

# Что осталось от музыкального и политического радикализма второй половины XX века?

Беседа Кирилла Кобрин и Евгения Былины



Кирилл Рафаилович Кобрин (р. 1964) – историк, литератор, шеф-редактор журнала «Неприкосновенный запас».

**К**ирилл Кобрин: Хотя это не интервью, а разговор, но я хотел бы его начать с вопроса, который постоянно себе задаю. В последний раз этот вопрос всплыл у меня в голове, когда я просматривал вышедшую на днях книгу Дэниэла Спайсера о немецком саксофонисте Петере Брётцмане<sup>1</sup>, рецензия на которую публикуется в этом номере «НЗ». Эта книга о том, как радикальная политика и радикальная музыка не то что переплетаются, а в данном случае являются по сути одним и тем же, одной вещью – просто манифестации ее разные. Когда-то импровизационная музыка (крайние формы джаза) была – или, скажем осторожнее, – казалась радикальной. Это были те же самые времена, когда существовала радикальная политика. Но с конца 1950-х под «радикальной политикой» понималась в основном только политика левая. И понятно, что подразумевалось под «радикальной левой политикой», а радикальная музыка у многих была очень тесно переплетена именно с ней.

**1** SPICER D. *Peter Brötzmann: Free-Jazz, Revolution and the Politics of Improvisation*. London: Repeater Books, 2025. Здесь и далее – примечания редакции.

## КУЛЬТУРНЫЙ *VERSUS* ПОЛИТИЧЕСКИЙ РАДИКАЛИЗМ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ



Может быть, я недостаточно оптимистичен по поводу судеб радикальной музыки сегодня, но, как мне кажется, сейчас ситуация абсолютно иная. Масса поп-музыки, которую называют радикальной, является обычной поп-музыкой, довольно примитивной, в которую вчитывают (точнее, вслушивают) некие, как кажется широкой публике, радикальные политические или идеологические жесты. Даже певицу Сабрину Карпентер теперь иногда называют «радикальной поп-звездой». Если смотреть шире, то в западном мире радикальная левая политика (не риторика левацких изданий и дружественных левому движению интеллектуалов, а именно *политика*) просто исчезла. У нас нет радикальной левой политики; а та радикальная политика, которая действительно как-то вызывает интерес и отклик у трудящихся, – это радикальная *правая* политика. И кажется, что исчезла вот эта онтологическая связь между музыкальным и политическим (левым) радикализмом. Или я не прав?

**Евгений Былина:** Это очень масштабный вопрос, начну отвечать на него издалека.

Основной тезис книги, которая послужила поводом для нашего разговора, ясен из ее названия. Он заключается в том, что радикальная социальная позиция неизбежным образом выражается в радикальных эстетических формах искусства. На первый взгляд подобный вывод относительно музыкальной культуры выглядит логичным, тем более, если мы вспомним фигуру, относившуюся к джазу и популярной музыке с настоящим презрением, но благодаря которой наша дискуссия оказалась возможна. Я говорю о Теодоре Адорно, так или иначе создавшем социологию музыки в ее современном виде. Его резкие выводы были неоднократно оспорены, но, мне кажется, он обнаружил тот нерв во взаимоотношениях музыкального искусства и общества, который парадоксальным образом и дает ответ на вопрос, почему, к примеру, бибоп<sup>2</sup> или панк настолько важны.

Критика Адорно популярной музыки заключалась в том, что жанровые эстетические формы неизбежным образом ведут к тому, что сознание слушателя упрощается и оказывается неспособным ответить на вызовы современности. Вызовы серьезные: речь идет о расцвете тоталитарных режимов, один из которых непосредственным образом повлиял на его собственную биографию, а также о послевоенном становлении неолиберализма, идеальным воплощением которого стало массовое искусство. В «ложной индивидуализации» и «стандартизации» музыкальных форм и слушания Адорно видит настоящую опас-

**2** Стиль джаза, появившийся в США в середине 1940-х. Характеризуется сложностью импровизаций, более быстрыми темпами, длительностью композиций. Пришел на смену стилю свинг.

**КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА**  
ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?



Евгений Былина –  
теоретик культуры,  
исследователь звука,  
куратор и музыкант.  
Редактор серии «История  
звука» в издательстве  
«Новое литературное  
обозрение».

ность. Почему? Потому что ставки, как никогда, высоки. Для него вопрос о структуре музыкального произведения и слушательского опыта (рассуждая о музыке, он говорит об искусстве в целом) тесным образом связан с тем, как мы живем, оцениваем и описываем окружающую нас реальность. Для Адорно, как и остальных представителей Франкфуртской школы, искусство оказывается матрицей, сквозь которую мы можем узнать принципы функционирования сознания в современном мире. Более того, музыка, воздействуя на сознание, способна стимулировать новые формы социальной организации. Чем музыка сложнее и уникальнее, тем более глубоким образом она влияет на слушателя. Исходя из этой точки зрения, если мы вечером предпочитаем слушать додекафонические пьесы Арнольда Шёнберга вместо песен *Tin Pan Alley*<sup>3</sup>, то мы в большей степени способны распознать противоречия сегодняшнего дня.

Естественно, подобные суждения не лишены авторской ангажированности: немецкий интеллектуал из среднего класса, ученик Альбана Берга и сам практикующий композитор, мог увидеть эгалитарный потенциал только в авангарде. Также нужно признать, что джаз и поп в 1930-е не отличались разнообразием, а стремительную революцию популярных музыкальных форм в 1960-е Адорно в силу снобизма и возраста попросту не заметил. Тем не менее я еще раз хочу зафиксировать то рвение, с которым он отстаивал значимость музыки в формировании структуры субъективности и общества. Тиа ДеНора писала, что именно Адорно выдвинул одно из самых весомых утверждений о силе музыки в истории гуманитарных наук<sup>4</sup>. Данный вывод доказывает необходимость говорения о популярной музыке в том числе.

При этом сам Адорно считал, что говорить о музыке вредно. Другой важный момент его эстетики заключается в том, что он продолжал отстаивать романтическую и модернистскую идею автономии искусства, которую его коллеги по левому авангарду стремились разрушить (судьба автономии в массовом искусстве – основной сюжет его «спора» с Вальтером Беньямином). Парадоксальным образом, будучи марксистом и говорящим о социуме философом, он упускает из виду важнейшую социальную роль музыки, знакомую нам по комментариям в сети или кухонным разговорам. О музыкальных вкусах, да и любых других, вопреки распространенному утверждению, безусловно, спорят – именно таким образом мы привносим новый

3 *Tin Pan Alley* – неформальное сообщество музыкальных издателей и сочинителей песен, сложившееся в Нью-Йорке в конце XIX века. Просуществовало до середины прошлого столетия. Поставляло на музыкальный рынок популярные песни. *Tin Pan Alley* стало нарицательным обозначением ранней индустрии поп-музыки.

4 DENORA T. *Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions* // JUSLIN P.N., SLOVODA J.A. (Eds.). *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 75–125.

смысл в услышанное и формируем собственную идентичность. У Адорно же, ввиду его внимания к идее автономии, слушатель очень пассивен: его задача сводится лишь к расшифровке сложного авторского послания, заключенного в пьесах того же Шёнберга, в которых, по мысли философа, мы можем обнаружить критические инструменты для описания социального порядка.

Именно внимание к слушательскому опыту стало главным объектом культурного анализа музыки в конце XX века. Деятельность бирмингемского Центра современных культурных исследований (Centre for Contemporary Cultural Studies) во главе со Стюартом Холлом<sup>5</sup> демонстрирует, что эгалитарный потенциал популярной музыки – и поп-культуры, в частности – заключается не столько в ее эстетической форме, сколько предоставляемой ею возможности формировать контуры и границы сообществ, субкультур и так далее. В 1970-е деятельность Центра сосредоточилась вокруг того, как музыка влияет на повседневную жизнь, – это позволило слушателю стать полноценным участником и интерпретатором музыкального высказывания. Уверен, что в ходе нашей беседы мы неизбежно вернемся к их наследию<sup>6</sup>.

**КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА**

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

**О музыкальных вкусах, да и любых других, вопреки  
распространенному утверждению, безусловно,  
спорят – именно таким образом мы привносим новый  
смысл в услышанное и формируем собственную  
идентичность.**

Столь длинное предисловие необходимо, чтобы объяснить контекст и условия возникновения вашего вопроса. Любимая нами высоколобая британская музыкальная критика, оказавшая решающее влияние на современный критический дискурс о популярной культуре, уже в конце 1980-х стремилась соединить два вышеизложенных подхода. В начале XXI века она выдвинула вывод, ставший общим местом критических дискуссий о поп-культуре, о том, что эта культура перестала грезить новизной, утратила свой политический нерв и пустилась в бесконечную археологию архива, обряд экзорцизма по призыву существовавших прежде форм.

Поэтому короткий ответ на ваш вопрос: да, так и есть. Если мы будем рассматривать популярную культуру исключительно

**5** Стюарт Холл (1932–2014) – британский социолог культуры, марксист.

**6** Более детальный рассказ об эволюции интерпретаций популярной музыки в XX веке см.: РОНДАРЕВ А. *Другая философия музыки* // Логос. 2016. № 4. С. 1–6.

с эстетических позиций, окажется, что пресловутые новизна и радикализм отсутствуют. Безусловно, это еще и следствие того, что неолиберальная модель внеисторического сознания и идеи инаковости оказались реализованной утопией, для которой отсутствуют категории будущего, нового и тому подобного. Об этом много рефлексировали постмарксистские теоретики вроде Фредрика Джеймисона, Франко «Бифо» Берарди и Марка Фишера.

Но если сфокусироваться на другой стороне социологии музыки, то окажется, что радикализм содержания не всегда обязан радикализму формы. Мне кажется, что это один из самых важных выводов послевоенного искусства, который мы можем обнаружить в ходе наших раскопок и который максимально созвучен сегодняшнему дню. Взять, к примеру, глэм 1970-х<sup>7</sup>, на мой взгляд, самое важное явление в истории популярной музыки, потому что ему удалось обнажить сами механизмы ее функционирования. Его нельзя назвать ни жанром, ни стилем, ни субкультурой, а скорее – инверсией поп-музыки и поп-культуры как таковой, в этом и была его новизна и инаковость.

Я сам преследуюм призраками прошлого и вижу необходимость в такой археологии. Тем не менее необходимо помнить, что категория «современности» в ее прогрессистском виде, который изобрело Новое время, не просто отсутствует, но окончательно исчезла, показав собственную несостоятельность. Мы живем во времени «реставрирующей ностальгии», если вспомнить формулировку Светланы Бойм. В 2024 году это стало особенно очевидно – ввиду того, что леволиберальная модель мира в течение последнего десятилетия потерпела поражение. Здесь мы возвращаемся в фигуре Брѐцмана и основному сюжету книги о нем: крах леволиберальной (и радикальной левой) культурной программы связан с отказом от классового подхода и исключением рабочего класса как основополагающего условия для социального или политического видения будущего.

**К.К.:** В вашей реплике – две очень важных вещи. Начнем с Адорно. Про него написано очень много, потому я скорее предложил бы несколько сторонних соображений. Адорно был человеком высокого модернизма, главная идея которого –

**7** Глэм, или глэм-рок (*glam, glam rock*), процветал преимущественно на британской поп-сцене в первой половине 1970-х. Музыкально определить его как стиль сложно, хотя многие глэм-рокеры тяготели к неприятным заводным песням с запоминающимся припевом. Для глэма были характерны яркие, пестрые, театральные или кабарежные наряды, макияж, андрогинный образ исполнителей. Считается, что первым глэм-рокером был Марк Болан (группа «T-Rex»). Болан вместе с Дэвидом Боуи и группой «Roxy Music» привнесли в глэм более тонкие, двусмысленные и даже интеллектуальные черты. Помимо них, героями глэма были «Sweet», «Slade», Сьюзи Кватро. «Queen» и Элтон Джон отдали дань этому направлению в середине 1970-х.

идея автономности искусства, сложно устроенного искусства, которое плевать хотело на публику, как Джойс – на читателя. В сущности, и Пруст плевать хотел на читателя – он только искусно (как ему казалось) это маскировал. Они были в своем праве, поскольку делали то самое искусство высокого модернизма. В музыке таким был Шёнберг (когда речь идет о Стравинском, то мы уже начинаем сомневаться).

Высокий модернизм строился именно на том, что есть реальность гораздо более подлинная, чем реальность повседневной жизни, – это реальность подлинного автономного искусства. Это современное (модерное) искусство: оно создано современным (модерным) сознанием и имеет своим предметом современные (модерные) вещи и явления (как завещал нам Бодлер в своей арт-критике). Вот почему это модернизм. Искусство должно быть современным, оно не должно воспроизводить штампы традиционного искусства, даже если назвать их великими традициями или как угодно еще. Мы, модернисты, придумали новые штуки, мы доведем их до ума, максимально усложним и сделаем модернистскую вещь.

**Высокий модернизм строился именно на том, что есть реальность гораздо более подлинная, чем реальность повседневной жизни, – это реальность подлинного автономного искусства.**

Для Адорно такой вещью был Шёнберг, а не Луи Армстронг или Сидней Беше. Но взглянем на социокультурный аспект жизни нашего теоретика. Зададимся вопросом: а какой джаз он слышал? Бибоба он не знал, – то есть он слышал свинг...

**Е.Б.:** Да! Усредненный и стандартизированный.

**К.К.:** ...свинг, джаз до бибоба, до Чарли Паркера, Майлза Дэвиса, Телониуса Монка. Я не к тому, что бибоп лучше, чем свинг, – это абсолютно две разные музыки, так ведь? Еще в 1940–1950-е среди джазовых критиков вспыхнули серьезные дискуссии сторонников свинга и бибоба; многие считали, что бибоп и последующие течения – это уже не джаз.

Я помню в Советском Союзе в 1978 году перевели книгу Юга Панасыя «История подлинного джаза». В 1930–1940-х он был организатором концертов в Париже, музыкальным журналистом, а Париж тогда был главным джазовым городом Европы. Там были не только свои блестящие музыканты (как не вспомнить Джанго Рейнхардта или Стефана Граппелли), но в городе постоянно выступали многие великие американские джазме-

**КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА**

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

ны, а некоторые вроде того же Беше там постоянно жили. Так вот, Панасье, который видел, как в клубах Сен-Жерменского предместья<sup>8</sup> появляются американские музыканты нового поколения, которые играют странную музыку (Майлз Дэвис, Чарли Паркер и прочие), просто отказывал им в праве называться джазменами, потому что «это не джаз». Настоящая черная музыка – это та, «народная», «популярная», «доступная», которую играет Бенни Картер, Сидней Беше, ну и все, кто бывал в Париже еще в 1930-е.

Забавным образом Адорно оказался в той же точке, что и неизвестный ему Панасье. Только он не просто не признавал бибоп за джаз – он его никогда не слышал, не знал о его существовании. Этот высокий модернист, эстет и сноб прозевал рождение, может быть, последней музыки высокого модернизма. Потому что бибоп – до его трансформации в более коммерческие варианты вроде кула<sup>9</sup> – абсолютно «неслушабельная» музыка. Ну, кому, кроме музыкантов, специалистов и джазовых фэнов, придет в голову идея слушать рулады Чарли Паркера в каком-то клубе, где ни черта не слышно, а саксофон за этим шумом выводит какие-то сложные построения. То же самое можно сказать о ранних записях Майлза Дэвиса и других музыкантов «героического периода» бибоба. А они делали новую музыку и не считали себя никакими политиками, делая, тем не менее, новую *политику музыки*. Бибоп – это первая настоящая заявка черной культуры на высокую сложность и интеллектуализм. Адорно это прозевал. Я не критикую его: он был человеком своего возраста и своего воспитания. Просто отметим, что дело обстояло именно таким образом.

Что касается второй части того, что вы говорите, то, конечно, происходящее в поп-музыке за последние 20–25 лет, – да, это абсолютная банальность. Поп-музыка бесконечно повторяет сама себя уже не первое десятилетие, а представление о будущем со всем политическим потенциалом, который там возможен, абсолютно исчезло из поп-культуры. И в нынешнюю эпоху краха привычной нам левой идеологии – не только леволиберальной, но и крайне левой – возникает вопрос: а почему мы вообще сосредоточились на поп-музыке и ее контексте, почему из нее надо извлекать какой-то сверхсмысл, эту эссенцию политического, культурного и, если угодно, социального смысла, подобно тому, как советские пушкинисты (да и вообще гуманис-

**8** Некогда предместье средневекового Парижа Сен-Жермен-де-Пре превратился в центр богемной и культурной жизни перед Второй мировой войной. Квартал сразу стал столицей французского джаза; здесь постоянно выступали американские музыканты: и те, кто переселился во Францию из США, и те, кто приезжал в Париж на гастроли. В клубах Сен-Жерменского предместья исполнители свинга соседствовали с новым поколением, игравшим бибоп.

**9** Кул-джаз (*cool jazz*) – направление бибоба, родившееся во второй половине 1940-х на Западном побережье США. Характеризовался «прохладным», отстраненным звучанием и более мелодичными композициями.

тически настроенные советские интеллигенты) извлекали из Пушкина? Почему вообще это так важно: поп-музыка, массовое кино и прочее? Отставим в сторону самый простой ответ – потому что мы все, представители разных социальных групп и классов, живем в мире поп-культуры, – он не убеждает. Есть же масса вещей, среди которых мы живем, но они имеют очень ограниченное значение для понимания нашего мира. А вот здесь – нет: из поп-культуры, не только из музыки, но и из сериалов, коммерческих фильмов, коммерческих книг, комиксов извлекаются какие-то смыслы, которые якобы – это не я говорю «якобы», а те, кто задает такой вопрос, – являются глобальными сверхсмыслами, определяющими (опять вставлю «якобы») функционирование самых разнообразных сфер жизни.

Подобное отношение к поп-культуре является наследием 1960-х. Тогда поп-музыка стала важной с политической точки зрения; в западном мире именно в этом увидели залог какого-то развития будущего понимания современного мира. Это мне кажется важным, и это совпадает с тем, как благодаря поп-арту, Энди Уорхолу и концептуальному искусству, поп-культура превратилась в *мейнстрим высокой культуры*. В 1950-е этого не было. Соответственно, если поп-культура настолько всемогуща и всепроникающа, что стала культурным мейнстримом, то тогда, действительно, из этой сферы следует извлекать сверхсмыслы. Что вы думаете по этому поводу?

**Е.Б.:** Внимание к артефактам массовой популярной культуры как к определенному роду лакмусовой бумаге того, что происходит в обществе, возникает не в 1960-е, а гораздо раньше, в том числе благодаря деятельности Франкфуртской школы, которая стала наблюдать в тех или иных событиях повседневной жизни определенного рода идеологические паттерны. С помощью музыки мы можем судить о пресловутом *Zeitgeist* эпохи.

Второй вопрос мне кажется гораздо более важным. Почему именно музыка в контексте диалогов о политике и обществе стала той формой искусства, которой вменили XX веку так много обязанностей? Мне кажется, здесь можно вспомнить наследие одного из самых пронизательных социологов популярной музыки Саймона Фрита – брата джазового и импровизационного гитариста Фреда Фрита<sup>10</sup>, участника леворадикальной группы «Henry Cow», с которым неоднократно выступал Петер Брёмман. В одном из своих текстов, где объясняется взаимная обусловленность социологического и эстетического подходов в анализе популярной музыки, Саймон Фрит делает на первый взгляд банальный, очевидный, но далеко идущий вывод, к ко-

**10** Джереми Уэбстер «Фред» Фрит – британский музыкант-мультиинструменталист, композитор. Основатель нескольких авангардных групп, участвовал в ряде проектов импровизационной музыки.

**КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА**

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

торому неизбежно приходит и музыковедение, и философия звука, и теория искусства. Музыка – это наиболее нефигуративная, ненарративная форма искусства<sup>11</sup>. В силу массового распространения звукозаписи и технологий радиовещания музыка способна достичь практически любого, потому что она не опосредована теми или иными символическими формами. Честнее будет сказать – «наименьшим образом», потому что в противном случае мы застрянем исключительно в западноевропейской парадигме.

В том же тексте Фрит утверждает, что другие артефакты популярного искусства – вроде «мыльных опер» или спорта – в большей степени упаковываются в готовые культурные формы. Слушая песню о несчастной любви, мы способны пережить страдание, не зная языка и несмотря на культурные различия. Саймон Фрит делает ровно противоположный Адорно вывод – индивидуализация отнюдь не «ложная», а самая настоящая; популярная музыка, как ничто другое, способна формировать нашу индивидуальную и коллективную идентичность.

**К.К.:** Простите, я перебею на секунду. В связи с этим есть любопытная история, которую хочется упомянуть. В романе швейцарского писателя Кристиана Крахта «1979» есть персонаж, который посвящает свою жизнь тому, что ездит по всему миру и ищет место, где никто никогда не слышал песню группы «Modern Talking» «Brother Louie».

**Е.Б.:** Думаю, довольно легко, мне кажется.

**К.К.:** Я понимаю, что это передержка, такой вот немецкоцентризм. Но это ужасно смешно, как и все в романах Крахта. И там есть сцена, когда он приезжает в Индию, в какую-то деревню, где нет ни радио, совершенно ничего, это еще до интернета, 1990-е, и он уже ликует: вот оно – место, где эту проклятую песню никто не знает! Он уезжает на машине – и в спину ему из деревни откуда-то доносится эта сиропная штука. Фрит прав: от поп-музыки не спрячешься никуда.

**Е.Б.:** В общем, отталкиваясь от того, что музыка – одна из самых аффективных форм человеческой деятельности, не нуждающаяся в переводе, Фрит нащупывает очень важные последствия. Пожалуй, главным выводом бирмингемско Центра современных культурных исследований и Фрита в частности, является яростная критика романтической идеи подлинности, или аутентичности. В 1960-е – эпоху, традиционно считающуюся расцветом

**11** FRITH S. *Towards an Aesthetic of Popular Music // Taking Popular Music Seriously*. New York: Routledge, 2016. P. 263.

и самым ярким десятилетием поп-музыки, – эта идея проявила себя в полную силу. Она заключается в том, что музыка может считаться «настоящей», если она аутентична и сообщает опыт, который был непосредственно пережит индивидуумом или той или иной социальной группой. В годы моей юности это качество выражалось словом «трушность»<sup>12</sup>. Стоит заметить, что более чудовищной и разрушительной категории для искусства и культуры XX века не существовало. При этом «жаргон подлинности» продолжает преследовать нас до сих пор.

Фрит разделяет эту позицию, наглядно показывая противоречивость и тупиковость подобного взгляда, и приходит к выводу, который является фундаментальным для всех дискуссий о политичности и социальности музыки. Популярная музыка – самое грандиозное изобретение XX века и вообще человечества не потому, что она выражает некоторый опыт, но потому, что она непосредственно создает и конструирует субъекта, сообщества, субкультуры и любые другие формы жизни. Если мы взглянем на всю историю поп-музыки с 1950-х и буквально до наших дней, то увидим, что она способна создавать различные модели идентичности, не связанные с происхождением, классом, гендером и любой другой универсализирующей категорией. Главный дар поп-музыки – возможность быть кем угодно.

**КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА**

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

**Если мы взглянем на всю историю поп-музыки,  
то увидим, что она способна создавать различные  
модели идентичности, не связанные  
с происхождением, классом, гендером и любой  
другой универсализирующей категорией. Главный  
дар поп-музыки – возможность быть кем угодно.**

Я уже упоминал глэм-рок, и мне кажется, наш разговор неспроста происходит в годовщину смерти Дэвида Боуи, – выше-сказанное он продемонстрировал лучше всех остальных. Боуи показал, что задача популярной музыки и эстетического высказывания в целом заключается не в производстве уникального эстетического опыта, а в способности это высказывание взять в скобки, подвесить и произвести критический комментарий к нему. За свое самое продуктивное десятилетие Боуи, скрываясь за паутиной множественных гетеронимов, создает серию альбомов, благодаря которым мы можем услышать всю палитру значимых музыкальных настроений 1970-х – от фолка и соула до краут-рока и ранней электроники. Несмотря на

**12** От английского *true* – правдивый, настоящий, подлинный.

дружбу и сотрудничество с лучшими продюсерами и музыкантами той эпохи, ни один из этих альбомов нельзя назвать великим или выдающимся, если мы будем опираться исключительно на формальные изыски и достижения. Но каждый раз он производил острабяющий жест по отношению к жанру, его означаемым и означающим, «внешним» социальным импликациям, тем самым показывая, как он функционирует в пространстве популярной культуры. Саймон Фрит предлагает подобную художественную стратегию называть «искусственной» в противовес аутентичному рокизму<sup>13</sup>. Найти у Боуи, как и во всем глэме, прямой политический стейтмент очень трудно, но, мне кажется, в этом жесте гораздо больше эгалитарного, нежели в собирательном шестидесятничестве, которое традиционно ассоциируется с демократической борьбой, но на деле не предложило ничего нового, а где-то оказалось даже реакционным.

**К.К.:** Здесь нужно остановиться на двух точках.

Первое – что касается 1960-х. Мне кажется, что по поводу западных 1960-х существует большое недоразумение. Все видят в этом десятилетии, особенно в развитии околохиппистской поп-музыки (это вторая половина 1960-х), какой-то невероятный прогресс – в частности, политический. А замешано это все было на сексуальной революции, которая воспринимается как невероятный прогресс в развитии общества. Но не надо забывать, что главный вклад в сексуальную революцию внесли не длинноволосые люди в Вудстоке, а скромные фармацевты, которые изобрели *The Pill (birth pill)* – противозачаточную таблетку. Мне случалось говорить с довольно большим количеством людей в Британии, у которых молодость пришлось на конец 1960-х, и для них все эти хиппи не имели никакого значения, а настоящее освобождение принесла эта вещь. Это отдельная тема, очень интересная, но оставим ее в стороне.

Вернемся к хиппи: их движение по своей сути было традиционалистским и реакционным. Оно исходило из того, что надо вернуться к корням. Под лозунгом «Назад к природе!» оно онтологизировало сельскую Америку, – видимо, те фермы, на которых выросли родители этих городских ребят. Музыкально движение хиппи породило отчасти и эйсид-фолк, и психоделическую музыку, но, серьезно-то говоря, – что от этого осталось? Сегодня уже невозможно отделить эйсид-фолк от просто фолка. Только обычные исполнители фолка чаще были лучшими музыкантами, чем эйсид-фолк музыканты.

В сущности, это движение было плацебо, безвредным заменителем реальной политической революции и политических

13 Ibid. P. 271.

изменений. Плацебо, которую молодые люди получали, и им казалось, что они участвуют в чем-то невероятно прогрессивном и важном. Это похоже на молодежную «революцию» 1968-го в Париже. Когда Мишеля Фуко спросили: 1968 год – что это было? – а он ответил: мы делали все, чтобы не совершать настоящей революции.

Второе, что очень важно. Я зайду немного издалека. Меня последние несколько лет занимает мысль, что надо написать книгу с совершенно невозможным названием «Политические взгляды великих русских писателей» – XIX века, например. Несмотря на тонны написанного про Пушкина, Тургенева, Толстого и других – невозможно артикулировать, какие у них были политические взгляды. Вам расскажут тысячу раз, что значит свободолюбие для Пушкина или либерализм для Тургенева, но вот сформулировать – у этого автора были такие-то политические взгляды, *соотносящиеся с такими-то политическими идеологическими представлениями того времени*, – увы, нет.

А если тот же вопрос опрокинуть на 1960-е, 1970-е и далее в поп-музыке? Политические взгляды «The Beatles» до, грубо говоря, 1967 года идеально укладываются в песню Taxman» (альбом «Revolver», 1966), сочиненную Джорджем Харрисоном, где он выражает страшное недовольство тем, что все заработанные деньги у него отбирает налоговая служба. Это еще времена послевоенного британского социального государства – налоги довольно высокие. Харрисон при этом умудряется забыть, что он воспитан и вообще стал Джорджем Харрисоном только благодаря тем самым налогам, которые платили другие люди. Его родители получили социальное жилье, сам он бесплатно ходил в школу, бесплатная медицина... И все благодаря высоким налогам с прогрессивной шкалой.

Из британской музыки того времени я знаю только одну песню, которая высокие налоги социального государства трактовало совершенно с обратной стороны. Это «Sunny Afternoon» группы «The Kinks»<sup>14</sup>, поющей от имени аристократа, который привык ничего не делать, нежиться на солнышке, а потом пришел сборщик налогов, все отобрал, и от лирического героя сбежала подружка, отобрали яхту и так далее. «The Kinks» в 1960-е была великой группой, а Рэй Дэвис – великим сонграйтером. «Sunny Afternoon» сделан очень тонко, это не прямая социальная сатира, скорее в ней слышится отголосок английских романов об упадке аристократии вроде «Возвращения в Брайдсхед» Ивлина Во. Но это «The Kinks». По большому счету, мы ничего не знаем о политических взглядах «The Beatles»

**14** Британская группа, создана в 1963 году. В 1960-х разрабатывала самые разные стили, от прото-хардрока до кабаре. В 1990-е «The Kinks» образца 1960-х заметно повлияла на группы «бритпопа» («Blur», «Oasis»).

КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

до 1967 года или «The Rolling Stones» – если говорить о главных поп-фигурах Британии (и отчасти Европы) того десятилетия.

Молодая американская рок-музыка была более политизированной, но она в основном обозначала свою позицию в рамках хиппи и около-хиппи движения. Но в то же время другая часть музыки, например, джаз, именно тогда становится политической радикальной. Это времена позднего Колтрейна<sup>15</sup>, Мингуса<sup>16</sup>, «свободного джаза». Нина Симон<sup>17</sup> (хотя она вряд ли может быть названа чисто джазовым исполнителем) была тогда сильно политизирована. Даже абсолютно аполитичный Майлз Дэвис к концу 1960-х начинает двигаться в сторону радикализма – не только музыкального.

Я не хочу сказать, что джаз лучше рока, ни в коем случае. Просто интересно: то, что возникло в американском культурном и политическом контексте конца 1940–1950-х, с ходом своего развития начало определять свои политические представления и манифестировать понимание того, в каком мире они живут. А новая музыка 1960-х (прежде всего британская), которая завоевала мир и определила дальнейшее движение поп-музыки, была до конца этого десятилетия абсолютно аполитичной. А потом что-то изменилось в этом типе художественного сознания, и вот раз – Леннон уже поет про героя рабочего класса, и даже Пол Маккартни – при том, что сложно представить себе более аполитичного человека, – сочиняет «Give Ireland Back to the Irish», реагируя на «Кровавое воскресенье» 30 января 1972 года<sup>18</sup>. Но это музыка белая, а если мы посмотрим на черную музыку того времени – не только джаз – то она была абсолютно политически заряжена. Достаточно вспомнить Стиви Уандера<sup>19</sup> конца 1960-х – середины 1970-х, многие его великие песни, особенно с альбома «Songs in the Key of Life» (1976), к примеру, «Black Man» и особенно «Village Ghetto Land». Посвоему сделанная, но это социальная критика.

**15** Джон Колтрейн – американский саксофонист и композитор. Играл бибоп и его разновидность хард-боп, считается одним из предтеч «свободного джаза».

**16** Чарльз Мингус – американский контрабасист, лидер оркестра, композитор. Помимо бибоба, на него сильно повлияли госпел и классическая музыка. Мингуса также называют одним из предтеч «свободного джаза». Как и Колтрейн, поддерживал борьбу афроамериканцев за равноправие, пытался пробудить интерес к музыке Африканского контента.

**17** Нина Симон – одна из ключевых фигур американской черной музыки, возникшей на пересечении джаза, соула, госпела и блюза. Певица, пианистка, автор песен, многие из которых были социально и политически ангажированы. Поддерживала движение против расовой дискриминации.

**18** В этот день британские солдаты открыли огонь по мирной демонстрации католиков в североирландском городе Дерри. Были убиты четырнадцать человек, более десяти ранены. Расстрел демонстрации вызвал волну возмущения в Ирландии и Ольстере, послужив стартовой точкой для новой – более кровавой – фазы североирландского конфликта. Расследования этих событий, позже предпринятые британскими властями, к осязаемым результатам не привели.

**19** Стиви Уандер – американский исполнитель и продюсер. Считается одним из самых влиятельных поп-музыкантов второй половины XX века в США. В 1970-е выпустил ряд новаторских альбомов, в которых совмещались влияния соула, госпела, фанка, ритм-энд-блюза.

В этом контексте звезды глэма, который вы упомянули, не могли делать вид, что вот мы вас развлекаем дешевой мишурой, ботинками на огромных платформах, заводными нехитрыми песенками, мы прямо заявляем, что мечтаем о лимузинах, толпах поклонниц – но при этом мы еще немного за социальную и политическую справедливость. Они чувствовали, что это было бы лицемерием, и потому социально-политический вопрос был отставлен в сторону, была установлена дистанция. Благодаря этому, – тут я с вами совершенно согласен, – а не только из-за своих эстетических и прочих качеств, глэм и стал очень важной музыкой для части молодых людей начала 1970-х.

Но если трезво взглянуть на 1970-е и не говорить о черной музыке, то до панка политически ангажированной англоязычной поп-музыки не было, за одним большим исключением – «Pink Floyd». Можно как угодно к ней относиться, но до появления «Sex Pistols» она была единственной по-настоящему политической группой. Панк же, который обычно прочитывается как нечто социально-критическое и, *по умолчанию, левое* (я имею в виду только британский панк, остальное определить в качестве такового сложнее), был совсем иным с политической точки зрения (не считая группы «The Clash»<sup>20</sup>, которая делала все, чтобы вывести панк – не очень убедительно, но тем не менее – в левую политическую сферу). «Sex Pistols» был крайне реакционным политическим феноменом, который в смысле тотального, абсолютного, нигилистического цинизма идеально предшествовал эпохе Тэтчер. Это, конечно, преувеличение – но все же: панк подготовил Британию к появлению Тэтчер.

Музыкально панк (опять же не «Sex Pistols», не «Undertones», не «Buzzcocks»<sup>21</sup>) был очень прогрессивен, он заметил существование реггей, ска, другой небелой музыки, которая звучала в британских городах – прежде всего в Лондоне, – но никто за пределами этнических сообществ о ней не знал. Но это другая история, которая скорее о том, что панк передал пост-панку и другой последующей поп-музыке. (Это бы очень короткий промежуток: Сид Вишез<sup>22</sup> умер в 1979-м, когда вышел первый альбом «Joy Division»<sup>23</sup>.)

**КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА**

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

**20** Британская панк-группа второй половины 1970-х – середины 1980-х. Самые яркие представители политического панка, известны антирасистскими и антиколониальными композициями, а также поддержкой левых режимов в Латинской Америке. Среди их альбомов – «Sandinista!» (1980) и «Combat Rock» (1982).

**21** Британские панк-группы второй половины 1970-х – начала 1980-х.

**22** Басист «Sex Pistols», известный асоциальным поведением и отсутствием элементарных музыкальных навыков. Умер в 21 год. Считается иконой панка «героического периода».

**23** Влиятельная британская пост-панк группа, известная мрачной и депрессивной музыкой. Испытала влияние краут-рока, «берлинских альбомов» Дэвида Боуи, британского андерграунда. Существовала четыре года (1976–1980); после самоубийства лидера «Joy Division» Иэна Кёртиса переформировалась в «New Order», ставшую классической группой танцевальной электронной музыки 1980-х.

Что касается «Sex Pistols», то с самого начала это было начинание коммерческое, очень рыночное, циничное, в духе идеологии первого правительства Тэтчер (которая победила на выборах в том же 1979 году). Достаточно вспомнить роль Малкольма Макларена, фильм «The Great Rock'n'Roll Swindle»<sup>24</sup>, да и то обстоятельство, что группа возникла вокруг... магазина<sup>25</sup>. Да, альтернативная, но коммерция. Величие Макларена – как придумщика разных способов сделать деньги на хаосе – проявилось прежде всего в том, что он показал, как можно очень хорошо зарабатывать на маргинальных вещах, на странных контркультурных феноменах, которые эстетически определить сложно. В этом смысле он ученик разом и ситуационистов, и Энди Уорхола. Мне кажется, он и «Sex Pistols» придумал как своего рода «Velvet Underground 2.0»<sup>26</sup>.

Я не пытаюсь кого-то разоблачить или критиковать, – лишь историзирую. Мы с вами оба с территории бывшего Советского Союза, и в какой-то момент вся западная поп-музыка казалась там невероятным освобождением. Но мы должны честно сказать: это было не совсем так, а иногда и совсем не так.

**Панк, который обычно прочитывается как нечто социально-критическое и, по умолчанию, левое, был совсем иным с политической точки зрения. «Sex Pistols» был крайне реакционным политическим феноменом, который в смысле тотального, абсолютного, нигилистического цинизма идеально предшествовал эпохе Тэтчер.**

Е.Б.: Ленинградский рок-клуб не развалил Советский Союз, если вспомнить известную книгу<sup>27</sup>. Попробую по порядку.

Безусловно, я согласен с тем, что политизированность 1960-х в популярной музыке была исключительно эксплицитной, а не внутренней по своей сути. В основе субкультуры хиппи

**24** Псевдодокументальный фильм, рассказывающий историю «Sex Pistols» и Малкольма Макларена. Снят режиссером Джулиеном Темплом в 1980 году.

**25** Участники будущих «Sex Pistols» были постоянными посетителями магазина альтернативной моды «Sex», открытого Вивьен Вествуд – в будущем известным британским модельером, создательницей панковского фэшн-стиля. Партнером Вествуд в то время был Малкольм Макларен.

**26** «Velvet Underground» – одна из самых знаменитых андерграундных групп в истории поп-музыки, возникла в середине 1960-х. Некоторое время существовала в качестве «домашней группы» студии Энди Уорхола «Фабрика», а сам Уорхол был ее менеджером. Особого коммерческого успеха «Velvet Underground» в 1960-е не снискал, однако сильно повлиял на развитие поп-музыки 1970-х. Брайан Ино говорил, что «первый альбом группы купили немногие, но каждый из купивших основал потом свою группу».

**27** Имеется в виду: Юрчак А. *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

лежало архаическое обращение к трансцендентализму и американскому романтизму в целом. О консерватизме коммуны из Хейт-Эшбери<sup>28</sup> писали многие – к примеру, религиовед Кристофер Партридж, книга которого скоро выйдет в «Истории звука». Богатая риторика психоделии, несмотря на протестность, оперировала ностальгическими тропами как в формальном, так и в социальном ключе. Тем не менее я не отказывал бы полностью группам с Вудстока – многие из них интересно слушать до сих пор.

Радикализация музыкального опыта в 1970-х, на мой взгляд, связана с более масштабными историческими и культурными следствиями. Грезить новизной и инаковостью мы перестали не с «концом истории» в 1990-е, а как раз где-то в 1968 году. В это время начинает ломаться последняя утопия, видевшая будущее в прогрессивном и позитивном свете. Идея освоения космоса, на которую решился Майор Том<sup>29</sup>, стала трещать по швам, а травма Второй мировой войны заявила о себе с новой силой. Довольно быстро оказалось, что обещанная социальная революция обернулась собственной противоположностью, а утопический проект, пользуясь языком Эрнста Блоха и Фредрика Джеймисона, улетучился. Надо отметить, что мы все еще живем, слыша фидбэк и эхо этого импульса.

Как это часто бывает, в кризисные и реакционные времена искусство становится интереснее, по крайней мере в занимающем нас вопросе. Глэм, а впоследствии и панк сформулировали более тонкую социальную критику, заключающуюся в остраении и негации реальности. «Sex Pistols» надо воспринимать как концептуалистский жест Ситуационистского Интернационала<sup>30</sup>; Макларен некоторое время был непосредственным его участником. Скоротечная история «Sex Pistols» прекрасно иллюстрирует, как с помощью различных механизмов поп-музыка может конструировать само определение «популярного» и того, как оно влияет на формирование сообществ. Последующий депрессивный антироковый отказ, в общем-то, оказался ближе к политическому настоящему, нежели романтическое путешествие в прошлое. Но я все равно остерегался бы называть популярную музыку «политической» и вменять ей способность напрямую влиять на социальный порядок.

**КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА**

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

**28** Район в Сан-Франциско. Во второй половине 1960-х – символ контркультурной революции, один из центров так называемого «лета любви» 1967 года.

**29** Герой песни Дэвида Боуи «Space Oddity» (1969), которая принесла первую настоящую славу исполнителю, астронавт, навсегда ушедший в космос. В «Ashes to Ashes» (1980) Боуи вернулся к образу Майора Тома, но уже совсем в ином – пессимистическом – сюжете, идеально вписавшемся в атмосферу глубочайшего общественного разочарования конца 1970-х – начала 1980-х.

**30** Ситуационистский Интернационал – организация деятелей радикального андерграунда, основанная в 1957-м французским революционером, философом, писателем, кинорежиссером Ги Дебором. В разных составах существовал до 1972 года.

Популярная музыка 1970-х стала внимательнее относиться к собственным истокам. Вся ее история – это история апроприации черных музыкальных форм и тропов. Черная музыка, по определению, является политической и социально заряженной, потому что она всегда говорит исходя из своего колониального прошлого. Пол Гилрой, еще один представитель бирмингемского Центра современных культурных исследований показывает, что весь западноевропейский проект Модерна основан на исключении и подавлении. Быть черным – быть вне истории, быть чужим и Другим<sup>31</sup>. Рассказ об этой дружости не может не быть политическим.

Неспроста главный герой книги, вокруг которой мы сегодня блуждаем, – Петер Брётман – говорил, что интерес к фриджазу в послевоенной Германии был обусловлен не только радикальной формальной новизной, но своей социальной инаковостью, свободной от европейской традиции. История популярной культуры послевоенного ФРГ занимает особенное место, потому что, с одной стороны, она ориентировалась на психоделическую революцию, а с другой, тесным образом взаимодействовала с самым радикальным музыкальным изобретением XX века – электронной музыкой. Особенное место краут-рока, высокомерно оклеймленного англоязычными критиками, и близких ему вещей связано с иным ландшафтом юношеской революции – исторической виной за преступления нацизма.

В мемориальной культуре Германия хрестоматийно выступает идеальным примером общества, которое смогло справиться со своим неудобным прошлым. В конце 1960-х – начале 1970-х все обстоит совершенно иным образом. История нацистской Германии была фигурой умолчания, и только юношество поставило этот вопрос ребром. «Никаких отцов! Никаких фюреров!» – говорил барабанщик «Can» Яки Либецайт<sup>32</sup>. Этический и эстетический демарш экспериментальной немецкой сцены был тесно связан со стремлением молодого поколения напрямую говорить о преступлениях собственного прошлого. Формальный радикализм отвечал политическому вопрошанию и был действительно близок левым эгалитарным настроениям: эти люди активно участвовали в активистской деятельности, изобретали новые формы социального взаимодействия, ставили неудобные вопросы.

Осенью 1977 года все это завершилось, и реакция вновь победила. События «немецкой осени», названной так в честь до-

**31** GILROY P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.

**32** Цит. по: STUBBS D. *Future Days: Krautrock and the Birth of a Revolutionary New Music*. New York: Melville House, 2015. «Can» – немецкая экспериментальная рок-группа, образовалась в 1968 году в Кёльне. Считается основоположником краут-рока.

кументального фильма Фасбиндера и компании<sup>33</sup>, окончательно поставили крест на идее левого будущего и радикального обновления. Мне кажется, крах этой утопии идеально схвачен в серии картин Герхарда Рихтера<sup>34</sup> «18 октября 1977 года», где лидеры RAF<sup>35</sup> исчезают в дымке и становятся безымянными призраками. Конец 1970-х – время, когда повсеместно (от США до СССР) любые эгалитарные нарративы сменяются стагнацией, выраженной в политическом (а может, даже онтологическом) тезисе Маргарет Тэтчер «There is no alternative».

**КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА**

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

**К.К.:** И в ее фразе, что нет такого явления, как общество, есть мужчины и женщины.

**В мемориальной культуре Германия хрестоматийно выступает идеальным примером общества, которое смогло справиться со своим неудобным прошлым. Этический и эстетический демарш экспериментальной немецкой сцены был тесно связан со стремлением молодого поколения напрямую говорить о преступлениях собственного прошлого.**

**Е.Б.:** Еще идеальным примером метафоры победившего дистопического настоящего может быть фильм «Юбилей» Дерика Джармена<sup>36</sup>.

**К.К.:** Мир, в котором правят продюсеры панк-музыки.

**Е.Б.:** Вывернутая наизнанку и доведенная до предела мечта Малкольма Макларена. В общем, музыка, будучи самым аффективной формой искусства, схватывает это настроение лучше всего. В «Археологиях будущего» Фредрик Джеймисон писал, что 1970-е – это последнее десятилетие, когда утопическая греза была частью культуры. В 1980-м Боуи записывает песню «Ashes to Ashes», где меланхолическое путешествие Майора

**33** «Германия осенью» (1978) – фильм-антология, снятый десятью немецкими режиссерами, в их числе и Райнер Вернер Фасбиндер. Посвящен событиям 1977 года – террору красных радикалов из RAF, зрительным обстоятельствам гибели трех лидеров организации в государственной тюрьме после ареста, настроениям в германском обществе, отношению к нацистскому прошлому.

**34** Классик немецкого послевоенного искусства. Один из основателей направления «капиталистический реализм».

**35** RAF (Rote Armee Fraktion) – «Фракция Красной армии», немецкая радикальная левая группировка. В 1970–1990-е совершила более тридцати политических убийств, многочисленные ограбления банков и взрывы государственных объектов.

**36** Фильм-антиутопия британского кинорежиссера Дерика Джармена (1978). В картине снялись многие герои британского панк-движения того времени.

КИРИЛЛ КОБРИН –  
ЕВГЕНИЙ БЫЛИНА

ЧТО ОСТАЛОСЬ  
ОТ МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ПОЛИТИЧЕСКОГО  
РАДИКАЛИЗМА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА?

Тома в космос оказывается кошмаром – он стал сломленным, брошенным всеми наркоманом.

Недавно ушедший от нас Джеймисон в своих жестких оценках не терял сдержанного оптимизма. Вместо того, чтобы надеяться на возникновение нового утопического проекта, нам надо улавливать смутные утопические импульсы, скрытые в осколках прошлого<sup>37</sup>. В конце концов, утопия, по мысли Джеймисона, явление негативное – ее задача заключается в критике настоящего.

Способность увидеть в дистопии новое начало – опыт, который знаком черной культуре не понаслышке. Мир черной культуры – мир после случившейся катастрофы и пережитого колониального насилия. Недаром в истории популярной музыки в 1980-е, совпавшие с кризисом позитивного воображения, с возникновением постфордистского капитализма и цифровых технологий, самые интересные вещи стали происходить в области танцевальной электроники. Техно, хаус, электро, джангл и даб выработали футуристический словарь, искавший риторические ресурсы в пользу переосмысления угнетенного опыта. Возможно, для того, чтобы услышать эхо утопии, нам нужно обратиться к Другому<sup>38</sup>.

Но это отдельный сюжет для разговора.

*Январь 2025 года*

*Расшифровка и подготовка к печати Светланы Липатовой*

**37** JAMESON F. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005. P. 1–9.

**38** Подробнее о дистопическом воображении черной электронной танцевальной музыки см. в: БЫЛИНА Е. *Утопия «Черной Атлантиды». Афрофутуризм и электронная музыка // Неприкосновенный запас*. 2019. № 3(125). С. 219–238.