

Марк Йоффе

Концептуальный карнавал: национальные элементы в русском националистическом роке¹

Современный русский рок может быть охарактеризован двумя основными течениями, которые я назову: (1) космополитический рок и (2) националистический рок. Наблюдая эти музыкальные явления, сразу же замечаешь их взаимную обособленность и отсутствие прямого или косвенного взаимодействия между ними, взаимного влияния. Трудно даже сказать, вовлечены ли эти две системы – националистическая и космополитическая, в какой-либо неслышимый и незримый диалог, и, если таковой имеется, то он скорее всего происходит опосредствованно. Прежде чем приступить к обсуждению националистических элементов в русском роке, я хочу кратко охарактеризовать обе указанные традиции.

Космополитический рок в основном определяется тем фактом, что в нем в основном и вполне заметно отсутствуют музыкальные, поэтические и идеологические реалии русской жизни. В содержании песен этого направления заметны некоторые малозначимые признаки российской действительности, но то, что отбирается специфически как яркие примеры реалий русской жизни, несет на себе яркие маркеры современного постсоветского бытия, космополитического, западного, модного, гламурной русской нови. Этой новой жизнью живут молодые и красивые, чей жизненный опыт не замаран видениями и памятью ужасающих аспектов русского бытия, как сегодняшнего так и исторического. Мир, рисуемый в песнях космополитических музыкантов, интернационален, и описываемое может происходить почти в любой современной стране, особенно в «крутой» и западной. Это мир элегантных вещей, очаровательных мальчиков и девочек, молодых гедонистов с деньгами, живущих быстро и декадентски, путешествующих в модные и экзотические места, наслаждающихся роскошью, сексом, наркотиками, ночными приключениями, всеми современными реалиями, соответствующими их образу жизни.

Музыка здесь сугубо озападненная, слегка иронична, отчужденная, с прохладным, слегка монотонным, но отполированным и хорошо спродюсированным звуком. Примерами такого космополитического рока являются группы Сплин, Мумий Троль и соло-музыканты Найк Борзов и Земфира. В их музыке отсутствуют полностью ка-

¹ Английская версия статьи ранее опубликована в сборнике *Rock'n'Roll and Nationalism: A Multicultural Perspective* (Ed. M. Yoffe, A. Collins. UK: Cambridge Scholars Press 2005. P. 97-119).

кого-либо рода кивки в сторону русских музыкальных традиций, как популярных так и народных. Эти музыканты даже иронически не цитируют русское. У них вы не встретите музыкальные элементы, напоминающие русские городские романсы, ностальгию по советской попсе, фольклорные привнесения. Их электрический звук, зиждящийся на гитарах и клавишах напоминает бритпоп и западные танцевальные жанры: хауз, транс и техно. Песни космополитического рока обычно очень танцевальны.

Пожалуй, единственным жестом в сторону исторически сложившейся традиции русского рока в космополитическом направлении является тот факт, что поэзия в этих песнях неожиданно интересна и по-своему значительна: она очень ярко отмечает не место (Россия), а время (постсоветскую современность). Конечно, если вы вслушаетесь в слова этих песен, то будет очевидно, что они о России, о новой России, России, которая не выглядит, страной, к которой все привыкли: Россия совков, ГУЛАГа, Пастернака, Солженицына, Ерофеева, Высоцкого. Россия этих песен – это часть европейского мира или даже большего, глобализированного мира. Поэтому космополитическое направление в русском роке можно назвать продуктом глобализации и стремлением определенных слоев российской роккоммуны к глобализации. Они не хотят быть русскими в России, они хотят быть русскими в планетарном смысле.

Что зияюще отсутствует в этих песнях – это то, с чем эти русские музыканты не хотят иметь дела: они не хотят российского мрака, истории страданий и боли, уничтожения, голода, холодной бесцветности бытия, пренебрежения к комфорту и радостям бытия, заскорузлого мира их отцов и дедов. Люди, создающие эти песни и персонажи этих песен – это рафинированные декаденты современности. Они тянутся к новейшему в реальности, принимая его в целостности со всевозможными извращениями и нелепостями, они сторонятся прошлого, неизящной истории своей страны и всей планеты в целом.

Националистический рок, даже если он не находится в прямом диалоге с космополитическим, может рассматриваться в сравнении с оным, ибо он содержит все элементы, которых космополитический рок избегает и которые в нем отсутствуют, сознательно или бессознательно (в качестве физиологической реакции на мрачные аспекты российской жизни). Замечательным фактом является то, что в националистическом роке мы находим все те негативные и положительные тенденции, характеризующие постсоветскую ситуацию русского рока в целом. (Я веду здесь речь о специфическом периоде, начинающимся в 1991 году с распадом Советского Союза и заканчивающимся трагической вехой в истории русского рока – смертью Егора Летова в феврале 2008 года. С уходом Летова закончилась целая эпоха русского рока и началось нечто другое, но об этом в следующий раз.) Именно в «националистическом» роке обозначенного периода мы находим подавляющее количество ярчайших

талантов русского рока. Здесь возникают культурные явления, которые являются определяющими примерами русского рока и которые, возможно, останутся его главным наследием.

Российский рок велик, он влиятелен и популярен. Но прежде всего я хочу сделать оговорку, которую неизменно делаю в моих статьях и лекциях²: по качеству русский рок не выдерживает сравнения с роком других европейских стран, не говоря уже об англо-американском. Русский рок – это не обязательно хороший рок или хорошая музыка в целом. Мир знает много, очень много примеров роковых традиций значительно более высокого качества. Скандинавский рок впечатляет. Аргентинцы, бразильцы, мексиканцы создали традицию, которая целиком вписывается в мощный поток качественного западного рока. Японцы играют так, что не придерешься. Чехи, венгры, поляки, все страны бывшей Югославии создали свои особые, но высококачественные рок-традиции. В России же уровень музицирования часто не соответствует уровню установившихся мировых традиций. Игра часто (за некоторыми исключениями) неаккуратна, груба, нечиста. Русские рокеры редко дорабатывают свою музыку, полируют ее, доводят до перфектности. Русские альбомы редко можно обвинить в излишнем продюсировании, недостаточное продюсирование на много чаще является нормой... Пунковская идиома: «каждый может играть рок» доведена в России до экстрима и «чудеса трех аккордов» встречаются на каждом углу. Сколько же Sex Pistols может одна страна вытерпеть? Похоже, что очень много...

Существует много теорий относительно того, почему русский рок «не тянет», и этот вопрос по-прежнему открыт для дискуссий. Брайен Ино, английский музыкант и продюсер, который в 1989 году спродюсировал и выпустил на своем лейбле один из лучших русских альбомов всех времен – *Modern Songs from Russia*, московских «Звуков Му», касался феномена ущербности русского в типично западной манере, отмечая, что русская музыка «не идет из паха» и что у русских нет национальной ритмической традиции³. Другие критики видят причину низкого музыкального уровня в плохом оборудовании. Но на сегодняшний день и в течение последних двадцати лет у русских музыкантов имеется все оборудование, которое может пожелать современный музыкант, но результаты тем не менее по-прежнему «не тянут»... Но так ли это?

Эти результаты могут показаться нам менее ущербными если мы откажемся от западных стандартов и постараемся взглянуть на русский «националистический» рок изнутри его системы, через глаза российской рок-тусовки, потому что очевидно одно: для поклонников русского националистического рока их музыка явно работа-

² Yoffe M. Back into the Underground: Russian Rock'n'Roll Community in Search of New Adversaries and Identities // East European Meetings in Ethnomusicology. 2000. Vol. 7. P. 105-112.

³ Интервью с Брайаном Ино: The Mu Sounds of Russia // International Musician and Recording World. 1989. No.8. P. 28-32.

ет. Она работает на столько, что многие любители полностью предпочитают свою национальную музыку импортированной.

То, что малознакомые с русским роком западные слушатели находят маргинально интересным или в лучшем случае экзотическим, русские слушатели, зачастую очень хорошо знакомые с западными традициями, держат за самую лучшую и близкую им музыку... То почему русский рок эффективен в российском пространстве, вопрос сложный, и мы постараемся рассмотреть его в деталях. Русский рок несет в себе огромную привлекательность для своих слушателей прежде всего потому что он национален. Поэтому музыка узнаваема и релевантна, она является ответом на вопросы, мучающие как музыкантов так и слушателей, и является также мощным орудием создания специфической самоидентичности. Националистический рок характеризуется двумя элементами чрезвычайной важности: антизападный сентимент (это поэтому русские даже не пытаются играть как западные музыканты) и карнавальный концептуализм. Относительно антизападности русского рока я хочу сделать несколько следующих наблюдений:

Нарочитый дилетантизм

Первой определяющей тенденцией, которая заметна в этой связи, является нарочитый дилетантизм. Это в некоторой степени отвечает на вопрос, почему общее качество российской рокмузыкальной продукции невысоко. Нарочитый, порою радикальный дилетантизм как традиция восходит в своей истории к последним годам Перестройки, 1989-1990-ому.

В 1989 году Советский тогда еще рок совершил свой один единственный заметный выход на англо-американскую сцену. (Надо отметить, что тогда, как и сейчас, несколько русских рок-групп сделали и делают успешные карьеры на европейской сцене, но, как мы знаем, стандарты континентальной Европы несколько отличаются от англо-американских.) В 1989 году были выпущены в США и Англии два замечательных альбома русского рока: Брайен Ино выпустил упоминавшийся диск «Звуков Му» *Modern Songs From Russia*, и Дэйв Стюарт выпустил *Radio Silence*, продукт творчества Бориса Гребенщикова и Аквариума совместно с рядом известных англо-американских рок музыкантов. Судьба этих двух альбомов в России сложилась очень по разному.

Песни «Звуков Му», исполняемые по-русски, вызывали удивление и гордость среди почитателей творчества группы. Это могло быть связано с полуавангрудным статусом группы, музыка которой в глазах публики рассматривалась, как высоко артистическое, элитарное, отчасти малопонятное явление. Слава Брайена Ино как эли-

тарного высокобрового музыкального гурмана, часто идущего в своих проектах вопреки правилам, руководящим поп-культурой, содействовали росту уважения российских слушателей к этому диску, выпущенному на западе. Среди поклонников «Звуков Му» ощущение было такое, что группа не «продалась» за границей, они исполняли свои песни на русском, как дома, и эти надменные иностранцы врубались-таки! Сама сила таланта «Звуков Му» покорила Запад! Для элитных кадров поклонников группы (а это далеко не легкая музыка) это было знаком успеха, победы русского рока. Такой успех мог не только радовать слушателей, он мог даже быть прощен...

Иная судьба однако ожидала альбом Бориса Гребенщикова. Почти все песни, кроме двух, на *Radio Silence* исполнялись по-английски. Большинство из полудилетантских хиппарей-музыкантов Аквариума были заменены англо-американскими профессионалами. Подход Дейва Стюарта к продюсированию весьма отличен от одного Брайена Ино, и в результате Борис Гребенщиков и «Аквариум» звучали намного более отполированно и благозвучно, чем когда-либо прежде. По моему скромному мнению, *Radio Silence* и на сегодняшний день остается одним из высочайших успехов русского рока. Потребовалось глубокое понимание поп-музыки, которым обладал Дэйв Стюарт для того, чтобы сделать из талантливой, но нескладной композиторской работы тогда еще дилетанта поп-индустрии Гребенщикова замечательное произведение рок-искусства. На родине Гребенщикова однако к альбому сперва отнеслись прохладно, что постепенно перешло в открытую враждебность. Многие критики и поклонники Гребенщикова отмечали высокое качество альбома, но это воспринималось, как нечто негативное. Рок-журналист Артемий Троицкий суммировал результаты западных опытов Гребенщикова, сказав: «Мы отправили вам поэта, а получили назад профессионала»⁴. После этого Гребенщикову понадобилось буквально несколько лет, чтобы получить прощение своих поклонников и вернуть их преданность. И хотя он продолжает записываться на Западе и сотрудничает с западными музыкантами, никогда со времен *Radio Silence* он не сделал альбом на английском. И он остался профессионалом, одним из немногих в русской рок-музыке, а это то качество, на которое многие его русские слушатели по-прежнему посматривают с недоверием...

Почему? Дилетантизм правит в России потому, что многие из слушателей рока верят, что профессионализм имеет отношение к корпоративным прибылям, к ширпотребной культурной продукции, к бездушию поп-культуры, к удовлетворению рыночных запросов и директив корпорационных боссов и алчных продюсеров. Они верят, что профессионализм синонимичен отсутствию спонтанности, непосредственности, страсти, свободы, творчества... Поэтому дилетантизм рулит! И в отличие

⁴ Troitsky A. *Tusovka: Who's Who in the New Soviet Rock Culture*. L., 1990. P. 23.

от утилитарного западного профессионализма в глазах многих русских слушателей рока, дилетантизм созвучен свободе самовыражения, с душевностью, свободой от чьего-либо диктата, и прежде всего свободой от «рынка». Дилетантизм позволяет играть так, как велит сердце, не поддаваясь давлению и идеологии.

Для тех многих российских слушателей и исполнителей рока, которые уверовали в этот постулат, – западный рок профессионален и потому бездушен, а русский рок дилетантчен, но от этого душевен. Вот яркое любопытное высказывание на эту тему великого покойного барда русского националистического рока Егора Летова, который своеобразно суммирует отношение российской рок-тусовки к своему року: «Русский рок, как и все русское искусство, мессианский. Из этого мессианства, как из колодца, черпается энергия – творческая, гигантского масштаба. Откуда в Америке взяться такой энергии, откуда там взяться настоящему року? Это кучка эмигрантов, зарабатывающая деньги, не имеющая своей ментальности. А Европа уже состарилась. Россия имеет изначальную способность к восстановлению энергии. Она встала из пепла, как птица Феникс. Вот потому и русский рок первичен изначально... Форма может быть и заимствована. Форма – это пластилин, внешняя оболочка. Главное – суть русского рока, который как колодезь бездонный, из которого черпают и черпают энергию... Наш рок первичен и, самое главное, содержателен, мистичен. У них царит поп-музыка, их рок – коммерческий... Нам это чуждо. Русский рок – это религиозная музыка. Это магия... Это утверждение высших сияющих ценностей через преодоление страха, насилия. Он изначально победоносен, триумфален»⁵.

Мне думается, что эти слова достаточно ярко показывают то, как Летов и его поклонники понимали его музыку и ее отличие от западных прототипов. Я позволю себе отметить, что, говоря о музыке, Летов не пользуется музыкальной терминологией, а уносится в какую-то ньюэйджевскую галиматью, говоря о русском роке как о «солнечном», «мессианском», «религиозном», «мистичном». Определенно в подобном дискурсе нет места таким понятиям, как «профессионализм» или «качество продукции»... Однако вся эта говорильня не уменьшает огромности летовского таланта и его влияния как музыканта первостепенной важности в русском роке и поэта блестящего остроумия, глубокой интуиции и страсти.

Несмотря на то, сколь дилетантен бы ни был, зачастую, русский рок, он тем не менее все же сильно заимствует из традиционного арсенала западного рока, включая блюзовые музыкальные прогрессии, используя ритмовую секцию и полный набор других традиционных рок инструментов и приемов. Получается, что русские музыканты как бы говорят: «мы не можем или не хотим играть, как вы на Западе, но мы будем черпать из сокровищницы вашей музыки то что мы найдем нужным, что-

⁵ Цит. по транскрипту дискуссии круглого стола Русское рок сопротивление: Русский прорыв в книге Бондаренко В. Россия – страна слова: мои собеседники. М., 1996. С. 574-575.

бы высказать то, что нам требуется». (Подобно тому, как Летов в вышеприведенных словах сравнивает форму западного рока с «пластилином», из которого он может слепить новые формы, диктуемые ему воображением.) И в достижение своих целей русские музыканты часто весьма эффективно смешивают западные и русские музыкальные традиции, «блюзифицируя» русские фолк или псевдофолк мелодии и используя западного стиля электронно усиленный или искаженный звук при исполнении мелодий, которые несут отзвуки национальных традиций и по временам даже отдаленно не напоминают рок музыку.

Русские рок музыканты привносят в свою музыку богатство национальных традиций русской поп и фолк музыки: тюремные и уголовные песни, городской фольклор, любовные романсы, городские романсы, народные баллады, крестьянские песни, революционные песни, советские военные и популярные песни, одесский клезмер, русский шансон, водевиль, кабаре, цыганские песни и т. п. И получается любопытная вещь: эти музыканты смешивают русские популярные низовые музыкальные традиции, принижавшиеся стражами чистоты советской культурной идеологии, культурной элитой и прозападной интеллигенцией с традициями культурно империалистического Запада, чтобы в результате достичь чего-то своего, самобытного и создать новую страту в постсоветском культурном пространстве – интенсивно национальную и антизападную.

Интересно, что аналогичный процесс произошел в Америке в 20е годы прошлого века во времена первой серьезной попытки установления автономии афроамериканской культуры. По метким наблюдениям ученого-бахтиниста Дейла И. Петерсона в его статье «Записки из подполья: Достоевский, Бахтин и афро-американский исповедальный роман», афро-американская культура того времени «сформировала дружественный союз с русскими формами самовыражения»⁶. Во времена так называемого Гарлемского Ренессанса, провозглашенного в 1925 году манифестом Алейна Лока «Новый негр» о рождении современного движения Черного искусства, словами афро-американского культурного освобождения были следующие: «... произнесенные бросая косо взгляд на предшествующий успех русской "задушевной" литературы и музыки 19го века... Здесь оригинальность субстанции (черная "душа") принимается как существующая в нижнем слое крестьянской простонародной культуры, в том же пласте, который русские художники так успешно обратили в ряды литературных строчек. Подобно же Лок призывал к эволюции новой музыкальной идиомы, которая разнесет во все концы стиль негритянских спиричуэлс: "их последующим развитием несомненно будет, как в современной русской фолк-музыке, их

⁶ Petersen D. Underground Notes: Dostoevsky, Bakhtin, and the African American Confessional Novel // Bakhtin and the Nation / Ed. the San Diego Bakhtin Circle. Lewisburg, 2000. P. 33.

использование в крупных хоральных формах симфонических хоров"⁷. Здесь тоже Новое негритянское искусство вполне открыто разделяет амбиции русских культурных националистов, таких, как Мусоргский, чьи грандиозные оперы были нацелены на то, чтобы их выразительная, и технически сложная музыка исходила из приниженной речевой и песенной народной культуры предков. Американские негритянские художники Гарлемского Ренессанса вдохновлялись на создание вербальных и музыкальных текстов, которые бы несли рафинированный синтез артистических жанров обычно находимых в разобщенных и неравных по морали и образованности культурах. Манифест «Новый негр» таким образом был столь же заварен на художественной идеологии славянского национализма, сколь симфония *Новый мир* Дворжака была закреплена в музыкальных идиомах негритянских спиричуэлс⁸.

Несколько похожий процесс реадaptации грубых, простонародных и презираемых национальных музыкальных форм, отверженных культурной элитой и смешения их с «облагораживающими» и дающими толчок к развитию западными формами (одной из этих западных форм парадоксальным образом стал афро-американский блюз, музыка «униженных и оскорбленных», ставшая мировым поп-культурным канонem), привел к подлинному Ренессансу русской поп-музыки, ознаменовавшемуся созданием неказистого, но обаятельного гибридного «гадкого утенка» по имени русский рок. Эта бастардизированная форма искусства стала со времен перестройки и до начала 21го века наиболее эффективной формой национального творческого дискурса, перегнав на этой стезе величественную русскую литературу, традиционную «властительницу дум» и культурного лидера страны. Я нахожу, что русский националистический рок является наиболее аутентичной и оригинальной постсоветской формой искусства, созданной в России на сегодняшний день.

Психология из подполья

Пример идеологического мировоззрения, присущего тусовке русского националистического рока, может быть найден в *Записках из подполья* Достоевского. Конечно, здесь мы вступаем в пределы скользкого и замысловатого спора длиною в три столетия, спора между славянофилами и западниками, спора столь же древнего, как русская государственность. И столь же неразрешимого сейчас, как и во времена Петра Великого, Чаадаева, Леонтьева и Розанова. Я обойду трясину этих дебатов стороной, но укажу в *Записках из подполья* две параллели к психологии, которую мы наблюдаем в поведении русских националистических рокеров.

⁷ Цит. Петерсоном по: *The New Negro: An Interpretation* / Ed. A. Locke. N.Y., 1925. P. 202.

⁸ Peterson. *Underground Notes*. P. 33.

В указанной выше статье Дейл И. Петерсон пишет: «В первой части петербургского дневника мы слышим тираду самооправдывающего «философствования» против самодовольных калькуляций западного рационализма, который определяет ментальную зрелость как «разумный эгоизм». Но этот длинный спор с утилитарными измерениями рассудительного поведения являет собой в конце концов защитный экран, установленный чтобы скрыть глубоко упрямую неуверенность в возможности сравниваться с определенными импортированными западными понятиями, особенно с соблазнительными литературными моделями романтического героизма и волевой самоотверженности... Подпольный человек горько критикует две резко противоположные западные идеологии, которые привлекали русских мыслителей во времена Достоевского. Сперва, уничтожающая ирония направляется по адресу утопических систем рациональной модификации поведения научного материализма. Потом ядовитая насмешка летит в сторону возвышенного эгоизма популяризируемого в поэзии и прозе литературного романтизма. Голос из русского подполья проводит мощную двойную атаку против импортированных западных теорий, гласящих, что человеческая натура может быть изменена «разумным эгоизмом» или «эгоистичным альтруизмом»⁹.

Ситуация, вырисовывающаяся здесь, замечательно подобна той, которую мы замечаем в мире русского националистического рока. Реалии, возможно, иные, специфические идеи, отрицаемые новыми русскими «людьми из подполья» отличны от тех, с которыми мы имеем дело в *Записках из подполья* Достоевского. Но системно ситуация остается той же: в психологии русских рокеров присутствует глубокая «неуверенность в сравнении» с западными стандартами, в их случае со стандартами музыкального профессионализма. И поэтому они предпочитают даже не вступать в конкуренцию, избрав нарочитый дилетантизм. И поэтому они настойчиво утверждают, как это делал Егор Летов, что русский рок выше западного.

Как и подпольный герой Достоевского, русские националистические рокеры отрицают то, что воспринимается в постсоветской России, как доминирующая западная социально-философская идея рациональной модификации человеческого поведения. В этом случае однако имеется ввиду не идея 19го века социалистической модификации общества, а современная рационалистическая вера в силу рыночной экономики, способной механически изменить общество и установить систему «просвещенного» контроля над населением. Вот как высказывается о современной западной цивилизации известный идеолог ультранационализма в русском роке и культурный провокатор Сергей Жариков: «Любая сверхрациональная система становится иррациональной. Вот западная цивилизация... Сверхрационализм, тоталитаризм полнейший, когда все за всеми следят, крутятся как винтики. Система становится

⁹ Peterson. Underground Notes. P. 37.

иррациональной, она начинает поедать сама себя. Змея, кусающая свой хвост. Мы оптимисты. Пускай они жрут самих себя»¹⁰.

В жариковском кругу капиталистические модификации поведения и подозреваемые тоталитарные тенденции рассматриваются с недоверием, так же, как в свое время рассматривались советские тоталитарные тенденции. Таким образом отвергается подход западного рока к музыке с его системой музыкальных фабрик, индустриальной эффективностью осуществляемой армиями продюсеров, инженеров, промоутеров, публицистов, и с упором на продажу стандартизированных, произведенных «конвейерным методом» поп-культурных «товаров». То что получается в результате, слишком сконструировано, спродюсировано, вычислено, чтобы быть в состоянии открыть подлинную душу художника. Настоящая музыка делается в гаражах, подвалах, в квартирах – в подполье. И это является плодом божественного вдохновения...

«В моем понимании то, что мы поем, – это не музыка вообще. Они (слушатели М.И.) пришли потому, что им необходима эта энергия, которую мы им даем. А за нами солнечная энергия, солнышко наше за нашей спиной,» – так Егор Летов воспринимал свою музыку¹¹. Прикосновение западной машины массовой культурной продукции – это как поцелуй смерти для русских националистических рокеров, о чем свидетельствует давняя история с западным альбомом Бориса Гребенщикова.

Подобно подпольному человеку Достоевского, высмеивающему «возвышенный эгоизм», пропагандируемый поэзией и прозой литературного романтизма, русские националистические рокеры отрицают романтические понятия, связанные со статусом рок-звезд, столь общепринятые на западе. Поведение русских рокеров противоречит стереотипу рок-звезд, они отказываются быть звездами, они – анти-рок-звезды. И этот поведенческий аспект подводит нас к конечной части моих наблюдений, связанных со спецификой русского националистического рока, каковой является его концептуально-карнавальное качество.

Концептуальный карнавал

В 1990 году, когда я работал в Мичиганском университете над моей диссертацией, посвященной традиции советского рока, мне чрезвычайно повезло – наш университетский городок посетили с концертом знаменитые тогда Звуки Му, и мне довелось обстоятельно побеседовать с двумя музыкантами группы: клавишником Павлом Хотиным и басистом Александром Липницким. К моему удивлению, в ответ на мою

¹⁰ Бондаренко В. Россия – страна слова: мои собеседники. М., 1996. С. 576.

¹¹ Там же. С. 570.

просьбу назвать наиболее характерные черты русского рока, оба музыканта назвали в качестве первого и уникального качества, присущего этой музыке, – ее концептуализм¹².

Они имели в виду здесь тот факт, что произведения русских рокеров характеризуются в высокой степени присутствием в них идейного содержания. По словам Хотина и Липницкого песни русского рока в большей степени являются носителями идей, нежели произведения чистого искусства или чистым музыкальным увеселением. Это соответствует традиционному определению концептуализма в искусстве, находимому в академических художественных словарях, где произведение искусства (скульптура, песня, стих): «...рассматриваются ничем иным, как механизмом для несения идей или средством для создания аллюзий с определенными событиями или ситуациями»¹³...Конечно концептуальность не является прерогативой русского рока. Западный рок несет множество примеров концептуального рока: Pink Floyd, The Beatles, Tom Waits, Laurie Anderson, Henry Cow, Soft Machine, King Crimson и т. д.

Единственным различием тут, пожалуй, является тот факт, что русский рок чрезвычайно концептуален. Концептуализм полностью доминирует в нем. Это связано с традиционным русским отношением к рок-музыке, которое я наблюдаю с ранних 70х годов: русские слушатели рока воспринимают свою музыку как нечто очень серьезное и совсем не как «музыкальное развлечение». Исполнители и слушатели не видят в роке увеселительных и развлекательных качеств, в отличие от западных музыкантов и слушателей. Русские не рассматривают музыку как «fun» – развлечение, увеселение, удовольствие. Интересно, что сами английские понятия «entertainment» и «fun» не имеют осмысленного содержания в русском контексте, они даже не переводятся непосредственно на русский, и в русском нет эквивалента слову «fun»¹⁴.

Российские рок-музыканты считают своим долгом донести до слушателей нечто большее, чем милые мелодии, и слушатели ожидают от исполнителей большего, чем изящное музицирование. Они ожидают откровений, эпифаний. Поэтому Летов не преувеличивает, называя русский рок «мессианским». Роковые песни часто создаются для несения внемузыкальных идей, и эти идеи ожидаются и анализируются аудиторией, готовой к этому концептуальному диалогу. Неотъемлемым качеством сущности русского националистического рока является, то каким образом этот серьезный и тяжеловесный концептуализм доносится до слушателей и какие музыкальные, поэтические и поведенческие приемы для этого используются. Русский нацио-

¹² Смотри мою диссертацию: Yoffe M. Russian Hippie Slang, Rock'n'Roll Poetry and the Creativity of Soviet Youth Counterculture. University of Michigan at Ann Arbor, 1991. P. 185.

¹³ The Oxford Companion to Twentieth-Century Art. Oxford, 1981. P. 122.

¹⁴ Yoffe M. Russian Hippie Slang. P. 185-186.

налистический рок, как бы специфичен и дилетантичен он бы ни был, имеет очень сильное влияние на массы своих поклонников особенно потому, что его концептуализм основан на русской национальной карнавальной традиции, которая делает националистический рок столь созвучным мыслям и чаяниям его поклонников. Это «их» музыка!

На сцену выходит карнавал

Здесь я, наконец, обращаюсь к термину «карнавалеск» или «карнавальность», который восходит к концепции «карнавала», разработанной как культурное понятие Михаилом Бахтиным в его основополагающих трудах: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* и *Проблемы поэтики Достоевского*¹⁵. Как принципы бахтинской карнавальной теории работают в пределах русского националистического рока?

Конечно всякая рок музыка, не только русская, глубоко карнавальна по своей природе. Но, подобно тому, как русский рок высоко концептуален, он также и чрезвычайно карнавален, до такой степени, что практически не существует вне карнавала. Карнавальная теория, сведенная к основам, подразумевает временную (на период карнавала) отмену нормальных правил, управляющих обществом, и заменяет эти общепринятые правила временными: карнавал включает в себя разгул, клоунаду, ерничанье, цирковую атмосферу, юмор, пародию, сатиризацию повседневной реальности. Это нормальный мир, вывернутый на изнанку, где король становится дворником и дворник временно коронуется¹⁶.

Карнавальная стилистика включает в себя вещи которые при нормальном миропорядке являются табу в обществе: функции нижней части тела, секс, обжорство, пьянство и т. п. Ближко связанным с общественными табу является бахтинское противопоставление официальной и неофициальной народной культуры¹⁷. Подобная дихотомия присутствует во всяком обществе – официальная культура государства/правительства и официальной церкви против неофициальной культуры простонародья; грубая культура городских улиц против утонченной культуры высших общественных слоев и всяческих олигархий; «низкобровое» неофициальное низовое искусство против «высокобрового» искусства элит.

¹⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1965.

¹⁶ Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 207-210.

¹⁷ Там же. С. 220.

В какой форме эти карнавальные тенденции наличествуют в русском роке? Прежде всего они проявляются в повсеместном использовании юмора и сатиры, в высмеивании и сатиризации культурных, исторических, политических икон и реалий русской действительности. Во-вторых, эти тенденции включают в себя диковинные и вычурные постмодернистские музыкальные коллажи и пастиши, где стилистика, мелодия и поэзия бесконечно заимствуются из многообразия узнаваемых источников, нарочито ошибочно цитируется, переиначивается, нарочито мисаттрибутируется, перемешивается, перекраивается, иронически изменяется смысл в абсурдной и провокационной манере. В пределах одной песни тут могут сосуществовать элементы американского блюза, украинского еврейского клезмера, советских революционных или военных песен, французского шансона, польки, джаза и т.д. Непочтительное заимствование несвязанных элементов, сплетенных в единую сложную ткань аллюзий и ассоциаций, является отличительной чертой русского националистического рока. Это сатирическое заимствование и цитирование хорошо знакомо миллионам россиян практикующих эту манеру как стеб.

Стеб

Просто стеб определить и объяснить нельзя: это сложное, трудно уловимое явление. В английском языке ему нет эквивалента. Говоря о нем по-английски я использую русское слово «стеб». В некоторых своих проявлениях стеб близок английской концепции кэмп, хотя стеб несет в себе намного более широкий смысл нежели кэмп, подразумевающий ярко выраженную привязанность к безвкусице, обожание диковинного, нелепого, вульгарного. Стеб и кэмп связаны между собой, но стеб является намного более широким явлением.

В дополнение к характеристикам кэмп стеб может быть охарактеризован как форма иронической насмешки, двуязычия, в котором упражняются «посвященные» или те, «кто в курсе» и догадываются, что делаемые высказывания помимо их прямолинейного значения также несут побочное значение, трудноуловимое и изначально непонятное. То, что эти изречения в действительности означают, часто противоположно тому, что произносится прямолинейно, часто глумясь над прямым значением, обращая его в абсурд, указывая на его нелепость и разоблачая его фальшивую и ханжескую натуру. Стеб – это очень сложная форма юмористического культурного дискурса, которая полностью пропитывает собой русский националистический рок. Культурное влияние стеба в русской жизни грандиозно и заслуживает детального изучения.

Истоки стеба в русской культуре столь же древни, как и сам карнавал. Мы можем заметить определенные следы стеба в самых ранних произведениях русской литературы. Я вижу первые элементы стеба в таинственном произведении русской письменности 13го века, известном как *Моление Даниила Заточника*, в котором Даниил, явно талантливый и эрудированный молодой человек, с образованием, но без высокого имени или связей, обращается к своему князю в форме поэтического моления с целью вызвать симпатию и интерес к своей персоне, показать блеск своего красноречия, в надежде на княжескую защиту и синекуру. Попутно Даниил проявляет блестящий талант в области иронического дискурса, свою глумливую натуру, полную личностных патологий¹⁸.

Мы можем увидеть явные манифестации стеба в стилистике вербального и поведенческого дискурса бесконечной процессии русских юродивых – дураков с паперти, религиозных ревнителей, часто облеченных в популярном сознании святым ореолом. Юродивые, следуя продуманной калькуляции, тонкой манипуляции или психологической патологии, ведут себя во имя Христа как можно более непристойным и нелепым образом: расхаживают голыми на морозе, изнуряют себя веригами, голодом, покрывают себя испражнениями и прочими нечистотами, задирают прохожих абсурдными высказываниями и в то же время произносят с церковных ступеней апокалиптические предречения, не боясь говорить правду сильным. Их речи и проповеди глубоко иносказательны и нарочито темны и абсурдны, гротескны по манере и полны метафор, иронии и непристойного юмора.

Юродивые были глубоко эффективными проповедниками и художниками перформанса своего времени, произносившими запретные речи обращаясь к их «нормальным» современникам, используя в своей риторике традиции национального народного юмора и сатиры. Почитаемые народом юродивые часто держали в трепете бесчестных олигархов. Считалось, что в своем безумстве юродивые могли видеть иную идеальную реальность и потому глумились над сиюминутной реальностью с точки зрения своего идеального знания¹⁹. Мы находим стебовые приемы юродивых в уличных представлениях русских скоморохов, чьи выступления славились непристойным юмором, иронией, сатирой. Следы стеба заметны даже в дискурсе Ивана Грозного, в его блестящих и безжалостно ироничных письмах к князю Андрею Курбскому.

Возможно, наиболее блестящую манифестацию стеба мы найдем в трудах 17го века написанных вдохновителем русского старообрядчества Протопопом Аввакумом, чей литературный дар может только быть сравним с психологической патологией на которой зиждилось его фанатичное религиозное рвение. Аввакум, который

¹⁸ Anthology of Old Russian Literature / Ed. A. Stender-Petersen. N.Y., 1966. P. 141-152.

¹⁹ О юродстве: Лихачев Д., Панченко А. «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1976.

часто вел себя как настоящий юродивый, использует полный арсенал стебовых приемов: ложные моления, иронические проповеди, бесконечное количество самоуничижительных речей, используемых для того чтобы в определенный момент вернуть их на изнанку и показать себя в духовном величии и полемическом блеске. Но наиболее разительным я нахожу его умение использовать непристойности и низжайшие языковые пласты с интенсивностью, не виданной в русской литературе до него и не встречаемой в оной до последней четверти 20го века.

Позже мы находим стеб в сатирических писаниях Николая Чулкова, наказанного за иронию Екатериной Великой. В 19 веке стеб становится более заметен на фоне в целом свободной и чистой от глумления и ерничения русской литературы. Гоголь был мастером стеба, и Достоевский уносился в его стратосферу, о чем говорят те же *Записки из подполья*. Граф Алексей Толстой вкладывал стеб в речи Козьмы Пруткова. В начале 20го века Василий Розанов был менее неприличен, чем Аввакум, но столь же желчен и беспощаден, критикуя недругов и создав в своих эссе одни из самых ироничных примеров стеба. Футуристы вывели стеб на арену общественного дискурса через свои «хеппенинги», и в 20е годы члены ОБЕРЕУ довели литературный стеб до степени утонченного искусства.

После Хармса и Введенского в русской культуре стеба не было долгое время, за исключением возможно, произведений Андрея Платонова и Михаила Зощенко. Во времена Сталина и до конца 50х годов стеб затих по понятным причинам. Он начал просачиваться опять в русский национальный дискурс постепенно, в шестидесятые годы в ранних песнях советских бардов, особенно Высоцкого, который, хотя и был явно хорошо знаком со стебом, все же использовал эту манеру сдержанно, не давая стебу запрудить его творчество, как это случалось со многими в 80е и 90е годы.

В 1970 году однако произошло событие краеугольной важности: Венедикт Ерофеев написал свою знаменитую «поэму» *Москва-Петушки*, которая была практически полностью написана стебом. И после этого вся русская литература и национальный дискурс в целом были затронуты вирусом стеба. Степень влияния ерофеевского стеба на литературу и даже на внелитературный дискурс огромна и почти неопишима по своей ширине и глубине. С 80х годов начинает казаться, что «крутые» и молодые практически даже не могут выражаться не стебом. Двусмысленность, двоеголосие, витиеватая уклончивость, бесконечные уровни иронии и самоиронии, шутки для «посвященных» стали доминирующей манерой речи среди «модных» и современно мыслящих людей. И во многом стебовый дискурс по-прежнему царит в России и сегодня.

Покуда в обществе царит разделение на «нас» и «их», культуру и контркультуру, на официальную и неофициальную страты, в нем будет присутствовать стеб. Стеб существует в любой культуре, в дискурсе каждой нации, но в некоторых обществах он проявляет себя с особой силой. Я предполагаю что в обществах с более высоки-

ми тенденциями к этнической и классовой стратификации, с повышенными элементами консерватизма или диктаторскими тенденциями мы увидим больше стеба, чем в «счастливых» странах. В темные смутные времена стиб расцветает пышным цветом, в отличие от времен солнечных, спокойных.

В России в поздние годы Перестройки стиб, перекочевал из богемной речи в общенародную и был адаптирован широкими слоями населения в качестве «одного из возможных способов выразиться». В 90е годы, да и по сей день высококачественные коммерческие журналы и газеты, по природе своей очень далекие от контркультуры, используют элементы стеба, что, к примеру, часто выражается в абсурдных заголовках статей. Сиб можно найти в таких «серьезных» изданиях, как *Независимая газета* или *Коммерсантъ*. По легенде, которую я слышал в Москве в поздние восьмидесятые, когда *Коммерсантъ* искал свое лицо в качестве журнала для новой коммерческой элиты страны, редакция пригласила известного в контркультурных кругах детского писателя и кинокритика Александра Тимофеевского, знаменитого своим виртуозным использованием стеба, для того чтобы он помог создать ныне легко узнаваемый слегка «стебовый» стиль журнала.

Позже, уже в девяностые, кто-то решил, что стиб является лучшим способом общения с «новыми богатыми» в России, и стиб стал модусом операнди на русских показах мод, при открытии выставок, клубов, на вернисажах и проч. С этих высот крутой модерности стиб растекся по театрам, киностудиям, проник на телевидение, в рекламу, в редакции огромного количества изданий. В сегодняшней России если не все говорят на стебе, то во всяком случае все знакомы с ним. Но русский рок как бы имеет патент на данную форму дискурса, ибо после появления книги Ерофеева стиб нашел себе первое прибежище не в литературе а именно в рок музыке и был адаптирован рок-тусовкой как ее собственный язык. Это из рока стиб был заимствован *Коммерсантом* и всеми другими культурными институтами.

Любопытно, что здесь мы опять находим интересную параллель в создании и использовании стеба в России, схожую с культурной практикой 19го и 20го веков в среде черной Америки, в том, как афро-американская речь конструировалась в связи с социальным и этническим неравенством в США. В приводимой выше статье Д. И. Петерсона обращается к знаменитой и чрезвычайно влиятельной работе Генри Лиуса Гейтса *Означивающая обезьяна*²⁰ и говорит следующее: «Многозначно то, что Гейтс использует для выражения специфики афро-американского опыта терминологию заимствованную из лингвистических теорий и дискурсивного анализа русского мыслителя Михаила Бахтина. Фундаментальной посылкой идеи Гейтса является то, что афро-американская речь всегда обязательно была сконструирована как "двухголосый" дискурс. Гейтс доказывает, что в манере, которую бы смог оценить

²⁰ Gates H.L. Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. N.Y., 1988.

Бахтин, черные создали практику остроумного, "означивания" (переосмысливания М.И.) слов и выражений, осуществляемого за спиной у хозяина и ценой насмешки над его прямолинейным восприятием значения этих слов и выражений. Короче говоря, выразительная культура афро-американцев всегда осуществляла скрытую инсубординацию и осмысленное оспаривание значения слов и выражений выработанных доминирующей культурой: "В моменты отсутствия надзора белых, черные создали свои уникальные народные языковые структуры и наслаждались игрой с двойными значениями этих форм по отношению к стандартным языковым формам белых"»²¹ ...

Очевидно, что афро-американская культура создала свой собственный стеб, на основе своей собственной исторической ситуации, и он работает таким же образом, как и стеб антисоветской контркультуры работал в послесталинские времена и как он работает сейчас, когда контркультура борется с новоиспеченным капитализмом. Этот стеб работает через иронию и обращается к «посвященным». Он глумится над тупыми, оболваненными, лишенными тонкости и крутости участниками официальной культуры, теми, кто глупо и наивно купился на самое очевидное и прямолинейное значение стебной конструкции, кто не мог прочесть между строк, не заподозрил не высказанное, но подразумеваемое, проморгал жест не совершенный, но предполагаемый, не учуял фиги в кармане. Контркультура восстает против доминирующей культуры со стебом в качестве своего главного оружия.

Третьей особенностью русского националистического рока, близко связанной со стебом и стебовой стилистикой, является самоирония и самопародия. Они подразумевают сознательную невелировку собственного образа, стремление показать себя в самом нелепом, мерзком, дегенеративном виде. Подобного рода поведение свойственно рокерам всех стран и народов в той же мере как оно успешно применялось юродивыми Византии и России и всякого рода российскими и европейскими средневековыми карнавальными увеселителями. Это поведение было присуще ранним российским и европейским экстремальным модернистам – футуристам и дадаистам. Оно было свойственно основополагающим рок группам западной традиции от Velvet Underground до Radiohead. И в русском роке оно присуще одним из самых интересных и самых национальных русских рок групп, таких как «Звуки Му», «Ноль», «Гражданская оборона», «ДК» Сергея Жарикова, «Ленинград» и многие другие.

В-четвертых, важной характеристикой националистического рока является грубость музыки, исполнения и поэзии. Примитивистские тенденции ранних англо-американских панков, таких, как Sex Pistols или Minor Threat, оставили очень глубокий отпечаток на стилистических пристрастиях русских рокеров, для кого грубый минимализм стал основной формой художественного самовыражения.

²¹ Peterson. Underground Notes. P. 34. Цит. по: Gates H.L. Jr. The Signifying Monkey. P. xxiv.

Пятой особенностью русского националистического рока является практика привнесения в их музыку и поэтические тексты, значительного количества элементов заимствованных из русского городского и сельского фольклора. Однако, как и во многих других аспектах националистического рока, эти элементы используются иронически: они часто вульгализируются, гипертрофируются, искажаются, доводятся до абсурда и сатиризируются.

Концептуальный карнавал в деле

Примеров русских рок групп, которые используют карнавальные идиомы, описанные выше, в своей высоко национальной, если не националистической музыке, множество. Здесь приходит на ум целая череда групп, начиная с замечательных «Звуков Му», к которым следует добавить одни из самых заметных, несущих карнавальные тенденции, как «ДК» Сергея Жарикова, Монгол Шуудан, «Гражданскую оборону» Летова, «Чайф» Дюна, «Манго-Манго», «Ноль», «Бахыт Компот» Лаэртского и также трех ныне усопших полубогов русского националистического рока Александра Башлачева, Янку Дягилеву и все того же Егора Летова.

В качестве моего примера, однако, я хочу обратиться к творчеству блестящей Санкт Петербургской группы музыки ска – «Ленинград». Как известно, «Ленинград» – это концептуальный проект архиодаренного руководителя группы, ее композитора и текстовика Сергея Шнурова (Шнура). Сюрпризы, связанные с этой группой, которых много, начинаются с ее высоко концептуального названия. Почему постсоветская группа из Санкт Петербурга назвала себя старым именем своего города? Для русских это имя многозначимо: оно конечно же, подразумевает ностальгию и ретро-национализм, типа: мы с грустью вспоминаем времена, когда мы были самими собой, когда мы были тупыми совками, нерафинированными и грубыми, но в то же время наивными и невинными. Это название группы так же указывает на то, что времена в России не меняются. Вы можете назвать город «Санкт Петербург» или даже «Париж», но люди останутся теми же, и они будут вести себя, как прежде – пьянствуя, хулиганя, страдая от болезней и неразделенной любви, похоти, философствуя, придаваясь разврату... Другим сюрпризом тоже зараженным концептуализмом, является сам факт того какую музыку «Ленинград» играет – очень энергичный, агрессивный, твердый и традиционный скапанк. Эта музыка неособенно слушаема массами в России. И «Ленинград» играет ее изумительно хорошо, благодаря своей великолепной духовой секции.

Что концептуального в том, что группа, называемая «Ленинград», играет ска? Абсолютно все! Потому, что в городе, который назывался Ленинград никогда не было

музыки ска. Потому, что даже сегодня ска экзотичен и немногие в России слушают ска, если у микрофона не стоит Шнур. Эта карибская музыка в Ленинграде – городе у полярного круга? Реальность каким-то странным образом искажена здесь.... И Шнур сам комментирует эту абсурдность, это постмодернистское скрещивание двух не имеющих друг к другу миров в песне Бананы²² – меланхолическом наблюдении над бесцветностью русской жизни и стремлением к чему-то из другого мира, мира, где светит солнце, есть бананы и марихуана:

«А на улице идет дождь,
В магазинах до трех обед,
И куда ты ни зайдешь,
Здесь бананов нет, бананов нет...
Бананов нет.
[Припев:]
Дайте бананов, марихуаны, солнца дайте!!!»

Замечательным сюрпризом «Ленинграда» является язык текстов Шнура. Недаром российское радио отказывается играть его песни, и не по идеологическим соображениям, а просто потому, что в некоторых песнях по меньшей мере половина слов состоит из тяжелого матерного словаря. И здесь происходит смешной эффект: по причине невероятной перегруженности песен ненормативной лексикой они не производят впечатления обычной грубости, а уносятся в стратосферу неприличности. На уровне такого лингвистического разгула непристойности, как и полагается в карнавале, обычные правила, руководящие обществом, временно отменяются. Здесь признание в любви может быть облечено в наиболее грубые выражения.

Помимо неприличия и в согласии с другими принципами карнавальной теории, в песнях Шнура присутствуют почти все классические элементы карнавальности: его песни кишат всевозможными типами дегенератов – пьяницами, наркоманами, хулиганами, сексуальными маньяками, просто идиотами. Всякоразные типы патологической разнузданности выставляются тут на показ на фоне пейзажа современной России, где «новые районы, дома, как коробки, хочешь жить набивая кулаки?». Шнур сам по себе невзрачного вида. Его лицо алкоголика и биндюжника особенно замечательно, когда украшено большим синяком под глазом, который периодически присутствует. Он выглядит как воплощение Русского общечеловека – грубого, косноязычного, патологически обуреваемого похотью, всегда пьяного, сексуально запутавшегося, но способного к любви, даже могущего соскрести себя с вонючего тротуара

²² Все песни Ленинграда с альбома *Пираты XXI века*. М., 2002.

и вознестись над повседневной вульгарностью, как это происходит в его таинственно красивой песне Мне бы в небо...

Играя странную в русском контексте карибскую музыку, стилистика которой абсурдно подходит для выражения концепций «Ленинграда», Шнур создает убедительную идиому, характеризующую современного русского мужчину, запутавшегося в переменах современности, лишенного самоидентичности, не уверенного в своей сексуальности, липнущего к фантомам прошлого, таким, как старое название своего города. Его мир – это мир постсоветской неразберихи, с ее мерзостью и болью, через которые видны человеческие лица, часто искаженные гротескными гримасами. Карнавальная странность «Ленинграда», его моральная амбивалентность, отказ от прямой критики кого или чего-либо, красочность музыкальных и вербальных жестов сделали «Ленинград» на долгие годы суперпопулярной группой среди современных российских хипстеров.

В результате распада Советского Союза в 1991 году русский рок нашел себя на перепутье и в отчаянных поисках своей новой самоидентичности. Происшедшие изменения вызвали творческий процесс, приведший к созданию русского рока таким, как мы его знаем сегодня. Утрата страны, даже столь ненавидимой, каковым был Советский Союз, стала событием намного более болезненным, чем кто-либо мог предвидеть. Вместе со свободами и рынком пришли кризис и в конечном счете чувство потери. Социально-политические изменения привели к разделению в артистическом мире, отразившему разделение, происшедшее среди населения страны: некоторые полностью приняли перемены в то время, как другие смотрели на них скептически, а третьи и вообще восприняли их враждебно.

Рана древнего русского раскола между западниками и славянофилами вновь вспыхнула и расширилась. Этот же раскол коснулся и российской рок-тусовки, которая годами держала единый фронт против Советской власти. В добавок со временем на рок-сцену вышло совершенно новое поколение русских выросших в постсоветском мире и не знакомых лично с тоталитаризмом. В конечном итоге все эти факторы привели к обогащению русской рок-музыки, к инновациям, к созданию живой и насыщенной рок-коммуны в стране, где художникам приходится бесконечно иметь дело с тяжелыми решениями в море сложнейших вопросов и выборов современности, как эстетических, так и идеологических. С 1991 года русская жизнь стала намного более многообразной и динамичной, чем раньше. Даже наиболее ворчливые ретро-националисты сейчас могут путешествовать за границу, глумиться над Путиным и выражать самые политически некорректные мнения.

Сегодняшний русский рок – это процесс в развитии, в эволюции, хотя с уходом таких гигантов, как Летов он сильно потерял в своей уникальности. Понятия профессионализма и патриотизма сейчас связаны с возможностью или невозможностью адаптироваться в среде рыночных запросов. Что стало ясно однако – это то,

что поиски себя, переоценка национального прошлого, возвращение к национальным традициям и модам прошлого стали обогащающим процессом для многих рокеров. Даже те из них, кто полностью отрекаются от российского прошлого, по-прежнему формируются им, даже если их музыка становится инструментом подобного отречения. Сейчас, как и в начале 90-х, годов русский рок опять на перепутье, но история учит, что без творческой переработки национального музыкального достояния, без обращения, хоть и иронического, к прошлому русский рок теряет свою уникальную оригинальность.