

Александр МАРКОВ, Оксана ШТАЙН

ПОЛИМЕРНЫЙ ВЕК: ХИМИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ 1980–1990-Х

Поиск имени для безвременья

Как назвать эпоху, которая не умещалась в рамки? Период, начавшийся в душевных кухнях «второй культуры» застоя, легитимированный с появлением рок-клубов и допущением «экспериментальных постановок», вырвавшийся на свет в перестроечном карнавале и обрушившийся в хаос и свободу 90-х? «Поздний СССР» – слишком политично и безлико. «Постсоветское» – определяет себя лишь через отрицание предшественника. «Бронзовый век», по аналогии с Серебряным, – соблазнительно, но неверно.

Понятие «Бронзовый век» может быть правильным и уместным, но его ареал строго ограничен. Оно применимо к тем явлениям, что работали с переплавкой классического наследия, создавая новые, но монолитные и веско-материальные формы. В литературе – это роман-лабиринт «Пушкинский дом» Андрея Битова или поэма-антимистерия «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Здесь плоть текста – переосмысленная, но узнаваемая плоть классической традиции Золотого и Серебряного века, словно отлитая в бронзе – тяжеловесная, с осязаемой патиной мифа и вечной темой. В живописи – это, например, метафизика Дмитрия Краснопевцева или медитативность Ильи Табенкина. Их натюрморты и сцены – не сиюминутные впечатления, а застывшие, вневременные артефакты. У них есть та самая бронзовая фактура – холодный блеск загадки и матовость утраченного, но вечного смысла.

Однако «бронза» бессильна там, где искусство не отливают, а собирают, не чеканят, а синтезируют. Культовые герои времени творили из лома, шума, пленки и нервных импульсов. Их мир был не литым, а склеенным, спаянным, синтезированным.

Его имя – Полимерный Век.

Это не просто удачная метафора, а ключ к пониманию самой сути явления. Полимер – длинная цепь, где звенья, мономеры, соединяются в нечто новое, обладающее иными свойствами. Такова была культура этих лет: она собиралась из обломков идеологии, осколков мировой культуры, языков разных искусств и технических знаний в причудливые, прочные и в то же время хрупкие конструкции.

Химия духа: Почему «полимер»?

Отсылка к «полимеру» работает на нескольких уровнях, создавая плотную семантическую сеть.

В отличие от гуманитарной интеллигенции пятидесятых, шестидесятых и семидесятых, выпускников ИФЛИ (Твардовский) или Литинститута (Юрий Трифонов), герои 80-х часто вышли из технических вузов. Борис Гребенщиков¹ – математик, Сергей Курехин – музыкант с физико-математическим бэкграундом, Илья Кормильцев – химик. Их мышление было не системно-критическим, как у предшественников, а синтезирующим. Они видели мир не как текст и контекст, а как структуру, которую можно разобрать и собрать заново, создав новый гибрид. Курехин с его «Поп-механикой» – идеальный пример: он собирал музыкальные коллажи из джаза, рока, академической музыки и шумов, как химик проводит реакцию.

Русский рок – квинтэссенция Полимерного Века – был по своей сути полифоничен. Это не только гармонии БГ, но и наложение языков: высокого

¹ Внесен Минюстом РФ в список иностранных агентов

поэтического (песни Кормильцева для «Наутилуса») и уличного жаргона («ГрОб» Летова), мифологических образов и советского быта. Это было полиглотство в широком смысле: Виктор Цой говорил на языке кинематографа и рок-н-ролла, Башлачев – на языке русской притчи и фольклора, а Дмитрий Дибров в «Антропологии» – на языке телевизионного эпатажа и интеллектуальной игры.

Искусство Полимерного Века не брезговало «низкими» материалами. Оно было целлюлозным, прямо с целлюлозно-бумажного комбината: самиздатовские книжки на ксероксе, машинописные журналы, дешевая бумага перестроечных газет. Оно было магнитофонным: культура жила на пленках, которые тиражировались с неизбежными помехами, создавая особый, «шумовой» аудиоландшафт. Оно было пленочным: кинематограф нового арт-хауса работал с грубой, тактильной фактурой жизни. Это был мир не мрамора и бронзы, а поливинилхлорида, магнитной окиси и целлюлозы.

Алексей Балабанов – полимер бракованной игрушки, собранной из обломков мифов 90-х. Его камера не снимает, а словно сплавляет в единый, липкий и агрессивный ком уличный жаргон, блатной фольклор, обломки советской идеологии и шок от новой реальности. Фильмы «Брат» или «Про уродов и людей» – это не повествования, а тактильные слепки времени, отлитые из грубой, ядовитой, но невероятно прочной пластмассы массовых надежд и разочарований.

Александр Сокуров – полимер светонесущей пленки, на которую проецируются призраки истории. Его интересовала не фактура распада, как у Балабанова, а сам процесс трансмутации материи – временной, физической, духовной. В его «Молохе» или «Тельце» исторические фигуры и простые люди подвергаются своеобразному химическому воздействию, теряя плотность и превращаясь в полупрозрачные образы, в полимерные цепи памяти и скорби, сотканые из света, тлена и вечности.

Кира Муратова – полимер гротескного коллажа, собранный из криков, абсурда и ключевых повседневности. Ее метод – не сплав, а нагромождение, доведенное до виртуозности. Она склеивала в одном кадре высокую драму и площадной базар, физиологичность и поэзию, создавая непредсказуемые и прочные химические соединения. Ее фильмы – это кинематографические полимеры с неповторимой, шершавой фактурой, где каждая сцена – это новый виток абсурдной, но неумолимой реакции распада и нового синтеза человеческих отношений.

Песня Егора Летова «Моя оборона» (с ее культовой строкой «Пластмассовый мир победил») – это не просто констатация, а сложная, поэтическая реакция на эту победу. Это не запоздалый манифест Полимерного Века, а его диагноз и боль. Но именно в этой пластичности, в этой искусственности и заключалась его сила. Это был мир, который уже не верил в «естественное» и «вечное», а потому мог лепить себя из чего угодно. Полимерный Век принял вызов «пластмассовости» и попытался создать из нее новую красоту.

Текст «Моей обороны» – это и есть звучащий полимер: состояние осознания, отчаяния и поиска новой, парадоксальной защиты внутри самого этого «пластмассового» мира. Он соткан из обреченных, почти детских образов – «последний кораблик», «фонарик», «траурный мячик», «солнечный зайчик» – которые сталкиваются с бездушными, синтетическими понятиями «пластмассовый мир» и «макет». Эта намеренная стыковка разнородных материалов – хрупкой лирики и агрессивной искусственности – и рождает ту самую прочную, хоть и отчаянную, «оборону». Летов не просто констатирует поражение; он создает из обломков искренности и натиска фальши новый гибридный язык, новый способ чувствовать и выживать. Это не капитуляция, а стратегия сопротивления, построенная на принятии условий новой, синтетической реальности, чтобы найти в ее же материале точки опоры для отталкивания. Именно этот сложный, неоднозначный жест – не бегство от «пластмассы», а попытка создать из нее новую поэзию и новую правду – и делает Летова ключевой фигурой Полимерного Века.

Лица Полимерного Века: Культовые мономеры и великие проводники

Главные герои эпохи – не систематизаторы, а катализаторы, провокаторы синтеза.

Сергей Курехин – Архитектор Хаоса. Его проект «Поп-механика» был живой моделью Полимерного Века: академический скрипач, джазовый саксофонист, рок-гитарист и перкуссионист, выбивающий ритм по кастрюлям, существовали в одном пространстве, создавая новую, непредсказуемую полимерную цепь звука.

Александр Башлачев – Поэтический Катализатор. Он не просто пел стихи под гитару. Он сплавил в единое целое язык русской деревни, рок-н-ролльный драйв, фольклорную образность и экзистенциальную ярость. Его песни – это короткие, прочные и идеальные полимерные молекулы, до сих пор встроенные в культурный код.

Илья Кормильцев – Интеллектуальный Реактив. Как химик по образованию и главный идеолог «Наутилус Помпилиус», он проводил сложнейшие реакции, соединяя мировую провокационную философию (Кастанеда, Юнг) с советской реальностью, создавая мощные лирические сплавы, которые становились гимнами целого поколения («Скованные одной цепью»).

Борис Рыжий – Поздний, Трагический Мономер. Поэт, пришедший на излете эпохи, он – продукт ее распада. Его стихи – это трещины на когда-то прочном полимере, свидетельство того, как синтезированная реальность начинает крошиться под давлением нового времени.

Но будет ошибочно представлять Полимерный Век как явление исключительно маргинальное или молодежное. Его энергия синтеза, полифонии и деконструкции оказалась настолько мощной, что втянула в свою орбиту и переосмыслила творчество маститых мастеров, чей путь начался в иных, часто строго канонических системах. Они стали *проводниками*, через которых дух времени проникал в, казалось бы, герметичные миры классической музыки, академической филологии и станковой живописи.

Святослав Рихтер с его легендарными «Декабрьскими вечерами» в ГМИИ им. Пушкина совершил тихую революцию. Он порвал с гедонистическим потреблением музыкальной культуры, угождением публике, требующей играть на бис, – и превратил академический концерт из ритуала слушания музыки в тотальный перформанс, где музыка, живопись, пространство музея и сценографически выстроенный свет сливались в единое полимерное целое. Это был жест куратора современного искусства, а не просто пианиста. Владимир Спиваков, переняв эстафету, демонстрировал ту же гибкость, работая на стыке высокого академизма и телевизионной популярности, что тоже было признаком новой, полимерной эпохи, стиравшей жесткие границы между элитарным и массовым.

Творческий союз Родиона Щедрина и Майи Плисецкой в Полимерном Веке эволюционировал. Их балеты-сюиты («Чайка», 1980; «Дама с собачкой», 1985) – не классические повествовательные полотна, а скорее хореографические ассамбляжи. Они собирались из ярких, почти автономных номеров-образов, где музыка, пластический жест и сценография существовали на равных. Это был отход от «большого стиля» в сторону мозаики, коллажа, где целое рождалось из сопряжения разнородных, но сверхвыразительных фрагментов – чистейший принцип полимерного искусства.

Анатолий Зверев, всегда бывший «вне систем», в поздний период интуитивно вышел к созданию собственной визуальной теории. Его стремительные, экспрессивные линии и пятна цвета – это не просто портреты или пейзажи; это исследование самой природы энергии, материи и акта творения. Его тексты (пусть и сбивчивые) и его метод работы напрямую перекликались с поисками художников-акционистов, концептуалистов и неоэкспрессионистов и теоретиков современного искусства на

Западе. Он был «диким» полимером, русским Поллоком, возникшим в советской среде естественным, почти химическим путем.

В филологии произошел, возможно, самый радикальный сдвиг. Михаил Гаспаров, великий антиковед и структуралист, в «Записях и выписках» предстает филологом-постмодернистом. Книга построена как интеллектуальный блог эпохи до интернета: фрагменты, анекдоты, цитаты, личные наблюдения складываются в полифоничный и глубоко личный образ мысли. Его же детская «Занимательная Греция» – это демонтаж академического нарратива и сборка нового, доступного и при этом сложносочиненного культурного конструктора.

Сергей Аверинцев и Ольга Седакова совершили иной синтез. Они не продолжали Серебряный век, а переплавили его опыт в горниле Катастрофы (Холокоста) и позднесоветского опыта. Их богословие и поэзия – не неосимволизм, а поиск языка для говорения о Боге после лагерей смерти. Это полимер, в молекулу которого встроены осколки разбитой европейской гуманистической традиции, патристики и личной экзистенциальной ответственности.

Владимир Биbihин – ключевая фигура для понимания метафизики Полимерного Века. Взяв у Хайдеггера идею «просвета бытия», он пошел дальше, к философии «леса». Лес – идеальная метафора полимерной структуры: это бесконечное переплетение самостоятельных, но связанных в единую экосистему существ (деревьев, троп, звуков, световых лучей). Его мышление – не выстраивание линейной системы, а навигация по ризоме, прислушивание к множественным голосам бытия. Это философское обоснование полифонии, которое делает его прямым союзником Курехина в музыке и Летова в поэзии, хоть и на ином языке.

Людмила Петрушевская работает с языком как с синтетическим материалом, сплавляя высокую литературную речь с советским канцеляритом, уличным жаргоном и сбивчивым, скомканным монологом захлебывающегося сознания. Ее герои – это «люди из подполья» позднесоветской и постсоветской реальности, чья жизнь собрана из обрывков идеологием, бытового абсурда и невыносимой правды. Сама фактура ее текстов – колючая, пористая, составленная из обломков чужой речи, – это чистейший литературный полимер. А ее поздние абсурдистские опыты в жанре сказки и детектива («Дикие животные сказки», 2003; «Нас украли», 2017) и вовсе представляют собой прямой монтаж, ассамбляж из архетипов, страхов и комических ужасов современности, где биологическое и социальное, реальное и мистическое соединены в причудливые, но прочные цепи. Петрушевская не описывает распад – она лепит из его осколков новую, пугающе достоверную форму жизни.

В московском театре дух Полимерного Века нашел своих самых виртуозных и эффектных проводников в лице, например, Марка Захарова и Романа Виктюка. Если Захаров на сцене «Ленкома» создавал масштабные театральные полимеры, где историко-революционный миф сплавлялся с рок-оперной энергетикой, цирковым зрелищем и кинематографическим монтажом («Юнона и Авось», «Поминальная молитва»), то Виктюк был мастером интимной, но взрывной полимеризации. Его спектакли – химические реакции на грани этического и эстетического взрыва, где классический текст, доведенный до пароксизма телесности и чувственности, обретал новую, синтетическую природу («Служанки», «Мастер и Маргарита»). Оба режиссера, каждый по-своему, отвергали металлическую монолитность традиционного театра, собирая свои шедевры из разнородных, часто антагонистичных материалов: высокой поэзии и низкого гротеска, мистического откровения и откровенной плоти, создавая тем самым прочный и эластичный сплав, который и стал визитной карточкой театральной эпохи 80-х и 90-х. Мы не будем перечислять театры в других городах, например, глазовский «Парафраз» или театр Коляды; существенно, что театральная культура полимерна и сейчас.

Особое, скандально-блестящее место в Пантеоне Полимерного Века занимает феномен Жанны Агузаровой, своего рода инопланетного двойника Аллы Пугачевой. Если герои андеграунда творили из грубых, подручных материалов – шума, социального протеста, экзистенциальной боли, – то Агузарова стала мастером гламурного полимера. Ее искусство было тотальным перформансом, собранным из самых неожиданных и ярких обломков мировой культуры: голос, стилизованный под джазовых див 30-х, костюмы, отсылающие то к голливудским звездам, то к советскому агитпропу, то к образам инопланетян, и мелодии, синтезировавшие диско, рок-н-ролл и нью-вейв. Она не просто пела песни – она создавала сверхъестественный культурный гибрид, где не было границы между высоким и низким, своим и чужим, искренним и откровенно бутафорским. В ее образе «пластмассовый мир» не хоронил последние корабрики, как у Летова, а становился бесконечным источником для игры, маскарада и наслаждения собственной искусственностью. Агузарова доказала, что полимерность – это не только удел «сурового стиля», но и язык поп-культуры, способный с невероятной легкостью и иронией переплавлять любое наследие в хит, который одновременно был и блестящей пустышкой, и гениальным высказыванием.

Все эти и многие другие «пограничники» демонстрируют, что Полимерный Век был не стилем, а методом и мироощущением. Он захватывал самые разные области, предлагая универсальный ключ – сборку целого из гетерогенных частей, принятие хаоса как творческой среды и поиск истины не в чистоте, а в сложных, синтетических соединениях. Они доказали, что полимерность – это не удел андеграунда, а единственно возможный способ выживания и развития культуры в эпоху тотального слома и пересборки.

Почему мировой прорыв не состоялся?

Полимерный Век был невероятно богат на культовые фигуры и явления. У него были свои медиа: гламурно-анархичный журнал «Птюч», интеллектуальная дибровская «Антропология» с приглашением множества гостей – от бывшей жены Эдуарда Лимонова Наталии Медведевой до группы «Колибри», рок-пресса и публикации в ведущих изданиях страны. Почему же эта мощная волна не вынесла русскую культуру на новый мировой уровень, как это случилось, скажем, с японским кинематографом или латиноамериканской литературой?

Энергия Полимерного Века была направлена не на завоевание внешнего культурного пространства, а вглубь, на тотальное самоисследование и взламывание собственного кода. Это была культура глубоко автобиографичной рефлексии, завязанной на сверхлокальном и сверхличном контексте. Даже самые яростно-грубые песни Егора Летова были шифром, понятным поколению, переживавшему экзистенциальный коллапс большой Империи. Фильмы Балабанова были не просто «криминальной драмой», а шершавым, тактильным слепком травмы человека, внезапно оказавшегося в мире дикого капитализма. Тексты Кормильцева для «Наутилуса» – не универсальные философские трактаты, а сложная система исповедальных мифологических отсылок и образов, рожденных на шахматной доске позднесоветского идеологического распада. Это был разговор с самим собой у зеркала, услышанный всей страной, но оставшийся малопонятным для внешнего наблюдателя.

Шестидесятничество, при всех внутренних распрах, было в определенном смысле единым проектом: проектом возвращения к «ленинским нормам», гуманистическим идеалам, лозунгом «социализма с человеческим лицом». Полимерный Век не был проектом. Он был стихийным процессом, реакцией на то, что никакого общего проекта больше не существует. Между авангардным карнавалом Сергея Курехина в Ленинграде, дзен-интеллектуализмом БГ, сибирским яростным панком Егора Летова и уральским надрывным трагизмом Бориса Рыжего лежали не

просто художественные различия, а целые мировоззренческие пропасти. Они не составляли единого направления или школы; это был архипелаг одиноких голосов, каждый из которых кричал о своей правде. Такой разрозненный, полицентричный ландшафт было невозможно «упаковать» и презентовать миру в качестве целостного явления, подобного французской «новой волне».

Эпоха менялась слишком стремительно. То, что было актуальным в 1987-м, устаревало к 1993-му. Культура не успевала «улежаться», оформиться в канон, который можно было бы презентовать. Мир успел узнать и присвоить Тарковского, чье творчество пришлось на относительно стабильные застойные десятилетия и было вписано в контекст «авторского кино». Но он не успел «прочитать» Сокурова, который как раз в 90-е выходил на пик своей формы («Молох», «Телец»), – мир был слишком занят осмыслением геополитического землетрясения, вызванного распадом СССР, чтобы разглядеть тончайшие философские притчи, рождавшиеся в его эпицентре. Искусство создавалось в момент цунами, и его трудно было рассмотреть сквозь пенные брызги.

Наконец, у культуры Полимерного Века катастрофически не хватало медиаторов, способных перевести ее на международный язык. Не было системы продюсеров, арт-менеджеров, дистрибьюторов, кураторов, работающих на глобальном уровне. Пока мир с интересом вглядывался в «новую Европу» – кинематограф Польши, Чехии, Венгрии, – русская культура 90-х боролась не за экспансию, а за физическое выживание. Фильмы снимались на голом энтузиазме (и многие из них не сохранились), альбомы записывались в подпольных студиях и тиражировались на кассетах, художники были предоставлены сами себе. В результате гениальные, но абсолютно «неупакованные» артефакты просто не доходили до западного зрителя и критика, оставаясь достоянием внутреннего, хотя и массового, потребления. Эпоха не сумела найти прочной пластиковой упаковки для своего небывалого, но хрупкого и несистемного содержимого.

Полимерный Век не закончился с приходом нулевых. Он распался, как распадается полимерная цепь, но его мономеры вошли в состав новой культурной материи. «Брат» Данилы Багрова стал мифом. Песни Цоя и Летова звучат в наушниках первокурсников. Эстетика «Поп-механики» просвечивает в современных мультимедийных проектах. Поэзия Рыжего переиздается и цитируется.

Он не стал «золотым» или «серебряным» – он был пластмассовым, целлулоидным, магнитным. Он был собран на коленке из того, что было под рукой, – из обломков утопии и оберток новой жизни. И в этой своей вторичности, синтетичности и отчаянной попытке создать новое из хлама он, возможно, был самой честной и пронзительной эпохой в русской культуре XX века. Полимерный Век не победил. Он просто был. И его химический след до сих пор жжет нам ладони.