

Рассказ Романа Сенчина, открывающий сборник «Нквартирантка с двумя детьми» («Эксмо», 2018), — во многом ключевой для понимания мировоззрения писателя.

Сенчин — автор гораздо более сложный, чем может показаться на первый взгляд. Он не просто бытописатель российской чернухи, не только сибиряк, закинутый судьбой в Москву (а теперь уже и на Урал) и тоскующий по малой родине. Он писатель, и чутко исторический. Например, его рассказ «Дедушка» о поэте Александре Тинянове — образец вживания в роль, прочувствования изнутри личности, жившей за полвека до рождения самого Сенчина, воссоздания культурно-бытового контекста, в котором пришлось расти и умереть его герою. Простой «прозаик-сибиряк» или реалист-«чернушник» так не напишет. Для этого нужны соответствующая культура и эрудиция.

«Арнаша» — очередной опыт в жанре исторической реконструкции. На смену Тинянову приходит Арнадий Северный. И как в «Дедушке» выведен еще и Даниил Хармс, так и в «Арнаше» действуют Андрей Панов (Свин), Виктор Цой, Майк Науменко и Георгий Ордановский — важные в скором будущем люди из ленинградской рок-культуры, уж не знаю, стоит ли добавлять — «подпольной»? Время действия — 1979 год, высчитываемый по гибели Донни Хатауэя.

В 1989-м, окончив школу и провалив вступительные экзамены в Новосибирске, Сенчин рванул в Ленинград — учиться в ПТУ на плиточника. Конечно, его тянуло не строительное дело, а возможность приобщиться к питерской рок-музыке, услышать живую ее звезд. Так что «Арнаша» — это своего рода сведение счетов с юностью, закрытие важного для Сенчина гештальта, осмысление уже взрослым, пожившим человеком того, что так притягивало и волновало в молодости.

Меня всегда поражало в Сенчине сочетание несочетаемого — с одной стороны, искренняя любовь и понимание коренной русской жизни, деревенской, посадской, забот и смысла существования простых русских людей — совсем в духе Шукшина, а с другой — тяготение к рок-музыке, участие в группе «Плохая примета», написание текстов для нее и выступление со сцены в качестве вокалиста.

В этом есть что-то от упомянутого Василия Макаровича — тот реализовался и получил известность в жанре, в общем-то, чуждом алтайской деревне, в кинематографе, который развивался в XX веке как искусство западное, американское по преимуществу. Правда, если для Сенчина музыка — это, скорее, хобби (уж не знаю, как он сам к ней относится), то для Шукшина кино было хлебом насущным, хотя для меня он в первую очередь писатель, а его актерство и режиссерство, честно говоря, мало волнуют, они не более чем дополнение к портрету.

Сенчин родился и вырос в Кызыле, расположенном черт знает как далеко столицы Тувы, а на деле — городишке чуть больше райцентра. Провинциальный подросток много читал, это не удивительно, так как рос он в интеллигентной семье, но одновременно увлекался и современной музыкой — тоже распространенный феномен технологического общества с магнитофонами и радио. Я, одноклассник Сенчина и тоже житель провинциального городка, остановился на первом и до «музыки» не дошел. Он же — и это ярко проявляется в его книгах — всегда был отзывчив на масс-культуру. Для меня это немного странно, в моем понимании человек талантливый не должен интересоваться тем, что волнует толпу, хотя понимаю, что невозможно описывать людей, не зная, чем они живут. Но Сенчин как бы интересуется этим немножко больше того, чем следует.

Думаю, писатель не согласился бы со мной в оценке его увлечений как масс-культуры, напротив, возразил бы, что панк-рок, Янка Дягилева, Егор Летов — это для немногих избранных, музыка не для всех. Но об этом несколько позже. Думается, нетрудно понять подростка конца 80-х, его дилемму, когда, с одной стороны, становятся доступными ранее запрещенные книги, с другой — мир вокруг переполняется иными впечатлениями — виданы со Шварцем и Сталлоне, популярный музон — от «Ласкового мая» и песен Розенбаума про Дон до «Нау» и Цоя. И это искушает и манит сильнее, чем литература. И сам я проникался всем новомодным, даже не желая этого: живя в общежитии, невозможно было не слышать ни «Любэ», ни «Ламбады». Впрочем, Сенчин пишет не про эстрадную попсу. Он обращается ко времени за десять лет до его прибытия в Ленинград, когда только начинало созревать то, что пышно и буйно процвело в перестройку.

В основе рассказа — встреча двух поколений, Аркадия Северного, олицетворяющего подпольный шансон семидесятых, и молодых начинающих рокеров — будущих звезд восьмидесятых. В 1979 году действительно случился такой факт: Северный провел «сет» вместе с группой «Россияне» с Жорой Ордановским во главе. Свин, Майн и Цой добавлены писателем для полноты картины, в реальности семнадцатилетний Виктор не мог рассчитывать на попадание в круг больших и взрослых. И еще всех четверых рокеров объединяет то, что они рано ушли из жизни, и сегодня их судьбы можно сплетать как захочется.

Это были люди из разных миров. Сенчин тонко показывает и незнание молодыми рокерами того, кто такой Арнаша, и их пренебрежение к «блатной музыке», и зависимость от пронирыливых жучков типа Рудина

Фонса, понуждающую — ради возможности записаться по-настоящему — играть в паре с певцом блатняка.

Но имелся у них и объединяющий момент — все они представляли ленинградскую подпольную культуру. Отодвинутая на второй план северная столица обошла по части «андеграунда» столицу южную — Москву. Неофициальные поэты Уфлянд и Нондратов, непечатаемый прозаик Довлатов, непризнанный художник Михнов-Войтенно. И наряду с ними — несуществующий для Министерства культуры и советской эстрады певец Аркадий Северный, с которым через одно рукопожатие соседствовал Иосиф Бродский. Да, они вращались в разных кругах, но круги эти пересекались. А еще — Борис Гребенщиков и сотни других имен... Впрочем, Северный не ассоциировался именно с ленинградским подпольем. Его песни слышали все, но кто он и откуда — не знал никто.

Встреча певца шансона и молодых рок-музыкантов, так характерно очерченная Сенчиным, — глубоко символическое событие, отражающее два противоположных направления в нелегальной музыке. Сегодня, кстати, думается — зачем власть создавала проблемы из ничего? Как рок и блатняк могли ей угрожать? Ныне же поют что хотят — и как это отражается на стабильности? Загоняя в подполье людей разной степени талантливости, режим парадоксальным образом приподнимал их, создавал репутации и героев на пустом месте.

Тогда рокеры могли думать, что прогрессивнее они, хотя по содержанию песен, скорее, антисоветчинами могли признать Северного и его коллег. Мне думается, что так называемый русский рок, он же советский, был глубоко подражательным, эпигонским явлением, по большому счету — пустоцветом. Поясню свою мысль. Возьмем классическую музыку. Вскоре после того, как в Россию пришли с Запада ее образцы, начался быстрый взлет отечественной музыкальной культуры — начиная с Глинки и Даргомыжского. Русская музыка плодотворно объединила в себе лучшее из европейской традиции с достижениями народного мелоса. И уже того же Глинку западные коллеги принимали как равного. А со времен «Могучей кучки», чьи представители весьма неодобрительно смотрели на современную им европейскую музыку и на иностранных авторитетов, русские композиторы шли на одном уровне с французскими, немецкими, итальянскими, а нередко и опережали их. Дебюсси восхищался Мусоргским. Чайковский вовсе не глядел на Брамса снизу вверх, а ниспровергал его, будучи принимаем в лучших концертных залах Европы. Затем Стравинский, Прокофьев открывали новые пути для мировой музыки.

Ничего подобного в рок-музыке не происходило. Что в советские времена, что в постсоветские наши группы никакого влияния за пределами страны ни на кого не оказывали, занимали самое маргинальное положение, ни одного течения или направления не породили, да и внутри России презирать отечественный рок считается хорошим тоном, поскольку слушатели знают ему подлинную цену. Ролики с «Машиной» 70-х вызывают лишь впечатление убогого подражания во всем — от одежды и причесок до мелодий. Ссылки на цензуру или нехватку качественных инструментов несерьезны. В то же самое время творил в подполье Солженицын — почему ему не мешали материальные и цензурные обстоятельства? Почему он создавал прозу мирового уровня и получил заслуженно Нобелевку? Можно вспомнить и про Бродского — его никому в голову не придет назвать эпигоном, при всем его восхищении Элиотом и Оденем.

Как джаз вышел из самых низов американского общества — из среды бывших рабов на плантациях (равно как и другие популярные направления — и соул, и блюз, и рок, и рэп в конечном счете), так блатные песни проистекали из периферийной среды — еврейских общин юго-запада России, будучи щедро замешенными на традициях клезмера и другой этнической музыки.

А в случае масс-культуры налицо явная вторичность и халтурность, творческая несамостоятельность и примитивность. Я не понимал и не понимаю парней что 70-х прошлого века, что нынешних, 20-х годов XXI века, которые выбирают для себя чужеродные жанры — джаз ли, рок ли, рэп ли, в которых они обречены болтаться в самом низу, никогда не создать ничего значительного, не оказать ни на кого влияния, не повести за собой, вместо того чтобы сказать свое слово, заставить мир обратить на себя внимание, сподвигнуть учиться у себя — как это делали Мусоргский или Шостакович.

Северный же, в отличие от них, — явление оригинальное. Избранный им жанр был неизвестен за пределами Советского Союза — блатные ли песни, одесский ли фольклор, городской ли романс, перепев ли советской эстрады. В этом смысле его можно сравнить с Высоцким, с которым они родились с разницей в один год и в один и тот же год — 1980-й — скончались. Высоцкий даже играл на русской семиструнной гитаре, а не пытался, подобно прочим графоманам-рокерам, перейти на космополитическую шестиструнку. И никто не упрекнет Высоцкого, что он ориентировался, допустим, на Брассенса или Дилана. Нет, наш бард был глубоко оригинальным явлением, и потому он хоть в какой-то степени интересен для иностранцев. Зачем им слушать «русский рок» — безвкусное подражание папуасов белым господам? Иностранцам нужно нечто аутентичное, неповторимое. Рок они могут услышать и у себя — и всегда лучше сделанный.

Как джаз вышел из самых низов американского общества — из среды бывших рабов на плантациях (равно как и другие популярные направления — и соул, и блюз, и рок, и рэп в конечном счете), так блатные песни проистекали из периферийной среды — еврейских общин юго-запада России, будучи щедро замешенными на традициях клезмера и другой этнической музыки. И — выснажу парадоксальное суждение — у этого жанра были все шансы стать чем-то вроде русского джаза, завоевать им планету. Но не вышло — по причинам, о которых здесь было бы слишком долго говорить.

Северный и Высоцкий совпадают не только годами жизни. У них схоже происхождение, у обоих отцы относились к низам правящего советского класса, оба поступили сперва в технические вузы, оба страдали известным русским пороком, который и свел их в могилу до срана. Но если Высоцкий рано избрал для себя путь официального артиста,

и до самой смерти была тановым, и с советской властью отношения у него были вовсе не антагонистические, а его бардовская деятельность пусть и являлась как бы не совсем признаваемой, умалчиваемой, но вовсе не запретной, и его песни звучали и в фильмах, и с пластинок, то Северный с властью никак вообще не пересекался и как бы для нее не существовал, а она — для него. В нем было что-то от Гогена — вот так же, уже в возрасте за тридцать лет, экономист «Экспортлеса» вдруг решил драматически изменить свою жизнь, как и маклер парижской биржи в свое время. В итоге сенчинский Арнаша говорит о себе: «А я вот без паспорта, без квартиры, семьи». В этом смысле между ним и Высоцким — счастливым советским обладателем «мерседеса», путешествовавшим на Таити, действительно бездна.

В рассказе всплывает имя Нобзона. Это олицетворение третьего пути — полностью официального (Северный представлял полную «отрицаловку» официоза, Высоцкий — компромисс с ней). Я как-то спросил друзей в «Фейсбуке» — кто более значительный певец, Иосиф Нобзон или Арнадий Северный? Многих такая постановка вопроса шокировала, мысль о том, что их можно сопоставлять, не приходила в голову. Однако по «большому счету» сравнивать можно всех. Оттого, что один певец вращался в высших сферах, а другой — в низших, их таланты не меняются. Различается лишь уровень вознаграждения. Наверное, в плане голосовых данных Нобзон превосходил Северного, а по артистичности, по оригинальности — наоборот. Как бы в советские времена андеграунд ни презирал лещенов, пугачевых и толкуновых, они являлись одаренными певцами, и для нас сегодня нет разницы, у кого какие были отношения с Системой. Критерий для оценки один — талант.

В разговорах персонажей рассказа всплывает одесская тема: «А вы не из Одессы, что ли?.. Бывал-бывал. Бывал в Одессе... Арнаша коротко напел, пустив одесскость». И хотя Северный никакого отношения к жемчужине у моря не имел, именно на песнях Фунса одесской тематики он поднялся, оживив в сознании советских людей феномен этого города. Невольно поражаешься, насколько мощным оказался творческий порыв, порожденный стремительным развитием Одессы, бывшей в начале XX века одним из крупнейших городов Российской империи, что его хватило почти на все семьдесят лет советского времени, в течение которых она неуклонно хирела, все сильнее погружаясь в болото провинциализма. Все живое бежало из нее — от Бабеля и Натаева с Ильфом и Петровым до Утесова, Жванецкого и Нарцева. А городская легенда продолжала существовать, притягивая к себе воображение поэтов, писателей, режиссеров, певцов и композиторов. Многие из них не были одесситами, как Никита Богословский или Александр Розенбаум, но свой вклад в миф о городе внесли.

Танже и Арнадий Северный. Во многом его усилиями была в 70-е годы разработана тема старой одесской жизни, которая оказалась той богатой жилой, которая питала многих шансонье и бардов, пона в 90-е годы, с их расцветом нового русского бандитизма, Одесса-мама окончательно сошла на нет. «Нам новые песни придумала жизнь».

Успех блатного жанра (если абстрагироваться от одесской стилизации) в СССР не случаен. Миллионы и миллионы прошли лагеря, у них были десятки миллионов родных и близких, слушавших их рассказы. Молодежь получала криминальное воспитание во дворе, школе, ПТУ, на работе. Уголовный жаргон проник широко в повседневную речь. Причем основной

расцвет уголовщины пришелся даже не на сталинское время, а на послесталинское, типичный отложенный эффект — когда с амнистией из ГУЛАГа вышли зэны и преступная субкультура получила ускорение в самых широких массах, живших в бараках и коммуналах. Но и интеллигенция не пренебрегала блатной музыкой — в СССР граница между верхами и низами была совсем тонкой, и творчество того же Высоцкого, благополучного сына политработника, тому доказательство, равно как и пение врача Розенбаума или зэновские циклы Александра Галича и Юза Алешковского.

Слушая сегодня песни Северного, нельзя не заметить однообразия и банальности их текстов, да и музыки также. Их спасает только его неповторимый голос. Это и понятно, блатной шансон — это не какой-то подлинный фольклор, аутентичная народная музыка, которая может быть весьма сложной, а несколько аккордов, так и называемых «блатными». В сравнении с вышеупомянутыми бардами, людьми с определенными литературными задатками и культурой, тот материал, что исполнял Северный, совсем убог. Но на фоне множества подражателей он выделяется своим артистизмом, многообразием интонаций, что и прекрасно передает Сенчин, все время то переключая речь своего героя на одесский говор, то отказываясь от него.

Главный персонаж «Аркаши» — типичный сенчинский герой, пьющий, несчастный, неприкаянный, мечтающий о несбыточном, хорохорящийся, но уже внутренне надломленный и обреченный. Писатель хорошо показывает эту его беспросветность, которую несчастный певец принимает как судьбу. Молодые ребята смотрят на него и слушают его поучения, не особенно принимая всерьез этого спившегося, выглядящего много старше своих лет человека. Они еще не знают, что все умрут моложе его, а Ордановский совсем скоро.

Сенчин заканчивает рассказ на алкогольной ноте — «Накой интересный портвейн, — сказал Майк, — можно еще полстананчика?» Такой концовкой он словно намекает на преемственность, пусть и неосознаваемую, и на невозможность уйти от судьбы.

