



Полемические заметки

Подобно настоящей литературе, настоящая критика есть подлинное искусство. К сожалению, в современном литературном процессе критика, чаще всего, выполняет роль рекламно-развлекательного чтыва, целью которого является привлечь внимание аудитории (ярким примером является известный блог Л.Данилкина). Но даже если такая критика старается быть объективной, то всё равно по большому счёту сводится лишь к вкусовым оценкам. В самом лучшем случае современная критика становится критикой идейной, т.е. наблюдающей за литературным процессом сквозь призму достаточно жёсткой идеологии и чётко разделяющей авторов на “наших” и “ненаших”.

Таким образом, проблемы современной критики ясны. Во-первых, это **отсутствие преемственности**. Нынешние критики ссылаются обычно только на своих современников, чаще всего, товарищей по журналу или литературному направлению. С некоторым трудом ещё можно указать, что ближе такому критику — Владимир Бондаренко или Наталья Иванова, но понять, сторонник он критики исторической или эстетической, от кого ведёт свою традицию — от Белинского, Чернышевского или Григорьева — догадаться совершенно невозможно.

Из отсутствия преемственности следует отсутствие внятных художественных ориентиров. В лучшем случае в современной критике царит почтительное отношение к классической литературе прошлых веков без ощущения какой бы то ни было связи с ней (так почтительно взирают на старые иконы в дорогих рамках, даже не допуская мысли помолиться перед ними).

Вторая проблема — это **отсутствие Идеала**. Читая современную критику почти невозможно понять, в каких идеальных категориях тот или иной автор оценивает мир и литературу, т.е. **во что верит** данный критик. И потому лишённая внутреннего ощущения Идеала современная критика так и остаётся набором разрозненных эстетических замечаний.



Андрей ТИМОФЕЕВ

В связи с этим особенное значение приобретает **личность критика**. Настоящий критик должен обладать собственным независимым мировоззрением. В этом мировоззрении, в глубине собственного логико-волевого взгляда на мир, он находит те точки опоры, на которых строится его критическое творчество. И речь идёт вовсе не о грубой тенденциозности (том самом разделении на “наших” и “ненаших”), а об органической мировоззренческой установке. Взгляды такого критика **не сформулированы рассудочно, но пережиты**. Не существует мёртвых схем, под которые он подгоняет результаты своих исследований, а есть внутренняя правота, которой он служит. И потому настоящий критик всегда говорит не столько о своих субъективных предпочтениях, сколько о том, как он понимает объективность. Пусть это исключительно его (субъективный, в достаточной мере) взгляд, но критик верит в то, что в меру его понимания (т.е. в некотором приближении) объективность именно такова.

Надо сказать, что в современном критическом процессе уже появляются авторы, готовые взять на себя ответственность говорить от лица объективности, или хотя бы признающие необходимость этого. Так, например, Валерия Пустовая в своей статье “Китеж непотопляемый” настаивает на том, что высшим выражением критики является отнюдь не “*умение трактовать и препарировать, разлазая уже и так не первой живости явления текста на ещё более мёртвые элементы идей и приёмов*”, а “*построение собственного мира идей, основанного не на образности, а на вере*”. А Андрей Рудалёв в статье “В поисках нового позитива” даже предпринимает

небезуспешную попытку построение такого мира, провозглашая “*инстинкт веры*” главным свойством талантливого писателя.

Но мало сформулировать эстетически-мировоззренческую позицию и даже очертить контуры своего “мира идей” — необходимо наполнить его собственным самым художественным содержанием. Таким образом, мы переходим к третьей проблеме современной критики: **отсутствию ясных критериев художественности**. В социальном литературном процессе непонятным образом сосуществуют и мёртвая сконструированность Дмитрия Быкова, не имеющая никакого отношения ни к реальности, ни к Правде жизни; и серая безызыскость Романа Сенчина, переходящая местами в открывшуюся графоманию; и талантливые, проблематичные и правдивые творчество Захара Прилепина, кажется, ещё не до конца отдающего себе отчёт, что же у него хорошо, а что плохо; и блестящая проза Алексея Иванова, будто пришедшая из прошлых веков, где гиганты-классики писали свои грандиозные произведения, — всё это варится в одном котле, и никто не может или не хочет выстроить хоть сколько-нибудь адекватную художественную иерархию этих текстов.

А между тем настоящий критик должен **отличать настоящую литературу от подделки**. Не всякая книга, даже разошедшаяся большими тиражами, даже получившая известные премии, является феноменом литературы. Мы слишком много говорим о том, чего просто нет, анализируем, объясняем, ищем скрытые смыслы, тогда как разбираемый текст может быть обычной графоманией, т.е. вообще не существовать в пространстве художественной литературы.

Утрачивая художественные и мировоззренческие ориентиры, мы постепенно утрачиваем и принципы критического осмысления литературы. Поэтому нашей задачей будет если не восстановить эти принципы, то хотя

бы попытаться предложить собственный вариант. И в первую очередь, на наш взгляд, необходимо ответить на два фундаментальных вопроса. Во-первых, на вопрос **о соотношении эстетической красоты и реальной жизни** в художественном произведении; во-вторых, на вопрос о том, **что же есть самое важное в литературе** и чем измерить художественную ценность конкретного произведения. Без ясного внутреннего понимания ответов на эти вопросы не может работать

ни один настоящий критик, не может существовать ни одно адекватное критическое направление.

Но говоря о подлинной литературе, мы должны отдавать себе отчёт, что перед нами — тайна, одно из самых сложных и загадочных явлений, данных нам Богом. И потому мы не будем посягать на построение законченной системы в области художественного творчества, а лишь на то, чтобы приоткрыть отдельные грани таинственного, прикоснуться к нему с осторожностью и благоговением.

В статье “Критический взгляд на основы, значение и приёмы искусства” Аполлон Григорьев замечает, что современная ему критика пошла целиком по пути первенства реальной жизни над эстетической красотой: “*приняв жизнь как явление за норму искусства*”, стала “*видеть в искусстве рабское служение жизни*”. “*Велючаяшая вина этого направления против искусства заключается именно в той натуральности, которая рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от типичных, не озаряя их разумною и истинно любовною мыслью*”, — замечает он в другой своей статье “Русская изящная литература в 1852 году”.

С тех времён прошло полтора столетия, в которых уместились и расцвет русской литературы второй половины XIX века, и возникновение модернизма, а затем и постмодерниз-

ма. И потому нам опять приходится возвращаться к вопросу **о соотношении эстетической красоты и реальности** в художественном произведении. И если А.Григорьев советовал на то, что критика и литература в его время пошли по пути натурализма, то мы должны констатировать, что стали свидетелями противоположного заблуждения — а именно торжества мёртвой отвлечённой эстетики довольно низкого уровня, апофеозом которого стал постмодернизм. Жизненность и прав-

дивность отступили на второй план, уступив место рассудочности, литературной игре и вторичности.

К счастью в 2000-ых годах постмодернизм практически сошёл с отечественной литературной сцены, и потому не станем посвящать много времени мимолётному заблуждению. Приведём лишь один пример, как даже небольшая деталь, связанная с реальностью, случайно попавшая в постмодернистский текст, бывает настолько значительнее его эстетической “красоты”, что полностью разрушает её. В качестве иллюстрации возьмём прозу А.Антонова, представляющую из себя характерный образец постмодернизма. Во-первых, эта проза отдалена от реальности, во-вторых, основана на литературной игре, в-третьих, целиком пропитана классикой, её героями, образами, переливающимися из одного произведения в другое, — всё это вполне мастерски по форме, но пусто по внутреннему содержанию (“Не вполне театральная повесть”, “Чёрная речка”). Однако есть у А.Антонова одно произведение, на котором нам хотелось бы остановиться подробнее.

Рассказ “Потусторонний” написан в той же манере, что и остальные рассказы, и, наверно, так же воспринимался бы в рамках литературной игры, если бы не одна подробность. Рассказ начинается так: “*Дочь умерла во вторник. Похороны пришлись на пятницу, и пришлось отпроситься с работы. В четверг я одолжил у Сергеева чёрный костюм, а рубашка, то-*

же чёрная, была на мне своя. Я стоял в головах могилах, почти на краю, и смотрел, как комья падают на крышку гроба”. А дальше: “*В субботу я купил четыре жёлтых цветка и отправился на кладбище. Так делают все*”. Эта смерть дочери сразу задаёт тон всему повествованию, а холодность, с которой рассказчик её встречает, мгновенно открывает нам бездну бесчувствия в нём самом. Мы ожидаем проникновения в эту бездну, нам кажется, что сейчас внутренняя логика текста подчинится этому глубокому повреждению в человеке (как, например, в романе А.Каю “Посторонний”, к которому как раз и отсылает нас название рассказа). Но вместо этого А.Антонов принимает плести свои обычные кружева — появляется какая-то женщина, следует любовное приключение с откровенными подробностями, наконец, герой совершает непонятное убийство и т.д. В общем, обычный набор постмодернистских атрибутов. Автор, кажется, даже не задумывается о том, что одно только касание серьёзной темы сразу же выбросило его рассказ в иную смысловую плоскость, придало тексту дополнительное измерение, которое, разумеется, не смогло наполниться содержанием, так как автор изначально был настроен на постмодернистскую игру. Он не чувствует границы, до которой игра оправдана, а за которой — просто невозможно не то чтобы по идейному, но даже по эстетическим соображениям.

Итак, далеко не всё в художественном произведении следует из его собственной отвлечённой эстетики, есть вещи, вытекающие из самой объективности устройства реальности, которые никак не хотят превращаться всего лишь в пазлы даже самой яркой эстетической картинки. Условность литературы не бесконечна, эстетика не может совсем оторваться от реальной жизни. Возможно, это косвенное свидетельство разумности устройства мира, где всё взаимосвязано между собой и где из пренебрежения одним сразу же следует повреждение в другом.

(газетный вариант, полностью статья на нашем сайте denlit.ru)

Отталкиваемся от записи Толстого
“*Нынче поутру около часа диктовал Тане, хорошо, спокойно, без волнения, а без волнения наше писательское дело нейдёт*”. Слова эти написаны 150 лет тому назад.

Все мы оцениваем ту или иную ситуацию через призму собственных представлений и опыта. примеряем себя на место другого. Вот и я попробую.

Я, как и Толстой, писатель, у меня тоже есть, pursuits покороче, но борода, и живу я тоже в деревне, расползённой, правда, существенно ближе к Москве.

Жизнь писателя в деревне 150 лет назад и теперь имеет ряд сходств и различий. Есть поверхности, а есть весьма фундаментальные. Например, утро. Когда живёшь в деревне, распорядок меняется, очень быстро входиться в резонанс с природой и начинаешь просыпаться рано. Я пишу с утра на свежую голову, а не ночью с кофе и сигаретами. Далее, однако, между мной и Толстым начинаются различия. У меня тоже есть своя Таня, но попробуй ей подиктовать. Лучше даже не пытаться. Вообще, меня окружают женщины, которым особо не подиктуешь. Может быть, дело во мне, а может, мир изменился и писатель сегодня является художником ещё более обособленным, чем раньше. Литература — творчество индивидуальное, наверное, потому она так и процветает в России. Командные виды искусства требую

ют финансирования, слаженности, системы, а эти сферы у нас, хоть и с исключениями, но хромают, зато, когда отвечаешь сам за себя, то вполне можно решить весьма существенные художественные задачи.

Толстой много думал и писал о земле. Изве-

стна его неудача с разведением японских поросят, но доход ему обеспечивала земля, продукты земледелия и животноводства. Что я, как житель деревни, могу сказать о земле сегодня. Возможно, продовольственные санкции и подвинули ситуацию с нашим сельским хозяйством, но пока земля у нас служит для совершенно других целей — земля застраивается. Толстой писал, как земледелец девятнадцатого века, я пишу, как индивидуальный строитель века двадцать первого. Толстой писал широко, как устроено русское поле, я пишу компактно, как устроен современный загородный дом, рассчитанный на рациональное потребление электроэнергии, небольшие затраты на отопление и уборку.

Когда мне прислали письмо с приглашением участвовать в янополянских чтениях, я чинил канализацию. То есть самым натуральным образом промывал шланги и ставил хомуты. Толстой любил косить зерновые и тачать сапоги, я кошу газон и чиною канализацию. Вы скажете,

писатель измелъчал, не соглашусь, дело не в размере, а в принципе. А принцип прежний — совершенно не связанное с литературой занятие, нечто очень простое и естественное, не-

Александр СНЕГИРЁВ

Писатель в деревне 150 лет спустя

обходимо писателю, чтобы не превращаться в книжного червя, не терять контакт с биением жизни.

Известно, что Толстого волновал вопрос взаимоотношений с народом. Он не мог разобратся в своих чувствах к народу, любил народ и злился на него, но главное — он не отделил себя от народа. Тем не менее у Толстого часто встаёт вопрос разговора с народом. Как говорить с мужиком, о чём, приноравливаясь ли к простой речи или нет, как себя вести, чтобы не выглядеть в глазах мужика глупо?

Начну с того, что мне за более чем десять лет деревенской жизни простой русский мужик попался лишь один — наш сосед, хозяин громадного четырёхэтажного дома и магазина, все остальные то угодно, только не русские. С моей внешностью я могу себе позволить набросать национальную картину моей деревни и не прослыть нацистом. Начнём с земледельцев — все работы на земле выполняют таджики или узбеки. Белорусы ставят срубы, украинцы

работают с кирпичной кладкой и бетоном, молдаване занимаются маляркой. Я опять скатился к стройке, но таковы реалии моей деревни. Так вот, все эти люди, хоть и не совсем русские мужики, но именно они составляют сегодняшний, известный мне, народ. Любопытно

отметить, что территория оказывает на них влияние, например, соседский сторож-таджик поздравляет меня со всеми церковными праздниками. И вот с этими простыми нерусскими будущими русскими мужиками я каждый день разговариваю. Раньше говорил всем “вы”, потом понял — глупость. Первым стал тыкать таджикам, а потом всем остальным и дело пошло, меня стали понимать и перестали халтурить.

Общение с рабочими даёт интересный результат. Чтобы меня понимали, я вынужден делать собственную речь простой, логической и понятной. Говорить ясно, коротко и по делу. Общение с работягами — неплохая школа для писателя.

Сам по себе процесс стройки тоже помогает в литературе. Ведь, если сравнивать грубо, то замысел книги сродни проекту дома, сюжет и композиция — это фундамент и конструкция, а язык выполняет функции декора. Разумеется, как и в строительстве, так и в литературе, де-

кор часто решает конструктивные задачи, а опоры крыши вполне могут сойти за украше-

ние, но всё-таки я именно так разбираю для себя структуру любого текста. Текст для меня, будь то рассказ или роман, — это дом и он должен быть пропорционален, логичен, полезен и красив.

Увлёкшись всеми этими размышлениями, я не сразу заметил смысл, с которым в толстовской фразе про утрённую диктовку употреблено слово “волнение”. А когда заметил, то понял — в то утро вдохновение Толстого оставило, но он продолжал работать. И я подумал, что волнение в писательском деле можно сравнить с тракторным мотором. Едешь на тракторе по бездорожью, и мотор-волнение тебя тащит. Колея, грязь, но волнение вытягивает, потому что вдохновение и страсть всегда тянут за собой, и хороший писатель только и делает, что слушается их и направляется за ними следом. Но бывает, что волнение-мотор глохнет и писательский трактор вьезнет. Тогда надо вылезать, цеплять лёбёдку к ближайшему дереву и вытягивать трактор силой воли и ума. Так и тащишь свою машину из трясины до тех пор, пока мотор-волнение снова не заведётся, колёса не закрутятся и вот уже ты снова прёшь через бурелом, испытывая совершенное счастье.



Диалог

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Вчера я был в одном месте, и там один человек сказал одну вещь по поводу Дюши Макаревича. Он сказал: “Что снаружи, то и внутри”, — этот человек так высказался. Видишь ли, им не нравится лицо Андриюшю.

РОЗЕНБЛЮМ: Им не нравится лицо не только Андриюшю. Им также не нравятся лица Люси Улицкой, Вити Шендеровича, Бори Немцова. И Аллочки Латыниной, и Димы Зильбельтруда.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Да. И они говорят: что снаружи, то и внутри. А по-моему, так очень милые лица.

РОЗЕНБЛЮМ: Прекрасные лица! ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Даже — лицо Навального им не нравится. Хотя он только наполовину Навальный.

РОЗЕНБЛЮМ: Фашисты! ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Вы такой колючий, как ваша фамилия.

РОЗЕНБЛЮМ: А вы избыточно нежны. Видимо, сообразно вашей фамилии.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Но, честно говоря, я не понимаю, зачем-таки Андриюша поперся на Украину, и не в наш Киев или Днепрпетровск, а в этот ужасный Донецк. И вот теперь послушай, что пишут: “Требуем не защищать Макаревича от справедливого гнева русского народа, а изгнать его из страны, лишив его российского гражданства. Пусть скачет на Крещатику с милыми его сердцу бандеровцами”.

РОЗЕНБЛЮМ: А в этой газете: “На деньги, вырученные с продажи гитары музыканта, были куплены каски и бронежилеты для украинских карателей”. Ну? Это умный человек? Это бизнесмен?

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Да-а... Война — это большое болото: легко влезть, но трудно выбраться. Поехал преть свои песни... Захотел? Ему что, мало было России?

РОЗЕНБЛЮМ: Он считает себя деловым человеком: хотел воспользоваться удобным случаем и поправить свой бизнес. ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Ой-вей! Видимо, он забыл: если ты заглядишься на чужую белую халу, то можешь потерять свой собственный кусок чёрного хлеба.

РОЗЕНБЛЮМ: Может, просто решил прогуляться.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Какой прогуляться! Знающие люди говорят: наилучшая прогулка — перед своим крыльцом. Конечно, если он опять хотел большой славы... так поехал бы петь в Германию.

РОЗЕНБЛЮМ: Я тебя умоляю! Кому он уже нужен в Германии?

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Там у нас большая диаспора.

РОЗЕНБЛЮМ: Ну и что? У него и в России один концерт за другим отменяют. Из-за того,

что никто билеты не покупает.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Но он уверяет, что это всё нарочно так сделано. Вот пишут: “Чередой следовали отмены концертов Макаревича в Кирове, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Самаре и других городах”.

РОЗЕНБЛЮМ: А вот: “В Баку отменён концерт Андрея Макаревича, назначенный на 31 октября во Дворце Гейдара Алиева”. Баку-то сколько лет под Америкой лежит. Там-то кто ему отменял? Ему уже сто лет. Уже пора бы

иметь мозги.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Не сто, а шестьдесят. РОЗЕНБЛЮМ: Тоже хороший возраст. Уже можно научиться заранее думать о последствиях. И не ждать, когда... Вот слушай: “В четверг в московском Доме музыки была премьера проекта Андрея Макаревича “Идиш-джаз”. После четвёртой песни в зале вдруг встали какие-то люди, которые с криками “Макаревич — предатель” принялись кидать яйца и разбрасывать листовки...”

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Да-да, здесь то же самое: “...разбрасывать листовки... Довольно быстро подоспела охрана, которая стала этих людей выводить, и вот в этот момент пошёл первый газ. Кто-то из этих людей пустил в ход баллончики”.

РОЗЕНБЛЮМ: Фашисты! Этого следовало ожидать. ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Да, этого следовало ожидать.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Да, этого следовало ожидать. РОЗЕНБЛЮМ: А если бы он подумал о том раньше, то и не пришлось бы писать письма президенту. “Всё, что нам рассказывают в СМИ про мою поездку, — бессовестное враньё. Господин президент, я настоятельно прошу вас прекратить этот шашаш, порочащий мой имя”.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Тут Андриюша, конечно, попал впросак. Ведь даже на все сто наш Иося, Иося Кобзон... Сейчас найду это место... Вот, послушай: “Ему осталось только выступить перед Коломойским и убеждать всех, что это он делает бескорыстно...” Коломойский, Беня Коломойский, ты знаешь, — это им там, на Украине, из Лондона управляющего назначили. Беня делает вид, что спорит с киевским кагалом, с Пашей Вальцманом... но мы-то знаем, как оно на самом деле.

РОЗЕНБЛЮМ: Беня мне никогда не нравился...

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Что подлаеаш! Какой кагал, такой и староста. Так вот... “Я хорошо помню, — это Иося Кобзон говорит, — я хорошо помню, как после Великой Отечественной мы прятались в Славянске — а он всего в нескольких километрах от Святогорска — от бандеровских банд. А теперь наш коллега едет на территорию, занятую их последователями...” А дальше: “И говорить о том, что демократия позволяет каждому иметь своё мнение... Своё мнение — да, но демократия не позволяет

быть предателями своей страны”.

РОЗЕНБЛЮМ: Действительно, мозги у него с возрастом сильно пострадали.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: У нас всегда говорили: на чьей подводе едут, того и песни поют.

РОЗЕНБЛЮМ: Делал бы своё дело тихо, как это всегда делается. Нет, ему надо было выпендриться. Выпендрился. Так уже бы и успокоился, — нет, он ещё какую-то песню сочинил. И ты посмотри на одно это название! “Моя страна сошла с ума”. Зачем дразнить гу-

сей? И ты послушай эту поэзию! “И как тут быть, Если всё отныне вверх дном. Не надо нимбы и крылья растить, Надо просто не быть говном”.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Нас тут никто не слушает, и потому я могу честно сказать, что и раньше его, так сказать, стихотворчество было... мягко говоря... не очень.

РОЗЕНБЛЮМ: Какое там “не очень”! Скажем честно, вот то самое слово, которое он в своей последней песне...

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Инвектива...

РОЗЕНБЛЮМ: Во-во. Стихи его — как та инвектива в его стихах. Короче — говно.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Нет, ну раньше...

РОЗЕНБЛЮМ: Да и раньше. А пение? Это песня? Этот стон у нас песней зовётся. А музыка?

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Соглашусь. Совершенно заурадная музыка, не представляющая интереса для человека с развитым музыкальным вкусом.

РОЗЕНБЛЮМ: Клезмерская музыка.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Пожалуй, клезмерская. Хотя, например Фрэнк Лондон, Энтони Коулмен или Джон Зорн...

РОЗЕНБЛЮМ: Клезмер Макаревич — не Джон Зорн. Но теперь раскрутить можно кого угодно. А раскручивали Дюшу с незапамятных советских времён. И как раскручивали! Выстроили ему, можно сказать, хрустальный дворец.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Да... Да... А как у нас говорят, кто живёт в хрустальном дворце, не должен бросаться камнями. И вот: “В столице России группа молодых людей захихнула в мусорный контейнер российского музыкант, певца, поэта, композитора, художника, продюсера, телеведущего, лидера и единственного бессменного участника рок-группы “Машина времени”, заслуженного артиста РСФСР, Народного артиста Российской Федерации Андрея Макаревича”.

РОЗЕНБЛЮМ: Фашисты! Но если то была группа меломанов, то их можно понять.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Вы думаете?

РОЗЕНБЛЮМ: Был ещё один такой коллектив, назывался “Биттлз”.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: О, “Биттлз”!

РОЗЕНБЛЮМ: Что — “о”? Музыкальное зомбирование. Социальный эксперимент. Тависток привёз “Биттлз” в США только ради промывки мозгов тамошней молодёжи. Мозгов! Безмозглые, они думали, что у них там бунт против социальной системы. Я смеюся! Много они изменили?

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Верно. Изменилось для них не многое. РОЗЕНБЛЮМ: Слабоумные тинейджеры...

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Нет, ну раньше...

РОЗЕНБЛЮМ: Да и раньше. А пение? Это песня? Этот стон у нас песней зовётся. А музыка?

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Соглашусь. Совершенно заурадная музыка, не представляющая интереса для человека с развитым музыкальным вкусом.

РОЗЕНБЛЮМ: Клезмерская музыка.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Пожалуй, клезмерская. Хотя, например Фрэнк Лондон, Энтони Коулмен или Джон Зорн...

РОЗЕНБЛЮМ: Клезмер Макаревич — не Джон Зорн. Но теперь раскрутить можно кого угодно. А раскручивали Дюшу с незапамятных советских времён. И как раскручивали! Выстроили ему, можно сказать, хрустальный дворец.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Да... Да... А как у нас говорят, кто живёт в хрустальном дворце, не должен бросаться камнями. И вот: “В столице России группа молодых людей захихнула в мусорный контейнер российского музыкант, певца, поэта, композитора, художника, продюсера, телеведущего, лидера и единственного бессменного участника рок-группы “Машина времени”, заслуженного артиста РСФСР, Народного артиста Российской Федерации Андрея Макаревича”.

РОЗЕНБЛЮМ: Фашисты! Но если то была группа меломанов, то их можно понять.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Кстати, до “Биттлз” слова “тинейджер” в ходу не было.

РОЗЕНБЛЮМ: Эти самые тинейджеры, думаю, были бы, конечно, очень удивлены, если бы у них имелись мозги понять, что все их протесты, вся их экцентричность, грязные джинсы и длинные немытые волосы, марихуана и лизергиновая кислота, даже их новый модажёный жаргон — всё было старательно разработано пожилыми научными работниками. Работниками из мозговых центров Англии и Стэнфорда. Вот подрастающее поколение удивились бы, если б догадалось, что всякие крутые словечки — рок или кул, клевый, значит, — им придумали брхотаче гипертоники-сидологи... далеко не первой молодости. Тависток и его Стэнфордский Исследовательский Центр.

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И

ЛИЛИЕНФЕЛЬД: Конечно, тут без армии

СМИ такую задачу нельзя было бы решить. И