

УДК 791

ББК 85.374.3(2)

Смагина Светлана Александровна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smagina_sa@vgik.info

Ключевые слова: российский кинематограф, профессии в кино, антропология кино, советский кинематограф, художественный образ, образ в кино, рок-музыкант

Смагина Светлана Александровна

Перемен требуют наши сердца. Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-512-533

Для цит.: Смагина С.А. Перемен требуют наши сердца. Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе // Художественная культура. 2024. № 1. С. 512-533.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533>.

For cit.: Smagina S.A. Our Hearts Demand Change. The Image of a Rock Musician in the Late Soviet Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 512-533.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533>. (In Russian)

Smagina Svetlana A.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher of the Analytical Department of the Research Center for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383
smagina_sa@vgik.info

Keywords: Russian cinema, professions in cinema, anthropology of cinema, Soviet cinema, artistic image, image in cinema, rock musician

Smagina Svetlana A.

Our Hearts Demand Change. The Image of a Rock Musician in the Late Soviet Cinema

Аннотация. В статье анализируется образ рок-музыканта в позднесоветском и современном российском кинематографе. Появившись на экране в середине 1980-х годов, рок-музыкант мгновенно приобретает культовый статус. Это одно из воплощений героя нового времени, певец свободы, носитель иного, «правильного», прозападного мировоззрения, начиная от внешнего вида и заканчивая жизненной философией, символ несогласия не только с поколением отцов, но и в целом с существующим «неправильным» миропорядком. Рок-музыкант в перестроечном кино — типичный герой-бунтарь, появляющийся в мировом кинематографе на сломе эпох. Автор формулирует культурные коды, скрывающиеся за репрезентацией данного персонажа на экране, прослеживает его трансформацию и приходит к выводу, что смыслы, стоящие за образом рок-музыканта, в российском кинематографе постепенно утрачивают свою остроту.

Abstract. The article analyses the image of a rock musician in the late Soviet and modern Russian cinema. Having appeared on screen in the mid-80s, a rock musician character type immediately had a cult following. The image represented a hero of the then-new time, a singer of freedom, a bearer of a different, “correct” pro-Western worldview, starting from the appearance and ending with the philosophy of life, and a symbol of disagreement not only with the generation of fathers but also with the then-existing, “wrong” world order in general. A rock musician in the perestroika cinema was a typical rebel character who appeared in the world cinema at the turn of epochs. The author of the article formulates the cultural codes behind the representation of such a character type on screen, traces its transformation, and comes to the conclusion that the meanings behind a rock musician character type are gradually losing their immediate relevance in modern Russian cinema.

Рок-музыкант в позднесоветском кинематографе: герой нового времени

В период конца 1970-х — начала 1980-х годов советская система, еще вчера казавшаяся прочной, если не вечной, неожиданно пошла трещинами, порождая ощущение неизбежных и скорых перемен. Общество оказывается готовым к этим переменам, предоставляя в качестве альтернативы традиционным формам культуры контркультуру. Данный период в истории нашей страны становится временем безудержной молодой революционной энергии и жажды перемен.

В кинематографе это всеобщее ожидание отзывается появлением на экранах новых героев — бунтарей, чья типология различная. Главное, что их объединяет, — конфликт не просто с поколением отцов, но и в целом с существующим политическим устройством общества. Одним из самых бескомпромиссных воплощений такого героя-бунтаря становится рок-музыкант.

Возникшее на Западе рок-движение воспринималось в СССР как бунтарское и революционное по отношению к опостылевшему советскому наследию, и пульс новой жизни на экране стал биться в унисон ударных ритмов. Русский рок, появившись как явление в конце 1960-х, во второй половине 1980-х годов широко заявляет о себе и становится центральной частью молодежной контркультуры. Он начинает формировать неконформистское мышление подрастающего поколения, «расшатывать устои», создавать явно нерелевантную советской идеологии шкалу ценностей. Как пишет Е.В. Михальчи, в творчестве рок-музыкантов находит отражение «переход от старой советской социальной стратификации к новым слоям капиталистического общества, быстрые перемещения представителей одних групп и классов на стоящие выше или ниже уровни, выделение и развитие субкультуры в молодежной среде» [3, с. 80.]. Исследованию образа рок-музыканта как представителя нового поколения с иным мировоззрением, эдакого деклассированного элемента, противопоставленного официальной культуре и отчасти демонизированного, посвящены работы Ю.В. Михеевой [4], Я. Садовски [6], А.М. Цукера [7], Д.Л. Карпова [2], В.Д. Эвалльё [8] и др.

Секрет популярности данного героя заключается в том, что его музыка идеально соответствовала времени: мир стремительно

менялся, а рок столь же стремительными ритмами, жесткостью текста на родном для слушателей языке, внешним видом лидеров буквально говорил: если хочешь шагнуть в ногу с эпохой, то лучше всего это делать вместе со мной. И русский рок в массовом сознании постепенно приобретает протестный статус. Режиссеры начинают приглашать вместо профессиональных актеров рок-музыкантов. В кино отметились все, либо в буквальном смысле появившись на экране, либо своей музыкой. В образ рок-музыканта экраном упаковываются определенные смыслы — это одно из воплощений героя нового времени, певец свободы, носитель иного, «правильного», прозападного мировоззрения, начиная от внешнего вида и заканчивая жизненной философией, символ несогласия с существующим «неправильным» миропорядком: «рок в СССР постепенно приобрел славу музыки отважных людей, не боящихся отстаивать свое мнение» [5, с. 102]. Лирико-исповедальная интонация, обращение к проблемам «человека неисключительного в неисключительном состоянии» [см.: 9], а также использование рок-культуры как противопоставление абсурдности позднесоветской действительности позволяет соотнести советские фильмы, где появляется рок-музыкант, с термином «новая искренность», получившим популярность у нас и на Западе в конце 1980-х — 1990-е годы.

«Новая искренность» образа рок-музыканта в отечественном кинематографе как форма протеста

Еще в относительно спокойном 1985 году выходит картина Александра Стефановича **«Начни все сначала»** о молодом непризнанном барде Коле, которого не хотят допускать на официальные площадки типа телевидения и филармонии, громит пресса, клеймит «бардом из подворотни», но который, тем не менее, оказывается кумиром молодежи.

Русский рок зародился в СССР в 1960-е годы под влиянием не только западной рок-музыки, но и отечественной бардовской песни. Картина очень четко улавливает и проговаривает эту правопреемственность. Не случайно кумиром главного героя оказывается Владимир Высоцкий. Еще в 1965 году Евгений Евтушенко написал свои знаменитые стихотворные строчки: «Поэт в России — больше, чем поэт. / В ней суждено поэтами рождаться / лишь тем, в ком бро-

дит гордый дух гражданства, / кому уюта нет, покоя нет»⁽¹⁾. В 1960-е рулевыми общественных настроений оказываются поэты (все мы помним хрестоматийную сцену в Политехническом музее из фильма М. Хуциева «Застава Ильича», 1964) и барды, что зачастую одно и то же. Б. Окуджава, В. Высоцкий, Ю. Визбор, В. Луферов, Ю. Ким, А. Мирзаян и т.д. — русский рок вырастает из авторской песни, а значит, поэзии. В отличие от западного, в нем всегда текст превалирует над музыкой.

Коля в фильме внешне еще мало чем отличим от прочих молодых людей, поющих попсовые «На недельку, до второго, / Я уеду в Комарово», его внешний вид еще не приобрел черты демоничного рокера с Запада, но то, что он отказывается произносить со сцены простой, лишенный внутреннего стержня, доступный для понимания текст на потребу публике, — всех бесит. «Думаешь, если десять пигаиц и двадцать лохматых барбосов носят тебя на руках, то ты новый Булат Окуджава?»; «Он может считать себя кем угодно, и даже поэтом — это его личное дело. Но сравнивать себя с Лермонтовым и Пушкиным — это кощунство»; «На гитаре играешь, поешь, но не поэт же», — в этих обвинениях, брошенных Николаю, слышно то, что беспокоит обывателя — эта непустая музыка претендует на новую идеологию. Неслучайно юная поклонница Лиза называет Николая и «поэтом Божьей милостью», и «властителем дум», пытаясь всячески оберегать от этого самого обывателя: «Если талант не может себя защитить, то его защитить должны мы... те, кто ловит каждое ваше слово. Те, для кого вы — исповедь поколения... Мы смотрим на вас, мы ждем от вас того, о чем думаем, что чувствуем, но не можем выразить словами... Вы поэт! Вы даже не представляете, как каждое ваше слово западает в душу миллионам», — говорит она герою.

Николай в картине — скорее пассионарий, у которого есть что сказать, но у которого еще не «отросли зубы», и его комично оберегает малолетняя фанатка. Однако личный контекст, который приносит с собой исполнитель этой роли, лидер рок-группы «Машина времени» Андрей Макаревич*⁽²⁾, и главным образом его музыкальные хиты, превращает картину в весьма заметную заявку на приход

нового героя — рок-музыканта. «Вагонные споры» — одна из песен, прозвучавших в фильме, по сути, обозначила разлом между героем советской эпохи и новой, перестроечной.

Через год русский рок уже широко о себе заявит, рок-движение как одна из альтернатив советской культурной модели наберет силу, и образ рок-музыканта начнет активно эксплуатироваться экраном.

Интересно, что первой отреагировала на появление нового героя молодежь — в 1986 году сразу два выпускника кинематографических вузов сняли свои дипломные фильмы о рок-музыкантах: вгиковец мастерской Сергея Соловьева Рашид Нугманов и выпускник Киевского государственного института театрального искусства им. И.К. Карпенко-Карого Сергей Лысенко. Одна из песен В. Цоя, прозвучавшая в обеих короткометражках, «Дальше действовать будем мы» недвусмысленно расставляла акценты в поколенческом конфликте, получившем в перестроечное время экзистенциальное звучание.

Документальная картина Сергея Лысенко «**Конец каникул**» состояла из четырех клипов группы «Кино», объединенных одним лирическим героем — Виктором Цоем, чей внутренний мир, угадываемый в стихотворных фразах песен, своей искренностью и глубокой философией был абсолютно не похож на то, что предлагала советская эстрада и культура. На глазах у зрителя обычный парень с гитарой приобретал культовый статус.

Картина «**Йя-Хха**» Рашида Нугманова оказывается более выразительной как в плане содержания, так и формы, хотя также не отличалась особой конкретикой. Да это и было не важно, ведь в фильме появляются чуть ли не все герои ленинградской рок-тусовки: В. Цой, М. Науменко, К. Кинчев, Б. Гребенщиков*⁽³⁾ и др.

Нугманов обыгрывает популярную в революционные 1920-е документальную форму кинодневника событий одного дня из жизни города и, в частности, берет из фильма «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова начальные титры, добавляя к оригинальному тексту частичку «не»: «Без помощи сценария. Без помощи литературы и театра. Вниманию зрителей: настоящий фильм представляет собой опыт кинопередачи *Не* видимых явлений». Если у Вертова

(1) Евтушенко Е. Поэт в России больше, чем поэт: [1965] // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/poems/26277/poet-v-rossii-bolshe-chem-poet> (дата обращения 18.09.2023).

(2) Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

(3) Внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

картина представляет «коммунистическую расшифровку мира», т.е. он посредством кинематографа создает новый мир новой страны, то Нугманов предлагает свою версию нового мира, невидимого для обывателя, рождающегося под ритмы гитар, рифмы рок-песен и клич свободы «йя-хха!».

Молодое поколение отказывается следовать правилам, установленным условными отцами. Центральным эпизодом фильма становится сцена в ЗАГСе, где брачующиеся устроили хеппенинг, чем довели до истерики регистраторшу: «ЗАГС — не танцплощадка. Наш обряд утвержден Москвой. Прекратите безобразия!.. Через 20 лет вы посмотрите на свои фотографии и вам будет стыдно». Но стыдно молодым не будет, они почувствовали вкус свободы и узрели лидера, если не сказать Мессию, который пришел их спасти, — рок-музыканта. Об этом впрямую с экрана поет Константин Кинчев:

Мое поколение молчит по углам,
Мое поколение не смеет петь,
Мое поколение чувствует боль,
Но снова ставит себя под плеть.
<...>
Знай,
я пришел помочь тебе встать.

А следом безапелляционно звучит песня Цоя «Дальше действовать будем мы», что превращает фильм в одну большую завязку истории, которой только предстоит родиться. В финале закадровый голос так и произносит: «Вы думаете, что наша история подошла к концу? Нет, она только начинается». Ни режиссер, ни его герои еще не понимают, к чему приведет их бунт, но они бунтуют просто ради самой жизни, что переводит картину из области содержательной в область эмоциональную.

Еще один дебют — в 1987 году выходит картина Валерия Огородникова «**Взломщик**», где одну из главных ролей исполнил Константин Кинчев, лидер группы «Алиса», чьи песни стали основой музыкальной части фильма. В картине также появляется Олег Гаркуша. Центральный конфликт снова поколенческий. В центре истории — 13-летний Семен (Олег Елыкомов), который оказывается меж двух огней: пьющим, непутевым отцом и старшим братом Костей, посвятившим

свою жизнь рок-музыке. Картина построена на противопоставлении двух миров — мира советской догматики (неслучайно фильм открывает сцена, где учитель музыки, фронтовик разбирает с учениками фрагмент из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро», постановки которого стали визитной карточкой СССР) и нового, рождающегося под звуки рока, где нет правил, где, как «Битлз», можно не учиться, а просто искренне чувствовать и петь об этом. А если такой возможности не будет, то такой жизни и не надо, как говорит Костя, его «изменить нельзя, только уничтожить». Ни один значимый для Семена взрослый не выглядит благонадежным для мальчика. Учитель-фронтовик, отчитывающий учеников за ошибки: «Мы выполняем важную работу — дарим людям радость, и одна ваша фальшивая нота может испортить настроение слушателю», — с одной стороны, вроде говорит и правильные вещи, но выглядит как ретроград и диктатор, не допускающий в исполнении, а значит, и жизни, никакой вольности. Недаром в этой сцене мелькает портретик И.В. Сталина, по какой-то случайности оказавшийся в кабине водителя автобуса, в котором они едут. А отец и Костя, мир советской попсы и мир рока, предстают в картине как две крайности, между которыми маленькому Семену приходится не по возрасту повзрослеть и принимать непростые решения. Интересно, что рок-музыкант хоть и показывается в фильме как «властитель дум», но так же, как и в картине Стефановича, он беспомощный, его запала хватает только на слова. Поэтому, когда приходится решать реально возникшую проблему, на взлом вместо старшего брата идет малолетний Семен.

В картине много музыки и рок-фактуры, рефреном через весь фильм идет сцена с бесконечными прослушиваниями каких-то молодых музыкантов, отчего складывается ощущение, что вся молодежь либо на рок-квартирниках, либо стремится туда попасть. И этот мир куда привлекательнее старой захламленной коммуналки, которая ни для кого из героев не становится домом, где хочется и может жить.

В 1987 году Алексей Учитель несколько демифологизирует и исследует рок как социальное явление в документальном фильме «**Рок**», в котором рассматривается жизнь участников ленинградского рок-движения вне их сценического образа. На экране появляются кумиры молодежи того времени: Борис Гребенщиков*, нянчащий своего маленького сына Глеба и рассказывающий о своем увольнении из НИИ;

Виктор Цой, работающий в котельной и рассуждающий о свободе; Олег Гаркуша, сокрушающийся о том, как к нему относятся окружающие.

В этом же 1987 году выходит картина Сергея Соловьева «Асса», ставшая символом нового времени, наполненного, как сны Бананана, сумбуром и абсурдом, навроде заснеженных ялтинских пальм, хаотичными мельканиями образов, арт-объектами, хеппенингами, квартирниками, странными людьми и, конечно, рок-музыкой. Фильм стал антологией всего того, что будет называться «глотком свободы» эпохи перестройки: неформальные герои, неформатные отношения, молодежный жаргон и большое количество новой музыки. В картине звучат песни Бориса Гребенщикова*, Жанны Агузаровой и других исполнителей, которые создают альтернативную советской реальность. «Не хочу жить жизнью... Работа — дом, работа — могила. Я живу в заповедном мире моих снов. А жизнь... Что жизнь — это всего лишь окошко, в которое время от времени выглядываю». — «И что там видно?» — «Да так... Нифига... Муть всякая», — говорит Бананан Алике.

Сновидческая реальность как альтернатива безрадостной действительности, помимо «Ассы», присутствует и во «Взломщике». Костя рассказывает Семену сон, в котором он, как Гвидо Ансельми из «Восьми с половиной» (1963) Ф. Феллини, отталкивается и взлетает в небо, где, с его слов, «так вольно дышать, такая свобода, такой кайф». В этом сне Костя видит мать, точнее ее глаза, и они смотрят на него с такой скорбью, такой грустью, и он понимает, что это и есть любовь: «Всякий раз, когда я это понимаю, кто-то зовет меня, и я просыпаюсь, но надо просыпаться, а просыпаться это такой облом. Ну и что же, надо жить, жить продолжаем. А сон этот для меня — чей-то очень добрый подарок...».

Роль музыканта-неформала, одного из главных действующих лиц любовного треугольника в фильме, исполнил музыкант и художник Сергей Бугаев, его друга, негра Витю — Дмитрий Шумилов. Они, а также рок-музыка, звучащая в кадре, создают собирательный образ рок-музыканта — выразителя духа времени эпохи перестройки. Героя, с кем связывались столь желанные перемены, которые требовали сердца молодых. Появившаяся в конце группа «Кино» во главе с Виктором Цоем словно подводит черту под старой эпохой и опостылевшим советским регламентом из разряда «осуществлять мероприятия по повышению идейного, теоретического, профессио-

нального уровня». Общество требовало перемен. И когда Цой в финале фильма поет: «В нашем смехе и в наших слезах, и в пульсации вен: „Перемены! Мы ждем перемен!“», — в кадре в руках тысяч собравшихся в зале людей зажигаются словно огоньки надежды. Несмотря на то что и Виктор Цой, и барабанщик группы «Кино» Георгий Гурьянов не раз в интервью говорили, что песня не о политике, а о переменах экзистенциального толка и чувстве внутренней свободы, песня «Перемены» в период перестройки приобретает отчетливый политический посыл и становится своеобразным гимном тех времен, ассоциируясь с протестным настроением. «Асса» так же, как и «Йя-хха», становится кличем свободы, прочно укоренившимся рядом с андеграундными художественными течениями и понятием контркультуры.

После фильма своего мастера Нугманов вновь приглашает Цоя на съемочную площадку. И снова дебют, уже в полнометражном игровом кино. «Игла» выходит в 1988-м, через год после «Ассы»; в этой же картине состоялся кинодебют Петра Мамонова, параллельно со съемками «Иглы» выпустившего первый альбом «Звуков Му». Если Соловьев, с его же слов, в «Ассе» подражал индийским мелодрамам, то Нугманов предлагает альтернативу американским боевикам — с советским «Брюсом Ли». Известный факт, что Цой был большим поклонником этого актера и подражал его кинообразу. Это так называемое «западнопоклонничество» вкупе с финальным титром «Советскому телевидению посвящается» наделяет картину протестным импульсом. Но главная заслуга в этом принадлежит, конечно, Виктору Цою, сумевшему на экране даже не создать, а быть культовым Героем, наделенным самыми лучшими человеческими и мужскими качествами, носителем нравственных идеалов молодежи, который пришел из ниоткуда и ушел в никуда. Он спасает девушку не просто от негодяев, но и от самой себя, способной потеряться в наркотическом угаре, — именно так режиссеры ощущали это новое время. Психоделические казахстанские пейзажи добавляли ощущение вневременья и лихолетья, когда единственным защитником оказывается рок-музыкант, который личному счастью предпочтет общественные интересы:

Я хотел бы остаться с тобой, просто остаться с тобой,
Но высокая в небе звезда зовет меня в путь!

В этот же год выходит еще один фильм, где присутствует образ рок-музыканта,— «Трагедия в стиле рок» режиссера Саввы Кулиша. Как и в «Игле», этот образ связан с темой наркотиков, но если Моро Цоя — супергерой, борющийся не только с совковой действительностью, но и с этим дурманом, то у Кулиша новое время в стиле рока — и есть тот самый разрушительный наркотик. Фильм становится исследованием причин, приведших молодое поколение к этой трагедии.

Главный герой, 17-летний Виктор Бодров (Алексей Шкатов), представляет собой типичного «бунтаря без причин» словно из американских фильмов середины 1950-х годов, который, не найдя поддержки в лице значимого взрослого, свое несогласие с основными общественными ценностями, нормами и традициями советского общества выражает через обращение в субкультуры. В визуальной репрезентации это родство героев дается через образ мотоцикла, на котором Виктор, как герой Марлона Брандо из «Дикаря» (1953), носится по дороге.

Интересно, что в большинстве фильмов конца 1980-х о рок-музыкантах и рок-музыке отсутствует образ матери («Взломщик»), а подружки-невесты («Игла», «Асса») — какие-то неблагонадежные. У Кулиша есть и то, и другое: мать — предательница, оставила мужа и сына ради новой семьи, а сводная сестра подружка Птаха (Ольга Алешина) — заклятая наркоманка. Во всех этих случаях уместно соединить образ женщины (особенно матери) с образом Родины, покинувшей, предавшей, преданной своим народом. Ее у молодого поколения просто нет. Остались слабые отцы, как во «Взломщике», либо «папики», как в «Ассе». В «Трагедии в стиле рок» отец, которого Виктор боготворил и считал образцом порядочности и честности, осужден за финансовые махинации. Разочарование в родителе оказывается для Виктора окончательной утратой доверия к поколению отцов, которое «верили и в дело врачей, и в Сталина», потому что так «газеты написали», и которое считает, что нынешние проблемы молодежи лежат исключительно в материальной сфере: «неравенства раньше и не было, а теперь сын стыдится, что штаны у него не те, квартира двухкомнатная, машины нет», — и единственное, что молодежь желает, это «чтоб ее оставили в покое». Интересно, что линией разлома и «отцы»,

как и «сыновья», видят культуру. Один из приятелей отца, характеризуя современную молодежь, называет ее «телевизионным поколением, которое ни черта не читает», а второй, из этой же компании, напротив, говорит, что книги его обольстили: «Слишком много читал! Самопожертвование, благородство, книги лишили меня инстинкта самосохранения».

Бунтом молодых против дидактики советского времени становится игровое поведение, являющееся частью контркультуры. В фильме появляются зонги главного героя, который в образе свободного римлянина с обнаженным торсом словно на суде обращается на камеру: «Уважаемый сенат, я обвиняю поколение отцов в преступном небрежении к идеям демократии и свободы. Вы, вошедшие в жизнь после смерти Цезаря, стали надеждой нации, ибо великое дело народа, забытое в годы правления Цезаря, в годы репрессий, великое дело республики, на которую с надеждой смотрел весь Рим, возродилось, республика жива, попранное право восстановлено, десяткам людей возвращено честное имя. Вы преступно не воспользовались открывшимися возможностями, вы преступно дали себя запугать, вы преступно спрятались за спины тех, кто не хотел перемен, вы виновны в том, что долгие годы ложь заменяла дело, в том, что идущие вслед за вами развращены и коррумпированы, вы все в той или иной степени участвовали в сделке. Вы дружно согласились на замену демократии разговорами о ней. Вы вступали в контакт с преступниками и даже не стеснялись этого. Потому что это был стиль вашей жизни. Вы соучастники гибели и потери веры поколения, идущего за вами. Уважаемые сенаторы Рима, перед вынесением приговора подумайте о грядущих поколениях, о тех, кто придет после нас, о наших потомках. Праведный суд не должен забывать о том, что наказание порока защищает общество». Это театрализованное представление интересно не только тем, что обозначает главный конфликт эпохи — «отцов и детей», но и тем, кого в качестве третьей стороны избирают «дети» — Запад.

Снова альтернативой и слепком с безрадостной советской действительности, как и в трех предыдущих картинах, становится сновидческая реальность. Но несколько в ином преломлении. Фильм Кулиша начинается со сна, в котором межгалактическое

парение голого Виктора прерывает дурацкий концерт на стадионе, где под бодрую песенку «Неудачное свидание»⁽⁴⁾ в исполнении всей его семьи уходит, радостно прощаясь, его мать.

- Я ходил!
- И я ходила!
- Я вас ждал!
- И я ждала!
- Я был зол!
- И я сердилась!
- Я ушел!
- И я ушла!

Слова этого шлагера задают тон хаоса и абсурда всему последующему действию — дирижирует этим процессом во сне сам Виктор, но и страдать от этого разрыва в реальности будет тоже он сам. Если сон главного героя оказывается продолжением абсурдной яви, не дающим ни утешения, ни успокоения, то альтернативой ему станет наркотический трип, в который Виктора и Птаху отправит их новый знакомый, Кассиус (Алексей Маслов). Ставший для молодых героев тем самым желанным значимым взрослым («Я выбрал вас, потому что вам плохо»), Кассиус подсаживает их на наркотики, подгоняя под это целую «теоретическую базу», замешанную на восточной философии, восточной мудрости и опыте великих полководцев, философов и поэтов. Имя наставника, Кассиус, отсылает к пойманному в 1984 году в Австралии крупному гребнистому крокодилу, получившему эту кличку за свой грандиозный размер и силу, а также к великому боксеру Мухаммеду Али, при рождении получившему имя Кассиус⁽⁵⁾. У Кулиша в фильме Кассиус считает себя личностью масштаба не меньшего, позиционируя себя Мессией с открытым «третьим глазом». Все его разговоры о «космических братьях» в итоге заканчиваются

сектой и наркопритоном, который он делает из квартиры Виктора, а самих ребят — бессловесными рабами, готовыми на все ради дозы.

Финал этой истории безрадостный: суд переквалифицировал дело отца с ошеломляющей статьи «хищение» на унижительную — «халатность», Кассиус остается жив, Виктор гибнет, а Птаху, выйдя из больницы, так и не избавляется от наркозависимости.

В картине рок-музыка отвечает за передачу духа времени, жажды свободы, она несколько догматично связывается авторами фильма с проблемой «отцов и детей». Слабых и лживых отцов-шестидесятников символизирует послевоенная музыка, как уже упомянутая песня «Неудачное свидание», а также «Сиреневый туман» и звуки регтайма. А вот плохих не по своей вине и, главное, честных детей — рок. Музыка Сергея Курехина⁽⁶⁾, сыгравшего в фильме cameo самого себя, начинает звучать с самых начальных титров. Она играет в самые приятные моменты жизни героя — проезде с друзьями на мотоциклах, совместной пробежке с отцом, первого поцелуя с Птахой... Но не только лирико-исповедальные интонации привносит с собой рок-музыка, но и протестные. Так, наркоманы на квартире Виктора в угаре поют песню «Немое кино» группы «Аквариум», в которой звучат следующие слова: «Десять лет я озвучивал фильм, но это было немое кино». Причем фраза «немое кино» в конце песни превращается в «не мое кино», что в целом хорошо передает настроение безумного позднесоветского времени — бессмысленные действия в процесс, не являющийся своим. Традиционно для «бунтарских» фильмов в картине появляется сцена дискотеки, где герои танцуют «грязные танцы» под ритмы «Бригады С» с Гариком Сукачевым и «Поп-механики» с Сергеем Курехиным. И так же традиционно этот бунт заканчивается проигрышем героя.

В конце 1980-х отечественный кинематограф приходит Алексей Балабанов, которому окончательно удастся легализовать рок в кино. В его дебютной короткометражной работе **«Раньше было другое**

(4) В советском кинематографе песня «Неудачное свидание» (слова — Б.Н. Тимофеев, музыка — А.Н. Цфасман) нередко использовалась для воссоздания атмосферы предвоенного или послевоенного времени, например в фильме С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1979) или в фильме М. Козакова «Покровские ворота» (1982).

(5) Полное имя — Кассиус Марселлус Клей-младший.

(6) Сергей Курехин (1954–1996), советский и российский музыкант-авангардист, композитор, с конца 1980-х активно сотрудничает с кинематографом, пишет музыку к более чем двум десяткам фильмов и снимается в кино: «Трагедия в стиле рок» (1988), «Сломанный свет» (1990), «Лох — победитель воды» (1991), «Комплекс невменяемости» (1992), «Два капитана 2» (1992), «Над темной водой» (1993).

время» (1987) любовная драма двух молодых людей разворачивается под хиты Вячеслава Бутусова и группы Nautilus Pompilius. В качестве названия фильма использована фраза из песни Бутусова «Никто мне не поверит»⁽⁷⁾, а сюжетной основы — его же песня «Взгляд с экрана»:

Она читала мир как роман,
А он оказался повестью.
Соседи по подъезду —
Парни с прыщавой совестью.
<...>
Ален Делон, Ален Делон не пьет одеколон.
Ален Делон, Ален Делон пьет двойной бурбон...

В этом же 1987 году в журнале «Огонек» выходит статья Алексея Балабанова и Владимира Суворова «Песни, которых мы не знаем», где авторы, по сути, проговаривают эстетическую позицию рок-музыканта в отечественной культуре. Их размышления касались в первую очередь свердловской рок-группы Nautilus Pompilius и Вячеслава Бутусова, однако кинематограф в силу своей собственной специфики распространял эти положения и в целом на экранного, подчеркнем, киногероя — рок-музыканта. Приведем ряд положений этой статьи:

...Их музыка не похожа на ностальгически-привычные, но давно забытые «Ландыши» или радостно-оптимистичную песенку о последней электричке. И за «ландышами», и за «электричкой», вспомните, вставал мир такой безоблачный, благостный и тихий, где самым большим несчастьем, пожалуй, была лишь ссора с любимой. Так хотелось, чтоб мир был именно таким...

У группы из Свердловска «Наутилус Помпилиус» видение мира несколько иное. В природе Наутилус-Помпилиус — довольно безобидная раковина-моллюск. Размножается она странным для нас, людей, способом — захлопывая створки, острыми краями отрезает свою плоть, которая становится самостоятельным организмом. Небезболезненная операция; а новый организм начинает жить — мягким и незащищенным, доступным любому хищнику.

Ребята из рок-группы режут на сцене по живому — по сердцам. Но то ли гром гитар, то ли собственная глухота заставляет иных критиков воспринимать поверхностно лишь сакраментальное «Ален Делон не пьет одеколон...» — как сказано в одной из песен.

(7) Альбом «Невидимка» (1985).

Можно презрительно кривиться, произвольно подергивая ногой в такт ритмам рока, можно считать его принадлежностью неглубокого ума, нечистой радостью посредственного вкуса, стремящегося к простым ответам на сложные вопросы. И среди поколения шестидесятых, выросшего на песенной культуре Окуджавы и Высоцкого, немало равнодушных к рок-музыке. Высоцкий пел о нас (или о том, какими бы мы хотели быть), а чего там такого на неизвестном для многих английском пели «Битлз» или «Роллинг Стоунз»? Привлекали мелодия, ритм, «запретный плод» в конце концов. <...> Они неудобны, максималисты, вызывающе одеты в галифе, ботфорты и строгие френчи. Они непривычны тем, что стоят, жестко вставая в пол сцены, почти не двигаясь, бросают в зал; «Одни слова для кухонь — другие для улиц...» Ведь и мы говорили это же! Шепотом, на кухне. <...> Когда публика ревет, а зал огромен, Вячеслав Бутусов закрывает глаза. «Надо почувствовать боль. Я не могу петь, пока не чувствую текста, пока не проживаю песню вмиг. Пока мне самому „все равно“, петь я не могу. Тогда уж лучше вообще молчать...» Таково их кредо — молчать, пока не почувствуешь боль собственной душой. <...>

Когда умолкнут все песни, которых я не знаю,
В терпком воздухе крикнет последний мой бумажный пароход.
Мне стали слишком малы твои третьи джинсы,
Нас так долго учили любить твои запретные плоды.
Гудбай, Америка!..

Когда умолкают, уходят чужие песни — появляются свои. И проблемы — живые, ненадуманные. И боли свои — своей страны, своего народа, своего поколения. После своих слов сложно будет вернуться к рифмованному воспеванию под легкую музыку красот летней речки, необременительному и безопасному переливанию из пустого в порожнее.

Они понимают, что, если боль заменить «благами», исчезнет и «Наутилус». Хорошо им, наверное, будет тогда, когда у ровесников, у всех нас начнут исчезать пустоты в душах. Впрочем, они и тогда найдут, о чем сказать, потому как «эра безмятежности» не скоро наступит, да и вряд ли вообще достижима. <...> Так куда ж влечет нас рок? К тому времени, когда всеми будет осознана боль за свое Отечество, за свой народ и за себя, бывшего часто не гражданином, а всего лишь безответным «жителем». Затем они и на сцене... [1].

Именно в кинематографе Алексея Балабанова «новая искренность», пришедшая в советское культурное пространство с рок-культурой, получает свое максимальное раскрытие. «Боль своей страны, своего народа, своего поколения» станет не только сутью его творчества, но и зазвучит битами рока. В разное время его фильмы будет

сопровождать музыка Сергея Курехина, Земфиры⁽⁸⁾, Ю. Чичериной, групп «Аквариум», «АукцЫон», «Агата Кристи», «Сплин», «Би-2»⁽⁹⁾, «Крематорий», «Смысловые галлюцинации», «Танцы минус», «Маша и Медведи» и т.д. Неслучайно в последней картине Балабанова «Я тоже хочу» (2012) на небо принят именно Музыкант — персонаж рокера Олега Гаркуши. А творчество Вячеслава Бутусова и группы Nautilus Pompilius станет на долгие годы неизменным спутником лучших картин режиссера. Его культовый герой Данила Багров («Брат», 1997, «Брат 2», 2000) просто невымыслим без музыки «Наутилуса».

Рок-музыкант в российском кино: означающее без означаемого

К началу девяностых годов интерес к образу рокера и рок-музыке в отечественном кинематографе падает (остается, пожалуй, лишь упомянутый Балабанов). Революция закончилась, наступили будни, и данный персонаж становится неактуальным. На экране его сменяют другие герои. Да и массовый интерес в стране к рок-музыке проходит — ее вытесняет попса. Данный спад совпадает с уходом из жизни сразу нескольких ведущих рок-музыкантов: Цоя, Башлачева, Я. Дягилевой, Науменко. Происходит повсеместное закрытие рок-клубов: свою функцию они выполнили. На смену протесту приходит идейная переориентация экранного героя на западные ценности — это явление становится мейнстримом.

В 1992 году после гибели Цоя в автокатастрофе Алексей Учитель снова обращается к личности музыканта в своем документальном фильме «**Последний герой**». Цой в нем показан как последний герой, в которого верит молодежь перестроечной эпохи. Рухнет страна, и рухнут все надежды. На смену этому придет совершенно негероическое время, в котором режиссеры тем не менее будут по-прежнему пытаться угадать героя нового времени, и ничего новее, чем рок-музыкант и... Цой, найти не смогут. Причем если в перестройку за этим образом действительно были скрыты смыслы, то в двухты-

сячных — одни симулякры и отсутствие смыслов («2-АССА-2», 2008; «Игла Remix», 2010; «Лето», 2018; «Цой», 2020).

Люди, которые шли в авангарде рок-культуры, были людьми, уважаемыми у перестроечной молодежи за искренность и смелость в текстах. Пели и творили не славы и денег ради, а по велению души! Цой и Кинчев всей своей жизнью доказали право называться деклассифицированными элементами. Сегодня сложно представить, чтобы кто-то из существующих рок-музыкантов запел с тем же критическим пафосом. Особенно, если речь идет о музыке в кино, очень сильна самоцензура. Поэтому русский рок в лучшем его понимании умер, а на смену ему пришли мальчишки и девочки из шоу-бизнеса. Революционеров больше нет. Только шоумены, типа Шнура (С.В. Шнурова). Но есть потребность у киноэкрана в новых героях, ярких и социально заряженных.

Любопытной тенденцией конца девяностых годов в российском кино можно назвать «реабилитацию» культовых для перестройки и девяностых героев рок-музыканта и народного мстителя, которые, пройдя шлифовку временем, обретут новое звучание, отражая текущую ситуацию духовной истощенности и отсутствия смыслообразующих ориентиров. Парадоксальность ситуации заключается в том, что для девяностых подобные персонажи как раз и выступали источником смыслов, властителями дум, нравственной и физической опорой для народа, заблудившегося в хаосе лихолетья.

(8) Внесена Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

(9) Лева Би-2 — Егор Михайлович Бортник внесен Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов.

Список литературы:

- 1 Балабанов А., Суворов В. Песни, которых мы не знаем // Огонек. 1987. № 39. URL: <https://naunaunau.narod.ru/articles/0064-ogonek-1987/> (дата обращения 18.09.2023).
- 2 Карпов Д.Л. Рок и рок-герои в советском и российском кинематографе второй половины 1980 – первой половины 1990 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст / Уральский государственный педагогический университет. Вып. 21. Екатеринбург; Тверь, 2021. С. 4–17.
- 3 Михальчи Е.В. Изучение социальной стратификации советского общества в период 1986–1991 гг. в стихах В.Р. Цоя // Научный вектор Балкан. 2020. Т. 4. № 1 (7). С. 77–80. <https://doi.org/10.34671/SCH.SVB.2020.0401.0017>.
- 4 Михеева Ю.В. Рок-музыка в позднесоветском кино: между новой реальностью и старой театральностью // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 3. С. 147–158.
- 5 Рубаненкова Ю.А. Политика и общество сквозь призму русского рока: позднесоветский и постсоветский периоды // Clio Moderna-2: европейские историко-культурные исследования в контексте глобальной истории: Материалы всероссийской научной конференции / Ред. Н.Н. Баранов, К.А. Беспалова и др. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2022. С. 100–107.
- 6 Садовски Я. «Взломщик» в контексте культуры перестроечной модели // Русская рок-поэзия: текст и контекст / ФГБОУ ВО «УрГПУ». Вып. 17. Екатеринбург; Тверь, 2017. С. 278–286.
- 7 Цукер А.М. Рок в отечественном кинематографе 1980-х годов // Музыкальная академия. 2019. Вып. 4. URL: <https://mus.academy/articles/rok-v-otechestvennomkinematografe-1980> (дата обращения 18.09.2023).
- 8 Эвалльё В.Д. Демонизация образа рок-музыканта в западном кинематографе // Художественная культура. 2021. № 2. С. 344–365. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-344-365>.
- 9 Эпштейн М. Каталог новых поэзий // Современная русская поэзия после 1966 года: Двухязычная антология. Берлин: Oberbaum Verlag, 1990. С. 359–367.

References:

- 1 Balabanov A., Suvorov V. Pesni, kotory'kh my ne znaem [Songs We Don't Know]. *Ogonek*, 1987, no. 39. Available at: <https://naunaunau.narod.ru/articles/0064-ogonek-1987/> (accessed 18.09.2023). (In Russian)
- 2 Karpov D.L. Rok i rok-geroi v sovetskom i rossiiskom kinematografe vtoroi poloviny 1980 – pervoi poloviny 1990 gg. [Rock and Rock Heroes in Soviet and Russian Cinema of the Second Half of the 1980s – the First Half of the 1990s]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], Ural State Pedagogical University, Issue 21. Ekaterinburg, Tver', 2021, pp. 4–17. (In Russian)
- 3 Mikhal'chi E.V. Izuchenie sotsial'noi stratifikatsii sovetskogo obshchestva v period 1986–1991 gg. v stikhakh V.R. Tsoya [The Study of the Social Stratification of Soviet Society in the Period of 1986–1991 in the Poems of V.R. Tsoy]. *Nauchnyi vektor Balkan*, 2020, vol. 4, no. 1 (7), pp. 77–80. <https://doi.org/10.34671/SCH.SVB.2020.0401.0017>. (In Russian)
- 4 Mikheeva Yu.V. Rok-muzyka v pozdnesovetskom kino: mezhdou novoi real'nost'yu i staroi teatral'nost'yu [Rock Music in Late Soviet Cinema: Between the New Reality and the Old Theatricality]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 2014, no. 3, pp. 147–158. (In Russian)
- 5 Rubanenkova Yu.A. Politika i obshchestvo skvoz' prizmu russkogo roka: pozdnesovetskii i postsovetskii periody [Politics and Society through the Prism of Russian Rock: The Late Soviet and Post-Soviet Periods]. *Clio Moderna-2: evropeiskie istoriko-kul'turnye issledovaniya v kontekste global'noi istorii: Materialy vserossiiskoi nauchnoi konferentsii* [Clio Moderna-2: European Historical and Cultural Studies in the Context of Global History: Proceedings of the All-Russian Scientific Conference], eds. N.N. Baranov, K.A. Bespalova et al. Ekaterinburg, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2022, pp. 100–107. (In Russian)
- 6 Sadovskii Ya. "Vzломщик" v kontekste kul'tury perestroechnoi modeli [The Cracker in the Context of the Culture of the Perestroika Model]. *Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], Ural State Pedagogical University, Issue 17. Ekaterinburg, Tver', 2017, pp. 278–286. (In Russian)
- 7 Tsuker A.M. Rok v otechestvennom kinematografe 1980-kh godov [Rock in the Russian Cinema of the 1980s]. *Muzykal'naya akademiya*, 2019, issue 4. Available at: <https://mus.academy/articles/rok-v-otechestvennomkinematografe-1980> (accessed 18.09.2023). (In Russian)
- 8 Evallyo V.D. Demonizatsiya obraza rok-muzykanta v zapadnom kinematografe [The Demonization of a Rock Musician's Image in Western Cinema]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 2, pp. 344–365. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-2-344-365>. (In Russian)
- 9 Epshtein M. Katalog novykh poezii [Catalog of New Poetry]. *Sovremennaya russkaya poehziya posle 1966 goda: Dvuhyazychanaya antologiya* [Modern Russian Poetry after 1966: A Bilingual Anthology]. Berlin, Oberbaum Verlag, 1990, pp. 359–367. (In Russian, German)