

Гармония распада: ранние записи «Коммунизма» в междисциплинарном ракурсе

САРА
МАНЦИ

ВВЕДЕНИЕ: В ПОИСКАХ МЕТОДА

Задуманный в 1988 году Егором Летовым, Константином Рябиновым (Кузя Уо) и Олегом «Манасером» Судаковым альбом «На советской скорости» является первым (и, пожалуй, одним из самых знаковых) творческим продуктом концептуального проекта «Коммунизм». Работа основана на принципе радикального коллажа: тексты целиком взяты из советского песенника хрущевского периода, а музыкальная основа представляет собой семплы западных эстрадных исполнителей – таких, как Франсис Гойя и Поль Мориа, – или оригинальные композиции в стиле гаражного панка¹. Этот разрыв между лирическим оптимизмом официальной советской оттепельной поэзии и специфическим саундом, где лаунж периодически сменяется жестким абразивным звучанием, порождает мощный эффект остранения и провоцирует ожидаемую, учитывая перестроечный культурный фон, интерпретацию этого альбо-



Сара Манци (р. 1994) – филолог, специалист по российской рок-поэзии, независимый исследователь.

¹ См.: https://grob-hroniki.org/music/evolution/alb_k_nss.html.



ПРИЗРАКИ «КОММУНИЗМА»

ма в качестве акта антисоветской сатиры². Разумеется, такое толкование слишком многое упускает. Скорее мы имеем дело с произведением концептуального искусства, которое использует манипуляцию контекстом не столько для критики Советского Союза, сколько для переосмысления советского опыта в частном пространстве артистического сообщества.

Для дальнейшего анализа этой концептуальной работы будут применены несколько взаимодополняющих теоретических подходов. Во-первых, предложенная здесь трактовка опирается на тезис Дэвида Бирна, сформулированный в первой главе книги «Как работает музыка», согласно которому, значение музыки в большей степени определяется контекстом ее восприятия и создания, а не ее внутренними качествами³. Во-вторых, используется подход антрополога и археолога Льва Клейна, который утверждает, что музыкальные и гармонические структуры того или иного исторического периода отражают социальную психологию и культурные напряжения породившей их эпохи⁴. В этой методологической оптике альбом предстает не как подборка сатирических кавер-версий, а как утонченная культурная критика, опосредующая восприятие слушателя и деконструирующая основополагающие мифы советской идеологии. Важная для последующих размышлений о «Коммунизме» брехтовская идея остранения намеренно использовалась в качестве приема и самим коллективом, о чем свидетельствуют интервью Олега Судакова⁵. Кроме того, важнейшими аналитическими инструментами послужили для нас теория игры Йохана Хейзинги и исследования ранней – российской и советской – звукозаписи, проведенные Валерием Золотухиным⁶.

В статье выдвигается следующий тезис: альбом «На советской скорости» – это не просто пародия, а перформативная реализация авангардно-коммунистической утопии внутри «магического круга» студии звукозаписи⁷. Также утверждается, что сама материальность записи, с ее шумами и искажениями, не выступает вторичным артефактом по отношению к перформансу, а является элементом, повышающим документально-художественную ценность произведения.

2 Поскольку альбом не содержит оригинальных произведений, это затрудняет филологический анализ и, следовательно, требует междисциплинарного подхода, который будет применен в соответствии с излагаемой теоретической базой.

3 BYRNE D. *How Music Works*. San Francisco: McSweeney's, 2012; рус. перев.: БИРН Д. *Как работает музыка*. М.: Альпина Диджитал, 2017.

4 Клейн Л. *Гармонии эпох. Антропология музыки*. СПб.: Евразия, 2012. С. 8–24. Клейн отчасти предвосхищает концепцию, изложенную в книге Бирна.

5 Корчинский А., Манци С. *Интервью с Манеджером. 20 ноября 2024 года*. РГУ (Москва) (архив авторов).

6 Золотухин В. *Голос и воск. Звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс*. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

7 Первые наброски этих размышления были представлены автором на съезде молодых славистов (Collettivo Giovani Slavisti) в Неаполе 19 июня 2025 года.

жественную ценность записи, превращая ее в материальный след этой исполненной утопии. Исследование всех вышеуказанных элементов в их совокупности позволяет частично соотносить творческий метод проекта «Коммунизм» с концепцией *bricoleur*, разработанной Клодом Леви-Строссом.

САРА МАНЦИ
ГАРМОНИЯ РАСПАДА...

КОНТЕКСТ И ДИССОНАНС: КОНЦЕПЦИИ БИРНА, ЮРЧАКА И КЛЕЙНА

Дэвид Бирн утверждает, что творческий процесс невозможно представить без адаптации к существующим форматам и контекстам: «все мы, пусть и неосознанно, инстинктивно, стремимся к тому, чтобы соответствовать уже существующим форматам»⁸. Этот тезис автор доказывает в главе «Творчество задом наперед». «На советской скорости» – пример, особенно хорошо вписывающийся в предложенную Бирном перспективу⁹: значение альбома заключается не в текстах или музыке, взятых по отдельности, оно возникает из их несочетаемого союза, в конкретном историческом контексте конца 1980-х. Проект работает через монтаж несовместимых дискурсов, помещая официальную советскую риторику в звуковую оболочку, вызывающую ассоциации с западным потребительством или панк-нигилизмом. Такой акт деконтекстуализации и реконтекстуализации порождает новое, критическое значение. На первый взгляд этот процесс идеально вписывается в модель антрополога Алексея Юрчака¹⁰. Альбом не противопоставляет официальному дискурсу контрдискурс, а лишь перформативно воспроизводит его, опустошая изнутри.

Участие в ритуалах и повторение формул, утверждает Юрчак, стало настолько «гипернормализованным», что утратило свое мобилизующее значение, открывая пространство для альтернативных интерпретаций и ведения «нормальной жизни» внутри системы¹¹. Артисты «Коммунизма» действуют как «свои», то есть как люди, которые понимают ритуальную природу идеологического языка и эксплуатируют его как сырье. Использование же западной музыки напрямую отсылает к тому «воображаемому Западу», который, по мнению Юрчака, мирно

8 Бирн Д. *Указ. соч.* С. 11.

9 Правда, говоря о форматах, Бирн имеет в виду прежде всего места исполнения – клубы, концертные площадки и так далее. «Коммунизм» же был чисто студийным проектом. О студийном пространстве как о «магическом круге» см. ниже.

10 Теория Юрчака была использована автором этой статьи и для анализа поэтики Егора Летова. См.: MANZI S. «*Il reparto non si accorse del soldato caduto*»: *memoria, guerra e decostruzione nell'opera di Egor Letov* // ROVAI F., SABBATINI M. (Curatore). *Fenomenologie della memoria*. Pisa: Pisa University Press, 2025. P. 307–322.

11 Юрчак А. *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 555.



сосуществовал с символами советской власти, образуя «иные», параллельные советскому, миры в одном с ним культурном пространстве¹².

Лев Клейн в книге, написанной из археологической перспективы (причем не только с профессионально-дисциплинарной точки зрения, но в том смысле, который придал «археологии» Мишель Фуко, о чем Клейн сам говорит в начале книги), отмечает, что у каждого исторического периода есть своя «гармония», отражающая его напряжения и устремления. Эта «гармония» образуется наложением своего рода слоев. Здесь нет линейного развития, речь идет о скачках вперед и назад. Метафора слоев чрезвычайно полезна и для понимания специфики проекта «Коммунизм». Так, «На советской скорости» создает фундаментальную дисгармонию, сталкивая два социальных контекста. Во-первых, пласт, или слой, текстов (сопровождаемый западной музыкой) (1950–1960-е) функционирует как воплощение официальной психологии хрущевской оттепели, основанной на принудительном оптимизме и коллективной мобилизации для построения коммунизма. Во-вторых, культурный слой эпохи создания альбома (1988) – психология перестройки, эпохи глубокого цинизма, разочарования и пересмотра прошлого.

Получилась не советская музыка и не западная, а само трение между ними. Этот диссонанс и есть истинная «гармония» эпохи застоя и распада, эпохи, определяемой непреодолимым разрывом между идеологическим представлением и проживаемой реальностью. Работа «Коммунизма» – это археологические раскопки, «археология музыки» (Лев Клейн), когда раскапывается предыдущий культурный слой, чтобы показать его неадекватность настоящему. Как будет показано далее, проект не ограничивается созданием пространства «вненаходимости» (Алексей Юрчак), но пытается его преодолеть, воплощая в себе идеал рухнувшей советской мечты.

ПРОЕКТ КАК *НОМО ЛУДЕНС*: УТОПИЯ В «МАГИЧЕСКОМ КРУГЕ» ГРОб-СТУДИИ

Элементом, который придает consistency применяемой здесь аналитической стратегии и позволяет понять программное значение названия «Коммунизм», является теория игры Йохана Хейзинги¹³. Для этого исследователя игра, являющаяся основополагающей культурной деятельностью, – это свободная деятельность, отделенная от бытовой жизни и проис-

12 Там же. С. 312. В реальности такие миры, несмотря на радикальную разность, все же каким-то образом взаимодействуют друг с другом.

13 См.: Хейзинга Й. *Homo Ludens. Человек играющий*. М.: Азбука, 2024.

ходящая в определенных границах времени и пространства («магический круг») по установленным правилам. Согласно Зиммерману и Текинбас¹⁴, «магический круг» – это граница, которая отделяет игры от повседневной жизни, создавая особое пространство со своими правилами и значениями. Артист больше не творец *ex nihilo*, а куратор, сборщик, игрок¹⁵. Внутри этого пространства правила внешнего мира и официального дискурса приостанавливаются. Студия звукозаписи Егора Летова («ГрОб-рекордс») и становится таким «магическим кругом». Артисты не создают музыку о коммунизме или против Советского Союза; они играют с материалами и готовыми клише. Эту игру можно описать через три фундаментальных фактора, выделенных Хейзингой¹⁶.

Правила: проект устанавливает для себя четкие установки: использовать только тексты из определенного источника (песенника) и только музыку из другого контекста (западного) или создавать намеренно диссонирующие оригинальные партитуры. Голос Летова должен быть безличным медиумом для «чужой речи».

Свобода: действие является добровольным и происходит вне всякого официального заказа, представляя собой пространство абсолютной творческой автономии.

Отделенность: то, что происходит в студии, – это нечто «иное», чем реальная жизнь. Оптимизм текстов нереален, как нереально и расслабление от музыки. Это третья реальность, созданная самой игрой¹⁷.

Коммунистическая утопия в ее авангардном изводе (Пролеткульт, ЛЕФ) стремилась уничтожить различие между искусством и жизнью, превратить жизнь в коллективный творческий акт (понятие «жизнетворчество»). Этот проект провалился, новое революционное искусство окаменело в каноне социалистического реализма, который вновь ввел жесткую иерархию в отношении художника-демиурга и массы. Проект «Коммунизм» возобновляет авангардную утопию и реализует ее, но в игровой форме. В пространстве студии границы между искусством и жизнью отменяются: «жизнь» (тексты пропаганды, потребительская музыка) становится непосредственно материалом «искусства» без традиционного авторского посредничества. В этой перспективе важно помнить, что, по мнению Хейзинги, игра не должна иметь экономической цели (предположение, за которое ученого много критиковали, поскольку произведения искусства

14 ТЕКИНБАŞ К., ЗИММЕРМАН Е. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge: MIT Press, 2003. P. 93–95.

15 Такая черта типична для концептуализма в широком понимании этого термина.

16 У Хейзинги нет прямого использования понятия «магический круг», но вся его работа это понятие предвосхищает.

17 Хотя парадоксальным образом, проект использует материал из жизни (манифест «Концептуализм внутри»).



часто связаны с прибылью), и «Коммунизм» соответствует этой характеристике. Это акт интерпретации эстетики коммунизма: интеллектуальная собственность отменяется, материалы «коллективизируются» и собираются в новое произведение. Таким образом, название проекта – это не просто провокация. Утопия реализуется единственно возможным способом и в единственно возможном месте – как серьезная и культурно продуктивная игра внутри «магического круга».

Проект «Коммунизм» возобновляет авангардную утопию и реализует ее, но в игровой форме. В пространстве студии границы между искусством и жизнью отменяются: «жизнь» (тексты пропаганды, потребительская музыка) становится непосредственно материалом «искусства» без традиционного авторского посредничества.

«МОЗАИЧНАЯ КУЛЬТУРА» И КРИЗИС БОЛЬШОЙ ГАРМОНИИ

Некоторые ключевые треки альбома позволяют увидеть эту динамику в действии.

«Америку догоним на советской скорости»: текст – это гимн грядущей победе над США в технологическом и экономическом соревновании, причем победе на их же поле – кукурузном (центральная тема хрущевской пропаганды). Слова вызывают образ стремительного движения, неудержимой гонки в будущее. Однако музыкальная основа – композиция «Porscop» в версии оркестра Тома Спенсера, повторяющаяся электронная мелодия без героического развития. Это столкновение усиливается немusicalным контекстом: на обложке альбома изображена неподвижная очередь людей на холоде¹⁸ – само олицетворение застоя. «Советская скорость», таким образом, раскрывается как оксюморон: скорость, почти равная нулю. Монотонное и лишённое пафоса вокальное исполнение Летова превращает триумфальный гимн в механическую издевательскую литанию, обнажая разрыв между проецируемой идеологией и проживаемой реальностью.

«Это счастье для тебя, человек!»: текст призывает к жертвенности и приятию трудного пути во имя будущего коллек-

18 Работа художника Владимира Любаварова «Очередь».

тивного счастья: «Ты однажды шагнешь за порог / И поверишь в друзей своих. / Не ищи ты легких дорог, / Потому что не будет их». Музыка – оригинальная композиция Егора Летова, исполненная с сырым панковским звуком, полным фидбэка и дисторшна. Сопоставление производит гротескный эффект: счастье предстает не как спонтанная эмоция, а как приказ, отданный с натянутой улыбкой. Героический пафос текста аннулируется разочарованной брутальностью музыки, раскрывая предписывающий и принудительный характер идеологии, которая навязывает счастье как долг.

Для углубленного анализа методологии проекта можно рассмотреть еще два трека, иллюстрирующие разные грани той же игровой концептуальной стратегии.

«Здравствуй, труд!»: этот трек – пример остраивающего сопоставления, характерного для альбома. Текст, перевод с туркменского, – ода труду как источнику радости и коллективного свершения, столпу советской этики. В качестве музыкальной основы выбрана «Sleepy Shores» («Сонные берега») в исполнении оркестра Франсиса Гойи, чрезвычайно томная, мечтательная и меланхоличная инструментальная мелодия, архетип музыки для залов ожидания. Смысл заключается не в восхвалении труда и не в расслабляющей музыке, а в их столкновении. «Здравствуй, труд!» рядом с «Сонными берегами» становится ироничным комментарием к застою. Призыв к действию нейтрализуется атмосферой апатии и оцепенения. Трек сталкивает официальную психологию мобилизации с реальной психологией усталости и разочарования позднесоветской эпохи. Игра здесь заключается в ассоциировании двух противоположных понятий. Возникающий диссонанс – нарушенная гармония целой эпохи. Это игровой акт, который вскрывает перформативную абсурдность дискурса о труде, лишая его всякой серьезности и превращая в сюрреалистическую мантру, произносимую под звуковое сопровождение, отрицающее все его предпосылки.

«Марш энтузиастов»: в отличие от предыдущего трека, здесь «Коммунизм» не использует западный семпл, а создает собственную музыкальную основу авторства Летова и Кузи Уо. Текст же – одна из самых известных песен сталинского кинематографа, гимн индустриальному оптимизму из фильма «Светлый путь» (1940). Оригинальная музыка Исаака Дунаевского – пример советского *grandeur*, созданный для вдохновения масс. Версия «Коммунизма», напротив, хаотичный, грязный и намеренный *lo-fi*. Это уже не простое сопоставление, а акт переписывания и профанации. Перепевая «Марш энтузиастов» в панковской манере, то есть радикально «неавторитетным» образом, «Коммунизм» обнажает его опустошенную форму и разрушает остатки сакральной ауры.



Два последних примера демонстрируют универсальность стратегии «Коммунизма»: будь то коллаж из разнородных материалов или пародийное переписывание канона, цель остается той же – использовать формы официального дискурса как игровое поле для выявления противоречий этого дискурса и в то же время антропологической реализации художественной утопии, основанной на коллективизации и деконструкции культурного материала.

Художественный механизм, делающий эту деконструкцию эффективной, – брехтовское остранение, упомянутое Олегом Судаковым в качестве руководящего принципа проекта. Извлекая текст из первоначального идеологического контекста и «прививая» его к несочетаемому звуковому телу, артисты заставляют слушателя воспринимать высказывание не как лозунг, а как новый и проблематичный объект. Этот процесс не просто вписывается в упомянутую выше модель «гипернормализации» (Алексей Юрчак), но радикализует ее. «Коммунизм» не только перформативно использует официальный язык – он переплавляет его через призму остранения. Деятельность проекта воплощает двойное движение: с одной стороны, деконструкция советского языка и воображаемого мира через игровые стратегии; с другой – построение альтернативного утопического пространства через создание лаборатории коллективного эксперимента. Это не только критический, но и *учреждающий* акт, обретающий бытие в собственной антропологии искусства.

Возникающий диссонанс – это не только столкновение двух социальных психологий, но и результат намеренного художественного жеста, который, как утверждает в манифесте Летова и Рябинова, стремится выразить «абсурдность, кошмарность и игривость»¹⁹ реальности, поскольку ни один художник не смог бы сделать это эффективнее, чем сама реальность. Можно сомневаться в искренности авторов, когда они утверждают, что все тексты были подобраны случайным образом, однако если допустить, что это правда, то, возможно, творческому процессу здесь будет соответствовать не коллаж, а бриколаж.

Привлекая концепцию Клода Леви-Стросса, можно выдвинуть аргумент, что творческий метод «Коммунизма» пытается отобразить – вольно или невольно – некое «первобытное мышление» и что их художественно-антропологический проект завершается созданием мифа. Метод, основанный на случайном отборе и коллаже существующих текстов и звуков, является прекрасным примером того, что Леви-Стросс называет *bricolage*²⁰. В отличие от инженера, который создает свои ин-

19 Летов Е., Уо К. *Концептуализм внутри* // Контр Культ Ур'а. 1989. № 1 (https://grob-hroniki.org/article/1989/art_1989-07-25a.html).

20 Леви-Строс К. *Первобытное мышление*. М.: Республика, 1994. С. 126–130.

струменты и материалы с нуля, *bricoleur* работает с конечным набором существующих элементов, собирая их в новые конфигурации²¹.

Леви-Стросс отмечает, что мифологическое мышление возникает «из обломков [*en bribes et en morceaux*], остатков психологических или исторических процессов, которые в качестве таковых лишены необходимости»²². Точно так же «Коммунизм» не создает новых текстов, а повторно использует фрагменты советской культуры и идеологии, обращаясь с ними как с найденными артефактами. Этот процесс является проявлением «науки конкретного»²³, которая организует мир не через абстрактные концепты, а через манипуляцию чувственными объектами, уже наполненными историей.

Этот акт бриколажа неразрывно связан с созданием мифов. Для Леви-Стросса миф – это не дологическое объяснение, а логическая система, которая служит для урегулирования противоречий. Миф «использует структуру, чтобы создать некий абсолютный объект, выглядящий как совокупность событий (поскольку во всяком мифе рассказывается какая-то история)»²⁴. Проект «Коммунизм» следует той же схеме: беря случайные элементы советского мира, он навязывает им новую структуру (песню, альбом). Эта сборка, однажды структурированная, создает неожиданный нарратив: миф позднего советского периода. Это не официальный миф государства, а контрмиф, раскрывающий напряженность и скрытую логику коллективного сознания. Случайно выбирая тексты из верхних (пропаганда) и нижних слоев (детский фольклор) советской культуры, «Коммунизм» демонстрирует неявные бинарные противопоставления (официальное/частное, серьезное/абсурдное, взрослое/детское), которые были истинными координатами советской жизни. В этом смысле такой антропологический проект не ограничивается документированием, но создает новый миф. Он превращает обломки рушащейся идеологии в связный рассказ, раскрывающий ее внутреннюю структуру, показывая, что «дикое мышление» является универсальным человеческим механизмом придания смысла миру²⁵.

Опираясь на идеи Валерия Золотухина, мы можем также поставить под вопрос расхожее представление о том, что низкое качество записей «ГрОб-рекордс» является техническим ограничением. Напротив, запись следует понимать как культурный артефакт, как самостоятельную форму перформанса.

21 Там же. С. 127.

22 Там же. С. 140.

23 Там же. С. 12.

24 Там же. С. 134.

25 То, что Летов стремится к поиску примитивного, базового мышления подтверждается еще в: ТЕМИРШИНА О. *Язык и мир Егора Летова*. СПб.: Скифия, 2024.



Золотухин утверждает, что шумы, шипение и искажения не уменьшают, а наоборот, усиливают эффект аутентичности, действуя, как воск, запечатлевающий материальный отпечаток живого выступления. Если принять эту позицию, то для «Коммунизма», шум – это не дефект, а звуковое свидетельство игры, происходящей в «магическом круге». *Lo-fi* звук, искажения и несовершенства становятся осязаемым доказательством подлинности творческого акта, происходящего вне официальных и профессиональных кругов. Таким образом, запись не просто документирует исполненную утопию – она и есть утопия, превращенная в звуковой объект.

«Коммунизм» превращает обломки рушащейся идеологии в связный рассказ, раскрывающий ее внутреннюю структуру, показывая, что «дикое мышление» является универсальным человеческим механизмом придания смысла миру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«На советской скорости» – это произведение, которое выходит за рамки сатиры, становясь сложным перформативным актом, обретающем собственную специфику именно в художественном действии. Сквозь призму исследований Бирна и Юрчак мы замечаем, как альбом становится шедевром контекстуальной манипуляции, где смысл возникает из трения между разнородными дискурсами, музыкальными и культурными кодами. С помощью «археологических» инструментов Клейна мы раскрываем другой слой и видим, что альбом может быть понят как комментарий к столкновению между предписанной социальной психологией утопии и разочарованной реальностью ее терминальной фазы. Но ко всему прочему альбом предстает не только как шедевр контекстуального переосмысления (Бирн, Юрчак) или сейсмограф социальной психологии (Клейн), но и как сложный перформативный акт, реализующий эстетическую утопию через игру (Хёйзинга).

Именно теория Хёйзинги раскрывает глубокий смысл проекта. «Коммунизм» осуществляет операцию «музыкальной археологии», которая одновременно является игрой: внутри «магического круга» студии обломки советской идеологии становятся кирпичиками для нового художественного строения. В этом игровом акте парадоксальным образом реализуется сущность коммунистической/авангардной утопии: унич-

тожение дистанции между искусством и жизнью. Альбом не просто критикует коммунизм – он воплощает его эстетические принципы в форме игры, доказывая, что утопия, потерпев неудачу как политический проект, может выжить как радикальная художественная практика. В этом смысле «На советской скорости» остается важнейшим документом для понимания не только конца Советского Союза, но и силы музыки и игры в художественно-антропологическом измерении, способном создавать смысл через деконструкцию и рекомпозицию разных миров.

Привлекая теорию бриколажа Леви-Стросса, мы можем уточнить специфику «коммунистического» концептуализма: через игру участники проекта прикасаются к «первобытному мышлению», использующему готовые элементы вместо создания новых, работают с обломками советской культуры как артефактами «науки конкретного». Бриколаж создает мифы для разрешения противоречий, а «Коммунизм» формирует новый миф из элементов советского и западного миров. Начиная с бинарных оппозиций (официальное/частное, серьезное/абсурдное) проект раскрывает истинные координаты советской реальности, демонстрируя «дикое мышление» как метод осмысления и создания. Наконец, теория звукозаписи, предложенная Золотухиным, дала нам ключ к пониманию значения *lo-fi* эстетики: шум и искажения – это не дефекты, а печать подлинности, которая превращает саму пленку в осязаемый артефакт реализованной утопии.

САРА МАНЦИ

ГАРМОНИЯ РАСПАДА...

