

«Коммунизм» vs «Коллективные действия»: концептуализм как освобождение

КИРИЛЛ
КОРЧАГИН

Вопрос о Егоре Летове и концептуализме отнюдь не нов. Собственно, сам Летов запустил эту полемику в 1989 году, когда на страницах самиздатовского журнала «Контр Культ Ур'а» появился манифест «Концептуализм внутри», написанный в соавторстве с Константином Рябиновым, известным также под абсурдистским псевдонимом Кузя Уо¹. С тех пор попытки говорить о Летове в связи с концептуалистским движением не прекращались, однако в них нельзя не заметить некоторой однобокости: в этих работах – как правило, написанных исследователями рок-поэзии, а то и вовсе поклонниками Летова – концептуализм воспринимался как монолитная система, каковой тот никогда не был, а сам Летов, направив своих поклонников по этому следу, в дальнейшем от концептуализма дистанцировался – возможно, в силу того, что это слово превратилось в бренд, используемый московскими литераторами и художниками, которые в первые постсоветские годы стремительно превращались в новый истеблишмент².

Хотя в воспоминаниях друзей и товарищей Летова нередко звучит утверждение, что он считал себя в первую очередь поэтом, а не музыкантом³ и еще при жизни вышли несколько сборников его стихов, от литературного мира он держался в стороне, если не принимать в расчет мимолетного «романа» с Эдуардом Лимоновым и его партией, где литература, кажется, не играла особой роли. Самому Летову современный литературный мир был почти незнаком, хотя в литературе модернизма и авангарда он ориентировался свободно и его песни



Кирилл Корчагин
(р. 1986) – филолог,
переводчик, ведущий
научный сотрудник
Института русского
языка имени В.В. Вино-
градова РАН.

1 Летов Е., Уо К. *Концептуализм внутри* // Контр Культ Ур'а. 1989. № 1. С. 31–35.

2 Это вызвало негативную реакцию и внутри концептуалистского круга – у Всеволода Некрасова: Кукулин И., Липовецкий М. *Партизанский логос. Проект Дмитрия Александровича Пригова*. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 316–359; Павловец М.Г. *Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX – начало XXI века*. М.: ВШЭ, 2025. С. 388–398.

3 Вдова Летова – Наталья Чумакова – вспоминала, что тот считал себя именно поэтом, а не музыкантом (Костылева Е. *Сияние обрушится вниз* // Сеанс. 2011. № 45-46). О поэтических источниках творчества Летова см.: Янкелевич М. «Среди зараженного логики мира»: *Егор Летов и Александр Введенский* // *Поэт Александр Введенский: сборник материалов* / Под ред. С. Кудрявцева, К. Ичин. М.; Белград: Гиляя, 2006. С. 238–259; Давыдов Д. *Дадаизм внутри: смыслы Егора Летова* // Арион. 2014. № 4. С. 41–77.



наполнены отсылками к ней⁴. Несмотря на это, для молодых поэтов Летов стал во многом образцовой фигурой, вызвав на рубеже 1990–2000-х шквал подражаний, однако возможны они были именно потому, что он игнорировал конвенции литературного сообщества, вдохновляя молодых поэтов сделать первый шаг, не оглядываясь на старших.

Однако одно из ранних поэтических впечатлений Летова, еще до Александра Введенского и обэриутов, которыми он сильно увлекался, было связано как раз с продукцией концептуалистского круга, а именно – с творчеством Андрея Монастырского. В литературе о Монастырском, количество которой увеличивается с каждым годом в геометрической прогрессии, существует странный перекосяк: если его творчество в рамках группы «Коллективные действия» исследовано очень детально, то довольно большой корпус литературных текстов, включающий 400-страничную поэму «Поэтический мир», несколько сборников стихов и автофикциональную повесть «Каширское шоссе», привлекает внимание только от случая к случаю. Помимо того, что без этих текстов сложно составить объемное представление о «Коллективных действиях» и в целом о деятельности концептуалистов, они оказываются важны и для нашей темы – по всей видимости, именно тексты Монастырского оказались источником вдохновения для Летова, проживавшего за две с половиной тысячи километров от концептуалистской Москвы. С их помощью он смог переосмыслить вполне традиционную практику радиоколлажа, центральную для проекта «Коммунизм», как часть общеконцептуалистского художественного языка.

Чтение ранних стихов Летова, собранных и опубликованных⁵, наводит на мысли о множестве внешних источников для его формирующейся манеры, еще не совсем такой, какой она предстает в позднейших песнях. В бедной фактами книге о Летова, написанной музыкальным журналистом Максимом Семеляком, встречается важное для нашей темы упоминание

- 4 Ср. список любимых авторов, которых Летов привел в ответ на вопрос посетителя сайта «Гражданской обороны»: «Генри Миллер, Андрей Платонов, Оскар Уайлд, Гофман, Кэндзабуро Оэ, Ганс Эрих Носсака, Голдинг (“Наследники”), Маркес-Борхес-Кортасар, Б. Савинков, Варлам Шаламов, Федор Сологуб (“Мелкий бес”), А. Скардин (“Странствия и приключения Никодима Старшего”!!!), Юрий Олеся, О’Брайен во всех его ипостасях, Касарес, Виан, Кобо Абэ, Мирча Элиаде, Даниэль Пеннак, Кундера, Рей Бредбери, Акутагава, Дилан Томас, Георг Траэль, Станислав Лем, Ирвин Уэлш, Блейк, Джон Фанте, Селинджер, Пристли, Герберт Уэллс, Ежи Жулавски, Хантер Томпсон, Керуак, Бруно Шульц, Борис Акунин, Мураками Рю и Харуки, Достоевский, Стругацкий, Гоголь, Эдгар По, Дёблин (“Берлин, Александерплац”), Хармс, Введенский, Ильф и Петров, Леонид Андреев, Тадеуш Ружевиц, Андрей Битов, Зданевич, Терентьев, Крученых, Тимур Зулфикаров, Шекли, Саймак, Хайнлайн (“Чужак в чужой стране”), Пол Андерсон, Генри Каттнер, Кафка» (https://grob-hroniki.org/article/2005/art_2005-06-26a.html).
- 5 Основные издания: Летова Е. *Стихи*. М.: Хор, 2003; Он же. *Автографы. Черновые и беловые рукописи. Т. 1. 2002–2007*. М.: Культурное наследие, 2009; Он же. *Автографы. Черновые и беловые рукописи. Т. 2. 1990–1993*. М.: Сияние, 2011; Он же. *Автографы. Черновые и беловые рукописи. Т. 3. 1993–1997*. М.: Сияние, 2014; Он же. *Стихи*. М.: Выргород, 2011 (вышло три издания).

о знакомстве Летова с ранними поэтическими текстами Монастырского⁶. Никакими документированными высказываниями оно, правда, не подтверждается, но можно думать, что нечто подобное Летов мог произносить в частных беседах. К Монастырскому был близок старший брат Егора, Сергей – авангардный саксофонист, постоянный участник «Коллективных действий» и автор сайта, где документировались акции группы: известно, что для младшего брата он был основным источником информации о неофициальном искусстве. Как бы то ни было, стихи Монастырского и Летова довольно близки и по манере, и по особой меланхолической интонации, и по обращению к опыту сюрреалистической поэзии.

КИРИЛЛ КОРЧАГИН
«КОММУНИЗМ» VS «КОЛ-
ЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»:
КОНЦЕПТУАЛИЗМ КАК
ОСВОБОЖДЕНИЕ

В работах, написанных исследователями рок-поэзии, концептуализм воспринимался как монолитная система, каковой тот никогда не был, а сам Летов от концептуализма дистанцировался – возможно, в силу того, что это слово превратилось в бренд, используемый московскими литераторами и художниками, которые в первые постсоветские годы стремительно превращались в новый истеблишмент.

Если обозревать поэтическое творчество Летова в целом, то можно условно разделить его на две половины, причем более заметно это будет в тех текстах, которые оставались стихами, не превращаясь в песни. Первую половину составляют тексты 1980-х, переполненные сюрреалистическими мотивами, туманными описаниями сновидений, словно бы врывающимися в реальность, подчиняя ее собственной логике; сюрреалистическую лирику они напоминают и по форме – чаще всего в них отсутствуют рифмы и традиционные размеры, а язык приближен к разговорному, хотя и без того нагнетания общенной лексики, которым известно песенное творчество Летова второй половины 1980-х. Такие тексты напоминают то, что можно было увидеть в советских антологиях «прогрессивной» западноевропейской литературы – вроде «Новых голосов» (1981), представлявших послевоенную французскую лирику; среди советских поэтов близок к такой манере письма, помимо Монастырского, был ленинградский автор Геннадий Алексеев, сборники которого время от времени появлялись

6 Семеляк М. *Значит, ураган. Егор Летов: опыт лирического исследования*. М.: Individuum, 2024. С. 229.



и в официальной печати. В этих стихах «я» представлено как наблюдатель, смотрящий со стороны на причудливый и странный мир собственных сновидений:

Фонари освещали отекие липкие листья
И тихонько звенели как птицы во сне
Слетались немые стада насекомых
Влекомые призрачным светом дождя
Я тихо пошел, облаченный в одежды
Прозрачные черные горькие злые
Касаясь деревьев ошметками рук
Надежно укрытый покровом луны.
Я пел, как в тумане,
Бежал наугад,
И все бездорожья вели меня дальше
И я спотыкался, хрипел и стонал
И в ужасе слушал в лесу голоса...⁷

1985

В очень похожей манере написан самиздатский сборник Монастырского «Для двуного друга» (1972), относящийся к тому времени, когда до «Коллективных действий» и изобретения концептуализма было еще несколько лет:

Желтый пес,
где твой мертвый хозяин
Там, на пне,
где сидел он
схватив за ошейник тебя
чтобы я проходил...
Ибо осень кончалась
И надо спешить
бормотал я
и надо спешить⁸

Помимо тематического сходства, эти два текста близки в языковом отношении. Монастырский, как затем и Летов, подбирает прилагательные, плохо согласующиеся по смыслу с определяемым существительным, разбивая тем самым инерцию восприятия и остракая изображаемую сцену: «желтый пес» у Монастырского и «отекие липкие листья» у Летова (ср. в другом стихотворении Монастырского еще более показательное: «Так и заснул на снегу / с глупою трубкой в руках»⁹). Совпадают они и в активном использовании местоимения «я» и большого количества глаголов (*бежал, сидел, бормотал* и так далее), а также

7 Летов Е. *Стихи* [2003]. С. 114.

8 Монастырский А. *Поэтический сборник*. Вологда: Библиотека московского концептуализма, 2010. С. 9.

9 Там же. С. 19.

в общем ощущении приближения чего-то ужасного и, вероятно, смертоносного – словно герои текстов застряли в непрекращающемся саспенсе, который никак не может разрешиться.

Во втором периоде Летов осваивает новую и более оригинальную поэтическую форму, внешне напоминающую сказ¹⁰, которая на первый взгляд повествует о некоем забавном происшествии, на поверку представляющем описанием внутренней, сугубо экзистенциальной коллизии. Но и в подобных текстах можно заметить отдаленное эхо тех языковых приемов, которые Монастырский использует в своих ранних стихах. Поместим слева стихотворение Монастырского, а справа – Летова; обратите особое внимание на изобилие неожиданных прилагательных и в первом, и во втором тексте – *пышный, продажный мальчик vs драгоценный сапог* и так далее:

Натертый яблоком ветер
за руку с нищим у двери
прикинулся мальчиком
пышным, продажным,
и так вот под ветром
проходят последние дни
1972

Да, много воды утекло
Всеми соками радуги
А та, что осталась – так, не вода –
Демисезонное оледенение –
Даже не скрипнет под колесом
Не говоря уже о драгоценном моем
сапоге с каблучищем
А в небе алеет плывет раздается
Пятно неудачи доселе неслыханной
Дюже позорной
Нежданной
Негаданной¹¹
1995

В песнях с регулярных альбомов «Гражданской обороны» как будто можно видеть контраст с этой несколько отрешенной манерой. В них «я» чаще всего имеет взрывной характер – оно переживается как непрерывная истерика, внутри которой только и может быть обретена полнота присутствия. Такое «я» наделено мощной центробежной силой: взрываясь, оно разносит свои частицы по всему миру. К взрыву нередко ведет избыточность характеристик, которыми наделяется «я» – они многообразны и взаимоисключающи, причем визуальная метафора для этих процессов была разработана самим Летовым

10 Не вдаваясь в довольно обширную полемику о том, что понимать под сказом в русской литературе, отошли к соответствующему разделу в «Нарратологии» Вольфа Шмида, где различаются «характерный» и «орнаментальный» сказ, причем тексты Летова подходят под определение второго: «Орнаментальный сказ – это гибридное явление, основывающееся на парадоксальном совмещении исключаящих друг друга принципов характерности и поэтичности. От собственно сказа сохраняются устное начало, следы разговорности и жесты личного рассказчика, но все эти характерологические черты отсылают не к единому образу нарратора, а к целой гамме разнородных голосов, не совмещающихся в единство личности и психологии» (Шмид В. *Нарратология*. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 179–188).

11 Летов Е. *Стихи* [2003]. С. 4.

КИРИЛЛ КОРЧАГИН

«КОММУНИЗМ» VS «КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»:
КОНЦЕПТУАЛИЗМ КАК
ОСВОБОЖДЕНИЕ



в коллажных обложках альбомов начала 1990-х – «Прыг-скок», «Сто лет одиночества» и «Хроника пикирующего бомбардировщика», – где флора и фауна, фрагменты пейзажа и даже космические тела, вырезанные из глянцевого журналов, собраны в чрезмерно детализированное полотно, поглощающее внимание обилием разнообразных деталей и в то же время не поддающееся расшифровке, пуская воображение зрителя по кругу свободных ассоциаций. При этом, несмотря на плотность коллажей, сквозь них проглядывает черный фон, который, видимо, нужно ассоциировать с «пустым центром» «я» – идеей, получившей большое распространение у Монастырского уже в тот период, когда он был занят акциями «Коллективных действий»¹². «Пустотное» «я» обречено каждый раз заново переживать собственное самоисчерпание, если не самоуничтожение, а избыточность его характеристик оказывается знаком его же опустошенности.

Этому тоже можно найти параллель у Монастырского, но в более поздней поэме «Поэтический мир», написанной в основном во второй половине 1970-х: в ней знаком пустотной природы мира оказывается многообразие его атрибутов¹³. Апофатическое исчисление того, чем мир не является, в этой огромной поэме направлено на то, чтобы «расколдовать» природу, выявить ее внутреннюю пустоту, а следовательно, и несоизмеримость с отдельным человеческим опытом и сознанием:

В тебе нет ничего
ни от сна, ни от действительности
в тебе нет ничего
бушующего или спокойного
в тебе нет ничего
блуждающего вместе со мной¹⁴

Вернемся к манифесту «Концептуализм внутри» (1989) и проекту «Коммунизм», которые в свете всего сказанного лучше поддаются интерпретации, – как следующий шаг, напоминающий тот, что был сделан Монастырским от ранних поэтических текстов в сторону перформативного искусства. Манифест Летова и Рябинова состоит из трех частей, в первой из которых характеризуется общее положение дел в рок-музыке (оно оценивается как ужасающее), во второй предлагается альтернатива такому положению дел, а в третьей дается аннотация для

12 Собственно буддийские мотивы у Летова тоже встречаются, например, в стихотворении «Будда» (1984): «Я упал с высокого дерева / И вот теперь / Весь поломанный / Валяюсь на травке / Смеюсь» (Там же. С. 487).

13 Подробнее об этой поэме и в целом о связи поэтического и перформативного у Монастырского см.: Корчагин К. *Между дзэном и концептуализмом. «Коллективные действия» на рубеже 1970–1980-х годов* // Искусствознание. 2022. № 3. С. 62–91.

14 Монастырский А. *Поэтический мир*. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 228.

всех вышедших на тот момент альбомов проекта «Коммунизм». Этот текст не отличается теоретической внятностью, и основное внимание в нем направлено на рекламу нового проекта и попытку привлечения к нему тех слушателей, которым уже хорошо знакома «Гражданская оборона». Здесь же перечисляются и музыкальные предшественники «Коммунизма»: помимо большого числа зарубежных гаражных групп, это «Мухомор» и «ДК» (сюда можно было бы добавить «Среднерусскую возвышенность», основанную, как и «Мухомор», Свеном Гундлахом, но в манифесте она не упоминается)¹⁵. Все это были московские проекты, во многом элитарные и далекие от того относительно широкого слушателя, которого уже в конце 1980-х начинает обретать «Гражданская оборона». Один из нервов манифеста – расхождение между исконным авангардно-поисковым импульсом летовских проектов и широким восприятием их как, напротив, хулиганского *low-brow* творчества.

Концептуализм в этом тексте понимается двояко: и как более или менее автоматическое соединение несовместимых контекстов или дискурсов (например официальной советской риторики и суггестивной магической речи, советских дембельских песен и авангардной музыки и тому подобного)¹⁶ и – более утилитарно – как призыв воспринимать идею или концепцию музыки вопреки несовершенству звукозаписывающей аппаратуры¹⁷. Первый пункт можно считать вольным изложением концепции *мерцания*, которая имела хождение в концептуалистской среде: в составленном Андреем Монастырским «Словаре терминов московской концептуальной школы» (1999), одном из ключевых документов концептуалистской поэтологии, достаточно развернутую характеристику мерцания можно встретить в вокабуле «Незалипание»:

«НЕЗАЛИПАНИЕ – двойственное отношение к своему “Я”, своему месту в мире, своему занятию, которое лучше всего определить как своеобразное “мерцание”: то ты попеременно находишься

КИРИЛЛ КОРЧАГИН
«КОММУНИЗМ» VS «КОЛ-
ЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»:
КОНЦЕПТУАЛИЗМ КАК
ОСВОБОЖДЕНИЕ

- 15** Ср.: «Сказать, что “Коммунизм” возник под влиянием последних экспериментов Сергея Жарикова [т.е. основателя группы “ДК”. – К.К.] – значит погрешить против истины, ибо, хотя Жариков и был, по-видимому, первым деятелем, начавшим использовать конкретные поэзию и музыку в нашей стране в области рока (за исключением “Мухоморов” [sic]) – однако он является в подобной области далеко не новатором в мировом масштабе. Есть смысл говорить о параллельной разработке общего изначального материала. Формально “Коммунизм” имеет общие точки с ранними и наиболее поздними (минуя средний период) продуктами творчества “ДК”, однако в области содержания имеет явные и принципиальные расхождения, что наглядно следует из вышесказанного, а также – из самой продукции “Коммунизма”» (Летов Е., Уо К. Указ. соч. С. 33).
- 16** Ср.: «Мы пришли к емкому и слоистому выводу, что невозможно выразить абсурдность, кошмарность и игривость (неизменно сопровождающую первые два компонента) окружающей нас действительности ни одному художнику (даже такому, как, допустим, Достоевский) адекватней, баше и пуще, чем САМА реальность» (Там же. С. 33).
- 17** Ср.: «Единственным, похоже, оплотом живого рока [...] являются гаражные доморощенные команды. [...] Их материал отличают НАРОЧИТЫЙ музыкально-технический дилетантизм, издевательское наплевательство к качеству записи – т.е. краеугольным камнем является КОНЦЕПТ в чистом виде» (Там же. С. 32).



внутри всего этого, то снаружи. Это “мерцание” происходит постоянно, в одном и том же ритме – то ты сохраняешь свой “идентитет”, то теряешь его; то совмещаешь себя со своей профессией или делом, то – в следующее мгновение – оставляешь их»¹⁸.

В «дополнительном» словаре Дмитрия Александровича Пригова слово «мерцание» встречается еще один раз уже в другой, правда, однокоренной вокабуле:

«ВЛИПАНИЕ – погружение в определенный стиль или дискурс до полной идентификации с ними (как раньше говорили: автор умирает в тексте), в отличие от стратегии мерцания»¹⁹.

Таким образом, мерцание оказывается среди фундаментальных концептуалистских понятий: оно не определяется через другие понятия и выступает в «Словаре» как базовое. Действительно, структуру субъекта в концептуалистской поэзии, и особенно у Пригова, достаточно удобно описывать через мерцание: его субъект на протяжении одного текста, как правило, несколько раз переключается между различными модулями речи, различными дискурсами, «влипая» (погружаясь) в каждый из них. Такое «влипание», однако, никогда не бывает достаточно продолжительным – довольно скоро он переходит к следующему дискурсу, в силу чего создается впечатление, что речь не принадлежит субъекту, представляет некую внешнюю по отношению к нему инстанцию²⁰. Более всего с этой логикой соотносятся ранние альбомы «Коммунизма» – «На советской скорости», где тексты советских песен исполнены в привычной для «Гражданской обороны» гаражной манере, и «Сулейман Стальский», где той же операции подвергаются стихи лезгинского поэта. Цель этих упражнений – подчеркнуть диссонанс между до предела «залакированной» официальной поэзией и нонконформистской музыкой, обнажив разрыв между тем, как реальность переживается, и тем, какой она представляется в официальном искусстве. В дальнейшем эта картина усложнилась: с каждым новым альбомом (а всего их было полтора десятка) позиция авторов проекта по отношению к своему материалу становилась все более нюансированной: в третьем альбоме, «Веселящий газ» (1988), появляются авторские песни Летова, а последний альбом – «Коммунизма» «Хроника пикирующего бомбардировщика» (1990) – и вовсе

18 *Словарь терминов московской концептуальной школы* / Сост. и автор пред. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. С. 62–63.

19 Там же. С. 192.

20 О мерцании см. подробнее: Липовецкий М. *Практическая «монадология» Пригова* // Пригов Д.А. *Монады*. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 10–45; LEIDERMAN D. *The Strategy of Shimmering in Moscow Conceptualism* // *Russian Literature*. 2018. Vol. 96–98. P. 51–76.

представляет собой полифоническое авангардистское полотно, далекое от радиоколлажей в духе «ДК» и «Мухомора».

Как бы то ни было, в текстах Монастырского никакие монтажные стратегии не используются, а чужая речь, так обильно представленная у Пригова, отсутствует. Хотя некоторые параллели тут все-таки можно обнаружить: например, известна машинописная коллажная книга Монастырского под названием «Николай Семенович Панитков. К 32-летию со дня смерти», датированная 1984 годом и показывающая пример концептуалистского коллажа, крайне близкий к позднейшей деятельности «Коммунизма», разве что выполненный в текстовом виде²¹. Тем не менее эта книга находилась на периферии деятельности Монастырского и не могла тиражироваться, существуя в единственном экземпляре.

Когда же Монастырский пишет о мерцании для концептуалистского «Словаря», речь идет скорее об онтологической двойственности человеческого бытия, которое оказывается одновременно и коллективным, и персональным: в этом зазоре между разными «идентитетами», как это называет Монастырский, кроется возможность свободы, ускользания от любых четких дефиниций. Отсюда рождается и понятие «пустого действия», которое было впервые зафиксировано в 1979 году на материале ранних акций «Коллективных действий» в предисловии к первому тому «Поездок за город» (1980)²². В определениях «пустого действия» фигурируют разные объяснительные схемы, но у всех них есть общая черта – речь идет о ситуации, вызывающей поломку в механизме интерпретации: зрители акции находятся в непрерывном поиске смысла происходящего, но в какой-то момент выясняется, что они «напряженно не понимают» или «неправильно понимают», что происходит²³. Понятие «пустого действия» имеет смысл, если мир понимается как сверхнасыщенная семиотическая система, переполненная различного рода знаками и связывающими их отношениями – система, которая за счет смыслового богатства становится репрессивной: в ней наперед «записаны все ходы», и единственный способ в такой ситуации создать новаторский

КИРИЛЛ КОРЧАГИН

«КОММУНИЗМ» VS «КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»: КОНЦЕПТУАЛИЗМ КАК ОСВОБОЖДЕНИЕ

21 См. оцифрованную версию: <https://conceptualism.letov.ru/NSP-pdf-small.pdf>.

22 Ср.: «Именно в годы строительства этого колодца мы ездили за город на Киевогорское поле и делали там акции с выкапыванием ям, [...] и где-то в [19]79 году, после акции “Место действия” – как раз ко времени окончания строительства новой ассенизационной системы и началу работ по ликвидации колодца, – я сформулировал теорию “пустого действия” как внедемонстрационный этап протекания акции на демонстрационном поле» (МОНАСТЫРСКИЙ А. *Эстетические исследования. Тексты, акционные объекты, инсталляции*. М., 2009. С. 161). Практически так же, но еще более лаконично «пустое действие» определяется в: GERBER M. *Empty Action. Labour and Free Time in the Art of Collective Actions*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018; а также в конспективной, но важной статье: АТК А. *Empty Action for the Anonymous Viewer // Это не московский концептуализм / Под ред. К. Ичин. Белград, 2021. С. 194–200.*

23 МОНАСТЫРСКИЙ А. *Эстетические исследования...* С. 35.



артефакт – вызвать в механизме этой системы поломку. Поэтому художник-концептуалист, стремящийся вырваться за пределы знаков и отношений, должен стремиться к краху семиотики, то есть к «пустому действию», которое именно в силу своей пустотности оказывается освобождающим.

Но и эволюцию «Коммунизма» можно рассматривать в том же ключе: весь проект строится как ускользание от любой определенной концепции музыкального творчества, он отвергает частные жанровые определения (поп, рок, авторская песня, панк, радиоколлаж и так далее) ради желания обрести свободу. Отсюда и бриколажная D.Y.-эстетика, которая неожиданно роднит «Коммунизм» с «Коллективными действиями» и несколько отдаляет его от прочих концептуалистов: достаточно увидеть графические работы Пригова, Ильи Кабакова или Виктора Пивоварова, чтобы заметить, что они чаще всего остаются в рамках профессиональной живописи и рутинного художественного инструментария, в то время как акции «Коллективных действий» создаются из подручных материалов, отличаются подчеркнутой скудостью материального воплощения. Даже выступления «Среднерусской возвышенности», наиболее близкого к московским концептуалистам музыкального проекта, демонстрировали вполне профессиональный музыкальный уровень, не говоря уже об эстетских опытах «ДК» с фри-джазом, в которых непосредственное участие принимал старший брат Егора Летова, Сергей. «Кустарность», которая, собственно, и является главной чертой бриколажа²⁴, заметна во всех работах проекта «Коммунизм» – настолько, что нередко они кажутся сборниками «отходов» музыкального производства (в этом смысле столь же кустарный «Мухомор» довольно близок здесь по эстетике). Но многообразие подобных «отходов» позволяет каждый раз по-новому организовывать «пустое действие»: избыточность коллажируемых источников, подлинно концептуалистская, провоцирует кризис семиотической системы, ее поломку, благодаря которой обнажается лежащая за семиозисом пустота²⁵.

Все произведения, текстовые и музыкальные, которые коллажно использовались в альбомах «Коммунизма», переосмысля-

24 Не вдаваясь в полемику о бриколаже, отошлем к: Леви-Стросс К. *Неприрученная мысль* // Он же. *Первобытное мышление* / Перев., вступ. ст. и примеч. А.Б. Островского. М.: Республика, 1994. С. 137–138.

25 Коллаж в неофициальном искусстве середины 1980-х в целом становится популярной темой. За пределами московского концептуалистского круга похожие поиски в Ленинграде ведет Тимур Новиков, который в 1986 году напишет небольшую заметку «Коллаж в новом искусстве» под псевдонимом Игорь Потапов. Показательно, что она начинается с раздела о коллаже в музыке: «Несомненно здесь влияние радио и телевидения, приучивших сразу после Бетховена слушать новости. Постоянная смена характера информации. Длительность однообразия стала утомлять. В то же время – явные преимущества комбинирования готовыми формами» (Потапов И. [Новиков Т.]. *Коллаж в новом искусстве* [1986] // *Новые художники 1982–1987*. СПб., 1996. С. 87).

лись и переозначивались, встраиваясь в ту систему, где существовали собственные песни Летова – в этом принципиальное отличие «Коммунизма» от коллажных альбомов «ДК» и «Золотого диска» «Мухомора», которые двигались в обратном направлении, растворяя собственное творчество в «белом шуме» официальной советской культуры²⁶. В этом контексте «Коммунизм» можно рассматривать как этап на пути к более позднему творчеству Летова, где оказался возможен такой альбом, как «Звездопад» (2002): популярные советские песни в нем зазвучали уже без натужной иронии ранних записей «Коммунизма». Если в ранних записях чужое слово Сулеймана Стальского и других советских поэтов представало как намеренно оstraненное, подчеркнуто неуместное, то в «Звездопаде» оно было полностью присвоено и встроено в героически-милитантную эстетику «Гражданской обороны» тех лет. Важный шаг в этом направлении был сделан уже в последнем альбоме «Коммунизма» «Хроника пикирующего бомбардировщика», проникнутом меланхолическим чувством прощания с ушедшими друзьями Дмитрием Селивановым и Евгением Лищенко. Фронтальная лирика «Тумана» и жутковатая скороговорка «Про покупку» становились здесь частью той же художественной реальности, что и экзистенциальная драма «Мясной избушки», сочиненной самим Летоным.

КИРИЛЛ КОРЧАГИН
«КОММУНИЗМ» VS «КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ»:
КОНЦЕПТУАЛИЗМ КАК
ОСВОБОЖДЕНИЕ

Художник-концептуалист, стремящийся вырваться за пределы знаков и отношений, должен стремиться к краху семиотики, то есть к «пустому действию», которое именно в силу своей пустотности оказывается освобождающим.

В «Хронике пикирующего бомбардировщика», а затем в «Звездопаде» советские песни выводятся далеко за рамки концептуалистской иронии, воспринимаясь скорее как коллективный голос, своего рода партия хора, на фоне которой должны восприниматься собственные произведения Летова. Здесь можно вспомнить созвучные нашему сюжету размышления молодого Бахтина о хоровой природе лирики; если под лирикой – как в греческой античности – иметь в виду прежде всего песенное творчество, то эта цитата, спроецированная на наше время, звучит прямым комментарием к эволюции проекта «Коммунизм»:

26 О «Дембельском альбоме», «Неприступной забывчивости» группы «ДК» и «Золотом диске» «Мухомора», наиболее близких к «Коммунизму» записях см., в частности: Кушнир А.И. *100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи*. М.: ЛЕАН; АГРАФ; КРАФТ+, 1999. С. 105–107, 190–192; о «Коммунизме»: С. 353–355.



«Авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей – хоровая одержимость. [...] Лирика – это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другим и для других. Лирическая самообъективация – это одержимость духом музыки, пропитанность и просквоженность им. Дух музыки, возможный хор – вот твердая и авторитетная позиция внутреннего – вне себя, авторства своей внутренней жизни. Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению»²⁷.

Настойчивый интерес Летова к советским песням может быть объяснен и биографически: его отец принадлежал к младшему фронтовому поколению (был на два года младше Булата Окуджавы), имел образцовую биографию советского военного и, по всей видимости, воспринимал себя как типичного человека своего времени, а весь набор расхожих советских песен – как рутинный фон собственной повседневности²⁸. Перманентное присутствие такого «хора» советского песенного бессознательного и породило специфическое скольжение между своим и чужим словом в «Коммунизме», а затем и в творчестве Летова в целом: то, что начиналось как хулиганская игра с советским наследием, превратилось в своего рода постконцептуалистский ревайвализм – попытку (частичного) возрождения и переозначивания советской песенной культуры, при которой граница между собственным творчеством и используемым чужим словом истончается до почти полного исчезновения. Импульс этому движению или по крайней мере его аналог можно найти в деятельности Монастырского и круга «Коллективных действий», создавших для Летова и его сподвижников образ того, каким может быть концептуальное искусство.

27 Бахтин М.М. *Автор и герой в эстетической деятельности* // Он же. *Собрание сочинений: В 7 т.* М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 249–250. Ср.: «Если в М[осковском] К[онцептуализме] автор – персонаж создаваемого им текста (в случае Д.А. Пригова), либо режиссер, организующий готовые стилистические блоки (в творчестве В. Сорокина и Л. Рубинштейна), то Летов разрабатывает авторскую стратегию, в которой безличный текст (а у советских песен так же, как и у народных, и у дворовых, по сути дела нет автора в строгом смысле слова [...]) обретает своего автора в исполнителе» (Жогов С.С. *Концептуализм в русском роке («Гражданская оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа)* // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* 2001. № 5. С. 199).

28 Ср. фрагмент из интервью отца Летова, которое он дал уже после смерти младшего сына: «Я служил в радиотехническом полку. Должность моя – пропагандист политического дела. Это слово само за себя говорит. Я не только проводил политзанятия, но и занимался психологической подготовкой, рассказывал, что из себя представляют враждебные армии, какое у них оружие, какая тактика, как они воспитываются» (цит. по: Федор Летова. *О сыновьях, гражданской обороне и недовольных соседях* (https://grob-hroniki.org/article/2015/art_2015-06-22a.html)).