансамблями в стиле 1950-х годов (когда-то они играли в кинотеатрах) и собственно роком – что невозможно и не нужно, поскольку слишком строгие разграничения больше подходят для Уголовного кодекса. Кстати, сами рокеры еще не знали, что они «рокеры». Они чаще называли свою музыку «битом» или даже «попмузыкой» (тогда это слово еще не приобрело оттенка дешевой второсортности).

С некоторой уверенностью можно указать три колыбели рок-музыки: Москва, Ленинград и Рига. Редактор питерского независимого рок-журнала РИО Андрей Бурлака пишет, что еще в 1963 году, смастерив из репродукторов подобие колонок, передовая молодежь устраивала первые «сейшены» в Петергофе. Примерно тогда же в столице Латвии аналогичной деятельностью занялись Пит Андерсон (МЕЛОДИ МЕЙКЕРЗ) и Шура Мурин, чьи воспоминания опу-

ликовала «Советская молодежь»⁵. А в Москве Александр Градский начал выступать с группой польских студентов ТА-РАКАНЫ.

Наряду с иноземными первопроходцами стали появляться и первые сугубо отечественные группы: БРАЗЕРС, СОКОЛ, КРАСНЫЕ ДЬЯВОЛЯТА, ВЕТРЫ ПЕРЕМЕН, СЛАВЯНЕ (Москва), АРГОНАВТЫ, ФЛАМИНГО, ГАЛАКТИКА, ЛЕСНЫЕ БРАТЯ (Ленинград). Так, например, легендарный СОКОЛ достиг довольно высокого профессионализма и начал включать в свои программы песни на родном языке – на модную в те времена тематику: солнце и любовь, любовь и солнце...

Хотя в Москве в 1960-е годы преобладали англоязычные группы, вслед за СОКОЛОМ здесь на родные тексты стремились переходить и другие: СКОМОРОХИ во главе с вездесущим Александром Градским, МИРАЖИ, РУСЬ...

На лице твоём снежинки
Тают от тепла.
Таня, милая, скажи мне:
Что ты плакала вчера?
Что за слезы, что за слезы
По щекам твоим текли
В два ручья, в два ручья...
(МИРАЖИ)

⁵ Мурин Ш. Когда рок был еще молодым. Советская молодежь, Рига, 24.10, 12.12, 1987.

Но даже эти единичные примеры тонули в бескрайнем море ансамблей, знакомивших нашу молодежь с новинками зарубежного рока – последними хитами БИТЛЗ, РОЛЛИНГ СТОУНЗ, БИЧ БОЙЗ и других, по возможности воспроизводя их один к одному.

Как видите, многие группы пели тогда по-английски, многие просто копировали – и одежду, и манеру держаться на сцене – своих англосаксонских коллег и наставников. Что касается «своих» песен, то они при пристальном рассмотрении оказывались либо скорее переводами, нежели оригинальными произведениями, либо... не хочется никого обижать, но позднее такой уровень текстов устроил бы разве что какое-нибудь захудалое филармоническое ВИА. Хотя в этих очевидных фактах и нет ничего обидного: в процессе освоения любой культурной традиции подражание – совершенно закономерный и необходимый первый этап. Именно так наши предки осваивали в XVII веке опыт европейской живописи, классической музыки и литературы. Что касается качества текстов, то публика тогда обращала на это не больше внимания, чем на убийственное звучание «кинаповских» (от «Кино-Аппаратура») колонок. Музыка, «сейшеновый» ритуал, общение – вот социальное и эстетическое ядро рока того времени, поэтому рокерам оставалась чужда бардовская содержательность текстов.

Рок 1960-х воспринимался как альтернатива массовой со-

ветской песне, а ВИА – эстрада 1970-х – не что иное, как суррогат раннего рока, продукт его филармонического вырождения. Некоторое внешнее сходство (темы любви, природы, возвышенные абстракции) не должно нас обманывать.

Russian «Cavern»⁶

Конечно, тогда никто и не помыслил бы о Динакордах-гигантах и домашних студиях, с помощью которых даже ребенок, не выходя из квартиры, может записать рок-оперу. В нашей стране аппаратура и инструменты тогда не производились вообще, а иностранную приходилось добывать самыми немыслимыми способами или мастерить из подручного материала: из «кинаповских» установок и старой бытовой радиотехники. Гитары восточно-европейского производства привозили студенты, немцы и поляки, они стоили 300–400 рублей, по тем временам большие деньги.

⁶ «Пещера» – заведение в Ливерпуле, где дебютировали БИТЛЗ.



Об этом виде спорта вы уже знаете. О мастере спорта узнаете позже. Фото Владимира Иванова

Самый главный факт первых лет истории молодой нашей рок-музыки – это ее полное официальное непризнание. Точка зрения культурных организаций сводилась к тому, что «этого» нет, поскольку в нашей стране «этого» и быть не может. Даже расшифровать местоимение «это» оказалось непросто: термин «ВИА», абсолютно бессмысленный по своей сути – ведь оперная труппа тоже является вокально-инструментальным ансамблем, равно как и Людмила Зыкина в сопровождении баянистов – появился около 1970 года с единственной целью – избежать произнесения «неприлич-

ных» слов «рок» и «бит».

Зато считалось приличным называть БИТЛЗ в прессе «навозными жуками»⁷.

С другой стороны, жизнь первых советских рокеров была проще и естественнее. Если молодые люди хотели послушать музыку, они договаривались с администрацией кафе или просто столовой и скидывались по восемь-десять рублей – собранных денег хватало и на аренду помещения, и на оплату труда музыкантов. Последняя графа не воспринималась как незаконная: если люди в поте лица трудились до трех часов ночи, то почему бы им не заплатить? Иногда концерты устраивали и в институтах: по такой же системе, с танцами.

Историческое отступление: от «Люрса» до «Парадняка»

Кафе-ресторан «Люрс»

Ежедневно, с 11:30 до 3 час. ночи

Наше кабаре

«Живи, пока живется»

Ничего подобного на страницах «Вечерней Москвы» современник БИТЛЗ, конечно, не увидел бы. И беда не в том,

⁷ Богословский Н. В. Из жизни «пчел» и навозных «жуков». Литературная газета, 03.03.1964.

что не было «Яра», «Максима» и «Люрса», — беда в том, что не стало стоявшей за этой рекламой культуры.

В незапамятные времена у европейцев сформировалась традиция общедоступных заведений, которые, помимо прямого коммерческого назначения — еда и питье, выполняли еще функции культурных центров и демократических клубов. Там выступали поэты и певцы, происходили дискуссии, составлялись всевозможные литературно-художественные манифесты и создавались группы: многие великие дела начались, как ни странно, именно за ресторанными столиками.

Несмотря на сокрушительный удар, нанесенный по всякой нормальной человеческой жизни отменой НЭПа, такие кафе возродились после войны в облике так называемых «шалманов», где

Последний шарманщик — обломок империи,
Все пылил перед Томкой павлиньими перьями,
Он выламывал, шкура, замашки буржуйские —
То, мол, теплое пиво, то мясо прохладное,
А шарманка дудела про сопки манчжурские,
И спала на плече обезьянка прокатная...

Посетители, среди них было много фронтовиков, могли дешево и сравнительно неплохо поесть, послушать песни, выпить, поговорить. В начале 1950-х эти рассадники вольнодумства начала пригребать все та же заботливая метла. От-

сюда и берет начало тот вид досуга, который считается теперь чуть ли не изначально присущим русской нации:

Вторую пили близ прилавка в закуточке,
Но это были еще цветочки,
Потом в скверу, где детские грибочки,
Потом не помню – дошел до точки.

Естественно, что после закрытия дешевых «ресторанов 3-го класса» основная масса людей, которым дорогие рестораны не по карману, начинают собираться по подъездам – «параднякам» – и уже не закусывают. В ответ на что изобретается новая форма бытового обслуживания населения – вытрезвитель.

В связи с появлением рок-музыки и бардов была сделана очередная попытка возродить культуру кафе. Благо тогда администрация каждой «точки общепита» имела право самостоятельно заключать договоры с музыкантами. И некоторые кафе («Молодежное» и «Времена года» в Москве, «Сонеты» в Ленинграде и другие) на время стали настоящими центрами современной музыки. Но время это было строго отмерено. Вместо культуры посетители кафе и ресторанов получили «ОМА» – Объединение музыкальных ансамблей – централизованные конторы по надзору за ресторанными музыкантами в каждом городе.

Russian «cavern»

Первый рок-клуб, называвшийся по обычаям тех времен «бит-клубом», открылся в Москве четверть века тому назад. Горком комсомола решил взять под контроль пестрый и анархичный мир новых молодежных увлечений. Клубу выделили сначала кафе «Молодежное» на улице Горького. Это был, скорее, центр общения музыкантов и поклонников рока, чем учреждение. В совете клуба мы встречаем Юрия Айзеншписа – первого представителя очень важного для нашей истории сословия менеджеров. Менеджеры добывали аппаратуру, арендовали кафе и залы, нянчились с музыкантами (отнимали у них бутылки перед концертом) и, вообще, более всех рисковали здоровьем и свободой в неритмичной стране.

После закрытия официального бит-клуба в связи с чехословацкими событиями функции его неофициально выполняли ДК «Энергетик» и другое кафе – «Времена года» в парке им. Горького. Работало оно до глубокой ночи, и любой желающий мог за 1 р. 50 коп. получить там коктейль и современную музыку – свою «живую» и западную в придачу. Фактически это был первый настоящий европейский дансинг, то, что потом назовут дискотекой.

Другим источником «буржуазной заразы» рок-н-ролла стали вузы, в основном технические, как МФТИ, Рижский политехнический или же такие, как МГИМО, то есть те, где

аппаратурные проблемы решались, как говорят в КНДР, «с опорой на собственные силы». Отметим, что если западный рок слушала практически вся молодежь, то аудиторию отечественного составляло в основном студенчество.

Несмешивающиеся потоки

А как же барды? Движение бардовской или, как говорил Владимир Высоцкий, авторской песни под акустическую гитару, восходящее, вероятно, к Вертинскому (хоть он предпочитал фортепиано), воскресило чрезвычайно архаичный образ «поющего поэта». По-настоящему массовым оно стало в результате тех же изменений в технике и общественной жизни, что вызвали всплеск рока, однако не менее 15 лет жанрам придется жить и развиваться врозь. Лидер СОКОЛА Юрий Ермаков вспоминает, что в 1968 году его команда выступала в одном концерте с Высоцким: отделение – Высоцкий, отделение – СОКОЛ. Но они совершенно не заинтересовались друг другом – «равнодушно разошлись». Между роком и бардовской песней нет конкуренции и враждебности, их аудитории в значительной мере пересекаются, их предадут проклятию одни и те же идеологические вертухаи. В том же 1968-м выходит знаменитая статья «О чем поет Высоцкий»⁸. В ней Владимира Семеновича поносят в тех же самых выражениях, какими спустя полтора десятилетия, безбожно перевирая строчки из песен, станут поносить ДДТ и ЗОО-ПАРК.

Сегодняшний поклонник этих групп может спросить:

⁸ Мушта Г., Бондарюк А. О чем поет Высоцкий. Советская Россия, 09.06.1968.

а почему Окуджава не мог пригласить Козлова и записать с ним электрическую программу? Сам Окуджава, услышав подобное предложение, даже не понял бы, о чем речь. И был бы прав хотя бы потому, что на тогдашнем уровне техники из прекрасной поэзии Окуджавы в таком электрическом исполнении мы не слышали бы ни слова.

Расхождение между роковой и бардовской школами схематично можно изобразить так:

интернациональная – национальная

примат музыки – примат текста (поэзии)

концертная (танцевальная) – магнитофонная

Напомню: слушали дома в основном западный рок, переписывая его с пластинок на пленку. Под свой просто танцевали, чтобы забыть наутро – до следующих танцев. Барды, напротив, с самого начала вошли – со своими песнями – в разряд зафиксированного творчества. Многие ли из тех, кто знает наизусть Высоцкого и Северного, могут похвастаться, что видели их собственными глазами?

Записать человека с гитарой и целый ансамбль – задача принципиально различной сложности. Запись группы была неосуществима без участия солидных государственных учреждений. Да и кто стал бы прилагать чрезвычайные усилия, чтобы тиражировать бледные копии «настоящего» западного рока, если под рукой имеется оригинал – новый фирменный «Long Play».

Несмешивающиеся потоки – состояние воды, известное

океанологам. Наша песенная культура 1960–1980-х оказалась разделена на три таких несмешивающихся течения. Что за третий? Как ни странно, это традиционная советская эстрада, сохранявшая весьма сильное влияние на молодежь. Даже в 1975-м модные мальчики, неплохо знавшие последние новости личной жизни PURPLE и SLADE, находили время для знакомства с пластинками «Песняров» и даже «Самоцветов». Наряду с продукцией, которую журнал «Ухо» определил как «кретинистические попевки», на эстраде того времени еще доживали свое нормальные человеческие эмоции, попытки самостоятельного творчества и просто проявления личности – инерция Утесова и Шульженко. Любопытные произведения мы находим даже у Льва Лещенко («Прощай»).

Пластинка Тухманова «По волне моей памяти» (1975) должна перевесить на весах Осириса все, что создал этот композитор в жанре придворного соцзаказа. Тот «памятный» альбом выделился из серых рядов советской эстрады тем, что авторами текстов выступали не «поэты-плесенники», а Сафо, Бодлер и Верлен. (В 1980-е годы ансамблю АЛЬФА запретят петь песню на стихи Есенина).

Итак, в магазины «Мелодия» молодые люди заходили за современным по форме («модным») и в то же время родным по языку репертуаром, благо музыку ее так называемые авторы старались заимствовать («передирать») с более-менее новых западных дисков, и сам так называемый «ВИА-стиль»,

если позволительно называть это стилем, представлял собою хоть и деградировавшую, но в истоках своих все же рок музыку. Напоминаю: ВИА 1970-х – это бит-группа 1960-х, прошедшая через филармоническую мясорубку. (Подробнее о филармонической системе см. главу «Престижная кормушка»). Вряд ли возможно определить независимую социальную базу для каждого из течений, многие молодые люди исповедовали плюрализм, отдавая предпочтение тому или другому в зависимости от обстоятельств: для души – Высоцкий, вечеринка с девушками – «Цветы», буйное веселье по случаю сдачи экзаменов – LED ZEPPELIN.

Вузы составляли опорные базы и для первых рок-групп, и для «кустов» Клуба самодеятельной песни. Так что поклонники рока вовсе не составляли «темной массы», не доросшей до поэзии Кима и Окуджавы. Хотя со временем среди них вырос процент экзотических личностей, воплотивших в себе интернациональный идеал ХИППИ.

Лемма

Народное искусство – это искусство, создаваемое народом. Непонятно как возникло и повсюду распространилось странное мнение, согласно которому народным искусством является лишь то, что следовало бы именовать «этнографическими консервами». Между тем, современное народное творчество имеет точно такое же право на это гордое название. И то, что оно принимает интернациональные формы, ничего в его сути не меняет. С другой стороны, помпезные песни-пляски а ля русс – сценический вариант матрешек для иностранцев – не имеет к фольклору вообще никакого отношения, поскольку народ так не танцевал, не танцует и танцевать не будет. Наряду с советской эстрадой псевдо-фольклор насаждался сверху именно для того, чтобы вытеснить настоящее, стихийное народное творчество.

Эпоха длинноволосых

Хиппи на Западе оказались только крайним проявлением социально-психологического феномена, наложившего отпечаток на судьбу практически всей молодежи. Другим проявлением той же тенденции стало Новое левое движение, включая политический терроризм. На первый взгляд, в фигурах нюхающего цветочек лохматого непротивленца и до зубов вооруженного члена «Красной армии» Баадера с чулком на голове очень мало общего, однако внутренне они поразительно родственные души.

Анализ экономических и социально-политических причин обозначенных явлений выходит за пределы настоящего исследования⁹. Мы можем только обратить внимание на бросающиеся в глаза проявления кризиса политических и идеологических институтов Запада во второй половине 1960-х годов, который и толкнул разочарованную в общественных ценностях молодежь на «конфликт поколений» и поиск собственной жизненной модели.

В качестве характерных социально-психологических черт этого поколения я бы выделил:

– антиреализм в поведении и в искусстве. Неприятие окружающей действительности, не обеспеченное альтерна-

⁹ См. об этом: Пирогов Г. Прыжок через пропасть на вороном белом жеребце. Знание – сила. 1991, № 1.

тивной, приобретало форму ЭСКАПИЗМА – бегства в наркотические галлюцинации ЛСД, в психоделическую музыку, в мир абсолютно не связанной с реальной жизнью политической догматики маоистского толка. «Бегите в себя, на Гаити, в костелы, в клозеты, в Египты...» (Андрей Вознесенский).

Прямым следствием подобного отношения к жизни были и мистицизм (особенно восточный) и возвышенные тексты песен того времени. Яркий пример – философский сюрреализм английской группы ПИНК ФЛОЙД;

– пессимизм, чувство собственной обреченности, опять объединяющее хиппи с «воинствующими» представителями их поколения. С поразительной точностью эту безысходность передал Антониони в фильме «Забриски Пойнт». Музыку для фильма написали и исполняют, между прочим, те же ПИНК ФЛОЙД.

Ни смелость главного героя, ни оружие в руках, ни единомышленники не могут разорвать трагический круг вокруг студента-бунтаря. И когда он на своем разукрашенном цветочками и смешными непристойностями маленьком самолете делает из себя мишень для пулеметов и автоматов, его поведение для него самого так же естественно и логично, как мрачная решимость бургундского романтика Гуннара из «Песни о Нибелунгах» на последнем пути ко двору Атиллы:

Поздно раздумывать,
Так решено уж;

Судьбы не избежать,
Коль в путь я собрался.

Все это имело страшные последствия и стоило жизни миллионам молодых людей: я имею в виду эпидемическое распространение наркомании как простейшее практическое приложение идей саморазрушения и самоуничтожения.

Лицевой, положительной стороной медали в данном случае может служить свойственная этому поколению убежденность в сверхценности индивидуального свободного развития, антиавторитаризм, усвоенные теперь не только философами, но и практиками социальных институтов. И то, что новым левым нигде, даже в охваченной нешуточными волнениями Франции, не удалось создать сколько-нибудь серьезной политической централизованной организации, должно рассматриваться как большое благо, ибо все ценное из их идейного наследия и так не пропало даром, а все авантюрное не получило возможности для насильственного распространения и претворения в жизнь.

Хиппизм в Союзе пришелся ко двору. К середине 1970-х годов длинный «хаэр» стал среди отечественных ковбоев популярнее, чем тельняшка; глагол «хиповать» вошел в обиход обычных старшеклассников и применялся ко всякому мало-мальски вызывающему нарушению общественного порядка.

«Яма» – «Там собиралася компания блатная...»

(Этой главой начинается обещанная в предисловии серия зарисовок с натуры).

Основной штаб-квартирой «системы» служила «Яма» («Ладья» – пивная на углу Столешникова и Пушкинской), где команда Солнышка¹⁰ могла собираться без лишнего стрема и пропивать заработанное в других районах города, в основном центральных. В отличие от пролетарского «Шалмана» на окраине, сюда заходили и солидные люди, с дипломатами, глотнуть пивка, и подгулявшие гости столицы, и военные. Но основу общества составляла «система»: художники, поэты, спившиеся интеллектуалы, чуваки с «хаэрами» ниже пояса, направлявшиеся в сторону Вудстока, но ставшие по пути почему-то профессиональными ворами, и очень своеобразные женщины, которых, конечно, можно было бы назвать проститутками, но такое простое определение не отвечало бы многообразию таланта и авторитету, который они имели в «Яме». Было известно, что любой мужчина, позволивший себе насмешку или грубость по отношению к этим леди, будет моментально окружен длинноволосыми

¹⁰ Вождь московской «системы», по его кличке она и называлась «солнечной».

мушкетерами самого зверского вида и покинет питейное заведение. Единоверцы Хендрикса управляли своей вотчиной не менее жестоко, чем Муаммар Кадаффи и Фидель Кастро — своими.

— Ах, бл*, — говорят «Инга» или «Ринга», — мы хотим в «дабл».

А женский «дабл» засорился.

Тотчас выходят из-за столиков трое молодцов, освобождают по-быстрому мужской сортир и, впустив дам внутрь, стоят на страже столько, сколько нужно, даже не утруждая себя особыми объяснениями с возмущенной толпой любителей пива.

Здесь за столиками составлялись планы, обсуждалось прошлое, а нередко кто-нибудь читал рассказы или стихи, и тут же хвастались, «на сколько штук флэт помыли». «Полиса» были свои, как и во всех подобных притонах: здоровались с завсегдатаями за руку как добрые знакомые, а персонал «Ямы» вообще составлял с ними как бы одну семью.

Особенно мил был один официант интеллигентного вида с бородкой, лет двадцати пяти, всегда чистовыглаженный: напившись до невменяемости, он обыкновенно отдыхал на подоконнике, а Инга драпировала его занавеской.

В отличие от пролетарской пивнушки, здесь можно было не только махнуть из пивной кружки принесенного портвейна, но и закусить его рыбой, креветками, горошком, сосисками. Не как у Гиляровского, конечно, но лучше, чем соле-

ная сушка. А фирменное блюдо составлял циклодол (средство для лечения паркинсонизма), его ели в больших количествах, запивая пивом, а в результате торчащий человек вполне сходил за простого советского алкаша (по запаху) и только наметанный глаз мог определить невинные детали в поведении.

Главным источником существования «Ямы» служили «аск» и «кидняк». При «аске» основная сложность заключалась не в том, чтобы «сшибать бабки» у прохожих (просто подойдешь – дадут максимум 20 копеек), а в том, чтобы сшибать помногу, разыгрывая для этого целые представления. Настоящие мастера тонко улавливали психологию жертвы – скажем, парню, гуляющему с девушкой, неудобно выглядеть скупым – и за часовую прогулку могли насобирать несколько червонцев.

Продельвали «эстафеты»: весь вечер из кабака в кабак таким образом, чтобы заработанного по дороге хватало на следующее заведение. И так до упора – а после гудеж продолжался на блатхате. Партнером Инги был обыкновенно длинноволосый чувак по кличке Лир, предпочитавший тем не менее не «Лиру», а «Московское». Он отличался еще и литературными способностями – участвовал в известном переименовании всех станций московского метрополитена в «Наркоткинскую», «Дискотеку имени Леннона», «Филловский фак» (Фил – один из первых хиппи) и тому подобное, а также сочинил веселую поэму с рефреном «Нелегко теперь

таджичке выйти замуж на Руси» про интернациональную свадьбу в «Национале». Поэма сделала бы честь и Звездочетову, и Лимонову, ее учила наизусть половина «центров». Как настоящий поэт, Лир утверждал, что доживет максимум до возраста Иисуса Христа (а стукнуло ему четвертак) и, судя по образу жизни, он имел для этого основания. Даже с опережением графика.

Зачастую за аскающей парой следовала группа прикрытия из тех, кто плохо владел языком, зато куда лучше – руками, ногами и приемами самообороны, точнее – самонападения.

Другое занятие – кидняк, то есть мошенничество, тоже требует театральных способностей: обещаешь товар, берешь бабки и скипаешь. Или вместо обещанного впариваешь в запечатанном пакете нечто забавное, например, одну штанину от джинсов.

Сиживали в «Яме» и более серьезные и загадочные личности, пользующиеся несомненным уважением. Их объединяло с остальными единство художественных вкусов и определенный кодекс поведения. Преступный мир был достаточно артистичен.

Хиппи-рок

Вслед за публикацией этого очерка нравов автору, вероятно, придется стать персоной нон грата для целой многочисленной генерации. Ибо плюрализм в наших условиях предполагает пока всего лишь выбор между двумя неправдами. «Демократический Монтечки» и «Правда Капулетти» одинаково объективно освещают последние события в моей бедной Вероне. Спешу успокоить бывших «детей цветов»: их движение и в Отечестве породило свою рафинированную интеллигенцию. Например, корифея столичного арт-рока и лидера ВИСОКОСНОГО ЛЕТА Александра Ситковецкого или автора психоделических текстов этой славной группы Маргариту Пушкину – пожалуй, их трудно представить себе героями «Ямы». Впрочем, и последние при всех своих пороках тоже симпатичнее «золотой молодежи» или бойцов комсомольских оперотрядов.

Именно движение хиппи вдохновило первый стратегический прорыв в плавном течении раннего советского рок-н-ролла – музыки для танцев – и определило творческую атмосферу второго десятилетия.

В 70-е годы советский рок в основной своей массе по-прежнему играл подчиненную и вспомогательную роль. Разве что ассортимент образцов для подражания несколько расширился:

– Ну чуваки лабают: ЗЕПов снимают один к одному!

Записей этих групп с красивыми названиями дошло до нас не больше, чем рукописных книг эпохи Киевской Руси: концертные фонограммы совершенно чудовищного качества – порою трудно определить, где же кончается одна песня и начинается следующая.

Остались ностальгические воспоминания: «Ах, РУБИ-НОВАЯ АТАКА! Ах, УДАЧНОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ!».

Гораздо больший след в истории оставили те, кто изобрел собственный актуальный репертуар. Когда четверка воспитанников 19-й спецшколы города Москвы впервые вышла на сцену ДК «Энергетик» с песнями на РУССКОМ языке, ее предостерегали: «Англичане знают, о чем и как петь, а вы кто такие, чтобы состязаться с ними?» «БИТЛЗ пели о своих делах, а мы – о наших», – отвечал за своих коллег Макаревич¹¹.

В создаваемых ими образах переливались все перечисленные выше геральдические цветы хиппизма. Прежде всего, это предельная возвышенность, аллегоричность и романтизм. Программы МАШИНЫ ВРЕМЕНИ, талантливейшей группы этого поколения, похожи на настенный гобелен: замки и корабли с парусами не оставляют там практически никакого места для атрибутов реальной жизни. Из местоиме-

¹¹ Здесь и далее упоминается Макаревич Андрей Андреевич, 02.09.2022 внесенный Минюстом России в реестр физлиц, выполняющих функции иностранного агента. – *Прим. ред.*

ний доминирует «ты». «Скромный вождь и учитель», лидер группы Андрей Макаревич, с философской точки зрения оценивает своего современника:

Ты можешь ходить, как запущенный сад,
А можешь все наголо сбрить.
И то, и другое я видел не раз —
Кого ты хотел удивить?

Настроение песен МАШИНЫ ВРЕМЕНИ, ВОСКРЕСЕНИЯ, ленинградских МИФОВ, как правило, чрезвычайно мрачное. Не имея никакого желания становиться на одну доску с теми так называемыми критиками, которые считают пессимизм отрицательным качеством произведения, лишаящим его права на внимание читателя, зрителя или слушателя, мы в интересах истины должны признать, что рокеры в этом отношении оказались весьма непохожи на бардов: в песнях Окуджавы, Высоцкого и приобретавшего в начале 1970-х годов все большую популярность Аркадия Северного в десять раз больше жизнеутверждающей энергии. И трудно представить себе кого-либо из них автором таких строк:

Мы одиноки и носим в глазах
Лед и усталость.
Все идеалы втоптаны в прах,
Их не осталось.
Наши посевы устали давать

Чахлые всходы,
Наши одежды и наши слова
Вышли из моды.
(МИФЫ – «Мы одиноки»)

Для нас, как исследователей, интересно не то, что подобные настроения появились у авторов песен (пессимизм, как и его противоположность, вполне естественен для любого человека), а то, что проникнутые таким духом произведения встречали массовое, порою многомиллионное признание, то есть совпадали с установками аудитории.

Даже в начале 1980-х самой популярной рок-композицией (по данным опросов, которые еще осмеливались проводить редакции некоторых областных комсомольских газет) был написанный в 1976 году реквием по уходящим хиппи Алексея Романова, лидера групп КУЗНЕЦКИЙ МОСТ и ВОСКРЕСЕНИЕ:

Кто виноват, что ты один,
И жизнь одна, и так длинна,
И так скучна, а ты все ждешь,
Что ты когда-нибудь умрешь.
И меркнет свет, и молкнут звуки,
И новой муки ищут руки,
А если боль твоя стихает,
Значит, будет новая беда...

Уровень рок-поэзии 1970-х в среднем весьма невысок.

Самые знаменитые хиты МАШИНЫ грешат претенциозным многословием и декларативностью, весьма мало совместимыми с истинной поэзией, хотя тому же автору принадлежат и очень удачные строки, несомненные свидетельства поэтической одаренности (посвящения Галичу и Высоцкому).

Характерно, что в воспоминаниях рокеров о 1970-х годах мало цитат – в отличие от рок-самиздата 1980-х, буквально наспигованного фрагментами текстов. Описание того, как Владимир Рекшан «выпиливал аккуратные соло на ярко-красной “Илоне-Стар-5”, казавшейся в его могучих руках игрушкой, а потом внезапно гигантским прыжком перелетал через сцену», куда больше говорит нам о питерской супергруппе САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, чем тексты типа:

Любить тебя, в глаза целуя,
Позволь,
Как солнцу позволяешь
Волос твоих касаться

(«Евангелие от САНКТ-ПЕТЕРБУРГА» – мемуары Анатолия Гуницкого – «Джорджа», одного из основателей АКВАРИУМА и администратора рок-клуба – в журнале «Рок-си»).

Впрочем, если главной задачей наших рокеров является приобщение соотечественников к новейшей музыкальной культуре метрополий, то музыка, как язык интернациональный, имеет основополагающее значение.

Ярче всего свое презрение к тексту выразила в середине 1970-х столичная группа ПРИКОСНОВЕНИЕ, которая в течение 30 минут периодически выкрикивала в микрофон мудрый афоризм:

Everybody wants to fuck
From the morning to the dark,

сопровождая его все новыми хардовыми изысками. И тем не менее которые орали немелодичными голосами в скверах:

Все очень просто,
Сказки – обман,
Солнечный остров
Скрылся в туман

своими нарушающими общественный покой криками возвестили новое явление в нашей культурной жизни – отечественный рок всерьез вознамерился стать новой народной песней.

Лемма

Рок-текст – не стихи для чтения по бумажке.

Если сравнить рок-композицию с драконом, то три его головы – это собственно рок-музыка, рок-поэзия и рок-театр, а по авторитетному свидетельству Евгения Шварца и других сказочников, отрубленная голова дракона нежизнеспособна.

(Дарю этот образ журналу «Молодая гвардия» для следующего опуса о «сатанинской музыке» – «Ага, они сами себя признали нечистой силой!»)

Вторая голова рок-дракона (эстетическое отступление)

Рок-текст неотделим от музыки. Слабые в поэтическом отношении слова хард-роковых групп (и наших, и, да простят мне, западных) обретали поистине магическую власть над многотысячными аудиториями, потому что были подняты на мощную, сокрушительную волну очень сильной, высокопрофессиональной музыки, созданной и исполненной людьми, вкладывающими в нее все свои физические и духовные силы. В самом деле, что представляет собой текст знаменитой песни DEEP PURPLE «Дитя во времени»? Несколько бессвязных сюрреалистических образов. Предложите те же слова эстрадному ансамблю «Электроклуб» или Глызину с Серовым – и они погаснут, как накрытый мокрой тряпкой факел.

Высоколобые литературоведы, пытавшиеся анализировать рок-тексты с точки зрения канонов классической поэзии, на самом деле ставили в глупое положение только самих себя. Ибо каждый жанр нужно судить по его собственным законам.

Рок-текст может быть по структуре вполне традиционен, а может (у того же автора) катастрофически распадаться на фрагменты, связанные не логикой, а эмоциональным состо-

янием.

Это поэзия не целого произведения (стиха), а отдельных фраз и ключевых слов, которые дают в сочетании с музыкой цепочку образов, воспринимаемых слушателем и дополняемых его собственной фантазией.

Приведу в качестве иллюстрации один из известных русских рок-текстов – текст песни Бориса Гребенщикова (АК-ВАРИУМ) «Прекрасный дилетант», признанной по данным квалифицированного опроса лучшей рок-композицией 1981 года:

Она боится огня, ты боишься стен,
Тени в углах, вино на столе.
Послушай, ты помнишь, зачем ты здесь;
Кого ты здесь ждал, кого ты здесь ждал?

Мы знаем новый танец, но у нас нет ног.
Мы шли на новый фильм – кто-то выключил ток.
Ты встретил здесь тех, кто несчастней тебя —
Того ли ты ждал, того ли ты ждал?

Я не знал, что это моя вина,
Я просто хотел быть любим,
Я просто хотел быть любим.

Она плачет по утрам, ты не можешь помочь,
За каждым новым днем – новая ночь,
Прекрасный дилетант на пути в гастроном —

Того ли ты ждал, того ли ты ждал?

(Последние слова повторяются истерическим рефреном на фоне режущих звуков виолончели и волчьего воя, в котором, напрягая слух, можно различить что-то вроде «O sad days».)

Прямой логической связи между образами нет: в самом деле, какое отношение имеет несостоявшийся «фильм» к таинственным «тем», которые несчастнее героя? Мы не можем даже с уверенностью определить, о чем эта песня. О несчастной любви? О человеке, у которого нет ничего, даже надежды? В мозгу каждого слушателя вспыхивают свои, порожденные личным опытом, картинки-интерпретации. Но состояние отчаяния, ажитируемого резкой, хлещущей музыкой, зарождаясь при первых же словах, непрерывно нарастает и достигает в финале кульминации.

Ближайшей исторической аналогией представляется «садж» – особый вид старинной арабской поэзии, наложившей яркий отпечаток на стилистику Корана, – «рифмованные фразы с размеренными ритмами, с резкими, стремительными ассонансами; поток сплетающихся в запутанный узор заклинаний». Садж был языком колдунов-кохинов, сопровождавших свои заклятия ударами в барабан¹².

Эстетика рока и психология его восприятия уходят корнями в такую седую древность, когда не только жанры искус-

¹² Массэ А. Ислам. М., 1963. С. 20.

ства не были рассортированы по творческим союзам, но и само искусство не успело отделиться от религии и политики. Рокер на сцене не просто артист – он медиум, аккумулирующий чувства аудитории и выплескивающий эту эмоциональную волну обратно в зал. «Когда войдешь в город, встретишь сонм пророков, сходящих с высоты, и пред ними псалтирь и тимпан, и свирель, и гусли, и они пророчествуют; и найдет на тебя дух Божий, и ты будешь пророчествовать с ними, и сделаешься иным человеком».

«Пророками становились выходцы из разных социальных слоев, но, пожалуй, большей частью из низов народа, – пишет исследователь Библии Моисей Рижский. – Это, а также их странное поведение во время «камлания», когда они, возбужденные дикой музыкой своих музыкальных инструментов, приходили в экстаз, сбрасывали с себя одежду, кричали, скакали, наносили себе удары и раны, вызывало к ним несколько презрительное отношение...»¹³

Вот уж действительно, ничто не ново под Луною!

¹³ Рижский М. И. Библейские пророки и библейские пророчества. М., 1987. С. 46.

Птицеферма А. Градского

Человек-консерватория: «серьезный» композитор, пианист, гитарист, оперный вокалист (исполнял в Большом театре сложнейшую партию Звездочета в «Золотом петушке») – он являет собою живое доказательство того, насколько плохо творческая личность вписывается в социологическую схему. С самого начала он не был музыкантом определенной группы: в 1960-е выступал и с польскими ТАРАКАНАМИ, и с англоязычными СЛАВЯНАМИ, с инструментальными СКИФАМИ, с исконно мексиканскими ЛОС-ПАНЧОС, наконец – с исконно русской группой СКОМОРОХИ. Это тот случай, когда имя команде дано со смыслом, а не просто ради красного словца. (Хотя, кто знает, может быть, и слово ТАРАКАНЫ многое значило для тех, кто жил в общежитии МГУ). Градский в СКОМОРОХАХ умудрился еще на рубеже 1960–1970-х годов каким-то образом предвосхитить основные творческие достижения 1980-х: русскую национальную модель рок-музыки, «фольклоризацию», синтез роковой и бардовской традиций. Его «Птицеферма» написана за 12 лет до того, как Рыженко, Богаев и Панов поняли, что рок может быть еще и таким:

Ой, не пришла Маша-д на свиданье,
Видно, не понравился ей наш Ваня,

Ее Виктор Иванович увел в ресторацию —
Докладать про секс информацию.

Впрочем, баллада Градского еще имела оптимистический конец: «а наутро люди видали – председатель колхоза построил новую птицеферму» (взамен той, которую с горя спалил Ваня). Финал, исполняемый на пределе уникальных возможностей вокалиста, возвещает, что «и Любовь воскреснет из пепла, как Птица ФЕ...РМА!».



Автор и исполнитель песен Александр Градский выступает на сцене

«Мы были более веселыми, – объясняет сам Градский. –

Может быть, больше портвейна выпили»¹⁴.

Но в отличие от своих младших коллег, Градский сумел – несмотря на портвейн – стать единственным у нас настоящим (в западном понимании) профессионалом.

Когда в 1989 году на презентацию альбома «Гринпис» в Москву съедутся именитые рокеры из метрополий, в кооперативном кабаке будет устроено угощение и маленький «джем». Ничуть не смущаясь качеством советской ресторанной аппаратуры и плясками в зале, звезды заиграют классические рок-н-роллы. И окажется, что ни один из наших соотечественников просто не в состоянии выдержать элементарного теста – участвовать в этом «джеме» вместе с братьями по ремеслу. Ни один – кроме Градского.

Но все-таки самое удивительное в этом человеке другое. Несомненные дарования в «серьезной» музыке достаточно рано, еще в 1970-е годы, открыли ему двери «официальной» культуры: фильмы, пластинки, официальные гастроли. Тем не менее, вопреки всем законам природы, Градский остался собой – не деградировал ни в творческом, ни в человеческом отношении, как подавляющее большинство рокеров, перешедших на заработки в филармонии. Может быть, про «Яростный стройотряд» ему петь и не следовало бы – но уже «Незнакомый прохожий», формально соответствующий критериям «советской эстрады» – это все-таки не «советская

¹⁴ Моноличность. Интервью М. Тимашевой с А. Градским. Театральная жизнь. 1990. № 9.

эстрада», а искусство. Видимо, Градского (в отличие от малообразованных коллег) поддерживала классическая культурная традиция: Бернс и Саша Черный, старинные русские песни и Бетховен. И независимый характер, который в полной мере проявится во время андроповских репрессий. Но об этом разговор впереди. А пока – в 1970-е – опередивший время «отец русского рока» оставался одиноким ковбоем среди шумного карнавала хиппистской культуры: его уважали, но направление движения определял не он.

О тех, кто это делал

Надо сказать, что хиппи, каждую минуту декларировавшие презрение к материальным благам, в искусстве оказались довольно коммерческими людьми.

Зародившаяся в 1960-е годы система менеджмента, сравнительно свободно развиваясь, рано или поздно должна была поставить музыкантов в положение получателей пусть небольших (по западным меркам), но все более и более поднимающихся над средним уровнем советской зарплаты денежных сумм. Кстати, распространение западной рок-музыки (как и западных штанов) находилось в монопольном ведении древнего – в контексте нашего рассказа – торгового сословия фарцовщиков.

Поперек дороги отечественного рока лежали два массивных бревна. Первое – заимствованный у феодальных цехов XIII века принцип разделения музыкантов на «профессионалов» и «любителей» не по способности зарабатывать деньги музыкой, а по факту наличия или отсутствия бумажки о принадлежности к цеху. «Любители» тоже могли выступать – но бесплатно. Поэтому их менеджерам приходилось изобретать сложные обходные маневры с банкетами в кафе, с якобы бесплатными пригласительными билетами, которые потом распространялись за деньги, а директор ДК небескорыстно закрывал на это глаза. Второе препятствие составляли так на-

зываемые «литовки» – введенный в первой половине 1970-х годов антиконституционный механизм контроля за репертуаром: бумажки с программой концерта или просто текстами песен, на которые ставилась разрешающая печать минкуловских, комсомольских или иных идеологических канцелярий. Впрочем, сами по себе, без вмешательства карательных органов, все эти изобретения досужих извращенцев скорее досаждали рокерам, чем всерьез «пресекали» их неофициальную деятельность.

Самую крупную менеджерскую систему – московскую – в 1970-е годы возглавляет «Тоня» Крылова, которой обязаны своей популярностью и вышеупомянутый «отец», и МАШИНА, и РУБИНЫ, и даже ведущая питерская хард-роковая команда – РОССИЯНЕ. Вопреки ходившим по стране сплетням о «миллионах», будто бы накопленных Тоней, энергичная студентка Мединститута (а позже – врач скорой помощи) обогащала скорее музыкантов и директоров ДК, а не себя. Делать большие деньги на музыке можно было в филармониях – имея государственные гарантии и доступ к неистощимому государственному карману.

У Тони не было ничего, кроме энтузиазма, компании помощников и учеников, которых она наставляла в тяжелом «сейшеновом» бизнесе, как средневековый мастер учил подмастерьев: «Делай как я – и не попадайся», – да еще зыбких личных связей в московских и подмосковных ДК, которые периодически рвались, и тогда убыток приходилось воспол-

нять из собственного кармана. Но Тоня не унывала ни при каких обстоятельствах. В милицейские кабинеты она входила с улыбкой. «А чего бояться? Мы занимаемся музыкой, не Брежнева свергаем».

На что же музыканты тратили деньги, с удовольствием отдаваемые молодыми людьми за возможность послушать «свою», «настоящую» музыку?

Прежде всего на аппаратуру. Напоминаю читателю, что успех в музыке рок (и в этом ее принципиальное отличие от других видов музыкального искусства) зиждется не только на способностях музыкантов, но и на качестве имеющейся в их руках многочисленной электроники: микшерских пультов, усилителей, колонок, ревербераторов и т. п. Каждый предмет из этого списка стоит немалых денег. Но затраты на него окупаются.

Так аппаратура становилась капиталом. Более того, капиталом, официально признанным в качестве такового. Государственные филармонии, не выполняя плана, начали привлекать в свой штат рокеров, хотя и не имевших дипломов консерватории, но зато умевших набивать молодежью большие залы и приносить доход.

При этом они должны были поступать на работу, как средневековые ремесленники, СО СВОЕЙ АППАРАТУРОЙ – странное, на первый взгляд, но вполне понятное условие: откуда же филармония возьмет то, что не продается ни в одном магазине ни за безналичный, ни за наличный расчет?

В 1970-е годы рок-музыканты еще достаточно легко, не испытывая угрызений совести и презрения окружающих, входили в мир эстрады и выходили из него.

Постепенно у них вырабатывалась установка на возможность ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ музыкальной деятельности, то есть существования за счет музыки. Дополнительным стимулом к «филармонизации» рока служило и то, что немногие из рокеров того времени имели профессию, способную их материально поддерживать. Как правило, это были люди в достаточной степени десоциализованные, и сама атмосфера тогдашней рок-музыки толкала их в сторону дальнейшей десоциализации, оставляя филармонию хотя и проблематичным, но почти единственным выходом из сложных бытовых проблем, острота которых нарастала с возрастом. Трудно сказать, насколько глубоки были их юношеские убеждения, однако к началу 1980-х годов, когда движение хиппи практически сошло со сцены, многие из его музыкальных проповедников заняли теплые места в концертных организациях, где в соответствии с изменившимися установками им пришлось исполнять теперь уже не свои произведения, а те самые эстрадные песни, на противостоянии которым они когда-то вышли в люди.

Вернемся, однако, к вопросу об аппаратуре. С ростом ее запасов рос и престиж нового сословия – операторов, то есть звукоинженеров, которые при определенной удаче и трудолюбии имели возможность стать АППАРАТЧИКАМИ

— владельцами полных комплектов, необходимых для концертной деятельности. При заключении договоров с филармониями такой «капиталист» обыкновенно фигурировал в качестве руководителя ансамбля, хотя мог при этом не играть ни на одном инструменте.

За каждым комплектом аппаратуры, собираемым собственными руками, стояли обыкновенно годы тяжелейшего труда. Западные электронщики поразились бы мастерству наших «левшей», ухитрявшихся извлекать достаточно чистый звук из самого невероятного хлама.

Неизвестно, кому из них первому пришла в голову мысль о том, что продукцию советских групп можно слушать и дома. Сначала это были убогие фонограммы, записанные во время концерта через микрофон (отвратительное качество) или через микшерский пульт (уже получше). Потом на репетиционных базах в домах культуры и клубах появились новые предметы обстановки: дорогие отечественные или даже иностранные магнитофоны. А наиболее сообразительные изучали тем временем подступы к студиям, принадлежавшим всевозможным средствам массовой информации. Там стояли студийные магнитофоны.

Безусловно, филармоническая ориентация первого поколения советских рокеров сыграла весьма печальную роль в нашей истории. Прежде всего она законсервировала прогрессивное развитие новых стилей. Эстрадные бизнесмены не хотели рисковать и экспериментировать, они эксплуати-

ровали только то, что пользовалось заведомым сиюминутным спросом. На Западе продребезжало и кануло в Лету диско, закончил свою преступную карьеру Сид Вишес, и уже неоромантики изумляли публику пиратскими нарядами. Но от нас все это было далеко как марсианские каналы: «хаэр» и брюки клеш оставались для нас последней и, судя по всему, вечной модой.

А я верю, что где-то Божьей искрою света
Займется костер.
Только нет интереса, и бездарную пьесу
Продолжает тянуть режиссер.

(Андрей Макаревич – «Кафе “Лира”»)

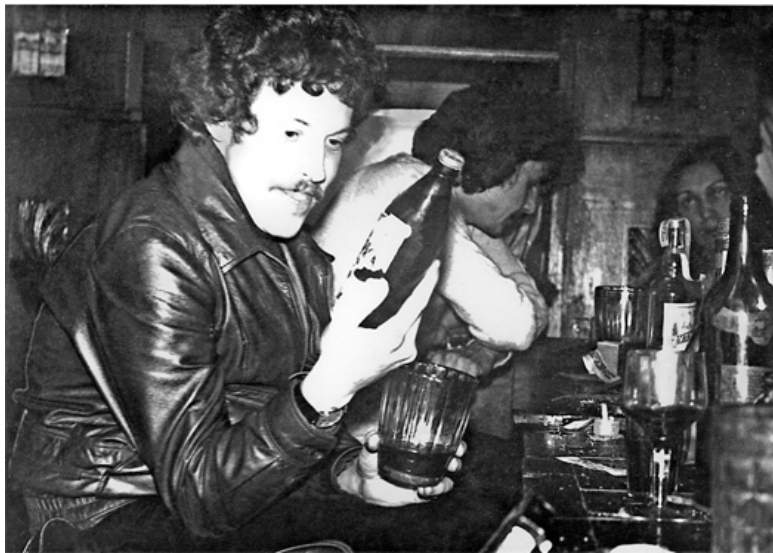
Здесь следовало бы добавить, что 1970-е годы стали десятилетием фестивалей, которые периодически устраивались комсомолом под вывеской всякого рода «смотров художественной самодеятельности» и немало способствовали установлению контактов между рокерами разных городов и весей. Однако материальная база и аудитория этих форумов были слишком малы: они оставались фестивалями для музыкантов, а не для публики.

На рубеже: студийный рок

Раньше всех прочих в Ленинграде звукозаписывающей деятельностью занялся Юрий Морозов, инженер студии звукозаписи «Мелодии» и разносторонний музыкант. Путем наложения (в качестве человека-оркестра) он начал выдавать в свет программу за программой классического рока на тексты религиозно-этического содержания.

Две московские независимые группы хипповского поколения тоже не воспринимали свою музыку как «музыку для ног» – они уделяли слишком большое внимание текстам и вложенным в тексты мыслям, чтобы не попытаться зафиксировать этот духовный багаж на пленке. Группы были достаточно богаты по тем временам – обе имели даже (!) собственную аппаратуру.

Новую программу МАШИНЫ, включавшую между песнями чтение стихов, которые принадлежали как Макаревичу, так и великим поэтам прошлого, удалось записать на пленку достаточно качественно: при третьей перезаписи были вполне различимы не только стихи, но и слова песен.



Андрей Макаревич. Фото Игоря Простакова

Программа «Маленький принц» пошла по стране. К сожалению, в том же 1979 году сама МАШИНА отправилась в менее сентиментальное путешествие по официальным конторам. Начало было пряничным: «Люди из Росконцерта остались довольны, – комментировал Макаревич 22 февраля 1980 года в клубе МИФИ «Рокуэлл Кент». – Они сказали: “Ничего не надо менять, так и играйте” – и предложили договор с чрезвычайно льготными условиями. Недавно мы выступали в Ростовском Дворце спорта» («Зеркало», № 1). Пройдет совсем немного времени, и от МАШИНЫ потре-

буют заменить везде слово «бог» на «судьбу» вне зависимости от таких буржуазных предрассудков, как рифма и длина строки, а в пошлейшем кинофильме «Душа», якобы о судьбе рок-музыканта на эстраде, роль Макаревича будет исполнять Боярский.

А место их займет ВОСКРЕСЕНИЕ – парадоксальная группа. Во-первых, совершенно непонятно, когда она образовалась, потому что десятилетие праздновалось в 1990-м, первая запись появилась в 1979 году, а большинство ведущих хитов восходит к середине 1970-х. Во-вторых, у группы, вопреки всем канонам, обнаруживаются три лидера и три равноправных автора: Алексей Романов, Константин Никольский и Андрей Сапунов. По-своему обаятельные и естественно дополняющие друг друга, они наиболее совершенно и искренне выразили душу своего поколения:

В мире соблазнов много,
Люди не верят в Бога,
Но кто из нас не верит в черта?
Он наших бед виновник,
Он обо всех нас помнит,
И ты об этом помни твердо.

Музыка ВОСКРЕСЕНИЯ, мастерски исполненная на лучшей по тем временам аппаратуре, перешагнула пределы грамотной столичной аудитории благодаря звукорежиссеру и менеджеру группы Александру Арутюнову, специалисту с

двумя высшими образованиями, которому удалось пробиться на студию аж центрального телевидения и там записать своих подопечных.

Совершенно неожиданно первые записи отечественного рока вдруг зазвучали по советскому радио: но не на Союз, а на зарубеж в англоязычной «Moscow World Service», в передачах, которые готовил бывший вокалист группы «Зодиак» Дмитрий Ленник.

На рубеже: Сева Новгородцев

Ровесник Леннона, моряк дальнего плавания, джазмен и участник старинного ансамбля ДОБРЫ МОЛОДЦЫ, Сева Новгородцев занял боевой пост у микрофона русской службы Би-Би-Си в 1977-м – в год брежневской конституции. Наверное, он один всерьез воспринял предоставленную ему свободу слова.

«Когда я эту передачу начинал, – вспоминает Сева, – то инстинктивно понимал, что делать рок-музыку конечным итогом, самоцелью я не хочу. И как для нас – людей предыдущего поколения, джаз был средством внутреннего освобождения, так теперь рок продолжит это дело для вас».

«Забугорный» рок звучал и до него, но это были именно музыкальные трансляции – полтора часа песни за песней, как в дискотеке. Так принято.

Но для советского слушателя, имевшего к информации такой же доступ, как к фирменной одежде (старое «Поп-фото», разорванное на таможне, склеивали и «впаривали» по червонцу), этого было недостаточно – и Сева вводит в программу живой голос ведущего.

Он не просто комментирует альбомы – он рассказывает о тяжелой жизни музыкантов в Англии, об ужасах капитализма... О религии, о политике, о человеческом достоинстве (слабо знакомая нам материя).

Просто беседует «за жизнь», остроумный и «отвязанный», как Ленни в фильме Боба Фосса.

Нам сподручнее тупо и мрачно приговаривать к четвертованию, чем просто посмеяться над тем, что глупо и смешно. И вот – второе открытие Новгородцева: стиль, непривычный советскому вкусу, как сосиски из мяса. Позже человеческим языком заговорит независимая рок-пресса в Союзе – Севины ученики.

А бодрый голос из Лондона будет год за годом приобщать нас без различий сословий и прописки к мировой цивилизации, которая со времен Великих географических открытий все-таки едина.

На рубеже: движение навстречу

Во второй половине 1970-х начинается «наведение мостов» и с бардовской стороны навстречу рокерам. Совершенно не осознанное – просто продиктованное поиском новых выразительных средств. Инициатива здесь принадлежала не Окуджаве и его школе (эстетически самой близкой к тому, что делали Макаревич, Ильченко и ВОСКРЕСЕНЦЫ), «любовь к электричеству» захватила именно то более жесткое демократическое направление авторской песни, которое мы связываем с именами Владимира Высоцкого и Аркадия Северного.

Высоцкий начал записывать некоторые свои песни в «электрическом» сопровождении советских (ансамбль Гараяна) и французских инструменталистов. Ленинградский народный певец Аркадий Звездин (Северный) со своими друзьями – братьями Жемчужными – поставил это дело на поток.

Северный – «А, он блатные песни пел!» Но разве «Не шуми, мати зеленая дубравушка» – не «блатная» песня своего времени? На Руси фольклор о «лихих людях» уходит корнями в седую древность, едва ли не в богатырский эпос. Законспирированные концерты группы Северного для узкого круга записывались «вживую» – с шутками-прибаутками, обменом репликами, разными смешными накладками, и они де-

монстрируют непревзойденное до сих пор мастерство вольного и искреннего общения с аудиторией. Собственно, это и не концерты, это ближе к кабаре. Однако коллектив, с которым обычно записывался Северный, представлял собою вполне традиционную рок-группу и отличался от тогдашних рок-групп только репертуаром.

В отличие от многочисленных эпигонов, которые впоследствии сделали карьеру на «романтическом» варианте «блатняка», «Аркаша» абсолютно естественен и честен в изображении того вовсе не героического, каждодневно пьяного и, в общем, глубоко несчастного мира, где действуют его «Бацилла, Чума и другие кореша из Ленинграда и окрестностей». Серьезный смысл как бы невзначай открылся в «низменном» бытописании:

Наша масса – это сила!
Против массы не попрешь,
Масса сразу... позвонила:
«Здесь, мол, драка и дебош!»

(«В понедельник после Пасхи»)

А его мастерству в обращении со словом могли бы позавидовать многочисленные слеты КСП:

Чтоб в БУРе сгнуть мне, начальник, если лгу —
Но если б эту морду – паразита,
Поставить рядом с моей жопой на углу,

То все сказали бы, что это два бандита.

(«Показания виновного»)

Но в КСП песен Северного не пели принципиально. Зародившаяся в те годы тень незаслуженного пренебрежения до сих пор скрывает истинное значение этого замечательного народного певца – поэтому и не грех упомянуть его лишний раз добрым словом (не только потому, что он оказался первым в России последовательно «электрическим» бардом).

Высоцкий и Северный – одногодки. И по рождению, и по ранней смерти. В тот год московской Олимпиады, отмеченный для нас трауром, были завершены не только помпезные спортивные сооружения на пепелище старой Москвы, но и выстроен мост между двумя культурами – роковой и бардовской, – так необходимый обоим. Только мост этот до поры до времени оставался невидимым. Знатоки с обоих берегов просто не замечали того, что в яростном хрипе Высоцкого под «простую» гитару в тысячу раз больше настоящего рока, чем в запроданных филармониям консервированных стенах с мощнейшим «запиллом» и соло на синтезаторе.

Кусок жизни

Ангел, как и дьявол, никогда не приходит через те двери, откуда его ждут.

В Ленинграде с 1972 года прозябал известный в не очень широком кругу местной богемы ансамбль АКВАРИУМ, основанный Борисом Гребенщиковым (сторож-кибернетик без намека на музыкальное образование) и «великим драматургом абсурда» Джорджем Гуницким, который устраивал представления на ступенях Инженерного замка. «АКВАРИУМ – это не музыкальная группа, а образ жизни»¹⁵. В течение «хипповского» десятилетия в их «образ жизни» влились Михаил Файнштейн-Васильев, басист без бас-гитары, пианист и флейтист «Дюша» Романов, «иисусоподобный», по определению БГ, виолончелист Всеволод Гаккель и Александр Александров по кличке «Фагот», который, кроме клички, имел еще фагот и умел играть на нем. У группы не было ни аппаратуры, ни постоянного ударника. Тем не менее Гребенщиков (БГ) помаленьку экспериментировал с восточной мистикой, особенно с наследием китайских даосов. Прекрасно зная английский язык, он пытался создать русский эквивалент любимым песням из репертуара ГРЭЙТ-

¹⁵ Гребенщиков Б. Г. Правдивая автобиография АКВАРИУМА. Зеркало, № 2. Москва, МИФИ, апрель 1981.

ФУЛ ДЭД, Моррисона, Марли – не так, как это делали эстрадники с ворованными мелодиями, а, скорее (да простится мне такое сравнение), так, как Пушкин обошелся с «Памятником» Горация. В то же время его оригинальная лирика (напоминавшая, правда, скорее романсы, нежели рок) могла бы сильно удивить любого серьезного литературоведа, если бы таковые унижались до посещения флэтов, где репетировал АКВАРИУМ. Поскольку приглашениями на концерты группу не баловали, Гребенщиков имел достаточно свободного времени, чтобы следить за новациями западного рока, уверенно подымавшего в то время знамена многочисленных отрядов новой волны (new wave).

Вот из таких разнообразных ингредиентов постепенно готовилась, как волшебное варево старушки Гингема, новая модель отечественного рока.

Не хватало, однако, пустяка: собственной аудитории, способной поддержать экспериментатора морально и материально. Быстрее всего она нашлась не в родном городе, а в сытой Москве: это была компания ребят из очень благополучных семей, многие из которых оказались так или иначе связаны с журналистикой; они видели на страницах модных журналов и на экранах папиных видеомагнитофонов и Вишеса с Роттенем, и Боба Марли, и ПОЛИС, так что уровень отечественной рок-культуры их не удовлетворял давно и принципиально. Идеологом у них состоял молодой музыкальный критик, известный своими повествованиями о за-

падном роке – такими публикациями издания типа «Ровесник» привлекали к себе подписчиков – Артем Троицкий.

И вот этим фанам удалось «протащить», как сказал бы один из героев Булгакова, ансамбль АКВАРИУМ, совершенно никому не известный, на Всесоюзный фестиваль самодеятельных ансамблей «Весенние ритмы Тбилиси-80».

Тогда, в марте 1980 года, сам факт проведения подобного рода форума воспринимался как знамение великих перемен. Еще бы: МАШИНА ВРЕМЕНИ получила первое место! А АКВАРИУМ... «Вы не слышали, что выделял на сцене этот АКВАРИУМ?»

Прошло немного времени – забежим вперед! – и стало ясно, что знамение не принесло лауреатам фестиваля ровным счетом ничего, кроме прозябания в филармониях. Всем остальным рок-музыкантам оно сулило в ближайшие годы резкое изменение в худшую сторону их положения в этом мире. И только АКВАРИУМ, отмеченный в Тбилиси разве что безуспешной попыткой жюри под руководством официального эстрадного композитора Саульского прервать выступление группы, оказался настоящим победителем. (Публика тогда заступилась за музыкантов настолько решительно и единодушно, что удалиться пришлось жюри).

Что же такого углядели юные меломаны за зеркальным стеклом ленинградского АКВАРИУМА? Простая, без изысков и утомительных соло, музыка, естественное и артистичное поведение музыкантов на сцене и слова... Пожалуй, в

словах и заключалась сама суть.

Гребенщиков рассказывал со сцены тбилисским и прочим съехавшимся со всех концов страны молодым ребятам, как и чем живут их сверстники в городе Ленинграде. Рассказывал на том же самом языке, на котором он и его слушатели обменивались репликами в перерывах, без высокопарных нравочений, без малейшей попытки лицемерить и ставить себя НАД:

И так же, как у всех, у меня есть ангел —
Она танцует за моей спиной.
Она берет мне кофе в «Сайгоне»,
И ей все равно, что будет со мной.

За этой искренностью внимательный слушатель чувствовал непривычную силу: силу человека, который понял, кто он такой и где его место на этой земле, и поэтому уже не хочет никуда бежать. И ничего не просит — тогда как короли минувшего десятилетия просили у жюри сострадания и награды.

«Дайте мне мой кусок жизни, пока я не вышел вон!» — выплюнул в микрофон Гребенщиков, перечеркивая тем самым все свои шансы на коммерческий успех и привлекая разнообразные кары на свою голову.



Лидер рок-группы КИНО Виктор Цой во время выступления на арт-рок параде во Дворце культуры Московского электролампового завода

Новый архетип

Эстетика, предложенная БГ, содержит внутри себя некий каркас – новый архетип, пришедший на смену хиппистскому.

О появлении такого «нью-вейверского» архетипа свиде-

тельствуют и произведения искусства, и материалы общественно-политической жизни Запада. Первым и главным признаком его я назвал бы реализм. Эпоха экзотических движений, требовавших невозможного, канула в прошлое. Даже в проявлениях молодежного протеста вышли на первый план реальные, бытовые проблемы, а не догматика отвлеченных идеологий. Со стороны такие изменения расценивались как «поправление» молодежи на Западе, хотя правильнее было бы говорить о взрослении молодежного движения, когда на смену опьянению внезапно нахлынувшей свободой приходит пора трезвых размышлений о том, что с этой свободой делать.

Такие панк-группы, как КЛЭШ, предельно демократизировали рок, устранив из него все элементы профессиональной кастовости, причем их социальность произрастала не из умозрительных установок о том, что такое хорошо и что такое плохо, как, скажем, у группы THE WHO, а из повседневной реальности.

Серьезно изменилось и отношение к самим себе: статистика свидетельствует о резком падении на рубеже десятилетий числа наркоманов, алкоголиков и даже курящих среди молодежи. Многие популярные группы решительно отвергли «разрушающие» наркотики типа героина или ЛСД, воскресив идеал энергичного, решительного человека, способного, в отличие от мечтателя-хиппи, защитить собственными руками свою свободу от посягательства.

Итак, энергия стала другим признаком новой волны. Гнить заживо, кажется, совсем уже не модно.

Классическую антитезу фильму «Забриски поинт» составляет другой шедевр мирового кинематографа, уловившего перемены, – «Водитель такси» Скорсезе. Хотя в герое есть изрядная доля психопатологической симптоматики, его можно назвать фигурой символической. Пожалуй, сочетание непредсказуемости и логики в поведении героя (приобретение самой современной и экзотической боевой техники) особо подчеркивает эту символичность. Отказавшись от сумасбродного замысла политического покушения, герой вступает в схватку с шайкой гангстеров-сутенеров, спасает девушку. Пожалуй, успех героя Скорсезе настолько же закономерен, насколько закономерно поражение героя Антониони.

Здесь к месту сказать об иронии, в том числе иронии над самим собой, которая стала настолько характерна для культуры новой волны, что исследователю порой совершенно невозможно понять, что говорилось всерьез, а что – в насмешку. Ироническое мировосприятие составляло неотъемлемый компонент социальной психологии некоторых новых молодежных движений. Начало этому положили панки, нацепившие на свои кожаные куртки взаимоисключающие политические символы, но то же явление мы видим на рубеже 1970–1980-х годов в так называемых футбольных фанатах, которые сами не скрывают того, что почти ничего не знают о «своих любимых командах», да, впрочем, и не стремятся

что-либо знать. Это давало основание усомниться в том, что подобного рода движения имели какое-то отношение к спорту: они должны рассматриваться в одном контексте с экзотическими объединениями типа московской «армии KISS», ленинградских «зверей» и т. п.

Нельзя рассматривать «нововолновые» фетиши как политические принципы и объявлять, скажем, Нину Хаген – супер-звезду новой волны 1980-х – сторонницей различных реакционных учений, как это делали в нашей периодической печати на основании ее интервью. Модная женщина, скорее всего, просто развлекалась так же, как развлекались товарищи из АКВАРИУМА, объявляя себя в 1980–1981 годах идейными последователями карибской религии растафаризма.

Новая эстетика

Аллегии были заменены легкоузнаваемыми бытовыми картинками, и даже символизм, которого Гребенщиков, как настоящий поэт, не мог избежать, произрастал отнюдь не на почве романтического феодализма, а в коридорах ленинградских коммуналок. Символами стали плавки, реющие, как флаг, над «кухней-замком», и дешевая кубинская самогонка, которую герой Михаила Науменко (ЗООПАРК – вторая ленинградская группа нового поколения) с уважением именует ромом.

Итак, они пели обо всем, что видели вокруг. А на упреки в «джамбульщине» от их имени ответил Артемий Троицкий: «По-моему, петь и надо о том, что видишь»¹⁶. Разумеется, подобное отношение к тематике творчества, сразу же включившее в его орбиту такие предметы, как пьянство, секс, преступность, политика, сразу же поставило музыкантов «новой волны» в крайне уязвимое положение по сравнению с предшествующим поколением рокеров.

Однако молодые музыканты бодро и смело шли вперед: соглашались на бесплатные концерты, пели где только можно, играли на чем угодно – все это опять-таки отличало их от старших товарищей.

¹⁶ Дядюшка К°. Песни городских вольеров. Ухо. 1982. № 1.

Став содержательными, тексты приблизились к настоящей поэзии. Собственно, кондовость текстов прежде всего и ставилась в вину советскому року аристократическими поклонниками «новой волны». Советским «нью-вейверам» пришлось повторить опыт английских коллег. Упростив музыку (под панковским лозунгом: «Каждый, кто схватил гитару, может на ней играть!») и избавив себя от соревнования в виртуозности и от погони за дорогими синтезаторами, они сделали текст равноправным компонентом в составе рок-композиции.

Примат музыки был отвергнут. Соответственно, на концертах и при записи слова песен должны были по крайней мере доходить до публики, ничем по дороге не заглушаясь: ни грохотом барабанов, ни гитарным «соляком».

Но здесь наши ребята сделали свой самостоятельный шаг в сторону от западного опыта. Шаг этот был вынужденным, но имел весьма серьезные исторические последствия. Они стали время от времени давать концерты вообще без электрических инструментов, с акустическими гитарами, бонгами, флейтами и тому подобным «несерьезным» с точки зрения рок-классики аккомпанементом. Читатель, я думаю, понимает причины такой скромности: ребята с удовольствием играли бы в огромных залах на дорогой аппаратуре, однако обстоятельства складывались порою так, что и холл общежития становился недоступной роскошью, и приходилось спасаться бегством в чью-нибудь квартиру, где электрические

гитары, не говоря уже о синтезаторах, вряд ли обрадовали бы соседей. И АКВАРИУМ, и ЗООПАРК, и КИНО вводили такие концерты в традицию. И здесь, безусловно, качество текста становилось просто проблемой номер один. У ЗООПАРКА мы находим песни, совершенно не выигрышные с точки зрения музыкальной составляющей: длинные, однообразные, как частушки, но, как частушки же, смешные.

О смехе. На концертах «новой волны» поминутно раздавались взрывы хохота. Репертуар молодых групп был переполнен всевозможными забавными гротескными персонажами вроде старика Козлодоева – современного дон Жуана, интеллигентного пьяницы Иванова или девицы известного поведения, о которой известно, что:

Она так умна, она так тонка,
Она читала все, что нужно, это наверняка,
Она выходит на охоту, одетая в цветные шелка...

(АКВАРИУМ – «Береги свой хой»)

Вера и Венечка, которых мы встречаем в нескольких песнях ЗООПАРКА, стали именами нарицательными для обозначения пары забавных бездельников. Но интересно то, как быстро из карнавала вырастает трагедия...

Колоссальную популярность приобрел «Пригородный блюз» Мих. Науменко, исполнявшийся потом всеми известным ленинградскими группами и занимавший периодически первые места в недобитых хит-парадах областных ком-

сомольских газет.

Разудалая заставка «Я сижу в сортире и читаю «Роллинг стоун», а Венечка на кухне разливает самогон» сменяется нарастающей сквозь веселую бесшабашность тревогой, и, наконец, — отчаянием припева:

Я боюсь жить! Наверно, я — трус!
Денег нет, зато есть
Пригородный блюз!

«Пригородный блюз» — это пир во время чумы. Неуловимая, как дзен, эмоциональная лабильность долго оставалась недоступной многим представителям традиционного рока, желающим «помолодеть».

Хотя с точки зрения русской традиции в ней нет ничего нового: для наших народных песен всегда была характерна так называемая «лестница чувств», встречаясь с которой исследователь может с достаточной уверенностью отнести произведение к фольклору, а не к авторскому творчеству¹⁷. Эта особенность была утрачена уже городским романсом, в котором аффект обычно не меняет знака, и возродилась на новом витке спирали в рок-эстетике начала 1980-х.

¹⁷ См. например: Берестов В. Д. «От ямщика до первого поэта». — «Литературная Россия», 30.05.1980. История поисков неизвестных стихотворений Пушкина, стилизованных под фольклор.

Последний концерт Высоцкого

Нетрудно заметить, насколько точно эта эстетика совпала с тем, как понимал «авторскую песню» Владимир Высоцкий. Похороны первого барда стали, по точному наблюдению Александра Градского, его «последним концертом» и крупным событием в русской истории – фактически это была первая массовая политическая манифестация в Москве с 1927-го, когда троцкисты осмелились выйти на улицы против власти. Теперь деспотия клонилась к закату. И даже основательная «олимпийская» чистка Москвы, на улицах которой в июле 1980 года было больше людей в форме (призванных со всего Союза), чем в штатском, не помешала огромной массе народа (по оценкам милиции, около 150 тыс. человек) собраться к театру на Таганке, чтобы проводить в последний путь своего поэта. Когда власть в оскорбительной форме отказала людям даже в этом (в праве попрощаться), кордоны МВД, КГБ и олимпийских голубых «дружинников» (специально для иностранцев в веселенькой униформе) были сметены, и огромную Таганскую площадь заполнило людское море. То тут, то там возникали схватки с милицией. Над эстакадой поднималось панно «Наш советский образ жизни», на которое забирались молодые люди, чтобы сверху видеть театр. Непонятно, ради чего их стали оттуда стаскивать; наконец, остался один простой мужичок пролетарского вида,

он сидел в центре панно с бычком «Беломора» в зубах, и его грязные ботинки приходились как раз на слово «советский». А с двух сторон к нему приближались мрачные серые фигуры с недвусмысленными намерениями. И тут вся площадь, как по команде, повернулась к этому панно и сказала: «Не смей!» То есть кричали все разное, кто – «Опричники!», кто – «Позор!», кто – «Долой!», но получился такой мощный вопль стотысячеголового существа, что серые фигуры замерли. Так и зафиксировалась на несколько секунд немая сцена: мужичок с «Беломором», две фигуры из Салтыкова-Щедрина с протянутыми к нему руками, и под всем этим безобразием надпись: «Наш советский образ жизни».

«Вы знаете: приехал из Питера уркаган и пел блатные песни, например, “Ты дрянь”». «Майк» Науменко. Фото из личного архива Ильи Смирнова

Помню тех, кто стоял тогда плечом к плечу на площади: рабочий Леня Дубоссарский, художник-концептуалист Свен Гундлах, мастер путей со станции «Лихоборы» Сергей Семин, математик Женя Матусов...

Это и была будущая аудитория рок-музыкантов 1980-х.

Ленинградская школа,

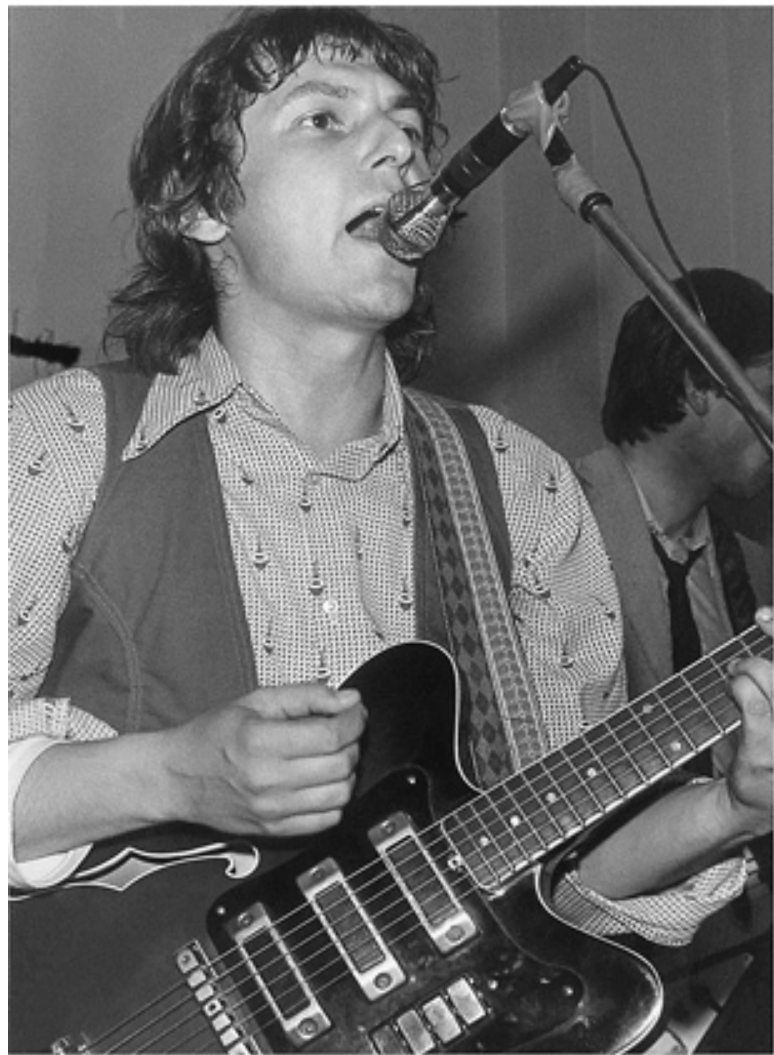
основанная БГ, породила самобытный русский рок отча-

сти как бы против собственной воли: как Колумб открыл Америку по дороге в Индию и Японию, так же и наши герои, занимаясь просветительской деятельностью, переносили на берега Невы последние достижения музыкального Альбиона (их предшественники пропагандировали ЦЕППЕЛИНОВ). Но вместе с новой эстетикой «здесь и сейчас» в песни входил новый герой – герой с улицы, причем не лондонской или ливерпульской, которой они не знали, а со своей ленинградской. Человек со своими – советскими – проблемами, психологией и культурой, которые были сформированы именно здешней действительностью финальных лет правления Леонида I. У АКВАРИУМА это пока еще молодой интеллеktуал; хоть он хлещет по ночам дешевый портвейн, но все-таки сознает собственное отличие от «толпы»:

Но ему не слиться с ними, с согражданами своими,
У неги в кармане Сартр, у сограждан
в лучшем случае пятак.

(«Иванов»)

Демократическая аудитория БГ долго не могла понять, что там у его Иванова в кармане: большинству слышалось «сахар». Зачем ему сахар в трамвае?



«Вы знаете: приехал из Питера уркаган и пел блатные песни, например, “Ты дрянь”». «Майк» Науменко. Фото из личного архива Ильи Смирнова

В песнях ЗООПАРКА и КИНО появляются хулиганистый младший брат гребенщиковского читателя Сартра, его опасные друзья и подруги:

Мы познакомились с тобой в «Сайгоне» год назад,
Твои глаза сказали «Да», поймав мой жаркий взгляд,
Покончив с кофе, сели мы на твой велосипед,
И, обгоняя «Жигули», поехали на флэт.
На красный свет.

(ЗООПАРК – «Страх в твоих глазах»)

Гуляю, целый день гуляю,
Не знаю, ничего не знаю,
Нет дома, никого нет дома.
Я – лишний, словно куча лома...

(КИНО – «Бездельник»)

Основатель ЗООПАРКА, старый друг БГ и соавтор по альбому «Все братья – сестры» «Майк» Науменко был точно так же погружен в англосаксонскую классику. Так это выглядело, по крайней мере. Но после первого же большого «электрического» концерта в столице о Майке заговорили как о «питерском уркагане, который приехал петь блатные песни

под видом рок-музыки». Настолько непривычно было слышать со сцены живое человеческое слово в сопровождении электрогитары и ударных.

Майк, как и БГ, жил в классической коммуналке центрального Ленинграда: длинный коридор, «на 38 комнаток всего одна уборная», все это не отремонтировано с дореволюционных времен.



Научно-практическая конференция в клубе «РК». Сергей Рыженко, Михаил Науменко и автор (справа). Фото из личного архива Ильи Смирнова

19-летний Виктор Цой, один из двух сооснователей КИНО, учился у Гребенщикова, который даже участвовал в записи первого (интересного по замыслу, но запоротого технически) альбома «45». Цой тяготел к неоромантике и одевался куда изысканнее своих коллег. Его компаньон Алексей Рыбин, напротив, сворачивал руль «влево» – в сторону чистого панк-рока. Его песня «Все мы как звери» стала гимном ленинградских агрессивных панков-пэтэушников, именовавших себя «зверями». Впрочем, и Цой был не чужд этому вольному духу:

Мои друзья всегда идут по жизни маршем,
И остановки только у пивных ларьков.

Первые самостоятельные слова, возможно, были не самыми лучшими и самыми точными. Еще должно пройти время, прежде чем мы поймем, что устами рок-певцов заговорила вся многомиллионная молодежь России.

Но даже такой не признающий авторитетов анархист, как главный советский панк Андрей («Свинья») Панов, признал, что «Высоцкий – это первый в России рокер».

Диверсия без динамита

Автор этих строк оказался вовлечен в рок-н-рольную орбиту по следующей причудливой траектории. В 1980 году меня, скромного среднего медработника кожнодиспансера у Савеловского вокзала, знакомые студенты МИФИ пригласили в свой клуб в качестве специалиста по... как бы это назвать? Небезопасным формам общественной деятельности. Клуб «Рокуэлл Кент» оставался одним из последних непридушенных студенческих клубов столицы (за счет термоядерной специфики института) и издавал свой машинописный журнал. А у вашего покорного слуги еще «в годы молодые, с забубенной славой» накопился некоторый опыт подобного рода авантюры: очень печальный, говоря по совести, и изрядно дурацкий.

Рок-музыка, как видите, пока ни при чем.

В клубе «Рокуэлл Кент» заправляли умные физики, поклонники Высоцкого и Галича. Неудивительно, что журнал больше тяготел к литературе, философии и авангардной живописи. Однако быстро выяснилось, что молодые литераторы и философы – публика вялая, тоскливая, как Пьеро, и точно так же не способная ни к какой организованной деятельности. КСП, последнее официальное прибежище бардовской песни, год от года хирел и херел в объятиях МГК комсомола. Наконец на одно из тоскливых сборищ пришел

босс клубной дискотеки Володя Литовка с деловым предложением: если хотя бы половина журнала будет посвящена советскому року, можно наладить его четкое производство и распространение. «А что есть советский рок?» – «МАШИНА... ВОСКРЕСЕНИЕ... Ну, вот еще АКВАРИУМ – молодая команда».



Выездное заседание клуба «РК». Под двумя буквами «С» – Владимир Литовка. Фото Владимира Иванова

Казалось бы, таких увлеченных политикой молодых людей, как мы с моим ближайшим соратником Женей Матусовым (ныне поднимает экономику мормонского штата Юта),

сама судьба определила не в дискотеку, а на тайные явки диссидентов. Однако не все так просто.

Диссидентство в нашей стране никогда не было политической оппозицией. Ведь всякая реальная оппозиция, пусть и без должных оснований, но надеется когда-нибудь стать правительством. В диссидентстве же действовал принцип чистой жертвенности. Человек громко заявлял: «Я против», — чтобы сгинуть, быть вычеркнутым из общества, из его реально существующих механизмов. Эти люди достойны глубочайшего уважения. Но опыт войны на Тихом океане свидетельствует: камикадзе оказались очень плохими пилотами. Диссидентство имело смысл и силу только как индивидуальный нравственный выбор. Попытки строить на его основе организованную, профессиональную политическую деятельность неизменно оказывались несостоятельными. И что бы ни писали об этом сегодня (когда все стали смелыми, как Матросов), в начале 1980-х диссидентство представляло собой секту, отгороженную даже от самых образованных соотечественников стеной страха и непонимания. Поэтому его возможности воздействовать на положение в стране и настроение народа были весьма ограничены.

Политический самиздат читал один из тысячи наших сверстников. Галича слушал один из сотни (разве что в исполнении Северного, за которого не давали статью). Записи рок-групп собирали практически все, и на дискотеки тоже ходили все.

17 апреля 1981 года БГ и «Дюша» в гостях у МИФИ-стов. «Сначала – напряженность, некоторый холодок. Потом – шквал аплодисментов и довольный голос гитариста: «Вы тоже любите злые песни»¹⁸. Кажется, не все кончилось со смертью Высоцкого.

Рок-департамент в клубе «Рокуэлл Кент» получил причудливое по нынешним временам наименование: «Семинар “Искусство и коммунистическое воспитание”». Руководителем «семинара» стал Артемий Троицкий, работавший в НИИ искусствознания и выглядевший прилично. Официально мы занимались социологическими исследованиями на дискотеках: «Дорогие ребята, какие группы вам нравятся?» Полуофициально – изданием журнала «Зеркало», посвященного року, как и договаривались, примерно наполовину; но и другая половина – литература от Хармса до концептуалистов и наука от Киевской Руси до синергетики – с переориентацией на музыку стала куда живее и интереснее. Вовсе неофициальную сферу нашей деятельности составила организация рок-концертов по Москве и Подмоскovie.

Интересно, что при всем нашем восхищении АКВАРИУМОМ героем первого номера «Зеркала» стала все-таки МАШИНА.

Это была не случайность, а продуманная стратегия. Начав с малоизвестных ленинградцев, мы оказались бы чужими на

¹⁸ Уайт Д. В музыкальной гостинной. Зеркало, № 2. Москва, МИФИ, апрель 1981.

столичном музыкальном празднике. А ведь редакция не собиралась противопоставлять свой радикализм устоявшейся системе ценностей – но встраиваться в нее, определенным образом ненавязчиво ориентировать (скажем, из того, что модно, все-таки МАШИНА, а не АВТОГРАФ и не итальянская эстрада), и только после этого изменять. А вот № 2 открывался уже фотографией небритого БГ с губной гармошкой и редакционной статьей под симптоматичным названием «Народное искусство».

БГ на химии

Под АКВАРИУМ в электричестве нам предложили клуб того самого химзавода в Перове, где вскоре произошло массовое отравление метиловым спиртом, о чем газеты писали даже активнее, чем о буржуазной заразе «всяких там АКВАРИУМОВ и ЗООПАРКОВ».

За аппаратурой поехали на квартиру к некоему «Мурке», который работал у Макаревича якобы звукооператором (на самом деле грузчиком) и был изгнан за драку с Кутиковым. Ходили еще мрачные слухи о том, как на гастролях в сельской местности он угнал грузовик и с его помощью снес уборную. Ему показалось, что именно там прячется очаровательная пейзажка, не пожелавшая отвечать взаимностью столичному гостю.

Для перевозки мрачных черных гробов, то бишь колонок,

небрежно обитых досками, точь-в-точь, как вышеупомянутая уборная, был задействован рейсовый автобус. Примерно за 30 рублей водитель забыл про рейсы.

Стояла, между тем, памятная июньская жара 1981 года. В раскаленном автобусе быстро обнаружилось, что колонки издают сильный запах... Извините за однообразие ассоциаций. «Что ты делал с колонками, твою мать?» – вежливо поинтересовались мы. «Я на колонки не..., – обиделся Мура, – это – собака». То ли владелец ящиков разделял с императором Веспасианом принцип «Деньги не пахнут», то ли выступал за синтетическое искусство: чтобы от цвето- и светоэффектов переходить к симфониям запахов – не знаю. Но зрители в первых рядах с краю (рядом с порталными колонками) явно не разделяли его эстетики. Впрочем, Муре быстро стало не до них, поскольку уже песне на третьей он уснул, положив голову на пульт.

Но не будем забегать вперед. По прибытии в клуб менеджеров-новобранцев ждал еще один сюрприз: местные комсомольцы спокойно сообщили, что обещанных рублей в их комсомольской казне сегодня не оказалось. Между тем администратор АКВАРИУМА – бодрый молодой человек в жокейской шапочке, оказавшийся потом знаменитым звуко-режиссером Андреем Тропилло, – торопил «столичных раздолбаев» скорее заплатить музыкантам хоть что-нибудь, чтобы они могли доехать до родного Ленинграда. Мы быстро вывернули карманы у себя и у ближайших друзей и, собрав,

как говорят в Белоруссии, «жменю» рваных трешек и мелочи, отнесли жокею. Заодно посоветовали поскорее занять «Мурино» место у пульта, пока с пультом не случилось то же, что и с колонками (или нечто похожее).

АКВАРИУМ начал с очень подходящей к случаю композиции «Ребята ловят свой кайф»:

Вытри слезы, если есть еще слезы,
Значит то, что случилось, не так уж плохо.
Вытри кровь, их не догонишь,
А если догонишь, то может быть хуже.

Когда смолкли звуки восторга в массах юных химиков, Боря еще пару раз подергал за струну, прислушиваясь к звуку, напоминающему треск ломаемых ящиков, и сказал с воодушевлением: «Отличная аппаратура! Она просто не позволяет воспринимать себя всерьез!»

После этого благополучно продолжалась программа, обогащенная растафаристской музыкой «регги» и «Пригородным блюзом» на стихи Майка, о котором мы в тот вечер слышали впервые. Я до сих пор считаю, что гребенщиковский вариант «Пригородного блюза» сильнее всех прочих («ПБ» исполняли в начале 1980-х ЗООПАРК, А и КИНО).

Аудитория распределялась следующим образом: около одной трети, воспитанной на «красивой» музыке типа СПЕЙС, выражали недоумение устроенным на сцене бардаком (пусть аквариумисты не обижаются, но именно так их

кумир тогда определял свой стиль: «неотрепетированность, бардачность и несоответствие одного другому»), две трети ликовали. В том числе местный алкаш, который проплясал с БГ вокруг микрофона всю «В поле ягода навсегда»¹⁹. На следующей (лирической) композиции Боря столкнул его обратно в зал со словами: «Под эту музыку уже не танцуют».

Надеюсь, что славный меломан не стал жертвой последующих событий с метиловым спиртом. Кстати, тогда спаслись все, кто после метанола принял еще что-нибудь (хоть одеколон). Кто разбирается в ядах, знает этот механизм «вытеснения подобного подобным». Лицо меломана говорило, что он не ограничивается одноразовым возлиянием. Это до сих пор вселяет в меня надежду по поводу его судьбы.

Под конец, когда музыканты выдергивали шнуры, перед микрофоном материализовался еще один субъект, не имеющий отношения к АКВАРИУМУ, блондин лет двадцати пяти, и профессионально поставленным голосом заорал:

– Шла Маша по лесу, поганки топтала!!!!

Озверев от такого рода художественной самодеятельности, мы приготовились убирать непрошеного гостя со сцены, пока он не покрыл матом политику партии, но кто-то более просвещенный успел предупредить:

– Это же Рыжий!

¹⁹ Непосвященным не лишне напомнить, как появилась «Ягода». Знаменитый хит битлов «Strawberry Fields Forever» наши официальные знатоки перевели как «В поле ягода навсегда».

– Я сам вижу, что не черный.

– Да нет, Рыженко из ПОСЛЕДНЕГО ШАНСА.

ПОСЛЕДНИЙ ШАНС мы помнили по слетам КСП.

Так спокойно, без драки, завершился первый большой сольный концерт группы АКВАРИУМ в столице. Все были довольны. Кроме Муры, который получил только первую половину гонорара (ту, что успел принять внутри).

Новые центурионы

Из первых опытов были быстро сделаны должные выводы: может быть, бардачность и хороша на сцене (маэстро видней), но не вокруг. Между тем, большинство московских музыкантов и стоящие за ними менеджеры отнеслись к нахлынувшему с Невы поветрию с достойным пренебрежением.

«Не умеют играть... поют всякую ерунду...» – вот типичное клише обвинений в адрес «новой волны».

Волей-неволей «новые люди» в Москве вынуждены были вырабатывать собственные принципы организации музыкальной жизни – как говорят, свою «систему».

И надо признать, что изобретения оказались весьма эффективными. Во-первых, полностью отказались от всякой коммерции при организации концертов. Делать деньги на этом было запрещено, и за невыполнение закона немедленно изгонялись из коллектива – даже за 50 копеек, если кто-то старался приплюсовать их к установленной цене формально

бесплатного «пригласительного билета».

На чем же держался этот коллектив?

На принципе соучастия, согласно которому каждый, кто вносит какой-либо вклад в концертную деятельность, в звукозапись, вообще как-либо помогает музыкантам, становится членом никак формально не определяемой, но весьма реальной в своих проявлениях общности. Он приобретает права: посещать все «сейшена», бесплатно получать новые записи, влиять на составление программы. Весной 1983 года этот принцип сформулирует новый рок-журнал «Ухо» таким примерно образом: «Музыка, которую делают музыканты, — это не только их произведение. Так же, как творческим лицом, соавтором признается оператор ансамбля, так же им должен быть признан и устроитель, и организатор, и любой помощник». Эта концепция отдаст Северной Кореей, где автором романа мог выступить «коллектив писателей имени 13 марта», о чем и сообщалось на обложке. Однако для наших рокеров подобная концепция являлась залогом огромной жизненной силы.

В самом деле, старая система 1970-х годов строилась по чисто коммерческим законам. Считалось, что с уплатой установленной суммы за билет все обязательства, связывающие слушателей с группой и ее менеджерами, заканчиваются, а если есть возможность пройти на концерт, и не платя этой суммы (скажем, через окно), то это не более безнравственно, чем, например, проехать без билета на автобусе —

вопрос не этики, а удачи. И если кто-то в штатском возле Дома культуры спросит, у кого и почем ты купил билеты, почему бы не ответить? А ответ может дорого стоить.

В противоположность этой аморфной толпе была создана общность, сплоченная и дисциплинированная, насколько это вообще возможно для объединений, не имеющих структуры и иерархического соподчинения. Устранив из своих отношений элемент наживы («на своих ребятах не наживаются!»), мы, конечно, не исключали вовсе из обихода денежных знаков, которые были нужны и для аренды аппаратуры, и для ее перевозки, и на оплату музыкантов по вполне «божеским» тарифам. Но производимые калькуляции оказывались ближе не к коммерции (когда одни люди для других делают что-то за деньги), а к кооперации в изначальном нормальном смысле этого слова. Например, отправляясь в байдарочный поход, все участники совместно закупают продукты и снаряжение, складываясь по столько-то рублей столько-то копеек, и никому не придет в голову, если он хочет остаться членом коллектива, запустить лапу в общую казну. Так же рассуждали и мы: «Мы все любим нашу музыку. Слушать ее – наша потребность. Давайте же объединимся для удовлетворения этой потребности, кто может, принесет гитару, кто может – магнитофон, все остальные сдадут деньги». И происходили удивительные явления: вот двери клуба, у дверей толпа, концерт по обычным обстоятельствам отменяется в последнюю минуту. «Пипл! – объявляют устроите-

ли, – За вычетом того, что потрачено на перевозку аппарата, вы получите в ближайшие дни обратно по 1 рублю 37 копеек». Ни протеста, ни сомнений в честности произведенного расчета – сотни людей спокойно расходятся по домам.

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.