

Грейл Маркус. Интервью, посвящённое выходу книги “Lipstick Traces”
Эфир на CBC Radio 16 ноября 1989 г.

Брент Брэмбери: Бенни Спелман сказал: «Следы помады на сигарете — и каждое воспоминание всё ещё со мной». Давайте поговорим о том, как вы впервые услышали Sex Pistols и “Anarchy in the U.K.”. Была ли это первая песня, услышанная вами?

Грейл Маркус: Это была первая песня Sex Pistols, которую я услышал. Это их первая запись, и когда я услышал её, было столько шума, доносившегося из Англии в Калифорнию, где я живу, об этой болезни, усугубляющейся в Лондоне и об этой безобразной музыке, которую невозможно слушать. Поэтому я отправился в местный музыкальный магазин, купил пластинку, принёс её домой, проиграл и в целом подумал, что *это недурно*. Но надо было дождаться третьего сингла Sex Pistols, “Pretty Vacant”, который, вероятно, самый лёгкий для восприятия, чтобы это вдруг сработало для меня и я подумал: *Боже, в этом есть нечто прекрасное*. Я вернулся обратно, переслушал “Anarchy in the U.K.” и меня почти что сбило с ног. Так я стал их поклонником.

Во вступлении к книге вы говорите: «Настоящие загадки не могут быть разгаданы, но они могут превратиться в ещё более захватывающие тайны». Было бы заблуждением назвать «Следы помады» книгой о музыке, потому что это очевидно не так, но почему помещение Sex Pistols в некий исторический контекст превращает их — для вас — в захватывающую тайну?

Потому что то, чего я хотел достичь, начиная книгу, — это попытаться понять, почему музыка Sex Pistols и музыка тех, кто появились после них — от X-Ray Spex до Gang of Four и многих других по всему миру, — казалась гораздо мощнее, гораздо доходчивей, даже несмотря на шум, чем любая музыка, которую я слышал ранее; вот это для меня являлось загадкой. До той степени, что это может стать захватывающей тайной: я имел в виду, что за этим стоит важная мысль, что ветер истории фактически ворвался в эту музыку и направляет её. И эту мысль я задался целью выразить. Книга начинается с музыки, ею она заканчивается, но посередине там множество странных сюжетов о забытых людях, неизвестных даже в их собственное время, — сюжетов, тянущихся через весь век и даже выходящих за его пределы.

Доходящих до Средневековья. Вы могли представить или подумать, когда вы начали работать над этой тайной... что она заведёт вас так далеко как это в итоге случилось?

О нет, ни в малейшей степени. Я думал, что напишу хорошую книгу о панке, что буду писать о своих любимых группах, что, конечно, у меня не вышло. Я очень быстро

свернул с пути и обнаружил, полагаю, новую тропу, которая привела меня к дада, в «Кабаре Вольтер» в Цюрихе 1916 года, в Париж 1950–1960-х, к группам, называвшим себя Леттристский интернационал, Ситуационистский интернационал, группам, которые пытались радикально преобразовать и общество, и искусство. И, как вы сказали, это привело меня в Средневековье, к еретикам, к Братьям Свободного Духа, к анабаптистам, к людям, которые пытались найти способ отвергнуть, отринуть, свести на нет всё, что принималось за данность в их обществе, — как это делали, полагаю, Sex Pistols, делали дадаисты и ситуационисты.

«Свести на нет» — это, кажется, ключевое понятие в данном случае, потому что всё, что вы рассматриваете в книге, содержит в себе этот нигилистический фактор. Первая глава называется «Последний концерт Sex Pistols», т. е. вы начинаете с самого конца и показываете, как вся эта идея была заточена на саморазрушение, что в самих Sex Pistols была изначально присущая им закодированная ликвидация, что это был конец всему, что в самой музыке, в искусстве, было ощущение, что всё это закончится самоистреблением или — если процитировать рецензию из газеты “Village Voice” — «вспыхнет пламенем» прямо на сцене перед нами. Было ли это очевидно на концерте в “Winterland” [последний концерт Sex Pistols в 1978 году], когда вы там находились?

Я не знаю, что поняли другие люди; я даже не уверен в том, что я понял в тот вечер. Для меня это был очень особенный вечер за многие, многие годы посещений концертов, и я не могу сказать: «О, это был лучший концерт в моей жизни». Он не был «лучшим», он не был «худшим». Это было что-то вроде инсценированного катаклизма, и я думаю, что это был такой катаклизм, который через какое-то время вышел за пределы любых намерений — в смысле того, что люди могли хотеть или не хотеть устроить на сцене. Это было отталкивающее. Действие было раскалено — вероятно, это лучшее определение, какое я могу дать. Было и страшно, и очень приятно находиться в ситуации такой эмоциональной напряжённости, когда не знаешь, что произойдёт в следующую секунду. И в связи с этим ты не знал, спровоцирует ли звучащая песня драку или ты окажешься в мире, где начнёшь фантазировать, где появятся страшные мысли о насилии и разрушении, где ты вдруг начнёшь думать: *теперь я знаю, о чём это всё*. Так вот, это чувство, которое люди часто испытывают на великих концертах; вот это чувство подтверждения, чувство видения через любые границы. И это происходило снова и снова в тот вечер.

Было ли это лучшее зрелище, которое вы видели?

Это не являлось зрелищем, потому что бессмысленно — во всяком случае, для меня и, полагаю, для многих других — наблюдать, как другие люди что-то делают. Было ощущение, что тебя настигли и уничтожили.

Мой друг рассказал мне историю о концерте Sex Pistols в Мемфисе несколькими днями раньше, в том же туре, которая, думаю, характеризует Sex Pistols как антизрелище. Он рассказал, что это был маленький бар. И там выступали Sex Pistols.

Четыреста человек. Он сказал, что человек двести, может быть, пришли на группу, а другие двести пришли из любопытства. Он стоял в задней части зала и перед ним находились двое очень хорошо одетых людей чуть старше 20 лет из Оле Мисс, Университета Миссисипи. Студентка и её парень. Они были разодеты; девушка была на каблуках — представьте себе, в каком-то грязном баре, Бог знает, что привело их туда. Они чувствовали себя очень неудобно и Sex Pistols начали “Bodies”, свою донельзя непристойную песню об аборте, об убийстве, об отвращении, по-настоящему, к телу как таковому. И он посмотрел на этих людей в середине песни и, он рассказал, что парень стоял, сжав кулаки, и что было видно, как вены выступают у него на шее и было видно пульсирующую вену у него на лбу. Он посмотрел на девушку, она закрыла лицо руками, она просто плакала. Для меня это не то впечатление, какое может производить зрелище.

Через нечто подобное вы прошли, когда находились в “Winterland”, ведь вы видели там детей и вы говорите, будто у вас было ощущение, что вы хотели бы бросить их оземь. Сначала вы чувствовали, типа: *Какого чёрта их сюда занесло? а потом вы такой: Уберите их с глаз долой.*

Ну, не то чтобы я хотел их убрать с глаз долой — желание было гораздо более порывистым и беспощадным. Музыка —

Я мягко выразился!

— навела меня на действительно ужасающие и страшные мысли. Я рассказал об этом в книге, и люди критиковали меня не столько за сами эти мысли, а за то, что я поведал о них. Но одна из тем этой книги — это то как мысли о разрушении, мысли о насилии, мысли, приводящие тебя к убийству, время от времени могут быть очень близки к творчеству, могут заставить людей выйти за рамки ограничений, определяющих их жизнь, что заставляет людей признаться себе: «Это есть путь, которым мне следует двигаться» — и что многие из самых ценных и захватывающих примеров искусства, политических действий часто имеют свой исток в подобном потоке эмоций, отчаяния и отвращения.

И в этом же потоке обнаруживается необходимость разрушать и растворяться. Эта мысль возвращается ко мне, когда я читаю «Следы помады». Все эти движения были направлены на создание вихря, на помещение себя в центр этого вихря. Провозглашение «Я ничто, но я должен быть всем!» пронизывает их. Когда далее в книге вы рассказываете о дадаистах, вы указываете, что после того, как движение рассеялось, когда участники либо пропали в неизвестности, либо занялись другими делами, все они пытались оглянуться назад дабы понять, что же сделало тот период их жизни таким захватывающим и таким глубоким. И у них ничего не получалось.

Именно это меня совершенно захватило, особенно в связи с дадаистами, да и со всеми остальными, о ком я писал. Я не очень много знаю о том, что случилось с некоторыми средневековыми еретиками в XIV веке после того, как их движение сошло на нет, но в нашем столетии у ситуационистов, у Sex Pistols, у дадаистов и многих других людей было мгновение, когда они чувствовали, что начинают жизнь заново. Свою жизнь, жизнь всех остальных. А затем это мгновение прошло. И это можно вычеркнуть, можно сказать: «Ну, это была подростковая фантазия», но это сильно заинтриговало меня тем, что, в частности, дадаисты — а ведь они были образованные люди, очень умные, думающие люди — участвовали в чём-то, что представляло собой всего лишь несколько выступлений в ночном клубе, когда им было в основном чуть за двадцать, а затем, когда мгновение прошло, они забыли об этом, они объявили это подростковой фантазией, бессмысленной, глупой: «А теперь я буду заниматься настоящей работой; я стану серьёзным фотографом; я буду психоаналитиком; я вернусь в церковь и напишу о Боге». И люди делали всё это, и всё же на всю оставшуюся жизнь, время от времени, а затем, как правило, с большим импульсом, с возрастающим наваждением, они начали говорить: «В том ночном клубе я *сформировался*. В том ночном клубе я *жил*. И я никогда не жил с тех пор. Что произошло со мной? Что это было? Можно ли возродить этот дух?» И они жили с этим, позвольте мне сказать так: эти люди жили с проклятием, которое они сами на себя наложили. И я думаю, что всё, что оставляет такую отметину, такой эмоциональный шрам, вероятно, является чем-то существенным, что, возможно, стоит изучить.

Как вы думаете, есть ли сегодня у Джона Лайдона такой шрам или, как думаете, может ли он описать то, что происходило с ним, когда он был молодым человеком в Sex Pistols, когда он был Джонни Ротгеном, просто сказав: «Всё это было на продажу, в яркой упаковке»?

Я думаю, что Джон Лайдон, Джонни Ротген, теперь находится в том же положении, что и дадаист Рихард Хюльзенбек — мой любимый дадаист, я думаю, потому что он не был художником, он являлся источником шума и возмутителем спокойствия, — был в конце 1920-х годов и в 1930-е, когда он написал много статей, осуждающих дада, разоблачающих дада, рассказывая о том, как ему неловко от этих странностей, которые он вытворял много лет назад и по-настоящему, со всей отчаянностью, пытался отречься от этого. Если это было так незначительно, возникает вопрос, зачем он продолжал всех убеждать: «Это было так незначительно» со всё большей и большей страстью? Сегодня же Джон Лайдон пытается сформировать себя заново или продолжить карьеру певца, и поэтому ему абсолютно необходимо сказать: «Это было таким незначительным, а вот мой новый альбом ты слышал?» Может быть через двадцать лет он будет говорить по-другому.

Расскажите о Рихарде Хюльзенбеке. Вы сказали, что он ваш любимый дадаист, а также вы сказали, что он фигура, которая является своего рода призраком, проходящим через «Следы помады», что это в некотором смысле как символ в книге.

Он персонаж, являвшийся одним из первых членов группы дада в «Кабаре Вольтер» в Цюрихе в 1916 году. Он был барабанщиком; он сидел за большим басовым барабаном и бил в него. Ему нравилось выходить на сцену и читать стихи с хлыстом в руке, которым он грозил слушателям. Он был, по общему мнению, крайне неприятным, страшным, склочным персонажем, которого и в последующие годы будут осуждать — опять и опять — люди, с которыми он работал, говорившие: «От этого человека слишком много неприятностей». И всё же, пока он вытворял по ночам все эти странности в «Кабаре Вольтер», днём он изучал медицину. После Цюриха, с переездом в Берлин, он организовал новую дадаистскую группу, давал ещё более возмутительные концерты с такими людьми, как Георг Гросс. Он стал врачом; начал практиковать в Данциге, ныне Гданьске. Потом, когда нацисты пришли к власти, покинул Германию, приехал в США и стал очень успешным психоаналитиком, прожил серьёзную и продуктивную жизнь. И всю свою жизнь он фокусировался со всё большей ясностью и отчаянием на тех нескольких днях, которые он провёл в том баре. Я думаю, что в каком-то смысле его пристрастность к психоанализу была чем-то вроде продвижения к осознанию того, что всю оставшуюся жизнь он будет подвергать самоанализу самого себя.

А есть ли какая-то информация о том, каким он был психоаналитиком?

Он был очень близок к Карен Хорни и он чувствовал, что форма анализа Карен Хорни, которая учитывала социальные условия, политику, была гораздо глубже чем у Фрейда, которая по существу утверждала, что весь мир заключён в психике, и что психика создаёт мир. Таким образом, в этом смысле он был антифрейдистом.

Мы уже говорили, что дадаисты так и не смогли забыть о том, что случилось с ними в «Кабаре Вольтер», но всё-таки, что же там случилось? Какими были выступления? Что происходило, что можно было увидеть?

Я думаю, то, что можно было увидеть... Никто из дадаистов — мне кажется это интересным — никогда в точности не описывал, что происходило, они гораздо подробнее описывали те чувства, которые они испытывали на сцене, то, как они вдруг чувствовали себя одержимыми, как они чувствовали себя выходящими за свои границы, они описывали насилие, которое часто вспыхивало в кафе — драки, которые иногда начинали зрители, или драки, которые они сами иногда пытались спровоцировать. Но если просто почитать программки о том, что происходило в «Кабаре», это не покажется таким уж захватывающим. Они читали стихи, исполняли фрагменты пьес, играли на фортепиано Бетховена.

«Кабаре», я полагаю, в действительности «выстрелило», когда они начали выступать в масках. Марсель Янко из Румынии придумал маски для каждого из шести членов группы, он взял их настоящие лица и перерезал их, некоторым образом обезобразил. Это происходило во время войны, во время Первой мировой, и он — во всяком случае, на мой взгляд, — сделал так, что их лица выглядели так, будто в них

попали осколки бомб. Люди надевали эти маски и вдруг они больше не были ответственны за то, что они делали, и они стали громче шуметь, стали читать неприличные и жестокие стихи, начали разлагать музыку. И люди в «Кабаре» стали реагировать так, как вы реагируете, когда сталкиваетесь с чем-то непонятным, единственное, что вы понимаете — происходит нечто грандиозное и угрожающее. Я думаю, то, что произошло в «Кабаре Вольтер», возможно, происходило в течение недели или около того, хотя клуб был открыт пять месяцев. Так что это мгновение можно уменьшить до крайности.

Вы не были первым, кто увидел связь между дада и панком или, к слову, между ситуационистами, о которых вы уже упомянули, и панком, но вы отправились в Цюрих, чтобы исследовать эту связь. Что вы надеялись там найти?

Вы правы. Вряд ли я был первый, кто увидел эти связи, но меня разочаровывало каждый раз, когда я читал, что кто-то говорит: «панк похож на дада» или «у панка есть что-то общее с ситуационистами», потому что никто никогда не говорил об этом больше чем одной строкой или двумя. Меня поразило, что если по какой-то причине панк был чем-то вроде дада, то это может быть крайне интересным. Но чтобы выяснить, интересно ли это, надо выяснить, что такое дада, нужно выяснить, кто такие ситуационисты, чего они хотели, что они сделали.

Ну, а то, что же я нашёл — побывав в Цюрихе, побывав в Париже, поговорив с людьми, которые были связаны с ситуационистами, раскопав не первой свежести документы, которые я не мог найти в США: Рихарда Хюльзенбека и других, — было не в том смысле очень уж интересным, как если бы некоторые панки изучали дада в художественной школе, как если бы Малкольм Макларен [менеджер Sex Pistols] являлся поклонником ситуационистов и использовал некоторые из их лозунгов, их графику, какие-то их идеи, чтобы собрать рок-н-ролльную группу. Мне было интересно, что вот есть люди — разделённые далеко по времени, разделённые далеко по месту, которые, за редким исключением, ничего не слышали друг о друге, не должны были слышать друг о друге, — которые пытались делать очень похожие вещи, которые занимались похожими проектами, может быть, в журнале, как это делали ситуационисты, или в небольшом ночном клубе, как дадаисты, в концертных залах и в записях, как Sex Pistols. Все они пытались найти способ — в наиболее безопасной форме — сорвать покров таинственности с мира, в котором они оказались. Поместив его в наименее безопасную форму, уничтожить его.

Понимали ли люди в этих движениях, насколько больным являлся мир в то время? Понимали ли дадаисты, что среди их аудитории находятся люди, только что вернувшиеся с фронта Первой мировой войны, которая для многих является началом эпохи Нового времени? Понимали ли ситуационисты, что они имели дело со страной, шизофренически разделённой подъёмом фашизма во Франции? Знали ли Sex Pistols, что они делают, когда пели “Belsen Was Gas”? Понимали ли они, что исторически обоснованно это может быть оскорбительным?

Я думаю, что на это они и ориентировались. Полагаю, они были более чем осведомлены обо всём этом; я думаю, что вся идея состояла в том, что ты можешь сделать нечто настолько оскорбительное, что действительно начнёт ломать то, что думают люди и то как они думают. В этом был весь смысл. В Цюрихе в 1916 году можно было услышать военную артиллерию. И не то что зрителями в «Кабаре» были вернувшиеся с фронта — почти все выступающие являлись уклонистами. И в том, что они делали каждый вечер в «Кабаре Вольтер», они видели своего рода антивоюну.

Ситуационисты, как вы только что упомянули, жили в стране, которая была оккупирована нацистами, которая после освобождения союзниками вдруг приложила много усилий, дабы придать самое благородное лицо Французскому Сопротивлению, в то время как на самом деле ситуационисты видели Францию совершенно обанкротившейся и они попытались найти способ осудить, отринуть все утверждения о том, что Франция и остальная Европа являлись добродетельными, и сказать: «Нет, ничего не осталось, мы должны начать с начала».

Sex Pistols... Я не думаю, что кто-то мог написать такую песню как “Holidays in the Sun” или, если на то пошло, “Belsen Was a Gas” — песни о нацистах, о Германии, о Берлинской стене, о концентрационных лагерях, — не желая сказать этим: «Давайте поговорим о самом важном, что произошло в этом столетии, давайте отбросим все эвфемизмы, такие как Холокост, под которым вроде как подразумевается Очень Большой Ураган. Давайте поговорим об убийстве». И это то, что они сделали.

Зарождение поп-культуры в англоязычном мире вы относите к 1948 году. Почему эта дата?

Ну, появилось грандиозное чувство разочарования, когда люди вернулись с войны или когда война закончилась, и люди, оказавшись дома, должны были вернуться к обычной жизни, когда женщины, работавшие на фабриках, сами поддерживавшие свои домохозяйства из-за отсутствия мужчин, внезапно оказались снова оттеснены на кухню без возможности больше зарабатывать на жизнь самостоятельно, без общения с друзьями, появившимися во время войны. Когда солдаты вернулись из необычайно интенсивной жизни к обычной повседневной скуке. Когда дети, выросшие при авиабомбардировках или в Англии или выросшие, зная, что есть вещи, о которых они не должны говорить, неожиданно узнали, что «теперь всё в порядке, забудьте об этом». Появилось большое чувство разочарования и нарастающей напряжённости, и я думаю, что 1948-й — это год, когда это ощущение стало выходить наружу, когда напряжённость начала выплёскиваться.

И это выплёскивалось в бесконечных формах. Это выразилось в бесчинствах первых «Ангелов ада», это выразилось в виде песни The Orioles “It’s Too Soon to Know”, которая звучит так тихо, звучит так мягко, звучит так нежно, но, на самом деле, это был первый раз, когда чернокожие певцы начали выходить на массовую аудиторию — к белой аудитории, к чернокожей аудитории, — говоря своим собственным голосом с большой двусмысленностью, с большой отстранённостью, с большим количеством сомнения. Я думаю, что в некотором смысле эта запись даёт выход вихрю, о котором

мы говорили, открывает дверь в вакуум, таким же образом, как и самая громкая песня Sex Pistols.

Если говорить с точки зрения поп-культуры, нет ли в этом своего рода маркетинговой эстетики, когда люди начинают понимать, что вот эту начинку можно продать, что вот это подавленное желание, это ощущение утраты, может быть продано публике под видом её мечты?

Не знаю, думаю, что это рановато для 1948 года. Всё-таки мы говорим об огромном послевоенном экономическом буме, когда неожиданно появилось много денег, гораздо больше денег, чем когда-либо прежде, когда западные экономики, особенно в США, были настолько полны изобилия, выше любых ожиданий. И в 1950-е годы это конечно привело к взрыву новых видов культуры — можно сказать, новых видов товаров. Но мы живём в капиталистическом мире, где вещи покупаются и продаются. И примечательно то, что вещи, которые покупаются и продаются, иногда обретают возможность выйти за пределы любой попытки сказать о них: «Ну, это всего лишь товар».

Спустя двадцать лет после того, как The Orioles выпустили этот сингл, во Франции наступил исторический момент, почти что приведший к свержению французского правительства. Как могло такое произойти?

Во Франции в 1950 году — я думаю, мы можем немного отойти от 1948 года и просто поговорить об этой эпохе конца 1940-х, — происходило то, что было названо *le malaise de demi-siècle*, «кризис середины столетия». И во Франции было ощущение, что по прошествии полувека не осталось ничего, чем бы стоило заниматься. Царило грандиозное ощущение бессмысленности, чувство отчаяния и скуки, так что даже социологи начали писать книги. Они говорили: «Что-то не так с французской молодёжью. Кажется, она ничего не хочет делать».

Примерно в это же время 22-летний человек по имени Мишель Мур, одетый как доминиканский монах, отправился на Пасху в Нотр-Дам, поднялся на подиум перед десятью тысячами людей, которые приехали со всего мира, чтобы принять участие в пасхальной литургии, и объявил, что Бог мёртв. Эта акция вдохновила небольшую группу молодых французов, называвших себя Леттристский интернационал, которые объединились, потому что они чувствовали, что даже небольшая группа может как-то положить начало — это мне так кажется — истории, которая привела бы к уничтожению всего, что они ненавидели. Уничтожению правительств, фальшивой культуры, репрессий, сексуальных и прочих. И поэтому они объединились в группу, они жили вместе. Они гуляли, разговаривали, публиковали манифесты, действовали по мелочи. И вот зарождается прекрасная часть истории, в которой парень с лозунгами, нарисованными на штанах, ходит по улице, толкает людей, попадает в тюрьму, становится началом этой истории, приводящей к общенациональному катаклизму. Возможно я выражаюсь поверхностно, но думаю, что здесь есть много правды. Я очень

старался показать в книге, как грандиозные события и великое искусство могут начинаться с самых тривиальных, ребяческих глупых жестов. Незначительных жестов.

Одной из идей леттристов было усовершенствование безраздельного *дивертисмента*, и это показалась мне довольно абстрактным способом сказать: «Мы собираемся свести на нет всё существующее!» Но в то же время это является отголоском дадаистского определения современности, которое, как мне кажется, Лефевр выдвинул в вашей книге: «Если у современности есть какой-либо смысл, то он таков, что с самого начала она несёт в себе радикальное отрицание». Таким образом, все эти вещи содержат в себе способность уничтожать, а может быть, ещё лучше, взять в клещи.

Леттристы считали, что по мере того, как мир вошёл в стадию изобилия, а поскольку они были уверены, что это время изобилия никогда не закончится, что изобилие просто распространится по всему миру, так как уже существуют технологические возможности победить голод, сократить количество бездомных людей, нуждающихся в одежде, они верили, что теперь изобилие должно полагаться всем от рождения — и что настоящей культурой, реальной повседневной жизнью в будущем станет культура досуга. Повседневная жизнь будет означать досуг. Таким образом, реальная работа не заключалась в том, чтобы попытаться определить, как сделать фабрики более эффективными, настоящая работа заключалась в том, чтобы попытаться представить себе жизнь, проживаемую для удовольствия, проживаемую для досуга, где у тебя будет доступный любому досуг, когда заходишь в магазин и покупаешь нечто для досуга, приносишь это домой и используешь, или где ты можешь вообразить себе безраздельный *дивертисмент*, безграничное развлечение, безграничный ночной клуб, когда весь мир превращается в «Кабаре Вольтер». Это была фантазия, с которой они начали, и эта фантазия, эта маленькая утопия, эта идея безраздельного *дивертисмента* была тем, что они использовали в течение следующих десяти-пятнадцати лет как ситуационисты для критики общества, словно утопия уже наступила, критики, которая была, вероятно, более яростной, захватывающей, романтической, весёлой, чем любая другая критика, предпринимаемая в то время, любая социальная, политическая или эстетическая критика.

Понимали ли они силу этого лозунга?

Они определённо поставили всё, что у них было, на этот лозунг, так как они полагали, что изменение походки может стать первым шагом к изменению всего твоего отношения к миру. Они считали, что один-единственный лозунг, провозглашённый в нужном месте в нужное время, может изменить то, как люди видят улицы, по которым они ходят. У них как-то был проект — у Леттристского интернационала — когда они собрались и попытались выбрать подходящие лозунги для конкретных районов. Они поделили Париж на ряд секторов и пришли к выводу: «Этот лозунг действительно изменит вот эту улицу, но вот на той улице никакого эффекта не будет!» И они изучали это; такого рода были их практики.

В других частях книги вы говорите о голосах, которые должны прозвучать лишь затем, чтобы стихнуть. Потому ли «Следы помады» являются тайной историей XX века, что все эти голоса содержали в себе присущую им разрушительную силу?

Я полагаю, что чем больше этот голос проявляется — «проявляется», в моём понимании, публично, — чем более он выходит из области фантазии, становится слышен публикой, как только это происходит, тогда действительно становится пора поднять вопрос: «Что это значит? Что из этого выйдет? Последует ли *что-нибудь* за этим?» И неизбежно то, что последует за любым возгласом, будь это возглас дадаистов в «Кабаре Вольтер», возглас Джонни Роттена в “Anarchy in the U.K.”, возглас ситуационистов, опубликованный в их журнале, как только возглас становится слышимым, и если у него вообще будут какие-то последствия, они не будут такими, какими тебе хочется, они будут разными, они будут неприятными, и в конечном итоге ты скажешь: «Нет, это не то, что я имел в виду». А потом ты скажешь: «Зачем я вообще подал голос?» Таково устройство публичной жизни, таков характер действий. Однако, все люди, о которых я пишу, являлись, как мне видится, *отчаянными* утопийцами. Они хотели идеального мира и поэтому верили в идеальное разрушение. Но идеального мира не достичь. И поэтому всё заканчивается разочарованием и меланхолией. И в каждой из историй, которые я пытался рассказать, по существу, можно услышать, как на заднем плане звенит гонг, а в конце остаётся лишь один звонкий аккорд. Так что в этом смысле голос должен прозвучать лишь затем, чтобы затихнуть.

Что же касается тайной истории, то если книга является тайной историей, это по двум причинам. С одной стороны, очень просто, существует много историй, которые я пытался рассказать, о которых мало говорили, которые были забыты, которые в некоторых случаях практически *никогда* не обсуждались. Здесь тайна в том смысле, что люди вообще не знают об этом. Но есть ещё одно чувство тайны, и это чувство людей, шепчущих друг другу через десятилетия, больше похожее на: «Вот тайна, передайте её». Время от времени кто-то останавливается и говорит: «А в чём тайна?» И ты говоришь: «Вам следует постараться, чтобы узнать её».

Другими словами, есть ощущение, что существует другая форма действия, другая форма речи, есть ещё один способ бытия в мире, кроме тех способов, которым нас научили, нам показали. Есть шанс отринуть, отказаться от всего, что вокруг нас, хотя бы на мгновение. В этом тайна.

Я должен сказать, что область ваших познаний настолько широка, что представляется абсолютно экстраординарной. От текстов Анри Лефевра, Мишеля Мура и Маркса вы переходите к фэнзину “Sniffin’ Glue” и к «Пяти миллионам лет до Земли», которые похожи на фильм в жанре дешёвой научной фантастики. Как вам удаётся выявлять все эти источники? Мы немного поговорили о проведённых вами исследованиях, но как вы смогли соединить в книге все эти частицы своего собственного опыта?

Я стараюсь писать так, как будто различия, повсеместно навязываемые нам, между высокой и популярной культурой, изящным искусством и поп-артом бессмысленны, потому что я их не слышу и не вижу. И я пытаюсь писать так, чтобы стал возможен диалог между людьми, которые не встретились бы иначе — персонажами из «Пяти миллионов лет до Земли» и людьми из «Кабаре Вольтер», — пусть даже если это происходит только на страницах книги.

С точки зрения того, как я выдержал границы повествования, обычно, когда я пишу книгу, я прыгаю от темы к теме. Здесь же я должен был писать от начала до конца, последовательно. В противном случае я бы не удержался в повествовательных границах.

Вы говорите, что песня The Mekons “The Building” во многих отношениях является первой и последней панк-песней. Можете пояснить это?

Я называю её первой панк-песней — она была записана, кажется, в 1981 году, очевидно, спустя долгое время после расцвета панка — из-за её примитивности. Это всего лишь звук одного человека, только пение и удары ноги. Таким образом, это песня, которую можно было записать в любое время в истории, когда была технология, позволяющая записывать что-либо. Она не зависит от жанра, не зависит от каких-либо инструментов, она звучит как древность, которой может быть сотни лет.

И она является последней панк-песней, потому что это в некотором смысле элегия на все надежды, на всё отвращение, на весь гнев и на всё удовольствие, которое вы можете услышать в панке. Это последнее слово: это старый панк, находящийся в своей комнате, полупьяный, недоумевающий, что за чертовщина происходит.

Вы когда-нибудь задумывались, возможны ли когда-нибудь ещё такие захватывающие или будоражающие вещи, как в музыке конца 1970-х?

Нет, я не задумываюсь, потому что прямо накануне появления панка многие люди ходили с опущенными головами, задаваясь вопросом, возможны ли когда-нибудь ещё такие захватывающие или будоражающие вещи, как в музыке середины 1960-х. А примерно в 1963 году было множество людей, интересовавшихся вопросом, повторится ли веселье, царившее в 1955 году. Так что нет, я не задумываюсь.

Значит, полагаю, беспокоиться нам не нужно.

Ну, я думаю, есть много вещей, о которых стоит беспокоиться. Но это не одна из них.

Перевод с английского Александра Умняшова по: *Brent Brambury*. Interview with Greil Marcus (CBC Radio, November 16, 1989) // *Conversations with Greil Marcus* / Ed. by Joe Bonomo. University Press of Mississippi, 2012. P. 43–55.