

ИЗБОРСКИЙ клуб

русские
стратегии

№ 5-6(71-72), 2019



*«Есть музыка
над нами...»*



*Музыкальная
контркультура
и психоделическая
революция*



Содержание:

- 2** Александр ПРОХАНОВ.
«Есть музыка над нами...»
- 4** На пути к «покорному обществу».
О подоплёке музыкальной контркультуры
(доклад Изборскому клубу под редакцией Виталия АВЕРЬЯНОВА)
ВВЕДЕНИЕ (стр. 4)
1. ОТКУДА РОДОМ КОНТРИКУЛЬТУРА (стр. 9)
2. ПСИХОДЕЛИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И РОЖДЕНИЕ НАРКОКУЛЬТУРЫ (стр. 19)
3. КАСКАД СТИЛЕЙ: ПРИКЛЮЧЕНИЯ РИТМА И МЕЛОСА (стр. 23)
4. TRANS TRIP TRAP: СТАТЬ БОГОМ ПО ДОВЕРЕННОСТИ (стр. 32)
5. КОНТРИКУЛЬТУРА И КОНТРИНИЦИАЦИЯ (стр. 37)
5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ (стр. 40)
- 42** Музыка — преобразование жизни
(беседа с Вячеславом МЕДУШЕВСКИМ)
- 50** «Наш конкурс продвигает русскую музыку во всём мире...»
(беседа с Юрием БОГДАНОВЫМ)
- 58** «В музыкальной индустрии произошла революция»
(интервью с Александром ЯКОВЛЕВЫМ)
- 62** Андрей СМИРНОВ.
Песня и рождение «Культуры Три»
- 68** Андрей КОРОБОВ-ЛАТЫНЦЕВ.
...Но есть и «русский рэп»
- 76** Владимир МОЖЕГОВ.
Последняя революция: контркультурные хроники заката Европы
- 92** «Главный наш шанс — в детском творческом образовании...»
(интервью с Александром ДАНИЛИНЫМ)
- 100** Никита КУРКИН.
Рок-н-ролл и ритмическая революция
- 110** Виталий АВЕРЬЯНОВ.
«Рок» в овечьей шкуре
(мировоззрение контркультуры на примере песен Гребенщикова)
- 130** Александр ЕЛИСЕЕВ.
О сакральных смыслах в советской песне
- 134** Екатерина ГЛУШИК.
С песней по жизни
- 136** Михаил КИЛЬДЯШОВ.
Эта песенка сполюбилась нам...
- 138** Вячеслав ЩУРОВ.
Сберечь родное
- 142** Библиотекарь
- 143** Хронология мероприятий клуба
- 144** Песни в жизни русского народа
(составитель Вячеслав ЩУРОВ)
- 148** Информация об иллюстрациях



62



68



92



130



138

Общественно-политический журнал «Изборский клуб» №5–6(71–72), 2019 год

Главный редактор – Александр ПРОХАНОВ
Заместитель главного редактора – Александр НАГОРНЫЙ
Заместитель главного редактора – Виталий АВЕРЬЯНОВ
Художник – Василий ПРОХАНОВ
Верстка – Дмитрий ВЕРНОВ
Корректор – Елена ОЗЕРОВА

Иллюстрации – Василий ПРОХАНОВ

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Изборский клуб» обязательна

Адрес редакции: Москва, Фрунзенская наб., д. 18, пом. VI
Телефон: (499) 241 84 96
E-mail: redaction@izborsk-club.ru
Адрес для писем: 129110, Москва, а/я 120
Интернет-сайт www.izborsk-club.ru

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-52751

Подписано в печать: 02.09.2019

Отпечатано в ООО «ТИПОГРАФИЯ АМА-ПРЕСС»

Тираж 1000 экз. Заказ № 1174



/ Александр ПРОХАНОВ /

«Есть музыка над нами...»

Пусть в кадетских корпусах, в начальных школах, даже в детских садах звучат хоры, исполняющие русские народные песни

Друг моей семьи, монахиня Боголюбского монастыря мать Мария, прислала мне видеоролик, чтобы я изумился, как, по-видимому, и она была изумлена. Этот ролик снят в современной Германии. Гигантские концертные залы, полные людей, в том числе и молодых немцев. На сцене немка поёт на русском языке, с акцентом, русские народные и советские песни. Зал в восторге: неистовствует, плачет. Это немцы, которых после 1945 года многократно закатывали в асфальт, иссекали скальпелем из них всё, что их связывало с немецкими высями и глубинами. И не только с Зигфридом, с валькириями и с «Золотом Рейна», но и с Бетховеном, Вагнером, Ницше, с великой немецкой мистикой, родившей Дюрера и готический собор в Кёльне. Иссекали таинственный безбрежный германский гений. И немцы, слушая русские и советские песни, просыпались, над ними опять открывались небеса, они чувствовали себя вновь полноценным народом, готовым к историческому творчеству. Таково фантастическое действие русских песен, которые были даны великому народу в его трудах, победах и молениях.

Сегодня русское сознание запечатано. На него лили свинец, битум, расплавленный асфальт. Оно омертвело, поражённое чудовишной и пошлой какофонией современной музыки, разбрызгивающей с эстрады ядовитую слизь. Но иногда темницы, в которые заключено русское сознание, размыкают свои двери. Русская музыка, русская песня, как лазерный луч, прожигает бетонные стены, и душа вылетает на свет, вновь устремляется к небу. Мы помним концерты Дмитрия Хворостовского, который пел русские народные песни и песни великой войны. Зал плакал, молился, смотрел на Хворостовского, как на своего спасителя.

Мне посчастливилось петь в хоре, исполняющем народные песни. Когда-то с друзьями я бродил по деревням на Смоленщине, в Каргополе, в Заонежье, собирал сохранившиеся там народные песни. Их своими вялыми блёклыми голосами пели старухи. Русская песня в деревнях чуть теплилась, догорала. Мы привозили эти песни в Москву, усаживались за столом и пели с вечера до утра. И в этом протяжном долгом пении наступал момент, когда ты утра-

чивал плоть. Кончалось пространство и время. Душа, освобождённая от бремени земной жизни, от страхов, от грехов и пороков, устремлялась в небеса и там, в лазури, сливалась с другими душами. И это слияние было восхитительным, словно все мы вновь, обнявшись, попадали на нашу далёкую духовную родину, где нет зла, насилия, нет смерти, а только одна любовь. Блажен тот, кто пел в народном хоре и испытал восхитительные мгновения. Русская песня — как очистительный огонь, сквозь который пролетает человек, освобождаясь от окалины, ржавчины, неверия. Русские песни, о чём бы в них ни пелось: о свадьбах, об удачных разбойниках, о солдатских походах, о нежности и любви, — все песни поют о бессмертии, о победе над смертью, о божественной Русской мечте.

Сталин после страшной войны, среди горя и не осевших могил распорядился создавать по всей стране хоры. Северный хор, Уральский, Омский, Воронежский, Кубанский казачий — они расцветали в разорённой стране, как цветы, и люди вдыхали их дивные ароматы.



Сегодня молодёжь увлечена рэпом. Огненный ядовитый рэп, хрипящий матом, исполненный наркотического безумия, собирает стадионы. В каждой подворотне беспризорная молодёжь устраивает рэп-батлы. Рэп-культура — это протест против мерзкой эстрады. Против пошлости, против шуточек Петросяна, кривляний Галкина, колготок Аллы Пугачёвой, всех этих опостылевших Лолит. Рэп сжигает эстраду, но вместе с ней сжигает и всю остальную культуру, а также политические константы, на которых держится государство. Рэп — это кратер разрушенного четвёртого блока в Чернобыле, из которого движется ядовитая смертоносная магма. Её не забросать с вертолёта свинцовыми чушками. Свинец плавится и сам превращается в яд.

Пусть в кадетских корпусах, в начальных школах, даже в детских садах звучат хоры, исполняющие русские народные песни, песни победного советского шествия. Эти божественные мелодии и победные ритмы соединят молодую душу с безбрежным океаном русской силы, молодечества, красоты. Ибо в каждом

Сегодня молодёжь увлечена рэпом. Огненный ядовитый рэп, хрипящий матом, исполненный наркотического безумия, собирает стадионы. В каждой подворотне беспризорная молодёжь устраивает рэп-батлы. Рэп-культура — это протест против мерзкой эстрады... Когда-то с друзьями я бродил по деревням на Смоленщине, в Каргополе, в Заонежье, собирал сохранившиеся там народные песни. Их своими вялыми блёклыми голосами пели старухи. Русская песня в деревнях чуть теплилась, догорала. Мы привозили эти песни в Москву, усаживались за столом и пели с вечера до утра. И в этом протяжном долгом пении наступал момент, когда ты утрачивал плоть. Кончалось пространство и время. Душа, освобождённая от бремени земной жизни, от страхов, от грехов и пороков, устремлялась в небеса и там, в лазури, сливалась с другими душами. Блажен тот, кто пел в народном хоре и испытал восхитительные мгновения.

человеке, в каждом ребёнке живут коды, делающие его русским: коды русских полей и ручьёв, русских снегопадов и весенних цветов, коды русских побед и нескончаемых великих трудов, которыми мы созда-

вали и продолжаем созидать нашу любимую Родину.

Нельзя дышать, и твердь кишит червями, // И ни одна звезда не говорит. // Но видит Бог, есть музыка над нами...



На пути к «покорному обществу».

О подоплёке музыкальной контркультуры

(доклад Изборскому клубу
под редакцией Виталия АВЕРЬЯНОВА¹)



ВВЕДЕНИЕ

Это может звучать странно, но США 50-х гг. и СССР 70-х гг. были в чём-то похожими мирами. Это были, конечно, сильно модернизированные, но тем не менее типично консервативные государства римского типа: с традиционной моралью, семейными устоями, классическим общественным укладом и идеалами, при этом ориентированные на стабильное развитие и доминирование. Были, конечно, существенные различия, связанные с госатеизмом и социалистическим типом хозяйства в СССР, а также с набором ментальных и культурных архетипов, которые в каждом из этих обществ были уникальными. Однако очевидно и то, что неолиберальная революция, которая смела СССР в начале 90-х гг., имела «цвет, запах и вкус», сильно напоминающий леволиберальную атаку на консервативные ценности США по-

сле падения сенатора Маккарти (1956), с активизацией бит-движения (1956–1959) и порождённого им движения хиппи (со второй пол. 60-х).

Контркультура рок-н-рольного типа изначально была сопряжена с наркотической и сексуальной революцией. И в этом качестве она была использована в уничтожении как минимум трёх политических режимов. Имеются в виду сокрушение Франции де Голля — последнего островка Европы, независимой от шествующего к гегемонии мондиализма, затем сокрушение Никсона — последнего президента традиционно-консервативной Америки — в 1972–1974 гг., и, наконец, сокрушение Советского Союза в 1989–1991 гг. На наш взгляд, за тремя этими «революциями» стоит в качестве главного организатора и выгодоприобретателя один и тот же субъект. Однако злокачественность этих разрушений не равноценна. США

и Франция для вышеназванного субъекта не совсем чужие. А в случае с СССР разрушали не только неудобный режим, но и враждебную цивилизацию.

В здоровом обществе контркультурные вирусы не страшны, ибо в ответ на них общество своевременно вырабатывает антивирусы. Но в слабеющем и растерянном обществе они становятся могильщиками материнской культуры. «Спящий вирус» (продукт капсулирования антисистемы, о чём мы писали в других докладах Изборскому клубу) просыпается и уничтожает расслабленный организм. Так произошло в СССР. Но не так произошло на Западе — где контркультура послужила не смертоносным оружием, а мутагенным фактором воздействия. (Грубо говоря, после отставок де Голля и Никсона, добившись своих целей, реальные правители Запада остановили революционный процесс и развернули поток контркультуры в иное

¹ Авторский коллектив: В. В. Аверьянов (автор-составитель), А. В. Елисеев, А. Ю. Комогорцев, С. Н. Магнитов, В. И. Можегов, К. А. Черемных, В. В. Шинин.



русло.) Де-факто же эта контркультура 60-х явилась эффективным полевым испытанием «бесшумного оружия» (выражение Линдона Ларуша, считавшего эту революцию средством для остановки технического прогресса) и репетицией той кампании, которая обеспечивала общественную поддержку перестройки в СССР, равно как и затем — целого ряда «цветных» революций в других странах.

Среди теоретиков и апологетов контркультуры часто муссируется мнение, что она представляет собой вечное социальное явление, что взлом культурного кода в 1968 году был далеко не первым случаем и, строго говоря, под контркультурой для своего времени следует понимать и гуманистов, и протестантов, и просветителей. Более того, известен расхожий довод: якобы даже ранние христиане создали успешную «контркультуру» в лоне старого языческого мира. (Отсюда и параллель, зашитая в концепции рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда».)

Однако этот довод притянут за уши. Только люди с отсутствием вкуса могли бы провести аналогию между истоками христианства: общинами первоапостолов, Самим Христом, — и, с другой стороны, — истоками 1968 года, весьма приземлёнными, не возвышающими дух человека, а смешивающими его с грязью. Кому это могло прийти в голову: сравнить Христа и доктора Фрейда?

Искусственно раскручиваемый Рокфеллерами фрейдизм, репутация которого раздувалась по всем правилам маркетинга и пиара, вбросил в западное общество подрывное зерно своей теории, вернее, идеологии, согласно которой, религия есть невроз, а религиозное сознание есть не что иное, как регрессия в инфантильные стадии психики. Эти циничные и ядовитые идеи Фрейда, обусловленные его скрытной ненавистью к христианской цивилиза-

Все подвиги совершены до вас, ребята! Фрейд открыл благодать сексуальности и удовольствия — аналогов райского состояния. Современные антропологи протягивают вам ключ к новому Эдему, указывая на верный путь к «расширению сознания». Битники дают вам образец «стиля жизни», а рок-н-ролл — музыку будущего. Остаётся сделать лишь один шаг, шаг в «Новый век» (New Age) — сорвать запретный плод и вкусить его!

ции, оказались узаконены в идеологии 1968 года. По точной мысли психиатра и философа Карла Ясперса, фрейдизм со свойственным ему «душком абсурда и бесчеловечности» породил вовсе не науку, как представляют его в рекламе, но «психотерапевтическую секту».

На этом фоне нетрудно понять, почему «мистические» пророки эпохи хиппи столь легко обосновывали новую «духовную революцию» — для неё не нужно было совершать интеллектуальные и нравственные подвиги. Все подвиги совершены до вас, ребята! Фрейд открыл благодать сексуальности и удовольствия — аналогов райского состояния. Современные антропологи протягивают вам ключ к новому Эдему, указывая на верный путь к «расширению сознания». Битники дают вам образец «стиля жизни», а рок-н-ролл — музыку будущего. Остаётся сделать лишь один шаг, шаг в «Новый век» (New Age) — сорвать запретный плод и вкусить его!

Тут же нашлись и «привлекательнейшие» суррогаты запретного плода. Многие из писаний антропологов этих лет должны рассматриваться как прямая и недобросовестная пропаганда галлюциногенов. Например, банкир и этномиколог Роберт Гордон Уоссон выпустил в 1968 году работу «Божественный гриб бессмертия», в которой проповедовал псилоцибин и красный мухомор. В ней он говорил: «Я не утверждаю, что св. Иоанн из Патмоса ел грибы, чтобы на-

писать Книгу Откровения. И всё же последовательность образов в его видении, таких ярких, хотя и фантазмагоричных, означает для меня то, что он был в состоянии, идентичном «грибному». <...> Преимущество гриба заключается в том, что он предполагает многое (если не всё) из богатства данного состояния, но без мучительных страданий У. Блейка и св. Иоанна. Он позволяет вам видеть более ясно, чем может увидеть бранный глаз смертного, перспективы за горизонтами этой жизни, позволяет путешествовать назад и вперёд во времени, входить в другие пласты существования и даже (как говорят индейцы) познать Бога»². Стиль американского рекламного буклета, ни дать ни взять!

Вслед за Уоссоном другие антропологи, казалось бы, вполне академические, бездумно продолжают эту же линию. Пример — работа М. Добкин де Риос «Растительные галлюциногены», в которой автор признаёт, что химические вещества — «отнюдь не единственное средство, с помощью которого достигались изменённые состояния сознания для выхода за пределы повседневной реальности и управления сверхъестественными силами». Однако, утверждает антрополог, «применение галлюциногенов являлось наиболее быстрым и надёжным способом достижения изменённого состояния сознания»³.

Удивительно, что западные учёные этой эпохи, если не считать практиче-

² Wasson R. G. The divine mushroom of immortality // In: *Flesh of Gods: The ritual use of hallucinogens* / Ed. by P. T. Furst. — N. Y., Washington, 1972.

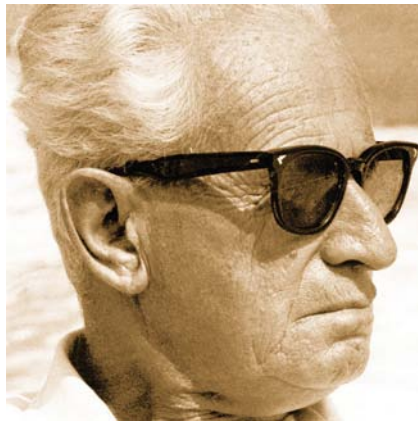
³ Цитируется по: *Изменённые состояния сознания: природа, механизмы, функции, характеристики: Хрестоматия* / Под ред. О.В. Гордеевой. — Кн. 2. СПб. 2009.

ски не слышимые голоса нескольких католиков-ортодоксов, не поставили вопрос о **качестве** того состояния, которое достигается в наркотическом транс. Априори все состояния считали равноценными по своей природе, по вызвавшим их причинам. Это связано с глубинно материалистическим представлением о психике, которое лежало в основе доминирующих психологических школ⁴. Однако подобная «близорукость» может объясняться и другой причиной: ангажированностью исследователей и тем, что иная точка зрения не поощрялась университетами на Западе. Всех «несогласных» просто оттесняли в маргиналии.

Манифестом революции 1968 года стал «Эрос и цивилизация» Герберта Маркузе, труд скорее заказной, чем инициативный. Маркузе лишь усугубляет подход Фрейда, брезгливо отказывая «сфере духа» в том, что в неё по традиции переносят «свободу и счастье». Ведь источником свободы и счастья, утверждает Маркузе, является сексуальность, как это открыл наш великий пророк Фрейд. Был и другой пророк, имя которого автор «Эроса и цивилизации» не так любил упоминать, — Вильгельм Райх. Именно у него были позаимствованы Маркузе идеи синтеза марксизма и психоанализа, равно как и ряд других важных идей. Райху удалось трансформировать подрывную философию фрейдизма в почти что идеологию, враждебную патриархату как корню зла (зло понималось им как репрессивность) во всех культурах и цивилизациях⁵. Отсюда Маркузе и вывел идею «великого отказа» в адрес репрессивной цивилизации

со стороны всех униженных и оскорблённых.

Среди теоретиков и апологетов контркультуры распространён в качестве едва ли не главного **адвокатского приёма** незамысловатый, почти что цирковой трюк, в ходе которого ответственность за революцию перекалдывается с революционеров на Большую Культуру, потому, дескать, что она отошла от духа и смысла Традиции. Но вместо возрождения Традиции протестующие предпочли сатанистский исход. Этот трюк звучит в утрированном виде следующим образом: «Вы плохие католики (вариант — православные), вы плохие консерваторы (вариант — гуманисты), вы лицемеры, пошляки, погрязли в коррупции и прелюбодеяниях. Поэтому мы отказываемся быть с вами! Теперь мы уводим от вас поколение ваших детей. Теперь все мы, ваши жертвы, на стороне хороших и добрых сатанистов и либертенгов, честных и чистых в своих претензиях. Таков наш Великий Отказ!» Притягательность этого трюка для подростков и людей с неустойчивой психикой связана с тем, что в его основе лежат патологические



механизмы защиты, свойственные целому ряду душевных заболеваний так называемого Кластера В (театральные, эмоциональные или колеблющиеся расстройства), особенно нарциссизму. Помимо нарциссизма к этой категории относятся также антисоциальное, пограничное и истерическое расстройства. Конечно же, речь идёт не о том, что все контркультурщики являются психами — среди них есть психи, но есть и те, кто им подыгрывает, и те, кто изображает «психов». Но есть и режиссёры, умеющие дёргать за ниточки человеческих слабостей и использовать их.

Как показывают материалы нашего исследования, нарциссизм стал едва ли не основным психическим рисунком контркультурной революции, и на то были веские причины. Как для идеологов-революционеров, так и для манипулируемых ими обычных хиппи или музыкантов, были очень характерны такие свойства нарциссов, как «обесценивание» всех враждебных ценностей в сочетании с манифестацией грандиозности личности нарцисса и его «идеалов», вернее, всего того, что с его личностью ассоциируется. Лозунг «переоценки всех ценностей» у Ницше также может быть прочитан как ранняя, и при этом гораздо более убедительная, чем у Маркузе или Адорно, версия нарциссистской контркультуры.

Казалось бы, в основе молодёжного бунта всего лишь подростковый максимализм, не более чем «уход из дома» истероидного подростка! Но последствия для всей цивилизации более чем серьёзные. Потому что нашлись те, кто этих «разочарованных» под-

⁴ При этом «учёные» не стеснялись ссылаться на откровенно безумных авторов, например, Теренса Маккена, с большим жаром излагавшего концепцию, согласно которой, человека «создал» не труд и не религия, а — употребление галлюциногенных алкалоидов! Его работа называлась «Пища богов», в ней он всячески превозносил псилоцибин, наделяя его невероятными свойствами, полезными для здоровья, интеллекта, половой силы и т.д. и т.п. Впоследствии стало известно, что Маккена, экспериментируя с ДМТ (фармауаской, произведённой в химических лабораториях аналогом перуанской айуаски), встречался в своих трипах с существами, которых он называл «самотрансформирующиеся машины-эльфы», они-то и дарили ему его мегаломанские идеи. Также немаловажно учитывать, что долгие годы Маккена просто существовал за счёт того, что распространял грибы и в придачу к ним психоделическую литературу, хотя в его случае это был не корыстный, а скорее вынужденный «бизнес».

⁵ Надо сказать, что идеи Райха, оказавшего огромное влияние и на битников, и на хиппи, имели своим истоком не только мировоззренческие, но и личные причины: семейная история в годы детства и отрочества Райха сложилась трагично по вине, как он считал, «репрессивного» отца. Перекалдывание вины за тяжёлое детство на родителей весьма характерно для вялотекущих душевных болезней. Нечто подобное мы встречаем в биографиях многих творцов контркультуры. Было это свойственно также и столпам психоанализа — самому Фрейду и К.Г. Юнгу.



ростков приручил, организовал и возглавил. И тогда уход из родительского дома оборачивался уже чем-то иным, а именно: поджогом этого дома.

Линия адвокатуры дьявола открывается с Теодора Роззак, который, собственно, и придумал понятие «контркультура». Роззак усмотрел многие общие черты контркультуры 60-х со старым европейским романтизмом, тем самым как будто обеспечивая новую революцию своего рода алиби, изображая её как нечто относительно невинное. Это сближение, однако, не выдерживает критики — романтизм был течением, опирающимся на автотонные начала и ценности культуры, на Средневековье. И в этом фундаментальном пункте кроется антагонизм с рок-н-рольщиками и современными эмансипаторами⁶.

Даже отец неоконсерватизма Ирвинг Кристол, который весьма едко отозвался о контркультурной идеологии как «благоприятствующей эксгибиционизму», а затем с годами вырождающейся в «скучный бизнес», тем не менее признал, что она является бунтом против господствующей секулярной культуры. Ведь из этой, большой культуры, уверяет Кристол, в эпоху модерна была «изъята вся духовная сущность». Отличие контркультурщиков от творцов прошлого, таких как Данте, Шекспир, Рафаэль или Моцарт, согласно Кристолу, в том, что нынешние революционеры не просто недовольны, а «отчуждены, преисполнены ярости и негодования против того, что представляется им невыносимым»⁷. Почему оно невыносимо — Кристол не объясняет. Но ему

можно верить на слово, ведь он сам, как и весь его неоконсерватизм, высыпался из кожаной шинели Троцкого.

Безусловно, проводники контркультуры встретили довольно сильный отпор. К примеру, на Западе это был коллега Кристола по неоконсерватизму Дэниэл Белл, у нас — маститый культуролог Ю.Н. Давыдов⁸. Однако отпор этот был постепенно утоплен в потоке успехов шоу-бизнеса и сексуальной революции. И на Западе, и у нас в постсоветском мейнстриме неодобрительно отзываться о контркультуре стало дурным тоном. При этом славословие в адрес контркультурщиков носит обычно безапелляционно «прекраснодушный» и демонстративно «наивный» характер, как и вся пропаганда политкорректности («Ведь это же так очевидно!»). К примеру, философ Мира Султанова в своём очерке о Роззаке отмечает, что «понятие «культура» в термине «контркультура» скорее означает «техногенная цивилизация». Следовательно, и переводить на русский язык сам термин «контркультура», возможно, было бы правильнее как «контрцивилизация», либо как «антитехногенная культура», либо, например, как «культура-контр», «культура протеста» и т.д. <...> А булавка в мочке уха подростка, а лезвие бритвы как украшение на хрупкой шее девушки — это всё символы боли, отчаяния. Это особые коды, по которым они узнают друг друга и которые выражают их философию — философию протеста и «Великого отказа»»⁹.

Почему-то прекраснодушные мыслители не так любят вспоминать, что к типичнейшим видам контркультуры относятся не только альтернатив-

ные музыканты или хиппи, но также и заурядные уголовники, породившие не менее значимую, а во многих отношениях и более влиятельную практическую идеологию. Дающую сейчас новые всходы вроде подросткового движения АУЕ. В мире криминала, который, кстати говоря, находит довольно мощное выражение в самом влиятельном ныне молодёжном стиле (хип-хоп, ганстрэп и т.д.), — все ценности Большой культуры «взорваны», опрокинуты¹⁰.

Так же и здесь: сектанты или извращенцы не могут принять «фаустовскую цивилизацию». Но делают они это не из-за пороков большинства и не по причине «пошлости» Большой культуры (во многом мнимой — потому что в ней всегда можно найти серьёзные образцы и классику, а при желании — высокий дух, и подвиг, и святость). Делают они это, чтобы скрыть от самих себя, при этом «запутав» всех остальных, свою собственную творческую и человеческую несостоятельность.

Итак, как мы покажем в нашем докладе, контркультура построена на недобросовестных психологических манипуляциях с подрастающим поколением. В первую очередь используется «подростковая метафизическая интоксикация», которая у разных людей проявляется в разной степени, но делает подростка склонным

⁶ Несоответствие культурологических матриц романтизма и контркультуры показано в работе: Галушко В.Г., Кудряшов С.В., Конанчук С.В. Основные идентификационные признаки в культуре и контркультуре // Society of Russia: educational space, psychological structures and social values 2017, Volume 8, Number 2–2. С. 277–283.

⁷ Ирвинг Кристол. Контркультуры // Интернет сайт «Русский журнал» <http://www.russ.ru/pole/Kontrkul-tury>

⁸ Слабость Давыдова была лишь в том, что в своих работах, где он вскрывал инфантилизм апологетов молодёжного бунта, упадок семьи и плохая социализация объяснялись глубоким кризисом мировоззрения и культуры «капиталистического Запада». Писалось это в начале 80-х годов, когда подобный же кризис «разрыва поколений» уже стучался в двери советского общества.

⁹ Султанова М.А. Философия контркультуры Теодора Роззак. — М., 2009.

¹⁰ Жан Жене считал, что именно уголовный мир является началом всех субкультур. В нашем исследовании это полностью подтверждается: битники, например, целиком состояли из лиц с девиантным поведением, и их криминальные хроники — яркое тому подтверждение. (Кстати, и Beatles кристаллизовались и вышли в люди в крутых кабаках и стрип-барах Гамбурга.)



к восприятию «сверхценных» идей и максималистских установок. Если в «примитивных» обществах проблема решалась через ритуалы инициации (посвящение в мужчины-охотники, приём в племя и т.д.), то в индустриальном обществе подросток сталкивается с искушением пойти по пути сект, криминальных банд, маргинальных меньшинств, стать наркоманом, тщась утолить такими способами обурявший его «метафизический голод» и чувство дефицита справедливости.

Приведём два характерных примера из рок-музыки. 1970 год — сингл Элиса Купера *I'm Eighteen*, признанный впоследствии одним из самых тяжелых рифов «всех времён». В сущности, это довольно дешёвая театральная постановка: «шибанутый чёрт» на сцене, разговаривающий с тинейджерами «чёрт знает о чём». Эксплуатация подросткового адреналина, иллюзия взаимопонимания, вернее приятия и родства, потому что в самой песне чётко говорится, что понимать там нечего — сами не могут понять, что им нужно, внутренняя пустота является пафосом и главной проблемой этих самых «восемнадцатилеток». Тем не менее, как написали в прессе, «*I'm Eighteen превратила Alice Cooper из группы, которая убивает куриц, в группу, которая убивает целые стадионы*». Другой, очень близкий предыдущему, но более трагический пример из судеб следующего поколения. 1991 год — песня *Smells like teen spirit*. Опять та же ущербная терапия через сопричастность внутри «группы равных», «таких же как ты», заброшенных. Поклонники Курта Кобейна носили на майках надписи

«Ненавижу себя и хочу умереть», а сам лидер «Нирваны», как известно, через три года после этого хита покончил с собой, приняв лошадиную дозу героина. Среди фанатов «Нирваны» в США самоубийц оказалось в 18 раз больше, чем в среднем по стране в соответствующих возрастных группах.

Наконец, возьмем рэп-поколение. Мало того что сам рэп родился целиком и полностью в клоаках черных гангстеров с их ритуальными убийствами белых (так происходила инициация в банду), рэкетом, воровством, торговлей наркотиками и крышеванием проституции. И эстетически, и стилистически он является плодом «расстройств настроения», весьма характерных для криминала: быстрый ритм, скороговорка, снижение критики, замена рефлексии агрессией — очевидные и яркие признаки так называемой «социопатии». Так же как и нарциссизм, это расстройство из Кластера В. Нечто подобное можно было наблюдать в рок-культуре у некоторых течений металлистов и панков, но не в столь масштабном виде. Надо сказать, хип-хопу повезло с точки зрения внимания к нему психиатров. В среде артистов выступающих в этом жанре, высока доля психически нездоровых людей, страдающих различными формами расстройства настроения и антивитальными стремлениями. Велика и категория популярных рэперов — убийц и грабителей с антисоциальным поведением¹¹. В интернете представлен длинный список исполнителей стиля хип-хоп, которые были застрелены насмерть в ходе рутинных конфликтов между бандитскими группировками.

Прежде чем погрузиться в фактуру нашего доклада, зададимся вопросом: кто же является реальным субъектом контркультурной революции на Западе? Авторы не склонны ступать на скользкую тропу теории заговора. Мы полагаем, что виновные уже очевидны и сегодня не составит труда

их перечислить. Речь идёт о большой группе людей, имеющих значительное влияние на мировую политику. Поэтому назовём сразу те четыре движущие силы, которые объективно предопределили и направили данную революцию.

Это, **во-первых**, парapolитические структуры из категории оккультных систем (в Англии — в большей степени клубы, во Франции и Германии — чаще масонские ложи и возрождённые братства). Именно такие структуры в своё время оказали решающее влияние на становление авангардного искусства, начиная от некоторых художников «Салона независимых» до первых кубистов и дадаистов (дадаизм можно смело называть родным дедушкой контркультуры 60-х). Так же и увлечение Востоком берёт своё начало в парамасонских структурах, таких как Братство Сатурна (позже Орден Сатурна), теософы, неоспиритуалисты и т.д. Американские мистические гуру сами учились поначалу не у индусов или японцев, но у своих «братьев», в частности, последователей Гурджиева, Успенского, А. Бейли, Дж. Кришнамурти и пр.

Во-вторых, очевидной движущей силой революции 60-х стали криминальные круги, такие как контрабандный бизнес и связанный с ним арт-бизнес; безусловный союзник контркультурщиков — наркобизнес.

Третьим и, возможно, ключевым фактором революции явилось несколько фондов, учреждённых крупным финансовым капиталом, в первую очередь фонды рокфеллеровского куста (в наибольшей степени Ford Foundation после его преобразования при Макджордже Банди)¹². Фонды эти выступили одновременно в качестве спонсоров университетов, общественных организаций, культурных программ и мероприятий идеологического характера, вовлекающих культурную, в том числе масс-культурную, элиту. (Уже после 1968 года и особенно

¹¹ В настоящий момент немало знаменитых рэперов отбывают срок в тюрьме, многие из нижеперечисленных — пожизненно (Кид Креоль, Гучи Мен, Кассиди, Си-Мердер, Биг Лурч, Джи.Деп, Чи-Али, Роско Пи, Колдчейн, Икс-Раидед («убийца старушек»), Макс Би, Джи-Дии, Ра Диггз, Винс Стаплес и др.).

¹² Сдвиг происходил в середине 1950-х, но это не только результат влияния либеральных членов Верховного суда, закрывших эпоху «маккартизма». Это ещё и результат перелома в мозгах потомственных нефтяников Рокфеллеров, который начался с ухода Эбби Рокфеллер в буддизм.



при Дж. Картере контркультура New Age распространяется в структуры ООН, в том числе в ЮНЕСКО как передовой отряд экологизма и других «прогрессивных» новаций.)

Что касается **четвёртого фактора** революции — роли в нём спецслужб, то здесь нельзя давать однозначных оценок. Спецслужбы работали как на де Голля и Никсона, так и против них, поэтому в целом их роль в сопровождении контркультур следует назвать, простите за тавтологию, — «служебной». Исключением являются секретные разработки в области управления сознанием, испытание которых в ходе психоделической революции конца 60-х хорошо подтверждается документально. Агенты спецслужб, безусловно, сыграли немалую роль в этой революции¹³. Об этом подробно см. главу 2 нашего доклада. Здесь же отметим одну «странность»: именно в 60-е гг. начинается публикация не только в специализированных журналах, но и довольно большими тиражами множества статей и книг антропологов и психологов об изменённых состояниях сознания и огромной роли в становлении мировых культур галлюциногенов и «энтеогенов»¹⁴. Это было похоже на рассекречивание давно накапливаемых архивов и отчасти на спланированную пиар-кампанию.

Кроме того, как известно, в это же время университеты и научные институты получают гранты и заказы на массивные полевые исследования в области всевозможных чудесных шаманских зелий. Первого пика активность этих публикаций достигла в 1967–1969 годах, следующие пики были уже в 70-е годы. В 1968 году вышел

бестселлер — символ первой волны магической психоделики — «Учение донна Хуана» К. Кастанеды, художественное произведение, которое базировалось на полевом исследовании, выполненном на соискание автором магистерской степени в Калифорнийском университете. Впоследствии Кастанеда за свои книги о доне Хуане получил не только магистерскую, но и докторскую степень. Всё это заставляет говорить о том, что внутри научного и преподавательского сообщества на Западе сложилась довольно мощная и влиятельная сеть, которая, пусть условно, может считаться **пятым фактором** контркультурной революции. Также эта революция имела своих союзников в крупном медиа и в шоу-бизнесе.

1. ОТКУДА РОДОМ КОНТРИКУЛЬТУРА

Рождение рок-н-ролла: проекция чёрного на белое

По-настоящему объективной, не ангажированной истории рок-н-ролла до сих пор не написано. И это не удивительно — рок-музыка стала «священной коровой» и для неолыберальной идеологии западного мира, и для гигантов шоу-бизнеса. Но правду скрыть нелегко, и проговорки слышны для тех, кто внимателен. *«Когда чёрные школьницы кидали свои трусы на сцену — это называлось ритм-энд-блюз... Когда то же самое стали делать белые школьницы — это стало называться рок-н-роллом»*, — говорит герой фильма «Кадиллак-рекордс». Едва ли о сути этой музыки можно сказать точнее.

Первооткрывателями нового стиля стали эмигранты из Польши Леонард

Чез и его брат Фил, начинавшие свой бизнес с торговли алкоголем в негритянских кварталах Чикаго. Немного подзаработав на выпивке, братья вскоре почувствовали потенциал местных блюзменов и, закрыв свой ночной клуб (вернее, спалив его), на вырученные от страховки деньги открыли студию грамзаписи под названием Aristocrat Record (которое скоро сменят на Chess Records). На дворе стоял 1947-й. Музыка Мадди Вотерса и других чикагских блюзменов с новым, характерным городским звуком: электрогитарой, мощной ритм-секцией и виртуозной губной гармошкой, — стала быстро обретать популярность. Уже в 1949-м журнал Billboard использует для её обозначения термин Rhythm & Blues. А ещё через год кливлендский диск-жокей Алан Фрид уже всю рекламу чикагский блюз под лейблом Chess Records на радиостанции WJW.

Чтобы продавать чёрную музыку белым подросткам, надо было, пре-



¹³ На сей счёт существует большая, но довольно низкого качества конспирологическая литература, которая пытается повесить «всех собак» на ЦРУ. За коварного агента пытаются выдать Тимоти Лири, который в действительности был психопатом, непригодным для прямого управления спецслужбами и не поддававшийся идеологической обработке. Однако к Лири был приставлен куратор со стороны закрытых фондовых структур Ричард Альперт (ныне Баба Рам Дасс), опекавший его со времён Гарвардского проекта и до самого ареста. Можно отметить и тот факт, что Г. Маркузе до своего триумфа как идеолога бунта 1968 г. успел поработать в ЦРУ и Госдепе, будучи винтиком рокфеллеровского фондового конгломерата.

¹⁴ Энтеогены — растительные вещества, вызывающие у людей чувство «божественной реальности» (как правило, не вызывают биохимической зависимости). Этот облагораживающий термин был предложен Уоссонем как замена терминов «галлюциноген» или «наркотик», сильно дискредитированных в общественном мнении. Буквально «энтеоген» значит — «порождающий бога», словосочетание для зелья, безусловно, неподходящее, даже кощунственное и при этом идиотически претенциозное. Уоссон вообще был склонен к пародийному обыгрыванию сакральных текстов, так, например, в работе «Что такое сома арийцев?» он трактовал библейское Древо Жизни как берёзу сибирских шаманов, а плод Древа Жизни, дающий бессмертие, — как красный мухомор.

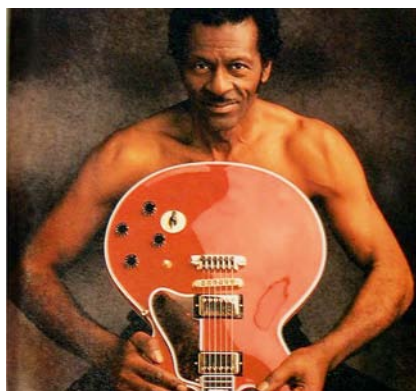
жде всего, сменить название. R&B был уже слишком засвечен как музыка чёрных. Негритянский сленг подсказал подходящий заменитель, уже мелькавший на расовых пластинках: **rock-n-roll** (на сленге означает что-то вроде: *вжарь, вдуй, вздрочни*)¹⁵. Это был 1952-й — год рождения рок-н-ролла. За год еженедельная программа Фрида Moondog's Party («Вечеринка Лунного пса») обретает бешеную популярность. В марте следующего года Лунный пёс арендует кливлендский стадион, чтобы устроить на нём вечеринку, которая обернётся форменным скандалом и несомненным успехом всего начинания. В назначенный вечер 10-тысячный стадион ломился от толп белых и чёрных подростков, отплясывающих рок-н-ролл, презрев всякую расовую сегрегацию.

90 процентов белого населения Америки, которые начнут слушать и играть чёрную музыку, до сих пор известную лишь замкнутому сегрегацией кругу, — кто же упустил бы такой бездонный рынок?! Алан Фрид прибывает в Нью-Йорк, а уже в сентябре 1954 года его новое шоу на станции WINS начинает завоевание Америки. В Нью-Йорке менеджером Фрида становится один из самых известных дельцов шоу-бизнеса того времени Моррис Леви (выходец из Гарлема). Леви стоял у истоков клубной культуры Нью-Йорка, нещадно эксплуатируя исполнителей ритм-энд-блюза, поскольку он вынуждал их передавать ему все авторские права. В середине 50-х Леви, активно сотрудничая с Аланом Фридом, становится главным издателем рок-н-ролла в Нью-Йорке. На пике деятельности Леви принадлежали десятки клубов, звукозаписывающие компании, сеть музыкальных магазинов, дистрибьюторские компании и т.д., всего

более 90 компаний, в которых работало 900 человек. Газеты неспроста называли Леви спрутом. Вместе с Леви в клубный и звукозаписывающий бизнес Нью-Йорка уверенно входит организованная преступность¹⁶.

Но, конечно, ещё оставалось вакантным место белой звезды. «Дайте мне белого парня, который будет петь чёрный блюз, и я переверну Америку!» — так с архимедовским пафосом (если верить популярной легенде) восклицал Сэм Филлипс, первооткрыватель Элвиса. И в 1954 году такой парень ему был явлен...

В это же время Мадди Уотерс приводит в студию Chess Records Чакка Берри, первый же сингл которого Maybellene взлетает на высшие строчки американских хит-парадов и продаётся тиражом более миллиона экземпляров. На концертах Чака Бэрри белые школьницы визжат и бьются в истерику так же, как и чёрные, их сексуальные флюиды смешиваются в наэлектризованной атмосфере клубов, а их мокрые трусы попеременно летят под ноги первой явленной рок-звезде: чистейшая сексуальная энергия, так долго сдерживаемая и, наконец, выпущенная на свободу... Вскоре Чак Берри окажется в тюрьме за связь с несовершеннолетними. Но дело будет сделано:



стены сегрегации были сметены, эпоха рок-н-ролла началась...

Голливуд — кино в лапах дьявола

Голливуд обратился сегодня в центральное министерство агитации и пропаганды леволиберальных ценностей. Первые киностудии в этом северо-западном районе Лос-Анджелеса появились в 1910-е годы, а уже к началу 20-х Голливуд обращается в разветвлённую империю, владеющую не только крупнейшими студиями, но и всей киностудией страны: более 15 тысяч кинотеатров (четверть мировой сети), принадлежащих шести крупнейшим киноконцернам: «Юниверсал», «Парамаунт», «Коламбия», «XX век — Фокс», «Метро-Голдвин-Майер» и «Уорнер-бразерс». Нравы Голливуда, процветание порока в этом «городе грехов» изначально вызывают всеобщее возмущение, которое усугубляется тем, что всевозможные преступления, совершаемые в нём, по традиции удаётся замять¹⁷.

В начале 20-х гг. организации американских евангелистов и католиков начинают движение против голливудских нравов, особенно упирая на то, что Голливуд — детище главным образом людей не христианской и не американской морали и идентичности и требуя «вызволить кино из лап дьявола». Под давлением консервативной Америки студии сочли за благо пойти на соглашение с обществом. В 1922 году киноконцерны создают, в качестве некоего органа самооценки, ассоциацию MPPDA, приглашая на пост председателя политика-республиканца и пресвитерианца Уильяма Хейса. Последний формирует свод правил, который, в частности, запрещал изображать в фильмах соблазнительную наготу, нетрадиционные

¹⁵ Хотя слово «джаз» принято связывать с именем негритянского музыканта Шарля (Чарльза) Александра (Charles произносится как Jaz), есть и более неприглядная, при этом более внушительная версия, ведущая этимологию слова от сленгового jass, обозначающего куннилингус.

¹⁶ В 1959-м старший брат и компаньон Леви, Захария Ирвинг, был убит в мафиозных разборках. В 1986-м сам Леви был арестован и обвинен в вымогательстве и содействии проникновению организованной преступности в звукозаписывающий бизнес и приговорен к десяти годам лишения свободы. В 1990-м он умер в тюрьме. В сериале «Клан Сопрано» (1999-2007) Леви выведен в образе мафиози, разбогатевшего на обирании исполнителей R&B.

¹⁷ Новиков Кирилл. Дело о преступлениях в Голливуде // Журнал «Коммерсантъ. Деньги», № 6 от 18.02.2013, стр. 49.



отношения, наркоманию, высмеивание духовенства и религии, а также не рекомендовал изображать сцены насилия, применения оружия, жестокости, технику совершения убийств и т. д. К концу 20-х гг. усиливается нажим на студии со стороны католических организаций. Код цензурных стандартов, складывающийся в это время, получает неофициальное название «Кодекса Хейса», которым на протяжении последующих 30 лет будут руководствоваться производители фильмов¹⁸. Наибольшее влияние «Кодекс» имел с 1934 по 1954 г., когда руководителем нового «цензурного комитета» (Управления производственного кодекса, РСА) был католик Джозеф Брин. Но главная напасть обрушилась на Голливуд в конце 40-х, когда на волне первой антикоммунистической кампании директор ФБР Гувер инициировал масштабные проверки «кошерной долины» (как называли тогда Голливуд в Лос-Анджелесе), что воспринималось левыми и либералами как чудовищные гонения и «большой террор». Кое-кому даже пришлось отсидеть несколько месяцев. «Чудовищным репрессиям» будет подвергнут и Чарли Чаплин, которого в 1952 г. лишат обратной визы из Лондона!

В 1950 году в США начнется эпоха «маккартизма», и деятельность компартии будет официально запрещена. Казалось, это был триумф консервативной Америки. Но либералы лишь притаились и только ждали удобного момента для контратаки. Скоро Маккарти предоставит им такую возможность. Сенатору подсунили подложные документы о советских шпионах в Пентагоне, и, когда тот заглотнул крючок, адвокат Джозеф Уэлш, человек Пентагона, выступил с разоблачениями. Маккарти был скомпрометирован, а леволиберальная пресса подняла дружный несмолкаемый хай. Несмотря на то что деятельность се-

натора продолжали поддерживать более 50% американцев, в конце 1954 года он был отстранен Конгрессом от активной деятельности.

Леволиберальные силы торжествовали. Тотчас после краха маккартизма они перешли в мощное контрнаступление. Консервативная Америка начинает всячески демонизироваться прессой. В том же 1954 году католик Джозеф Брин покидает свой пост. Теперь, один за другим, суды начинают выигрывать процессы над прежде запрещёнными фильмами. Американская политико-юридическая система с прецедентным правом, где суд является самостоятельным центром власти, слишком уязвима. Достаточно одной победы, чтобы пробить в ней брешь. И достаточно сильное лобби рано или поздно это делает. То же происходило и в литературе, где книги битников выигрывают судебные процессы (поэма «Вопль» Алена Гинзберга и «Голый завтрак» Уильяма Берроуза). То же происходит в пластиночном бизнесе, на радио и танцплощадках, которые атакует музыка, прежде признававшаяся расовой (то есть исполняемая чёрными для чёрных) и слишком сексуальной. Так один за другим Америку начинают потрясать пока ещё отдалённые громы контркультурной и сексуальной революций. Но уже в 1968-м, на пике молодёжного бунта, «Кодекс» Хейса будет окончательно отброшен и заменён индексом МРАА (системой индексацией фильмов для разных категорий зрителей). Начнётся расцвет эры порноиндустрии, проникшей в крупнейшие кинотеатры Америки.

Разбитые пятидесятые

Слово Beat Generation (бит-поколение, разбитое поколение) существовало лет за десять до «битника». Придумал его Джек Керуак, который говорил, что это сленговое словечко занёс в их узкий мирок уголовник и тусовщик Герберт

Ханке, постоянно повторявший словечко «бит» в значении: *я убит, я в говно, мы в хлам, ты опять в хламину...*

Что же представляли собой битники в реальности? *«Для начала, это были просто четыре человека, а четыре человека это ещё не поколение, — как заметил поэт Грегори Корсо. — Потом на них свалились, их поймали все эти люди с Мэдисон-авеню (то есть профессиональные пиарщики. — Ред.), так и получились битники»*¹⁹. Действительно, говоря о битниках, ведут речь, прежде всего, о «святой троице» Beat Generation: выходец из семьи правого иудея Аллене Гинзберге, сыне католической церкви Джеке Керуаке (писавшем биографию Будды) и профессиональном торчке, метафизик-визионёре из солидной аристократической семьи Уильяме Берроузе, ставшем женоубийцей. Глумливые журналисты для обозначения каноничной троицы пользуются аббревиатурой KGB (Керуак–Гинзберг–Берроуз). Круг битников формировался в Центре Дзен в Сан-Франциско, где процветал анархопацифизм. Суть их воззрений выразил Гэри Снайдер в своём «Буддистском анархизме»: *«гражданское неповиновение, право индивидов курить ганджу (индийскую анашу), есть пей-от, быть многоженцем, многомужцем или гомосексуалом, что запрещает иудео-капиталистическо-христианско-марксистский Запад»*²⁰.

Что же такого особенного было в битниках и почему именно они стали основанием нового мифа? Керуак, Гинзберг и Берроуз вели студенческий образ жизни, состоящий из запойного пьянства, наркотиков и беспорядочных бисексуальных связей. Если не считать

¹⁸ «Кодекс производства кинофильмов 1930-го года». Полный русскоязычный текст на сайте журнала «Сеанс», № 37/38.

¹⁹ См.: Что случилось с Керуаком. Документальный фильм.

²⁰ В середине 1960-х эта среда (где уже проявились Тимоти Лири и Ричард Альперт) электризуется вьетнамской темой. Вскоре к этому присоединяется целый ряд дополнительных скрытых факторов, из которых и складывается идеология 1968 года.



Берроуза, прежде знакомства с битниками получившего престижный диплом Гарварда, наши герои были вышвырнуты из университета за криминальный скандал с убийством. После отчисления компания переходит в свободное плавание, что знаменуется окончательным отказом от алкоголя в пользу наркотиков. При этом Керуак предпочитал модный в то время бензедрин, Берроуз — героин и прочий «джанк», Гинзберг же, ища духовности, начинает экспериментировать с галлюциногенами (включая пейотль). В 1946-м к компании присоединяется Нил Кэссиди, можно сказать, иконографический образ битника: отец — алкоголик, детство и юность — воровство, угоны, хранение краденного, исправительные учреждения... Бешеная витальность и любовь к жизни, сексуальное влечение ко всему, что движется, — таков Кэссиди, такова сама Америка, сам «новый человек», так сказать, Базаров своего времени. В начале 60-х Кэссиди присоединится к «весёлым проказникам» Кена Кизи, модного автора книги «Пролетая над гнездом кукушки», и в качестве шофёра будет возить компанию психопатов на знаменитом, радужно раскрашенном автобусе по городкам Калифорнии, заквашивая литрами

кислоты вечеринки юной поросли бэби-бумеров. Последний момент также весьма символичен: так битничество плавно претворяется в движение хиппи.

В один прекрасный день 1948-го на Гинзберга снизошло откровение, которое и предопределило «историю битничества». После яростной мастурбации под галлюциногенами Гинзберг вдруг услышал голос Бога. Вскоре, однако, оказалось, что это голос Уильяма Блейка, читающего своё стихотворение «Подсолнух». *«Внезапно я понял, что это... был именно тот момент, ради которого я появился на свет. Это было посвящение. Или видение. Или осознание того, что я — наедине с собой и наедине с Творцом. И я словно был сыном Творца — я понял, как он любит меня»,* — говорил впоследствии Гинзберг²¹. Иными словами, его озарило и накрыло «космическое сознание». Долгие годы спустя он все ещё надеялся повторить чистоту этого опыта, комбинируя различные виды химических препаратов²².

Собственно, таким и было центральное послание битничества, Гинзбергом же и сформулированное: нет ничего стоящего и важного в мире, кроме тебя самого; нет никакой истории, государств, обществ; чертовски важны (и должны быть ужасно интересны каждому) лишь ты и то, что с тобой происходит в данный момент. Что это, если не нарциссизм и эксгибиционизм в чистом виде? Ну и, конечно, пресловутый битниковский дзен-буддизм в облики странствующего бодхисатвы.

После судебных процессов над книгами битников последует мощная пиар-кампания, которая сделает книжку Гинзберга бестселлером. Я. Могутин

в своём «Интервью с Гинзбергом» пишет: *«Юный Гинзберг был гениальным промоутером и наверняка мог бы достичь неплохих успехов в сфере public relations или шоу-бизнеса, но, конечно, в лихие 50-е годы никто не мог даже представить, насколько огромны могут быть дивиденды от его энергичной и агрессивной саморекламы. Он обзванивал редакции всех известных ему изданий, радио- и телекомпаний, рекламируя первые выступления битников, рассылая пресс-релизы, в которых не затесалось ни одно слово скромности или самокритики, а на следующий день тупые репортеры старательно повторяли все те слова, которые были решительно впихнуты им в глотку Гинзбергом: «молодые», «талантливые», «скандальные». Зачастую он был не только энергичным и агрессивным пропагандистом творчества и идей писателей бит-поколения, но и их редактором и литагентом. И если бы не он, вряд ли бы битникам удалось достигнуть ничтожной части той славы, которой они достигли»*²³. Наблюдательный Эдуард Лимонов, пару раз с Гинзбергом встречавшийся, называет его человеком добрым, банальным, заурядным и неинтересным, «бесплодной смоковницей», подобной Евтушенко с Вознесенским. Да и пел он, продолжает Лимонов, то же самое: борьба за мир, гуманность и т.п.: *«В их творчестве, а я внимательный читатель, я не нашёл ничего, что подымалось бы над общим банальным уровнем эпохи...»*²⁴

Гинзберг писал стишки и колесил по гастролям вместе с Бобом Диланом²⁵... Собирал демонстрации против войны во Вьетнаме... Предводительствовал толпой, желающей пением мантр ото-

²¹ Стивенс Д. Штурм небеса: ЛСД и американская мечта. — М., 2003. — С. 173.

²² Подобное стремление повторить мистический опыт искусственными средствами — довольно распространённое явление среди страдающих душевными болезнями шизофренического типа. Кстати, сумасшедшую мать Гинзберга тоже посещали видения: ей являлись, например, Гитлер и Муссолини, с которыми она вела пламенные политические споры. Не менее важным фактором, повлиявшим на формирование личности Гинзберга, стал, несомненно, и эксгибиционизм его матери, которая любила разгуливать голый по квартире (сохранив эту привычку до старости) на виду у своих подрастающих сыновей. Здесь, очевидно, берёт начало эксгибиционизм поэзии и личности самого Гинзберга, который «сочился любовью», как говорят адепты из хипповской паствы. В этом смысле дети-цветы получили от своего садовника отличный полив.

²³ Могутин Ярослав. Три часа в постели с пидором-индивидуалистом. Интервью с Алленом Гинзбергом, 1995.

²⁴ Лимонов Э. Книга мёртвых. — СПб., 2001.

²⁵ На отношения Гинзберга и Дилана часто смотрят как на отношение отца и сына и как на прямую передачу харизмы бит-поколения к поколению хиппи. Сам Гинзберг говорил по поводу Дилана, что через него факел битников «был передан следующему поколению».



рвать от земли Пентагон в 1967-м... Стал инициатором кришнаитского движения (именно Гинзберг ответствен за то, что по городам и весям Америки-Европы заходили нестройные толпы с харе-кришной на устах)²⁶ ... Поднимал движения Легалайза и ЛГБТ... С 1983 г. был членом скандальной педофильской организации NAMBLA — Северо-Американской Ассоциации Любви Мужчины к Мальчику. А в 1994 году он, проявив недюжинный бизнес-талант, за миллион баксов продал свой архив Стэнфордскому университету.

Радикальная философия Берроуза (автора, интеллектуально очевидно более значительного, нежели Гинзберг или Керуак) до сих пор питает самых отъявленных деятелей контркультуры. Главнейшие враги Берроуза — понятие нации, власти, традиционной семьи, традиционной религии и государства. Его ведущая цель — выскользнуть из-под любого контроля, который осуществляют государства, религии, мировая пресса, наконец, собственный мозг. *«Весь человеческий род с самого раннего детства искалечен семьёй. Более того, нации и страны — лишь расширенная версия семьи. Стереотип нации, страны, расширенной версии биологической семьи сдерживает развитие человека. Мы так и останемся куковать на месте, пока не избавимся от этой страшной глупости. Есть много способов освободиться, и простейший из них — забирать детей у родителей и выращивать в детских садах...»*²⁷. *«Любовь — это вирус. Афёра, задуманная женским полом, и она не может содержать решение проблем».* *«Женщины — это совершенное проклятие. Думаю, они — одна из основных ошибок, породившая дуалистическую картину вселенной».* Существовать новое человечество будет, согласно

Таким и было центральное послание битничества: нет ничего стоящего и важного в мире, кроме тебя самого; нет никакой истории, государств, обществ; чертовски важны (и, должно быть, ужасно интересны каждому) лишь ты и то, что с тобой происходит в данный момент. Что это, если не нарциссизм и эксгибиционизм в чистом виде? Ну и, конечно, пресловутый битниковский дзен-буддизм в обличи странствующего бодхисатвы.

Берроузу, в системе коммун: мужские, экстрасенсорные, коммуны здорового образа жизни, коммуны карате и дзюдо, коммуны дельтапланеристов, йогов, последователей рейха, коммуны молчания и коммуны сенсорной депривации, — *«станут интернациональными и уничтожат границы»...*

Сколь ни причудливы и ни радикальны идеи Берроуза, они обрели немалую популярность в мире контркультуры, в среде которой сам Берроуз стал фигурой совершенно культовой (особенно у панков). Наиболее радикальными последователями мэтра стали деятели «лондонского эзотерического подполья»: создатели индастриала Джenezис Пи-Орридж и группа Coil...

Всё же главной у Берроуза оставалась тема контроля государства над личностью, плавно переходящая

в различные теории заговоров (в том числе инопланетных). Вообще, теории заговоров занимали серьёзное место в мире битников (паранойя — одно из побочных действий наркотиков). Сумасшедшая мама Гинзберга, например, считала, что ФБР (или даже сам президент Рузвельт) установили жучки ей в мозг, чтобы прослушивать её мысли. Берроуз же подробно разрабатывал подобные теории, считая, что истеблишмент скрывает важные для человечества открытия, а другие, наоборот, использует для контроля над ним и т.д.

К 1960-му Гинзберг уже вовсю возится с сан-францисскими детишками. Он измышляет термин «Власть цветов» (то есть мирное, искусством, сексом и дзен-буддизмом противостояние государственному насилию). В 1959-м, в Институте психических исследований в Пало-Алто он знакомится с LSD: «Кажется, что этот наркотик автоматически производит мистический опыт», — замечает он и призывает к началу психоделической революции²⁸. В ноябре 1960-го, попробовав псилоцибиновые грибы, Гинзберг бежит голый по Гарварду, требуя соединить его с Никитой Хрущёвым



²⁶ Гинзберг вовсю распевал харе-кришну уже в середине 1960-х. Позднее он познакомился и подружился с Бхактиведанта Свами Прабхупада, основателем западного Харе-Кришна-движения. Он часто навещал его в Нью-Йорке, способствовал изданию его книг, гастролировал с ним, собирал деньги на первый кришнаитский ашрам, и своей репутацией в хипповском мире помог Свами из хилого роста создать полноводное религиозное движение.

²⁷ Здесь и далее цитаты Берроуза из книги Даниэля Оды «Интервью с Уильямом Берроузом» (1969).

²⁸ В отличие от элитарных битников с их профессиональным цинизмом, хиппи создавались как продукт более массовый. Отсюда вся «попсовость» их прихотливо сглаженного (в бесконечном бисере, выточках, ксивничках, хайратничках) радикализма: мир, «любовь», секс, наркотики, рок-н-ролл, пацифизм, коммуны, отказ от конвергентного общества и традиционной семьи — всё, как у битников, только попроще и послащавее.

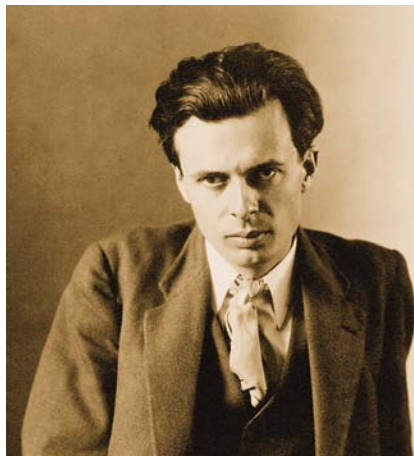
и кричит: «Я — БОГ! Б-О-Г!»²⁹. В своих интервью и выступлениях этого времени он без устали рекламирует ЛСД (к тому времени еще не запрещенный).

Просветление на халюву

Крупный мыслитель XX века Эрнст Юнгер, автор термина «психонавт», многие годы изучавший психоактивные вещества, не соглашался с Олдосом Хаксли в том, что так называемый «мистический опыт», получаемый через наркотики, можно передать всем людям. Однако для Хаксли это, похоже, было идеей фикс. Любопытно, что в своём самом знаменитом романе «Дивный новый мир» он вывел наркотик, отупляющий и успокаивающий массы — скорее в сатирическом ключе. Но зрелый Хаксли смотрит на перспективу антиутопии всеобщего «кайфа» с нескрываемым оптимизмом³⁰.

Возможно, на Хаксли повлияли сильные мира сего. Да он и сам был членом влиятельной семьи с пристрастием к парапсихологии и оккультизму. Психоделический проект стал важнейшим организационным оружием западной суперэлиты. Цель его — нахождение и испытание волшебного средства покорности и умиротворения. Главный крючок для наивных жертв — это те самые состояния, которые ищут и достигают мистики, просветленные, «сатори» дзэн-буддизма и т. п. Для Хаксли поиск волшебного наркотика (мечта о котором воплощена в утопии культового для шестидесятников романа «Остров») была неразрывно связана с его идеей «вечной философии» как некоего фундаментального эзотерического субстрата всех духовных традиций и практик. Старая масонская и оккультная идея, однако, в середине XX века приобретшая необычайную популярность в среде молодёжи. Собственно «остернизация» Запада стала едва ли не главным посланием контркультуры. И центральное место занимал в этом послании буддизм.

Почему именно увлечения буддизмом дали такую мощную инспирацию контркультуры? Одна из главных причин в том, что буддизм как парадигма духовной практики, будучи в сущности «безрелигиозной религией», лучше всех других отвечал стратегиям парамасонских структур на демонтаж христианского мировоззрения. Но дело не только в христианстве, дело вообще в попытке демонтировать реализм как своего рода установку на активную жизнедеятельность. Наиболее выпукло эта связь буддизма и деконструкции реализма может быть показана на примере книг Чарльза Тарта. В книге «Пробуждение» (Waking Up, 1986) Тарт ввёл в лексикон выражение «согласованный транс» (consensus trance), фактически сводя нормальное бодрствующее сознание к одному из видов гипноза, а именно: гипнозу, насылаемому обществом, его институтами — семьёй, школой, религией, политикой и т. д. В самом этом обобщении о согласованном гипнозе со стороны огромной цивилизации, который она осуществляет над маленьким незащищённым человеком, — содержится огромный взрывной потенциал. Книги Тарта были посвящены «пробуждению» от этого наведённого транса и, безусловно, они идеально вписывались в модель контркультурной революции. (Внешне напоминая бунт против мировой власти, на деле они



служили отводу реальной критической мысли и энергии молодых людей в специально уготованное для них русло.) Источниками этой, конечно же, не науки, а идеологии были практики школы Гурджиева, восточные учения о «майе» как иллюзии реальности и в первую очередь дзэн-буддизм.

В 1953 году Хаксли встречается в Лос-Анжелесе с Хэмфри Осмондом, где под его наблюдением принимает мескалин. Свой психоделический опыт Хаксли описал в эссе «Двери восприятия» (1954) (давшем впоследствии название пионерам психоделического рока — группе Doors), а некоторые его философские обоснования — в эссе «Рай и Ад» (1956). В «Дверях восприятия», манифесте психоделической контркультуры, он употребляет термины «сакраментальное видение реальности», «Внутренний Свет» и утверждает, что мескалин превосходит по своим достоинствам кокаин, опиум, алкоголь и табак. Он не преминул сесть на своего любимого конька и помечтать об идеальном наркотике, который бы всех ошастливил: «Для наркотика, который следует запускать, подобно алкоголю, в массовое употребление, воздействие мескалина длится неудобно длительное время. Но химия и физиология сегодня способны совершить практически всё. Если физиологи и социологи определят идеал, можно будет надеяться, что неврологи и фармакологи откроют средства, которыми этот идеал может быть реализован». При этом Хаксли не забывает лягнуть и христианство: «Несть числа тем личностям, которые желают самотрансценденции и желали бы обрести её в церкви. Но, увы, — "голодная паства глядит вверх и некормлена"»³¹. Хаксли решительно вступает на путь пророка, поэта-проповедника, который компенсировал бы этот вопиющий недостаток христианства. Он ставит в пример секту индейцев под названием Чистая американская церковь, которая осуществляет ехва-

²⁹ Стивенс Д. Штурмя небеса: ЛСД и американская мечта. — М., 2003. — С. 180.

³⁰ Мы уже достаточно подробно писали об этом в докладе Изборскому клубу «Барбекю на грани бездны» (Изборский клуб, 2015, № 9).

³¹ Хаксли О. Двери восприятия. Рай и Ад. — М., 2009. — С. 80, 83.



ристию в виде раздаваемых вместо хлеба и вина ломтиков пейота.

Все эти писания — не исследования, не философия, а полупоэзия, полуэссе. Хаксли даже и не старается переубедить оппонентов, в своих работах он призывает к своей пастве, к тем, кто уже доверился ему. Нельзя отрицать талант этого писателя, но если не знать об оккультной и масонской закуске данной деятельности, его работы о психоделиках, аргументы, которые он приводит в их пользу, могут показаться здравому человеку форменным слабоумием, облечённым в высокопарные фразы.

Неутомимый популяризатор и поэт мескалина и LSD, скоро Хаксли оказывается в центре специфического полурелигиозного-полунаучного движения, им интересуются научные центры Бостона, Чикаго, Буэнос-Айреса, его приглашают на ежегодное собрание Американской психологической ассоциации (АПА). В 1960 году происходит «судьбоносная» встреча Хаксли и Тимоти Лири, уже возглавляющего в это время Гарвардский проект по изучению психоделиков. Сам Лири вспоминал, что они сразу же поняли друг друга и договорились о том, как надо продвигать наркотики, расширяющие сознание³².

С легкой руки Хаксли (эссе «Рай и ад») учёные всё чаще рассматривают пост как чисто химико-физиологическое воздействие на психику: дескать, это происходит за счёт снижения доступного сахара и витаминной недостаточности. Сходные процессы в психике происходят благодаря отшельничеству, в котором есть элемент сенсорной депривации («ограничения окружения», уменьшения случайных сигналов, получаемых неравной системой). Не лишена остроумия мысль Хаксли о том, что в наркотическом трансе человек получает «зеркальный» ответ высшей духовной реальности на то, что содержится в его душе. Он проводит параллели с различными религиями — согласно которым, «чистому всё чисто». Отсюда,

утверждал он, и проистекает невероятная важность приписываемая во всех великих религиозных традициях состоянию разума в момент смерти. Не так важно, как ты жил, гораздо важнее, как ты умирал. Эта параллель с христианством является прямым свидетельством контринициатической природы философии Хаксли (о контркультуре как контринициации см. главу 5)

Надо сказать, что свою роль преданного и последовательного рыцаря нарождающейся глобальной Анти-системы Хаксли отыграл до конца. Умирая от рака в 1963-м (на самом пороге психоделической революции), он попросил жену, читающую над умирающим «Тибетскую книгу мертвых», «причастить» его LSD.

Алан Уотс был ещё одним крупнейшим проповедником буддизма и психоделиков, он оказал решающее влияние на битников, а вместе с ними и на американскую интеллигенцию, особенно молодёжь. Впрочем, представители научного сообщества его взгляды воспринимали неохотно. Сам он назвал себя «эстрадным философ», и в этом его отличие от Хаксли и Уоссона. Однако один из главных проводников дзэн-буддизма в США Д.Т. Судзуки в частных беседах окрестил его «великим бодхисатвой». В 1951 году Уотс на средства бизнесмена-авантюриста Чарльза Гейнсборо учредил в Сан-Франциско Американскую академию азиатских исследований (AAAS). Первым директором стал Фред Шпигельберг, профессор кафедры индийских и славянских исследований Стэнфордского университета, ученик К.Г. Юнга. (Впоследствии Шпигельберг вместе с Олдосом Хаксли стояли у истоков Института Эсален.)

Первые опыты с ЛСД Уотс имел в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, том самом месте, которое стало в США основной площадкой революции 1968 года (там в это время работал и Маркузе). В работе «Психоделики и религиозный опыт»³³ Уотс живо и непосредственно рассказывает о своих переживаниях «мистического опыта» и формулирует ключевое послание. Первое, что он спешит сделать, — развенчать предрассудки западной культуры об «обдолбанном» человеке, состояние которого несовместимо с духовным ростом и познанием высшей реальности. «Я экспериментировал с пятью главными психоделиками: ЛСД-25, мескалином, псилоцибином, диметил-триптамином (ДМТ) и каннабисом. Я применял их так же, как и Уильям Джеймс использовал закись азота, с целью понять, смогут ли они помочь мне в идентификации того, что может быть названо “главными составляющими” или “активными ингредиентами мистического опыта”». Уотс пришел к выводу, что психоделические состояния подобны микроскопу — с их помощью можно тщательно и эффективно исследовать «мистические переживания». Опыты с ЛСД-25 сильно напомнили Уотсу мистические переживания, о которых он когда-либо читал либо которые испытал сам.

Был ли Уотс опытным мистиком, чтобы делать такие заявления? Конечно, нет. Но тем не менее он эти заявления делает. В случае с психоделиками мы имеем дело не с химической, а с духовной «зависимостью», то есть зависимостью от иллюзии и детской мечты о «волшебной таблетке» или «волшебной палочке». Главный тезис любой традиционной культуры (включая, кстати, и буддизм) в этом отношении звучал бы так: чудесные состояния, реализация духовного сознания, чудотворение возможны только для святых, прошедших путь подвига. Но для Уотса, как и Уос-

³² Timothy Leary. Mushrooms For Lunch — in: Moksha: Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and the Visionary Experience / by Michael Horowitz, Cynthia Palmer. — Rochester, 1999. — P. 180.

³³ The California Law Review, Vol. 56, No.1, January, 1968.



сона, как и Хаксли и стоящих за его спиной неизвестных нам «братьев», его почитателей и наставников в элитных клубах, вопрос разрешается гораздо проще — «чудотворцами», получателями блаженства и высшего знания могут стать все, что называется, на халяву. Но если для кого-то (для хиппи и иже с ними) психоделики стали «волшебной таблеткой», для кого-то (для стратегов и менеджеров цивилизационных деструкций) они являлись новым инструментом управления.

Западные исследователи не устали наступать на те же грабли и много лет спустя. В США в Университете Джонса Хопкинса был проведён ряд экспериментов, как написала Independent, показавших, что псилоцибин вызвал у добровольцев эффекты, «идентичные тем, которые описываются в религии как духовный опыт». Для эксперимента были отобраны 30 здоровых (в том числе психически) и образованных добровольцев, из которых никто раньше не пробовал галлюциногенов. Все они проявляли умеренный интерес к религии. Треть из них оценили опыт как самое важное духовное переживание в их жизни, треть — как одно из самых важных, а третья треть во время употребления псилоцибина испытала панику и паранойю. Обращает на себя внимание то, что отобраны были именно люди не особенно религиозные, а значит, и не имевшие существенного мистического опыта в своей жизни. Иными словами, им было не с чем сравнивать, и они не были способны критически оценивать те состояния, в которые их погрузили. Наш вывод: **весь секрет с психоделическим приключением поколений 60-х и следующих за ними построен именно на этом соблазнении «малых сих», духовном растлении малолетних.**

Но вернемся к Уотсу. Далее в своей статье он утверждает, что с помощью многократных опытов сумел расша-

тать свое сознание настолько, что смог уже свободно «входить в состояние «космического сознания», становясь менее и менее зависимым от самих веществ, осуществляющих «настройку» на эту специфически продолжительную волну переживания». При этом Уотс не забывает лишний раз прорекламировать каннабис, который, по его уверениям, практически безвреден и не обладает опасными для жизни побочными эффектами ЛСД.

К фундаментальным свойствам высшего сознания, полученного в результате «расширения», Уотс относит несколько свойств.

1. Во-первых, это замедление времени, концентрации в настоящем, когда человек полностью отрешается от ненормальной «гонки» на улице и в бизнесе и сосредоточивается на «цветах в стакане воды или внимает крайне отчётливым музыкальным вибрациям гобоя». (При этом Уоттс, похоже, не задаёт сам себе критических вопросов о том, зачем человеку, к примеру, так серьёзно погружаться в изучение цветов в стакане воды. Очевидно, мысль его настолько упоена и призвана передать упоение, что такие вопросы показались бы излишними.)
2. Вторая характерная черта — ощущение взаимосвязи и внутренней органической зависимости друг от друга тех «полюсов», которые казались ранее противоположными. Человек начинает ощущать себя всей совокупностью организмов и всей жизни. Уотс опять же не объясняет духовных последствий этого переживания, он лишь манит, дразнит своими лекциями тех молодых людей, которые ищут новые духовные ощущения и эксперименты. Но что он в реальности способен им дать?
3. Третье свойство — осознание относительности: «Я есть звено в бесконечной иерархии процессов и существ, от молекул через бактерии и насекомых до человека и, возможно, ангелов и богов, <...> Мне становится ясно, что **плодовые мушки должны осознавать себя так же, как люди, потому**

что, как и мы, они обретают себя в центре своего собственного мира. <...> Все эти мириады Я-центров — ты сам; разумеется, не твоё личное и поверхностно сознательное эго, а то, что индусы называют «параматман» — сущность сущностей».

4. Четвёртое свойство — осознание себя как неиссякаемой энергии вселенной, время от времени играющей в прятки с самой собой (человек божественен потому, что кроме Бога больше ничего нет). И далее звучит заветная мысль, позаимствованная Уотсом у Теннисона, описывавшего свой опыт эпилептического транса: «Личность, похоже, сама по себе растворялась и постепенно таяла в безграничном бытии. <...> Смерть казалась почти смехотворной невозможностью. Потеря личности (в том случае если она была) означало не умирание, а единственную настоящую жизнь...» Иными словами, четвёртое свойство — это **деперсонализация, растворение личности в божественном океане.**

С психиатрической точки зрения откровения Уотса не поражают воображение. Это довольно типичные переживания. Можно с уверенностью сказать, что интерес Уотса к Востоку и паранормальности начался с перенесённого им психотического приступа, интерпретированного как озарение. То же самое произошло в юности и с Фредом Шпигельбергом, и с К. Г. Юнгом, у которого последний учился. Искусство и душевные болезни — отдельная тема. Как мы уже отмечали выше, интерес к экспериментированию со средствами, производящими изменённые состояния сознания, может подпитываться желанием воспроизвести те переживания, которые экспериментатор сам когда-то перенёс «спонтанно».

Но это субъективная сторона медали. А что показывает объективный анализ данного и подобных текстов? Эти тексты в сухом остатке содержат недобросовестную, безответственную рекламу ЛСД и шаманских наркотиков, демонстрируют пародию на мистический опыт религиозной традиции.



Центральный культ поколения

В июле 1960-го на джаз-фестивале в Ньюпорте Мадди Уотерс продемонстрировал «большим белым» всю горячую эротику мощного электрического чёрного ритм-энд-блюза. 15 ноября 1960 г. на Chess Records выходит запись этого концерта, передающая энергетику нового электрического звука. Альбом завоёвывает большую популярность в Америке, но главное — он попадает за океан, в лондонские клубы. Туда, где подрастает поколение «британского вторжения». Джимми Пейдж и Rolling Stones говорят об определяющем влиянии, которое оказал на них этот альбом. Само словосочетание Rolling Stones взято из названия блюза Уотерса с этого альбома. Сестра королевы-матери, «мятежная принцесса» Маргарет, любимица артистической богемы, отъявленная тусовщица, завсегдатай лондонских ночных клубов и подруга рокеров (говорят о её многолетней связи с Миком Джаггером), также называет Мадди Уотерса одним из своих любимых исполнителей.

На Чаке Берри и Мадди Уотерсе вырастает всё первое поколение английских рокеров. В самой же Британии начинает расцветать то, что назовут «свингующим Лондоном» 60-х. Это мир богемной контркультуры, художников, фотографов, модных бутиков (именно в Лондоне американка Мэри Куант придумала мини-юбку — ещё один символ шестидесятых³⁴), «самизда-товских» журналов, галерей и т. д. и т. п. Для культовых героев 50-х (Гинзберг, Берроуз) Лондон становится вторым домом, художница-авангардистка Йоко Оно, будущая жена Джона Леннона, тоже перебралась сюда из Америки.

Легенда гласит, как Эд Салливан, возвращаясь в феврале 1964 г. в Нью-Йорк, увидел в аэропорту тысячную толпу фанатов, встречающих Beatles, летящих на свои первые гастроли в США. Осведомившись, что происходит, он пригласил Beatles в своё

шоу. За три последующих дня февраля 1964 года парни, под нескончаемый и тщательно фиксируемый истеричный визг школьниц, спели все свои хиты, которые, как гласит та же легенда, увидело более 73 млн человек. Так битломания, уже поразившая Британию, перебралась через океан и захватила Соединённые Штаты: так начинались 60-е, начиналась рок-революция...

Звёздные гастролы The Beatles стали тараном, проложившим дорогу другим группам «Британского вторжения»: The Rolling Stones, The Who, The Kinks, The Yardbirds, Cream, The Animals, которые и создали то, что мы до сих пор именуем «рок-музыка». То есть из скоро преходящей моды на быстро сменяющиеся свинг, би-боп, ритм-энд-блюз, твист и т. д. возникло явление по-настоящему революционное, наполненное собственной философией, несущее своё послание.

Трудно, конечно, поверить в случайность произошедшего. Но даже если согласиться, что история Beatles есть просто сумма таланта, везения и удачного стечения обстоятельств, очевидно всё же, что Beatles до американских гастролов 1964 г. и после этих гастролов — совсем разные вещи. Американские гастролы сделали из Beatles настоящую мощную индустрию (пластинки, фильмы, мода, игрушки и т. д.), носителей и проповедников новой культуры, новой философии, нового смысла...



Что вообще такое «битломания»? Не был ли весь этот ажиотаж во многом искусственной пиар-стратегией? Вечер 13 октября 1963-го, выступление в лондонском «Палладиуме» — главном концертном зале Британии на главном телевизионном шоу, которое принято считать началом британской **битломании**. На следующий после шоу день английские газеты наперебой рассказывали о небывалой активности фанатов. «Лишь с огромным трудом полиция смогла сдержать 1000 визжащих подростков», — писала в утреннем выпуске «Дэйли Миррор», придумавшая сам термин «битломания». «Я могу указать вполне точно дату рождения битломании. Это было воскресенье, 13 октября 1963 года», — торжественно заявляет Тони Бэрроу в своей до невозможности приторной (в духе «Ленин в восемнадцатом году») «Авторизованной биографии Битлз». «В этот день битломания стала официальным явлением... её признали национальные газеты и возвестили о ней широкой публике в огромных заголовках на первых страницах», — вторит ему Джереми Паскаль. «Они взлетели, как ракета» (Нил Аспинал). «Настоящая слава пришла к нам после концерта в «Палладиуме», — признаёт Пол Маккартни. Но вот, например, английский писатель и драматург Филипп Норманн (род. 1943) в своей гораздо более трезвой книге замечает: «Официальные отчёты о вспышке битломании в Британии имели определённо загадочные аспекты. Во всех случаях фотографии этой «тысячи беснующихся тинейджеров» даны так, что были видны лишь трое-четверо из них. Лишь «Дэйли Мэйл» поместила широкоформатный снимок, на котором «Битлз» и Нил Аспинал выходят из «Палладиума». Поблизости стоят полисмен и две девушки»³⁵. «В тот вечер не было никакого столпотворения. Я же был там! Мы видели, может быть, девиц восемь. Возможно, их было и того меньше... Наша машина подъехала, мы прошли внутрь — никакой шумихи», —

³⁴ В связи с её изобретением она получит орден Британской империи за достижения в области лёгкой промышленности.

³⁵ Norman, Philip. Shout! The Beatles in their Generation. — Warner Books, 1982.

вспоминает фотограф Дезо Хоффманн. То же утверждает канадская актриса Элизабет Джейн Хорби: *«Беспорядков не было. Я там была и видела только нескольких девочек, визжащих во всё горло»*. Если верить этим свидетельствам, то придётся признать, что газеты, мягко говоря, несколько преувеличили масштаб хаоса.

Да и с самой битломанией всё обстоит не так очевидно. Принимая во внимание разные аспекты событий (аудиенция у королевы, дружное включение центральных газет, весь масштаб начинающейся революции в целом), мы можем предположить, что имеем дело не только с шоу-бизнесом, но и, возможно, с тщательно выстроенной стратегией захвата культурного пространства, такой примерно, как она описывается в работах Грамши или Лео Штрауса (создание «управляемого» или «творческого хаоса» и проч.). Если так, то за «явлением Beatles» должны стоять структуры и силы, более влиятельные, нежели их менеджер Брайан Эпштейн и музыкальный продюсер Джордж Мартин.

Не нам первым приходят в голову подобные мысли. Всевозможные теории заговоров носятся вокруг звёздной четвёрки подобно стаям летучих мышей. На место «тёмных властелинов» и «серых кардиналов» контркультурной революции 60-х ставили то Тео Адорно (якобы собственноручно пишущего песни для Beatles), то ЦРУ, то зловещий Тавикстокский институт. Нам, однако, представляется уход в эту сторону ненужным и даже вредным. В то же время нелепо отрицать контакты на самом высоком уровне тех, кто творил рок-революцию с теми, кто всегда за подобными революциями стоял.

Поощрение молодёжных группировок и секточек — не слишком сложная на самом деле игра: пока о них говорят в прессе, они существуют, как только газеты замолкают, они исчезают, будто их и не было... Так, в начале 1950-х американская пресса много писала о молодёжных уличных бандах (кошмаря обывателя и поддерживая в нём чувство неуверенности в общественных устоях). Когда же пресса

переключилась на битников, позабыв о «бандах», те тут же исчезли как не бывало. Когда же дружный газетный хор и включившееся, наконец, на полную мощь ТВ начали раскручивать субкультуру хиппи с их ЛСД и травкой, тогда и настало время «Новой реформации» (так называлась книга Пола Гудмана, популяризатора идей битничества среди американской молодёжи).

Конечно, парни были талантливы, изобретательны (а талант и изобретательность всегда продаются лучше бездарности и банальности, не так ли?) и, что, может быть, главное, — удивительно трудолюбивы. Четвёрка простых парней из рабочих семей, выходцев из индустриального портового города. Их путь к успеху — 500 часов ежедневной непрерывной пахоты — порой по восемь часов подряд — в не самых любезных к артистам портовых кабаках Гамбурга. Это огромная жизненная школа, которая позволила им выбиться в лучшие (из не менее трёхсот ливерпульских скиффл- и блюз-банд) группы города, — несомненно, личная их заслуга. Но дальнейшее — во многом дело рук профессионалов.

Эпштейн взял, по сути, портовых гопников, одетых в чёрные кожаные куртки и джинсы, плюющихся и жующих на сцене. Через два года, на старте битломании, это уже была четвёрка моднейших парней, источающих дразнящий аромат, составленный с истинным искусством «парфюмера», — снаряд, способный завоевывать мир и, прежде всего, покорять целевую аудиторию — девушек из благонаправленных семей (с которых, собственно, и начинается всякая революция). Брайан Эпштейн, этот «пятый битл»,



как его называли (или — 50% успеха группы), дисциплинировал парней, сформировал имидж. Встреча с Джорджем Мартином (ещё один «пятый битл» и другие 50% успеха) сделала остальное: он дал Beatles их узнаваемый звук, великолепное цельное единое звучание группы... *«Он был истинным гением, стоявшим за музыкой The Beatles, способным обратить их снобистское отношение, их ребяческую самонадеянность, их мимолётный энтузиазм в музыкальные идеи. Он превращал их второразрядные мелодии в монументальные и экстраординарные аранжировки»*, — писал Пьеро Скаруффи. За три года — головокружительная эволюция от песенок вроде *She Loves You, Yeah, Yeah, Yeah* до альбома *Revolver* (1966), рождающего ту самую рок-музыку, которая стала каноном психоделики как в звуке, так и в претензиях на своего рода «философию».

Но Beatles «Палладиума», встречи с королевой, гастролей в США — это уже совсем новый виток карьеры, за которым очевидно стоят несколько более внушительные силы, чем музыкальные продюсеры. Несомненно, все предыдущие годы ведущие пиар-технологи Мэдисон-авеню внимательнейшим образом изучали опыт Ленина, Троцкого, Гитлера, Геббельса, Муссолини, а заодно и поэзо-концертов битников, покорявших стадионы ораторским и поэтическим словом... Сам Гинзберг позднее утверждал, что битники сильно повлияли на Beatles и Боба Дилана (то есть на эволюцию ритм-н-блюза в рок-н-ролл). При всём нарциссизме Гинзберга, здесь он, видимо, прав: и Дилан, и Леннон признавали это.

Как создать истерию, положим, «битломании»? Задача, похожая на ту, которую решали во время Первой мировой Липпман и Ко, разжигая среди американцев антигерманскую истерию. Убедить детишек, что Beatles — это великое невероятное чудо из чудес и что им это чертовски нравится — конечно, гораздо проще, нежели убедить страну, настроенную резко изоляционистски, что ей нужно идти воевать за неведомые ей интересы. (Кстати, говорят, что именно Уолтер Липпман



курировал на высшем уровне американские гастролы Beatles. Даже если это легенда — она весьма показательна.)

После 1971-го с ними, кажется, не происходило ничего: в 1980-м Джон был убит религиозным фанатиком, в 2001-м умер от рака Джордж. Всё пережил только восковой Пол Маккартни, обратившийся в типичную полинявшую и давно никому не интересную рок-звезду — привокзальный памятник самому себе. Удивляться распаду Beatles (если не удивляться их успеху), конечно, нельзя. Кто вообще мог бы пережить это чудовищное напряжение и, как следствие, — чудовищное же выгорание? Однако и три с половиной года — большой срок. За это время нужно было совершить революцию, захватить Город и донести Послание.

Как заметил Иммануил Валлерстайн, «эти движения вспыхнули и отгорели так же ярко и так же дымно, как порох, не оставив и следа. Но когда они отгорели, оказалось, что устои патриархального авторитарного общества выгорели и обуглились изнутри». Каким же оказалось в конечном счёте послание Beatles? Если совсем кратко, это: вытеснение традиционной религиозности и подмена её поп-культурами нью-эйджа (короткое увлечение индийскими практиками и пожизненное увлечение Джорджа Харрисона кришнаитством); антиаристократизм, демократизм («те, кто сидит на дешёвых местах, хлопайте, остальные — побренчите своими драгоценностями», — растиражированные газетами слова Джона на благотворительном концерте в ноябре 1963 г.); разрыв традиционных семейных связей (сам Джон был из неблагополучной семьи; он практически не знал ни отца, ни матери, воспитывала его тётя); пропаганда

сексуальной свободы и наркотиков: песня «С небольшой помощью моих друзей» — то есть с помощью, конечно, наркотиков; Lucy in the Sky with Diamonds — отсылка к LSD; «желтая подлодка» — сленговый образ наркотического трипа; песни «Земляничные поляны» с явным подтекстом и «Норвежское дерево» (сленговое название марихуаны) — революция налицо!

2. ПСИХОДЕЛИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И РОЖДЕНИЕ НАРКОКУЛЬТУРЫ

ЦРУ вложило свою немалую лепту в возникновение феномена психоделической революции. Интерес американских спецслужб к подобной тематике принято связывать с секретной программой MKULTRA, имевшей своей целью поиск и изучение средств манипулирования сознанием, в т. ч. психотропных химических веществ. Проблема затрудняется тем, что в 1973 году перед уходом в отставку директор Центральной разведки (*Central Intelligence*) Ричард Хелмс приказал уничтожить все записи о проводившихся в ЦРУ испытаниях с наркотиками. Тем не менее в августе 1977 года в Белом доме объявили об обнаружении новых материалов, хранившихся в финансовых архивах ЦРУ (около 16 тысяч страниц документов). На основе их изучения написана книга бывшего сотрудника Госдепа США и помощника директора Бюро разведки и научных исследований (*Bureau of Intelligence and Research, INR*) Джона Д. Маркса «В поисках “маньчжурского кандидата”»³⁶, увидевшая свет в 1979 году. Маркс констатирует, что с конца Второй мировой войны правительство США во главе с Управ-

лением стратегических служб (*Office of Strategic Services, OSS*), на основе которого в 1947 году было создано ЦРУ, искало пути управления поведением человека. Программе MKULTRA предшествовал целый ряд аналогичных программ, в частности, проекты BLUEBIRD и ARTISHOKE. Отправной точкой можно считать учреждение в 1943 году специального комитета по созданию «наркотика правды» во главе с директором госпиталя Св. Елизаветы в Вашингтоне доктором Оверхолстером. В рамках этой программы проводились эксперименты с мескалином и марихуаной, ставшей впоследствии символом и фирменным «запахом» контркультуры. Примечательно, что работы комитета осуществлялись совместно с Манхэттенским проектом по созданию ядерного оружия.

После войны эти изыскания получили изрядную подпитку за счёт получения сведений об экспериментах с наркотиками в сочетании с гипнозом на заключённых концлагерей Заксенхаузена и Дахау³⁷. Известно, что эти исследования осуществлялись в рамках военных программ института «Аненербе»³⁸. Некоторые из немецких учёных продолжали трудиться над этой темой и после войны, в ФРГ и США. Данные о немецких исследованиях по контролю над сознанием так никогда и не были опубликованы. Тем не менее известно, что «трофейные» немецкие медики начиная

³⁶ Русский перевод книги: Маркс Д. ЦРУ и контроль над Разумом. Тайная история науки управления поведением человека. М., 2003.

³⁷ *Cockburn Alexander & Jeffrey St. Clair Whiteout: The CIA, Drugs, and the Press*. London: Verso, 1998. P. 51. Маркс заимствовал информацию о немецких экспериментах с мескалином из документа «Технический доклад № 331–45; исследования ВВС Германии в концентрационном лагере Дахау» (октябрь 1945 г.), который военно-морская техническая миссия США нашла в бумагах доктора Генри Бичера. Дополнительная информация содержалась в отчетах «Процессы над военными преступниками в Нюрнбергском трибунале», книги «Врачи позора» авторов Александра Мичерлиха и Фреда Милке (New York: H. Schuman, 1949), интервью, взятых у членов группы обвинения Телфорда Тейлора, Лео Александра и Джеймса Маккейни и статьи Лео Александра «Социопсихологические структуры СС» («Архивы неврологии и психиатрии», май 1948, т. 59, с. 622–634).

³⁸ *Kater Michael Das «Ahnenerbe» der SS, 1935–1945: ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*. München, 2006. S. 244.



с 1949 года принимали участие в проекте ЦРУ, получившем кодовое обозначение BLUEBIRD. Одна из главных задач проекта формулировалась следующим образом: «Получение контроля над человеком до такой степени, что он будет выполнять наши приказы против своей воли и даже действуя против таких фундаментальных законов природы, как инстинкт самосохранения»³⁹. В процессе экспериментов использовался кокаин, марихуана, героин, пейот и мескалин, а также ЛСД. В скором времени проект BLUEBIRD был переименован в проект ARTICHOKE, в рамках которого сведения по программе контроля над сознанием вместе с ЦРУ уже собирали одновременно разведывательные подразделения армии, ВМФ, ВВС и ФБР. Руководил этим направлением Морзе Аллен.

13 апреля 1953 года третий директор ЦРУ Аллен Даллес утвердил новую программу по «тайному использованию биологических и химических материалов», предложенную начальником по операциям Директората планирования ЦРУ Ричардом Хелмсом, под кодовым обозначением MKULTRA. Маркс отмечает, что Хелмс являлся «наиболее важным спонсором» исследований по контролю над сознанием, осуществлявшихся ЦРУ, именно он более чем кто-либо «пропагандировал и распространял их, продвигаясь к командным высотам управления». Руководителем программы MKULTRA стал протеже Хелмса — выпускник Калифорнийского технологического института химик Сидни Готлиб (настоящее имя Йозеф Шейдер), возглавлявший химическое

подразделение в Управлении технических служб ЦРУ (далее TSS)⁴⁰. Занимая различные должности в TSS, Готлиб, получивший прозвище «Чёрный маг», вплоть до 1973 года курировал в ЦРУ программы контроля над сознанием.

В рамках программы MKULTRA Готлиб открыл широкое финансирование проектов, связанных с изучением ЛСД в престижных исследовательских организациях. TSS тщательно скрывало свое участие в этих исследованиях, пропуская деньги по различным каналам, таким как фонд Джозайа Мейси-младшего, фонд медицинских исследований Гешиктера из Вашингтона, Национальный институт здоровья и др. Всего по контрактам на программу работало 80 организаций, в том числе 44 колледжа и университета, 15 исследовательских организаций или частных компаний, 12 госпиталей, больниц или клиник, а также три исправительных заведения.

Большинство сотрудников ЦРУ из академических кругов публиковало статьи о своей работе в профессиональных журналах, однако в этих длинных научных отчётах зачастую приводилась неполная картина проведённых исследований. В результате учёные открыто сообщали, какое воздействие оказывает ЛСД на изменение частоты пульса, но о том, как следует применять этот препарат, чтобы разрушить брак или память пациента, — сообщали только в ЦРУ. Параллельно с ЦРУ собственные исследовательские программы осуществляли военные службы. При этом военные позволяли ЦРУ использовать свои финансовые каналы и источники информации.

Помимо ЛСД в рамках программы MKULTRA были исследованы сотни других соединений, включая вещества, получившие в дальнейшем наименование психоделиков. Они изготавливались из натуральных продуктов растительного происхождения и, предположительно, могли воздействовать на человеческий разум. В качестве

подопытных использовались так называемые «аутсайдеры».

В этом ряду выделяется псилоцибин, синтезированный из экзотических мексиканских грибов. Ацтекские жрецы, использовавшие эти грибы в своих религиозных церемониях, называли их «теонанактль» («плоть божества»). В 1955 году уже известному нам Уоссону удалось обнаружить «плоть божества» в племени масатеков. Местная шаманка (*curandera de primera*) Мария-Сабина провела для гостей два обряда, в ходе которых они отведали, наконец, долгожданную «плоть божества». В 1956 году в составе очередной экспедиции Уоссона уже присутствовал завербованный ЦРУ химик Джеймс Мур, благодаря которому Подпроект № 58 заполучил вождельный гриб.

13 мая 1957 года в журнале Life вышла статья Уоссона «В поисках «волшебных» грибов», ставшая ещё одним культовым текстом психоделической революции. Статья вызвала настоящую сенсацию в США, где люди были уже подготовлены к восприятию подобных идей эссе Хаксли «Двери восприятия». Толпы предшественников грядущих хиппи устремились в Мексику в поисках собственных *curandera*.

В 1958 году «отец» ЛСД Альберт Хофман изолировал псилоцибин и произвёл на свет новый препарат — индоцибин. В 1962 году Гордон Уоссон и Альберт Хофман посетили Марию-Сабину, чтобы с удовлетворением убедиться в том, что индоцибин ничем не уступает «плоти божества». Впоследствии Марию-Сабину посещали Боб Дилан, Джон Леннон, Мик Джаггер и другие знаковые фигуры контркультуры.

Одна из наиболее известных жертв «псилоцибиновой лихорадки», сыгравшая ключевую роль в будущей психоделической революции и популяризации наркокультуры — молодой профессор психологии Тимоти Лири. Вернувшись в 1959 году из Мексики, где он впервые познакомился с «вол-

³⁹ Weinstein H. Psychiatry and the CIA: Victims of Mind Control. Washington, D. C.: American Psychiatric Press, 1990.

⁴⁰ Это подразделение ЦРУ носило несколько наименований (*Technical Services Division, Office of Technical Services, Technical Services Staff*).



шебными грибами», Лири запускает в Гарвардском университете легендарный псилоцибиновый проект. В его рамках добровольцы «расширяют сознание» при помощи полученных из грибов галлюциногенов. В течение последующих пяти лет Лири превратится из академического учёного в гуру психоделии и крёстного отца движения хиппи.

Возникает закономерный вопрос: можно ли рассматривать указанные процессы как масштабную операцию по социальной инженерии со стороны американских спецслужб? Для начала заметим, что **никто не мог вступить в мир психоделиков, миновав двери, открытые и контролируемые ЦРУ.** Маркс констатирует, что как минимум на протяжении 1950-х годов ЦРУ повсеместно отслеживало производство ЛСД и сохраняло своё господствующее положение в отношении его распределения, фактически монополично управляя его распространением⁴¹.

В Бостоне благодаря масштабным исследовательским программам, проводившимся как ЦРУ, так и военными, добровольное экспериментирование с ЛСД приобрело большую популярность в академических кругах. Аналогичная реакция, может быть, не столь ярко выраженная, наблюдалась и в других интеллектуальных центрах. Спецслужбы США использовали для экспериментов с ЛСД лучшие университеты и больницы, это означало, что объектами испытаний становились сливки студенчества и молодых исследователей — интеллектуальная элита будущей Америки.

Популяризацией ЛСД в элитарных кругах активно занимался Альфред Мэтью Хаббард. Биографы сходятся на том, что «пророк ЛСД» Хаббард работал одновременно на три или четыре американские, две или три британские спецслужбы. Хронологически его ак-

Никто не мог вступить в мир психоделиков, миновав двери, открытые и контролируемые ЦРУ. Как минимум на протяжении 1950-х годов ЦРУ повсеместно отслеживало производство ЛСД и сохраняло своё господствующее положение в отношении его распределения, фактически монополично управляя его распространением.

тивность совпадает с реализацией проекта MKULTRA. Хаббард являлся официальным дистрибьютером ЛСД от фирмы «Сандоз» в Канаде. Практически все столпы психоделической революции (Хэмфри Осмонд, Олдос Хаксли, Тимоти Лири) получили свою первую дозу ЛСД именно от Альфреда Хаббарда. Среди шести тысяч человек (!), которых Хаббард познакомил с ЛСД, фигурировали только известные учёные, политики, религиозные деятели, крупные предприниматели, звёзды кино и шоу-бизнеса. Всем им Хаббард дарил дозы ЛСД совершенно бесплатно⁴².

Другой добровольный участник программы MKULTRA и популяризатор ЛСД, о котором мы уже писали выше, — Кен Кизи, автор популярного романа «Полёт над кукушкиным гнездом». В это же самое время итогом усилий идеолога психоделической культуры Тимоти Лири становится причащение к кислотному «таинству» университетских кампусов Америки и Англии.

В 1966 году власти, наконец, официально запрещают производство, распространение и употребление ЛСД. Но было уже поздно, «джинн» был выпущен из своей лабораторной «бутылки». Из «тайного знания» посвящённых «кислота» стала культом демократических масс, а курение марихуаны из экзотического увлечения богемы превратилось в досуг миллионов.

В том же самом 1966 году в Моджеска Кэньон (Калифорния) возникает

т. н. «Братство вечной любви», которое занимается благотворительным «расширением сознания» американской молодёжи с помощью ЛСД и других психотропных веществ. У истоков «Братства» стояли Тимоти Лири, богатый торговец недвижимостью Билл Хичкок, биохимик Рональд Старк и кембриджский студент-химик Ричард Кемп. Эта необычная организация наладила каналы поставок гашиша из Афганистана в США. С 1968 по 1971 год «Братство вечной любви» ввезло в США 2,7 тонны гашиша, построило шесть лабораторий по производству гашишного масла и две фабрики по заготовке марихуаны. Гашиш «Братство» продавало, а на вырученные деньги закупало ЛСД и распространяло его бесплатно. Прежде чем члены этой организации



⁴¹ Среди двух производителей ЛСД в странах Западного мира американская компания «Эли Лилли» из Индианаполиса полностью передавала свою (небольшого объёма) продукцию ЦРУ и военным. Фирма «Сандоз» сообщала ЦРУ о каждом случае отправки наркотика. Если каким-либо образом что-то не доходило до ЦРУ, то в его распоряжении имелась разветвлённая сеть учёных-информаторов, одним из самых активных был Гарольд Абрамсон, передававший в ЦРУ всю информацию об ЛСД. Сотрудники TSS участвовали в распространении наркотиков среди молодых университетских учёных с целью привлечь их к участию в исследованиях в этой области.

⁴² Risky business XI: Великая психоделическая революция. // URL: <https://bohemicus.livejournal.com/116023.html>



оказались в тюрьме, они успели раздать около 20 миллионов доз ЛСД.

Единственным оставшимся на свободе членом «Братства» оказался его главный поставщик ЛСД, биохимик Рональд Хэдли Старк (он же Рон Шитски, Теренс Аббот, Али Хури). Известно, что Старк пользовался американскими, британскими, ливанскими паспортами, а также, что у него была подпольная лаборатория в Бельгии. В 1979 году итальянский судья выпустил Старка из тюрьмы с уникальной, можно сказать, невероятной формулировкой: «Обвиняемый виновен по всем пунктам, но не может быть осуждён, так как с 1960 года является офицером ЦРУ и действует, находясь на службе»⁴³.

Параллельно с деятельностью «Братства вечной любви» в Сан-Франциско активно формируется уклад района Хейт-Эшбери — мировой столицы хиппи. Самое энергичное участие в этом процессе принимает Аллен Гинзберг. В начале 1960-х Гинзберг не вылезал из ТВ, записав несколько больших передач с писателем Норманом Мейлером, перемежая беседы о литературе и поэзии рассказами об ЛСД. Тогда же приятель Гинзберга Кенни Лав публикует в «Нью-Йорк таймс» пятистраничную статью о Гинзберге с той же мягкой ненавязчивой рекламой ЛСД.

Огромная роль в оформлении и пропаганде психоделической культуры принадлежит Beatles. Считается, что Beatles впервые попробовали ЛСД в 1965 году, когда на одной из богемных тусовок Джону Леннону и Джорджу Харрисону подлили кислоты в чай. Из знаковых песен Beatles особое внимание обращает на себя Tomorrow Never Knows («Завтрашний день никогда не известен»), подоплека которой проливает свет на то, поче-

му альбом называется «Револьвер». Мирное послание рассматривалось самими битлами как убойное оружие, обёрнутое в бархат: «Отключи свой мозг, расслабься // И плыви по течению; // Это не смерть, // Это не смерть. // Отбрось все свои мысли, // Подчинись пустоте; // Это сияние, // Это сияние».

К 1966–1967 годам культ ЛСД принимает характер эпидемии. 6 октября 1966 года, в день официального запрета ЛСД, политически активная молодёжь с Хейт-Эшбери устраивает «Фестиваль любви» и мероприятие Human Be-In в парке «Золотые ворота», которые станут преддверием знаменитого «лета любви» 1967-го, когда более ста тысяч хиппи соберутся на глобальную тусовку⁴⁴... Именно здесь окончательно сформировалось движение хиппи, ставшее «мега-движением» всего поколения бэби-бумеров.

Автор книги «LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости»⁴⁵ психиатр и врач-нарколог А. Данилин обращает внимание, что одним из принципиально важных следствий психоделической революции стало возникновение целых музыкальных стилей, которые предполагают приём наркотиков и наркотическое опьянение у слушателя. В США и России любые сборища любителей регги немислимы без «сенсимильи». ЛСД и «экстази» широко используются в молодёжной рейв-культуре.



Многочасовые, длящиеся до полутора суток танцевальные марафоны рейва практически обязывают своих участников принимать наркотики. Телекомпания CBS констатировала, что «рейвы больше похожи на 60-е годы, чем сами 60-е годы похожи на себя». Данилин из разговоров с посетителем техно-дискотек выводит, что музыка техно «не слушается без кислоты»; «без кислоты никакого кайфа дрыгаться нет, да и на ногах вместе со всеми продержаться невозможно». Примерно то же самое, но с добавлением кокаина и амфетаминов, можно услышать от завсегдатаев музыкальных клубов стиля house.

В 1969 году, спустя три года после официального запрета ЛСД, Агентством по борьбе с наркотиками и опасными медицинскими препаратами было опубликовано исследование, в котором констатировалось, что «начало распространению наркотика среди небольших групп интеллектуалов положили крупные университеты, расположенные на Восточном и Западном побережье. Далее к ним пристрастились студенты старших курсов; увлечение распространилось на менее крупные университеты. Часто к приёму наркотиков побуждали люди более высокого статуса. Преподаватели влияли на студентов; старшекурсники влияли на студентов младших курсов»⁴⁶.

В 1964 году программа MKULTRA была переименована в MKSEARCH. Работы в рамках программы MKSEARCH продолжались до начала 1970-х годов. В 1973 году Ричард Хелмс был уволен с поста директора Центральной разведки и главы ЦРУ за противодействие попыткам президента Никсона замять Уотергейтский скандал. Вместе с ним ушёл в отставку и его протеже Сидни Готтлиб. К этому моменту можно

⁴³ Risky business XI: Великая психоделическая революция. // URL: <https://bohemicus.livejournal.com/116023.html>

⁴⁴ Роберт Сантели, автор книги «Возвышение Водолея», писал: «ЛСД в изобилии распространялся на фестивале. Таблетки “пурпурного микродота” (вещества, похожего на ЛСД и известного также под названием “пурпурная дымка”) раздавали буквально всем, кто хотел испытать новые ощущения». Двумя лицами, ответственными за распространение наркотиков во время Монтерейского рок-фестивала 1967 года, были тёмная личность из Флориды по имени Питер Гудрич и легендарный наёмный агент ЦРУ по кличке Койот.

⁴⁵ Данилин А. LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости. — М., 2001. — 521 с.

⁴⁶ Цитируется по: Маркс Д. ЦРУ и контроль над Разумом.



3. КАСКАД СТИЛЕЙ: ПРИКЛЮЧЕНИЯ РИТМА И МЕЛОСА

Один из глубоких теоретиков музыки Сирилл Скотт характеризовал рок-н-ролл как истерические демонстрации независимого «героического культа» немощных подростков. Но, в отличие от джаза и ритм-н-блюза, именно в роке музыка достигла того оптимального соотношения своих качеств, которые необходимы для сплочения целого поколения на контркультурной основе. Причём для достижения такого эффекта нужно было изобрести не один стиль, а гибкую разветвлённую систему, отвечающую разным вкусам и психотипам.

Секрет консолидации молодёжных групп на основе увлечённости музыкой лежит в особом, новом подходе к ритму. Ритм и ранее был средством воздействия на сознание, о чём писали многие историки. Маршалл Мориц Саксонский утверждал, что «музыка имеет тайную власть над нами», имея в виду в первую очередь военный марш, восходящий к римскому шагу, когда барабанный бой создавал у легионеров ощущение единого организма. Но синхронность движений и ритмических фигур характерна не только для маршей, но и для «свободных» танцев. Исследователь рок-н-ролла Жан-Поль Режембаль отмечал, что сила этой музыки — в прерывистых пульсациях, ритмах, вызывающих биопсихическую реакцию организма: *«Если ритм кратен полутора ударам в секунду и сопровождается мощным давлением сверхнизких частот (15–30 герц),*

с уверенностью говорить, что наркообщество и наркокультура уже состоялись. В 1961 году в США было около ста тысяч потребителей запрещённых психоактивных веществ. Из них около пятидесяти тысяч сидели на героине. К 1970 году, по оценкам правительства, восемь миллионов американцев попробовали ЛСД, а двадцать шесть миллионов — марихуану. Количество потребителей героина выросло за одну декаду в одиннадцать с лишним раз и достигло 560 тысяч человек⁴⁷.

Маркс пишет, что после того, как Готлиб оставил своё поле деятельности, в ЦРУ продолжали проводить активные эксперименты, связанные с исследованием методов управления поведением человека. Теперь ими занимался Директорат по науке и технике, в частности, Отдел исследований и разработок. Под руководством доктора Стивена Олдрича сотрудники ОИР продолжали поиск способов управления поведением человека «с использованием технологий космического века».

Никто из лидеров психоделической революции не погиб от передозировки, не был убит и не закончил свои дни в тюрьме. Вот небольшая выборка:

- Альберт Хофман, отец ЛСД и псилоцибина, умер в 2008 году в возрасте 102 лет;
- Альфред Хаббард, пророк ЛСД, умер в 1981 году в возрасте 82 лет;
- Гордон Уоссон, автор «Поиска «волшебных» грибов», умер в 1986 году в возрасте 88 лет;
- Кен Кизи, организатор коммуны «весёлых проказников» и тура с бесплатной раздачей кислоты, умер в 2001 году в возрасте 66 лет;
- Олдос Хаксли, автор «Острова» и «Дверей восприятия», умер в 1963 году в возрасте 69 лет;
- Рональд Сэндисон, пионер применения ЛСД в психиатрии, умер в 2010 году в возрасте 94 лет;

- Тимоти Лири, гуру ЛСД и крёстный отец хиппи, умер в 1996 году в возрасте 75 лет;
- Уильям Берроуз, автор «Джанки» и «Голого завтрака», умер в 1997 году в возрасте 83 лет;
- Хэмфри Осмонд, автор термина «психоделики», умер в 2004 году в возрасте 86 лет.

В то же время священные столпы рок-движения, изнурённые физическим истощением и наркотиками, падали как подкошенные. В историю вошёл так называемый «клуб 27», объединяющий музыкантов, погибших в этом возрасте, причём ядро клуба сформировалось всего за 1,5 года: Брайан Джонс (1969), Дженис Джоуплин (1970), Джимми Хендрикс (1970), Джим Моррисон (1971) ...

Необходимо отметить, что склонность к наркомании, так же как и особо тяжёлые формы зависимости от нее, в значительной степени обусловлены психической конституцией самих «жертв». Среди звёзд рок-н-рольной сцены исторически очень много (больше 100) людей, которые умерли от героина, кокаина, барбитуратов, снотворных, анальгетиков и алкоголя в сочетаниях с некоторыми лекарствами. Большинство из них страдали выраженными сочетанными (так называемыми коморбидными) расстройствами психики, о которых просто не принято говорить вслух, многие проходили курсы лечения от различных зависимостей⁴⁸. Поэтому наркотики нельзя рассматривать как главную причину психической регрессии рок-музыкантов, они были скорее ее катализаторами. При этом психическая деструктивность у деятелей искусства и активистов молодёжной революции, можно говорить об этом уверенно, мощно стимулировалась самим контркультурным характером того движения, в которое они оказались вовлечены.

⁴⁷ Risky business XI: Великая психоделическая революция.

⁴⁸ Коморбидными расстройствами страдали, к примеру, Майкл Джексон, Принс, Джим Моррисон, Фредди Меркьюри, Дэвид Боуи, Сид Вишес, Курт Кобейн, Мадонна. С большей долей вероятности к нарциссическому типу относятся Элтон Джон, Боно Вокс, Канье Уэст, Мария Керей и др. Эти списки имён музыкантов далеко не полные, приведены навскидку.



то способен вызвать у человека экстаз. При ритме же, равном двум ударам в секунду и на тех же частотах, слушающий впадает в танцевальный транс, который сродни наркотическому».

Соотношение мелодического и ритмического отражает различие в порядке частот. Человек живёт между этими циклами музыки, верхним и нижним. Мелодия, с её интонациями, развитием, сюжетом, — это лицо песни, лицо художественной сферы звучания. Ритм, подчиненный мелодии, представляет собой техническую структурную опору, на которой строится музыка. Но освобождённый от опеки, превращённый в нечто самостоятельное — он оборачивается началом атомизации музыки, её расщепления. Из опоры музыки ритм вдруг становится диктатором. Скорость, темп поглощают интонацию, сплющивают музыку, превращая её из объёмной в плоскую, из микрокосма в стену «звука». Низкие частоты (бас, ударные) овладевают не только ухом, но и телом. В этом смысле перехват инициативы ритмом у мелоса подобен процессам технологизации, когда культура становится технотронной. (Здесь мы видим парадокс: контркультурщики протестовали против бездушной «технократической цивилизации», однако в музыке они лишь усугубили тенденцию на убийство мелодии, то есть души европейской музыки; на освободившееся место приходит ритмичная интернациональная музыка, вбирающая микроэлементы культур Азии, Африки и Океании — эдакий «мультикультурализм» в искусстве.)

Мелодическая музыка представляется собой историю духа, переживание

духовного состояния или перехода, ритмическая музыка — это нагнетание эмоции. Песня, которая когда-то была эпической, пространной, вмещавшей в себя целые миры, а затем стала посланием чьей-то судьбы, — теперь зациклена на коротеньких сиюминутных кадрах, моментальных фотоснимках одной эмоции, текущего настроения. Удивительное «достижение» рок-ритма — он сумел на сравнительно долгое время завоевать господствующие позиции в массовой музыке. Мелодия почти исчезает, а на её место приходят короткие отрезки — рифы, пассажи, повторяющиеся сочетания, слайды.

Здесь важно подчеркнуть, рок-н-ролл — это преимущественно **организация немзыкальных форм воздействия вокруг небольшого музыкального повода**. При этом тексты всегда играли немалое значение, но они сами подвергались ритмизации. Текст воспроизводил законы ритмоцентризма через постоянные рефрены и обязательный ударный припев. Припев как квинтэссенция песни стал законом современной популярной музыки. Сам он много раз повторяется, то есть гипертрофируется. Это неоправданно по смыслу, но оправданно с точки зрения «заколачивания» ритмической модели в сознание и память слушателя.

В основном популярная музыка Запада с 60-х годов, а рок-н-ролл так почти целиком — с мелодической точки зрения невыразительны, серы. Даже лучшие образцы роковых мелодий убоги по сравнению с мелодикой классической. В конце века, с доминированием рэпа, хип-хопа, электронной трансовой музыки, — ритм становится полным господином стихии звучания, стена «саунда» затвердевает. То, что раньше было мелодией, теперь растекается лужей «ландшафтного» звучания. Почему такое происходит с музыкой? Ответ лежит в немзыкальной сфере: новая, модная музыка на рубеже XX и XXI веков обслуживает «изменённые

состояния сознания», являясь их фоном, антуражем. Музыка не только перестаёт нести послание, не только больше не помогает «строить и жить», она перестаёт украшать и разнообразить реальную посюстороннюю жизнь, став придатком к «потустороннему», виртуальному времяпровождению. Но путь к такому стилю был извилистым, не линейный.

Обратимся к таблице (таблица 1) каскада стилей и сопутствующих им перемен. Эти этапы, в результате которых рок-н-ролл воцарился в мире, а затем уступил место контркультуре хип-хопа и рейва, похожи на советские пятилетки. Главная тенденция — поглощение контркультурой музыкального пространства сначала Запада, а потом и всего мира. А если учесть, что музыкальное пространство представлено людьми разных возрастов, — то на самом Западе каждый этап охватывал всё новые возрасты. Сегодня поклонники первых революционных стилей — это уже представители старшего поколения. При переходе от одной волны каскада к другой — предыдущая эпоха не отменяется полностью, она включается, укореняется, но доминирующая тенденция — уже в чём-то новом. Со сменой поколений старые стили «утрамбовываются» в контркультуре, входя в неё какими-то компонентами, приёмами.

Конец 50-х

Танцевальный этап рок-н-ролла вытеснил с рынка на тот момент почти полностью латиноамериканский танец, который с 20-х годов танцевали все, кому нужно было показать индивидуальное мастерство. Часть танцев была захвачена рок-н-роллом из джаза. Родом они были из «чёрной» подворотни — тот же свинг, джайв, буги-вуги. Рок-н-ролл стал интегрирующим обобщением тех танцев, которые на тот момент участвовали в конкуренции⁴⁹. Начал распадаться парный танец, приводящий к индивидуальности само-

⁴⁹ Различить на слух песню Нитти Гритти и твист не так просто. Но танцы сделали узнаваемыми. При этом уже твист и шейк в танце отличить мог бы только специалист-хореограф.



Этап	Технологии	Знаки момента	Возраст	Экспансия
1955–1960 Танцевальное вторжение	Магнитофоны начинают вытеснять пластинки	Элвис Пресли	Захват возраста – от 16 до 20 лет	Танцплощадки и клубы
1960–1965 Балладное, гимновое вторжение	Кассетные магнитофоны, рождение «кассетного поколения»	Animals «House Of The Rising Sun»	Тот же возраст плюс от 20 до 30 лет	Выход на эстраду и телевидение
1965–1970 Идейное вторжение	Магнитолы, радио в автомобилях	Боб Дилан и Beatles	Плюс возраст от 30 до 40 лет	Хиппизация, политизация, порно-революция
1970–1975 Тяжелый, психоделик и арт-рок	Стереозвук становится обязательным	Deep Purple, Led Zeppelin, Pink Floyd	Все возрасты от 14 до 45 лет	Переход к политике масс, вплоть до стадионов
1975–1980 Эстрадная волна (диск) и глэм, панк	Эпоха телеклипов. В центре музыки – синтезатор	Eagles «Hotel California», Sex Pistols, ABBA и Boney M	Все возрасты от 14 до 60 лет	Доминирование на телевидении, в массовых шоу
1980–1985 Расщепление на множество стилей, синти-поп, постпанк	Видеоклипы. Кассетные плееры. Драм-машины и ритм-компьютеры	Black Sabbath, Iron Maiden, Майкл Джексон и др.	Дифференциация по возрастам и субкультурам	Канал MTV, радиостанции специализируются по стилям
1985–1990 EDM (Электронная танцевальная музыка)	Компакт-диски (audio CD). Музыкальные рабочие станции	Depeche Mode, Modern Talking	Углубление дифференциации	Интернационализация, контркультура поражает СССР
90-е годы Рок-музыка уступает место рэпу	Доминирование цифровых форматов. Сэмплеры. Стереосистемы «бумбокс»	Рейв-культура, транс-стили, массовый хип-хоп	Начало нового культурного смешения, движение к «всеядности»	Становление музыкальной интернет-индустрии, глобализация рынка

Таблица 1

Таблица каскада стилей и сопутствующих им перемен

выражения, аутизации танцующего, что становилось причиной обвинения в распущенности. Да что и было таковой, если судить даже по свободе фрикционных движений тазом. Рок-н-ролл позволяет привести состояние психики в сомнамбулическое, полубессознательное состояние. Ни латино, ни джаз не имели повторяющихся мелких па головой и телом, которые создавали ощущение отрешённости и кайфа. Если чарльстон, дитя ритмизированного джаза, дал сольный танец 20–30-х с высокочастотным драйвом ногами, это ещё не привело к сомнамбулизации сознания. А вот ударное потрясение головы в рок-н-ролле дали эффект полного погружения в ритм. Ритм переводил танцующего в психический экстаз, то есть отрешение сознания. Именно это

стало почитаться признаком хорошего, «заводного» танца — отключение головы. Но это дало и первый наркотический эффект, так танцевальный рок-н-ролл спровоцировал первые пробы сначала алкоголя, а потом и наркотиков.

1957-й. В это время шоу Алана Фрида охватывает всю территорию Америки. Музыкальные продюсеры знают, что поставленная Фридом запись на следующий день разойдётся в тысячах и тысячах пластинок. Знает это и американское телевидение. Точно сорванная с петель, юная поросль ребятишек отплясывает вместе с Элвисом, Литтл Ричардом и Чаком Берри танец, ничем практически не отличающийся от чёрного линди-хопа и джиттербага 30-х, но тем не менее принимаемый как последний писк моды. В 1960-м

чернокожий Чабби Чекер, исполнитель песни The Twist уже объясняет юным зрителям American Bandstand, как танцевать твист: «как будто вы вытираете салфеткой зад и одновременно обеими ногами давите окуроч». Детишки, конечно, в восторге.

Однако нарастающий подростковый психоз заставляет возмутиться родителей. Белые консервативные организации, увидев в рок-н-ролле заговор с целью смешения и уничтожения белой культуры Америки, начинают кампанию против Фрида, музыка которого вызывает «к самому низменному в человеке, пробуждая в нём животные инстинкты». В 1959 г. против Лунного Пса заводится уголовное дело: его обвиняют в «тлетворном влиянии на молодёжь» и получении взяток⁵⁰.

⁵⁰ В 1962-м, после судебного процесса, доказавшего получение Фридом более 50 тыс. долл. от звукозаписывающих фирм, его увольняют со всех радиостанций. Вышвырнутый из шоу-бизнеса, Лунный Пёс запил и в январе 1965-го умер от алкогольной депрессии. Умер, как Моисей, на границе Земли обетованной, в самом преддверии завоевания рок-н-роллом всего видимого мира.

Начало 60-х

Группы «британского вторжения» имеют глубокие корни в ритм-энд-блюзе. В частности, это Yardbirds, Animals, Rolling Stones. Но они эволюционируют вместе с эпохой. Если рок-н-ролл пришёл как тотализация ритма через принуждение к танцевальной стихии, то теперь, на следующем этапе, происходит захват, вернее перехват путём усиления мелодической части через жанровые новшества — синтез баллады и гимна. Поскольку исполняет балладу рок-исполнитель, то она автоматически становится частью рок-искусства. Баллада стала неким троянским конём от рок-н-ролла в деле прохождения его в массовое душевное состояние людей. Именно баллада стала притягательным жанром, который «сломал» многие предубеждения против рок-н-ролла⁵¹. Опросы о самых великих произведениях рок-музыки показывают, что гимн-баллады в однозначном фаворе. Список будет примерно таким:

1. The House of the Rising Sun, «Дом восходящего солнца» — Animals.
2. The Child in Time, «Дитя во времени» — Deep Purple.
3. Stairway to Heaven, «Лестница в небеса» — Led Zeppelin.
4. Hotel California, «Отель Калифорния» — Eagles.
5. July Morning, «Июльское утро» — Uriah Heep.

Мало кто помнит сегодня группу Procol Harum, но если включить балладу A Whiter Shade of Pale («Белей оттенка бледного»), то вспомнят многие.

Вторая половина 60-х

Большая часть радиостанций уже специализируется на музыке. Большую роль начинают играть хитпарады. В 1958 году в «Биллборде» впервые появилась Hot 100 недель, обобщающий данные продаж в магазинах

и плейлистов на радио. В то же время для больших игроков шоу-бизнеса и групп влияния хитпарад становится инструментом продвижения новых стилей и групп⁵².

Это время считается расцветом классического рока. Разворачиваются такие стили, как фолк-рок (Byrds, Buffalo Springfield, Боб Дилан, The Mamas And The Papas), психоделический рок (Love как выразитель идей хиппи, Jefferson Airplane, Grateful Dead, Doors, Джимми Хендрикс), а также блюз-рок и первые эксперименты с тяжёлым звучанием. Наконец, расцвет рока увенчивается жанром рок-оперы. Сначала это Tommy группы Who (1969). А в 1970 году записывается знаменитая рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда».

Эмоциональным пиком этой «пятителки» стал 1967 год, для которого характерна грандиозная эйфория, запечатлённая альбомом Beatles «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», первым полностью концептуальным альбомом. В этот же год прошла акция хиппи у Пентагона, в которой приняло участие около 50 000 человек. В авангарде армии стояли Аллен Гинзберг, буддийские монахи с трещотками, индейские шаманы с бубнами, погремушками и колокольчиками. За их спинами толпились самодельные и внеконфессиональные маги, колдуны и чародеи, сновали люди с мегафонами, завывала группа



Эда Сендерса. Организатор безобразия Эдди Хоффман был одет индейским вождем, его жена Анита — сержантом Пеппером. Над толпой плыл лёгкий дымок с характерным запахом.

Но уже на следующий год, во время событий в Чикаго, стало ясно, что революция «мира и любви» терпит поражение. Не удалось ни преобразование общества путём психоделической теургии, ни зачатие войны с помощью магических мантр. Начиналось перерастание революции в Апокалипсис, Содом и Гоморру. Летом 1969-го члены секты волосатого дитя Чарли Мэнсона⁵³ совершат несколько убийств, зарезав, между прочим, беременную жену режиссёра Романа Полански и её друзей. А несколько дней спустя откроется знаменитый фестиваль в Вудстоке. Сегодняшняя мифология «шестидесятых» описывает Вудсток как некую святую икону хиппанского «движа», прощальное эхо «эры любви». На самом деле Вудсток мало походил на рай: ужасная организация, невообразимый наплыв людей, недостаток еды, воды, туалетов, орудующие кругом наркотики, чудовищные терриконы грязи и мусора, — всё это являло тревожные симптомы. Только чудом и огромным напряжением полиции и организаторов удалось избежать серьёзных эксцессов. Но приближающуюся катастрофу уже можно было предвидеть. Её и явил следующий фестиваль в Альтамонте (6 декабря 1969), где произошли побоище и резня.

1970-й — год великого перелома

Преддверием переломного 1970 года можно считать участие ЛСД-гуру Тимоти Лири в выборах на пост губернатора Калифорнии — вызов главному кандидату Рональду Рейгану. Предвыборная кампания Лири проходила под лозунгом «Собирайтесь, и устро-

⁵¹ Они придали рок-н-роллу душевность, сердечность, проникновенность и первые психоделические свойства. Количество людей, которые привыкли к року через душещипательные баллады, на порядок больше тех, что пришли к нему «через ноги» — танец.

⁵² Именно хит-парад Billboard Hot 100 сделал главный вклад в «раскрутку» The Beatles как самой популярной в мире рок-группы. Благодаря той же технологии в 1971 году верхнюю строчку Billboard Hot 100 удалось занять экс-битлу Джону Леннону со своим синглом Imagine (гимном свободной любви, пацифизму, индивидуализму).

⁵³ Чарли Мэнсон — замечательный по-своему феномен и, безусловно, один из символов хиппанского движения. Сын 16-летней проститутки, несостоявшаяся рок-звезда, он увидел в Beatles четырёх всадников апокалипсиса, в «Белом альбоме» — грандиозное послание о конце мира.



им вечеринку». Его поддерживала вся контркультурная рать. Свою знаменитую песню Come Together Джон Леннон написал специально для Лири, взяв его предвыборный лозунг. В 1970 г. Лири был осуждён за хранение марихуаны в общей сложности на 38 лет. По мнению самого Тимоти Лири — конечно же, за его революционные идеи. Ему устраивают побег, и несколько лет он скрывается от американского правосудия.

Однако в музыке 1970 год становится воистину переломным. Одновременный выход множества рок-откровений в исследованиях называют «пассионарным чудом», но больше это походило на управляемый взрыв, который должен был изменить музыкальное сознание, повысить эмоциональный накал человека и толпы, а затем воздействовать и на массовое сознание.

Если в конце 60-х шло формирование музыкальных идейных предпочтений и выбор стиля жизни социальных групп — от битников до хиппи, то тяжёлый рок создал массовый настрой, собрал все социально-идеологические группы в ударную массу, накаченную негативом. Все повально группы до 70 года издавали тривиальные «пробники», а в 1970-х как по отмашке массово выдали шедевры, взорвавшие мозг мира:

Deep Purple — In Rock // Black Sabbath — Black Sabbath и Paranoid // Uriah Heep — Very Evy // Led Zeppelin — Led Zeppelin-II // Pink Floyd — Atom Heart Mother // Grand Funk Railroad — Closer To Home // Argent — Argent // Creedence Clearwater Revival — Pendulum // T. Rex — T. Rex // ZZ-TOP — First Album // Yes — Time and a Word // The Moody Blues — A Question of Balance // Procol Harum — Home // Wishbone Ash — Wishbone

Ash // Shocking Blue — Scorpio's Dance // Jethro Tull — Benefit // Kraftwerk — Kraftwerk // Alice Cooper — I'm Eighteen // и масса других.

Это была тотальная волна, на три года смывшая все жанры танцевального и певческого толка. Проверочным тестом гипотезы управляемого взрыва является вторжение в композиции художественного вопля. Не просто криков в стиле The Who, что трактовалось как хулиганство, а вопля, проникающего до пят, заставляющего содрогаться всё нутро человека. Такой вопль конституировал Гиллан в песне The Child in Time («Дитя во времени»), что было тут же повторено многократно и, самое существенное, одновременно — Осборном, Плантом, Боланом, Холдером и т.д. Тяжёлый рок теперь не пелся, он орался. Интересно, что хрип, визг, вопль, скрежетание ещё на 1969 год были не в ходу, не считая экспериментов или чудачеств Дженнис Джоплин, которая выводила все эти элементы как максимальную степень напряжения чувств.

Ещё одна примета времени — массово были отращены хипповые волосы до плеч, одновременно все в мире надели шляпы⁵⁴. Основательно изменилась эстетика альбомного оформления: там стало много агрессивной или таинственной символики, ярких цветов и зажигательных композиций и неожиданных решений, вроде лица в паутине у Uriah Heep. Окончательно были сброшены ограничения на изображения перевёрнутых крестов, крови, голых тел, оружия, чертовщины, насилия.

Феноменальность ситуации была в том, что тяжёлый рок выламывался из двух главных параметров музыки с точки зрения применения: **она не пе-**

лась, и она не танцевалась. Она только слушалась, заряжая массы слушающих. Это было похоже на накопление внутри молодёжи энергии, разрядить которую можно было потенциально в разные стороны. Зависело от заказчика⁵⁵.

Начало 70-х

Тяжёлый рок покинул залы и вышел на стадионы. И слушатели стали представлять огромную толпу, стоящую на поле, что создавало совершенно новую психоделику процесса. Рок-биомасса, солидарная в чувствах. Сенсорный эффект трения тел — девушки и юноши теряли ощущение барьеров. Стадионный рок предполагал невероятное количество технических средств воздействия. С конца 60-х за звёздной рок-группой следовали тягачи с оборудованием и техническими работниками. Рок стал индустрией.

Эта эпоха считается временем серьёзного рока, глубокого рока, по крайней мере, по стилистике и мастерству игры на инструментах. (Тексты рок-поэтов Запада с русской точки зрения не выдерживают критики — это давно известная история о том разочаровании, которое испытывали советские меломаны, когда им спустя годы удавалось наконец-то перевести подстрочники своих кумиров.)

Важнейшая составляющая серьёзного рока — его омузыковление в начале 70-х, связанное с решительным

⁵⁴ В 1970 году знаменитый мастер Лайл Таттл сделал тату-браслет на запястье Дженнис Джоплин, фото которой попало на обложку Rolling Stone. Популярность татуировок среди молодёжи впервые стала массовой. Дикае южные племена накалывали статус, потому что его негде было изобразить — одежды не было. Та же логика перешла в криминальный мир: тату были вместо документов. Но именно рок-н-ролл сделал тату явлением светским и беспардонным, тем самым ускорив процесс разложения человеческого тела на десакрализованный пергамент: тело перестало быть божьимместилищем духа, а стало холстом, где изображались безобразия. Тату — одно из самых эффективных контркультурных проектов самораспада человека и разложения внешнего круга. Отныне человек добровольно становится носителем клейма, которое, как ему кажется, он выбрал сам. Духовное и культурное содержание не свободно раскрывается изнутри, а наклеивается как ярлык.

⁵⁵ Поэтому лукавым следовало бы считать утверждение лидера Genesis Фила Коллинза, что рок играет то, что хочет, тогда как попса — то, что от неё хотят. С точки зрения субъектов, управляющих контркультурой, всё есть поп (в трактовке Коллинза), а значит, и всё есть рок. В противном случае рок как независимое творчество так и оставался бы в андеграунде. А тешить себя иллюзиями — презирая «попсу» и возвеличивая свой субъективный вкус — дело как раз того самого молодняка, в расчёте на который и творится ловкая контркультура.



расширением арсенала средств. Гитарный фуз, электроорган, электроскрипка, электрофлейта — всё было подготовлено для нового рывка. Так и случилось — на первый план вышла богатая инструментовка и типовой рок-тенор с хрипотцой солиста, который мог преодолеть уровень звучания инструментов. На тот момент музыкальные лаборатории уже показывали, что любой баритон вроде бархатного Пресли тонул в тяжёлых инструментальных решениях, его было не слышно.

Средства чисто ритмического воздействия, казалось бы, исчерпаны. Причём надежды на гитарных мастеров тоже показали ограничения. До 70-го года в рок-н-ролле доминировал гитарный ритм, это было песенно-танцевальное явление, даже несмотря на балладную прививку. Теперь рок-н-ролл обратился именно к художественной стороне музыки. То, что называли прогрессив-рок, арт-рок, психоделический рок, фолк-рок, — прочно «присело» на музыкальную основу. И ритм уже определялся не ритм-гитарой, а клавишными. Одним из пионеров в этом отношении стал Джим Моррисон. Клавишные не помешали тяжёлым партиям и, более того, даже оказали психоделическое воздействие на слушателей. Точку в этом процессе поставил Джон Лорд, выпускник лондонской консерватории, который составил клавишную группу из нескольких инструментов, продвинутой электроники, начинившей аранжировки массой спецэффектов. Так начался клавишный бум. Этот бум породил новый тип рок-воздействия — собственно музыкальный.

До 70-го года высокая музыка считалась делом академическим. Однако альбом Emerson, Lake & Palmer (1971) дал новое прочтение великому произведению «Картинки с выставки»

Мусоргского. Это было настоящее ошеломление, после которого академистам нечего было возразить: решение было настолько мощным, с адекватной трактовкой, что даже образцовое исполнение Рихтера поблекло. Потом Рик Уэйкман ввёл в мир рок-н-ролла Ференца Листа в «Листомании». Казалось, что рок поднимается на уровень высокой классики. К этому располагали и эстетически мощные альбомы Deep Purple, и потрясший многих сплав рока, классики и Средневековья в стиле Jethro Tull. В то же время Deep Purple получил прозвание «королей шума», поскольку не чурался использовать весь арсенал средств по искажению звука и при этом глушили зрителя своими 117 децибелами (в лондонском Rainbow Theatre).

Этот агрессивный звук получил имя хард-рока. Ведущими гитаристами данного направления становятся Джимми Хейндж и Ричи Блэкмор. А китами стиля — группы Led Zeppelin, Black Sabbath, Kiss, Queen, AC/DC. Другие стилевые направления тоже развивались успешно. Лидером психоделического рока стала группа Pink Floyd, арт-рока — King Crimson, прогрессивного рока — Genesis.

Почти вся высокая рок-классика написана в рамках «пятилетки» 1970–1975. Понятно, что группы продолжали и потом жить, гастролировать, но качество материала, тематика, её накал, если считать статистику, упали втрое. Возникли вечно изменчивые и стилистически пограничные проекты Боуи, отрубило «Цепелинов», Осборна, «Урия Гип». Плант вообще запел кантри под акустическую гитару. С точки зрения рока как претензии на музыкальное искусство можно было бы трактовать это как потерю талантов. Но одновременно в этом плане была бы столь же странной, как и спонтанность прорыва 1970 года. Рок-н-ролл выполнил свою эпохальную миссию — контркультура решила основные задачи, которые перед ней стояли на конкретном этапе. В определённом смысле первое поколение контркультуры одержало победу и внедрилось в сознание.

Но в 1976 году (на заре панк-рока, следующей страницы контркультур-

ной революции) американская группа Eagles записала песню, не совсем политкорректным образом подведшую итог духовным исканиям шестидесятых. Вот этот впечатляющий образ постояльцев волшебной калифорнийской гостиницы, неспособных вырваться из тюрьмы своего эго: *«На тёмном пустынном шоссе ветер трепал мои волосы...и запах цветов...и вдали я увидел свет... Она стояла в дверях, колокольчик звенел, и я подумал: может, это рай, а может, и ад... много номеров в отеле “Калифорния”, и всегда много места в любое время года... Как все они танцуют во дворе — одни чтобы поминуть, другие чтобы забыть... Принёс бы вина, — кликнул я Капитана. — Мы не пили его с 1969-го, — усмехнулся он... Но всегда тот же голос, пробуждая среди ночи, зовёт: Добро пожаловать в отель “Калифорния”! Какое милое место! Все они живут в отеле “Калифорния”, какой сюрприз, да и алиби... Зеркала на потолке, шампанское во льду... Все мы здесь узники наших уставов, и хозяин палат собирает на пир и колет ножами, но не в силах убить зверя... Последнее, что я помню, как пытался бежать, отыскав двери. Но голос из тьмы сказал: расслабься... этот отель настроен только на вход. В любое время ты можешь выписаться, но никогда не сможешь уехать отсюда...»* (Hotel California).

Вторая половина 70-х

Короткое время президента Никсона (1969–1974) должно было символизировать реакцию. Никсон закончил войну во Вьетнаме и навёл кое-какой порядок дома. Рок-н-рольный фронт в целом, конечно, ненавидел его как консерватора (в то же время его поддерживали «странный католик» Керуак, разочаровавшийся в битничестве, и «божественный» Элвис, в сущности, хороший консервативный парень).

Рок-музыка в 70-х, теряя революционный пафос, стремительно остывала в формах коммерциализации и академизма: хард-рок, арт-рок, глэм-рок и прочее барокко, — шла тем самым путём, которым прежде уже прошёл джаз... Энергия контркультурной революции вновь угасала. Знаком это-



го стало внезапное появление стиля «диско». Казалось бы, «сладкий» музыкальный поп-рок уже существовал — Sweet, Pussycat, Middle of the Road и проч. Но в 1975 году новый стиль с явным убаюкивающим эффектом приходит на смену тяжёлому року — и опять-таки одновременно и массово, как спланированная кампания. Ритм как размеренный монотонный фон, сладкие голоса, мягкие рефрены, возврат женских доминаций (с подавляющим участием женщин и женоподобных). Открытие шлюзов для диско после пятилетки «жесткача» трудно расценивать иначе как целенаправленное снятие рок-блокады и рок-натиска. И в обществе, надо сказать, в целом это приняли на ура, сказались усталость от продолжительного «культурного шока». Массы вернулись в рестораны, на подиумы, эстраду, переоделись в приличные платья и костюмы.

Диско у рокеров вызывало только презрение. Убогая ритмика, убогая тематика в духе «Лети, малиновка, лети». Но далеко не все осознали, что это лишь торг между лёгким и тяжёлым компонентами внутри рок-н-ролла, между релаксирующей мелодичностью и экстатическим ритмоцентризмом. (Любопытно также, что почти всё диско сделано в Германии, включая Silver Convention, Boney M, C. C. Catch, Modern Talking, даже исполнитель с шотландской фамилией Penny McLean на поверку оказалась Гертрудой Виршингер, 1948 года рождения, ФРГ.)

Но каскад смены стилей готовил для публики очередную «фигу в кармане», которая поначалу воспринималась как «чужачество подворотни». На фоне отданного диско музыкального рынка возникает панк — откровенно разрушительное явление во всех ипостасях: вместо музыки — «гитарная рубка» без особых мелодических признаков, крики, вопли, бритые головы, цепи

на сцене и откровенная деструктивность. Сначала это выглядело как маргинальное явление, но расчёт оказался верным — отказ от доминирования тяжёлого рока в пользу сладких стилей породил протест, и панк стал трактоваться как стилевой лидер в формате нонконформизма.

Для диско рок-н-ролл с его посланиями был безразличен, а панк мыслил себя как могильщик рока. И в этом смысле его нонконформизм стал апофеозом контркультуры. Насмешка над хиппанскими ценностями («никогда не верь хиппи», «ненавижу Пинк Флойд» и проч.) совершенно очевидна. Как и чистое хулиганство в берроузовском ключе... Панк — это ненависть вместо любви, тяжёлый героин вместо «боговдохновенных галлюциногенов», и вместо шестивий за мир — война, анархия и взрывной бунт против всего на свете... «Я — антихрист, я — анархист» — это, конечно, сильно отличалось от «делай любовь, а не войну».

Ничтожество начало воспринимать себя гонимым гением, при этом стало трендом, модой. Это была несомненная «победа» регрессивной психики как своего рода обострение тенденций контркультуры. Панк-революцию (англ. punk — подонок, жулик, хулиган, или просто уличная девка, — в последнем значении слово встречается у Уильяма Шекспира) часто называют удачным арт-проектом, указывая на владельцев магазина мод-



ной одежды Малькольма Макларена и Вивьен Вествуд, придумавших Sex Pistols и атрибутику панка. Однако энергия нового бунта уже была разлита в душном воздухе 70-х: массовая безработица, жесточайшая социальная депрессия, обнищание низов... Только направить бунт следовало в безопасную от мировой олигархии сторону. И человек, который почувствовал, что нужно делать, нашёлся. Если революция детей-цветов открыла шлюзы потокам либеральных свобод, то панк-революция (1976-1979) предшествовала наступлению эры неолиберализма (то есть наступлению железной пяты олигархии на все прежние социальные завоевания старых левых). В 1979-м в Англии к власти приходит Маргарет Тэтчер, в 1981-м президентом США становится Рональд Рейган — проводники неоконсерватизма и в то же время неолиберализма (власти финансовой олигархии) в мировой политике.

Да и не так уж прост был сам Малькольм Макларен, спровоцировавший контркультурный бунт, в каком-то смысле подобный «парижскому маю» (только, в отличие от первого, панкующие детишки не высыпали на улицы, а наоборот — разбежались по подвалам, где и «сторчались» от героина). Макларен был ярким последователем ситуационистского интернационала Ги Дебора (движения левых интеллектуалов, близкое идеям «культурной революции» и анархизму)⁵⁶. Здесь мы видим, как смыкаются правые и левые, ритмические и мелодические полюса контркультуры. Они ветвятся в разные стороны, но растут из одного корня. Панк-революция в Британии, инициированная Sex Pistols, шла под девизом Year Zero — нулевой год, то есть: начинаем с нуля, выбрасывая как хлам всё, что было в рок-музыке до этого.

⁵⁶ Идеи Ги Дебора (которые он изложил в книге «Общество спектакля», 1967) стали во многом детонатором «красного мая». Начало студенческим бунтам положил захват студентами-ситуационистами Страсбургского университета в 1966-м, под влиянием ситуационистов находился и захваченный студентами филиал Сорбонны в Нантерре, и движение «22 марта» во главе с Кон-Бендитом. Главные лозунги парижского мая также были ситуационистского происхождения. Дальше лозунгов, впрочем, дело не пошло, и позже Ги Дебор напишет, что «революция против спектакля сама превратилась в спектакль», что, разумеется, было чистой истиной. В 1972-м он распустит ситуационистский интернационал, а в 1994-м подведёт итог всему, выпустив себе в висок пулю из револьвера.

Во второй половине XX века контркультура успешно помогла управляющим субъектам западного мира решать такие задачи как: реванш черной расы по отношению к белой, сект по отношению к крупным деноминациям, ЛГБТ по отношению к старой семье, оккультизма, викканства и «духовности» в стиле Нью Эйдж по отношению к позитивной науке, а также реванш патологии над здоровым смыслом, тяги к смерти над волей к жизни...

Начало 80-х

Другое направление, давшее особенно обильные всходы уже в 80-е годы, — металл. Сначала ударность пошла на убыль, но затем начался новый виток ритмизации — на этот раз уже тяжёлого рока. Суггестивный акцент, на котором строился металлический эффект, «съедал» всю музыкальность и рождал однородную волну. Усиливал металличность сольный или удвоенный, в две гитары, гитарный дриблинг, напоминающий звук режущего станка. Металл резал души гораздо эффективнее, чем даже тяжёлый рок, в разы увеличивая его агрессивность, и стал знаменем криминального или полукриминального мира, байкеров, скинхедов и т.д.

Точно так же как метал, электронная музыка, пришедшая в середине 70-х, получила толчок к большому развитию в 80-е. Первопроходцем выступила группа Kraftwerk. Электронщики создали пульсирующий ритм, соединили убедительные синтезаторы и элементы музыкального авангарда. Ещё одним важным направлением стал глэм, породивший свои ответвления во многих других стилях (глэм-рок, металлический глэм, интеллектуальный глэм), большую славу нискали Queen, а также Марк Болан и Дэвид Боуи, всегда выступавший в роли экспериментатора-первопроходчика.

Специализация радиостанций, когда одна студия или программа полностью сосредоточена на одном стиле, способствовала кристаллизации

субкультур. Начало 80-х можно назвать эпохой плюрализма и многостильности. Эпоха самоутверждения рок-музыки закончилась определённым размыванием границ. Не случайно начало 80-х — это слава итальянской эстрады, которая, имея не только местные, но и рок-н-рольные корни, тем не менее была эластичной, приятно ласкающей слух, мелодичной.

Рок-н-ролл исписался. Ушли из жизни его символы — Элвис Пресли и Джон Леннон. Моду стали задавать постпанк, синти-поп, «новая волна» в музыке, «новая волна британского хэви-метал», а затем трэш-метал. Особое значение для развития стилей имел арт-панк, представители которого формировали матрицы новой ритмизации, новой смеси из элементов разных стилей и культур (Talking Heads, Брайан Ино, Питер Гэбриэл, оставивший свою группу Genesis).

Главная примета эпохи: вслед за диско явилась сверхпопулярная поп-музыка (Майкл Джексон, Мадонна), вполне контркультурная по своему духу, а также более привычный, стан-



дартный рок, сближающийся по звучанию с фолком и кантри (икона этого стиля «обытовленного» рока — Брюс Спрингстин).

Вторая половина 80-х

Рок умирал через свою коррозию. К примеру, в 80-е годы поднялся и пережил две волны развития стиль синти-поп, бывший очень популярным (Depeche Mode, Duran Duran, Eurythmics, Buggles, A-Ha). Многие не считали такую музыку роком. Вслед за экспериментами Pink Floyd и Joy Division десятигодичной давности новая волна альтернативного рока искала образы, описывающие «ландшафты» бессознательного. Одной из центральных фигур этих поисков можно назвать продюсера Роберта Эзрина, работавшего с Лу Ридом, Элисом Купером, Kiss, Pink Floyd, Deep Purple, Питером Гэбриэлом и другими исполнителями. Поиски шли в направлении звукового отображения психоделических эффектов, таких как ощущение нарушения течения времени, границ собственного «я» и динамизации восприятия⁵⁷. В 80-е годы большой шаг в этом направлении сделали Sonic Youth, чьи гитаристы Торстон Мур и Ли Ранальдо нашли гитарные эффекты, создающие музыкальные аналоги наркотического транса. Все эти опыты окажут огромное влияние на стили 90-х годов, в частности, на стоунер-рок.

В целом к концу 80-х вновь встал вопрос о ревизии проблемы мелодичности. На этот раз альтернативой Мелосу выступал уже не только жесткий ритмоцентризм и трэш металлистов, но и психоделический «саундо-центризм» пост-панка, нарождающейся транс-музыки и стиля хаус.

С другой стороны, к 90-м годам стала очевидной определённая усталость в западном обществе от каскада немелодичных стилей. Из-под платформ рока, панка и электронной музыки вновь выпорхнул придавленный Мелос. Он подал свой голос в самых разных жанрах: альтернативном роке, обрет-

⁵⁷ Эффекты наркотически трансов, такие как деперсонализация, «растворение личности» в божественном мироздании, — раньше были пугающими, а новым поколением воспринимались уже как некий более привычный и приемлемый кайф.



шем массовую популярность, к примеру, в Radiohead с их альбомом *OK Computer* (1997), в индастриал-метале (многие работы Rammstein), в готик-стилях, в гранже и т.д. Тем не менее, хотя развитие прежнего поколения музыки в конце века практически заглохло, старые стили из представленного нами каскада присутствуют и в современном пространстве. И продолжают неспешно завоёвывать позиции в незападных цивилизациях (в СССР контркультурные моды 60–70-х годов работали с запозданием в среднем на 10–15 лет, в некоторых странах Азии — на 20–30 лет.)

«Конец истории», 90-е годы

Фактически это было новое издание 60-х, только не в виде ритмичного рока, а в виде принципиально нового поколения музыки — техно, айсид-хауса, даба и рейва. Началось всё это глубоко в 80-е годы, если не раньше, но вышло на поверхность и завоевало молодёжь уже на границе десятилетий.

Изначально хаус был просто диско под драм-машину с мощной басбочкой, которую начали играть и раскручивать чикагские диджеи в клубах для негров и гомосексуалистов, вроде Warehouse (откуда эта музыка и берёт своё название). Хаус повторял историю рок-н-рола: проникнув в Англию, в специфически английской клубной культуре он быстро оформился в настоящее мощное контркультурное явление: это уже не столько музыка, сколько стиль жизни, идеология и общественное движение. Именно британцы придумали рейв — шаманские пляски под мощный машинный ритм и кислоту (к тому времени ЛСД уступил место экстази — гораздо более щадя-

щему, «телячьему» наркотику, вызывающему всплеск позитивных эмоций, доверия и расположения к ближнему). Экстази вводит в гипнотический транс и эйфорию, так что можно протанцевать всю ночь напролёт. Британским центром эйсид-хауса был лондонский клуб Shoom, логотип которого — улыбающаяся рожица на ярком желтом фоне — стала символом рейв-культуры. Вскоре техно-рейвы, собирающие тысячи, а затем и десятки тысяч людей в пригородах Лондона и Манчестера, обратились в настоящий культ: дешёвые наркотики, всеобщее братство, музыка (благо писать и исполнять её стало проще некуда — склеить из мелко нарезанных кусочков звуков нечто более-менее цельное и запустить под драм-машину). Это было словно переиздание Вудстока и Хайт-Эшбери. 1988–1989 гг. в Англии вошли в историю как «второе лето любви», исполненное наркотиков и разврата⁵⁸. В связи с победившей перестройкой Россия на этот раз не сильно отстала от Запада⁵⁹.

Характерным явлением 90-х стало широкое, почти глобальное распространение стиля «транс», который долгие годы вызревал на пляжах Гоа, а также — со своей спецификой — в Детройте и Чикаго. Поначалу этот стиль называли «специальной музыкой». Новую моду из Гоа хиппи разносили по всему свету, особенно популярной она стала в Израиле. Во второй половине 90-х стиль получил название психоделик-транс. Как говорит по этому поводу один из диджеев: «*Дух Гоа — это больше, чем танцы под косовыми пальмами. На самом деле диджей предстает перед людьми в роли современного шамана, превращающего стол для вертушек в алтарь...*»

Большинство альтернативных стилей в конце XX века сближаются с андеграундом, уходя из мейнстрима. Мейнстримом же становится рэп в самых разных вариациях. Какое-то самостоятельное влияние на развитие стилей сохраняли лишь брит-поп и постпанк.

В целом, как показывает наш доклад, гипотеза пятилеток и декад (как сдвоенных пятилеток) вполне работает. Судите сами: 1957-й — кристаллизация битничества, 1967-й — взлёт хиппи, 1977-й — взлёт панка, 1987-й — распространение рейв-культуры (как рецидив «кислотных тестов» Кизи), а также начало контркультурной революции в СССР, 1997-й — доминирование хип-хопа.

Эпилог. Новый век наступил?

Этот каскад десятилетних поколенческих волн вряд ли продолжится в XXI веке, с его «всеядностью» и размыванием стилиевых границ. Компьютерные программы способны теперь сделать композитором и аранжировщиком каждого упорного пользователя. Контркультура перешла вместе с миллениумом качественный рубеж, пришло поколение Z, миллениалы, или digital natives, наделённые во многом другими стратегиями восприятия. Они, в отличие от контркультурщиков XX века, представляют собой уже не людей, пользующихся виртуальной реальностью, а неких гибридов — людей с коммуникаторами, вшитыми в их «биополе», ставшими частью человеческой пси-

⁵⁸ Ганкин Лев. Рейв. История одной революции // проект «Британская музыка от хора до хардкора» // <https://arzamas.academy/mag/662-rave?fbclid=IwAR1FxfAmzCPTbYoMQ8nF4BE6ze3Ycwzxtci7sOd0ns4AGKUCoO1lhTsLe5A>

⁵⁹ В 1990-м технокультура приходит в СССР, прописавшись по адресу: Ленинград, Фонтанка, 145. Это был сквот, объединивший несколько площадок питерских художников. В декабре 1991 года питерский десант высаживается в Москве, где проводит русский рейв — «Гагарин-party». Это были наш Вудсток и наша, так сказать, «зима любви», время безоглядной эйфории и безумных надежд, которое, увы, слишком многие не пережили. Вместе с рейв-культурой советские столицы захлестнула наркотизация. Как и полагается, от экстази и галлюциногенных грибов быстро переходили к кокаину и героину. А менее обеспеченный Санкт-Петербург (ему как раз вернули в 91-м старое имя) залили потоки дешёвого пи-си-пи и самопального варева из маковой соломки. В 1991–1993 гг. цвет продвинутой советской молодёжи выгорал на шаманских рейвах, а рабочая молодёжь старчивалась в подвалах Дыбенко (район «Весёлый посёлок» Питера, на рынке которого мутная героиновая смесь стоила дешевле водки), не мешая взрослым дядям рубить корни советской империи и делить её собственность...



хики в качестве её информационно-психологического «протеза».

«Всеядность» в потреблении означает, с другой стороны, пришествие безграничного свободного «фьюжн», сплава — уже не чехарды и калейдоскопа стилей, как это было в постмодерне, а многослойного пирога, когда стили накладываются друг на друга и пропитываются друг другом. Здесь, быть может, открывается и путь к новому Большому стилю?

Атакующая контркультура в XXI веке гораздо откровеннее раскрывает свою подоплёку. К примеру, это депрессивные и суицидальные мотивы в музыке и субкультуре эмо, а в 2010-е годы nasledующей ей эстетике «грустных», создающих музыку в стиле клауд-рэп («облачный рэп»). Один из символов этого стиля — «порезанные вены».

Пишущие о новинках рэпа журналы, такие как Rolling Stone, часто по абсурдности и фантазмагории своих оценок уже превосходят антиутопии и дистопии Хаксли, Оруэлла и Дэйва Эггерса с его романом «Сфера». Клауд-рэперов они называют «поколением, которому надоело всё». Иными словами, сама контркультура стала знаком пресыщенности, а «волшебные» наркотические трипы уже сливаются в некое единое неразделимое серое пятно депрессивного образа жизни. Контркультура позднего призыва поколения Z — безрадостный угар, в котором **экстаз неотделим от похмелья**. Обращает на себя внимание «сонность», «зевота» этого стиля. Уже совсем близко к психической эвтаназии. Более бодренькая депрессивность, но тоже с суицидальными мотивами — в стиле witch-house («хаус ведьм»), вслед за готами эксплуатирующем символы таинственности, оккультизма, использующем саунд из фильмов ужасов.

Другой полюс современной контркультуры — трэп-музыка, наследники агрессивного рэпа 90-х. Они также раз-

вивают мотивы городских «подонков общества», криминала, наркомафии, уличной нищеты и т. п. В 2013 году трэп породил характерное для современной контркультуры явление, названное «убийцей мемов» — видео «гарлемская встряска», которое на первый взгляд является просто легкомысленным танцем. Однако в него, возможно неосознанно, вложена идея стиля как вируса, который превращает сначала безучастных к этой музыке людей, случайно оказавшихся рядом, в абсолютных зомби, одержимых танцем и энергией сексуального взрыва. Внешне выглядит этот сюжет как старый сказочный мотив про гусли-самоплясы. Только в роли гуслей выступает соединение музыкально-танцевального стиля и наркотика (гибридный «музыка-наркотик», делающий человека одержимым).

Что касается содержательной стороны современного рэпа, который, как известно, ориентирован на текст-послание гораздо больше, чем рок, то здесь можно увидеть чрезвычайное разнообразие. Один из самых популярных поэтов американского альтернативного рэпа Канье Уэст, работающий опять же на стыке множества стилей, настойчиво продвигает тематику христианства, причем делает это с вызовом окружающей контркультуре: *«Вот он, мой сингл, чувак, радио нуждается в нём, // Там говорят, что можно читать о чём угодно, кроме Иисуса, // Это значит об оружии, сексе, лжи, фильмах, // Но если я заговорю о Боге, то мою песню не станут крутить, а?»* Он умудряется искренне и серьёзно взывать к Господу в контексте тяжёлых, мрачных стихов о гибели души, которая уже пребывает «в топке», в аду собственных преступлений. По мастерству поэзии Уэст, конечно же, далеко не Уитмен. Однако если Дух захотел говорить через «косноязычного ниггера», почему не вслушаться и в его тексты?

4. TRANS TRIP TRAP: СТАТЬ БОГОМ ПО ДОВЕРЕННОСТИ

Психоделическая революция XX века на Западе может быть названа великой травмой, которую пережила рассудочно-рационалистическая культу-

ра. Западный человек ментально был совершенно не готов к этой проблеме. Поэтому в своём разочаровании от упадка христианских религиозных институтов, а также девальвации левых неомарксистских клише молодой европеец и американец вдруг предпочёл впасть в доверчивость по отношению к шарлатанам, которые **психическое разложение интерпретировали как высокий духовный опыт**.

Что касается России, то, безусловно, в позднесоветский и постсоветский период наше население не отличалось в этом отношении лучшими качествами; более того, воспитанные в атеистическом обществе, абсолютно лишённые каких-либо твёрдых опор в области духовного опыта, со свойственным им максимализмом и истовостью наши подростки 90-х годов «пустились во все тяжкие», в результате чего погибли миллионы. Вина за их гибель лежит не только на наркомафии, но и на идеологах контркультуры. Это само по себе даёт нам, русским, моральное право крайне жёстко оценивать домыслы и бредни западных псевдоучёных и пропагандистов «освобождения» от гипноза и диктата цивилизации. Тем более что эти бредни созданы и продвинуты на контринициатической основе, о чём будет сказано в следующей главе.

Провокацией было уже отождествление у Ницше «дионисийства» с интуитивными озарениями мистиков. Собственно, из этой ницшеанской провокации родился и ультраправый гибрид, и ультралевый поворот 60-х. Маститый провокатор и человеконенавистник Бертран Рассел писал о том, что без «дионисийского элемента культуры» жизнь была бы неинтересной, но что он якобы должен быть уравновешен «благоразумным элементом». Дуализм дионисийского и аполлоновского, орфического и прометеевского, экстатического и рационального был классической ловушкой двойственности, о которой предупреждали философы-классики. Однозначной подрывной оккультной провокацией был фрейдизм и практически весь психоанализ. Механизм этого обмана постепенно



становился очевидным для интеллектуалов. Поэтому даже в рамках контркультурной философии его перестали скрывать: к примеру, представитель так называемой «постметафизики» Кен Уилбер предложил понятие «пре/транс-заблуждение», то есть «ошибку» в определении разницы между дорациональным и надрациональными состояниями сознания. Фрейд и Юнг дали два образцовых извода этой фундаментальной в понимании Уилбера «ошибки», но вернее — подрывной провокации: если Фрейд «осквернял» мистический опыт, сводя его к психической регрессии, то Юнг, напротив, соорудил ловушку, в которой дорациональная и бессознательная стихия выдавалась за духовные откровения⁶⁰.

Первое, что бросается в глаза в современной науке, — она пока ещё очень мало знает об **изменённых состояниях сознания (далее — ИСС)** и фактически не готова к сопоставлению накопленной информации с данными традиционных религиозных, богословских и мистических дисциплин. Отсюда такой большой вес дилетантов и шарлатанов, которые цитируются учёными и принимаются всерьёз. Однако другой позитивной наукой об ИИСС пока нет.

Созданная антропологами концепция ИСС, захватившая едва ли не монополию на объяснение трансов в контркультуре, на поверку является незрелой и слабо разработанной. Вот цитата из культурологического учебника, посвящённая изменённым состояниям сознания. В этой цитате всё свалено в кучу, так что неудивительно, когда апологеты контркультуры паразитируют на представлениях о высоком потенциале мистических практик: признакам ИСС, говорит автор, «отвечают религиозный и сексуальный экстаз,

ритуальный транс, состояние гипноза, сон в активной фазе, когда мы видим сны, состояние просветления, озарения в восточных культурах (сатори), ощущения, испытываемые человеком в кризисных состояниях (перед смертью), состояния, переживаемые в трансперсональной медитации, а также комплекс явлений, названный американским психологом А. Маслоу высшими переживаниями. К ним относятся комплекс ощущений, воспринимаемых человеком в результате или в процессе деятельности: высшие точки творческого переживания, вдохновения, мгновения экстаза от восприятия красоты природы и духа»⁶¹.

Тем не менее даже если мы применим инструментарий антропологов, разработанный ими на материале архаических культур, к современной музыке, то уже можно сделать интересные обобщения. Так, Эрика Бургиньон, родоначальник одной из наиболее авторитетных школ в этой области, проводила исследования, финансируемые Национальным институтом душевного здоровья США. Она предложила различать два вида транса в архаических культурах — **транс видения** (галлюцинаторного типа) и истеричный **транс одержимости** (неистовства, когда происходит утрата чувства «Я», в человека вселяется «Другой»)⁶². Первый более характерен для племён охотников, второй — для более развитых общин земледельцев и скотоводов. Во время транса



у человека образуется внутренний фокус внимания, причём иногда этот переход бывает очень глубоким, вплоть до полного отрешения от внешней среды с последующим отключением памяти всего, что происходило вокруг во время транса. В ритуальных трансх, медитациях, при осуществлении инициаций важной чертой ИСС, о которой говорит Бургиньон, является «сверхвнушаемость» находящегося в трансе человека, фактически он полностью доверительно раскрывается для того послания, которое должен получить.

Так называемые еміс-объяснения (то есть интерпретация ИСС в понятиях культуры, где они практикуются) сводятся к тому, что в случае с трансом видения человек вступает во взаимодействие с духом, как правило, он ищет и находит себе духа-покровителя, что и считается целью инициации; в случае с трансом одержимости дух вселяется в человека или забирает его тело: «человек в это время — “лошадь”, которая “осёдлана” духом».

В работе «Изменённые состояния сознания» Бургиньон отмечает, что во многих примитивных культурах духов «приглашают», транс одержимости желателен и позитивен. В традиции «Средних веков, которая в США в последние годы была до некоторой степени возрождена и разрабатывалась, мы имеем веру в одержимость демонами, что требует ритуала изгнания или заклинания духов. В этом смысле транс одержимости объясняется как вторжение в тело и волю сил зла, которые должны быть изгнаны через религиозный ритуал. В некоторых районах мира, особенно в Восточной Африке, существует третий вариант: обращение или видоизменение причиняющего болезни и овладевающего духа зла в союзника»⁶³.

⁶⁰ Уилбер К. Интегральная психология. Сознание, Дух, Психология, Терапия. — М., 2004.

⁶¹ Белик А. Культурология. Антропологические теории культур. М., 1998.

⁶² В действительности «деперсонализация» может сопровождать и транс галлюцинаторного типа, если ритуалы проведены неудачно или в случаях передозировки. Грань между двумя видами транса в таком случае может размываться, о чем, например, достаточно подробно поведал в своем многотомном психоделическом «романе» Карлос Кастанеда (практикующие употребление мескалина и псилоцибина указывали на достаточную адекватность этих книг в качестве описания опыта психонавтов).

⁶³ Бургиньон Э. Изменённые состояния сознания — в сб.: Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология // Под ред. А.А. Белика. — М., 2001. — С. 407.

Ритуалы ИСС носят театральный характер, это часть подробно разработанной духовной практики, включающей психологическую подготовку, тренировку навыков, научения у опытных шаманов. В трансах одержимости главная цель — получение предсказания или знака, то есть одержимые выступают в роли медиумов подобно спиритам в Европе. Важная для нас деталь: исключительная роль музыки в трансе одержимости, который практически всегда вызывается барабанами, песнями, танцем, заражающим толпу, и значительно меньше — наркотиками⁶⁴.

Транс видения, напротив, связан с активно воспринимающим сознанием человека, испытывающего ИСС. Содержание такого транса — иллюзии и галлюцинации, путешествие в иные миры, проникновение в недоступные для обыденного сознания пласты реальности, общение с духами, воздействие на духов, а через них на решение тех или иных жизненных задач, наконец, и богообщение, как его трактуют сами шаманы. В то же время это не только воздействие на духов, но и обратное получение воздействия с их стороны, которое заключается в перемене сознания человека и в смене его статуса (результат инициации). Таковы, в частности, ритуалы перехода (половая зрелость, смена статуса в племени, уход в отшельники и т.п.)⁶⁵.

Однако в классификацию Бургиньон, очевидно, не попал другой существенный тип транса — те ИСС, которые испытывают сами шаманы. Это является разительным упущением той модели, которую разрабатывали антропологи, связанные с новой парадигмой исследований (характерно, что это в основном были те же университеты, что и расадники контркультурой революции). Шаман, в отличие от своих подопечных, не занят поисками видений, он профессионально входит в ИСС для подключения к источникам шаманской силы, предсказательных и медицинских процедур. С шаманами связаны легенды об оборотничестве (то есть, в отличие от трансов одержимости, здесь происходит «осёдлывание» самим шаманом каких-то других существ). Высшее призвание шамана в его самосознании — связь с божеством, ради чего он оттачивает сложнейшие техники экстаза, в которых использование тех или иных стимулирующих зелий и снадобий стоит

далеко не на первом месте⁶⁶. Главное же назначение шамана в обществе — сопровождение видений и трансов людей, проходящих инициацию. Одним из ключевых плодов шаманских полётов в иные миры, в том числе в верхний мир, является **принесение оттуда песен**. Ещё одна важная деталь — управление ИСС, в которые входят подопечные шамана, осуществляются им в основном через музыку и словесное воздействие⁶⁷.

Ещё более существенное упущение с точки зрения классификации ИСС — игнорирование тех ИСС, которые являются более привычными для носителей современной европейской цивилизации. Само по себе интенсивное переживание искусства, в том числе музыки, представляет собой разновидность ИСС. Ещё одно расхожее ИСС, самым пристальным образом описанное и изученное в европейской культуре, — обострённое переживание влюблённости. Не говоря уже о таких серьёзных темах, как ИСС, связанные с крайними экстремальными ситуациями (на пороге смерти, во время смертельной угрозы на войне и т.п.) либо целенаправленно переживаемые религиозные ИСС (молитвы, медитации, духовные размышления, наконец, религиозный экстаз у мистиков в христианстве, суфизме, иудаизме и т.д.). Всё вышеназванное представляло бы первостепенный интерес для нашей



⁶⁴ Э. Ниар обнаружил, что ритмы ударов барабана, соответствующие или близкие к частоте тета-диапазона электроэнцефалограммы (4–7 Гц), наиболее эффективны, и предположил, что этот тип сенсорной стимуляции может преобладать в церемониях, связанных с поведением в трансе. Он рассмотрел этнографические данные из Сибири, Африки, Гаити и Индонезии, заключив, что «необычное поведение, наблюдаемое в церемониях с использованием барабана, главным образом есть результат ритмичных ударов, которые воздействуют на центральную нервную систему». В дальнейшем среди учёных укоренилось мнение, что ритуалы, где возникает трансовое состояние, предполагают прямое и достаточно продолжительное воздействие на центральную нервную систему ритмических звуков. Вместе с тем вхождение в трансовые состояния практически всегда сопряжены с относительно долгими ритмическими повторами ритуальных элементов, причём не обязательно звуковых — но и дыхательных, двигательных, и даже внутренней речи, например, мантр и молитвенных формул, хотя их чаще рекомендуется произносить вслух.

⁶⁵ Антропологи описывают также ИСС «боевой ярости» — специфические состояния, которые предполагают аккумуляцию всех ресурсов психики для достижения военной цели, в том числе преодоления страха смерти. Также в Африке существуют практики, в ходе которых колдунья насылают на людей одержимость (состояние близкое по типу «зомби» в культурах вуду).

⁶⁶ Это тот важный пункт, на котором антропологи поколения Эрики Бургиньон и Рауля Уэстона Ля Барра разошлись со школой Мирча Элиаде. Техника шаманского экстаза в разных регионах мира посвящена фундаментальная работа последнего: Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. — Киев, 1998.

⁶⁷ Существенно отметить, что, в отличие от христианства и ислама, буддизм исторически вступал в симбиотические отношения с шаманизмом и даже поощрял его. Известны на сей счёт исследования выдающегося русского этнолога С.В. Широкогорова, отмечавшего, что «шаманизм стимулирован буддизмом», вплоть до того, что ламы иногда сами становились шаманами. Черты симбиоза хорошо видны у народов Северо-Восточной Азии (тунгусов, тувинцев, монголов и др.). Shirokogoroff S.M. Psychomental complex of the Tungus. — London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1935; Широкогоров С.М. Избранные работы и материалы, книга 1. — Владивосток, 2001.



темы. В определённом смысле основа американской антропологии была заложена на индейском и негритянском материале. Творцы контркультуры пошли по стопам Руссо в деле «опрошения» и настолько увлеклись критикой техногенной цивилизации, что им было нетрудно сделать вид, будто христианская цивилизация не обладает огромным и драгоценным опытом ИСС, который в основном игнорировался.

Если посмотреть на ИСС не с точки зрения этнологии и антропологии, а с точки зрения психологических наук, то и здесь присутствует столь же удручающий дуализм, описывающий ИСС в системе координат «контроля над течением сознания», «сосредоточенности», с одной стороны, и «состояния грёз, пассивного движения по течению», «расфокусированности» — с другой. За скобками остаётся та категория ИСС, в которой создаётся альтернативная фокусировка внимания, и границы сфер контроля, рации, интуиции и эмоциональности существенно смещаются, возникает «третье состояние», которое в философской литературе принято называть «сверхрациональной интуицией».

Смещение этой высшей интуиции со сферой низшего чутья и чувств — родимое пятно полубессознательного «материализма» психологов (см. выше признание этого факта К. Уилбером). Здесь не место вступать в полемику с психологами, наша работа посвящена решению несколько иных задач. Отметим лишь сравнительно недавние разработки по теме «сети пассивного

режима работы мозга» («дефолтной сети»), активизирующейся, когда человек бездействует, отдыхает, грезит наяву или погружён в себя. Исследования Йельского университета в 2011 году показали, что медитация, как правило, подавляет работу этой сети.

Противоположные состояния связаны с так называемым «потокным сознанием», опирающимся на сеть оперативного решения задач. Можно предположить, что сверхрациональная интуиция представляет собой организованный Поток целенаправленного сознания, в отличие от плывущего по течению сознания (пассивное сознание в своей спонтанной созерцательности движется примерно так, как может сноситься по реке лодку без вёсел). В ИСС человек оказывается в режиме, в котором сочетаются черты обоих указанных состояний («потокowego» и «дефолтного»). Если в трансах одержимости человек полностью отдан спонтанному созерцанию, как будто «забываясь» во сне, а в трансе видения он находится в тонком сне, подобном поисковому «потоквому сознанию», то ИСС шамана либо воина в боевом трансе скорее соответствуют режиму сверхрациональной интуиции, высших грёз, высоких творческих состояний («вдохновение», «озарение»), в этом ИСС происходит перераспределение модусов и локусов расфокуса и фокусировки, перестройка языковой и культурной картины мира.

В этой связи следует обратить внимание на исследования А.В. Россохина, понимающего под ИСС «состояния,

в которых происходят трансформации семантических пространств субъекта, изменения формы категоризации, сопровождающиеся переходом от социально нормированных культурой форм категоризации к новым способам упорядочения внутреннего опыта и переживаний»⁶⁸. Однако в такой трактовке может содержаться обратная ловушка. Ведь если речь идёт о пассивных трансах видения и одержимости, а не о высших трансах (мистика или шамана), до упорядочивания дело не доходит; процесс чаще всего сводится к хаотизации имеющейся формы категоризации мира⁶⁹. **Именно такое застревание в низших, пассивных трансах характерно для контркультуры, где «паства» рассматривается не как призванные к духовной жизни, а как материал для социальных экспериментов** (вопреки заявлениям идеологов об освобождении человека от «тех, кто хочет программировать всех нас»⁷⁰).

В современной музыке есть ряд направлений, в которых особенно рельефно отражены звуковые образы и композиции, передающие опыт ИСС и способные напоминать его слушателям, если они таким опытом обладают. Отчасти мы уже касались этого в предыдущей главе. Здесь же в качестве примера приведём даб, возникший в кон-

⁶⁸ Россохин А.В. Рефлексия и внутренний диалог в изменённых состояниях сознания: Интерсознание в психоанализе. — М., 2010. — С. 26.

⁶⁹ Сравните с классификацией О.В. Гордеевой ИСС на высшие (культурно-исторически обусловленные) и низшие (случайные) ИСС. (Гордеева О.В. Культурно-историческая теория Л.С. Выготского как методологическая основа изучения изменённых состояний сознания // Изменённые состояния и культура. Хрестоматия. — СПб., 2009.)

⁷⁰ В своей книге «Поднимающийся Прометей» (1983) Роберт Уилсон, последователь Тимоти Лири и Олдоса Хаксли, говорит об «очевидной войне» между программирующими представителями господствующих классов и «теми, кто хочет стать своим собственным метапрограммистом». Эта риторика есть не что иное, как поздний вариант философии контркультуры, который скрывает контринициатическую природу происходящего под параноидальной маской борцов с «репрессивной цивилизацией», «новых прометеев-освободителей». Уилсон пророчествует о скорой победе «революции сознания», которая отменит власть нынешней элиты, прекратит войны и патриархальные отношения. По его расчётам, победа этой революции должна была состояться в 2005 году вместе с изобретением пилюль долголетия, совершенным клонированием и прочими прелестями нарождающегося трансгуманизма. (На русском языке эта книга Уилсона вышла под названием «Психология эволюции».) Другой лжепророк контркультуры, уже известный нам Т. Маккена, называл иную дату альтернативной эсхатологии — 2012 год, когда, в его понимании, человечество должно было пройти через бифуркационную точку «Омега — Ноль» пространства и времени, тогда и должна была состояться радикальная трансформация реальности. Такого рода псевдонаучные прогнозы напоминают пророчества апокалиптических сект, назначающих всё новые и новые даты «конца света», только в данном случае — с обратным, скорее оптимистическим знаком.



тексте музыки регги. Даб был создан Ли «Скрэтчем» Перри и представляет собой схему взаимодействия основного и «наезжающего» ритмов, моделирующую переживание трансa под марихуаной. По сути, это музыкальная модель расщепления личности. Участники рейв-пати и поклонники EDM-музыки рассматривают эту музыку не столько как созданные внешним композитором (диджеем или музыкантом) произведения, сколько как «ритуальный контекст», позволяющий входящему в транс высвободить некую «внутреннюю мелодию», соответствующую путешествию психонавта.

Е. Чаплл, автор книги «Культура и биологический индивид», утверждает, что дисфункции индивида, а также разобщённость внутри группы имеют своей основой эмоциональную асинхронию, которую якобы и призвана преодолеть трансовая музыка. Музыкальные ритмы, близкие по частоте альфа-ритму человеческого мозга (8–14 Гц), активизируют эпилептическую активность, которая в скрытом состоянии присутствует у множества людей. Актуализация её даёт возможность войти в ИСС, вплоть до трансa, вызываемого спазмом головного мозга. Речь идёт о комплексном воздействии на всю нервную систему, в котором важное место занимают ритмы дыхания, мускульной активности, обмена веществ и др. Некоторые из музыкальных переживаний и танцев позволяют входить в транс без наркотиков. Таково, например, экстатическое мамбо женщин-участниц религии вуду. Таков, как утверждают специалисты, и современный танец тверк, который многие считают эротическим, тогда как он является скорее трансовым.

Поиск нужной модели в ходе ритмической революции был связан, как становится ясно впоследствии, со стремлением найти наиболее короткую и эффективную дорогу к ИСС, которое могло бы стать универсальным средством социальной регуляции. Цифровые технологии позволили интенсифицировать этот поиск, что привело к рождению «сэмплделической» музыки, искажающей восприятие звука и времени, как пишет Саймон Рейнольдс⁷¹. В сочетании с наркотиками это даёт эффект достаточно «глубокого гипноза», «выпадения» в танце, что внешне напоминает ритуальные трансy одержимости. На сленге такое времяпровождение называется «отрыв», «оторваться». Де-факто мы имеем дело с попыткой конструирования новой квазирелигии («техношаманизма»), в которой адепты получают глубокую релаксацию, проходят своеобразные обряды, занимаются «ченнелингом» (контактами с духовными сущностями). Здесь мы видим прямую аналогию с так называемым трансом видения.

Вот выборка автосвидетельств участника EDM-пати из другой книги того же автора: *«Это исчезновение сознательного "Я", моё тело инстинктивно движется в такт музыке... не важно, как долго это продолжается... важно то, что это хорошо, чувство правильности, которое делает меня счастливым...»* *«Наиболее духовный опыт, который у меня когда-либо был, был после клуба... мы вернулись в чей-то дом, и у меня был мой первый опыт кетамина... я потерял чувство, что у меня есть тело или когда-либо было, и думал, что я щёлкающий шум, который существовал всегда! Постепенно я превратился во всю вселенную, которая была заключена в одном атоме, и так управлял вселенной. Полагаю, я был богом по доверенности... Постепенно моё зрение вернулось, как и ощущение, что у меня есть руки и ноги»⁷².*

Но в наибольшей степени аналогия с трансом видения прослеживается

в таких музыкальных стилях, как готик или трэш-метал в нескольких его разновидностях. Характерная черта этих стилей — долгий период подготовки: на то, чтобы «врубиться» в стиль, уходит много времени. Также и само погружение в транс сопряжено с долгим прослушиванием музыки. В блэк-метале тяжёлое звучание усугубляется скримингом (резкий истеричный вопль), гроулингом (низкое рычание). В отличие от EDM и обычного металла, блэк-метал несёт откровенную идеологическую нагрузку. Как правило, это антихристианская, сатанистская музыка, с лейтмотивом ненависти к человеку как таковому. Такого рода музыка, сопряженная с гностической или неоязыческой символикой, призвана аккумулировать наиболее разрушительные протестные силы.

В целом металлическое направление наиболее напряжённо и бескомпромиссно переживает коллизии постсовременной и традиционной христианской культуры. В металлической субкультуре отчасти справедливыми становятся аналогии со старым «романтизмом», особенно если вспомнить про такие его «подпольные» аспекты, как готический роман, роман ужасов, тема вампиров и т.д. Советский исследователь Андрей Гладыш (Игнатъев) в своей работе «Структуры лабиринта. Размышления о тяжёлом металле»⁷³ отмечал, что все важнейшие символы «металла» и те специфические переживания, которые стремятся вызвать музыканты этого направления, связаны с христианскими ритуалами экзорцизма, изгнания «нечистой силы». Идеология металлистов может быть вывернута в обе стороны: и в сторону возрождения христианского сознания, и в сторону радикального гностицизма, хилиазма и даже прямого сатанизма. Чаще происходит второе. Но и сам сатанизм этот амбивалентен, потому что в основе его лежит представление о «злом демиурге», «властелине действительности», кото-

⁷¹ Reynolds Simon. Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture. Boston, 1998.

⁷² Reynolds Simon. Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture. London, 1998.

⁷³ «Сдвиг», № 2. — М., 1988.



рый уже господствует в мире и выдаёт себя за бога. В любом случае мощный протестный и контркультурный характер здесь лишь акцентируется.

Так или иначе, и трансовая музыка, и трэш-метал создают разные версии того, что в Средние века называли «шабашами ведьм». Современная контркультура вплотную подошла к тем же шабашеобразным состояниям.

5. КОНТРИНИЦИАЦИЯ И КОНТРИНИЦИАЦИЯ

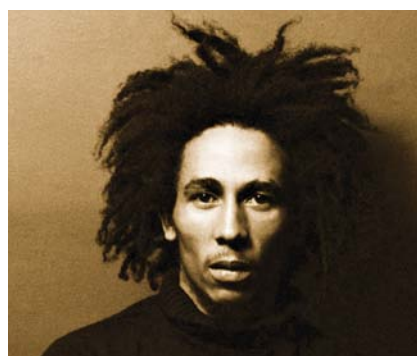
Даже сама форма понятия «контркультура» уже располагает к тому, чтобы рассматривать её в контексте «контртрадиции» и «контринициации». В нескольких докладах Изборскому клубу мы представили концепцию «антисистем»⁷⁴, восходящую к теории Л.Н. Гумилёва, которой, в свою очередь, предшествовали христианское учение о ересь, ряд исследований подрывных тайных обществ в XIX–XX вв., концепция О. Кошена о «малом народе» как скрытом двигателе Великой французской революции и др. В центре современного учения об антисистеме (которая, с нашей точки зрения, уже после смерти Гумилёва стремительно приобретает глобальный характер) должны лежать представления о контринициации, в наиболее развёрнутом виде изложенные в трудах европейских традиционалистов Рене Генона (предложившего сами термины «контртрадиция» и «контринициация») и Юлиуса Эволя (писавшего в том же ключе о «тайной войне», ведущейся на эзотерическом уровне, где используется в своих целях противостояние идеологий и государств)⁷⁵.

Генон обратил внимание на два этапа отрицания традиционного общества. В начале, в эпоху Модерна, происходит радикальное отрицание религии и мистики, а затем и постыдной объявляется любая метафизика как таковая. Чело-

Так или иначе, и трансовая музыка, и трэш-метал создают разные версии того, что в Средние века называли «шабашами ведьм». Современная контркультура вплотную подошла к тем же шабашеобразным состояниям.

вечеству навязывается рационализм, позитивизм и материализм, в результате чего оно закрывается «сверху». На втором же этапе отрицания традиции человечество, уже «освобождённое» от высших субстанций, вновь ввергается в магию и мистику. На этот раз «яйцо» психики вскрывается не сверху, а снизу (образ достаточно точный, один из наиболее ярких примеров — «подсознание» Фрейда), и в человека вторгается поток инфернальных энергий. Возникает некая демоническая контрсакральность, которая пародирует сакральность традиционную. На этом этапе речь уже вовсе не идёт о материализме, который отбрасывается за ненадобностью. Возникает «духовность» низшей, оккультно-магической природы.

Сущность понятия контринициации имеет чёткое соответствие в ряде категорий, свойственных традиционным религиям, например, «тайна беззакония» в христианстве, связанная с созреванием в мире сил, готовящих пришествие антихриста, или понятие «святых сатаны» в исламе, которые также готовят приход Даджала. Самым



ёмким определением контринициации было бы именно «посвящение» в культ Противо-Бога, Великого Противника.

Крайне важным условием развития такой духовно опасной контркультуры является доверчивое отношение со стороны молодого поколения, которое думает, что имеет дело с «возрождением» каких-то отдалённых духовных практик и участвует в новой подлинной «инициации». По выражению рок-критика Вадима Штепы, «культурная группа отличается от «обычной» не только тем, что её поклонники (фаны) сбиваются в стаи и пишут её название на стенах, но главным — что они воспринимают её лидера как «бога», «пророка», «шамана»... Культурный музыкант ощущает своё творчество как некий message «не от мира сего», «сны о чём-то большем» — и это ощущение передаётся слушателю, заряжает энергией, заставляет понять самих себя, формирует новый жизненный стиль»⁷⁶.

Не будем пересказывать уже написанное. Однако процитируем наш доклад «Русская цивилизация против антисистем», поскольку эта цитата имеет прямое отношение к делу: «Каверза антисистемы в духовной области заключается в том, что адепты нового состояния мира убеждены в собственном духовном росте (пример описания такой эйфории — самосознание и поведение людей на острове Пала, которым их духовные наставники дают «абсолютно безвредный» наркотик мокша-препарат, благодаря которому они чувствуют полноту жизни, повышение своего творческого потенциала и «стопроцентной» духовности (Мотивы

⁷⁴ Доклады: Русская цивилизация против антисистем // Изборский клуб, № 7. 2017; Священная история — здесь и сейчас // Изборский клуб, № 10. 2018. Идеями подоплёкой стратегий глобальной антисистемной элиты посвящён был доклад: Барбекю на грани бездны. Тенденции глобальной деградации // Изборский клуб, № 9. 2015.

⁷⁵ Робен Жан. Понятие контринициации у Эволя и Генона // *Politica Hermetica* № 1, 1987.

⁷⁶ Штепа В. Стихии русского рока // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*, вып. 4. — Тверь, 2000. С. 3–7.

из романа О. Хаксли «Остров» (1962). Фактически контринициация или анти-системность в духовной сфере формирует своего рода инфернальный антицентр человеческой цивилизации. Убийственная роль духовной Антисистемы заключается даже не в том, что вас уничтожат, убьют, а в том, что в вас могут убить ваш дух, и вы сами переродитесь в части Антисистемы в качестве её адептов, слуг или апологетов».

Если называть вещи своими именами — эпоха неоспиритуализма и «новой духовности» характеризуется такими чертами, как размягчение умов и полное раскрепощение нравов. Признаком того, что контркультура представляет собой один из аспектов «тайной войны», имеющей контринициатическое происхождение, является то, что контркультура не является идеологически однозначной, скорее она инструментальна. Нельзя приписывать ей жесткую связь с идеологиями неоллиберализма, анархизма, неоконсерватизма, радикализма правого или левого толка и т. п. Контркультура изначально не представляла собой некую форму идеологической борьбы (войны), а была формой эстетической войны, что должно было бы менять квалификацию действия, а значит, и контригру её противников⁷⁷.

Смысл контркультуры был в том, чтобы находить в обществе-мишени безобразное, косное, отсталое, болезненное и противопоставлять ему нечто выдаваемое за более привлекательное, зачастую как за настоящую «духовность». Так или иначе, контркультура развивается под знаком нигилизма и деструкции господствующей культуры — и если эта культура с доминированием правых, то протест будет скорее левым, если же господствующее большинство левое, то использоваться против него будут инструменты и риторика правых. Левачество в борьбе с режимом де Голля или пацифизм в борьбе с режимом Никсона были лишь временными тактическими лозунгами контркультуры (так же

как и антикоммунизм в конце 80-х в СССР). Если взять пацифизм хиппи, то его дух довольно быстро испарился после завершения вьетнамской войны. И уже скоро никакая контркультура не держала американских «ястребов» в остуженном состоянии и не мешала им вести агрессивную политику. (Прямую и масштабную агрессию американцы осуществляли в последующие десятилетия чаще чем кто бы то ни было в мире: Ливан и Гренада в 1983-м, далее Панама, Персидский залив и Ирак, Югославия и т. д. и т. д.).

В качестве примеров контринициатических стратегий в музыке мы могли бы привести, **во-первых, имитацию духовной традиции, во-вторых, неоязычество, в-третьих, инверсию (переворачивание) традиции, в-четвёртых, прямую манифестацию тёмных сатанистских (викканских) культов.** Приведём несколько примеров.

Имитация духовной традиции может приобретать как довольно тонкие формы (почти дословное воспроизведение традиционного стиля в некоторых жанрах кантри, фолк-музыки, неоклассики, готики и т. д.), так и быть пародийным. Пародийность необязательно осознаётся самими музыкантами, она может быть следствием гибридизации, смешения стилей, творческих экспериментов. Можно иногда усматривать в современной музыке повтор каких-то традиционных приёмов и техник. Так, например, циклические семплы (loop samples) в электронной музыке могут трактоваться как техногенная замена органическому орнаменту



ту в мелодии и гармонии, лежащему в основе практически всех музыкальных техник традиционного общества.

Однако в большинстве случаев имитация традиции происходит скорее на уровне поверхностных символов и идентификаций. Сам стиль, как правило, нов, иначе он воспринимался бы как ретро-стиль. В качестве ярчайшего примера имитации традиции можно привести культ в 70–80-х годах музыки регги. Лидер движения Боб Марли (1945–1981) всерьёз воспринимался в среде контркультурной молодёжи многих стран как новый «пророк», бросивший вызов «цивилизации Вавилона». Растафарианский культ строился вокруг мифа о «пленении» чернокожих «подлинных израильтян» Новым Вавилоном. Этот миф создавался по модели альтернативной истории ещё в первой половине XX века. Целью движения объявлялось возвращение чёрных назад в Африку. Культ был окрашен в эсхатологические тона и настроен на противостояние с Вавилоном, которое должен возглавить мессия, ассоциирующийся с королем Эфиопии. Помимо музыки регги важнейшими элементами растафарианства являлись дискуссии вокруг Библии и марихуаны, которой был придан сакральный статус (в 1978 году у Марли вышел альбом *Кану*, название которого означает марихуану). В целом регги прекрасно вписалось в общий контркультурный тренд первой половины 70-х годов.

Другой пример контркультурной имитации традиции — воспроизведение и **реконструкция неоязычества** многими рок и фолк стилями, в том числе в готике, паган-метал, блэк-метал, стиле «Нью Эйдж» и т. д. Среди неоязыческих стилей особое место занимает кельтский рок. По мнению В. Демидовой, британский рок в целом имеет мощную кельтскую составляющую, связанную с магией друидов и бардов⁷⁸. Ритм-гитара заменила древнюю арфу, соло-гитара — волынку и скрипку, ударная установка — старинный байран. Кель-

⁷⁷ К примеру, когда обсуждался вопрос о рок-музыке в ЦК КПСС, эксперты отметили, что подрывной характер этой музыки не так страшен для советской молодёжи из-за языкового барьера. Это была, вероятнее всего, намеренная диверсия, не позволившая выработать адекватную стратегию контригры.

⁷⁸ Демидова В. Кельтские истоки британской рок-музыки // URL: <https://www.proza.ru/2014/11/27/1428>



тская традиция была ориентирована в пространственном отношении строго на Запад, в отличие от большинства сакральных традиций Евразии. Существуют разительные совпадения, указывающие на связь древней традиции друидов и старых родов европейской аристократии с масонством⁷⁹.

Кроме неоязычества в контркультурной музыке использовался комплекс идей, связанных с гностицизмом, герметической и оккультной традициями. Так, известный рок-музыкант Джим Моррисон воспроизводил в своих песнях формы зверчеловеческой магии: I am a Lizard King. I can do anything («Я — Царь-Ящер. Я могу всё»). Как считает исследователь М. Конопля, речь идёт о баснословной полуженщине-полузмее Мюлюзине, от которой производят свой род некоторые аристократические семьи англо-саксонского мира. Легенда о происхождении от «высших существ» придавала элитам завышенную самооценку.

Среди контркультурных музыкантов одним из лидеров в деле **инверсии традиции** может считаться Дэвид Боуи. Чаще всего его эксперименты с имиджем трактовали как стремление к эпатажу, эстетский пиар, с помощью которого он подогревал интерес к своей персоне. Отчасти это верно⁸⁰. В контркультуре большое значение имеет демонстративный, эксгибиционистский комплекс как радикальный вариант провокационного поведения в шоу-бизнесе. К примеру, Боуи заигрывал с темой трансвестизма, бисексуальности, переодевания в женское платье, преодолевая таким образом «однозначность гендера». Боуи позволил

себе (и ему было это позволено, хотя и не без скандалов) играть с нацистской темой, использовать образ «арийского сверхчеловека». Ключевой сентенцией Боуи этого периода стало: «Адольф Гитлер был одной из первых рок-звезд». Также Боуи в значительной мере инициировал массовый интерес к теме вампиризма, оккультизму, магии, закладываемые основы будущей готик-музыки. Тем самым легализовывались до того запретные и опасные темы — и надо сказать, что эта легализация породила множество последователей: неонацисты, гей-иконы, трансгендеры. И даже если у кого-то из них неполиткорректные идеи вызвали живой и искренний интерес, тем не менее в целом всё это очень быстро обратилось в элементы шоу, контркультурного карнавала.

Через контркультуру элита взращивала шутов, которым было позволено шутить над чем угодно и играть во что угодно, но в рамках артистического поля. Сфера культуры на Западе в этот период становится клапаном для выпуска деструктивного пара. Но в то же время она становится кричимым зеркалом общества, в котором общество с удивлением обнаруживает не совсем своё, а скорее чужое лицо, с пароксизмами кощунства, извращений и патологий. Извращенчески-контртрадиционный канон воплотился не только в альтернативном роке, но и в мейнстриме — яркий пример чему певица Мадонна, одно только сценическое имя которой уже является ступенью кощунственной провокации.

Что касается **прямого сатанизма** в контркультуре, то, несмотря на то, что оно не редкое явление (взять

хотя бы многие группы в жанре блек-метал), его нельзя назвать таким уж характерным. По всей видимости, это связано с тем, что контринициатический «заказ», лежащий в основе контркультуры, не предполагает, что игра должна вестись без масок. Поэтому неприкрытый сатанизм в современной музыке чаще всего просачивается на публику в виде утечек и догадок, а не как прямая манифестация.

К примеру, Н. Боголюбов в своей работе собрал целый ряд свидетельств подобных утечек, которые, впрочем, уже никого не удивляют. Примеры таких «утечек»: рассказ Элиса Купера о том, что на спиритическом сеансе он заключил сделку с дьяволом; признание Джона Леннона Тони Шеридану о том, что он продал душу сатане; информация о музыкантах, вступивших в сатанистскую церковь (Дэвид Кросби, Натан Янг, Грехэм Неш и многие другие).

Тем не менее не исключены и прямые манифестации⁸¹. Мэрилин Мэнсон во время тура в 1995 г. встретил основателя Церкви сатаны А. ЛаВея и стал жрецом-священником этой секты. В интервью Мэнсон заявил: «Люди должны верить только в свой разум и ни во что больше. Христианство — вот причина всех бед». Сенатор Джозеф Либерман не воспринял эту информацию как игры шоу-бизнеса и затеял против Мэнсона слушания в Конгрессе США.

⁷⁹ В 1717 году, в «просвещённый» XVIII век, когда безбожники всех мастей развернули грандиозное наступление на христианство, в качестве одной из многочисленных альтернатив церкви возникает друидизм, последователи которого изъявили намерение возродить древнее язычество кельтов. Тогда же возникает английское масонство. Собрания друидов и масонов проходили в одном и том же месте — в таверне «Яблоня». И те и другие имели общих руководителей (таких как Дж. Толан). А в 1747 г. во Франции возникает «лесное, друидическое» масонство. Его основатель Бошен одновременно являлся одним из самых ярких масонов. Венты «друидического масонства» объединяли довольно значительную часть королевского двора, и можно только догадываться об их роли в трагических событиях конца XVIII в.

⁸⁰ Грань между художественной провокацией и серьёзным контринициатическим нигилизмом очень тонкая. К примеру, как следует трактовать тот факт, что в 1965 году «Битлз» выпустили в США пластинку The Yesterday And Today, на обложке которой красовались улыбающиеся участники группы, сидящие в окровавленных медицинских халатах; при этом они были обложены кусками сырого мяса, а в своих руках держали обезглавленные куклы младенцев.

⁸¹ О влиянии на контркультурную музыку, в частности, на Пи-Орриджа, Д. Тибета и др., учения А. Кроули и возглавляемого им Ордена восточных тамплиеров. См. доклад В. Можегова в настоящем номере.

Эта тяжба стала, безусловно, большим рекламным успехом для музыкального проекта Мэнсона. С Антоном ЛаВеем был близко знаком и П'Орридж — голос ЛаВея в песне «Радость» группы Psychic TV П'Орриджа читал «Отче Наш» наоборот.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наши предки в праздники садились за стол и пели одни и те же песни. Казалось бы, как можно петь одно и то же? Но одни и те же песни звучали с мощной волной духовного подъёма — каждый пел о своём, но пели вместе: и песни любовные, и героические, и «...Кто-то с горочки спустился», и «Хасбулат» и т.д. И только позже становилось понятно, что новые песни не нужны, потому что старые недопропеты, недосказаны, и, хотя в жизни народилось что-то новое, старая песня всё, что нужно, — выразит.

Ставка на новизну, разрыв со старым, с лучшим из старого, с классикой и традицией означал упрощённые потребности — самые предсказуемые, самые эффективные для вложения денег. Наркотизация процесса потребления — то есть введение потребителя в зависимость от регулярного удовольствия, от «модного» продукта — означает постоянный доход от возрастания «дозы». Неслучайно индустрия рок-н-ролла породила такое явление, как **меломания** — страстная зависимость от музыки и её новшества. И этот зуд имел все признаки наркомании.

Что мы получаем на выходе? Полвека, последующих с революции 60-х,

являют собой впечатляющую картину тотального погрома культуры. «Евровидение» радует нас поющими бородатыми женщинами и «монахинями»-лесбиянками... Самой модной музыкой молодёжи стали хип-хоп и рэп — грязные дети фанка, ошмётки, выгребаемые с самого дна Гарлема... Демоническую эволюцию рэпа прекрасно иллюстрирует группа Triple Six Mafia («Мафия три шестерки») одного из самых популярных чёрных американских рэперов Dj Paul, исповедующего откровенный сатанизм и культ серийных убийц.

У контркультуры, которая многолика и трудноуловима, есть и свои константы. К ним можно отнести нигилизм и эмансипацию «угнетённых», «репрессированных» меньшинств. Во второй половине XX века она успешно помогла управляющим субъектам Западного мира решать такие задачи, как: реванш чёрной расы по отношению к белой, сект по отношению к крупным деноминациям, ЛГБТ по отношению к старой семье, оккультизма, викканства и «духовности» в стиле Нью-Эйдж по отношению к модели Просвещения и позитивной науки, реванш фэнтези по отношению к научной фантастике и т.п. тенденции демонтажа общества классического Модерна. Самым вопиющим завоеванием этой революции стало расширение психиатрической нормы в обществе, что подразумевает реванш патологии над здравым смыслом, детоубийства над деторождением, тяги к смерти над волей к жизни — и наводнение культуры, массовых коммуникаций и сферы идеологии откровенно психотическими «кадрами». Быть «нормальным» в старом классическом понимании стало не только немодно, но и противопоказано для тех, кто претендует стать частью богемного креативного класса.

В целом, учитывая материал двух последних глав нашего доклада, можно сказать, что в результате полувекowego развития контркультуры контринициация сумела решить значимую задачу: были созданы и успешно разрекламированы стили и образы жизни, позволяющие радикально увеличить внушаемость адептов (трансстили, EDM-музыка в контексте рейв-

культуры), а также разработаны стили, культивирующие человеконенавистническое мироощущение (блек-метал, дет-метал, дум-метал и др.). Но это лишь две крайние точки экстремума на длинной кривой. Контркультура сумела породить целую **систему трансформации общества**.

Мы начинали наш доклад с констатации того, что цели контркультуры лежали в создании постоянно действующего механизма обесценивания ведущих ценностей. Это означало регресс эстетический и моральный. В заключение остановимся на нескольких важных аспектах этого регресса.

Контркульт

Один из самых высоких «трансгов» классической культуры, позволявший ощущать полноценность бытия, — сопереживание в искусстве, аристократический «катарсис», погружение в глубинные миры, созданные гениями литературы и музыки прошлого. Всё это было отправлено на свалку во имя контркульта новых шаманов и полубогов — звезд контркультуры. Разочарование, впрочем, наступало сравнительно быстро. И вместо почти религиозного поклонения в лучшем случае оставалась лишь тихая грусть об иллюзиях молодости. В то же время возвращение в лоно Большой культуры, к творческому поиску себя и смысла жизни в контексте классики и религии для прошедших контркультурную инициацию чрезвычайно сложно. В душе контриницированного, пусть даже и не ступившего на путь законченного сатанизма, что-то надламывается.

Контр-евхаристия

Духовный поиск, присущий традиционной вере, был подменен в контркультуре переживаниями «изменённых состояний сознания». Мы достаточно подробно разобрали эту тему в своём докладе. Её можно назвать центральным ядром контркультуры, эрзац-религией и эрзац-мистицизмом. В качестве контр-евхаристии использовались наркотики, для рекламы которых привлекались и древние шаманские практики, и ухищрения





современных писателей и учёных. Контррелигиозность строилась на раздутом нарциссическом самомнении молодых людей, надеявшихся в своих психических приключениях обрести высшую истину. Для тех, кто не погиб от наркотиков и не превратился в отпетого психопата (как, например, Т. Маккена), приключения психонавтики стали чем-то вроде ошибок юности. Но есть в этом опыте и аспект необратимости — мало для кого контринициация проходит бесследно или может быть смыта другим, более высоким опытом. Чаще всего — за утратой иллюзий приходит цинизм. Как бы то ни было, молодые поколения и сейчас вовлечены в агрессивные контркульты, которые не просто напоминают старинные шабаши ведьм, а в чём-то, может быть, уже и превзошли их.

Эрзац-любовь

Сексуальная революция нанесла удар по самому мощному и продуктивному из «трансов», на которых держалось консервативное общество, — «трансу» романтической любви между мужчиной и женщиной. Казалось бы, модная музыка не уставала петь о любви. Но любовь эта оказалась чем-то совершенно другим, неким эрзацем. Известный лозунг контркультуры *Make love, not war!* («Займись любовью, не войной!») имел и свой сниженный, более откровенный и грубый эквивалент: «Уничтожь всё, что мешает тебе трахаться!» Это означало для хиппи — надо уничтожить и государство, которое морочит тебя политикой, войнами, «гражданским долгом», законопослушанием, почитанием родителей и начальства и т. д. Таким образом, вся иерархия приносилась в жертву всего лишь разнужданной чувственности, сводящейся к промискуитету и гиперсексуальности, разврату и общедоступности женщины, порнографии и нежеланию заниматься

своим потомством, а значит, и полным обесцениванием семьи⁸¹.

Контрсолидарность

Высокая любовь к детям и ответные чувства к родителям были высмеяны в контркультуре и принесены в жертву идеологии бунта, созданной несколькими психопатами, ненавидевшими своих отцов. Возможно, родители их были и неудачными. Но при чём же здесь все остальные отцы и матери? На место родителей в контркультуре стали вожди, духовные гуру. И здесь рано или поздно приходило для большинства контркультурщиков разочарование (как разочаровались в Махариши Beatles или в кроулианстве Дэвид Тибет).

Одним из результатов контркультуры стала начинавшаяся с критики конформизма, но закончившаяся на цинизме и корысти революционная линия. Критикуя конформизм, вместе с ним девальвировали и такие понятия, как сопереживание, дружба, солидарность, альтруизм. В итоге у поколения протестующих по мере их взросления на первый план вышли карьерный рост, индивидуализм, эгоцентризм, потребительская гонка и т. д. Именно поколение революции 68-го года, символом которого стала улыбающаяся лохматая физиономия молодого Билла Клинтона, заняло в начале XXI века все ведущие посты в управлении Западным миром. Именно под их руководством система образования и воспитания сегодня акцентирует и поддерживает развитие личности с нарциссическими чертами. В средствах массовой информации США уже давно пропагандируется обесценивание целого ряда традиционно идеализируемых личностных качеств, например, сопереживания как не отвечающего нуждам современного постиндустриального общества. (Они считают, что способность к сопереживанию снижает эффективность управления бизнес-процессами.)



В ожидании контр-Мессии

Однако у контркультуры ещё много работы. Психический хаос еще не полностью размыл остатки европейского духовного наследия, стирая расовые, национальные, этнические и половые различия. Ещё больше работы — в других культурах и цивилизациях, которые «отстают» от Запада, а порою и начинают ему сопротивляться, выстраивая культурные и духовные барьеры.

Контркультуре предстоит создание сплошной серой массы, погружённой в бурлящий хаос собственных вожделений и пороков. Феномен психоделической революции, рождение новой «теургии» и новых средств воздействия можно рассматривать как первые организованные шаги по пути построения управляемого социума или, по выражению одного из разработчиков методов управления поведением человека из ЦРУ, «покорного общества».

Вопрос о человеческой свободе стоит в этой связи во весь рост. Ведь свобода ума и свобода воли представляют собой два разных начала внутри сознания. Активный тиранический ум при больной и ленистой воле ведёт к извращениям, закреплению психических патологий, «одержимости». Ум такого человека может быть уподоблён «Наполеону», контр-Мессии, который уверенно и непреклонно ведёт возглавляемые им силы души к её полной гибели.

⁸² Нельзя сказать, что всё поколение хиппи пошло по этому пути, такая революция стала бы слишком радикальной и привела бы к прекращению воспроизводства нации. (Слабость контркультуры — в эфемерности, нежизненности, непрактичности её с точки зрения текущего быта, длительного исторического времени. Тем не менее дело своё она делает.) Именно поколение хиппи, многочисленное поколение бэбибумеров стало точкой перелома на демографической кривой постхристианского Запада. За эти 60 лет демографический баланс в мире был резко нарушен в пользу чёрного и цветного населения и в ущерб населению белому. Не это ли самый очевидный и не требующий комментариев плод контркультуры?



Музыка – преображение ЖИЗНИ





**С Вячеславом МЕДУШЕВСКИМ,
доктором искусствоведения,
профессором Московской консерватории,
беседует заместитель председателя Изборского клуба,
доктор философских наук Виталий АВЕРЬЯНОВ**

Вячеслав Вячеславович, хотелось бы поговорить с вами о том, каков вектор развития музыкального искусства в начале XXI века? К чему мы в целом, так сказать, катимся? Как это современное обилие музыки разных жанров, стилей, экспериментов соотносится с самой природой музыки, с её душой?

— Мне кажется, сейчас проблема в том, что нет ориентиров, нет тех концептуальных положений, которые стали бы опорой для мышления. Дунул туда — туда побежали, дунешь в другую сторону — туда люди побегут. Это нас выводит на глобальную проблему педагогики. У меня есть любимая идея — фундаментальная педагогика, то есть то воспитание, которое совершается не только в учебных заведениях, а глобально во всём строе жизни.

Я очень хорошо помню, в то время, когда я родился и рос, дело педагогики было потрясающе поставлено. Людей обучали, как нужно правильно воспринимать, что хорошо, что плохо, в том числе в эстетике, звучали и такие сложные темы, как преобразование личности. Конечно, в сравнении с христианским уровнем это было упрощение, уплощение, и тем не менее всё очень чётко работало. А сейчас всё перемешалось, высокое и низкое. Миром правят либо идеи, либо нажива, либо дух, либо мамона, совместить то и другое нельзя. Сейчас правит нажива.

— Вы упомянули про советский период, я из своего детства могу вспомнить: даже искусство, самое массовое, выдаваемое для самых широких слоев, — тогда было сориентировано вверх, стремилось соответствовать каким-то канонам, заданным серьёзной музыкой, заданным высоким искусством...

— Это очень важно.

Вы знаете, что меня недавно удивило? В Польше приняли решение запретить советскую песню «Тёмная ночь». Как такое воз-

можно? Где вы найдёте столь интимную, глубокую песню, где так воспевалась бы красота семейной любви?

— Там формулировка была у поляков такая, что она пропагандирует советскую коммунистическую идею. Но в этой песне ни в тексте, ни в её настрое ничего коммунистического нет.

— Там абсолютно этого нет.

— Даже между строк этого нет. Скорее всего, это просто в ушах старшего поколения поляков, которые хотят изжить из себя воспоминания об их пребывании в социалистическом лагере, она ассоциируется с их прошлым... Но тогда нужно запрещать буквально всё, что было в эти годы.

— Продолжая тему выбора между духом и мамоной. Исследования мотивации даже у животных показывают, что, когда живое существо, например мышь, видит награду или наживу, гарантированное поощрение, оно хуже начинает соображать. Духоподъёмность культуры должна поддерживаться серьёзными силами в обществе. Если пустить на самотёк — все пойдёт вниз. Вот, к примеру, Англия — до своей буржуазной революции это была самая передовая музыкальная страна. Пёрселл — это удивительная красота. XVI век — великолепные композиторы. И потом разом всё закончилось — ни одного крупного композитора. Похожая ситуация после революции во Франции. Революции породили уныние в народах. Например, Сальери программным образом перестал писать. Написал только «Реквием» и на этом закончил. А прожил он ещё довольно долго. Потому что: для кого писать? Всё высокое было смято, истреблено. Вышло на поверхность всё самое низкое. Сальери не хотел писать плохую музыку, он хотел писать только вечную музыку.

Но в России коммунистической получилось по-другому. Были разные загибы, перегибы,

но потом всё-таки каким-то образом поднялось... В музыковедении родился целостный анализ, и он был очень полезен для музыкальной культуры. Конечно, мешали все эти ложные критерии — партийности, плохо понимаемой народности, — но постепенно всё изнутри исправлялось.

— Может быть, одно из объяснений заключается в том, что революция была всё-таки не буржуазная. А эта революция, при всей её чудовищности, хотела воспитывать нового человека. И поэтому она волей-неволей обращала своё внимание на то, как сохранить человека, его душу, хотя эта категория и не употреблялась. И поэтому музыка стала такой важной для советской формации.

В вашей замечательной книге «Духовный анализ музыки» вы пишете о том, что в конечном счёте есть только один Композитор, с большой буквы, и все композиторы лишь стремятся к Нему приблизиться... Скажите, опять же учитывая опыт XX века и нынешнего, текущего, вплоть до хип-хопа и авангарда, — а внизу есть композитор? Не наверху, а внизу?

— Ну конечно, есть. Не то чтобы они там сочиняют музыку, но они дают критерии низости. Помните бес-баламута у Льюиса? Вот подсказки «снизу» — они действуют. И знаете,



даже возникает ажиотаж — как бы написать погадостнее, попротивнее. А возьмите режиссёров, что они делают с постановками? Это надо же так исхитриться, чтобы настолько гадко и обязательно с глумливой интонацией интерпретировать классику!

— А вот в этой так называемой «ритмической» революции, когда сам мелос уходит, остаётся ритм, остаётся саунд так называемый, растекающийся, расплывающийся, — нет ли здесь примет inferнального воздействия на человека? Ведь на Западе восторжествовала антропология Фрейда, которого я считаю одним из самых вредных мыслителей в истории. Фрейд взял нижние ворота души, через которые в нашу психику вторгаются несвойственные нам разрушительные силы, — и объявил нам, что это не внешние, не чужие мотивы, греховные картины, страсти, — а что это в тебе сидит, это твоё родное. И ты должен докопаться до этих ложных корней и принять их как свою сущность. То есть произошёл мерзкий выверт, чужеродное, злое, вредоносное поставили в основу человеческой личности. И этот фрейдизм, психоанализ становится фактически квазирелигией. В США и других странах практически все уже ходят к психоаналитику. На исповедь христиане уже не ходят, а к психоаналитику, жрецу подсознания, ходят регулярно. К чему я это всё говорю? Видите ли вы в самой музыке какие-то приметы этого разложения, в частности, в уходе от мелоса и гармонии к господству ритма?

— Я согласен с вашей постановкой вопроса и с оценкой Фрейда тоже. Понимаете, ритм, мелодика — это стороны единой интонации. И дело не в самой ритмике. Возьмите знаменитый распев — там тоже ритмика, но она другая, не ударная, а певучая. Даже если взять ударные инструменты — и в библейские времена тоже был удар, но каким жестом? Жестом восхваления, жестом восторга. То есть все инструменты славили Бога. А сегодня удар совершенно другой. Он тупой — бум, бум, бум, бум, агрессивный.

— Вы являетесь сторонником так называемого онтологического понимания музыки. Понятно, что в беседе для журнала, ограниченной временными рамками, нельзя это подробно разъяснить, но вот нашим читателям как дать понять, что вы пони-



маете под сущностью музыки? В чём её природа, в чём её сущность?

— Раньше говорили не «сущность», а «суть». Я бы взял в качестве отправной точки здесь богословский подход. Музыка в основе своей имеет мысль Божию об этом предмете. Вот я своих учеников учу так. Ведь если музыкальные средства — это какие-то винтики, которые вы выкрутили из целого, — это будет одно. Из винтиков никогда не получится чудо. Но если представить, что это мысли божьи, — меняется полностью восприятие музыкального языка. Это то, что Максим Исповедник называл «малый логос бытия». Это различные доминанты, функции гармонические. Такой подход не может не окрылять. Или более простая аналогия — слова. Если мы их понимаем как деревяшки, как условные вербальные знаки — никогда не получится высокого произведения. Каждое слово нужно видеть в его последней глубине. И тогда начинаются чудеса великих поэтов, появляются шедевры. Что сделал Пушкин? Он дал такую ослепительную ясность — и в своей детскости, и в своей серьёзности. Это предельная точность, высота, духовная точность.

Всё начинается с правильного отношения к средствам. Давайте зададим себе такой вопрос — почему у всех народов мира удивление, вопрос, просьба всегда интонационно идут на повышение? Вероятно, потому, что вы же не будете просить о помощи и даре нижние сущности, каких-то хтонических существ. Поэтому всё начинается с недоумения и из удивления, как говорили великие философы античности. И вот когда мы раскрываемся Богу в этом недоумении, в этом смирении, тогда приходят ответы. Раз вопрос — значит, будет ответ. Стучите, и отворят вам. Сейчас никто не вопрошает, вопросителей нет, нет тех самых почемучек.

— **Дети стали какими-то буками. Они замыкаются в себе. Если ещё в раннем возрасте это качество есть, потом как будто вырастает какая-то кора защитная...**

— Знаете, что это за кора? Кора аутизма. Что такое любознательность детская? Дети ведь философы, они хотят всё узнать. Была передача по радио, и ребёночек спрашивает: «Почему небо такое синее?» И учительница начинает ему объяснять про законы преломления, отражения. «А-а-а...» — разочарованно тянет ребёночек. Его надули, обманули. Он же не спрашивал, почему синее, а он спрашивал, почему *такое* синее.



— **То есть почему оно такое прекрасное, он хотел понять.**

— Да, конечно. А прямо спросила одна девочка Кабалевского, человека ориентации материалистической, конечно: «Почему музыка такая красивая?» Что он мог ответить? Бах бы ответил, Бетховен ответил бы. Великие мастера прошлого указали бы на ту силу, которая поднимает дух человека. Такое ощущение, что стержень лопнул и мы стали существами плоскостными. Если бы мы были плоскими существами, какими-то такими тараканами, которые просто не могут поднять голову, — и как таким существам догадаться о другом измерении? Смысл и всякое откровение приходят, конечно, свыше. И когда этого нет, то человек мгновенно схлопывается, становится мелюзгой. Сейчас эта деградация антропологическая идёт очень быстрым темпом. И я не знаю, можно ли это выправить...

— **Вы в своей книге употребляете такой интересный термин — «чудище мирового антистиля». Вообще, что такое «антистиль»? Это новый термин, насколько я понимаю. До вас его не было.**

— Да, не было. Тут важно вот что понять. Во-первых, сначала — что такое стиль? Стиль — это не просто своеобразие, то, по чему мы узнаем музыку того или иного периода,

того или иного композитора. К своеобразию ещё нужно добавить высоту и красоту. Потому что захотелось ли бы вам, например, исследовать мимику бандита? Да не хочется как-то, понимаете? Отсюда несколько великих стилей — барокко, классицизм, романтизм, также есть малые стили, допустим, бидермейер, очень хороший, очень добрый, но такой несколько сниженный. И вот малые стили — это как бы уставшие стили, идёт постепенно измельчание, выдыхание эстетики, расслабление...

А что касается антистиля, я считаю, что было два кулака дьявола, и ни в одном из них истины нет. Сначала был авангардизм, у него было два пика — 1910-е годы, начало века, и потом, в музыке по крайней мере, Холопов называет «авангард-2», это — середина XX века, следующая волна, идущая от новой венской школы Шенберга.

А с 1968 года наступил постмодернизм. Этому соответствуют известные политические события, сексуальная революция, взрыв массовых аборт. И пошло-поехало. Характерный приём постмодернизма — это эклектика. Эклектика всегда была порицающим термином, и вдруг она стала поощрительным термином. Шнитке как композитор и как теоретик этим занимался, и в 1972 году на конгрессе в Москве он выступил с идеей полистилистики. А это уже не эклектика.

— **А при всём уважении к Шнитке, нет ли здесь попытки приукрасить, то есть превратить эклектику в полистилистику, излишне облагородить эту тенденцию?**

— Нет, дело всё в том, что это разные явления. Мне, кстати, пришлось немножко защищать Шнитке в печати, потому что это было действительно открытие. Полистилистика связана с тем, что можно стиль сделать не однородным, а диалогичным. И тогда можно сочетать жанры и стили друг с другом и таким образом выражать всё многообразие жизненных ситуаций. Потому что стиль обобщает личность живущего, а жанры обобщают способы бытия живущего, и таким образом возникает жанр панорамы. Через это музыка увеличила свою силу воздействия, расширилась палитра музыкальных средств. Можно как бы «беседовать» с прошлыми стилями, работать на контрасте. И Шнитке реализовал эту философию в собственной музыке.

— **Но в чём всё-таки суть антистиля? Насколько я понял вас, у него есть две основные стороны, одна из них — это новизна любой ценой, потребность в новизне становится своего рода сладострастием. Вторая сторона, в постмодернизме в большей степени она проявилась, — это уже такое переворачивание, когда высокое и низкое не просто перемешиваются, а меняются местами.**





— Да-да-да. Вы очень хорошо это говорите.

Лао-цзы учил так, что, когда высшее наверху, а нижнее внизу, всё хорошо идёт в Поднебесной, но когда они меняются местами, тогда приходится держать язык за зубами. Очень трудно говорить — «да выключи эту волюнку, дребедень». Теперь уже культивируется потребность в грязи.

Что же касается новизны, смотрите, как Леопольд Моцарт, гениальный папа, учил Вольфганга Моцарта, гения: пиши как все, только лучше всех. Но потом Бетховен искал духовную новизну как откровение.

— **Конечно, откровение всегда ново, но это другая новизна, нужно отличать.**

— Да. И действительно, в XX веке уже появляются новые тенденции, к примеру, Стравинский, который на самом деле не окончил консерваторию. Он был частным учеником Римского-Корсакова, и когда показал ему какое-то свое сочинение, Римский-Корсаков выразился так довольно деликатно: «Выкрутасы-с». Но были ведь и Прокофьев, и Рахманинов, которые шли во многом против течения эпохи и дали музыку подъёмную.

— **А как вы относитесь к творчеству массовых композиторов того времени? Например, Дунаевскому.**

— Ну давайте начнём с того, что массовые песни — это не синоним чего-то плохого, это просто форма распространения. Дунаевский, надо сказать, постепенно проникся русской широтой.

— **Ну, мне кажется, он был великий синтезатор, он взял еврейскую традицию канторов, он взял что-то из русского фольклора, что-то взял из классической музыки и создал сплав. А уже поздний Дунаевский, если посмотреть, то там очень много народных мотивов, конечно.**

— Да-да. То есть они хорошо имитировали законы русской песни, это было очень в духе народа.

— **Такая была, видимо, задача поставлена.**

— Надо признать, что идея справедливости тогда вдохновила русскую культуру советского периода, это была в основе своей та же русская культура.

— **Миллионы людей ещё 50–60 лет назад были глубоко погружены в корни фоль-**



клорной культуры, которая подпитывала и держала в себе цивилизацию. То есть наряду с высокой культурой, окормлявшей сверху интеллигенцию и людей утончённых, была ещё огромная низовая культура. И она тоже уходит в прошлое, отходит на второй план, и её вытесняет теперь уже массовая культура, атомизированная, ритмизированная, с умирающим мелосом. На ваш взгляд, как знатока, пласт народной культуры в каком-то, может быть, модифицированном виде вернёт утраченные позиции или это необратимо?

— Знаете, это очень больной вопрос. Об этом можно много говорить. Понимаете, была такая идеология брошена — фольклор умирает, давайте будем его исследовать и хотя бы запишем. Это внушение. Знаете, бывают ятрогенные болезни (iatros — это врач), то есть болезни, внушённые врачом, вот это и произошло. Нигде почему-то она не умирала, наоборот, куда мы ни приезжаем, там обязательно есть этническая музыка.

Я вспоминаю, был такой замечательный международный фестиваль в советское время «Радуга», там конкурсы были. Знаете, я съездивался, когда нашу музыку показывали. Всюду такая великолепная музыка, а у нас... Аутентичные песни мы не знаем, кабацкая музыка идёт под видом народной. То есть мы не знаем всех пластов, мы не знаем всего многообразия.

В середине XX века фольклористы открыли очень богатое песнями белгородское село, записывали музыку. Поют одни старушки, молодёжь никак. А потом по местному радио рассказали, потом повезли в консерваторию,

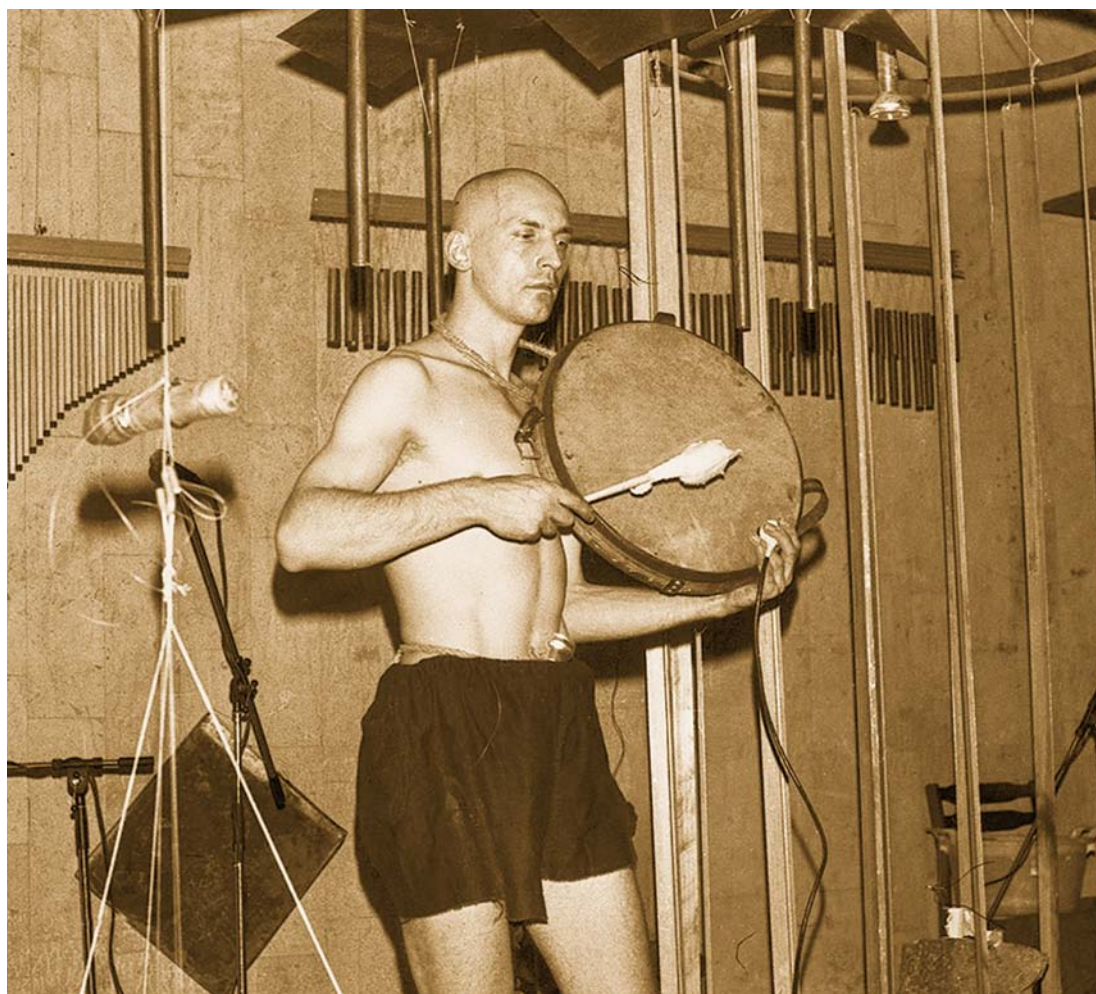
потом повезли этот хор народных мастеров в Америку, там были просто поражены. Говорили: мы-то мы думали, что в России «Берёзка» национальная музыка, а тут такое открылось. Выпустили «Песни села Подсереднее» на пластинках. И после этого вдруг к этим старушкам подобралась вся молодёжь, и все начали петь, вся деревня запела. Молодёжь стала традицию перенимать.

— **Вы правы, что этника не умирает, и фольклор не умирает, но дело в том, что вымирает носитель. Если сравнить современную деревню и деревню, которая была 60 лет назад. Тем более если говорить об аутентике. Аутентика же сохранилась в глуши, в глухих местах.**

— Вы же писали о традиции, традиция как передаётся? А вот именно так. Что к старым новым, и они теперь к старым... Сейчас время, мне кажется, благоприятное, чтобы подхватить свои традиции.

— **Всякая музыка, тем более талантливая, захватывает человека. То есть в ней есть мощное медитативное начало. Человек переносится немножко в иную реальность, в другую ипостась реальности. Возникает вопрос: а где грань между гипнотичностью и вот этой медитативностью? Ведь говорят, что современная музыка воздействует едва ли не как нейролингвистическое программирование, она кодирует человека, она его отправляет в шаманские трансы. А высокая музыка тоже ведь, можно так в кавычках сказать, «гипнотизирует» человека?**

— Нет, знаете, в чём отличие, — дело всё в том, что она исходит из позиции свободы. Что изначально хочет человек, то и даёт ему музыка. И если вы идёте не вниз, не разлагаетесь в транс, а идёте вверх, к катарсису, к святости, — разве можно назвать это гипнозом? Вы идёте вверх с трудом и преодолеваете себя, пробивая эту дорогу. Это всегда некоторый подвиг. Но наша природа падшая, нам хочется



Музыкант, художник, инсталлятор — Герман Виноградов



и другого, хочется расслабиться, отправиться по течению — и на этот запрос отвечает уже другая музыка.

— Получается, что при восхождении эффект у каждого человека уникальный. Когда два человека совершают этот выбор, они на выходе получают разные результаты, потому что у них и разные ступени подъёма, и личность своеобразная, она не теряет управления собой. Личность не теряет своей свободы при этом, она погружается в новое состояние, переходя на следующую ступень. И вот здесь возникает очень важный вопрос. Хитрость лукавого духа сегодня в области культуры заключается в том, что они попытались имитировать поиск человеком высоких духовных откровений. Потому что современная контркультурная музыка, так называемая психоделическая музыка, связана с тем, что человек впадает в иллюзию, что он испытает транс и получит некое откровение о себе, о жизни и о том, что должно быть и чего не должно быть. Это как имитация церкви, имитация духовного восхождения, имитация самосовершенствования и так далее. Много ищущих молодых людей попали в эти сети. Не говоря уже о том, что эти трансовые направления музыки были тесно связаны с наркотиками. Наркотики как стимуляторы вместе с новым ритмом создавали единый комплекс воздействия на психику человека.

— В православии есть очень точный термин, описывающий то, о чём вы говорите, этот термин — «прелесть». В шедеврах всегда есть некоторая трезвенность. А в психоделике происходит самоупоеание от иллюзии собственной высоты, это убаюкивает сознание, человек думает, что он уже почти святой...

Наша цель не как в Индии, где материя — это майя, то есть заблуждение. А у нас другая цель — преображение. Понятно, что Царства Божьего на земле не будет, но в каждый момент мы должны делать шаг к преображению себя, каждую литургию, каждое музыкальное произведение. Мне кажется, лучше всего сказать это словами Христа, как он сказал это Серафиму Саровскому в видении. В книге Мотовилова рассказывается, что, по слову Спасителя, если человечество соберёт воедино светскую и церковную сферу, то оно спасётся. В противном случае не спасётся. Так что разделение, расхождение жизни, культуры и музыки на цер-



ковную и светскую, замыкание религиозной культуры в себе — это гибель.

— Да, отрезать мирскую сферу — это легко. Но спасение не в этом, это иллюзия спасения.

— Да, потому что для чего нужна светская сфера жизни, а соответственно и светская музыка? Ведь цель не в том, чтобы прийти в храм, это было бы воскресное христианство. Самая главная сфера жизни — это многообразие общения, многообразие людей. Мне очень нравится мысль Иоанна Златоуста, говорившего, для чего различны дарования. Они различны для любви. Если бы все были одинаковыми, были бы клонами друг друга, им нечего было бы друг другу дарить. Вроде того что у вас 100 рублей, и у меня 100 рублей, мы с вами можем только ими меняться. Ну и что получится?

— Любви не будет.

— Не будет. Всегда нужно помогать, делиться. И не только деньгами; у кого-то есть вера, у кого-то знания, у кого-то мудрость, у кого-то энергия, у кого-то спокойствие духа. Цель в том, чтобы преобразиться и выйти преображёнными из храма в мир. А преображение предполагает, что мы не оставляем этот мир, мы и его через себя преображаем тоже. И музыкальный дар предназначен к этому.

Что изначально хочет человек, то и даёт ему музыка. И если вы идёте не вниз, не разлагаетесь в трансе, а идёте вверх, к катарсису, к святости, — разве можно назвать это гипнозом? С высокой музыкой вы идёте вверх с трудом и преодолеваете себя, пробивая эту дорогу. Это всегда некоторый подвиг.



«Наш конкурс продвигает русскую музыку во всём мире...»

«К музыке нужно приучать, музыкой — просвещать», — утверждает Юрий БОГДАНОВ, выдающийся музыкант, заслуженный артист России, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, постоянный член Изборского клуба. В ходе беседы со своим коллегой по клубу философом Виталием АВЕРЬЯНОВЫМ он рассказал об организуемом им в декабре этого года I Международном фортепианном конкурсе русской музыки.





— Некоторые мыслители говорят о том, что на современный мир наступают стихия «безмузыкальности». Это парадоксальное утверждение, потому что, с одной стороны, возникло огромное количество центров звукозаписи, продюсерских контор, новых филармоний, музыкальных радиостанций и цифровых сервисов и т.д. Чисто количественно музыки стало гораздо больше, образовался целый «звуковой вал», но, видимо, речь должна идти о качестве. Проблема, говорят, в том, что «безмузыкальность» становится качеством самой музыки. Как вы считаете, имеет ли место такая тенденция?

— Безусловно, если даже брать относительно небольшой отрезок времени — скажем, то, что было в Советском Союзе, и то, что есть сейчас, — очень много кардинальных различий можно увидеть. В Советском Союзе в основе политики партии и правительства была идеология. После того как это исчезло, никакая новая идеология у нас не закрепилась, если не считать идеологию денег. Получение прибыли становится сверхзадачей развития человека, причём с детства.

Советский Союз — это наиболее образованное государство, наиболее читающее государство, но оно же было и в музыкальном плане наиболее сильным государством. Того количества крупных композиторов, исполнителей, которых воспитали тогда, наверное, в истории никакой другой страны просто нет. СССР был страной, которая поставила музыкальное образование на государственную основу и добились выдающихся результатов. Были основаны спецшколы — такие как Центральная музыкальная школа при Московской консерватории, специальная школа при Гнесинском институте и многие другие — когда в одном учебном заведении соединялись предметы специальных дисциплин, узконаправленных (игра на рояле, скрипке и т.д.) со всеми остальными предметами. Всё в одном месте, и ребенок получал гармоничное образование с музыкальным уклоном. Действительно, такого не было нигде. И знаменитая джюльярдская школа в Нью-Йорке была создана уже по образу и подобию Московской центральной музыкальной школы.

Нашу эпоху нельзя назвать безмузыкальной — но в процентном соотношении стало гораздо меньше людей, которые уделяют музыкальному образованию такое значение, какое уделялось раньше. Раньше профессия музыканта была очень престижная, музыканты выезжали за рубеж, на конкурсы, на гастролы. За выдающиеся

результаты государство им бесплатно выделяло квартиры, другие блага. Сейчас же получается, что люди должны сами думать, кому они нужны.

А музыкальная сфера тонкая. Есть такая организация — филармония, которая занимается концертно-музыкальной деятельностью. Но сейчас, насколько я знаю, практически даже и трудовых книжек там никто не держит, просто заключается какой-то договор на проведение концерта, и этим дело ограничивается. И вот вопрос: а где работать исполнителям? Где работать в особенности пианистам? Именно классы фортепиано самые укомплектованные до сих пор. Ведь пианисты играют с оркестром лишь как солисты. А круг солистов по определению ограничен.

Многие музыканты стали уезжать за рубеж после 1991 года, потому что было очень сложно выживать. Все помнят это время, 90-е годы, когда многие специалисты уезжали по причине невостребованности на родине. Это коснулось и музыкантов. Но затем наступил перелом, потому что с какого-то времени музыканты наши там тоже стали никому не нужны.

— Почему?

— Потому что наши же музыканты заняли все места, которые были там.

— Даже так?

— Конечно. Если вы возьмёте Германию, то практически в каждом хохшеле есть русский педагог, который там уже работает, потому что он уехал 20–30 лет назад.

— Это, кстати, доказательство того, о чём вы говорили в начале — что наша система музыкальной подготовки была самая мощная.

— Конечно. Это статистика опять-таки.

Я всегда и везде говорю, насколько мне позволяют мои возможности, что именно культура, а не экономика должна стоять во главе любого социального преобразования. Потому что когда всем правит экономика, в этом случае не работают главные нравственные законы. Например, заповедь «Не укради». Почему люди воруют, обманывают? Потому что, по-видимому, нет внутреннего ограничителя, нравственного барьера. Они, может быть, думают: «все так делают, и я так делаю». Ведь раньше было понятие «слово чести», например, — ты сказал, и ты сделал. Не надо было писать расписку, потому что ты дал слово. Сейчас наши отношения, в которых мы живём, чисто товарно-денежные, любое действие должно приносить прибыль. А если это действие не приносит прибыли, значит, тот,



кто это делает, выражаясь по-современному, «лох». Ужасно само это слово, безусловно.

— Ваша мысль о том, что в корне идеологии должна быть культура, а не экономика, самоочевидна, даже без апелляции к нравственным и духовным ценностям. Потому что идеология — по своему происхождению это и есть не что иное, как феномен культуры. Она не относится к экономике, экономика является для неё средой, приводными ремнями — чем-то прикладным. Идеология рождается там, где есть культурный заряд, где есть культурная энергия. Иначе она просто не может возникнуть. Поэтому ваш тезис верен даже с формальной точки зрения.

— Видите, мы живём в такое время, что это надо не то что доказывать, но надо, по крайней мере, об этом говорить.

— В наше время говорят так: если вы создаёте идеологию, вы должны озаботиться тем, а кому вы её будете продавать. Идеологию должен кто-то купить — вот логика нашего времени. Вы должны, прежде чем создавать культурный продукт, задуматься о том, а где и как вы будете его продавать. Творца нужно превратить в менеджера, торговца, бухгалтера, финансиста. Иначе он плохой творец. Такая логика.

— Поэтому мы имеем те проблемы, которые мы имеем.

— Это и есть безмузыкальность. То есть внешне, опять же, музыки может быть очень много, но она является фоном. А безмузыкальной становится сама жизнь.

— Какой становится жизнь, в каком направлении развивается жизнь — всё же зависит от человека и от людей, от конкретного человека и от общества. У нас есть проблемы с сообществом граждан. Существуют такие маленькие страны, как Исландия или Лихтенштейн, живущие по принципу коммуны. И, например, вы не можете стать гражданином Лихтенштейна, даже если президент Лихтенштейна вам даровал бы гражданство. Он не имеет права вам даровать никакое гражданство. Вы должны сделать что-то хорошее, и не одно дело, а много хорошего для коммуны, чтобы все решили, что вы достойны гражданства Лихтенштейна.

На мой взгляд, нужно начать именно с культуры, с музыкальной культуры. Если все 100% детей будут учиться в музыкальных школах, то жизнь уже сильно изменится. Почему? Потому что, по статистике — а это голая статистика, — процент преступлений, процент приводов в милицию или каких-то асоциальных поступков у тех, кто ходит в музыкальные школы, близок к нулю. Это просто рекомендация, которую я могу дать.

— Могу поделиться личным опытом. Я человек достаточно музыкальный, всю жизнь живу с музыкой, пишу песни и так далее. Если я, допустим, внутренне напеваю песню или мелодию, когда иду куда-то или передвигаюсь за рулём, то всё обстоит благополучно. Музыка, видимо, программирует правильные решения, даже правильные движения и реакции. Я вспоминаю знаменитую песню 30-х годов — «тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадёт». Казалось бы, это просто риторика, а на поверку это мысль достаточно глубокая и, может быть, даже выстраданная мысль.



Сергей Васильевич Рахманинов — русский композитор, пианист, дирижёр. Синтезировал в своём творчестве принципы петербургской и московской композиторских школ (а также традиции западноевропейской музыки) и создал свой оригинальный стиль



Я бы хотел, всё-таки возвратиться к советскому опыту, мы с вами оба оттуда родом, наше детство и отрочество прошло в СССР. В те годы, включая радиоприемник, ты всё время слышал классическую музыку. Она была фоном нашей жизни, а для кого-то более чем фоном, потому что она постепенно проникала внутрь и что-то меняла.

— И песни ещё мы слушали. Советскую песню.

— Мы слушали многое. Мы слушали песни, мы марши слушали.

— Да.

— Но я хочу сказать, что такого количества классической музыки, как через советский радиоприемник, вряд ли где кто когда слушал. Это тоже был мощнейший фактор воспитания. Надо отдавать себе отчет, что среди советских людей была некая, может быть, даже усталость от большого количества классической музыки. Тем не менее воспитательный эффект, преобразовательный эффект был мощный. И в том числе, наверное, как вы говорите, это меняло нравственный климат.

— Моё глубокое убеждение, что помимо всего прочего, о чём вы совершенно правильно сказали, понимание классической музыки развивает способность мыслить. Таким образом, пройдя понимание музыкальной грамоты, музыкальных основ, ты добиваешься иного качества мышления. Поэтому, мне кажется, особенно что касается интеллектуального развития, науки, — очень важно, когда у человека есть этот детский задел.

Очень важно заметить, что речь сейчас не идёт о 100-процентно профессиональном образовании, чтобы у нас весь народ тут же стал Рихтерами или Ойстрахами, а речь идёт просто об общем развитии, в котором роль музыкального образования очень большая, когда люди начинают понимать, чувствовать классическую музыку. А не выключают приёмник, если, не дай бог, услышали какую-нибудь симфонию.

Когда меня спрашивают: «А в чём роль педагога в музыкальной школе?» — я говорю: задача педагога в том, чтобы ваш ученик полюбил классическую музыку, чтобы он её начал понимать. И когда он вырастет, станет взрослым, и у него будет профессия врача, учителя, бизнесмена или политика, чтобы он, когда услышит классику, не выключил радио, а, наоборот, сделал погромче, потому что ему это нравится.

— То есть фактически — это можно так немножко цинично, может быть, сказать — нуж-



но человека с детства приучать к высокому, а не к низкому.

— Приучать и, может быть, просвещать — более высокое слово. Приучать и просвещать.

— И здесь возникает вот какой интересный вопрос. Как это соотносится с внутренней стратификацией общества? Ведь понятно, что люди разные. Разная склонность к музыке у людей, разные таланты, в том числе таланты восприятия. Есть низкие жанры, высокие, массовая культура, элитарная. Ведь в Советском Союзе был создан определённый формат подачи культуры, и была построена определённая система целеустремлённости всей культуры, в том числе и широкой народной культуры, вверх. Это был могучий, утопический проект, но он воспитал несколько поколений людей, которых не было ни до, ни после, и, видимо, уже не получится.

— Да, это правда.

— Но Запад переиграл СССР в том плане, что сделал ставку на массовую культуру, и в массовой культуре они добились — не скажу, что лучших результатов, потому что это вопрос вкуса, — но определённого перевеса эстрады, рока, контркультурной музыки над нашими аналогами. Они добились более высокой степени агрессивного, цепляющего воздействия на ту неокрепшую душу, которая ещё делает выбор, которая ещё сомневается, что ей нужно. Опять же, играя на каких-то низменных инстинктах, играя на каких-то более поверхностных, не требующих работы над собой мотивах.

— У нас на протяжении веков идёт некая борьба. В данном случае те силы, о которых вы сказали, поняли, как повернуть музыку таким образом, чтобы она не создала, а принижала, использовала инстинкты и рефлекс в нас. Я сейчас гово-



рю про выплеск энергии, который происходит на рок-концертах, когда звучит очень громкая музыка, очень большие децибелы, фактически вы не можете разобрать слова, которые там исполняются. Зато есть жёсткий ритм, и есть желание следовать этому ритму и перестать задумываться обо всем, что происходит помимо этого, а значит, входить в некий транс вместе с этой музыкой.

Эти силы осознали, что такая музыка может иметь колоссальное воздействие, прежде всего на молодежь. Музыка — это великое искусство, но манипуляция с музыкой и использование её во вред тоже возможно. Я за то, чтобы в обществе были институты, которые выносят определённые пожелания и определённые рекомендации, что хорошо, а что плохо.

В послевоенное время наше государство боролось с западными, «буржуазными» веяниями в музыке, сдерживала их. Музыка была одним из атрибутов борьбы двух систем. Я полагаю, что геополитика существует, и мировое закулисье тоже существует, и музыка в XX веке рассматривалась в том числе как важное оружие.

— **Не кажется ли вам, что в XX веке значительно выросла роль попыток манипуляции искусством со стороны крупного капитала, продюсерских центров, таких институтов, как Голливуд?**

— Это однозначно, конечно. Музыка играет главнейшую роль для формирования человеческого мышления. Но понимая это, вы можете формировать это мышление с нужной вам целью. И если крупный капитал это понимает, то он делает всё, чтобы сформировать общество потребления посредством той же музыки.

В настоящее время — посредством рэпа, панк-рока, хард-рока, трэша, всевозможных психоделических направлений и т. д. На мой взгляд, эти стили созданы только для того, чтобы увести сознание неокрепших молодых умов от истины, от сути.

— **И сделать более управляемыми в рамках этого самого общества потребления.**

— Конечно, и обеспечивать управление обществом, которое должно всегда смотреть рекламу и покупать новую версию товара. Тратить свои деньги на обогащение того самого капитала, который все эти продукты выпускает.

Безусловно, среди новых течений встречались очень талантливые явления, та же группа Beatles... Они умудрялись писать хорошие мелодии, которые вошли в классику, в классику рока, и в то же время они несли разрушение. Почему? Потому что они постоянно понижали планку. После них следующие группы понижали её ещё дальше и так далее.



Сергей Сергеевич Прокофьев — русский и советский композитор, пианист, дирижёр, создавший собственный новаторский стиль



— При этом и у нас, и на Западе есть государственная политика в области искусства, везде и всегда она была.

— Безусловно, да. Хотя у нас есть такой рок-музыкант — Шнуров, который на последнем совете сказал, что Министерство культуры надо разогнать. И я думаю, что он это искренне сказал.

— Мне кажется, не просто искренне, а сознательно это сказал. Вообще, Шнур — очень неглупый человек, он имеет философское образование. Всё, что он делает, как бы мы к этому ни относились, он делает сознательно, в том числе и свои заявления.

— Да. Если Министерство культуры — это орган развития культуры с расчётом на определённое будущее, то, наверное, есть и такие институты, которые формируют мировоззрение, но стараются, чтобы человечество не задумывалось об их существовании.

— Я общался в последнее время со многими музыкальными критиками и деятелями, и настроение среди образованной части людей, которые следят за этим и исследуют эти вещи, сейчас склоняется к тому, что надо потихонечку возвращать в каком-то современном виде цензуру. Здесь призыв Шнура в каком-то смысле, может быть, провокационный, и он является неким маркером того, что общество созревает уже до противоположных настроений.

— Мне кажется, что проведение настоящей государственной политики в области культуры неразрывно связано с созданием политики в области средств массовой информации. И пока средства массовой информации будут жить за счёт рекламы, мы ничего не поменяем. Потому что, естественно, рекламодатель хочет дать свои рекламные ролики в самые рейтинговые программы, и если разрешат порнографию, то реклама уйдёт в порнографические передачи.

— Рекламодатель — это как раз и есть экономическая мотивация. Владельцы бизнеса, которым надо что-то продать, мотивированы давать туда рекламу не потому, что им эти передачи нравятся, а потому, что «золотой телец» диктует. Он им диктует, а через них диктует всему обществу. Вот в чём порочность такого подхода и своего рода замкнутый круг.

Александр Андреевич Проханов, статьёй которого наш номер журнала будет открываться, посвятил её русской песне, русским хорам. Там говорится, что сейчас огромной



популярностью пользуется рэп, рэп-батлы у молодёжи. А в сталинские времена повсюду создавались народные хоры, говорит Проханов. И через народные хоры, во-первых, прививалась определённая культура, во-вторых, возрождалась старая русская песня, создавалась и культивировалась новая, советская песня. И те люди, которые прошли через эти хоры, они уже обладали определённым иммунитетом к разным контркультурным воздействиям.

И возникает вопрос: можно ли в XXI веке попробовать повторить этот подвиг, сделать какое-то аналогичное решение?

— Я согласен полностью. Приобщение людей к музыке начинается с песни, с пения, с мелодии. Поэтому очень умно, что в Советском Союзе оно шло через пение в хоре... Сейчас, безусловно, надо возрождать культуру пения массово. А следующий шаг — это искусство выражения мелодии на музыкальном инструменте.

— Полновесно оценить советский период мы сможем только через какое-то время. Потому что, как пишет один из наших аналитиков, мы до сих пор не понимаем, какое богатство мы тогда обрели. Потому что именно в этот период, в эти 70 лет основные сокровища мировой культуры и литературы были переведены на русский язык, причём на очень высоком уровне. Таким образом, русский язык



стал транслятором — единственным в мире, английский на тот момент даже отставал, — мировой классики разных цивилизаций.

— Вы сейчас сказали про транслятор традиций — и в этой связи я вспомнил, чем занимаюсь в данный момент. Я провожу фестивали, при поддержке Россотрудничества и Фонда президентских грантов. Это фестивали русской музыки за рубежом, которые, в свою очередь, готовят проведение I Международного конкурса русской музыки в Рязани в декабре этого года. Это масштабнейший проект по популяризации, по продвижению не только тех композиторов, которые в принципе не нуждаются в популяризации и продвижении, — таких как Прокофьев, Шостакович, Чайковский, Рахманинов, Скрябин, — но и других композиторов. Я могу назвать более ста фамилий великих русских композиторов, которые могут быть в силу разных факторов не так часто исполняемыми, как музыка Прокофьева или Рахманинова, но в то же время это огромный пласт русской музыкальной культуры, который мы надеемся тоже охватить в этих фестивалях. Такие фестивали уже прошли в Армении, в Астане (теперь город Нур-Султан), в Минске, в Берлине, в Париже, в Пекине, в Тель-Авиве. Впереди ещё будет Рим, Баку, Вашингтон.

Всё это будет предварять то главное событие, которое пройдёт в декабре в Рязани.

— На этих фестивалях происходит отбор лучших исполнителей.

— Да, пианистов, потому что это фортепианный фестиваль. В то же время помимо отбора лучших пианистов происходит просто популяризация русской музыки за счёт того, что исполнитель русский и зарубежный (что очень важно) играют музыку русских композиторов в тех странах, которые я перечислил. То есть если мы находимся в Минске, то обязательно должен быть белорусский музыкант, в Израиле — еврейский, в Китае это будет китайский пианист и так далее. Очень важно, чтобы эти музыканты играли русскую музыку и ретранслировали её потом в своих странах, прививали своим ученикам, а те, в свою очередь, продолжали традиции, которые помогают постигать нашу музыкальную культуру, привязываться к ней.

— В программе и фестивалей, и конкурса — только русские композиторы?

— Да, совершенно верно. И я прошу заметить, что наряду с музыкой известных композиторов я могу вам назвать фамилии начиная с Борт-



Святослав Теофилович Рихтер — один из крупнейших пианистов XX века, чья виртуозная техника сочеталась с огромным репертуаром и глубиной интерпретаций



нянского. Не только Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков, Аренин, Глазунов, Танеев, Лядов, Метнер. Далее, ближе к нам по времени, — Мясковский, Хренников, Шнитке, Денисов, Губайдулина, Борис Чайковский и так далее. И очень хочется, чтобы вся эта палитра тоже была охвачена.

В финале конкурса, который пройдёт в Рязани, будут участвовать около 50–60 лучших исполнителей, для награждения победителей формируется премиальный фонд. Есть две возрастные группы участников — до 18 лет и от 18 до 30 лет. Победитель в старшей группе: первая премия — миллион рублей, вторая премия — 750 тысяч, третья — 500 тысяч и четвёртая премия — 250 тысяч рублей. В младшей группе: первая премия — 500 тысяч, вторая — 300, третья — 200 и четвёртая — 100 тысяч рублей. Конкурс состоит из трёх туров. На первом туре надо играть обязательно полифоническое произведение русского композитора. Потом исполнение этюдов русского композитора. Это является обязательным. Второй этап — это уже исполнение крупного сочинения (например, сонаты) русского композитора. Это может быть соната Метнера, или соната Шостаковича, или соната Скрябина, или соната Прокофьева, или соната Рахманинова — по выбору участника.

Существует список композиторов, как я их перечислил, от Бортнянского до фактически ныне живущих композиторов, которых надо сыграть. Этот список складывается из полусотни фамилий. Ты можешь выбрать одно произведение, но обязательно из этого списка. Дальше — обязательно произведение, написанное в последнее время.

— **Современное.**

— Да. Я могу сказать, что 24 прелюдии современного композитора Вадима Кулёва обязательны для исполнения, нужно выбрать одну из прелюдий. Плюс свободная программа. В финале — исполнение концерта с оркестром. В младшей группе это один концерт, в старшей группе — два концерта с оркестром, что довольно трудно для пианиста.

Сейчас мы как раз находимся в эпицентре подготовки к этому празднику русской музыки.

— **Мы начинали разговор, если помните, с безмузыкальности современного мира. Я приведу одну маленькую иллюстрацию. Я просто помню своё детство и отрочество, и когда мы оказывались в компаниях родственников, друзей, знакомых и были**



какие-то застолья, как правило, они сопровождались пением — либо хоровым, либо близким к тому. Нет у вас ощущения, что сейчас эта традиция куда-то уходит из нашей национальной жизни?

— Я бы так не сказал. На самом деле в принципе сейчас люди стали меньше собираться за столами. Но если собираются, то всё это продолжается. Вот даже в те редкие моменты, когда Изборский клуб собирается за столом, а не на официальные заседания, всё равно это всё кончается песней.

— **Изборский клуб — это всё-таки особое собрание, я бы его не стал называть типичным. Я говорю об обычных семьях, о каких-то соседских отношениях.**

— Поверьте мне, когда всё-таки собираются, то песня звучит. Может быть, кто-то играет на гитаре, может быть, кто-то играет на фортепиано, может быть, просто поют или даже, может быть, просто ставят пластинку, но что-то такое происходит.

— **Согласен с вами. Ну что ж, замечательно.**

— Спасибо огромное! Благодарю вас, Виталий Владимирович.

— **И вам, Юрий Александрович, большое спасибо за беседу!**

Мы надеемся охватить в своих фестивалях огромный пласт русской музыкальной культуры. Такие фестивали уже прошли в Армении, в Астане (теперь город Нур-Султан), в Минске, в Берлине, в Париже, в Пекине, в Тель-Авиве. Впереди ещё будут Рим, Баку, Вашингтон. Всё это будет предварять то главное событие, которое пройдёт в декабре в Рязани.



«В музыкальной индустрии произошла революция»

Современный русский фолк не должен быть архаичным, он должен идти как суперпоезд на воздушной подушке

Интервью с музыкантом, лауреатом премии «Золотой граммофон», музыкальным продюсером Александром ЯКОВЛЕВЫМ





Александр, хотелось бы относительно больших, долгих процессов и тенденций в отечественной музыке услышать точку зрения музыканта и продюсера, занимающегося в основном эстрадными проектами. Первый вопрос в этой связи: можно ли считать нашу эпоху революционной, имея в виду технологический переход к цифровым и сетевым носителям и новые программные возможности для композиторов и исполнителей?

— Думаю, что последние 30, может быть, 40 лет — однозначно революционное время как для авторов, композиторов, поэтов, музыкантов, так и для индустрии обслуживания, то есть менеджмента, рекорд-компаний, лейблов. Раньше было всё достаточно ясно, просто и понятно. Ребята в гараже играли песни, причём это касалось любого направления музыки — поп или рок, не имеет значения. Потом материал записывался на кассетку, приносился некоему продюсеру. Продюсер ангажировал, резервировал студию, производил первичную запись проекта, на основании которой уже принималось решение, что с этим проектом делать. Собственно, то же самое происходит и сейчас, только в разы проще. Сегодня есть компьютер, на который устанавливается софт, порой даже нелегальный. И в микрофон за 150 рублей и с гитарой за 5 тысяч рублей делается приличная демозапись. Соответственно, путь от гаража до демозаписи сократился в разы.

Что касается индустрии, производства, всё ушло, как мы говорим, в «коробки», то есть в компьютеры. В компьютере можно создать трек, который станет шлягером. Соответственно, затраты на производство музыкального материала существенно уменьшились. Всё, что касается имитации аналогового оборудования в плане приборов с ручками — компрессоров, лимитеров, деэсеров, энхансеров, обработок, эквалайзеров, — всё это давно уже существует в виртуальных плагиных, в виртуальных репликах.

Изменения коснулись и собственно шоу-бизнеса. Раньше принцип был такой: реализовал копию — заработал копеечку, основной бизнес строился именно на продажах. Артист получал роялти, рекордкомпания получала свою долю, продюсер — свою. На сегодняшний день самый главный путь от производителя до потребителя сократился донельзя. Существуют цифровые мировые площадки, такие как iTunes, Deezer, Spotify и так далее. У нас есть свои агрегаторы, такие как «ВКонтакте», «Одноклассники». Сегодня автор и создатель музыкального материала способен сам выкладывать его в Сеть. Тем самым, мягко

говоря, уничтожается индустрия зарабатывания денег. Сегодня Google за скромную подписку, в районе 3–5 долларов, обеспечивает для слушателя поток всей музыкальной информации, которая существует.

Все старые носители, в том числе и CD, стремительно отмирают. На смену им идут флешки. Есть возможность всё послушать через цифровой агрегатор, будучи подписчиком Apple Music, Google Music, «ВКонтакте», Boom. Ты можешь, по сути, добраться до любого трека. Для информации: на сегодняшний день **ежедневный музыкальный поток на портале Beatport — это самый популярный мировой портал танцевальной музыки — составляет полторы-две тысячи треков в сутки.**

Все это революция — вне всяких сомнений. А к чему она приведёт — пока непонятно.

Но что касается творческой составляющей, на мой взгляд, происходит музыкальная деградация, потому как, будучи профессиональным музыкантом, я в состоянии оценить мелодическую, гармоническую, музыкальную ценность произведения. Всё более популярными становятся достаточно неприхотливые, даже тупые вещи и в музыкальном плане, и в плане текста.

Возьмём тексты. Есенины не нужны. Нужны скороговорки, аббревиатуры, какие-то словесные игрушки, не имеющие отношения к поэзии, вроде: «Мама-мама Люба, давай-давай». Я очень близко дружу, к примеру, с Александром Шагановым — это автор очень интересных, красивых песен, в том числе таких коллективов, как «Любэ», «Иванушки», «Чёрный кофе», «Рондо». Он сейчас крайне страдает, потому что то слово, которому он обучен, никому не нужно. Но если даже вслушаться в песни «Ласкового мая» 1985 года, в них смысловое наполнение намного выше, чем сегодняшний коммерческий вал. Ну а ранняя Алла Пугачёва теперь на этом фоне вообще смотрится как исполнитель фантастических по своему уровню текстов, мелодий.

Сегодня в коммерческой музыке работает точная промышленная бизнес-машина. Синглы, треки живут крайне мало. Хиты живут, я полагаю, до года и более. А срок жизни обычного трека — месяц-два.

— Эти тенденции, о которых вы говорите, необратимы?

— Вы знаете, в музыке существует, как и в природе, определённая закономерность — некая цикличность. Мне видится, что мы всё равно придём к содержательным явлениям в музыке. И это произойдёт тогда, когда современный мейн-



стрим — хип-хоп, рэп, который сейчас повально засыпает уши нашей молодёжи, ей надоеет, и она из него вырастет. Плохой, некачественной музыкой слушатель наедается в среднем за два года. Он либо уйдёт в маргинальную среду, либо уйдёт от музыки вообще, разочаровавшись в ней; либо найдёт себе какого-то приоритетного, более взрослого автора.

Такие исполнители, как Гребенщиков, Шевчук, Земфира или даже группа «Руки вверх», отличаются тем, что их слушатели, полюбив их однажды, идут с ними дальше. И эти артисты взрослеют, развиваются вместе со своей аудиторией. А разовые проекты, как шприцы одноразовые, — не имеют шансов на выживание.

— У России своя специфика, своя природа музыкального мышления. И если это так, то есть ли шансы в XXI веке нам не идти в фарватере глобальных трендов, которые навязывают мировые продюсеры, а создавать собственные тренды?

— Здесь важна творческая составляющая. Приведу один пример. В прошлом веке шведы, без какой-либо связи с главными на тот момент центрами музыкальной поп-индустрии, поймали золотую птицу за хвост. И удерживали лидерство, начиная со Стига Андерсона, Макса Мартина и до современных, таких как Юхан Шустер. Начали писать коммерческую, прибыльную, «выгодную» музыку, создали очень слаженные коллективы, используя для продвижения в мире английский язык. В чём главный секрет их успеха? Шведы почувствовали мейнстрим, нашли алгоритм написания шлягеров, и Record Company, в частности, американские и европейские, пошли за ними.

Что касается творческой составляющей, на мой взгляд, происходит музыкальная деградация. Плохой, некачественной музыкой слушатель наедается в среднем за два года. Он либо уйдёт в маргинальную среду, либо уйдёт от музыки вообще, разочаровавшись в ней; либо найдёт себе какого-то приоритетного, более взрослого автора.

— Но если немного отвлечься от популярной, молодёжной музыки. Деградация заметна во всей отечественной музыкальной культуре, если сравнивать с прошлым? Или в других стилях, в серьёзной музыке другие тенденции?

— Если мы будем говорить о Советском Союзе — это была действительно уникальная страна. Такой больше, наверное, не будет. Существовала огромная палитра музыкальной индустрии — от казахов, бурятов, играющих на бубнах и поющих гортанными приёмами, до фантастических кавказских, грузинских вокалистов, «сумасшедших» украинских «переливающихся» вокалистов. И так практически во всех сферах культуры.

Что касается образования — композиторская, музыковедческая школа у нас и сейчас фантастическая. Академическая профессура в Советском Союзе и в России в первую очередь — это киты. Московская консерватория, Ленинградская консерватория, Киевская консерватория всегда были лучшими в мире музыкальными вузами и поставщиками лучших в мире музыкантов, прежде всего пианистов, струнников, духовиков и вокалистов. Весь мир с огромным удовольствием использует наших музыкантов до сих пор. Тем не менее старая профессура уходит, к сожалению. Плеяда их учеников-музыкантов очень сильно разочаровалась, особенно это характерно для периода 90-х и нулевых годов. Тогда происходило полное уничтожение филармоний, а значит, и не было работы для музыкантов, отсутствовало материальное обеспечение, была большая коррупционная составляющая во всём, что связано с поставкой музыкальных инструментов, — всё это побуждало музыкантов уезжать.

У нас есть свой стиль, свой почерк, своя народная музыка, своя народная песня, такая же история есть в каждой стране мира — в Японии, в Китае, в Европе, в Америке. Даже в «Грэмми» существуют номинации фолковой музыки. Но у нас это не развивается. Иногда возникает впечатление, что у нас элита ненавидит русскую музыку.

Между тем потенциал фольклора очень большой. В Ирландии были свои танцы, плясали в деревнях, как и везде. Но вот пришёл один дядька и сказал: «Теперь это самый крутой стиль», — и создал шоу шотландских и ирландских танцев, которым умиляется весь мир. И уже никто не разбирается — чья эта фолк-культура, чья национальность — это просто высококлассно сделано.

— Расскажите о проекте Grand Melody Orchestra. Как родилась эта идея, как удалось собрать такую команду мастеров русской народной музыки?



— Фактически я таким образом опробовал для себя новый жанр, будучи классическим пианистом и воспитывавшимся в семье классических музыкантов. Более того, у меня отец — академик, профессор, завкафедрой народных инструментов. Фолк-этника в моей семье была всегда. Честно говоря, я был даже перекормлен всем этим — всеми этими балалайками, гуслими, баянами при довольно-таки ограниченном репертуаре, который существовал в советское время.

Но вот наступил момент, когда поднадоела поп-музыка, которой я занимаюсь. Причём это не только чистое поп-направление, есть и рокерские, и рэперские проекты. Но во всём этом я вижу приметы серьёзной деградации. Садясь за рояль утром и играя гаммы, вспоминая скерцо Шопена си-бемоль минор, я понимаю, что через полчаса я окажусь на репетиционной базе, где будут четыре чудака читать какую-то «шнягу» о том, как они вместе собрались, хлопнули пива и попытались поймать «телку». От такого перепада у меня просто мозг замыкает. Я со своим старым другом и партнёром Александром Ивановым (прошу не путать с Александром Ивановым из «Рондо») придумал новый проект Grand Melody Orchestra.

Это современный русский народный проект, который состоит из двух абсолютно простых вещей. Первое — аутентичные музыкальные инструменты: гусли, балалайка, цимбалы, баян, очень много дудочек, перкуссия и барабаны. Второе — это наши электронные знания: компьютер, умение обращаться с синтезаторами. Совместив это, мы добились уникального музыкального звучания отечественной фолк-музыки.

Цель у нас простая — пропагандировать русскую культуру везде: в России, в Азии, в Китае, в Европе, в Америке. «Если этого не сделаем мы, просто не сделает никто» — из такого посыла мы исходим. То, как играет ту же «Калинку» Осиповский оркестр или ансамбль Пятницкого, — это круто, но это уйдёт с их поколением. А наша задача — оставить «Калинку» рядом, чтобы это был уже не музыкальный «тепловоз», как у них, а суперпоезд на воздушной подушке. Это должно быть современно, но при этом крайне мелодично, с уважением к традициям. Русский фолк не должен быть архаичным.

Кого мы собрали? Все музыканты коллектива — это очень талантливые молодые ребята, в среднем 30 лет, лауреаты и дипломанты российских международных исполнительских конкурсов, действующие солисты больших оркестров. И с нами в одной упряжке преподаватель из Гнесинки — Дмитрий Кукушкин. Помогает

очень здорово отец, накачивая своими историческими знаниями, академическими, профессорскими. Сообщество профессиональное тоже поддерживает. Многие говорят нам, что прецедентов у нас сейчас нет, поэтому мы должны пробить это направление, в этом большая надежда на будущее русской народной музыки.

— На первом диске этого коллектива есть композиция «Стенька Разин». Кому пришло в голову переплести «Из-за острова на стрежень» и песню «Битлз» Hey Jude? Есть ли здесь какая-то подоплека, или это просто шутка?

— Так получилось, что два произведения написаны на одних аккордах, а Саша Иванов, будучи фантастическим знатоком музыкальной литературы, это услышал и предложил поставить шуточный номер, когда балалаечник спорит со скрипачом. Это случайность, но это и есть настоящее творчество — собрать несобираемое, поженить неженное, в данном случае «Битлз» со «Стенькой».

Кто бы мог знать (нам недавно комплимент такой высказали), что на одной сцене будут стоять гусли, исключительно русский инструмент, и цимбалы, белорусский инструмент? Мы взяли и поставили их вместе, более того, на этих инструментах играет один человек, меняя их. Но мы-то не понимали, что здесь есть геополитическая подоплёка. Это уже потом догадались. Поэтому главное — творчество, которое преодолевает условности.





/ Андрей СМИРНОВ /



Песня и рождение «Культуры Три»





*Покажите мне народ, у которого бы больше было песен.
По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся
барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся
из сосновых брёвен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук
в руки кирпичи и, как грибы, вырастают города. Под песни баб
пеленается, женится и хоронится русский человек.*

Николай ГОГОЛЬ

*Рабочий человек должен глубоко понимать, что вёдер
и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню
и волнение сделать нельзя. Песня дороже вещей, она человека
к человеку приближает. А это трудней и нужнее всего...*

Андрей ПЛАТОНОВ

Любой сегодняшний разговор о культуре и контркультуре, о тенденциях развития национальной музыки неизбежно начинается с информационно-технологической повестки.

«Правила игры» влияют на известность и узнаваемость проектов, музыкантов, песен. Три десятилетия назад Илья Кормильцев, в те годы один из главных творцов феномена советской рок-сцены под названием «Наутилус Помпилиус», без обиняков заметил: *«Мне гораздо интереснее понять, почему против рок-музыки выступают такие яркие личности, как Белов, Астафьев, Распутин. И я их понимаю: они ж судят о рок-музыке по телевизору, на концерты им ходить некогда, а когда я смотрю телевизор и вижу наших доморощенных “металлистов” с тупыми лицами, когда слышу Леонтьева, “Прощай, столица” или “На недельку до второго...” — я по одну сторону баррикад с Распутиным и Астафьевым».*

Я далёк от мысли, что выдающиеся писатели оценили бы то, что Кормильцев посчитал бы важным и интересным, но логика в его словах налицо.

При этом сложность анализа заключается в сосуществовании на данный момент сразу нескольких моделей музыкального мира. Необходимо по-прежнему учи-

тывать специфику отечественной культурной индустрии (или же её отсутствия). Несомненно, что эта модель, сыграв свою негативную роль, заметно трансформируется под давлением новых технологий.

То есть, с одной стороны, «пугачёвско-киркорровский клан», «формат», «культурный колониализм». С другой стороны — «цифровизация», «интернет-революция», «Сеть». Любое обобщение должно с этим работать. Иначе система интерпретации покоится на случайных впечатлениях, сиюминутных выводах и наивных представлениях.

Последние два десятилетия Россия обретает фактически утерянный в девяностые суверенитет. Во всяком случае, в политической и военной сфере это очевидно. Однако в культурном мире всё куда более сложно. Если говорить про «сверхмассовую культуру» (по определению публициста Евгения Фатеева) — а это такие современные тотальности, как дизайн, реклама, компьютерные игры, — то ситуация совсем скверная. Но ведь и в кино, поп-музыке мы сталкиваемся с отсутствием культурной политики, своей культурной индустрии (производство оригинального продукта допускается, однако отсутствуют каналы его распространения) или, в лучшем случае, с ещё авангардными сражениями за культурный суверенитет.

На колониальный фактор наложилась мафиозно-клановая структура российского шоу-бизнеса. Анекдот начала восьмидесятых про «Брежневца — мелкого политического деятеля эпохи Пугачёвой» спустя почти четыре десятилетия, в наши дни, воспринимается вне юмористической составляющей. И пропуск в шоу-бизнес был возможен только через изъятие, отбрасывание принципиальных аспектов творчества артиста. Даже сами деятели «высшего общества» становились заложниками этой модели, если вспомнить в целом провальную попытку Аллы Пугачёвой продюсировать Наталью Медведеву.

Музыкальная индустрия по своей сути должна навязывать публике свои представления. Примерно с середины девяностых массовому слушателю стали доступны лишь низкокачественная поп-музыка, включая подделки под фолк, спекулятивный «русский шансон», «форматный» рок и осколки бардовской песни.

Фактический андеграунд стал на долгие годы пристанищем не только для музыкантов, у которых подполье — идейный выбор, но и для тех, кто в иной модели, при наличии системы культурных институций, лейблов, медиа, легко бы вышли на куда более широкую аудиторию. Безусловно,

параллельно шоу-бизнесу существовали популярные проекты, к примеру «Гражданская оборона». Однако изначально известность они получили ещё во времена перестроечного общественного перегрева.

Резонный аргумент, что в цифровую эру глупо жаловаться на невнимание, — не абсолютен. Как гласит пословица: «Дорога ложка к обеду, а там хоть под лавку». Внимание молодёжной аудитории именно к новым проектам объяснимо в том числе и фактором включённости, сопричастности поколения. Любые предшественники почти всегда проигрывают. Можно вспомнить такой казус рубежа восьмидесятых — девяностых из мира литературы, когда сильное молодое поколение писателей вышло к массовому читателю в конкуренции с вновь обретенной литературой русского зарубежья, с переизданиями полузапретных или неизвестных авторов и, разумеется, проиграло, осталось почти незамеченным.



Глобальная интернет-революция ещё только началась. Но мир она меняет на уровне изобретения книгопечатания.

Культуролог Юлия Стракович в своём фундаментальном исследовании «Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке» пишет: *«Если механизмы образования популярности в традиционных медиа были полностью иерархичны, предлагая, по сути, один безальтернативный информационный поток своей довольно разрозненной аудитории, то в новых медиа ситуация стала прямо противоположной: информационных ресурсов множество, а аудитория пронизана гигантской сетью горизонтальных связей. В результате нечто, понравившееся в интернете хотя бы нескольким людям, через форумы, блоги и всевозможные социальные ресурсы имеет шанс молниеносно разлететься по всему миру. Срабатывает описанный Дугласом Рашкоффом принцип медиавируса, когда одно локальное событие в Сети, будучи подхваченным миллионами пользователей, может низвергнуть целые идеологические системы и вызвать подлинные социальные перемены».*

Внешне вектор меняется, и уже не воротилы шоу-бизнеса определяют массовый вкус. Более того, магнаты не навязывают, но подстраиваются под мнение слушателя. Однако, как замечает Стракович:

«Утверждение, что в цифровой реальности успех больше зависит от самого музыкального материала, ещё не означает, что аудитория всегда выбирает себе в фавориты нечто неоспоримо прекрасное. Собственно говоря, нередко всё складывается ровно наоборот — огромный процент вирусных звёзд, формально проходящих по категории «музыка», стали известны благодаря вовсе не музыкальным заслугам. Их подлинное место скорее в разделе «комическое», они прославились как своего рода казус, в англоязычной реальности получив коллективное наименование «so bad that it's good» — «так плохи, что даже хороши».

Дальше — больше. Бесконечное появление новых имён, изобилие музыки, которая звучит теперь везде, — порождают кризис восприятия. А персонализация культурного опыта делает невозможным появление некоего одинаково признаваемого имени. Если взять отечественный поп-формат (безотносительно культурной ценности оно), то очевидно, что после всплеска конца девяностых — начала нулевых, вынесшего на публику «Мумий Тролля», Земфиру, «Ленинград» и очередную генерацию эстрадных деятелей, ничего схожего по эффекту не появилось. Ни разрекламированные телевизионные конкурсы, ни рэп-исполнители с их аншлаговыми турами и многомиллионными просмотрами на ютуб-каналах не воспринимаются в свете долговременной и всенародной известности.

При этом ностальгия по большим именам и общим героям у слушателей есть, фиксируют эксперты, — отсюда популярность исполнителей прошлого, спрос на всевозможные переиздания.

Но без системных ответов на вызовы новой эпохи сложно ждать появления песен, которые будет петь вся страна.

В мае 2014 года в Севастополе я неожиданно оказался на открытом концерте Олега Газманова. Разумеется, отечественные поп-деятели не забывали и Крым в составе Украины, но то был концерт воссоединения, в котором певец был символом России.

Я стоял в толпе радостных севастопольцев и пытался понять, кого же я хотел бы увидеть вместо Газманова, но так, чтобы были соблюдены все возможные критерии — и культурный, и идеологический, и массово-популярный. И получилось, что все мои варианты-фавориты были слишком субкультурны. Наверное, только «Любэ» — при том что не могу причислить себя



к большим поклонникам — смотрелось бы адекватно и значительно. Но «Любэ» — практически единственное оправдание российского шоу-бизнеса, действительно качественный поп-проект, обретший и народническое измерение.

На площади Нахимова звучали неизбежные «Эскадрон», «Путана» и «Офицеры, россияне». Последняя — одна из самых парадоксальных песен нашего времени. Содержательно — фальшь и бессмыслица. Но общественный эффект «Офицеров» регулярно доводилось видеть и слышать воочию. Под неё целыми концертными залами встают настоящие офицеры, её хором поют площади городов Донбасса. Значит, стоит учитывать и социально-политический контекст. Но можно ли, говоря о культурном будущем, делать на это основную ставку? И готовы ли оппоненты неведомой «контркультуры», если понимать под ней весь многоликий спектр независимой и андеграундной музыки, признать, что большая культура современной России — это официозная попса, телевизионные шоу и регулярно навязываемое как «большое национальное переживание» убожество «Евровидения»?

Недавно уважаемый андеграундный лейбл «Выргород» предложил мне поучаствовать в опросе и представить свой небольшой список любимых русских песен. Почти досуговое занятие превратилось в проблему. Ибо бегло набросав песни, без которых не представляю себя, я превысил параметры раз в пять. Притом что форма песни игнорирует, допустим, яркую постиндустриальную сцену с её серьёзными культурными и духовными запросами. Вот лидер влиятельного проекта Cisfinitum Евгений Вороновский определяет своё кредо: «Я всегда хотел создать музыку русского космоса, музыку, способную выразить информацию о России, которую невозможно открыть при помощи слов». Очень не-

банальная заявка и, смею уверить, очень сильное содержание.

Конечно, можно было ограничиться стилями и жанрами, не выходящими за рамки условно русского рока и окрестностей. Но тем самым набор был бы неполноценным, обрывочным. А ведь андеграундные лейблы, наряду с естественными подопечными, выпускают фольклорные пластинки, советскую эстраду или композиторов-минималистов. И недоумения это не вызывает ни у издателей, ни у слушателей. Общим отношением скорее является отрицание или, точнее, **игнорирование господствующего китча**.

«Мир един!» — провозгласил шансонье Псой Короленко, отвечая на вопрос о возможности совмещения фольклорного и салонного. Традиция непрерывна, архетипы неизменны, но форма воплощения может меняться, находить своё актуальное содержание.

Никто из больших художников не воспринимает себя вне целостной русской культуры, пусть и по-своему находя точки для вдохновения, осмысления, интерпретации. Александр Ф. Скляр поёт «Ванинский порт» и Вертинского; Леонид Фёдоров пишет песни на стихи обэриутов, Хлебникова и Пушкина, использует в композициях фрагменты оригинального «Слова о полку Игореве»; этно-культурная правда патриарха отечественной фолк-сцены Бориса

Базурова соединяет русское Средневековье и прогрессивный рок.

Русские культуры разных веков сегодня могут сталкиваться, «спорить» между собой. Неизбежно выяснение отправных точек — каков русский канон, как он должен звучать. Зачастую получается, что иные ревнители склонны продвигать далёкое от корней, а так называемая «контркультура» может наследовать Традицию. Композитор и музыковед Иван Вишневский в своё время очень резко оценил триумф в шоу «Голос» иеромонаха Фотия, в силу того, что песни, которые тот исполнял, написаны в гармоническом миноре: «Русский национальный музыкальный язык состоит из двух источников. Один из них — родной древний крестьянский фольклор, которому даже не сотни, а тысячи лет, а другой источник — это именно русское — не византийское, не западноевропейское, а русское — церковное пение. Фольклорный и церковный слои в русском музыкальном языке сближаются. Это объяснимо, потому

Ни разрекламированные телевизионные конкурсы, ни рэп-исполнители с их аншлаговыми турами и многомиллионными просмотрами на ютуб-каналах не воспринимаются в свете долговременной и всенародной известности.

При этом ностальгия по большим именам и общим героям у слушателей есть, фиксируют эксперты, — отсюда популярность исполнителей прошлого, спрос на всевозможные переиздания.

Но без системных ответов на вызовы новой эпохи сложно ждать появления песен, которые будет петь вся страна.



что наш церковный музыкальный язык произошёл из народного, а вместе они породили классический музыкальный язык.

Гармонический минор — явление совершенно не русское. Народные его истоки — цыганские и еврейские. Вся так называемая “одесская песня” — это гармонический минор. Оперетта с её чёткими этническими корнями — тоже сплошь гармонический минор. И всё это въехало в современную эстраду и стало там единственным музыкальным языком.

Кстати, я не имел бы ничего против того, если бы иеромонах Фотий пел рок-музыку, но в классическом, “дип-пёрпловском” варианте. Она-то как раз имеет гораздо больше ладовой связи с русской музыкой».

Серьёзные, важные и отчасти неожиданные формулы. Но ведь великая русско-советская эстрада XX века в значительной степени испытала на себе чужеродные влияния, впитала привнесённые гармонии. Освоение, переосмысление, адаптация — важное качество русской культуры.

Поэтому вопрос о правильной русской песне в XXI веке — открыт.

Приведём слова Сергея Старостины: *«Настоящая, живая, наполненная энергией музыка — это актуальное явление. Более того, это авангардно. На фоне огромных массивов упрощённой музыки, которую мы слышим сегодня вокруг, лучшие образцы фольклорной музыки звучат абсолютно современно. И в этой связи этнофутуризм — как раз то, что сегодня необходимо тем, кто хочет формировать слух и музыкальный вкус».*

Сегодняшняя независимая сцена переживает поистине состоящие этномобилизации. Количество проектов, которые так или иначе обращаются к этнике, фольклору, народной культуре, исчисляется сотнями. Увы, многие из них могут быть куда более известны и приняты за рубежом, нежели в нашей стране. Там их ждут на крупнейших фестивалях, здесь — для них открыты в лучшем случае небольшие клубы. Но сильная сторона настоящей фолк-сцены — многообразие, возможность коммуникации с самыми разными стратами общества. Так, в минувшем году заметными пластинками отметились скоморошеский фолк-фьюжн — «Оттава Ё», деревенская музыка, пропущенная через восприятие жителя большого города, — «Тесто», путешествие в мир архаических образов — «Очелье сороки», встреча постджаза и народничества — «Абстрактор», этнофутуристическое прочтение русской музыки — Oligarkh. К слову, половину названий я узнал только в 2018-м. В этом году с «Казачьи песни» проявилась Марина Капуро, новый диск «Пращур. Весна» вышел у исполнителя «песен сильных духом» Николая Емелина. Январь начался блестящей пластинкой архангельской формации «Шесть мёртвых болгар», а в июне грядёт долгожданный альбом ещё одного архангельского проекта Moon Far Away. Эти странные иноязычные названия принадлежат экспериментальным группам, обретенные они ещё в девяностые. Но по части приближения к аутентичной традиции архангелогородцы убирают многие фолкоринтерированные команды. Кстати, именно лидер MFA Алексей Шептунов несколько лет назад стал инициатором записи и издания уникального диска «Песни Устья. Традиционная лирика Устьянского района Архангельской области».

Люди, работающие с фольклором, могут абсолютно по-разному решать и форму, и даже содержание. Порой даже оспаривая и отрицая друг друга.

Только в медийно-попсовом ключе «народное» можно свести к однообразному «а-ля рюс».

Унификация, стандартизация и следующая за ними диктатура политкорректности — безусловно, одна из определяющих черт современности. Есть множество проектов, слушая которые не понимаешь, откуда они происходят. Живут в русском регионе, но поют по-английски и, видимо, представляют себя группой из Манчестера.

Но у оригинально мыслящих музыкантов даже условно космополитичные стили обретают местный колорит: узнаваема московская нота постпанковского «формейшна», «сибирский рок» таковым именуется вовсе не только в силу происхождения, я уже не говорю про музыкантов, объединившихся в сообщество «Дебри Дона», или же легендарные тувинские и якутские группы. И поэтому даже интереса к нормам политкорректности ожидать не следует.

Приведём слова Дениса Третьякова («Церковь детства», «Братья Тузловы»): *«Преодолеть постмодерн можно только некоей “новой природностью”, нужно дарить человеку надежду, а иначе он свихнется от всей этой бессмысленной “умцы-умцы” вокруг. Такой подход я называю “параллельной эстрадой”. Это именно эстрада, но сделанная не по законам шоу-бизнеса, а в домашних условиях для простого человека. Развлекательная эстрада обманывает слушателя, а надо честно петь и о грязи, и о хлебе насущном. Поэтому главная цель “параллельной эстрады” — не развлечение, но забота и сочувствие».*

Интереснейшим феноменом нашего времени можно назвать такое условное и неоформленное явление, как «Культура Три». (Если оттолкнуться от названия знаменитого исследования Владимира Паперного «Культура Два».) Это не стиль, не жанр, но тип высказывания. Более того: даже подходы и методы могут отличаться, но схожи цели.



И художники «Культуры Три» есть не только в музыке, но и в поэзии, и в современном искусстве. А в роли популярного автора-исполнителя, например, может выступать известный писатель, лауреат «Русского буккера — 2008» Михаил Елизаров.

«Культура Три» веселит, возмущает, задевает. При необходимости умело и творчески паразитирует на чужих произведениях. И вообще использует все возможные культурные образцы с дальнейшим выходом на новые рубежи.

Это война с китчем как квинтэссенцией пошлости, диктатурой посредственных гениев и гениальных посредственностей. Эта борьба может носить радикальный, даже шоковый характер. Но, даже устраивая атаку на слушателя и общество, исполнитель не остаётся в стороне, он и себя подвергает своего рода «насилию».

Почему именно «три»? Эти авторы, если пользоваться диалектическим законом «отрицания отрицания», представляют собой безусловный синтез.

Представим Большой зал ЦДЛ, официальный советский вечер или бурлящий протестный сбор девяностых: видный поэт читает патриотическое стихотворение. А теперь то же стихотворение читает условный концептуалист в богемном клубе. Все слова на месте, даже интонация может быть скопирована. Но контекст ставит всё с ног на голову, и вполне можно говорить уже о совершенно другом произведении.

Пейзаж после битвы пафоса и иронии породил новый тип высказывания.

Художники первого типа приняли его без восторга, для них это было продолжением разлагающего стёба. Мастера «антитезиса» сначала обрадовались, затем обеспокоились — возникло подозрение, переросшее в уверенность: неужели за отвязными фразами возникает пугающая и отталкиваемая «звериная серьёзность». **В «Культуре Три» играют, чтобы сказать всерьёз, пафос и смех**

здесь неразделимы. Синтетическая цельность такого высказывания, с одной стороны, архаичнее, с другой — именно сегодня такое слово работает наповал и с большей широтой охвата. Его сложно высмеять, тем более невозможно редуцировать до глума.

«Культура Три» не разменивается на мелочи. Здесь хотят лечить душу, а не выступать в качестве средства развлечения и успокоения, не обслуживать сиюминутные установки, но создавать фундаментальные вещи. А в пике легковесной и шаблонной поп-культуре обязателен глубокий культурный бэкграунд.

«Культура Три», «новая природность» — всё это непростая попытка преодоления постмодерна через постмодерн. Знаменитый музыкант и композитор Сергей Курёхин ещё в девяностые говорил примерно об этом: *«Вульгарный постмодернизм — это попытка соединения не стержней культур, но их периферий. Мне же казалось, что я понимаю именно основное смысловое значение культур, которые я объединял между собой. Я объединял сердцевины, которые в принципе, в основе все совершенно одинаковы. Поставьте себя на место художника, который одновременно любит Средневековье и Возрождение. Он автоматически становится постмодернистом. В общепринятом значении. Потому что истинный постмодернизм пока не имеет названия. Любое эпигонство — это постмодернизм. Любые подходы к синтезу смыслов — это что-то другое».*

Проблема дня сегодняшнего не в отсутствии новых имён, проектов и песен, но в необходимости иной культурной ситуации, в которой высказывание, жест не превращаются в развлечение, декорацию, сотрясение воздуха.

Всегда важна глубина запроса музыканта, его представлений. Если за казусом, хохмой ничего нет, то история даже самого громкого

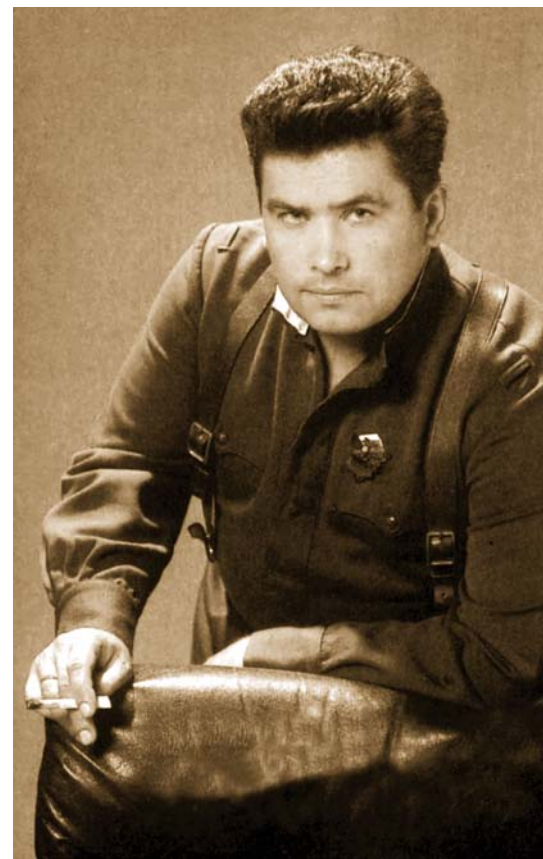
интернет-мема на этом и закончится. Если же за этим стоит серьёзная работа (во всех возможных смыслах слова), то получаются Игорь Растеряев или чудный петрозаводский коллектив «Громыка».

Несмотря ни на что, художники ищут, формулируют, заявляют себя.

Важно фиксировать тенденции, направления, явления. Давать им голос, предлагать свою интерпретацию. Резкие попытки привести к общему знаменателю, дать единственно верное прочтение на данный момент приведут к фальстарту.

Будет меняться реальность, вместе с ней будет меняться и музыка. Песни творят мир, и мир творит песни. В конечном счёте, культура может определяться извне, например, посредством появления Союза писателей или Кодекса Хейса. И глобальная цифра нас никуда не отпустит.

Песни как минимум требуют того, чтобы их могли слышать и слушать. Время манифестов и больших форм может наступить внезапно. Надо быть к нему готовым.





/ Андрей КОРОБОВ-ЛАТЫНЦЕВ /

...Но есть и «русский рэп»





За то время, что существует русский рэп, с ним приключилась целая история, которая для русского макронарратива оставалась до недавнего времени малоизвестной. Рэп-музыка и в целом рэп-культура для большой русской культуры всё ещё остаётся *terra incognita*.

Русский рэп труднодоступен, прежде всего, из-за своей неоднородности. В отличие, скажем, от русского рока, который, по большому счёту, транслировал одну большую концепцию, концептуальное поле русского рэпа сильно расколото. Рэп — очень обширен. Как музыкальное направление он представляет собой, скорее, поле боя, агон, на котором встречаются самые разные мировоззренческие парадигмы и идеи. В этом смысле говорить о рэпе в общем, обобщать о нём представляется просто невозможным.

Есть просто рэп в России, который подражает рэпу на Западе. Есть русский рэп. Есть старый русский рэп. Есть новый. Есть правый русский рэп. Есть и левый. А есть ещё либерально настроенные русские рэперы. Есть рэп религиозной направленности: православный, протестантский, языческий и т. д. Есть рэп-гедонизм, беспринципный и транслирующий антиценности. Разрушающий рэп. Есть другой разрушающий рэп, Достоевский, рефлексивный и самоедский. Есть «экзистенциальный» рэп, литературоцентричный, аполитичный, вегетарианский, интегральный, пацифистский и безобидный, гимновый и боевой и т. д.

Рэп в этом смысле служит не только агоном для состязания идей, но также и языком рефлексии, языком, при помощи которого новое поколение фиксирует перемены, делает попытку выписать своей эпохе документ.

Так что утверждать, что с рэпом связана кардинальная смена ментальных установок, будет неправильно. Если и связана, то не одна, а множество. И в этом, быть может, самое главное свойство рэпа — рэп разбивает единый культурный дискурс, макронарратив, и уводит новое поколение от Большой Культуры к субкультурам, т. е. по определению к микрокультурам — микронарративам.

Под звуки рэпа начинается новая эпоха. В рэпе можно разглядеть даже что-то пророческое:

У новой эпохи режутся зубы

Из тех же мест, где раньше торчали заводские трубы.

Это строчки из песни «Язычество» ростовской рэп-группы «Каста». Рэп — это музыка на ру-

инах, музыка новой, расколотовой, разбитой на части эпохи. Музыка, в которой в то же время выражается тенденция к собиранию человека в единый образ. Эта музыка выражает стремление человека к целостности. Пути же сборки очень разные, потому и рэп — очень разный.

На русском рэпе, как в своё время на русском роке, воспиталось целое поколение. Как всегда, у нас, впрочем, потерянное. Связана ли эта потерянность именно с рэпом, большой вопрос, однако влияние рэпа на современную российскую молодёжь оспорить сложно. Сегодня рэп — самый распространённый жанр. Ничто не может оспорить его тотальности. Это связано в немалой степени с лёгкостью производства рэп-музыки. Сделать рэп очень просто, для этого необходима элементарная звукозаписывающая программа и микрофон. Причём простота производства не обязательно отражается на качестве. Многие популярные рэп-группы записывали свои первые альбомы на домашних студиях, при помощи тех самых элементарных звукозаписывающих программ и дешёвых микрофонов, закрывшись в шкафу, обвешенном одеялом, для чистоты звука. Сейчас же эти группы строят себе собственные студии, оснащённые самым новым музыкальным оборудованием. Неудивительно, что рэп-формат постепенно и уверенно усложняется в музыкальном отношении, постепенно уходя от рэп-проклятия текстоцентризма. Если в 2000-е годы самое главное, на что смотрели в рэп-песне (треке), — это был текст (плюс артистичность подачи, конечно, уверенное чтение своего текста), то сегодня для молодого поколения рэп-слушателей наравне с текстом также важна и музыкальная составляющая. Рэп-музыканты сегодня часто сами создают себе музыку (биты), а не берут уже готовые и сэмпляют их, как это было изначально. Поэтому также неудивительно, что для многих молодых рэп-музыкантов рэп из мировоззренческого орудия трансляции идей превращается в музыку ради музыки, или рэп ради рэпа, что само по себе, разумеется, потешно. Однако это пока что лишь веяние, в основном же рэп ориентирован на текст, многие рэперы оправдывают свое занятие рэпом именно тем, что в рэп-песне (в которой текст читается) возможно сказать значительно больше, чем в традиционной песне (в которой текст поётся). Стало быть, рэперам всё ещё есть что сказать нам. И они говорят.

Поэтому рэп даёт поколению словарь, при помощи которого современные молодые



люди говорят о любви и смерти, о свободе и войне, о долге и удовольствии, о судьбе и Родине.

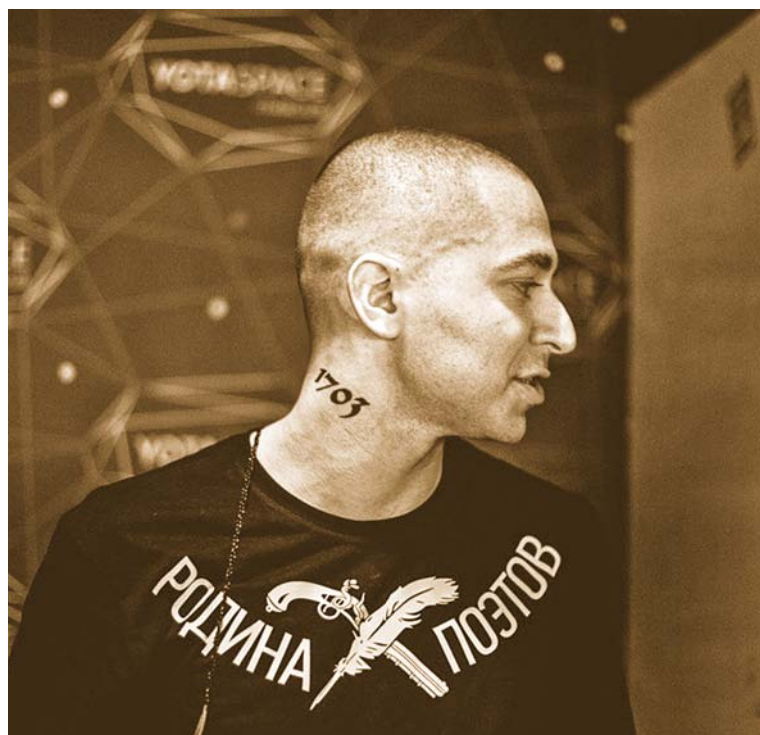
Современный отечественный писатель Захар Прилепин в 2011 году назвал рэп «национальной музыкой» в России. В этом определении, несомненно, присутствует оценочность, однако даже если избежать оценки русского рэпа, всё равно придётся признать, что рэп и в России, и в мире является сегодня одной из самых распространённых музыкальных форм. Именно поэтому оставить это явление без рассмотрения будет просто непростительно. Рэп, и конкретно русский рэп, представляет из себя культурный феномен, нуждающийся в подробном рассмотрении с разных сторон. Прежде всего, для того, чтобы рассмотреть этот культурный феномен всесторонне, необходимо определить, феноменом какой именно культуры является русский рэп: если это феномен культуры отечественной, то в чём его самобытность и каким образом рэп как форма западной культуры выходит к аутентичной русской почве и питается её соками? Или же это феномен сугубо западной культуры, агрессивно внедряемый в иные культуры как актер влияния? Какова структура русского рэпа? В чём специфика рэп-дискурса в России? При помощи каких методов можно рассмотреть феномен русского рэпа наиболее адекватно? Что русский рэп может сказать нам о современности? Если рэп предстаёт перед нами как некоторая знаковая система, как не-

кий язык, при помощи которого мы можем сказать нечто важное о нас самих и о мире, который нас окружает, то нам необходим также и метаязык, при помощи которого мы сможем осознать русский рэп как специфический феномен отечественной культуры. Что может выполнить функцию такого языка?

При рассмотрении русского рэпа как феномена самобытного существует соблазн разделить этот феномен глубокими смыслами извне, смыслами, которые более свойственны оптике рассматривающего, его методологии. С другой стороны, не следует лишать русский рэп того ценного, что мы в нём отыскивали. А ценное есть. Внутри рэпа мы можем найти многое, что сказало бы нам о духе времени, а также символы времени.

В структуре рэп-дискурса как дискурса субкультуры мы отыскиваем то, что отсылает нас к глобальным дискурсам, к макронарративам (например, христианство или идеологические системы), т. е. то, что работает как символ. Под символом мы в нашем исследовании будем понимать знак, отсылающий нас к чему-то большему, чем он сам. Как верно указывает Э. Кассирер, понятие «символ» постоянно требует переосмысления, и рэп может быть распознан как символическая система, пусть и с элементом хаоса.

Символ в такой системе работает, прежде всего, как гиперссылка. Русский рэп переполнен гиперссылками. Эти гиперссылки затрудняют понимание рэпа, которое исходило бы только из самого рэпа, ничего лишнего не прибавляя к интерпретации. Трудность задачи состоит в том, что составить полноценную матрицу понимания русского рэпа как субкультуры, как микронарратива представляется почти невозможным именно потому, что русский рэп постоянно отсылает нас к чему-то большему, чем русский рэп. Этот тезис можно выразить так (одновременно подступаясь к вопросу о том, что же делает русский рэп русским): **русский рэп вырывается из рамок, заданных жанром «рэп» (и, как вариант, именно поэтому становится русским)**. Можно выразить этот тезис иначе: русский рэп становится как бы полем, на котором сталкиваются различные точки зрения, идеологии, политические, религиозные и даже философские позиции. То есть, по сути дела, русский рэп создаёт площадку для диалога, причём эта площадка претендует на всеобщность, которой так недостаёт современной молодёжи, разбитой социальными сетями





на микросообщества, почти не связанные друг с другом.

На этом агоне создаётся язык, при помощи которого возможно говорить об актуальных проблемах современного общества, что, конечно, немаловажно, но гораздо важнее то, что на этой площадке создаётся язык, при помощи которого становится возможным обсуждать вечные вопросы человеческого бытия. Т.е., по сути дела, в русском рэпе как агоне реанимируются эти самые вечные («проклятые», по Достоевскому) вопросы человеческого бытия и начинают требовать себе адекватного языка. Это связано именно с тем, что русский рэп наполнен символами, отсылающими нас к мировоззренческим дискурсам прошлого.

В русском рэпе вновь сходятся в спорах западники и славянофилы, либералы с консерваторами, прогрессисты и традиционалисты, левые и правые, христиане и язычники и т.д. Это свойство русского рэпа раскрывает перед нами его суть и показывает отличие от рэпа в России. Это разделение хорошо работает; для того чтобы понять лучше, вспомним споры о том, есть ли самобытно-русская философия, или же никакой русской философии нет и есть лишь философия в России (русские шеллингианцы или русские гегельянцы и т.д., но не русские философы как таковые). Ярким выразителем того, что такое «рэп в России», является феномен рэп-батлов, рэп-битв, которые год назад заставили обратить на себя всеобщее внимание: о рэпе заговорили писатели, политики, телеведущие и общественные деятели. В рэп-батле сходятся два рэпера, для того чтобы «спорить», и в этом «споре» доказать свою правоту (крутость). Однако эти рэп-батлы обыкновенно сводятся к клоунаде, в споре отсутствуют аргументы и, более того, отсутствуют чёткие позиции. В рэп-батлах не сходятся западники и славянофилы, религиозные люди с атеистами, а в русском рэпе — сходятся и, более того, даже претендуют на разрешение спора. Это одно из главных отличий. Рэп в России мировоззренчески индифферентен, тогда как русский рэп пляшет именно вокруг вопросов мировоззренческого характера.

На данный момент существует весьма немного исследований, посвящённых феномену русского рэпа. Это связано с тем, что ещё не выработан единый взгляд на то, что такое «русский рэп», и не выработаны методология и язык, адекватные предмету исследования. Можно со всей уверенно-



стью говорить, что на сегодняшний день нет целостного рассмотрения феномена русского рэпа.

Русский рэп как феномен русской культуры остаётся совершенно неисследованным и неохваченным во всей своей целостности. Между тем ни академический дискурс, ни в целом дискурс отечественной культуры не имеет права пройти мимо такого масштабного феномена, как русский рэп.

Первыми русский рэп заметили журналисты. Это и естественно. Газеты — стрелки времени, так называл их Артур Шопенгауэр. На часах в конце 1990-х — начале 2000-х тогда пробил час рэпа, и журналисты стали указывать на рэп всеми доступными им средствами.

В рэп-батле сходятся два рэпера, для того чтобы «спорить» и в этом «споре» доказать свою правоту (крутость). Однако эти рэп-батлы обыкновенно сводятся к клоунаде, в споре отсутствуют аргументы и, более того, отсутствуют чёткие позиции. В рэп-батлах не сходятся западники и славянофилы, религиозные люди с атеистами, а в русском рэпе — сходятся и, более того, даже претендуют на разрешение спора. Это одно из главных отличий. Рэп в России мировоззренчески индифферентен, тогда как русский рэп пляшет именно вокруг вопросов мировоззренческого характера.



У знаменитой (и ныне распавшейся) рэп-группы «Ю. Г.» («Южные головорезы») есть такие строки:

*Журналисты пишут статьи в журналы и газеты:
Русский рэп — он на самом деле есть или нету?*

Действительно, в 2000 году споры о русском рэпе: есть он или нет? — были на первом месте в сравнении с вопросами о том, о чём, собственно, русский рэп повествует нам, что он может рассказать, в чём вообще специфика русского рэпа? И вот пока журналисты спорили о том, есть ли русский рэп, или нет его, сами рэперы сделали первые подступы к пониманию того, что такое русский рэп. Вот строки из той же песни группы «Ю. Г.»:

*Детище нового света, фольклор Америки
Через океан дошёл до нашего берега.
По дороге потерял блатные ноты, стал глубже.
Мысли от Бога, темы под боком — так и нужно.*

Эта формула как нельзя лучше характеризует феномен русского рэпа: «Мысли от Бога, темы под боком». Действительно, в русском рэпе силён религиозный настрой, в нём просыпается подлинный религиозный поиск («мысли от Бога»). Вместе с поэтизацией нашей повседневности («темы под боком») подобный пафос стремительно приобретает популярность среди ищущих молодых людей.

И, разумеется, журналистика не обладает достаточным инструментарием для того, чтобы охватить подобный феномен во всей его целостности и глубине. Журналистика может зафиксировать основные вехи эволюции русского рэпа, но не осмыслить их.

Русская литература, традиционно чуткая к веяниям времени, также не прошла мимо русского рэпа. Уже упоминавшийся Захар Прилепин в своём пособии по современной литературе «Книгочёт» (Москва, 2012) уделил внимание также и русскому рэпу. Так, он поместил в свою книгу статью «Заметки о русском рэпе», а также четыре портрета

знаковых, с точки зрения писателя, рэперов (Вис Виталис, Ноггано/Баста, Гуф и «25/17»). Даже Дмитрий Быков на волне всеобщей заинтересованности рэпом прочитал лекцию о «русской энергетической поэзии» (так либеральный публицист расшифровал слово «рэп»), и не просто прочитал лекцию о рэпе, но и зачитал (исполнил) рэп собственного сочинения...

В 2016 году у пишущего эти строки вышла книга «Русский рэп: философские очерки», в которой была предпринята попытка задать философскую оптику для осмысления русского рэпа. Именно при помощи философского инструментария получается подойти к рэпу с тех его сторон, которые остаются недоступны для журналистики, занимающейся описанием, и для филологической науки, и даже для литературы. Философия не занимается простым описанием русского рэпа, как журналистика, не использует такие методы, как анализ. Задача философии — рассмотреть рэп в его целостности, схватить саму суть феномена, не анализировать его, не препарировать на операционном филологическом столе, отделяя концепт от концепта, сюжет от сюжета, но — собрать этот феномен воедино, дав горизонт понимания этого феномена.

Русский рэп следует рассматривать в контексте отечественной культуры. Русский рэп обращается к традиционным для русской литературы и русской философии сюжетам, по-своему их интерпретируя, продолжая и приобщая к современной ситуации.

Это касается не только цитат и аллюзий на произведения русских классиков и современных писателей, но и в целом тематики как таковой и мироощущения. Так, в песнях группы «25/17», например, можно встретить цитаты из Андрея Платонова, но гораздо интереснее, что в некоторых песнях этой рэп-группы мы без цитат можем узнать мироощущение Платонова — главным образом через язык, напоминающий художественный язык Платонова, приближающийся к нему. Причём это приближение к языку становится возможным через приближение к мироощущению. Так, например, в песне «Восток» в припеве мы слышим цитату из Платонова:

*Ещё непознанное — мой ориентир,
Я вижу новый, прекрасный и яростный мир.*

Или вот, например, совершенно андрейплатоновские строки:



*Эта земля живая: кости, мышцы, нервы,
В неё вгрызались стальные тигры и пантеры.
И те поля за речкой — их до сих пор не пашут,
На них травую к небу взошёл дед Паша.*

Другой пример — творчество рэп-группы «Соль Земли» и конкретно её хедлайнера Артёма Саграды. В творчестве Саграды также встречаются прямые и скрытые цитаты из русских классиков, что говорит о том, что он как рэпер работает в гиперконтексте русской литературы. Так, например, у Саграды в песне «Лишённый сана», представляющей картину третьей мировой войны, есть такие строчки:

*Хватай сухой паёк и своё оружие,
Нью-Йорк, как Карфаген, должен быть разрушен!*

Эти строки — скрытая цитата из Константина Николаевича Леонтьева, русского философа-консерватора XIX века, который и назвал впервые Соединённые Штаты Америки Карфагеном современности. Вообще, тексты Саграды можно разбирать на цитаты не только из К. Н. Леонтьева, но и из И. А. Ильина и Н. А. Бердяева. Текст последнего «Новое Средневековье» просто обязателен к прочтению для понимания мировоззрения Саграды. О Саграде и его творческом сознании можно было бы сказать словами отечественного мыслителя Г. П. Федотова: «Наше национальное сознание должно быть сложным, в соответствии со сложной проблемой новой России (примитив губителен). Это сознание должно

быть одновременно великорусским, русским и российским». Именно таково сознание Саграды. В этом смысле Саграда — один из самых ярких представителей русского рэпа. Вот ещё некоторые цитаты из его песен: «*Мы с тобой дети величавой Византии, но/Руки жестоких нам даны и лица злые*» — так Саграда осмысляет свою историософскую генеалогию в поколенческом масштабе. Или вот уже отсылка к концепции Третьего Рима из песни «Ближе к ночи» (не к той ли мировой ночи истории, о которой писал Бердяев в своём «Новом Средневековье?»): «*Пылает третий Рим, и мы с тобой горим вместе с ним,/если он рухнет, мы будем погребены под ним./Одним бараном больше — или одним бойцом?/С верой отцов, с потемневшим от гнева лицом*». Боевые, почти агитационные песни Саграды при этом сочетаются с проникновенной любовной и религиозно-философской лирикой: «*Все океаны там впадают в Иордан*», — читает он в одной из ранних песен. Эти строки ведь отсылают нас к буддийскому коану «реки, впадая в океан, забывают своё русло», но буддийский коан бледнеет рядом с парадоксальной православной метафизикой, которую выразил русский рэпер в двух строчках.

В качестве серьёзной работы с гиперконтекстом стоит привести в пример также группу «Записки неизвестного» (ныне, к сожалению, распавшуюся, однако записавшую несколько замечательных альбомов), которая очень трепетно подходит не только к цитированию (скрытому или явному), но и к работе с сю-





жетом. К «Запискам неизвестного» вполне можно применить слова, сказанные рэпером Грюндигом (Алексеем Перминовым, группа «Рабы лампы») на заре развития русского рэпа: «Рэп — это прежде всего поэзия». Автор и исполнитель песен группы Владимир Журавль — профессиональный поэт, лауреат многих российских поэтических конкурсов, обладатель «Серебряного пера России», автор нескольких поэтических сборников. И вместе с тем рэпер, пусть даже сам он не любит применять к себе это название. Поэтическое рэп-творчество Журавля и группы «Записки неизвестного» развёртывается в мире Достоевского, об этом говорят не только цитаты из песен группы, но в этом признаётся в своих интервью сам их автор: *«Достоевский для меня скорее является неким сталкером, который водит меня по лабиринтам человеческих душ, подобно тому, как Вергилий водил Данте по окрестностям ада. Моё знакомство с творчеством Достоевского случилось, когда мне было лет 16–17, — и я сразу полюбил и возненавидел одновременно эту уродливую эстетику его мира, который он так беспощадно описывал, ибо этот мир был мне очень близок»*¹. А вот и цитата из песни, подтверждающая эти слова: *«Пребывал, но не был, //А спросить и не с кого. //Ненавижу небо //Цвета Достоевского»*. Достоевского и Достоевщины в русском рэпе вообще много;

так, например, рэпер Хаски в беседе с автором признавался, что он чувствует себя как будто персонажем из книг Достоевского² (сравните это с признанием Н.А. Бердяева из книги «Самопознание», что он «человек Достоевского, продолжатель Ивана Карамазова»).

Если Саграда (группа «Соль земли») и «Записки неизвестного» это условные консерваторы от рэпа («хип-хоп-фундаменталисты», как они сами себя называют), то, скажем, рэпер Оксимирон — условный либерал. Оксимирон работает с другими культурными контекстами, у него радикально иные приоритеты в литературе. На книжной полке у него не Достоевский с Леонтьевым, но «Мишель Уэльбек, Лотреамон и Некрокомикон», как сам же рэпер читает в одной из своих песен.

Сюжетика русского рэпа (в отличие от рэпа в России) крайне разнообразна. Сюжеты, образы и «проклятые вопросы» русской классической литературы активно внедряются в рэп-дискурс. Этот дискурс в результате обретает значение общемировоззренческого. Рэперы имеют дело не только и не столько с музыкой, сколько с мировоззрением, транслирующимся через музыку. Конечно, как в любом мировоззрении, здесь есть место и для политики.

Традиционно рэп считается субкультурой аполитической, однако русский рэп преодолевает и эту ограниченность рэпа как суб-



¹ «Наученный поэмой Карамазова Ивана». Беседа с Владимиром Журавлём (гр. «Записки неизвестного»). Газета «Завтра» // http://zavtra.ru/blogs/nauchennij_poemoj_karamazova_ivana

² Хаски, Рич, Коробов-Латынцев. Беседа о сверхзадачах русского рэпа // YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=jWXh95xdQU8>



культуры. Классик политологии А. С. Панарин писал: «Парадокс политического бытия связан с тем, что для того, чтобы открыть это бытие, требуется совершить немалое методологическое усилие». Многие рэп-артисты делают это методологическое усилие, многие не способны к нему, ведь это усилие одновременно оказывается и усилием экзистенциальным, мировоззренческим усилием. В измерении политичности, аполитичности и псевдополитичности русского рэпа рубежным оказывается вопрос о войне в Донбассе. Многие рэперы, которые до 2014 года делали смелые политические высказывания в духе патриотизма, выражали правую повестку, после присоединения Крыма и начала войны в Донбассе дистанцировались от политики. В некоторых случаях (а именно в случаях с правым рэпом) это было особенно показательно. Так, например, популярная в молодёжной среде рэп-группа «Грот» с началом войны отменила все свои концерты в Донбассе, однако продолжала гастролировать по Украине, притом что в своих интервью участники группы продолжали утверждать, что слушатели для них везде одинаковые: и на Украине, и в Донбассе. И всё же к слушателям во Львов и Киев рэп-артисты продолжали приезжать, а к слушателям в Донецк и Луганск — нет. Контраст рэп-артистам из группы ГРОТ составляет Саграда и его группа «Соль земли», которая не только выступала с концертами в Донецке и Луганске, но и выступала буквально под взрывы снарядов. Можно сказать, что война в Донбассе стала рубежом для понимания рэп-дискурса с точки зрения мировоззренческой открытости и правдивости. Крымские события и донбасская война, которая сама по себе для истории современной России явилась Рубиконом, поделила рэперов на просто рэп-артистов (сторонников музыки ради музыки, искусства ради искусства, рэпа ради рэпа), рэп-бизнесменов (для которых мировоззренческие вопросы не актуальны вовсе) и рэп-героев, для которых на первом месте стоит идея и рэп которых является, прежде всего, духовным оружием, а не средством зарабатывания денег и не искусством ради искусства.

Главная сложность рассмотрения рэп-дискурса заключается в том, что представляется невозможным рассматривать русский рэп только как рэп, поскольку русский рэп всегда отсылает нас к чему-то большему, чем только рэп; выражаясь культурологическим языком: рэп-дискурс как микронarrativ отсылает нас



к макронarrativу, к глобальному дискурсу. Русский рэп ввергает нас в пространство русской литературы, русской философии, через русский рэп молодое поколение повторяет на свой лад проклятые вопросы человеческого бытия, которые задавали герои Достоевского, Льва Толстого, Андрея Платонова и других представителей отечественной культуры. В этом огромная просветительская роль русского рэпа, но также и огромный его творческий потенциал, поскольку русский рэп не только отсылает нас к русской литературе, но и сам во многом представляет из себя литературный, а не только музыкальный феномен.

И вместе с тем не стоит забывать, что подобный рэп — ещё не весь рэп. Наряду с таким рэпом существует и бездумный, беспринципный и слепоподражательный рэп, которому не интересны ни русские «проклятые вопросы», ни мировоззренческие споры и их разрешение. «Всё то, что должно разрешиться» — для них исчерпывается лишь гонорарами за проданные альбомы и билеты на концерты. **Бессознательные апологеты рынка, дельцы и агенты растления, маскирующиеся часто даже под непонятых творцов-интеллектуалов, — подобных исполнителей, увы, сегодня слишком много, и имена их называть я не хочу (имя им легион). К сожалению, аудитория их огромна и с каждым днём растёт, и поэтому часто именно таких исполнителей имеют в виду, когда произносят слово «рэп». Но это не весь рэп.** В действительности, сегодня идёт культурное, мировоззренческое и, в конце концов, нравственное противостояние между описанными типами рэпа, и за каждым из этих типов рэпа стоит куда больше, чем просто музыкальный жанр, за ними стоят определённые ценности (в одном случае ценности традиционные, в другом — постмодернистские антиценности). Именно поэтому консервативному и патриотическому лагерю так важно сегодня не проиграть в рэпе, ибо в рэпе во многом решается судьба нашей молодёжи, т. е. нашего будущего.



*XX век перепутал
«Бог умер» с «буги-вуги»*
Иосиф Бродский

КРЕСТНЫЕ ОТЦЫ ИЗ ФРС. ДЕБЮТ

В 1913 году, накануне Первой мировой войны возникла банковская структура ФРС, с помощью которой осуществлялось финансирование воюющих сторон. ФРС и связанные с нею банки в совокупности представляли собой главный узел мирового финансового капитала (не только американские, но и германские Варбург, Куны и Лебы участвовали в его строительстве, Морган, один из ведущих флагманов ФРС, был человеком Ротшильда и т.д. и т.п.). Первая мировая война стала важнейшим этапом достижения ими внутренней сплочённости, а также внешнего доминирования.

Всего за сутки войны воюющие страны потратили около 250 миллионов долларов (свыше 15 миллиардов на сегодняшние деньги!). Приняв во внимание, что накануне войны ежегодный национальный доход Англии и Германии оценивался примерно в 11 миллиардов золотых долларов, России — 7,5 миллиарда, а Франции — 7,3 миллиарда, не трудно убедиться, что уже к концу первого года войны все воюющие страны фактически стали банкротами. При любом исходе у этой войны были одни и те же победители — представители выше-названного банковского пула.

«Сделать мир безопасным для демократии» — официальная цель войны, объявленная президентом Вильсоном, означала, прежде всего, уничтожение традиционных империй, служивших естественными препятствиями для свободного хождения капитала. Эта цель была блестяще достигнута в ходе войны. Именно творцы ФРС

/ Владимир МОЖЕГОВ /

Последняя революция: контркультурные хроники заката Европы

(фрагменты из неопубликованной книги)



составляли свиту советников Вильсона в Версале, где они стали архитекторами послевоенной Европы. Кроме того, тогда же были созданы важные мондиалистские структуры.

Однако окончательной цели — формирования Мирового правительства — достичь не удалось. Англия и Франция бурно воспротивились этим попыткам, и новообразованная Лига Наций оказалась довольно-таки жалким инструментом. Неудачей закончилась и попытка большевизации Европы, которая также дирижировалась с Уолл-стрит. Потерпели крах восстание спартаковцев в Берлине и Советская Бавария Курта Эйснера. Распался, не получив поддержки венгерских рабочих, коммунистический режим Белы Куна. Наконец, в 1920 году Красная армия Троцкого, рвущаяся к Берлину, потерпела поражение в битве на Висле и оказалась отброшена от границ Польши. В результате решительных действий маршала Пилсудского и мужественного ополчения фрайкора февральская фаза немецкой революции так и не перешла в октябрьскую.

Тогда тактика международной олигархии меняется. В 1923 г. Германия, начавшая выплачивать чудовищные репарации, обрушивается в чёрную бездну гиперинфляции. В ноябре 1923 года золотая марка стоит уже триллион бумажных, а уровень детской смертности в стране достигает 20%. Германия оказывается на грани полного развала и хаоса. Остановить который был призван так называемый «План Дауэса», разработанный группой Моргана. Согласно этому плану, Германии предоставлялся огромный кредит, с помощью которого страна могла бы продолжать выплаты репараций. При этом все активы Германии, её машиностроение, железные дороги, банки, управление налогами переходили под власть «финансовых комиссаров» Моргана. «План Дауэса» фактически означал «приватизацию» Германии американским банковским капиталом.

Результатом гиперинфляции и последующей «приватизации» страны

стало обращение немецкого народа в полную нищету, а самой страны — даже не в колонию, а во что-то вроде загородного отеля и публичного дома для заокеанских туристов. Роскошные отели вдоль центральных улиц Берлина и Гамбурга, перед которыми толпились немецкие дети обоего пола, промышленяющие проституцией, а вокруг — бескрайняя мусорная пустыня с копошащимся на ней нищим вымирающим населением... Так начинались «золотые двадцатые» Веймарской республики...

ИЕРУСАЛИМ НА ФРАНКСКОМ ИОРДАНЕ И ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ СЕКСУАЛЬНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В том же 1923 году, когда Германия рухнула в бездну гиперинфляции, в Университете Франкфурта-на-Майне был организован Institut für Sozialforschung (Институт социальных исследований), позднее превратившийся в знаменитую Франкфуртскую школу, которой суждено будет стать одним из главных Think Tanks (фабрика мысли) молодёжной революции 60-х.

У истоков института стояли социолог Фридрих Поллок и Феликс Вейль (Felix Weil), сын богатого еврейского торговца из Буэнос-Айреса. Отправленный отцом в раннем возрасте учиться в Европу, Вейль увлёкся марксизмом, а в 1923 году профинансировал германскую конференцию Erste Marxistische Arbeitswoche («Первая марксистская рабочая не-

деля»), в которой приняли участие Георг Лукач, Карл Корш, Рихард Зорге, Фридрих Поллок, Виттфогель и другие именитые марксисты. Успех мероприятия вдохновил Вейля, Поллока и его закадычного друга Макса Хоркхаймера на создание марксистской «фабрики мысли» (авторство самого понятия «танк-сенс» принадлежит, по-видимому, Вейлю). В те годы к социологии относились как к еврейской науке, Франкфурт-на-Майне называли «Иерусалимом на франкском Иордане», а сам Франкфуртский университет считался бастионом академических марксистов. Весь проект целиком и полностью профинансировал деньгами отца сам Вейль.

В основу исследований института были положены идеи **Дьёрдя Лукача** (Лёвингера), активного члена Коминтерна, считавшегося наиболее крупным теоретиком марксизма, и итальянца **Антонио Грамши**, также агента Коминтерна, работавшего в Вене и Москве. Суть революционной теории Грамши: человек нового типа должен появиться ещё до того, как победит марксизм, а захвату политической власти должен предшествовать захват «царства культуры». Таким образом, подготовка революции должна сосредоточиться на интеллектуальной экспансии в сфере образования и культуры. Причём главная задача — искоренение христианства. Ведь, пока в европейском рабочем живо христианство, он никогда не станет до конца марксистом, подытоживал Грамши.

Суть революционной теории Грамши: человек нового типа должен появиться ещё до того, как победит марксизм, а захвату политической власти должен предшествовать захват «царства культуры». Таким образом, подготовка революции должна сосредоточиться на интеллектуальной экспансии в сфере образования и культуры.

Причём главная задача — искоренение христианства. Ведь, пока в европейском рабочем живо христианство, он никогда не станет до конца марксистом, подытоживал Грамши.



Контркультурные идеи Грамши не были чем-то совершенно новым для марксизма. Торжество пролетарской культуры требовало уничтожения всех институтов общества, включая религию, частную собственность и семью. Из самой сути марксизма вытекали идеи женской эмансипации и сексуальной свободы (феминистская деятельность Розы Люксембург и Александры Коллонтай). Поначалу идеи сексуальной свободы широко продвигались в Советской России, были легализованы аборт (Великобритания достигнет до столь прогрессивного закона только в 1967 г., США — в 1973 г.), исчезает уголовная статья за гомосексуализм. Деятели лиги сексуальных реформ 20-х годов указывали на СССР как маяк сексуальной свободы. Однако времена быстро менялись: вместе с венгерской революцией 1919 года потерпел поражение секспросвет Лукача, в конце 20-х советский режим также сворачивает и ужесточает политику в области пролетарской морали. В целом кавалерийский налёт на традиционную культуру захлёбывается.

Тогда центром сексуальных экспериментов марксистов и становится Веймарская Германия. Вместе с американскими деньгами в театры, кино, печать и книжные магазины Германии хлынула порнография. Театры заполнили откровенные порнографические «реву». Сексология вдруг становится модной и респектабельной наукой. Берлинский Институт сексуальных исследований (Institut für Sexualwissenschaft) д-ра Магнуса Хиршфильда развивает бурную деятельность по популяризации

всевозможных девиаций. Как грибы начинают расти «экспериментальные школы» с марксистским уклоном и сексуальным образованием¹.

Ещё более шокирующим был ночной аспект сексуальной революции. Берлин в это время превращается в столицу разврата. Мэл Гордон в книге «Паника чувств: Эротический мир Веймарского Берлина» одних только действующих проституток насчитывает 17 видов. Среди них особой популярностью пользовалась детская проституция. Детей можно было заказать по телефону или в аптеке. Сын Томаса Манна, Клаус, так характеризовал это время в своих воспоминаниях: *«Мой мир, этот мир никогда не видел ничего подобного. Мы привыкли иметь перво-классную армию. Сейчас у нас перво-классные извращенцы»*. Стефан Цвейг так описывает реалии веймарского Берлина: *«По всей Kurfürstendamm неторопливо прогуливаются нарумяненные мужчины, и не все они профессионалы; каждый студент хочет заработать денег. <...> Даже Рим Светония не знал таких оргий, как бал извращенцев в Берлине, где сотни мужчин, наряженных женщинами, танцевали под благосклонными взглядами полиции. В крушении всех ценностей было какое-то безумие. Юные девочки хвастались своей распущенностью; достичь шестнадцати лет и быть под подозрением в девственности было постыдно...»*

В 1932 году к Франкфуртской школе присоединяется Герберт Маркузе, которому суждено будет стать главным духовным гуру «новых левых» революции 60-х (именно ему принадлежит главный её лозунг **«Делай любовь, а не войну!»**). Вплотную к учению Франкфуртской школы примыкали и идеи доктора Вильгельма Райха (1897–1957), также убеждённого коммуниста и ученика Фрейда. В Веймарской Германии Райх был известен своей сетью «клиник сексуальной

гигиены» (т.е. секспросвета) для рабочих Германии. В 1934 г. увидела свет книга Райха «Сексуальная революция», намечавшая главные формулы будущей мировой секс-революции: широкое введение секс-образования; полная либерализация контрацепции, абортов, разводов; эмансипация брака (признание факта законности брака незначимым); отказ от наказания преступников, совершивших преступления на сексуальной почве, и их лечение техниками психоанализа. Всё это обосновывалось фрейдистским тезисом об освобождении культуры от гнёта «психического подавления».

К 30-х гг. главным направлением Франкфуртской школы становится симбиоз идей Маркса и Фрейда. Хоркхаймер, новый директор института, создаёт на основе этого симбиоза свою «Критическую теорию», содержащую тотальную критику традиционной европейской культуры. В сущности, Хоркхаймер призывает к разрушению всякой традиции, не предлагая взамен ничего нового, ибо: свободное общество будущего само найдёт формы своей культурной организации... По точной мысли Р. Реймонда, *«теория критики представляла собой, по существу, деструктивную критику основных элементов западной культуры, в том числе христианства, капитализма, власти, семьи, патриархального уклада, иерархии, морали, традиции, сексуальных ограничений, верности, патриотизма, национализма, наследования, этноцентризма, обычаев и консерватизма»*²

В 1933-м членам Франкфуртской школы, Вильгельму Райху и другим апологетам сексуального просвещения приходится бежать из Германии. Обосновавшись в США, на рубеже 40–50-х гг. они разработали те концепции культурмарксизма, мультикультурализма и политкорректности, которые станут идейной основой «молодёжной

¹ Массовым тиражом начинают выходить брошюры, чуть закамуфлированные под «научно-просветительские»: «Сексуальная патология», «Проституция», «Афродизиак», «Извращённое», а на экраны страны вываливаются подобные же «научно-просветительские» фильмы. Научные площадки и колонки популярных изданий заполняют доктора сексологии.

² Раен, Реймонд. Истоки политкорректности // Raymond V. Raehn. The Historical Roots of "Political Correctness".



революции» 60-х, а затем и мейнстримом неолиберализма. Современный англо-американский автор, пишущий под псевдонимом Лаша Даркмун, замечает: «Что же культурные марксисты вынесли из Веймарской Германии? Они уяснили, что для успеха сексуальной революции требуется неспешность, постепенность. “Современные формы подчинения”, учит Франкфуртская школа, “характеризует мягкость”. Веймар не удержался потому, что продвижение было слишком бурным. <...> Тот, кто хочет сварить лягушек живо, должен довести их до состояния коматозного ступора, поместить в холодную воду и варить до смерти как можно медленнее».

ЗИГМУНД ФРЕЙД: КАРФАГЕН ПРОТИВ РИМА

Нельзя не видеть, что все ведущие идеологические тренды, движения современного глобализма идут, в сущности, к одной цели, каждый — своими путями: троцкизм — через перманентную революцию, фрейдизм — через революцию сексуальную, неоконсерватизм — через захват политической власти, неолиберализм — через захват экономики и финансов, культурмарксизм — через культурное доминирование, а мондиализм — объединяя все эти дискурсы общим идеологическим смыслом. Вписываются в этот букет также Франкфуртская школа, боасианская антропология (отрицающая расовые и национальные различия), «семья нью-йоркских интеллектуалов» (контролировавшая культурную жизнь Америки 50-х, накануне контркультурной революции), а также постмодернистская философия (ведь на поверку политическая программа Деррида в практическом плане идентична программе Франкфуртской школы).

Следующее признание Фрейда из его «Толкования сновидений» открывает нам глубинную мотивацию его доктрины: «Ганнибал был любимым героем в мои последние школьные дни. И когда я в старших классах впервые начал понимать, что значит принадлежать к чуждой расе, фигура семитского генерала ещё больше выросла в моем уважении. По моему юношескому пониманию Ганнибал и Рим символизировали конфликт между стойкостью еврейства и организацией Католической церкви».

Сам юноша Фрейд, по всей видимости, мечтал о роли нового Ганнибала, призванного сокрушить Рим. Эта «фантазия о Ганнибале» была одной из «движущих сил» моей «умственной жизни», заявляет он. Многие авторы, пишущие о Фрейде, отмечают его ненависть к Риму, Католической церкви и западной цивилизации в целом³. Работа «Тотем и табу» стала для Фрейда ничем иным, как попыткой психоанализа христианской культуры. При этом, как считают исследователи Ротман и Айзенберг, Фрейд сознательно старался скрыть свою подлинную мотивацию: центральный

аспект теории мечтаний Фрейда состоит в том, что восстание против сильной власти должно часто осуществляться при помощи обмана, с использованием «невинной маски»⁴. Очевидны и симпатии фрейдизма с троцкизмом. Сам Троцкий благосклонно относился к психоанализу⁵.

Чтобы разделаться с европейской традицией, Фрейд «положил на кушетку» христианскую культуру и шаг за шагом деконструировал её. Замечательно, что сама психоаналитическая школа, имея все признаки тоталитарной секты, чуть закамуфлированной под науку, не особенно скрывала своих политических целей. В сущности, весь фрейдизм от начала до конца был примером идеологического мошенничества: как ещё можно назвать попытку сведения всего многообразия проявлений человеческой любви к половому инстинкту, а всех политических, социальных мировых проблем — к чистой психологии? Объявить, например, такие явления, как национализм, фашизм, антисемитизм и традиционную религиозность, — неврозом, что не устают делать фрейдисты вот уже на протяжении ста лет?



³ См., к примеру: Gay, P.A. *Godless Jew: Freud, Atheism and the Making of Psychoanalysis*. New Haven, CT: Yale University Press. 1987.

⁴ Rothman, S. & Isenberg, P. *Sigmund Freud and the politics of marginality*, 1974.

⁵ В 1923 году газета «Правда» публикует его статью «Литература и революция», в которой он решительно высказывается в его поддержку. Психоанализ был поддержан т.н. «педагогической школой» (А. Залкинд, С. Моложавый, П. Блонский, Л.С. Выготский, А. Грибоедов), которая всячески поддерживалась властями СССР в нигилистические 1920-е годы.

Отсюда ясно открывается направление дальнейшего похода преемников Фрейда (таких как Норман О. Браун, Вильгельм Райх, Герберт Маркузе), суть писаний которых сводилась к утверждению, что «если общество сможет избавиться от сексуальных ограничений, то человеческие отношения будут основываться на любви и привязанности». В этом тезисе свёрнута в сущности вся философия контркультурной революции, всё «движение хиппи», открывающее двери сексуальной свободе, мультикультурализму и, в конечном счёте, «диктатуре политкорректности». Вся псевдонаучная болтовня Райха и Маркузе и их психоаналитические утверждения оказались спекуляциями, направленными на разжигание войны против белой цивилизации и культуры.

ПРОПАГАНДА КАК ИСКУССТВО

Современная американская машина пропаганды, как мы её знаем, рождалась в горниле Первой мировой войны. Самые важные имена здесь **Уолтер Липпман** и **Эдвард Бернейс**. Уолтер Липпман — личность любопытная. У нас его знают как одного из создателей терминов «общественное мнение» (одноимённая книга 1922 г.) и «холодная война» (одноимённая книга 1947 г.). В Америке же он носит почётное звание «отца современной журналистики». По окончании Гарварда Липпман занялся политической журналистикой и уже в 1916 г. привлечён банкиром Бернардом Барухом и «полковником» Хаусом, ближайшими советниками Вильсона, в штаб команды президента. Столь стремительная карьера объясняется просто: Липпманн был креатурой банкирского дома JP Morgan Chase, игравшего огромную роль в американской политике.

В администрации президента Липпману поручают важное дело: необходимо срочно изменить настроение

американского общества от традиционного изоляционизма в сторону принятия войны. Именно Липпман привлекает к этой работе Эдварда Бернейса, племянника и литературного агента Зигмунда Фрейда и изобретателя PR⁶, и за несколько месяцев друзьям удаётся почти невозможное: с помощью изощрённой пропаганды и красочного живописания вымышленных зверств немецкой армии в Бельгии толкнуть общественное мнение Америки «в пучину массовой военной истерии»...

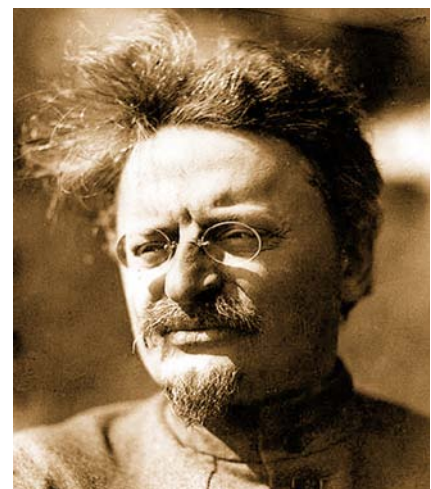
Несколько позднее друзьям пришлось всё же признаться в своих выдумках и приносить извинения перед немцами. Дело, однако, было сделано. А испытанные во время войны приёмы и техники снова пошли в ход. Ведь если можно продавать страх, ужас и ненависть, то так же точно, воздействуя на человеческие инстинкты, можно продавать и обычные товары! Так ими было создано то, что известно сегодня как **Мэдисон-авеню** — мировая армия рекламщиков с их изощрёнными техниками влияния на подсознание масс, принуждающих покупать и потреблять. Классическое в этом смысле достижение Бернейса: создание, по заказу табачных корпораций, моды на женское курение и продвижение феминистского движения.

Уже при президенте Гувере (1929–1933) идея «общества потребления» заняла место официальной американской доктрины: массы должны перманентно стимулироваться к выработке желаний, соответствующих тем товарам и услугам, которые предлагает капитал. В этом ключ к экономическому прогрессу, именно так будет создано динамичное и стабильное общество управляемой демократии.

А после Второй мировой войны на страже демократии встанет фрейдизм. Дочь Зигмунда Фрейда, Анна Фрейд, бессменный гуру фрейдистского движения в Америке, была убеждена в роли психоанализа как идеального

средства для контроля и управления человеческим сознанием. Психоанализ должен контролировать сущность человека так, чтобы тот никогда не стал фашистом, но навсегда оставался демократом, считала она. Что это означало на деле? Защиту демократии от «белого гетеросексуального мужчины», отверженного традиционной культуре.

Центральной идеологией мондиализма стал неолиберализм. (Под мондиализмом мы понимаем идею объединения мира под властью единого мирового правительства. Неолиберализм же есть экономическая составляющая идеологии мондиализма.) Впервые термин «неолиберализм» прозвучал на встрече либеральных интеллектуалов, организованной в Париже в августе 1938 года и собравшей европейских экономистов, враждебных всем формам вмешательства государства в экономическую жизнь. Встреча, проходившая под лозунгом отстаивать либеральную свободу от социализма, сталинизма, фашизма и прочих форм государственного принуждения и коллективизма, получила название «**Коллоквиум Уолтера Липпмана**». Формальным предметом встречи стало обсуждение книги Липпмана «Хорошее общество» (The Good Society, 1937) — своего рода манифеста, объявляющего коллекти-



⁶ Культ Фрейда и распространением его идей Америка обязана в первую очередь именно ему. Самого же Бернейса влек не столько психоанализ, сколько перспективы, которые он открывал в общественном поле: то есть возможность управления массами при помощи воздействия на бессознательное и низшие инстинкты, наиболее сильными из которых Бернейс считал страх и сексуальное влечение. Термином PR Бернейс решил заменить показавшееся ему неудобным слово «пропаганда».



визм началом начал всякого греха, несвободы и тоталитаризма.

При этом ещё в конце Первой мировой войны Липпман, за кулисами Версальской конференции, участвует в создании англо-американского Института по международным отношениям, структуры (как и рождающийся в это же время Совет по международным отношениям, Council on Foreign Relations, CFR), призванной стать центром влияния финансовой элиты на англо-американскую политику. Это фактически первые осевые структуры мондиализма и неолиберализма.

К концу XX века результаты неолиберальных реформ по всему миру более чем впечатляющи. Совокупная величина состояния 358 богатейших людей мира (только по официальным данным, далёким, разумеется, от настоящего положения дел) сравнялась с совокупным доходом беднейшей части населения планеты (2,3 миллиарда человек). Мировая финансовая элита шаг за шагом приближалась к своей главной цели — победе идей мондиализма, уничтожению национальных государств, государственных границ и созданию мирового правительства, о чём прямо пишет один из их идеологов Збигнев Бжезинский. Ровно тем же целям служит и культурмарксизм. Для продвижения неолиберальной революции необходимо поле, освобождённое от традиционных культур, традиционной морали, традиционных ценностей.

В этом пункте мы вплотную подошли к главному смысловому стержню и содержанию революции шестидесятых. Однако прежде чем перейти к непосредственным её событиям и участникам, мы должны бросить взгляд на ещё одну колыбель революции — историю американского троцкизма, из которого вышли многие смыслы и герои будущей (контркультурной) революции.

ПРАВAYA РУКА МОНДИАЛИЗМА

Будучи основателем и руководителем собственной Социалистической рабочей партии, **Макс Шахтман** стоял у истоков IV (троцкистского) интернационала. К концу 30-х в числе учеников Шахтмана мы уже видим такие важные в мире неоконны фигуры, как Ирвинг Кристол (Irving Kristol), член IV Интернационала 1940 года, и Джин Кирпатрик (Jeane Jordan Kirkpatrick) — также член Социалистической рабочей партии Шахтмана, в будущем — советник по международной политике в кабинете Рейгана.

На рубеже 1939–1940 гг. в среде радикального троцкизма происходит неожиданный поворот: Шахтман вместе с другим заметным троцкистским интеллектуалом, профессором Нью-Йоркского университета Джеймсом Бернхэмом (выросшим в ирландской католической семье, но «совращённым» в троцкизм), заявляет о невозможности далее поддерживать СССР, выходит из IV Интернационала и СПП, уведя с собой около 40% её членов, и, основав новую левую партию, объявляет о необходимости искать «третий путь» в левом движении. Джеймс Бернхэм заявляет, что теперь, когда СССР ведёт империалистическую политику (пакт Молотова–Риббентропа, вторжение СССР в Польшу и Финляндию), необходимо отказать ему во всякой поддержке.

И мечтательные взоры Шахтмана и К° обращаются к США как величайшему государству планеты, единственному, способному защитить евреев от Сталина и Гитлера. Так начинается новый путь перерождающегося троцкизма. К 1950 году Шахтман окончательно отвергает революционный социализм и перестаёт звать себя троцкистом. Встающего на путь праведный бывшего троч-

киста привечают ЦРУ и влиятельные силы американского истеблишмента. Шахтман входит в более близкие контакты с левыми интеллектуалами Дуайтом Макдональдом и группой Partisan Review, становясь своего рода точкой сборки нью-йоркских интеллектуалов. Вместе с Шахтманом эволюционирует и Partisan Review, становясь всё более антисталинским и антифашистским. В 1940-е гг. журнал начинает популяризировать фрейдизм и философов Франкфуртской школы и, таким образом, обращается в подготовительный орган будущей контркультурной революции⁷.

В 1960-х Шахтман сближается с демократической партией. А в 1972 году, незадолго до своей смерти, уже как открытый антикоммунист и сторонник войны во Вьетнаме, поддерживает сенатора Генри «Скупи» Джексона, ястреба-демократа, большого друга Израиля и врага СССР. Сенатор Джексон становится вратами в большую политику для будущих неоконнов. Дуглас Фейт, Абрам Шульски, Ричард Перл и Пол Вулфовиц начинают как помощники сенатора Джексона (все они займут важнейшие посты в администрации Буша). Джексон станет учителем будущих неоконнов в большой политике. Кредо Джексона: с Советским Союзом надо не договариваться, Советский Союз необходимо разрушить, — станет отныне главным кредо будущих неоконнов.

Итак, как некогда Лев Троцкий уплывал из Америки с открытым кредитом от Якоба Шиффа делать

⁷ В 50-е годы группа нью-йоркских интеллектуалов уже полностью контролировала не только культурную жизнь деловой столицы США, но и культурную жизнь главных американских университетов, таких как Гарвард, Колумбийский университет, Университет Чикаго и Университет Калифорнии — Беркли (родина хиппи). Что же касается их рупора Partisan Review, то он не просто отходит от ортодоксально коммунистических позиций, но и в рамках создания широкого фронта борьбы против СССР и просоветскими симпатиями западной интеллигенции начинает тайно получать финансирование от ЦРУ (об этом можно прочесть, например, в английской Википедии). Если этот журнал формировал сознание студентов высших учебных заведений, то в средних — царил фрейдизм.



революцию в России, так теперь его бывшие последователи готовились к тому, чтобы совершить революцию в самих США и торпедировать потерпевший неудачу эксперимент на Востоке. Столь резко изменившие свои идеологические установки бывшие троцкисты очевидно нуждались в новом философском обосновании своей борьбы. Им нужен был духовный учитель, взамен Маркса и Троцкого. И такого учителя они скоро обрели в лице эзотерического философа **Лео Штрауса** (Leo Strauss, 1899–1973). Этот человек до сих пор в различных кругах пользуется неоднозначной репутацией философа-злодея и «еврейского Гитлера». И репутация эта связана именно с неоконами (за которыми даже укоренилась кличка леоконь, то есть последователи Лео Штрауса).

Подобно ученикам Шахтмана, Штраус испытал ужас перед европейским фашизмом, и особенно гитлеризмом (в гитлеровском «арийстве» нет никакого внятного смысла, кроме отрицания еврейства, — его слова). А следом — отвращение к либеральной демократии, итогом которой, в сущности, и стал национал-социализм. Вывод Штрауса однозначен: западную цивилизацию необходимо защитить от себя самой. Но каким образом? При том моральном разложении и гедонизме, к которым ведёт либерализм, западные демократические режимы обречены. Спасти мир может «высшая истина», которая заключается ни в чём ином, как познании нигилистической сущности мира. Исходя из этой парадигмы, Штраус, во-первых, приходит к отрицанию демократии: массам ни в коем случае доверять

нельзя, тем более доверять им какие бы то ни было «демократические» рычаги власти. А во-вторых — к отрицанию либерализма: массам ни в коем случае нельзя давать разлагаться в гедонизме или гамлетовских сомнениях, как предполагает либеральная догма. «Политический порядок может быть стабильным, только если он объединён внешней угрозой». Если же внешней угрозы не существует, её следует сфабриковать. Ибо каким же ещё образом либеральной демократии ответить на вызов тоталитарных режимов? Демократии должны быть готовы к ответу, а, следовательно, массы нужно постоянно держать в тонусе, пугая их образом врага и готовя к большой войне. Необходимо вернуться к идеалам «благородной лжи» (noble lie), без минимальной дозы которой нежизнеспособно никакое общество⁸.

Штраус не ограничивается даже этим и объявляет, что элита не связана никакими моральными обязательствами перед управляемым ею «безмолвным стадом». Ей всё должно быть позволено в отношении вторых. Её единственным приоритетом должно стать удержание власти и контроль над массами, чьими уздами и поводьями должны стать ложные ценности и идеалы, призванные предотвратить нежелательный ход событий. Штраус является также автором идеи конструктивного хаоса. «Тайная элита приходит к власти с помощью войн и революций. Чтобы удержать и обеспечить свою власть, ей нужен конструктивный (управляемый) хаос, направленный на подавление всех форм сопротивления», — говорит он. (Позднее его ученики, неоконь, придумают термин «созидательное разрушение» для оправдания бомбардировок ближневосточных городов и разрушения неудобных государств.)

Философ не говорил, кажется, ничего такого, что противоречило бы традиционной пуританской морали, вскормившей американское общество

и американскую государственность. Учение Штрауса сводилось к тем же, в сущности, идеям и идеалам, которые проповедовал (или просто молча внедрял в жизнь) Жан Кальвин и его последователи-пуритане: мир делится на горстку избранных Богом (знаком избранности которых является материальное благополучие) и прочую массу отверженных. Как справедливо заметил крёстный отец неоконсерватизма Ирвинг Кристолл: в отличие от всех прочих разновидностей правой идеи в США, неоконсерватизм является «отчётливо американской» идеологией, идеологией с «американской косточкой».

Профессор Дроне словами самого Штрауса так формулирует их квинтэссенцию: «*Есть несколько кругов учеников, и менее посвящённые годятся, но для другой цели; своим же ближайшим ученикам передаём тонкости учения вне текста, в устной традиции, совсем почти тайно. [...] Воспитываем несколько выпусков, все посвящённые составляют как бы секту, помогают друг другу с карьерой, делая её сами, держат в курсе учителя. [...] Через несколько десятков лет «наши» без единого выстрела берут власть в самой сильной стране мира*»⁹.

Влияние неоконь, как (по сути) неотроцкистов на американский истеблишмент трудно переоценить. Даже республиканец Дж. Буш-младший, вроде бы далёкий от левизны, в 2005 году призывает к глобальной демократической революции, в чём уподобляется левым глобалистам. Именно её необходимостью он оправдывал интервенцию в Ираке, а также поддержку различных «цветных революций».

ПОРОХОВОЙ ЗАРЯД В ЦЕНТРЕ МИРА

В названии данной главы процитировано высказывание Эрнста Блоха: «Музыка — пороховой заряд в центре мира». Но почему именно музыка стала

⁸ Штраус, Лео. Город и Человек, 1964.

⁹ Дроне Е.М. Вопрос о необходимости осуществления революции в данный момент времени (работы Лео Штрауса) — М., 2004.



центром, духом, сердцем контркультурной революции? Почему прежние революции, волна за волной, удар за ударом обрушивающиеся на традиционный христианский мир, имели религиозный (Лютер, Кальвин), политический (Маркс, Ленин, Троцкий) смысл, а духовным ядром последней революции сознания стала именно музыка? На этот вопрос можно было бы ответить так: музыка — первозданный фундамент культуры. Музыка сродни архитектуре. По слову Пушкина, «одной любви музыка уступает. Но и любовь — мелодия...» Музыка преисполнена всякая настоящая религия, она — жизнь религии, её живая душа.

Наконец, музыка — наиболее мультикультурное, интернациональное из всех искусств, не требующее ни слов, ни смыслов, ни образов: идеальное зелье силы в магическом искусстве столпотворения... Религия, философия, поэзия, даже политика обращены к сознанию, к сердцу и потому — слишком сложны. Музыка обращена к самым древним, глубинным началам мира и человека, самым их расплавленным магмам, туда, где «есть только ритм» и где «только ритм и возможен»... Попхит мгновенно облетает земной шар, застревая в миллионах голов, навязывая себя миллионам языков. Музыка имеет мягкий гипнотический эффект, внушая человеку устойчивые эмоциональные состояния, которые при повторении легко возникают вновь. А эмоциональные привычки в конце концов становятся частью характера.



Музыка преисполнена всякая настоящая религия, она — жизнь религии, её живая душа. Музыка — наиболее интернациональное из всех искусств, не требующее ни слов, ни смыслов, ни образов: идеальное зелье силы в магическом искусстве столпотворения... Религия, философия, поэзия, даже политика обращены к сознанию, к сердцу и потому — слишком сложны. Музыка обращена к самым древним, глубинным началам мира и человека, самым их расплавленным магмам, туда, где «есть только ритм» и где «только ритм и возможен»...

Теодор Адорно был тем человеком, труды которого подготовили контркультурную революцию 1960-х. Поэтому взглянем на эту личность внимательнее. Теодор Адорно (Визенгрунд) родился 11 сентября 1903 года во Франкфурте-на-Майне. Во Франкфуртском университете изучал философию, музыковедение, психологию и социологию. Там же познакомился с Максом Хоркхаймером и Альбаном Бергом, учеником композитора-модерниста Арнольда Шёнберга. Вернувшись во Франкфурт, он увлёкся фрейдизмом и с 1928 г. уже активно сотрудничает с Хоркхаймером и Институтом социальных исследований. Как ученик Шёнберга и апологет «нововенской школы», Адорно был главным теоретиком «нового искусства» во Франкфуртской школе.

Арнольд Шёнберг (1874–1951) изобрёл собственную систему «12-тональной музыки», отринув классическую, созданную старой церковной и традиционной европейской школой. То есть отбросил классический семиступенный звукоряд, подчинённый власти доминанты, с его традиционными (минор и мажор) октавами, заменив их атональной двенадцатиступенной «серией», в которой все звуки оказались равны и равноправны. Это была поистине эпохальная революция!

Традиционную нотную грамоту, как мы её знаем, изобрёл флорентийский монах Гвидо д'Ареццо (990–1060), дав каждому знаку нотного стана

имя, связанное со словами молитвы Иоанну Крестителю:

(UT) queant laxis
(RE) sonare fibris
(MI) ra gestorum
(FA) muli tuorum
(SOL) ve polluti
(LA) bii reatum,
(Sa) ncte Ioannes

В переводе с латинского: «Чтобы слуги твои голосами своими смогли воспеть чудные деяния твои, очисти грех с наших опороченных уст, о святой Иоанн». В XVI веке слог *ut* заменили на более удобный для пения *do* (от лат. *Dominus* — «Господь»). Тогда же, во времена первой гностической революции Возрождения, в угоду новой моде изменились и имена нот: **Do** — *Dominus* (Господь); **Re** — *rerum* (материя); **Mi** — *miraculum* (чудо); **Fa** — *familias planetarium* (семья планет, т. е. Солнечная система); **Sol** — *solis* (Солнце); **La** — *lactea via* (Млечный путь); **Si** — *siderae* (небеса). Но и новые имена, как мы видим, подчёркивали стройную иерархию звукоряда, в котором каждой ноте полагалось не только своё место в иерархии гаммы, но и своё почётное место в общей иерархии космоса.

Двенадцатитональная система Шёнберга, которую маэстро назвал «додекафонией» (от греч. δώδεκα — «двенадцать» и греч. φωνή — «звук»), отрицала всякую иерархию, благозвучие и гармонию, признавая лишь абсолютное равноправие «серий» из «двенадцати между собой соот-

несённых тонов». Грубо говоря, в рояле Шёнберга больше не было ни октав, ни белых, ни чёрных клавиш — все звуки оказались равны. Что, несомненно, было весьма демократично.

Очевидно, что коммунисту Адорно революция Шёнберга пришлась по душе. Однако мысль его шла гораздо дальше мысли Шёнберга, не оставившего никакой философской интерпретации своей системы. Двенадцатитоновая музыка, убеждал своего читателя Адорно, освобождала от принципа господства и подчинения. Фрагменты, диссонансы — это язык земного человека, изнемогающего от удручающей бессмысленности бытия... Если прежняя музыка была «языком ангелов» и стремилась к «преображению страстей», то новая — становилась голосом «непросветлённого страдания» маленького человека, каждой «страдающей единицы», её боли и ужаса. Все же прежние иерархии, как не отвечающие стремлениям индивида, требовали, согласно Адорно, упразднения. Музыка в видении нашего философа оказывалась неким «социальным шифром»: это единственная область, где человек может схватывать настоящее, настоящее, которое способно длиться. Поэтому именно музыке дано ломать застывшие формы, «разрушать законченность» общественного бытия, «взрывать» тот «затвердевший» социум, который есть лишь «кунсткамера, имитирующая жизнь».

В США Адорно пишет вместе с Хоркхаймером «Диалектику просвещения» — «самую чёрную книгу критической теории». Вся западная цивилизация (включая Римскую империю и христианство) объявлялась в этой книге клинической патологией и представляла бесконечным процессом подавления личности и утраты индивидуальной свободы. Поскольку

в тогдашних США издать такую откровенно антихристианскую книгу было невозможно, она вышла в Амстердаме в 1947-м, оставшись, впрочем, почти незамеченной. Однако на волне молодёжной революции 60-х обрела вторую жизнь, активно распространяясь среди бунтующих студентов, а в 1969-м была, наконец, переиздана, став фактической программой студенческого движения и неомарксизма.

В 1950 г. выходит «Авторитарная личность», книга, которой суждено было стать настоящим тараном в руках леволиберальных сил в их компаниях по борьбе с «расовой дискриминацией» и прочими «предрасудками» американских правых. Адорно сводил всю сложность политических, исторических, социальных вопросов к чистому психологизму: «авторитарную личность» (т.е. фашиста) порождает традиционное воспитание авторитарной семьи, церкви и государства, подавляющих её свободу и сексуальность. Белым народам предлагалось разрушить все свои культурные, национальные, семейные связи и обратиться в низкоорганизованный сброд, а всевозможным маргиналам и меньшинствам (неграм, феминисткам, отщепенцам,



евреям) принять бразды правления: перед нами фактически готовая к применению идеология хиппи, или основы идеологии политкорректности, как мы её знаем сегодня. Восстание детей против родителей, сексуальная свобода, пренебрежение социальным статусом, резко негативное отношение к патриотизму, гордости за свою расу, культуру, нацию, семью — всё то, что получит яркое выражение в революции 60-х, будет уже ясно проговорено в «Авторитарной личности».

Спросим далее: есть ли в мире Адорно, среди всех его воплей «непросветлённого страдания», составляющих основной нарратив нескончаемого водопада текстов, что-либо устойчивое? Несомненно: это — страх перед «фашизмом», как первоисточник всех перманентных истерик. Ведь — и этот ужасающий вывод он должен был неизбежно сделать — вся без исключения европейская культурная традиция порождает фашизм. Итак, если читать книги Адорно ввиду их совершенной вздорности нормальному человеку невозможно, определить их пульсирующую красной тревожной лампочкой «точку сборки» — не составляет труда: это страх, порождающий ненависть к классической европейской культуре: Католической церкви, Римской империи, христианскому государству, традиционной семье, национальной организации, которые должны быть деконструированы раз и навсегда, чтобы «это не могло повториться». Деконструированы в том числе (и, может быть, в первую очередь) и с помощью новой авангардной музыки. Ведь если национал-социалистам удалось построить империю, вдохновляясь драматическими полотнами Вагнера, почему нельзя построить новый чудный мир, руководствуясь идеями Шёнберга?¹⁰

¹⁰ Культурной доминантой национал-социализма действительно стала музыка Вагнера, которая создала новый германский Рейх. Так, может быть, Адорно прав и классическая музыка действительно выдохлась? Так что не осталось другой возможности спасти искусство, кроме как замены его на авангард? Но достаточно познакомиться, например, с творчеством Антона Брукнера (1824—1896), чтобы увидеть иные пути развития классической музыки... Брукнеру не повезло быть другим, после Вагнера, любимым композитором Гитлера. Сегодня его исполняют не так часто, как какого-нибудь Малера. Но величественные симфонии этого «мистика-пантеиста, наделённого языковой мощью Таулера, воображением Экхарта и визионерским пылом Грюневальда» (по замечанию О. Ланга), ставят в центр человека вертикального, свободно утверждённого в Традиции и Боге, а не жалкую пародию на человека — бунтующую и изнывающую от собственных страхов индивидуальность Адорно.



Хаос «непросветлённых» атомов — вот, в сущности, и всё, что должно было остаться от большого взрыва классической культуры и цивилизации в мире, в котором одерживала победу новая эстетика. Впрочем, тотально деконструируя христианскую культуру и классическую традицию («язык ангелов»), Адорно, воспевает музыку модерна в лице родной для него «новой венской школы», которая дала не что иное, как воссоздание «звуков божественного имени» и «воскрешение немых фигур божественного языка». Иными словами, упраздняя христианскую традицию с её «спекулятивной триадой», Адорно тут же уносит громохачущую кавалькаду своей философии к представлениям Каббалы. Впрочем, для нашей «еврейской секты» (как едко окрестил Франкфуртскую школу известный иудей-традиционалист Гершом Шолом) это было скорее правилом, нежели исключением.

Вообще, мир наш странно устроен. Террориста, взорвавшего бомбу в метро, отлавливает полиция, осуждают общество и газеты. Террористу, закладывающему бомбу под всё мироздание в целом, жмут руку президенты государств, которые он собирался снести с лица земли, а научные сообщества превозносят его как важного философа и гуманиста...

Итак, к началу 60-х всё было готово для контркультурного взрыва: подкоп совершён, взрывчатка заложена, провода подведены. Оставалось последнее: породить актуального философа, который мог бы духовно возглавить молодёжную революцию (что и совершила Франкфуртская школа в лице Герберта Маркузе — интеллектуального знамени новых левых) и найти то, что могло бы объединить всех новых революционеров повсюду в мире. То есть ту музыку, которая могла бы стать настоящим «соци-

альным шифром» для всех детишек, решивших порвать с родительским миром, взрывая затвердевший социум, всю эту «кунсткамеру, имитирующую жизнь»: новую горячую музыку, которая стала бы последней бомбой, заложенной под этот мир... И, конечно, такая музыка не замедлила появиться.

ШЕСТЬДЕСЯТ ВОСЬМОЙ, ИЛИ ПЕРВАЯ ОРАНЖЕВАЯ

Феномен 68-го не вписывается в обычные рамки, топорщится и лезет своими краями из любого контекста. Студенческие волнения, начинавшиеся в университете Беркли (Калифорния) с движения студентов за свободу слова в 1964-м, подобно степному пожару охватили все университеты США, а затем перебросились в Европу (Западная Германия, Швеция, Италия, Франция) и даже Японию... Одновременно Америку потрясают чёрные бунты, Испанию, Великобританию, Францию — рабочие забастовки... И везде — пожары, баррикады, рукопашные столкновения с полицией, «коктейли Молотова» и т.д... Причём всё это происходит на фоне беспрецедентного экономического роста как в США (где за первую половину 60-х безработица сократилась до рекордного уровня, валовой же национальный продукт, наоборот, показывал рекордный рост 4–6% в год), так и в Европе...¹¹

Вообще, мир наш странно устроен. Террориста, взорвавшего бомбу в метро, отлавливает полиция, осуждают общество и газеты. Террористу, закладывающему бомбу под всё мироздание в целом, жмут руку президенты государств, которые он собирался снести с лица земли, а научные сообщества превозносят его как важного философа и гуманиста...

Но и это не всё. Бушуют партизанские войны во Вьетнаме, Гватемале и Анголе, войны на Ближнем Востоке, беспорядки в Латинской Америке, Австралии, Азии. Одновременно мир переживает наступление ислама и исламизацию негритянского населения Штатов, распространение буддизма, индуистских сект, неоязычества, сатанизма и неоспиритуализма в Европе и США, взрывной рост всевозможных религиозных и политических группировок, в том числе террористических, по всему миру...

Понятно, что попытки сложить весь этот калейдоскоп в единую устойчивую картину рождает недоумение: кажется, весь мир сошёл с ума, причём по всем поводам сразу. События «красного» парижского мая кажутся лишь самой яркой манифестацией, кульминацией всего этого безумия. Попробуйте отыскать точку опоры в том эпицентре хаоса, которым является всякая революция, в особенности вдохновляемая лозунгами вроде: «Вся власть воображению» и «Je veux dire quelque chose mais je sais pas quoi» («Я хочу что-то сказать, но я не знаю что»). Тем более что процесс, как стало тогда известно, важнее результата — открытие, которым не пренебрегли

¹¹ Но и за железным занавесом происходит нечто подобное: протестное движение в Югославии... Пражская весна в ЧССР — попытка либерализации социализма и предания ему «человеческого лица»... Китайская культурная революция и разгул движения хунвейбинов... Начало правозащитного движения в СССР (демонстрация горстки диссидентов против ввода войск в Чехословакию на Красной площади и появление самиздатского правозащитного бюллетеня «Хроника текущих событий», просуществовавшего 15 лет)...



позднее и наши перестройка с гласностью, предлагавшие куда-то идти, что-то начинать делать, но не предполагавшие ясной цели этих движений. Наконец, раздражение вызывает контраст между вопиющей несерьёзностью (какие-то инфантильные студенты, Че Гевара, Мао и Троцкий, лозунги вроде: «Нет экзаменам!», «Все хорошо: дважды два уже не четыре», «Всё — и немедленно!») этой революции и её нешуточным результатом. Всё это было бы мило, будь действительно лишь карнавалом, спектаклем, хеппенингом, экранизацией «Праздника непослушания» и «Вредных советов». Хорошо, однако, спектакль! 10 млн бастующих, баррикады на улицах, Биржа горит, власть растеряна, президент покидает страну...

Самое простое объяснение масштабов происходящего вероятно таково: мир в это время стал по-настоящему глобален, таким его сделали СМИ, ТВ, международная банковская система и экономика (в том числе процессы объединения Европы: ЕОУС, общий рынок и др.). Американский профессор Уильям МакНил замечает, что в 1960-е впервые за 10 тысяч лет существования нашей цивилизации число горожан превысило число крестьян на планете. В США число университетов за тридцать послевоенных лет выросло с 40 до 600, во Франции за то же время число людей с высшим образованием — с 3% до 20%. Похожая картина наблюдалась и в СССР. Резкое повышение образовательного ценза плюс доступность информации (поп-хит, подобно спутнику мгновенно облетающий мир) плюс резкое увеличение численности молодёжи (последствие бэбибума, послевоенного всплеска рождаемости) — таковы первые условия революции.

Одновременно мир, который вдруг стал глобален, стал терять объединяющий его до сих пор духовный

фундамент. Второй Ватиканский собор (1962–1965) явил собой по сути тотальную капитуляцию Католической церкви перед духом либерализма. Католические институты, которые до сих пор удерживали мир как в некоем духовном каркасе, вдруг резко ослабли, и мир пришёл в движение... Или, лучше сказать, — стал скатываться в хаос. Последнее, конечно, объясняет не всё, но, во всяком случае, многое: цунами сектантства всех видов, экспансию ислама и индуистских сект, неоязычества и нью-эйдж, успех сексуальной революции, феминизма, резкое ослабление цензуры, в результате чего Америку и остальной мир захлестнул вал порнографии, закон о миграции 1965 года, обрушивший на США наводнение цветных мигрантов, признание нормальности гомосексуализма в 1973-м (после беспрецедентной атаки гомосексуального лобби, начавшейся стоунволлскими бунтами 1969-го) ...

Герберт Маркузе... Именно его книги, и прежде всего «Эрос и цивилизация» (1955), обрели колоссальную популярность в студенческих кругах середины 60-х. В «Эросе и цивилизации» идейный завершитель Франкфуртской школы перелагал философию Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно, рассчитанную на культурную элиту, на язык, понятный бэби-бумерам (то есть первокурсникам американских университетов 1968-го): «делай то, от чего получаешь удовольствие», «никогда не заставляй себя ходить на работу», «занимайся любовью, а не войной». В этих и подобных им незамысловатых формулах, в которые Маркузе перевёл основные наработки Франкфуртской школы, фрейдомарксизм доходил до самого примитивного сознания только что научившегося читать студента. Сирены «Эроса и цивилизации» Маркузе пели свои сладкие песни прямо в уши детишкам-бэби-бумерам. Личность, которую порождает существующий порядок вещей, есть личность угнетённая, личность «с поднятыми руками», измученная невротами, поскольку её сексуальность подавлена государством,

церковью и авторитарной семьёй. В том светлом будущем, к которому мы идём, мы устраним существующий порядок угнетения. Мы освободим Эрос, выпустим на свободу Либида, в нашем чудном новом мире «полиморфной порочности» каждый будет делать только то, что захочет; в нём не будет работы, мы будем только играть...

Сегодня нас, конечно, не может не поражать агрессивный примитивизм ключевой книги молодёжной революции 60-х. Книги Маркузе били прямой наводкой прямо в сердца детишкам из предместий индустриальных центров Америки: твои отцы-буржуи — одномерные тупицы, отрывка общества подавления. Но ты знаешь тайну «либида», и потому ты — элита («хиппи» — знающий). И детишки внимали, открыв рты, истекая либидо и выпадая из конвергентного общества. Если Аллен Гинзберг был живым вождём, увлекающим за собой нестройные толпы новых левых (Карло Маркс — как называл его Джек Керуак), то Маркузе стал их главным духовным ментором. В 1965 г. опрос лидеров новых левых показал огромную популярность среди них Пола Гудмана и Маркузе в сравнении с Марксом и левыми старой школы (слишком, разумеется, сложными и скучными).

В книгах Маркузе были, конечно, и более конкретные программные установки. Например, продолжение идей Троцкого о чёрных и иных расовых меньшинствах как основном потенциале коммунистической революции в США. Собственно, это и был главный тезис Маркузе: чёрные и другие меньшинства, выходящие из стран третьего мира, маргиналы, феминистки, ЛГБТ-шники должны стать новым пролетариатом новой культурной революции, направленной «против всего культурного истеблишмента, в т. ч. против нравственности существующего общества». Не только радикальная переоценка ценностей, не только снятие всех табу (и в первую очередь — сексуальных), но и «лингвистический протест», то есть «переворачивание» с ног на голову «всех значений», как писал он в «Эссе об ос-



вобождении». Проповедь «великого отказа» Маркузе призывала к отречению от всех завоеваний белой цивилизации. Ведь именно белые виновны в мировой эксплуатации! И прежде всего — эксплуатации меньшинств. Главным же орудием борьбы против белого мира и цивилизации и должно стать освобождение «мощной, первобытной силы секса от всех цивилизационных ограничений».

Французскими Гинзбургом, Маркузе и Эбби Хоффманом (лидер американских йиппи) стали Жан-Поль Сартр, Жан Люк Годар и маленький рыжий лидер парижских бунтовщиков — Дэниэл Кон-Бендит. Революция началась с того, что Дэня (называвший себя лидером «движения за сексуальную свободу») потребовал у министра образования, выступающего с речью в Нантере, свободного доступа в женские общежития. В самом деле, что может быть насущнее для студента в восемнадцать лет, чем проблема его допуска в женское общежитие? («Секс — это прекрасно!» (Мао Цзэдун) — один из образцовых лозунгов Сорбонны.) С другой стороны, по сравнению с протестами, последовавшими после исключения Дэни из университета, едва ли десятиmillionная трёхнедельная забастовка французских рабочих ради десятипроцентной надбавки к зарплате выглядела более серьёзно («Будьте реалистами, требуйте невозможного!» — ещё один лозунг революционного Парижа).

То, что кучке юнцов, вооружённых переизбытком гормонов и лозунгами типа «Запрещается запрещать», «Анархия — это я», «Оргазм здесь и сейчас!», чуть было не удалось сорвать солидную европейскую страну в революцию, — представляет собой один из удивительных феноменов 68-го, возможно, даже главный из них. С другой стороны, события мая 68-го и не могли перерасти в полномасштабное восстание. Предварительные ласки, стимуляция и эрекция — вот что такое Жан-Поль Сартр в Сорбонне или Герберт Маркузе в Беркли. Далее последовал выброс позитивной энергии, после чего революция неизбежно обмякла... Бунт, как степной огонь, в мгновение ока

захвативший десятки тысяч юнцов (а затем и миллионы поднятых профсоюзами бастующих рабочих), иссяк столь же безвременно и внезапно.

Одной строгой, краткой (четыре минуты) речи де Голля 30 мая хватило, чтобы положить конец безобразию. Одного-единственного уверенного движения отца нации (вытягивающего даже не пистолет из кобуры, а ремень из своих генеральских штанов) оказалось достаточно, чтобы остановить эту радостную вакханалию «детей Маркса и кока-колы» (выражение Жан-Люка Годара) и спасти здравый смысл заодно с цивилизацией.

Впрочем, 13 мая, когда во Франции началась всеобщая забастовка, рыжий Дэня с друзьями уже отдыхал на Атлантическом побережье в Сен-Назере (что комично соответствует ещё одному лозунгу революционеров: «Под булыжником — пляж!»). Первая «оранжевая», первыми «соцсетями» которой стали фильмы Жан-Люка Годара, памфлеты Жан-Поль Сартра и, разумеется «секс, наркотики, рок-н-ролл» («три начала и три составные части» контркультуры 60-х), кончилась тем, чем она и должна была кончиться... В итоге на выборах в парламент за голлистов проголосовало 75% (!) французов — потрясающий результат. В США сенатор Джордж Уоллас, независимый кандидат, баллотировавшийся на президентский пост под лозунгами сегрегации, получил

почти 10 миллионов голосов. А выборы 68-го выиграл республиканец Ричард Никсон под лозунгом «Закон и порядок». Нет, консервативный мир не собирался сходить с ума вслед за горсткой обдолбанных малолеток и голосовал за закон и порядок.

Но вирус «шестидесятвосьмых» продолжал точить дряхлеющее тело мира. И не мытьем так катаньем «шестидесятвосьмые» (soixante-huitards, «парни 68-го», как их называют во Франции) побеждали. В феврале 1969-го, когда де Голль вынес на всенародный референдум реформу Сената, обещанную им ещё в мае 1968-го, заранее объявив, что в случае проигрыша уйдёт, он сдержал слово. Де Голля добились не «шестидесятвосьмые», его (при всех его прежних тяжких грехах) добились старые, консервативные представления о порядочности и морали.

К концу 60-х «Теория критики» Франкфуртской школы, тщательно разрабатываемая по многим направлениям («теория матриархата», упраздняющая идею традиционной семьи с доминирующим отцом; «андрогинная теория», представляющая мужчину и женщину как навязанные обществом роли и заменяющая их унисексом; «теория личности», «теория власти», «теория сексуальности», «расовая теория», «теория права», «теория литературы» и проч.) одерживала уверенные победы. Цитируя



название песни The Beatles, «с небольшой помощью моих друзей» (а это означает: леволиберальной прессы, мондиалистского лобби, пиар контор Мэдисон-авеню, секты «нью-йоркских интеллектуалов», контролирующей культурный мир США, битнического, хиппанского, новолето-студенческого, фрейдистского, боасианского, феминистского, расового, ЛГБТ-движений, экзистенциалистской и постмодернистской философий и проч. и проч.) теориям Франкфуртской школы и следующим из них контркультурным практикам удалось добиться доминирования практически на всех направлениях.

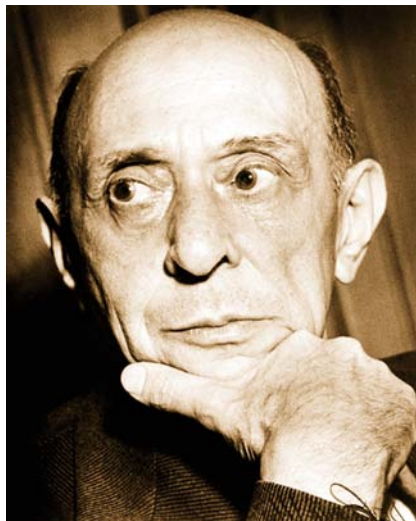
МЕССИЯ, БОЛЕЕ ПОПУЛЯРНЫЙ, ЧЕМ ИИСУС

Вообрази, что нет ни рая, // ни ада под нами, // что над нами лишь небо... // Вообрази, что все люди // живут сегодняшним днём... // Вообрази, что мир больше // не поделен на страны // и нет ничего, за что стоит умирать // или быть убитым, // что нет больше религий, // что все люди равны и живут в мире... // Вообрази, что нет больше ни собственности, // ни жадности, ни голода, // что все стали братьями... // Скажешь, что я мечтатель, // но присоединись к нам, // и мир станет таким...

Imagine («Вообрази») была написана Ленноном в 1971-м, уже после распада The Beatles, но песню эту можно назвать квинтэссенцией послания рок-революции шестидесятых. Сам Леннон называл её коммунистическим манифестом (оговариваясь, впрочем, что сам не является коммунистом). Все благоглупости, все несбыточные фантазии, все технологии обработки сознания Фрейда, Райха, Адорно, Маркузе, Пола Гудмана и прочих властителей дум 60-х отражены в этом гимне волосатого поколения (и настоящем манифесте мультикультурализма, глобализма и политкорректности, как мы их знаем сегодня) в полной мере. Песня вполне могла бы стать гимном сегодняшней Демократической партии США или будущего мирового правительства.

Образ Джона Леннона в виде Большого Брата будущего неолиберального тоталитаризма выглядит немного жутковато, но, кажется, довольно точно. В списке 500 величайших песен всех времён журнала Rolling Stone Imagine занимает третье место. Профессиональное американское издание Performing Songwriter называет её «лучшей композицией всех времён и народов». Экс-президент США Джимми Картер утверждал, что «во многих странах мира, в которых он бывал, “можно услышать Imagine почти так же часто, как национальные гимны”». Наконец, в мае 2009 года мелодия этой апологетически-атеистического гимна была исполнена на колоколах Ливерпульского кафедрального собора...

Содержание песни — совершенный инфантилизм, сущий детский сад, рассчитанный на людей, лишённых всякой исторической памяти, понятия об онтологической реальности, да и просто разума. Заметим, кстати, что эта и подобные ей благонравные колыбельные стерильных во всех отношениях умов, как будто только что вылезших из пробирки (очевидно, результат «электропрохладительных кислотных тестов» 60-х), — создание человека, явно не чуждого мессианского комплекса, говорившего в 1966-м в интервью газете Evening Standard, что рок-н-ролл переживает погибающее христианство.



В Англии этот выпад пропустили мимо ушей. Однако когда пять месяцев спустя, перед новыми гастролями в США, американский молодёжный журнал Datebook вынес слова Леннона на первую полосу, с анонсом на обложке, в благочестивой ещё тогда Америке (не в Нью-Йорке, конечно, а в так называемом «библейском поясе») они вызвали настоящий скандал. На битлов посыпались нешуточные угрозы (так, перед концертом в Кливленде позвонил неизвестный и сообщил, что на концерте Леннон будет убит). Более двадцати радиостанций Юга отказались транслировать «Битлз». Эпштейн даже хотел отменить гастроль, и лишь угроза неустойки в миллион долларов заставила его решиться... Роковая фраза догнала Леннона 8 декабря 1980-го, в виде молодого фанатика Марка Чапмана, который, как доподлинно известно, был возмущён именно его репликой «Мы популярнее Иисуса». Ещё более возмутили его песни God и Imagine. На судебном процессе он утверждал, что любил петь последнюю с изменённым текстом: Imagine John Lennon dead («Представь, что Джон Леннон мёртв...»).

Существует также мнение, что еврейские СМИ специально раздули скандал, чтобы заслонить другую неосторожную фразу Джона, прозвучавшую примерно в это же время: «Шоу-бизнес — это филиал еврейской религии». Как бы то ни было, в головах подростков, детей из всё ещё благочестивых белых семей, институционализированное христианство в ходе хиппанской революции было разгромлено. У нас в России случилось несколько иначе, что и понятно: советский истеблишмент исповедовал атеизм. Следовательно, и революция против него принимала зачастую формы возвращения к религиозной традиции. В самих названиях первых советских рок-групп звучит этот пафос возвращения к корням: «Санкт-Петербург», «Скоморохи», «Патриархальная выставка». (Впрочем, не обошлось и без типично русского религиозного безумия: печальной



истории Коли Васина и его «Храма Джона Леннона».)

Недавно мне на глаза попался снимок: Пасха в Нью-Йорке 1950-х, небо-скребы, иллюминированные крестами светящихся окон... Представить себе такое сегодня совершенно невозможно. И это тоже — результат контркультурной революции. Да Джон и сам, как мы уже заметили, был не чужд мессианского комплекса. Пит Шоттон, близкий друг Джона, рассказывал, как 18 мая 1968 года, вызвав Маккартни, Харрисона и Старра на собрание в Apple Corps, Джон, очевидно находясь под изрядным воздействием кислоты, заявил, что является реинкарнацией Христа, и потребовал выпустить по этому случаю официальный пресс-релиз. «Я должен рассказать вам кое-что очень важное. Я — Иисус Христос. Я снова вернулся...» После неожиданного признания Джона заседание было прервано на обед. После обеда Леннона, видимо, отпустило, тему закрыли и более к ней не возвращались.

Когда в 1969-м Эндрю Ллойд Уэббер предложил Леннону роль Христа в опере «Иисус Христос — суперстар», тот отказался, заметив, однако, что, если бы Йоко Оно предложили роль Марии Магдалины, он бы подумал. Понятно, что бунтари-рокенрольщики из англиканских (Джон и Ринго) и римо-католических (Пол и Джордж) семей не жаловали формализованной религии и были типичными агностиками. Что, в общем, и требовалось. В США молодёжь всё ещё была христианской. Консервативный по своим убеждениям Элвис Пресли критиковал «Битлз» именно за их чрезмерную расхристанность.

И, конечно, именно Джон стал иконой, мессианским ликом новой пострелигии, три источника и три составные части которой — секс, драгс, рок-н-ролл — стали вдохновением поколения 60-х. Джон не был, конечно, марионеткой, он был личностью сильной и достаточно независимой. Вероятно, он немало мог бы рассказать о подоплёке происходящего в 60-е, и, вероятно, многие вздохнули с облегчением, когда его не стало. Тем более

что он был не первый (Джек Керуак, Элвис), кто готов был делать выводы, не укладывающиеся в сакральный канон леволиберального дискурса.

ВЕЛИКИЙ ЗВЕРЬ, ВОЖДЬ И УЧИТЕЛЬ

Особое и важное место в философии контркультурной революции занимает учение **Алистера Кроули**. На обложке альбома «Битлз» Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band среди других странных персонажей мы обнаружим и этого великого мага и волшебника. Ярыми адептами кроулианства были и The Rolling Stones. Альбом *Their Satanic Majesties* — прямая апология кроулианства. Убежденным кроулианцем был Джимми Пейдж (Led Zeppelin), купивший поместье Великого Мага недалеко от озера Лох-Несс. И, конечно, деятели «лондонского эзотерического подполья»: Coil, Psychic TV, Carrent 93, Death In June... Среди известных последователей Кроули называют также Артура Брауна, Стинга, Дэвида Боуи, Жана Жене, Юкио Мисиму, Пьера Паоло Пазолини. Одним словом, не ярко отсвечивая, но скорее тонким флёром кроулианство пронизывает современную культуру постмодерна. Что и не удивительно. Кроулианство созвучно контркультурной революции и рок-движению как её важнейшей части.



«Апокалипсис» — это настоящая пророческая книга, в которой говорится о смене земных эпох, но написана она с позиций учения уходящей эпохи», — говорит Кроули. На самом деле Зверь Апокалипсиса и Вавилонская Блудница — это пророк нового зона и его женская ипостась. Этим-то пророком Кроули себя и возвестил. Если верить Кроули, о начале нового магического зона ему поведал египетский бог Гор — сын Изиды и Озириса, а голос, назвавший себя демоном Айвасом, слугой Гора, надиктовал ему текст «Книги Закона» новой эры, идущей на смену эону Озириса. Итак, **близится следующий цикл Великого круга — зон Гора (эра Водолея), несущий с собой иную религию и иную культуру. Отныне божество будет жить не вне, а внутри человека, и никаких ограничений не будет, наступит царство тотальной свободы.** (Перед нами рецидив учения Иоахима Флорского о «третьей эпохе Духа», ставшего метафизической основой Модерна, и созвучие философии хиппи.) Отсылая к «Телемско-

Imagine («Вообрази») была написана Ленноном в 1971-м, уже после распада The Beatles, но песню эту можно назвать квинтэссенцией послания рок-революции шестидесятых. Все благоглупости, все несбыточные фантазии, все технологии обработки сознания Фрейда, Райха, Адорно, Маркузе, Пола Гудмана и прочих властителей дум 60-х отражены в этом гимне волосатого поколения (и настоящем манифесте мультикультурализма, глобализма и политкорректности, как мы их знаем сегодня) в полной мере. Песня вполне могла бы стать гимном сегодняшней Демократической партии США или будущего мирового правительства.



му аббатству» Рабле, единственным законом устава которого было «делай что хочешь», Кроули возглашает: «Делай, что ты желаешь, и таков да будет весь Закон. Лишь ограничение есть грех. Каждый мужчина и каждая женщина — звезда. Любовь есть Закон, Любовь, подчинённая воле» — таков закон Телемы, и, собственно, все принципы кроулианства. Не всё, однако, так просто. Кроули имеет в виду не банальную вседозволенность, замечают его адепты, а лишь подлинную волю, которую необходимо обнаружить в себе, а затем исполнить (найти в себе крупицу алхимического золота). В первом ряду необходимых инициаций — всевозможный священный магический секс («любовь» — в терминологии Кроули) и наркотические практики (ибо «существуют наркотики, открывающие врата миров, скрытых под покровом материи»).

Итак, совсем скоро человечество ждёт новое счастливое время, но между двумя эонами существует особый период — эпоха «бури равноденствий». Это эпоха торжества хаоса, анархии, революций, войн, катастроф, необходимых, чтобы смыть остатки старого порядка и расчистить место для нового. «Бурю равноденствий» служители эона Гора должны приветствовать, приближать и использовать. И Кроули начинает возвещать своё учение миру. В 1904-м он записывает надиктованную ему «Книгу Закона». В 1907-м создаёт свой магический орден, в 1910-м вступает в Орден восточных тамплиеров (ОТО) и вскоре занимает пост главы Ордена. В 1913 году он посещает Россию.

Годы первой мировой войны проводит в США. Позднее живёт на Сицилии и много путешествует, пропагандируя своё учение по всему миру и рассылая свою «Книгу Законов» сильным мира сего (в т.ч. Гитлеру, Ленину, Черчиллю и Троцкому). Его агенты-окультисты работают в среде консерваторов, национал-социалистов и коммунистов, поддерживают ИРА и другие террористические организации. Кроули даже выражает желание приехать в Москву, чтобы «принять чествования народа, который разрушил храмы старого бога прошлого эона и водрузил пятияконечные звёзды магии на своей святыне — Кремле». Таков был этот «самый ужасный человек XX века», ткущий «паутину нового эона в центре мирового заговора».

Окультичные идеи Кроули (тотальное освобождение, свободная любовь, магический секс, наркотические практики) оказались весьма популярны у бунтующей молодёжи 60-х. Особенно, конечно, те, что имели отношение к сексу и наркотикам. Вот как описывает этот аспект кроулианства Юлиус Эвола в работе «Личина и лик современного спиритуализма»: «Говоря о наркотиках, он также упоминает качество, присущее выдающимся личностям: наркотики могут служить пищей лишь “обладающему королевским достоинством”. Что касается сексуальной магии, то наиболее часто упоминаемая техника была связана с крайностями: при оргазме и опьянении должно достигаться состояние изнеможения, ведущее к экстремальным пределам, кои почти “не совместимы с жизнью”... Крайний предел истощения и оргиастический экстаз отмечают также момент возможного магического прозрения в ясновидческом трансе».

В качестве примера — Джон Бэлланс, лидер Coil, популяризируя кроулианскую философию, сам присягал на верность вере «в пришествие века Гора, века Телемы» и утверждал,

что обязанность сильной личности и творца в наше время — «стремиться породить хаос и смещение, помочь уничтожению старого порядка, чтобы открыть путь новому эону»¹². Джон Бэлланс погиб, упав в состоянии алкогольного опьянения в лестничный пролёт своего дома в Лондоне. Этот печальный факт не может, однако, удивлять. Связываться с Кроули кому удавалось безнаказанно. Начиная с первого ученика «Великого Зверя», Рауля Лавдея, умершего от отравления, после того как учитель поднёс ему чашу с кошачьей кровью, многие из тех, кто сблизился с Кроули, теряли рассудок, большинство его бывших жен и любовниц после расставания с ним попадали прямоиком в психиатрические клиники...

Пожалуй, здесь же имеет смысл вспомнить судьбу Сергея Курёхина, одного из лидеров нашей контркультурной революции. «Безнравственный, без царя в голове... растрачивающий себя по пустякам циник, распутное дитя, при всём том один из самых глубоких и самых серьёзных людей, каких только в этой жизни я встречал»¹³ — так отзывался о Курёхине режиссёр Сергей Соловьёв, знакомый с ним по работе над фильмом «Асса». Характеристика, кажется, очень точная. Сергей Курёхин, несомненно, был одним из самых заметных явлений нашей контркультурной революции. Джазовый музыкант, авангардный композитор, демиург и шаман, он не развлекал, но священнодействовал. Его знаменитая «Поп-Механика» стала для нашего времени чем-то вроде мистериальных поэм Скрябина для предыдущей русской революции. Концерты «Поп-Механики» были весьма заметными явлениями культурной жизни конца 80-х — начала 90-х гг. Молодой и здоровый, в расцвете сил и таланта, Курехин вдруг заболел странной, почти невероятной болезнью — злокачественной опухолью сердца (всего несколько случаев кото-

¹² Кевин Дэвид. Эзотерическое подполье Британии, 2003.

¹³ Соловьёв Сергей. Слово за слово. — СПб.: Амфора, 2008.



рой зафиксировано в мире) и сгорел в считанные недели...¹⁴

За всё приходится платить. Дэвид Тибет, выпутавшись из своих собственных тесных связей с кроулианством, заклинал и сегодня продолжает заклинать своих приверженцев ни в коем случае не связываться с «Великим зверем». Нам же остаётся лишь присоединиться к этому мудрому совету.

В ЭПИЦЕНТРЕ «БУРИ РАВНОДЕНСТВИЙ»

С начала 90-х в мире нарастает национал-консервативная реакция. Мы видим это и по нынешней политической повестке: успех Трампа, рост правых, консервативных, националистических сил и движений в Европе. Полностью в контексте революции против контркультуры лежит и набирающее популярность молодёжное движение идентаризма. Этих молодых людей, «движение, созданное двадцатилетними для двадцатилетних», называют также «хипстаправыми» и «альтер-европейцами». Его центральный пафос — отвержение идеалов шестидесятых — раскрывается в манифесте австрийских идентаристов, книге Маркуса Виллингера (род. 1992) «Поколение Идентич-

ности: объявление войны шестидесятивосьмым» (2013). *«Вы бросили нас в этот мир оторванными от корней... лишили нас всякой возможности ориентироваться... Вы подорвали авторитет церкви, обесценили государство, разделили семью, сделали из любви «редукционистский конструкт», развалили экономику, поставили всё под сомнение... Вы не оставили нам ценностей... С нас хватит!.. Ваша утопия утратила легитимность для нас... Мы — ответ вам и провалу вашей утопии. Потому что мы Поколение Идентичности», — заявляет Маркус Виллингер и объявляет войну шестидесятиникам и «идеалам шестидесят восьмого»... Идентарии, эти «правые хипстеры», отвергают глобализацию и мультикультурализм, выступают против исламизации и американизации Европы, за возрождение европейской идентичности. И в отличие от brutальных неонаци и слишком скучных классических правых, выглядят они модно и привлекательно для молодёжи.*

Другой пример: «археофутуризм» ведущего идеолога европейских Новых правых Гийома Фая (1949–2019), представляющий собой некое новое переиздание идей консервативной революции. Гийом Фай стоит на позициях паневропеизма. Комплекс

идей Фая: антиисламизм, антисиионизм и пересборка Евросоюза на основе автономных регионов, включая Россию. Последний проект Фай называет Евросибирь: *«Нынешний Евросоюз — это какая-то медуза без суверенной власти, с открытыми границами, подчинённая американской воле и стратегии НАТО. Надо подумать о будущей имперской федеральной великой Европе, этнически однородной, то есть европейской, основой которой станут большие автономные регионы. И эта Европа будет неразрывно связана с Россией, образуя огромный континентальный блок»¹⁵.*

Это лишь частные примеры. Но они показывают, что противостояние не завершено, «буря равноденствий» в самом разгаре. Нам же остаётся заметить, что, вопреки названию этой работы, революция, о которой мы говорили, едва ли окажется последней. Революция — не то или иное событие во времени, но каскадный процесс, развивающийся в течение веков. То, чему положила начало война Рима и Карфагена (говоря словами Зигмунда Фрейда), или — ограничивая рамками Нового времени — Возрождение и Реформация, не закончится, пока не достигнет своей окончательной цели: открытия «мессианского века» или, следуя христианской символике, — царства Антихриста.

Близки ли мы к этой цели? Очевидно, сегодня ближе, чем вчера, десять, тридцать или пятьдесят лет назад. В то же время никому из нас не дано знать сроков, ясно лишь, что борьба двух миров, двух мессианских идей, которые, в сущности, и породили историю, как мы её знаем, будет идти до самого конца. Целью нашей работы было прояснить некоторые перипетии этой борьбы, памятью, что зло, названное по имени и разоблачённое, теряет свою силу и перестает быть столь опасным и страшным.



¹⁴ В 1996-м (кажется, одном из самых мрачных в новейшей истории) состоялось последнее представление «Поп-Механики», явившее нечто крайне неоднозначное: горящие каббалистические знаки... люди, распятые на перевёрнутых крестах... громадные вращающиеся колёса («вращай колесо, о сатана, о солнце!») ... Действие включало краткие выступления Эдуарда Лимонова и Александра Дугина, читавших отрывки из произведений Кроули. А в его кульминации сам Курёхин прочёл краткую лекцию об Алистере Кроули, после чего всем присутствующим было предложено встать и принести клятву верности «Великому Зверю 666»... Вскоре после скоропостижной смерти «Капитана» Дугин писал: *«Люди с психологией soft видят грядущее в тонах инфантильного оптимизма — нью-эйдж, экология, дзэн-буддизм, пережитки хиппи. Курёхину гораздо ближе апокалиптические краски Алистера Кроули. Новый эон будет жестоким и парадоксальным».*

¹⁵ Беседа с Гийомом Фаем // газета «Новый Петербург», № 22 (733), 26.05.2005 г.



«Главный наш шанс – в детском творческом образовании...»

Мы не научились ценить музыку как особое, гармонически изменённое состояние сознания





Александр Геннадьевич ДАНИЛИН — публицист, психиатр, врач-нарколог. Член Международной ассоциации психоаналитиков. Вёл курс психотерапии на факультете валеологии РПГУ. Автор ряда научных и научно-популярных книг, посвящённых наркологии, психиатрии и психотерапии. Предлагаем вашему вниманию интервью с ним.

— **А**лександр Геннадьевич, так называемая музыкальная контркультура, то есть течения, призванные разрушить старую культурную парадигму, шкалу ценностей, — это процесс, дающий всего лишь непривычный для консервативного обывателя результат, либо же это необратимый процесс упрощения и разложения социума?

— Душа человеческая так устроена, что в ней не бывает однозначных процессов. Но второй из названных вами сценариев — упрощения и разложения — увя, более реальный. Сегодня контркультурой стало бы стремительное эпидемическое распространение в молодёжной среде классической музыки или какого-нибудь кул-джаза. А называть то, что происходит сейчас, контркультурой невозможно по той простой причине, что внутри этой «контркультуры» преваляет вполне соответствующее мейнстриму желание заработать деньги. Метод достижения денег и популярности сегодня связан, в том числе, со стремлением сделать чего-то «контр».

В какой-то момент рок-музыка также внутренне сосредоточилась на получении популярности, зарабатывании денег. А это выхолащивает смысл. Ведь внушающее влияние музыки всегда состоит из собственно музыкального воздействия и смысла, вкладываемого исполнителем в ритмически организованный транс. Существует описанная физиологами реакция навязывания ритма. В результате этой реакции в психике возникает трансовое состояние.

— **Вы имеете в виду состояния, аналогичные тем, что имеют место в шаманской традиции?**

— Аналогичные, да. Но смысл, в том числе и шаманских состояний, в том, какое содержание «исполнитель» заложит в восприятие слушателя, внушаемость которого в трансовом состоянии существенно повышена.

— **То есть с помощью музыки мы открываем сознание и что-то туда закладываем?**

— Конечно, это послание, это месседж, а музыка, в зависимости от того, насколько сильно ею поглощена публика, регулирует уровень внушаемости.

Безумная популярность поп-музыки в современной России, по существу, основана на диско-соуле 70-х годов. Я имею в виду растаманов и главного растамана Боба Марли. Корни там. Но при этом я не буду даже пытаться утверждать, что отечественная попса приводит людей к курению марихуаны. В некотором смысле эта самая попса — **типичная развоплощающая музыка: такой лёгкий данс с навязчивым ритмом, который создаёт неглубокий транс**, а дальше всё будет зависеть от текста, от таланта исполнителя. Подобная музыка, по сути, есть манипуляция залом. Она передаёт одно и то же послание: жить нужно так, чтобы было легко и приятно, при этом непрерывно слушая музыку этого исполнителя. Марли в это сообщение добавлял марихуану: жить легко и приятно, непрерывно курия марихуану. Многие его поклонники так и делают.

— **Смысловое содержание вносится текстом?**

— В первую очередь да, текст и есть смысл. Но смысловое содержание можно вносить и мелодией, и обертонами, и очень многим другим. Проблема в том, что слушатель должен их уметь воспринимать, — он должен уметь думать на языке музыки. Густав Малер собирал удвоенный состав оркестра, чтобы во время исполнения его симфонии слушатель полностью изменился, обретя веру в Абсолют. Говорят, кому-то это удавалось: люди переживали просветление. Но эти слушатели были с детства воспитаны на классической музыке. Они знали язык, на котором говорит Малер, а значит, умели трансформировать его в собственную мысль — во внутреннюю речь. Внутренняя речь оказывается посредником; мелодия, гармония, тональность прямого навязывающего эффекта не имеют. Такой эффект имеет только ритм. В этом смысле

блюз и марш были решающей музыкой XX века, и с помощью марша навязывались, и продолжают навязываться целые идеологии. Рок-н-ролл — это вариант марша, маршевого такта: ритмические квадраты, которые рисуются один за другим немного разными инструментами. Всё это задаёт ритм сердца.

— **Ритм сердца играет ключевую роль?**

— Да. С маршем, куда прикажут командиры — туда мы и маршируем.

— **А на ритмическую основу уже накладывается то или иное идеологическое содержание?**

— Да. Как только ритмическая основа усложняется, музыка становится непопулярной, потому что требует знания определённого языка. В семидесятых — восьмидесятых годах прошлого века сложные формы джаза, тот же авангардный джаз, были на пике популярности. Но его невозможно сравнить с бешеной популярностью танцевальных джазовых оркестров двадцатых-тридцатых годов. Гармония свингового джаза была максимально близка блюзовому и маршевому ритму, рок-н-ролл просто вернул утерянную блюзом четвёртую долю такта. И это стало революцией. Навязанный маршевый ритм создавал трансное состояние огромных толп на стадионах. Это состояние позволяло публике отказаться от самостоятельного мышления и связанной с ним тревоги. Рок-исполнитель думал за всю толпу. А сложный джаз сбивает с толку, приходится думать — осознать, формулировать непростые эмоции, вызываемые этой музыкой. По-

этому сегодня такой джаз умеет слушать очень ограниченный круг людей.

— **А тяжёлый рок, с его тёмной, в том числе сатанинской, символикой, способен повлиять на подрастающее поколение?**

— Здесь снова проблема скорее в языке, чем в музыке. В начале века многие композиторы-классики увлекались гипнозом и оккультизмом, достаточно вспомнить того же Густава Малера или Эрика Сати. Становились ли их слушатели оккультистами или спиритами? Нет. А вот своим декадентским, мистико-меланхолическим настроением они заражали, конечно. Заражали тоской по чему-то высокому и несбыточному.

Примерно то же можно сказать о «чёрном металле» или о каком-нибудь Мэрилине Мэнсоне — какие чувства они могли вызывать у отечественных молодых людей, особенно не говорящих на английском языке? Скорее всего — агрессию и некоторую сексуальную расторможенность. А для того, чтобы обнаружить сатанизм в текстах Микки Джаггера и ранних «роллингов», английским языком надо владеть блестяще. То есть без учёта текстов весь сатанизм ограничится навязыванием ритма и подражанием поведению музыкантов на сцене.

Люблю ли я дорогие сорта французского шампанского? Не знаю. В юности я пил отечественное полусладкое шампанское, так и не научившись отличать одну марку брют от другой. Для этого нужно знать язык шампанского — тренировать вкусовые сосочки. В противном случае на меня может произвести впечатление только сама роскошная бутылка, то есть форма, упаковка.

Когда-то в СССР рок-пластинки покупали, ориентируясь на картинку конверта. Теперь, в виртуальном музыкальном потоке, даже обложки дисков никакого значения не имеют. Текст, и как книга, и как слова песни, утратил своё значение. Некая альтернативная музыка, возможно, существовала бы, если музыканты искали интересных поэтов, способных написать соответствующий музыке текст. Поэтому сегодняшняя альтернатива — это музыканты-одиночки, тихо пишущие музыку и тексты себе в стол, не имеющие никакой возможности для публикации своих произведений.

— **А, к примеру, хип-хоп?**

— Всё те же общие закономерности. Хип-хоп совсем не новый жанр. Бывают образцы очень





интересные и очень талантливые. В начале были даже шедевры, появлялось много интересных людей, старики начинали петь в хип-хопе что-то очень интересное. Затем жанр становился всё более и более коммерческим, в том же темпе утрачивая смысл.

— **Есть ли что-то в человеческой душе, сопротивляющееся музыкальным влияниям?**

— Если мы продолжим говорить о рок-н-ролле, то инстинктивным эмоциям, которые растормаживаются его ритмом, могут противостоять только тонкие эмоции, то есть чувства и эмоции, связанные с культурой, со способностью человека создавать прекрасное.

— **Система внутренних фильтров?**

— Можно назвать и так. Причём эта система фильтров должна быть музыкальной. Не погружаясь в обсуждение того, что такое транс, мы можем сказать, что в музыкальном транссе человек переживает удовольствие. Катастрофа заключается в том, что сегодня мы фактически лишили своих детей возможности получать более тонкие, эстетически организованные формы удовольствия (или радости). Всему, что сложнее реакции навязывания ритма, человеку нужно учиться. Исключив из школьного образования или лишив значимости ритмику, пение, музыку и рисование — мы лишили детей возможности развивать и использовать систему эмоциональных фильтров. Наши дети в большинстве своём не умеют говорить о своих эмоциях, у них крайне беден эмоциональный интеллект. Они не смогут рассказать о переживаниях, полученных от прослушивания музыки, и уж тем более они не умеют выражать себя, играя на музыкальных инструментах.

Молодые люди, играющие на музыкальных инструментах, не очень понимают, что такое самовыражение. Основой творчества стало подражание. Я сталкивался с лидерами начинающих музыкальных групп, которые чётко заявляли свою цель: нужно «подхватить у кого-то что-то популярное». Они совершенно не умеют опираться на собственные чувства и мечтают лишь о продюсере, который скажет, что им играть. Они даже не задумываются о том, что хотят сообщить окружающим людям и всему миру. Поэтому всё и выглядит мучительно бездарным. Для самовыражения нужен язык. Я с детства должен понимать, что такое ритм, что такое мелодия, что такое гармония, с детства должен учиться осознавать собствен-



ные эмоции и формулировать собственные мысли, а не только заучивать чужие. Иначе я никогда не смогу стать индивидуальностью.

— **Главный фильтр — это музыкальное образование?**

— Нет. В первую очередь — это культура отношения к себе. Мы лишили школу всего, что учит чувствовать. Что делали хорошие учителя ритмики или пения? Они на детском уровне учили нас переживать свои чувства

Исключив из школьного образования или лишив значимости ритмику, пение, музыку и рисование — мы лишили детей возможности развивать и использовать систему эмоциональных фильтров. Молодые люди, играющие на музыкальных инструментах, не очень понимают, что такое самовыражение. Основой творчества стало подражание. Я сталкивался с лидерами начинающих музыкальных групп, которые чётко заявляли свою цель: нужно «подхватить у кого-то что-то популярное». Они совершенно не умеют опираться на собственные чувства и мечтают лишь о продюсере, который скажет, что им играть. Они даже не задумываются о том, что хотят сообщить окружающим людям и всему миру. Поэтому всё и выглядит мучительно бездарным.



через музыку или танец. Это был первый опыт познания себя. За ним следовали уроки литературы, которые в моей юности давали глубокое понимание психологии. Мы учились сопереживать героям книг, мы понимали, что чувствовали бы мы сами, оказавшись на их месте. Это давало некоторую основу для саморефлексии и для поиска удовольствия в культуре. Это и есть «система фильтров». Стоит ли говорить, что ЕГЭ, тестовая система свели эти и без того неуверенные попытки самопознания к подражанию, то есть к зубриванию чужих формулировок. Поэтому речь идёт не о производстве музыкантов, а о музыкальной грамотности. Это имеет куда большее значение, чем нам кажется. В США, ещё в семидесятых годах, было доказано, что после окончания колледжа с преподаванием музыки выпускники злоупотребляют алкоголем и наркотиками в десять раз меньше, чем выпускники других колледжей. Дети, получившие среднее музыкальное образование, практически никогда не употребляют наркотики. До некоторой степени **пьянство, наркотики — это неспособность выразить свои эмоции и неспособность к самовыражению**. Не помню, кто из великих сказал: «пьянство — это отсутствие воображения». Так вот, музыка требует воображения и его развития, а когда у тебя богатое воображение, наркотики и не нужны.

— **В этой связи вопрос: насколько вероятна гипотеза о рукотворности контркультурных музыкальных стилей либо об использовании спонтанно зарождающихся контркультур мощными системными силами как своего рода программирование со знаком «минус»?**

— В большую часть конспирологии я не верю. Я считаю, что люди, утверждающие подобное, страдают клинической формой подозрительности. Чаще всего мы имеем дело со спонтанными процессами упрощения культуры, которым мы на самом деле никогда не хотели всерьёз противостоять.

— **Какая может быть конструктивная контрпрограмма?**

— Я только что её озвучил. Всё очень просто: детское творческое образование. Это возвращение значимости ритмики, возвращение значимости пения, возвращение значимости рисования, требование со стороны родителей, чтобы в школу вернулись эти уроки. В самой природе личности заложена потребность найти собственное «я». Однако давайте вспомним пример стареющих рокеров, 50–60-летних людей с серьгой в ухе, в кожаных куртках, которые спиваются. Почему? Потому что они все время **потребляли навязанный ритм**, в котором не искали никакого смысла. Они достигли возраста, в котором возникает потребность передавать свой опыт, думать о том, что ты лично оставляешь людям.

— **А из них сделали простых потребителей...**

— Да, музыкальных потребителей. Но это никакая не высокая конспирология. Рок — это форма ритмического товара, а не ритмического заговора. Подростку, у которого сложно и достаточно хаотично устроена энцефалограмма, просто в силу того, что идёт очевидный гормональный кризис, проще всего воспринимать навязываемые ритмы: тамтамы ему легче продать. Если мы хотим вырастить просто потребителя и наркомана, то пусть слушает рок и ничему не учится.

— **В первую очередь речь идёт об успешных и эффективных продажах?**

— Конечно. Согласитесь, что всю историю второй половины XX века рок-н-ролл, танцевальные оркестры продавались лучше, чем классическая музыка.

— **А связь между контркультурой и наркочкультурой, обозначившаяся в 1960-е годы?**

— В общем, это очень сложная история. Это для меня примерно то же самое, что с рокерами-алкоголиками. Вам открыли сознание и... ничего туда не положили. Например, тот же Боб Марли. Что он пел? Все люди хорошие, миру мир, давайте любить друг друга. Всё здорово, только он никогда не объяснял как — как полюбить тех, кого ты пока не любишь, и как почувствовать «мир» во время войны во Вьетнаме. Любить друг друга хорошо, но с марихуаной ещё лучше и, однозначно, легче. Она вообще даёт иллюзию общности — иллюзию любви. Там, где **текстам не хватало смысла, пустоту заполнял гашиш**: раста-



манство без марихуаны — несерьёзно. Вас не будут любить на растаманских тусовках, если вы не курите хорошие гаванские шишки. Связано это напрямую с музыкой? И да, и нет. На самом же деле послание Боба Марли: давайте курить хороший гашиш и любить друг друга.

— **Каково воздействие контркультуры на разрушение традиционных ценностей: отрыв от социальной общности, от семьи, от национальной культуры?**

— Для этого туда должно быть вложено соответствующее послание. И ещё одна важная вещь: контркультура оказывает разрушительное воздействие только тогда, когда послание, идущее к человеку от традиции, слабеет. Революция происходит не только, когда «низы не хотят», но и когда «верхи не могут» адекватно транслировать своё послание. Мы чаще всего перекладываем на контркультуру вину за собственную неспособность транслировать традиционные ценности. Контркультура только потому и «контр», что она в принципе слабее мейнстрима.

— **Каково воздействие тяжёлого рока на депрессию и склонность к самоубийствам? Существуют серьёзные исследования на эту тему?**

— Этот вопрос исследовали. Прямые научные доказательства того, что какие-то группы или музыкальные направления повышают количество самоубийств, отсутствуют. То, что басовые частоты транслируют состояние депрессии, — всего лишь миф. Да и что мы называем депрессией? Любое снижение настроения? Это совсем не так. Я хорошо помню истории времён расцвета хэви-металл. Однажды приятель сказал мне замечательную фразу: «Послушай «Блэк Саббат»! Представляешь, надеваешь наушники — и сразу в такую депрессию погружаешься... просто кайф!» Конечно, это не депрессия, а её имитация. Говорить о прямом воздействии звуковых частот на эмоциональную сферу невозможно.

— **А инфразвук?**

— Да, инфразвук, видимо, имеет депрессогенное действие, но и то далеко не столь выраженное, как считают наши конспирологи.

— **То есть в целях массового воздействия это попросту не имеет смысла?**

— Секрет в другом: в транс и в открытии сознания, в которое надо что-то вложить. Сознание «вскрывают» трансом, но закладывают послание — текстом.

— **Кроме вашей книги «LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости» есть ли на русском языке работы, посвящённые данной тематике?**

— Есть очень хорошая отечественная работа по музыкальной психологии, влиянию ритма и музыкальной терапии: Петрушин В. И. «Музыкальная психотерапия». Я считаю до сих пор её лучшей, поскольку там речь как раз идёт о типах мелодического воздействия. Конечно, она написана в позитивном ключе, поскольку речь идёт о терапии.

— **Возвращаясь к вопросу о возможных конструктивных ответах в этой области на системном уровне. Что могло бы сделать в этом смысле государство и общественные институты, будь у них политическая воля?**

— Противопоставлять воздействию музыки запреты совершенно бессмысленно. Запретный плод сладок. Противопоставить можно только развитие. Развитие как школьного образования, так и музыкального творчества. Противопоставить можно проекты с участием государства, направленные на популяризацию творчества людей, исполняющих и пишущих сложную музыку, то есть джазовых музыкантов, классических музыкантов, фолк-музыкантов, музыкантов и композиторов авангарда. Конечно, противодействовать могут фестивали той музыки, которую вы хотите противопоставить «контркультуре». Как это делается, например,



в Вене? На каждом перекрёстке, в каждом парке играет оркестр и навязывает вам непростой ритм вальсов Штрауса. Это заражает и... неожиданно вокруг обнаруживаются сотни молодых людей, способных и желающих исполнять классическую музыку.

— **То есть навязыванию примитивных ритмов следует противопоставить сложную мелодику?**

— Конечно. Вы не обращали внимания, что у нас практически нет широко распространённых в остальном мире сложных обработок народных мелодий? Не существует качественного русского фолк-рока, этно-джаза. Нет соответствующих электронных проектов.

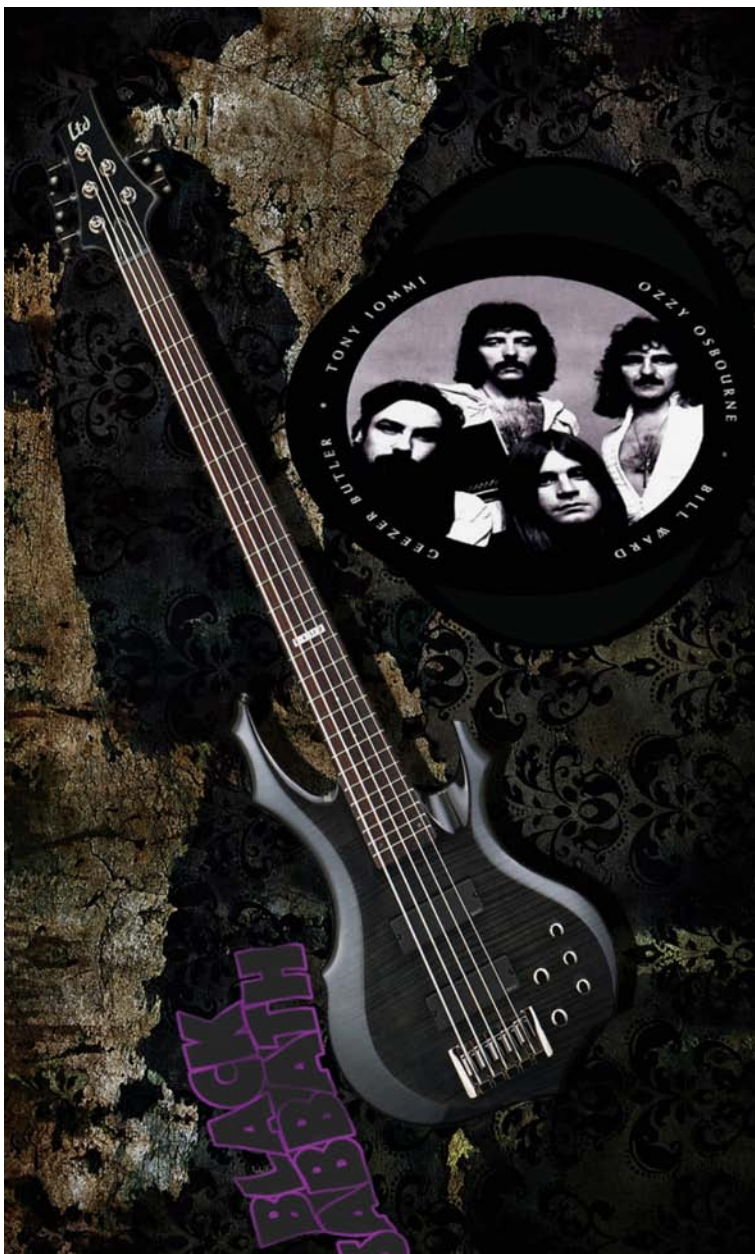
У нас народные ансамбли десятилетиями поют дурными голосами примитивные частушки — тоже фактически ритм навязывают. Однако истинная популяризация национального характера, национальной музыки сегодня может быть связана только с качественными и сложными музыкальными обработками. Для того чтобы прививать свою национальную музыкальную культуру, мы должны учитывать века опыта симфонической музыки, да и век рока и джаза тоже. Народная музыка всегда актуальна, но её послание нужно транслировать на современном языке, осуществляя синтез этнических мотивов с современной музыкой. Например, в традициях музыки казаков есть потрясающе интересные вещи — и вокальные, и мелодические, и смысловые. Но должны быть соответствующие студии звукозаписи, конкурсы фолк-рока, этно-джаза и т.д., способные приносить какие-то деньги исполнителям. Это необходимо. Поскольку государство у нас централизованное, бюрократическое, без его участия этого никак не сделаешь. Иного выхода нет. У нас нет меценатов, готовых вкладывать деньги в «непопулярные» проекты.

— **А что делать относительно классической музыки?**

— Популяризировать её всеми способами с раннего школьного возраста, и не просто популяризировать. Детей надо по-прежнему, как это было в XIX и XX веках, учить ритмике и основам музыкальной культуры. Они должны уметь играть на каком-нибудь инструменте и чуть-чуть подпеть в компании. Неслучайно же, например, в православии считают голосовое пение высшим инструментом. Почему мы этому сейчас не учим? Я не крюковое письмо имею в виду, я имею в виду основы голосового пения.

— **Что мы можем сделать еще?**

— Создавать музыкальных кумиров не из «попсы», а из классических и этнических музыкантов, как это происходило в СССР. Да и западный мир жил в эпоху музыкальных кумиров, таких как «Битлз», Пресли. Это всегда было некое послание, нравилось оно нашим родителям или не нравилось. Но сейчас молодые люди устали, потому что они пытаются найти кумира, а его нет. Мы можем поучиться создавать новых кумиров сами. Самое главное, чтобы общество и власть хотя бы начали осознавать, к каким идеалам они стремятся, какие об-





разцы используют. А пока все сколько-нибудь интересные этнические проекты, которые мне знакомы, записывались на зарубежных фирмах. В первую очередь в Германии, и в основном на ECM¹.

Сама музыка, вообще сам факт её существования доказывает: мы испытываем потребность в изменённых состояниях сознания, они нам необходимы. Это способ взаимодействия сознательной и бессознательной сфер психики. Только в таких изменённых состояниях сознания мы осваиваем опыт. Отсюда длительность академического часа: 45 минут мы воспринимаем информацию, затем нужно 15 минут на «перезагрузку». Однако современный мейнстрим этого не признаёт. Мы, видите ли, требуем друг от друга всегда сохранять разум. Человек должен непрерывно мыслить логически, в том числе во сне. Поэтому, видимо, мы не понимаем ценность музыки как особого, гармонически изменённого состояния сознания.

— **Но в традиционном обществе это понимали?**

— Да.

— **Шаманы же использовали все эти практики...**

— Шаманизм — это и есть то, что мы называем языческой религией. Никакой другой языческой религии не существует. Воздействие шамана — это чистый ритм, в который вложен диалог шамана с духами. Как только к чистому ритму прибавляется гармоническая мелодия, музыка становится вестником Единого Бога.

Но пока в основе популярной музыки лежит ритм тамтама, она, в том или ином смысле, остаётся языческой. Для того чтобы музыка действительно была шаманской, к ней нужно добавить сообщения от языческих духов или как минимум напряжённое ожидание слушателем и исполнителями подобных сообщений.

— **Но это граничит с нью-эйджем.**

— Чистый нью-эйдж — монотонно «сладкая» музыка, при этом нью-эйдж, основанный на русских этнических напевах, я бы с удовольствием послушал. Но мы сейчас с вами говорим о направлении особых состояний сознания, о том, куда мы поведём...



не существующую пока музыку. Возможен ли, например, христианский рок? На мой взгляд, возможен! Госпел — огромная музыкальная культура, без которой не было бы ни джаза, ни блюза, ни даже «сатанинского рока». Пресли и «Битлз» записывали госпелы. Короче говоря, госпел всегда был тесно слит с рок-культурой. Возможно ли такое в православии? Не знаю: канонически — нет. Но если я хочу, как вариант, придавать звучанию рока другой смысл — я могу это попробовать сделать. Закладывая в музыку другое послание, я могу создать, скажем, светский орден христианского рока. Цель вполне достойная, как мне думается. Мы хотим, чтобы молодёжь пришла в христианство? Значит, о чём-то похожем нужно думать.

Если мы понимаем, что рок-концерты создают такое же трансное состояние сознания, как то, что возникает во время молебна, что разница только в смысле, который люди вкладывают в особые состояния сознания, — мы понимаем: надо учиться вкладывать важный для нас смысл в непривычные музыкальные формы. Если мы не хотим этого делать, мы оставляем всё как есть, включая и пустоту души молодых людей. При этом начинает доминировать чисто охранительная культура запрета. А это форма соблазнения слабого человека. Ведь запрет сам по себе указывает направление тайных желаний.

— **Если хочешь роста популярности — запрети.**

— Чем больше ты будешь запрещать, тем более это будет привлекать к себе внимание... Несчастный европейский фильм «Смерть Сталина» не посмотрело бы даже и 10 тысяч человек, а тут его миллионы смотрят в интернете только потому, что его запретили. Запретом мы тоже создаём своего рода «транс», ажиотаж; важно только понимать, какой смысл в него вложит молодой человек.

¹ ECM Records — независимый немецкий лейбл, специализирующийся на джазовой и академической музыке. — Прим. «Изборского клуба».



/ Никита КУРКИН /

Рок-н-ролл **и ритмическая революция**

*Как борьба концепций «мелодии» и «ритма» изменила
облик популярной музыки*





ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Обычно в американской и британской литературе, хоть научной, хоть справочной, принято считать, что «конформизм» — это некая специфическая черта пейзажа послевоенных лет, особенно 50-х, на смену которым пришла нонконформистская волна 60-х, апогеем которой был переломный 1968 год. И это — правда. Но лишь только её часть.

Любой общественный строй, чьи политические, культурные и этические аспекты и особенности проявления принимаются обществом, вернее, его большинством, является комфортной «нормой» для этого общества. Данная «норма» может представляться в каком-то смысле ненормальной, например, с точки зрения традиционных ценностей. Но борьба за идеологическое превосходство — это всегда борьба за право формулировать и контролировать норму и повелевать её обществу. Любые реальные альтернативы господствующей норме, назовём их **протонормами**, суть зачатки новой нормы. Случиться им или не случиться — уже детали исторического процесса.

Господство либералов в американской культурной жизни — факт, в Штатах никем в общем-то и не оспариваемый. Американский автор **Уильям Линд**, разбирая состояние современной массовой культуры в своей работе «Происхождение политкорректности», констатирует, что начиная с 1970-х годов левая профессура фактически взяла под свой контроль подавляющее большинство университетов в Соединённых Штатах, что левые практически монопольно курируют большинство инструментов массмедиа в этой стране. А вот природа этого господства подобного единодушия не вызывает.

Люди родом из 60-х, создатели мифа об «Эре Водолея», стали живым доказательством для консерваторов всего мира верности тезиса о том, что учение Антонио Грамши о «культурной гегемонии» верно

и всесильно и что именно оно позволило получить шестидесятиникам столь значительное преимущество в культурных же «войнах». И это — тоже правда. **За исключением тезиса о том, что «прогрессистская», что бы сегодня ни значило это слово, общественность уже победила. Если бы это было так, почему же сопротивление тогда не прекратилось и дух борьбы становится лишь ожесточённой?**

О чём в этой дискуссии почти не спорят? О том, как именно это произошло. Будет полезным вспомнить рассуждение известного американского историка — **Джереми Сури**, автора нашумевшей книги «Власть и протест», — о системном союзе между США и СССР, направленном на подавление «революционных энергий» стран третьего мира и внутри обществ стран-гегемонов, олицетворением которого стали Никсон и Брежнев. Он полагает, что американцы, возросшие в 60-е годы, неслучайно «посвятили себя новым формам культуры — *они не верили, что им будет позволено найти место в политике, и поэтому начали уходить в неполитические сферы деятельности... Мы имеем дело с профессиональной специализацией, обусловленной идеологическими предпочтениями*».

Свергнув Никсона и отстранив от власти Хита, правые по обе стороны Атлантики занялись бизнесом и политикой, оставив политику культурную, культуру как таковую, либералам и левым, своим временным и нелюбимым партнёрам по перевороту. С соответствующими результатами, которые дали свои плоды не в 70-е, но десять, двадцать и уж точно тридцать лет спустя.

Конформизм, сиречь подчинение норме, играет очень большую роль в западном обществе. В США он занимает просто-напросто особое место. Стоит только посмотреть на роль Верховного суда этой страны, который гораздо больше, чем просто высшая судебная инстанция. Это место, где рождается этический консенсус — дело не только в самом этом

институте, а в потребности такого выбора. Решается, что допустимо, а что — нет, и когда вердикт принят, то он означает правила игры для всех, этому консенсусу принято повиноваться и служить всем обществом.

До конформизма 50-х, с его агрессивным антикоммунизмом и маккартизмом, уютными домашними бомбоубежищами и бункерами на случай атомной войны и вновь воспрянувшей верой в «американскую мечту», были известны другие общественные нормативы. Был консенсус «Нового курса» с его фильмами Фрэнка Капры и социальным государством, был консенсус весёлых и нервных «Ревущих двадцатых» с триумфом джаза и процветанием свободного рынка. С консенсусами могли спорить, им могли противостоять, но только вооружившись новой концепцией о норме. Иначе это обрекало оппозицию на роль маргиналов, если не отщепенцев-парий. 50-е запомнились в этом качестве потому, что были как-то особенно подчеркнута «соглашательскими». Эти общественные нормы, управлявшие культурной жизнью, были глубоко внутренними. Люди следовали им не потому, что были должны это делать, но из-за искреннего и честного желания «быть как все».

В 60-е радикально изменилось именно это отношение к тому, что нормально и допустимо. Было уже «не круто» хотеть вести себя соглашательски. И, *voilà*, перед нашим взором предстало целое поколение урождённых конформистов, которое искренне решило, что бунт — это и есть новая норма. Более того, это и был новый общественный консенсус, сначала американский и британский, затем и западный в целом. Стало модным быть «иным», «уникальным», «непохожим». Некоторым из них захотелось быть «непохожими» и «уникальными» одним и тем же способом — они стали хиппи. Их цветастые мишурные одеяния, косячки с марихуаной и «внутреннее самосвобождение» посредством ЛСД, внутри их сообществ неизбежно стали

залогом нового психологического комфорта существования, как раньше подобным залогом были повсеместные костюмы и шляпы, прославленные героями фильмов noir.

Именно поэтому 60-е выглядят в глазах тех, кто родился позже и не застал те события, чем-то особенно ярким. Это был момент перехода от очень строгой общественной нормы, господствовавшей при Черчилле и Эйзенхауэре, к своей стилистической противоположности, во многом шокирующей. Конформизму 50-х пришёл на смену конформизм второй половины 60-х. И лютая ненависть к Ричарду Никсону в США и Эдварду Хиту в Великобритании, которых по-прежнему «исторически» принято ненавидеть куда как сильнее, чем более консервативного по своим убеждениям Рональда Рейгана, станет психологически объяснимей.

Никсон взял на себя смелость отторгнуть этот новый конформизм нонконформизма и стать символом иной возможности общественного договора и иного

варианта общественного комфорта, в равной степени неудобного и ненужного ни «новаторам», ни традиционным консерваторам. При более консервативно настроенном Рейгане в 80-е силу всё более набирали идеи американского политического философа Ирвинга Кристола, духовного отца неоконсерватизма, который считал, что борьбу за культурную гегемонию левые уже окончательно выиграли и суетиться особо не стоит.

Здесь можно вспомнить работы Михаила Александровича Бакунина, считавшего бунт важнейшим способом проявления человека как личности и раскрытия в нём творческой свободы. Но он же полагал, что абсолютный бунт против общества как его тотальное отрицание не имеет смысла. Бунт, ставший общественно комфортной нормой, насколько он был жизнеспособен в принципе? Не очень. Стать для многих самым ярким переживанием в их жизни, субъективно более важным, чем он был на самом деле? Конечно же. В этом и заключа-

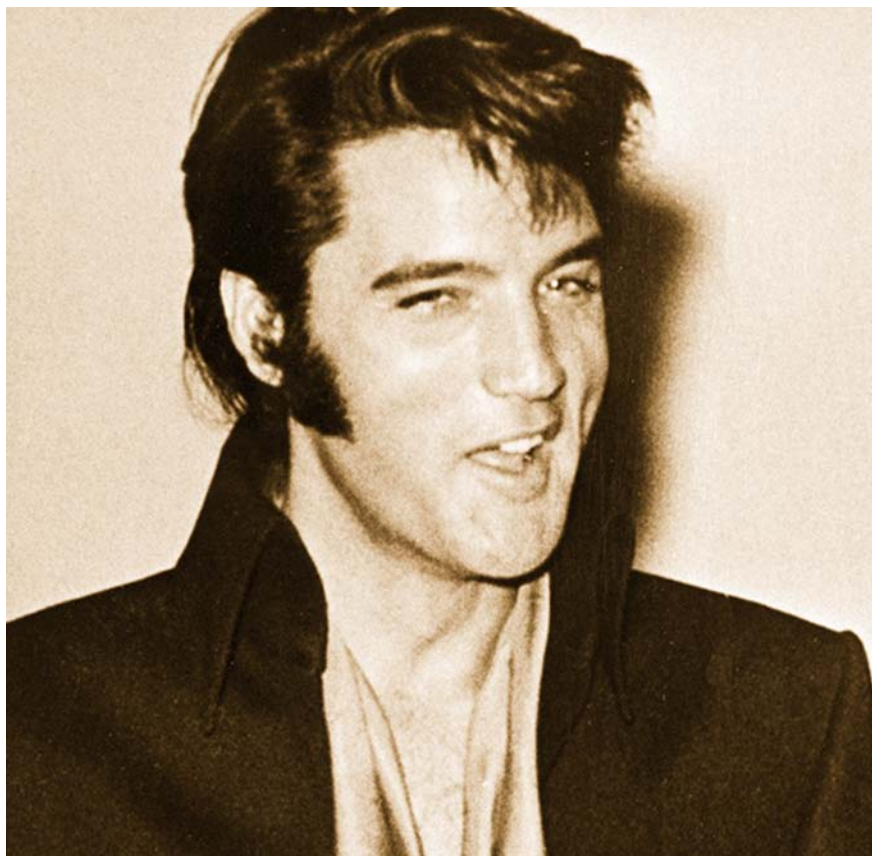
ется парадокс событий и переживаний 1968 года.

Бунт может стать началом чего-то, дать жизнь чему-то, отменить и породить что-то. Быть самым ярким переживанием в жизни тысяч людей (вспомните роман Стивена Кинга «Сердца в Атлантиде», он как раз об этом переживании). Однако подавляющее большинство тех же самых хиппи и иже с ними с лёгкостью отказались от своего нонконформистского конформизма в пользу нового консенсуса имени Рейгана и Тэтчер, которым они искренне и практически в один и тот же миг отдали свои голоса на выборах, приведших тех к власти.

Почему они это сделали? Вполне закономерным финалом эйфории отрицания стала общественная депрессия. Уровень самоубийств на Западе тогда зашкаливал, включая политически мотивированные лишения себя жизни. Американский поэт и фолк-певец Фил Оукс покончил жизнь самоубийством, например, из-за переворота в Чили 1973 года три года спустя. А за депрессией пришло и разочарование. Нелишним будет опять вспомнить, что множество из тех, кто в 1969 году шаманил по вудстокам, за пять лет до этого с удовольствием голосовали за ультраконсервативную кандидатуру Барри Голдуотера на президентских выборах. В 1974 году компиляция старых песен The Beach Boys, про солнце, море, девочек и красоты Калифорнии, из «более простой» и спокойной первой половинки шестидесятых стала неожиданной коммерческой сенсацией в США, возглавив хит-парады. В Англии поспешили изготовить аналог в виде группы The First Class, которая стала даже кратковременной сенсацией. Если вдуматься, в произошедшем не было ничего неожиданного. Западное общество тосковало по «утраченной невинности».

КАК КРУТЯТСЯ ДИСКИ

Рок-музыки не было бы без целого ряда явлений и вещей. Во-первых, её не было бы без фордовского





конвейера массового производства, сделавшего вообще возможным феномен поп-музыки. Ну и, во-вторых, без таких физических носителей, как виниловая пластинка или компакт-диск. Они задали формат альбома — концепции, реализованной в музыке, протяжённостью в среднем в 45–90 минут (LP/2LP) и 78–154 минуты (CD/2CD), заданной объёмом данных носителей. Не случайно конец рок-музыки как социально значимого явления приходится в общем-то на 2002–2003 годы, когда сервис iTunes стал набирать обороты и музыка стала «переселяться» в цифровые бесконечности интернета уже без этого дисциплинирующего фактора. **Расчёт на широкую аудиторию и концепция в основе существования — в числе ключевых понятий для рок-музыки, наиболее существенные отличия от классической музыки и от джаза в разрезе гуманитарной технологии с 60-х годов прошлого века. Элемент управления — постоянно присутствующий ей контур. Возможность вбирать в себя стили и направления, апеллирующие к вкусам и традициям масштабных социальных и этнических групп, — отсюда. Рок-музыка эпохи расцвета была одним большим экспериментом.**

Так возник синтез кантри и рок-музыки в США, кантри-рок, благодаря The Byrds, Flying Burrito Brothers и Джину Кларку. Синтез классической и рок-музыки породил в 60-е барокко-поп (The Left Banke, Скотт Уокер, The Association, Orpheus, Ван Дайк Паркс) и в 70-е рок симфонический (The Moody Blues) и арт-рок (Эмерсон, Лейк и Палмер и иже с ними). Последний жанр испытал на себе также влияние и даже более ранних форм музыкальных традиций и народной музыки (Genesis и Jethro Tull). Ну и джаз-рок: наименование, покрывавшее мириад непохожих друг на друга музыкантов, куда запихали и экспериментаторов из Soft Machine, и гордость американской эстрады 70–80-х с многомиллионными тиражами — Chicago.

Даже модернистский на этом фоне хард-рок родился из утяжелённого блюзового звучания (появившегося на юге США во второй половине XIX века) и, в отличие от своего прародителя, направленный на белую аудиторию, как поплоче и поглупей (Black Sabbath), так и умней (Blue Oyster Cult). Перечислять можно ещё очень долго. Но **все эти стили объединяла одна особенность — они все были порождением европейского и американского музыкального наследия.** И, несмотря на всю эту палитру, рок-культура тех лет ощущалась явлением гомогенным, с восприятием самой себя как единого целого.

А как же массовые увлечения восточными «духовными практиками», трансцендентальная медитация имени Махариши, кого глубоко чтили музыканты The Beatles и The Beach Boys, ну и «вот это вот всё», спросит пытливым читатель? Для начала вспомним забавный факт. Значительная часть партий на ситаре на всех записях 60-х годов, буквально на всех, что родом из Великобритании, например, помимо музыкантов-индийцев (ну и Джорджа Харрисона), принадлежит таланту одного человека, зна-



менитого сессионного мастера этого инструмента — «Большого» Джима Салливана. Ну и уже в первой половине 70-х годов как использовать ситар на записях, так и обращаться в творчестве «к глубинам азиатской мудрости» было немодно и выглядело откровенным анахронизмом.

Конечно, были и исключения, и было их достаточное количество, кто ж спорит. Но эти исключения, вроде Ричарда и Линды Томпсон, убеждённых ценителей и практиков суфизма, чья коммерческая фортуна и благосклонность критиков в 70-е оставляла желать лучшего и восставила только в начале 80-х, лишь подтверждают правило. Самые колоритные фигуры рок-музыки регулярно не то, чем они кажутся, — такой

Пришло целое поколение урождённых конформистов, которое искренне решило, что бунт — это и есть новая норма. Более того, это и был новый общественный консенсус, сначала американский и британский, затем и западный в целом. Стало модным быть «иным», «уникальным», «непохожим». Некоторым из них захотелось быть «непохожими» и «уникальными» одним и тем же способом — они стали хиппи. Их цветастые мишурные одеяния, косячки с марихуаной и «внутреннее самоосвобождение» посредством ЛСД внутри их сообществ неизбежно стали залогом нового психологического комфорта существования, как раньше подобным залогом были повсеместные костюмы и шляпы, прославленные героями фильмов noir.



колоритный персонаж, как любитель сценического эпатажа Элис Купер, в конце 70-х бросил пить и стал благочестивым баптистом, причём весьма консервативных взглядов.

НЕ ТРИУМФ, НО ОВАЦИЯ

Во времена Римской республики Сенат различал важность побед оружия над врагами Города по степени вознаграждения за них полководцев. Победы, считавшиеся «малыми», удостоивались не триумфа, а овации. Победитель не ехал на колеснице, но шел пешком. Венок он получал не из лавра, но из мирта. В жертву приносилась овца, но не бык. Ну и так далее. Победу Никсона и Хита над неконформистским проектом в культуре можно смело считать той самой овацией, что не стала триумфом. Да, буянища психоделии в начале 70-х годов в США

сменила тихая лиричная интимность «певцов-песенников» (Джеймс Тэйлор), а в Англии — весёлый мишурный глэм (Slade). У Никсона было понимание, что работать с культурой можно и нужно, включая и сферу рок/поп-музыки. Была поддержка Элвиса Пресли — король рок-н-ролла был человеком весьма консервативных убеждений. Белый дом откровенно поддерживал восхождение к славе Carpenters — дуэта брата и сестры из классической семьи американского среднего белого класса, исполнявшего социально-безобидную «мягкую» музыку.

Следует упомянуть по имени Майка Кёрба, президента MGM Records, будущего республиканского вице-губернатора Калифорнии, который де-факто руководил «корректировкой» той части музыкального рынка, к которой имел доступ. **Он изгнал с лейбла всех «пропагандистов наркотиков», стоял у истока «христианской рок-музыки» и этого самого «никсоновского призыва» социально консервативных исполнителей и ансамблей. Редчайший случай в истории XX века — работоспособный консервативный поколенческий и культурный проект,**

и он был у Никсона. Этот проект был прерван на старте Уотергейтским скандалом, как и падение в Великобритании кабинета Хита и возвращение к власти лейбористов свернуло его аналог в Западной Европе. И всё это — несмотря на господствующий всё ещё тогда консерватизм западного общества. Финал этого проекта имел одно довольно интригующее последствие с точки зрения социальной антропологии: **«Большое разделение» общества.**

Ещё раз предоставим слово **Джереми Сури**: *«Есть множество образованных американцев интеллектуального класса, которые выражают апатию, когда дело касается политики, потому что не верят, что они могут на что-либо повлиять. В сфере политики же существует разочарование в людях культурной и социальной сферы, ибо последние не вовлечены в главную суть реальных политических проблем — так полагают политики. В 70-е сложилась такая картина: больше представителей консервативных сил находятся на ведущих позициях в бизнесе, в то время как многие либералы, вышедшие из шестидесятых, покинули политику и стали, например, преподавателями вузов... И эти люди*





полностью утратили между собой понимание доверия, существовавшее даже тогда, когда у людей были разные точки зрения».

ОТ РИТМА ДИСКО К «РИТМИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ»

Любители музыки 70-х, особенно всякой «классики» той эпохи вроде Pink Floyd и иже с ними, вне зависимости от возраста, очень любят побурчать. Тема ворчания, понятное дело, «что трава тогда была зеленой, а музыка — музыкастей». Попытка добиться ответа на вопрос «Почему?», как и в большинстве аналогичных ситуаций, терпит крах: «В 1971-м у нас были Led Zeppelin и Дэвид Боуи, а десять лет спустя — сплошные синтезаторы и попса, позорище». Положим, Дэвид Боуи был успешен и десять лет спустя, как раз занимаясь этими самыми синтезаторами... как и многие другие рок-музыканты той волны, — но это как спорить с лириками о физике. И, к сожалению, девять из десяти ответов на заданную тему и будут этой самой лирикой — милой, но неосмысленной песней либо собственной юности, либо своему представлению о «золотом веке», и когда он закончился.

В данном тексте читателя ждёт версия ответа на вопрос: «Почему это произошло?» Потому что **имело место событие, повлекшее куда как большие последствия для поп/рок-музыки — её «переключение» с мелодии/смены гармоний на ритм как основу музыкальной структуры.** И превращение этого переключения в новую культурную норму, в форму комфортного существования, сиречь в объединяющий всех конформизм.

Поначалу было диско. Но на основе диско ничего бы революционного, перекраивающего просто не получилось бы — в истории мало случаев стиля настолько бессмысленного и пустого во всех смыслах. Диско было само по себе манифестацией той части общества второй половины

70-х, которому надоело быть хоть сколько-нибудь осмысленным. Им хотелось пить, танцевать ночи напролёт и много-много свободного секса.

У этой манифестации не было собственных идеологов — только внешние управляющие. Диско — это остаток проекта Никсона, который лишился идеологов и исполнителей, выйдя в «свободное плавание». Музыка чёрных американцев (госпел, соул, ритм-энд-блюз, фанк), которую лишили любого содержания, любого присущего виртуозного использования вокала и любых изысков и сложностей в подаче духовой секции, оставив и убывстрив самый примитивный и простой ритм. Тупиковая ветвь евгеники, без надежды на развитие.

Между тем **«ритмическая революция» — порождение людей умных и творчески одарённых,** прекрасно функционирующее и по сей день. И о людях, стоявших у её истоков, хотелось бы поговорить чуть подробнее.

ПИТЕР ГЭБРИЭЛ

Этот человек представляет интерес не только для историков культуры или политологов, но и для интересую-

щихся психоанализом. Дело в том, что Питер Гэбриэл, чья сольная карьера началась в 1975 году, и Питер Гэбриэл — один из создателей, лидер и первый вокалист именитой британской арт-рок группы Genesis (1967–1975 гг.) с точки зрения метода работы с музыкой не имеют между собой ничего общего. И со всех сторон выглядит, что это был совершенно осознанный рефлексивный выбор, основанный на логике и анализе, а не на эмоциях.

Питер Гэбриэл, получивший известность в составе группы Genesis, был блестящим знатоком европейской музыкальной традиции, чей талант сплетал фрагменты оной в интригующие сложные мелодические структуры. Концерты группы превращались в современную версию классического театра, где постановщик и главное действующее лицо менял костюмы и грим к каждой песне. Мягкий и тонкий, тот самый пресловутый английский юмор стихов, большую часть которых Гэбриэл сам и написал. Начавший сольную карьеру Гэбриэл решительно отверг опыт Genesis, созданный западной Традицией: *«Я чувствовал себя частью чьего-то сценария, я ушёл,*



чтобы не быть винтиком в машине», — спел он уже на первом своём альбоме в 1977 году. Для него это стало актом освобождения, его персональной антиколониальной революцией. Огромную роль в этой трансформации сыграл Брюс Спрингстин, на концерте которого он пережил форменное потрясение. Голос американского рабочего класса, действительно выдающийся музыкант и человек твёрдых левых убеждений, с которым он позже познакомился и тесно общался, произвёл на него впечатление чего-то осмысленного, в отличие от него самого тогдашнего.

От третьего альбома 1980 года и далее никаких признаков прежнего Гэбриэла-музыканта уже не было. **Песни выстраивались вокруг ритмического рисунка**, чем оригинальней, тем интересней. Внедрялись электронные инструменты и электробарабаны. Лирика, чья тематика, зачастую политически мотивированная, куда реже прежнего была весёлой, чаще мрачной. Во всём виден калькулирующий ум — никаких признаков импровизации, эмоции тщательно проанализированы и поставлены на службу концепции. **«Ритмическая революция» по Гэбриэлу — это**

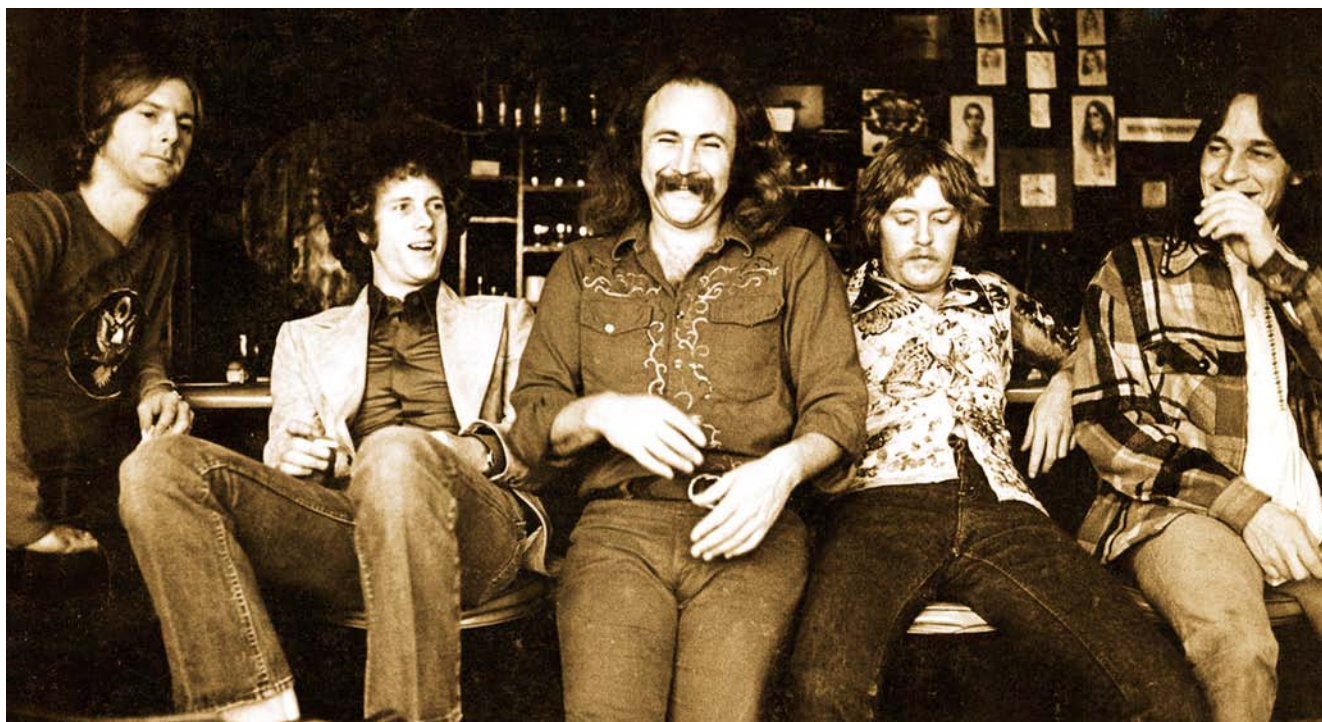
действительно проектная деятельность по изменению «местечковости» европейско-американской сцены и превращения её в глобальную. Он активно включился в международную правозащитную и политическую деятельность, организуя концерты для Greenpeace и «Международной Амнистии».

Чтобы находить всё новые удачные и нетривиальные ритмы, Гэбриэл стал тщательно изучать музыкальные традиции и инструменты Африки и Азии, быстро превратившись в энтузиаста их использования в поп-музыке. В 1980 году Гэбриэл стал создателем международного фестиваля «Мир музыки, искусств и танца» (WOMAD), ныне проводящего свои мероприятия не только в Великобритании, но и в Австралии, Испании, Италии и Объединённых Арабских Эмиратах. В 1989 году Гэбриэл создал лейбл Real World, продавший более 10 миллионов пластинок музыкантов со всего мира, включая Нусрата Фатеха Али-хана и Папу Вембу. Помимо всего прочего — создатель инновационных видеоклипов к своим песням (Sledgehammer, Big Time, Steam, Digging in the Dirt) и коммерчески успешный музыкант (причём, опять же, тщательно про-

анализировавший, как успеха достичь), Гэбриэл вдохновил десятки музыкантов на следование своей формуле, включая своих бывших коллег по группе Genesis, особенно Фила Коллинза. Коммерчески гораздо более успешные в 80-е годы, чем их бывший лидер, музыканты, они тщательно изучили его метод, сами перейдя на выстраивание композиций вокруг ритма вместо мелодии начиная с альбома Abacab (1981) и первого же сольного диска Коллинза. Сегодня Питер Гэбриэл входит в число самых влиятельных в мире фигур в мире культуры, являясь также соучредителем вместе с покойными Нельсоном Манделой и Кофи Аннаном и бывшим президентом США Джимми Картером международного «мозгового треста» The Elders — «Старейшины».

БРАЙАН ИНО

Лучше всего роль этого человека в поп-музыке определил российский музыкальный критик (и по совместительству заведующий кафедрой в РГГУ, лингвист) **Георгий Старостин**, написавший, что **во второй половине XX века не было второй такой фигуры, кто бы так тонко и хирур-**





гически точно понимал природу не музыки, но звука. Выходец из семьи французских дворян-гугенотов, что переселились в Англию, спасаясь от преследований при Людовике XIV, Брайан Ино готовил себя к карьере искусствоведа, когда случайная встреча с бывшим одноклассником в лондонском метро сделала его клавишником такой знаковой группы, как Roxy Music. Записанные с его участием два первых альбома коллектива дали жизнь куче жанров в последующие двадцать с лишним лет. Ино начал сольную карьеру в 1974 году. Она обернулась четырьмя (условно) рок-альбомами и плодотворным творчеством в жанре ambient, жанре, который он сам и создал. Но широкую известность Ино получил из-за своей репутации продюсера, который может превратить в «золото» практически кого угодно. Брайан Ино был продюсером и идеологом для десятков коллективов, включая Talking Heads (о которых речь ещё зайдёт) и U2 (изобретение, за которое человечество вряд ли должно сказать спасибо Ино, разве что ирландцы).

Ключевая роль Ино в формировании современной электронной музыки, да и всей поп-музыки, благодаря всем его ипостасям, неоспорима. И практически одновременно с Питером Гэбриэлом Ино сам дал старт «ритмической революции», за кулисами Talking Heads и в соавторстве с лидером этого коллектива Дэвидом Бирном, выпустив альбом «My Life in The Bush of Ghosts» (1981). Именно на нём широкая публика ознакомилась с техникой сэмплинга как способом передачи синтезатором музыкальной информации, когда фрагмент уже существующей записи может быть инкорпорирован в новую звуковую структуру. Источником сэмплинга выступили записи радиопередач из стран Африки, в первую очередь Египта и Сенегала, а также из стран Ближнего Востока. Приглашёнными на запись музыкантами сэмплы были переработаны в целостные мелодии. В принципе, то, что называется «современным звуча-

нием», в виде прототипа появилось именно на этой пластинке. Далее эту технологию взяли авангардисты, ставшие звёздами, — группа Art of Noise, и после них она распространилась повсеместно. Сам Брайан Ино присутствует во многих ипостасях в жизни современного человека — загрузочные звуки на Microsoft Windows, весь инструментарий звуков компании Nokia — всё это было произведено на свет именно им.

Кроме музыкальной деятельности Брайан Ино известен как публицист, пишущий на темы будущего труда и международной политики (он член Лейбористской партии Великобритании, сыгравший важную роль в избрании Джереми Корбина лидером оппозиции). Также он инициатор создания фонда Long Now, принципиальная задача которого в разработке трендов развития человечества на ближайшие тысячелетия, вне текущей каждодневной повестки.

TALKING HEADS/TOM TOM CLUB

Её первый альбом вышел в 1977 году, пока тяжеловесы Гэбриэл и Ино только искали подступ к трансформации рок/поп-музыки. Но Брайн

Ино стал продюсером коллектива уже в 1978 году, и без его участия они вряд ли бы достигли статуса «самых-самых», которым их творчество щедро одаривают с тех самых пор. О Talking Heads сложно писать, потому что кроме стандартно-дежурной фразы «зачинатели и лучший коллектив новой волны» надо бы сказать что-то ещё, но вот что? Музыка группы, особенно на первых порах существования, сложно поддаётся определению. Коллективу нравился авангардный джаз и фанк, они испытали влияние этих стилей? О, безусловно да. 1977 год — год расцвета панка, имели ли они к нему какое-то отношение? Нет, никакого, хотя регулярно выступали и тусовались со звёздами стиля. Лучше так: «были ли они первопроходцами «ритмической революции»? Да, безусловно.

Более того, сошлёмся снова на мнение **Георгия Старостина**,



увлечение группы музыкой со всех концов света, особенно из Латинской Америки и Африки, которое имело всё большее значение в их творчестве с каждым годом, было вне того политического пафоса, что так присущ Гэбриэлу. Это было решение технологическое, в духе Ино. **Поп-музыка становится более эффективной, открывая для себя новые горизонты возможностей, когда использует маримбы и вузузлы вместо привычных морально устаревающих органов и флейт.** Tom Tom Club был более легковесным вариантом творчества Talking Heads, состоявшим из половинки оригинального коллектива. Tom Tom Club явил миру в 1981 году хит, Genius of Love, показавший куда лучший коммерческий результат, чем Talking Heads. Причиной этого успеха стал въедливый и запоминающийся с первых же секунд ритм, вокруг которого и была выстроена вся композиция и которую каждый год начиная с момента выхода считают своим долгом пускать на сэмплы исполнители хип-

хопа и рэперы. Можно было бы даже сказать, что **это ритм, на котором и была построена структура всего хип-хопа в целом.**

ПРИНЦ

Всегда было неудобно, что этого человека поминают через запятую после Майкла Джексона, по очевидному соображению, что Принц был вторым по коммерческому успеху американским музыкантом в 80-е. По таланту и творческому потенциалу эти фигуры несравнимы, и не в пользу Джексона. Принца не стоит рассматривать исключительно через оптику его magnum opus-a, альбома Purple Rain (1984), который музыкант сознательно запланировал как прорыв к статусу сверхзвезды и добился цели в поставленной задаче. С момента выхода его альбома Dirty Mind (1980 год) было очевидно, что все его классические альбомы 80-х являются запрограммированными под ту или иную задачу, пока он сам не отказался от этого принципа (и это

не пошло ему на пользу). Задачей Dirty Mind было создать максимально откровенный по лирическому содержанию альбом, посвящённый сексуальной жизни. Задачей следующего за Purple Rain альбома Around The World in a Day (1985 год) было переработать психоделическую музыку 60-х, сделать её ритмически перестроенной, плюс рассказать эзоповым языком о религиозных воззрениях музыканта (который органично совмещал в своей голове как необузданный эротизм, так и глубокое убеждение в истинности христианского вероучения и необходимости консервативной альтернативы либеральным воззрениям).

Первейшей же задачей, которую Принц перед собой осмысленно поставил и успешно решил, было создание новой концепции танцевальной музыки на смену диско. Для многих покажется дикостью поставить этого человека в один ряд с «демиургами» уровня Гэбриэла и Ино, но, в отличие от сравнения с Джексоном, оно-то как раз ока-





жется уместным. Принц взял диско, взял фанк, взял соул — и избавил вообще от всего «антуража», кроме ритмической основы. И с ней он тоже обошёлся по-свойски: основу лишил басов. В результате **понятия ритма и мелодии в его композициях оказались совмещены**. Для уха современного потребителя музыки это утверждение звучит банальной очевидностью. Для человека 80-х — открытием, «что и так можно было». С технологической точки зрения Принц является просто прямой антитезой и 60-м, и 70-м, хотя, будучи энциклопедистом, он прекрасно знал, чему противопоставляет своё творчество.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Ритм пришёл в музыкальную жизнь Европы из Америки вместе с джазом, но «убийцей мелодии» он не стал, просто став её составной частью. Порукой тому многочисленные довоенные и послевоенные эстрадные оркестры, Бинг Кросби и Фрэнк Синатра, Пэгги Ли и Дорис Дэй. В послевоенной Англии и Континентальной Европе недовольство американской культурной экспансией в большей степени было выражено беззлобным ворчанием по поводу «блюза и битников». И блюз, и джаз, соединившись с английской и ирландской фолк-традицией, породили в Британии стиль skiffle и фигуру Лонни Донегана как самого популярного в направлении. Элвис Пресли продолжил эту американскую экспансию, ответом на неё в Англии стали Клифф Ричард и Адам Фэйт, давшие, в свою очередь, путёвку в жизнь «битлам и роллингам», феномену «британского вторжения» рок-музыки с туманного Альбиона в США, выбившего в забвение кучу интересных американских исполнителей. Менялись имена, менялись лейблы, а рок-музыка, жертва своего формата и постоянного поиска свежих концепций, находилась в движении в духе Эдуарда Бернштейна, провозгласившего: «Движение — всё, а конечная цель — ничто».

Ликвидация никсоновского культурного проекта означала конец серьёзной конкуренции в формулировании того, что же такое понятие нормы в рок/поп-музыке. Выяснилось, что подвижная природа этой музыки делает её наиболее податливой и чуткой к изменениям, особенно когда речь идёт о целостной программе таких изменений. **Благодаря «ритмической революции» изменились сама структура поп-музыки европейского происхождения и язык её изложения за счёт включения в неё «песен и плясок народов мира», и это стало общепринятой нормой.** Это интуитивно поняли старые панки, вроде покойного Джонни Рамоне из Ramones, убеждённого американского республиканца и врага социального либерализма, а сейчас и бывший вокалист Sex Pistols Джонни (Лайдон) Роттен, ставший поклонником Дональда Трампа. Для них борьба за свободу художественного высказывания не окончилась их собственной «безоговорочной победой», совсем наоборот.

Одновременно с процессом культурных изменений шли процессы околополитические. Джимми Картер, став президентом США, принимал в Белом доме уже не Элвиса, а **Джонни Кэша**, великий певец кантри был убеждённым сторонником идеи «христианского социализма». Другой любимец Картера, ещё один популярный исполнитель кантри и актер **Крис Кристоффerson**, был просто социалистом. **Брюс Спрингстин** из символа рабочего класса стал символом вхождения рок-музыки в леволиберальный истеблишмент: мультимиллионером, другом сенатора и госсекретаря Джона Керри и четы Клинтон, организатором культурных программ для избирательных кампаний Демократической партии США. Во Франции в 1981 году среди первых решений пришедших к власти социалистов во главе с Франсуа Миттераном было решение о взятии на государственный кошт «композиторов-концептуалистов» из левой богемы. Так, шаг за шагом, создавалась новая общественная норма, которую

видный франко-болгарский философ Цветан Тодоров определил как «*слома традиционных иерархий, существенно упростивший взаимоотношения между мужчинами и женщинами, старыми и молодыми, богатыми и бедными*».

Можно сказать, что рок/поп-музыка стала глобальной, а не «европейско-американской» или любой иной национальной ранее кинематографа и наряду с современным искусством, на протяжении восьмидесятых. Фактическое упразднение физических носителей в начале нового тысячелетия, винила и компакт-дисков, означало вдобавок, что исчезло старое пространство соревнования концепций. В цифровой же ойкумене новому культурному консенсусу о том, что же такое «ритмичная поп-музыка», не найдено альтернативы, которую можно сформулировать и реализовать. И дело не в отсутствии или наличии отчаянно гениального молодого парня с гитарой, который когда-нибудь ударит по струнам, и «всё начнется по новой». Проблема в самом положении поп-музыки. Её социальный статус сегодня несравнимо ниже, чем в условно-неусловные 70-е. Получение влияния сегодня означает влияние на иные медиа, не музыкальные.

Новой нормой в равной степени нужны учёные, поэты и инвесторы. И тут либо проще придумать способ окончательно вогнать популярную музыку в ничтожество, либо вообще начать переизобретать её заново, с оснований. И то и то — интригующая задача. Но это сюжет для другого рассказа. Пока убеждённости, что подобное деяние будет означать для начинателей исключительно остракизм и травлю сетевой толпой, не будет сломлена ощущением большой идеи и больших денег за спиной, — мало что можно изменить.



/ Виталий АВЕРЬЯНОВ /

«Рок» в овечьей шкуре

*(Мировоззрение контркультуры
на примере песен Гребенщикова)*



Замысел этого очерка вызревал довольно давно, и он никак не связан с некоторой «линией разлома» 2013—2014 гг., когда многие «мастера культуры» впервые за долгое время выказали своё неожиданное для публики лицо. В эти годы и Гребенщиков выдал вместо обычного тенора низковатый, почти рычащий «хрип», демонстрируя озабоченность наступлением «новой зимы», дескать, ему кто-то наступил на его «хрустальный колокольчик».

Мой замысел исходит из других наблюдений. В годы нашей юности (поколения, родившихся в начале 70-х плюс минус 10 лет) удельный вес присутствия «Аквариума» в быту был довольно высок. Сам я уже давно испытывал потребность понять, почему многие искренне уважаемые мной люди так и не разобрались в духе Гребенщикова, оставаясь под его обаянием. Таких я знаю немало. Из широко известных назову, к примеру, талантливейшего рок-поэта и музыканта

Сергея Калугина, сверхпопулярного актёра и режиссёра Ивана Охлобыстина, знаменитого писателя Захара Прилепина и т.д., список можно продолжать. Правда, Прилепин высказался по поводу Гребенщикова нелицеприятно, но это была как раз реакция разочарования в связи с украинскими жестами «рок-гуру», которые Захар не мог не воспринять болезненно.

Вкусы и предпочтения нашего поколения давно сложились. И главное, конечно же, — это те, кто идёт



за нами, кто нуждается в том, чтобы разобраться, из чего складывалась духовная природа так называемого «русского рока». В конце концов, русский рок почти не дал крупных поэтов. Исключение, пожалуй, один только Александр Башлачёв, ушедший слишком рано и не успевший развернуть свой талант. Где-то на подходе к большой поэзии Илья Кормильцев, но он всё-таки вошёл в рок-музыку как автор «текстов» для песен. Жанр поэзии, пусть и песенной, и жанр «текста» для песни — разные вещи. У них разная природа. Хороший поэт может, осмыслив задачу, написать текст под музыку, это похоже на либретто к опере. Хороший автор «текстов» редко способен на обратное — создать большие стихи. Песни в рок-н-ролле в основном получают специфические, текстовые. Гребенщиков как раз всегда был автором подобных «текстов», а не полноценных стихов. Но логоцентризм русской культуры и русского самосознания никто не отменял. И потому значение слова в русском роке трудно переоценить.

СОБЛАЗН РЕЛАКСАЦИИ

Не будучи большим поэтом, лидер группы «Аквариум» сумел создать некую рабочую и весьма живучую эстетическую модель. Оговорюсь сразу — дело не во вкусах. «Нравится — не нравится» — слишком легковесный критерий, когда речь идёт о культурных процессах. Размышляя над вопросом, на чём держится обаяние и своего рода цепкость Гребенщикова, я пришёл к выводу, что для моего поколения он стал великим соблазнителем в плане релаксации, смакования «вечного праздника» безответственной жизни, противопоставленной «серым будням», труду, бытовым сложностям и т.д. И эта релаксация была спрятана, упакована в обёртку какой-то «духовности», в которой, впрочем, не было и тени подвига и преодоления себя.

«Аквариум» выдал некую иллюзию беззаботности и при этом избранности, никак не связанной с важнейшей потребностью человеческой души — созиданием. Сущность раннего «Аквариума» — в стране атеизма выглядит как нечто религиозное, при этом подменяя серьёзную сакральность рок-н-рольным суррогатом. С отстаиванием права быть и оставаться балбесом.

Контркультура никогда не призывает человека по-настоящему работать над собой, она внушает юности самомнение, искушает статусом сверхчеловека. Так работают соблазнители.

Ранний «Аквариум» — это, в первую очередь, богемный пикник, хипстерские каникулы и вечная молодость: «Я где-то читал // О людях, что спят по ночам. // Ты можешь смеяться...»; «Праздновать ночь без конца»; «В подобную ночь моё любимое слово — налей...»; «Будь один, если хочешь быть молодым...» и т.д. и т.д. Само по себе такое мироощущение могло бы привлечь только совсем недалёких людей, но повторю: оно было скрытым мотивом. Ведь отпуска и праздника хочется всем, о чём в своё время афористично сказал Шукшин: «Праздник душе нужен!» И вот «Аквариум» выдал некую иллюзию беззаботности и при этом избранности, никак не связанной с важнейшей потребностью человеческой души — созиданием. Сущность раннего «Аквариума» — **в стране атеизма выглядит как нечто религиозное, при этом подменяя серьёзную сакральность рок-н-рольным суррогатом. С отстаиванием права быть и оставаться балбесом.**

Праздник утверждался даже посреди полуниссенского существования. Впрочем, наш рок-герой всегда имел уютный тыл в лице бабушки и мамы, которые поддерживали его долгие годы («за спиной всегда был дом»). И поэтому ему было не так уж трудно переносить суровые годы, когда после тбилисского рок-фестиваля он

был изгнан из комсомола и с работы, оставлен первой женой, числился сторожем в банях, а потом руководителем самодеятельности на ТЭЦ №6. Но травма, конечно, дала о себе знать.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОСРЕДСТВЕННОСТЬ

В России понятие «рок-музыка» стало псевдонимом контркультуры, протестной и деструктивной по отношению к строю. Попса отличалась от рока лишь тем, что была конформистской. А всякий нонконформизм пытались втиснуть в понятие «рок-музыки». Было это, конечно, не совсем точно. Но по существу верно — потому что нонконформизм проявлялся не только в политизированных, но и в совершенно аполитичных песнях и высказываниях. Это была эстетическая альтернатива, а если точнее — идиосинкразия. Здесь объяснение столь болезненного противопоставления попсы и рока.

Каков же их музыкальный стиль? Чистой воды эклектика, постмодернизм. В искреннем письме Артемию Троицкому 1980 года Гребенщиков пишет, что у «Аквариума» *нет стиля, нет эстетики — это «абсолютно всеядное животное»*, и приводит список, что и откуда им позаимствовано¹. Этот стиль всё время течёт, и он всё время вторичен, подражатель — то Боб Дилан, то регги (которое в музыкальном плане у «Аквариума» было довольно беспомощным), то пресловутая «новая волна», то нечто фолковое и готиче-

¹ Правдивая автобиография «Аквариума» // Аквариум, 1972–1992 [Текст]: Сборник материалов / Сост. и ред. О. Сагарёва. — М., 1992.



ское, то митьковский примитивизм. Что-то интересное появлялось время от времени — благодаря Курёхину, затем Сакмарову. («Русский альбом» родился как некий гребенщиковский гибрид, сложенный из Башлачёва, Летова и в музыкальном плане — Сакмарова с его необычными инструментами, такими как русская волынка.) На концертах в середине 80-х звук был порою просто отвратительным: какая-то сверлящая мозг какофония создаваемая двумя скрипками, которую поклонники невесть как выдерживали.

Гениальных мелодий за «Бобом» не числится. Самые популярные его вещи (такие как «Город золотой» или «Десять стрел») ему не принадлежат. В большинстве песен постоянно используются чужие мотивы, гармонии и рифмы. В целом, если говорить о таланте композитора, **мы имеем дело с посредственностью**. Другое дело — аранжировка: не сразу, но постепенно, с годами здесь возникло мастерство, развился вкус. И главное — появилась возможность приглашать высококлассных музыкантов и писаться в американских и британских студиях.

В песнях «Аквариума» культовой поры число случаев заимствования чужих музыкальных решений и пла-

гиата чьих-то строк, в основном переведённых с английского, зашкаливает. Есть целый ряд публикаций, этому посвящённых². Кроме Дилана это Элвис Костелло, Патти Смит, Fairport Convention, The Byrds, Grateful Dead, The Blackhearts, Брайан Ино, Лу Рид и многие другие. В музыке очень часто идут заимствования и прямые цитаты из Rolling Stones (например, Rocks Off — «И был день первый»), Ventilator Blues — «Дуй, с севера», риф из On with the Show — «Отец яблок» и др.). То же и тексты — в них огромное количество выражений и метафор Боба Дилана и Дэвида Боуи. К примеру, образ «живого провода» из Rebel, Rebel (1974) Боуи. Только на одном этом образе построена куча текстов: «*Кто мог знать, что он провод, пока не включили ток?*»; «*Чтобы был свет, ток должен идти по нам*»; «*Я под током, пять тысяч вольт — товарищ, не тронь проводов...*»; «*Положите меня между двух контактов, // Чтобы в сердце шёл ток*» и т.д. Непонятно, что бы делал Гребенщиков без Боуи!

С годами эклектика становится более утончённой, но как бы то ни было, это всё же заимствованные стили. Даже и каждый поздний альбом — это, в первую очередь, надёргивание цитат, несамостоятельность музыки, постмо-

дерная многожанровость, создающая эффект разнообразия. Сам Гребенщиков упивается западной музыкой и музыкантами и всё время норовит противопоставить их чему-то самобытно-русскому: «*Меня клюнул в темя Божественный Гусь // И заставил петь там, где положено выть*» («Крем и карамель», 2004). Да, это так, конечно, нам здесь свойственно выть. Но если честно — у автора процитированных строк скорее фирменное бляенье, чем пение, особенно когда есть нажим, экспрессия, волнение. Очевидно, самому ему нравится, как это звучит. Кроме бляения есть ещё своеобразное поскуливание (пример — финал песни «Пески Петербурга» в «Кунсткамере»). В альбоме «Навигатор» бляенье соединилось с придыханием — и получилось вроде как душевно... Но в целом для слушателей, не привыкших к манере рок-звезды, такие черты скорее отталкивающие.

О КОПИРАЙТЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

В одном достаточно свежем интервью «Известиям» Гребенщиков с чувством собственного достоинства заявил: «*Песни за нас пишет сам русский язык. Что времени нужно, то он нам и пи-*



² Одна из самых ярких — Горбачёв Александр. Дилан, Боуи, Talking Heads и другие источники «Аквариума» // Афиша Daily, 27.11.2013.



Чем меньше поняли, тем лучше!» — для поэта приговор. Иначе это не поэт, а словесный эквилибрист.

СОБЛАЗН ШАРАДАМИ

Здесь мы подошли ко второму крючку, за счёт которого слабая поэзия и довольно-таки посредственная музыка могли оказывать большое влияние на молодые умы и даже порождать «культ». Этим вторым крючком стало мастерство «головоломки», «шарады», которые людям пытливым захотелось бы разгадывать. Нелюбопытные, как правило, «Аквариум» не слушали.

Шарады, сопряжённые с темой «духовности», — это уже само по себе почти эзотерика, конструирование собственного мифа. Гребенщиков часто отрицал искусственное кодирование смысла в своих текстах. Однако трудно отрицать очевидное. О. Сакмаров, прочитав одно объёмное исследование о библейских мотивах в творчестве БГ (а исследований о гребенщиковщине филологами и культурологами уже издано немало), написал: «Думаю, что БГ как автор будет в полном восторге, потому что такое количество зашифрованных ребусов разгадано здесь!»

Без «загадочности», «закодированности» песни «Аквариума» потеряли бы львиную долю привлекательности. Поэтому Гребенщиков не просто кодирует, но ещё и сбивает с толку. Когда от варианта к варианту идёт шлифовка, оттачивание той или иной вещи — никогда не происходит прояснения, не растёт уровень «великой простоты», как это было бы у великих классиков, — напротив, происходит ещё большее «запутывание». (Есть такой термин в психологии и психиатрии.)

шет; использует нас как транспортное средство. Что Высоцкого, что Окуджаву, что меня или Васильева, Макаревича, Юру Шевчука...» Хорошо, что в списке не оказалось Пушкина и Тютчева. А ведь могли бы и они затесаться...

Дело же в том, что у Гребенщикова довольно серьёзные проблемы с «великим и могучим». Правда, он заранее отсекает все претензии такого рода в одной из песен: «А если не нравится, как я излагаю, // Купи себе у Бога копирайт на русский язык» («Феечка», 2003). Абсолютно обезоруживающее требование!

Суть, конечно, не в том, «как» излагаешь, а в точности поэтического слова. Откуда у них, этих контркультурщиков и апологетов глобальной благодати, такой «юридизм» в отношении к слову? Чуть что — обращайтесь в суд. Если не нравится — не смотрите, не слушайте. Теперь вот ещё и копирайт требуют выкупать. Возможно, сказывается наследственность. В книге «Мой сын БГ» Людмила Гребенщикова (в девичестве Губкина) сообщает, что её дед, то есть прадед Бориса, был адвокатом и имел свой каменный дом в Солигаличе. Не исключено, что правовыми терминами Борис Борисович овладел бы успешнее, если бы за это вовремя взялся. А пока мы видим вот что: возведённую в принцип словесную неточность, расхлябанность.

Тексты ранних песен зачастую выглядели как кальки с английского (да они в огромной мере таковыми и были, почти что подстрочники!). Например, «Мой бог, как я рад гостям, // А завтрашний день есть завтрашний день, // И пошли они все к чертям!» («В подобную ночь», 1980). Это то, что называется нелитературный перевод, по всей видимости, из песни On A Night Like This (1974) Дилана. Встречаются жуткие ошибки, канонизированные Гребенщиковым; ведь по-русски говорят: в противовес не *топора*, а *топору*. Или: вопре-

ки не *всех правил*, а *всем правилам*. Как будто специально делаются ошибки в ударениях, странные для человека из интеллигентной ленинградской семьи: «пока не *начался джаз*»; «здесь развито искусство», «если ты *невидим*», «в новых *мехах*». Потом эти бесконечные проглатывания звуков в слове «сторона»: «движение в *сторну весны*», «всех по эту *сторну стекла*», или смена ударения: «окно на твою *стороню*...» В интервью Познеру (2010) на вопрос: «В чём ваша главная слабость?» — Гребенщиков пробормотал: «Неряшливость в формулировке мыслей». Мой диагноз страшнее: это отсутствие органического восприятия языка, абстрактное чувство языка, можно сказать, антитургеневское. Гребенщиков мыслит понятиями, а не изнутри языковой парадигмы. А для поэта это убийственно — хоть в эпоху классицизма, хоть постмодернизма!

Ещё один свежий пример из альбома 2018 года: «Тело моё *клеть*, душа *пленица*». Слово «клеть» употребляется нашим «подследственным» в таком значении не в первый раз. Кроме того, у него есть регулярный гностический мотив «клетка крови», «клетка тела». Гностицизм гностицизмом, но клеть — это убежище, место, где можно уединиться, что-то хранить. У крестьян это холодная часть избы. В церковнославянском языке — комната, келья, кладовая³. Её никто и никогда не воспринимал как синоним клетки, темницы, тюрьмы. Напротив, там чаще, чем в тёплой части избы, обычно ловили воров, если судить по пословице: «Злые люди доброго человека в чужой клетки поймали». Вот таким «добрым человеком» и является БГ «с бородой по пояс», далеко не виртуозным образом шарящий в клетки живаго великорусского языка...

Поэт должен заботиться о том, чтобы быть понятым. Для поэта это сверхзадача. «Пофигизм», наплеватьство на читателя-слушателя по принципу «Как хочю — так и ворочу!

³ Святого Симеона Нового Богослова так переводили на русский: «Ум не может скрыться нигде среди творений! Ты можешь и в пустыню уйти, и в скалах спрятаться, можешь уйти куда угодно, но не можешь спрятать его в творениях. Самое глубокое место, где ты можешь сокрыть ум от мира, это его клеть — сердце!».



Это своего рода «комплекс Эзопа». Данная черта была очень заметна уже и в раннем «Аквариуме»: *«Вы слушайте меня, // В ушах у вас свинья. // Вы не поймёте, для чего // Пою вам это я; // Но есть цветок, // И есть песок, // А для чего цветок в песке, // Вам не понять до гробовых досок...»* («Блюз свиньи в ушах», 1976, в соавторстве с Гуницким). Но это ещё во многом юношеский панк-абсурдизм. Дальше — больше. Мы видим насмешку над интерпретатором: «мозг критика», изучающего их песни, должен «сгореть как автомобильная свеча» («Ода критику»). «Но вот я пою, попадёшь ли ты в такт?» — поддразнивает своего слушателя Гребенщиков в «Железнодорожной воде». «Сегодня твой мозг жужжит как фреза...» — это, вероятно, из-за большого напряжения по разгадыванию головоломок и стремлению попасть в такт. Однако любой владеющий русским языком фрезеровщик за это «жужжание» поднял бы автора на смех!

Но когда язык неточен, легче всего списать это на «загадочность», дескать, вы меня неправильно поняли. Надо сказать, что сначала Гребенщикова обвиняли в искусственном усложнении текстов, от чего тот постоянно отрешивался. Но истина всплывает. Так, например, режиссёр Сергей Соловьёв свидетельствовал: когда у них зашёл разговор о непонятности песен, Борис стал отстаивать мысль, что люди соскучились по таинственному, непонятному и что это нужно использовать. В одном интервью конца 90-х Гребенщиков ещё подробнее затрагивает эту тему и утверждает, что, в конечном счёте, почти все его ребусы разгадывают: *«Люди — удивительно умные существа. Они связывают нитки воедино...»*

Однако между искусственной, самодавлеющей головоломкой, шифром ради шифра и настоящей загадкой (анафорой, притчей) — большая разница. После традиционной притчи, инициатической загадки происходит изменение сознания, что-то остаётся в сердце и памяти. А в данном случае мы имеем дело не со смысловым эффектом, а скорее с созданием театральной атмосферы чего-то «мистериального», «запретного», «непролазного». Какой-то бунт в партизанском лесу, — и это наводит на мысль о скрытой войне против большой культуры.

В своё время Эбби Хофман, лидер йиппи (политического крыла хипповского движения) заявил: *«Ясность — вовсе не наша цель. Наша цель вот какая: сбить всех с толку. Беспорядок и кутерьма, сумятица и сумбур разят “цивилов” наповал. Нас не понимают — и это замечательно: понимая нас, они бы нашли способ нас контролировать... Нами нельзя манипулировать — ведь мы миф, который сам себя создал... Мы взрываем динамитом клетки головного мозга. <...> Наш враг — человек в униформе. Без неё все они — славные люди. Голые все, как братья...»*⁴.

Другой источник мастерства шарады — Боб Дилан. Интересно, что Гребенщикову в Дилане близка главным образом именно его метода — коллажность, аппликация, соединение в одной строфе фрагментов, внутренне не связанных между собой. Как выразился Гребенщиков в интервью журналу FUZZ, его «веселит это до крайности», когда удаётся загадать образ, который в принципе не поддается дешифровке. Сравним это со словами крупнейшего композитора Г. В. Свиридова: *«Мысль художника должна быть не то чтобы проста, она должна быть открыта, не зашифрована. Иной раз огромные усилия надобно применить, чтобы разгрызть орех, внутри которого ничего нет или гнилая паутина. Чем глубже мысль, тем естественнее*

стремление творца выразить ее яснее, доступнее для людей».

В русской поэзии был Велимир Хлебников, в ткани образов которого лежали трудные загадки, однако Хлебников делал это не «из вредности», он работал со «сверхконтекстом». И необходимо признать, что у него это получалось на высоком художественном и философском уровне, когда образ аккумулировал в себе целые пласты судьбы и мифа. За Хлебниковым следовали в этом ряду и другие поэты русского авангарда, включая обериутов или Цветаеву. Можно ли назвать Гребенщикова их продолжателем? Нет, это нечто иное: он уже не авангардист, а постмодернист, и его загадки нагружены не столько смыслом судьбы, сколько цитатами. Высказывание теперь является «цитатой», даже когда оно не цитирует кого-то другого, — сама реальность воспроизводится по принципу цитаты. Это культурологические игры, апофеоз пустотности, когда своего ничего нет. *«Я возьму своё там, где я увижу своё: // Белый растафари, прозрачный цыган, // Серебряный зверь...»* («Капитан Африка», 1983). *«Песни без цели, песни без стыда <...> Что нам подвластно? Гранитные поля, // Птицы из пепла, шары из хрусталя...»* («Шары из хрусталя», 1985). В этих строках нагромождения цитат и скрытых цитат из регги, Болана, Борхеса, кинофильмов и т. п. От автора только компоновка и констатация собственного бесстыдства.

Своего рода шарада уже в самом сценическом имени рок-идола — БГ. В юности мне довелось слышать множество интерпретаций этой аббревиатуры. Учитывая фразу из фильма «Асса» «Гребенщиков бог, от него сияние исходит», — самую любопытную из расшифровок предложил мой одноклассник, спустя несколько лет эмигрировавший с семьёй в Израиль. Его тоже звали Борей, и он был страстным поклонником «Аквариума». Боря объяснил мне, что псевдоним БГ нужно толковать как иудейское написание

⁴ Хофман Э. Сопри эту книгу! Как выживать и сражаться в стране полицейской демократии. — М., 2003. — С. 19–20.



«Б-г», русский эквивалент тетраграммотона с непроизносимой гласной во избежание осквернения святого имени. Сам бы я в конце 80-х годов, конечно, до такого не додумался.

АНГЛОЗАВИСИМОСТЬ

Прежде чем контркультурщик начинает замораживать сознание юного поколения, он и сам бывает юным и сначала кто-то замораживает его. Этот период «метафизической интоксикации», чреватой либо провалом и тёмными страданиями от неудач, неразделённой любви, недостижимости смысла жизни, либо, напротив, творческим просветлением, — закладывает основы будущего, зрелой личности. У Гребенщикова эта пора пришлась на начало 70-х. И здесь, надо сказать, немалую роль сыграл вуз, в котором он учился. Факультет прикладной математики ЛГУ благодаря его основателю академику Зубову и его гуманитарным исканиям стал одним из рассадников альтернативной духовности, в которой большую роль играли увлечения Востоком и славянским неоязычеством. Одной из учившихся с Гребенщиковым «жертв» этой среды стал и знаменитый йог-сектант Анатолий Иванов, неоднократно судимый, в том числе, насколько мне известно, за довольно жуткие преступления, связанные с деятельностью синкретического культа. Сам Зубов был создателем своеобразной «теории управления». Поговаривают, именно он заложил основы для крупнейшей интеллектуальной секты постсоветского периода — движения КОБ (Концепция общественной безопасности) «Мёртвая вода». Думается, именно там, среди старшекурсников факультета, в их общаге и вокруг неё и вываривалась та самая среда, где молодой Боренька прошёл свою «контринициацию».

Во всяком случае, Гребенщиков начал черпать из нескольких тусовок: студенческой, богемной, музыкальной, из общения с публикой, проводившей досуг в кафе под кодовым именем «Сайгон». В этой тусовке, где хватало

членов семей дипломатов, внешторговцев, моряков, достаточно свободно обращалась в качестве духовной контрабанды англоязычная музыка и литература. *«Я полный продукт развития советского общества. Я ничьей помощью посторонней не заручался, — утверждал Гребенщиков в интервью А. Матвееву, опубликованном в 1986 году. — Всё, что у меня есть, мне дала Советская Россия, в том числе и то, что я знаю английский язык...»*

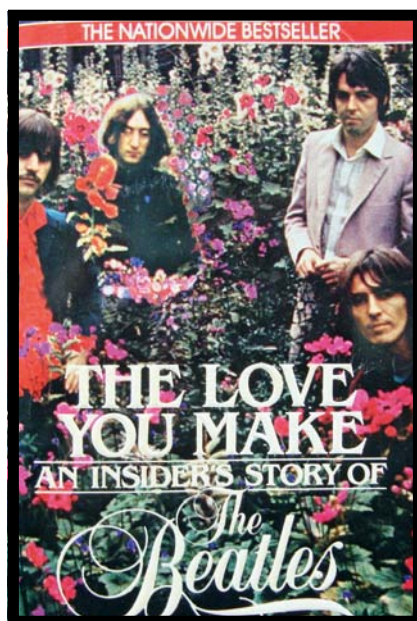
Ещё тогда Гребенщиков впал в чрезвычайную зависимость от англосаксонской контркультуры, и эта зависимость навсегда определила его лицо. Основными источниками знаний о рок-н-ролле стали журналы New Musical Express, Melody Maker, которые ему регулярно доставляли заботливые друзья и покровители. Но самое главное происходило в устных разговорах. Надо отдать должное Борису, солженицынщину, диссидентство он не принял. Однако, странным образом пропитываясь западной популярной культурой, он себя от «инакомыслящих» не отделял, более того, готовился воспользоваться плодами их деятельности: *«Пусть кто-то рубит лес, // Я соберу дрова; // Пусть мне дадут один, я заберу все два; // Возьму верхушки и корешки — // Бери себе слова»* («Блюз простого человека», 1978). В этом смысле стратегия Гребенщикова противополо-

жна стратегии Пушкина, аллюзией на которого (стихотворение «Не дорого ценю я громкие права...») данная песня является.

Спусковым крючком рок-н-рольной лихорадки для членов «Аквариума» стала, конечно же, битломания. *«Большой мистики, чем получить песней “Битлз” по голове в 12 лет, я до сих пор представить не могу... — говорил Гребенщиков в интервью 1998 года. — После этого хождение по воде, оживление мёртвых и летание по воздуху представляются второстепенными развлечениями...»* Отметим сразу — характерное сравнение с Христом и с левитирующими магами.

Можно спорить или не спорить о вкусах, о масштабе достоинств группы «Битлз» на фоне вершин мировой музыки. Однако трудно оспорить две вещи: битломания была пронизана каким-то «ослиным» началом, вихлянием, похотливым полуживотным духом. И это связано с самой природой их музыки, создаваемой с цинизмом прожжённых парней, которые после нескольких лет игры в стрип-барах вдруг начали изображать романтическую дружбу с целью соблазнения глупеньких старшеклассниц из колледжей. Что тут скажешь, хорошая религия на замену христианству! Не буду здесь говорить про убожество текстов западных рок-групп; понятно, что брали они эстетическим бунтом, хотя сам упрощённый подход англосаксов «к песенкам» тоже подкупал: уж у нас-то, думали русские эпигоны, уровень и культурный запас будут не хуже! (В песнях Харрисона, особо любимого Гребенщиковым, форма музыки полностью подавляет текст, растворяет его в себе, превращая в «подпорку» для музыкальной интонации, — отсюда рок-мотив «есть то, чего никогда не доверить словам»).

В стремлении подражать западной контркультуре было нечто болезненное. Как вспоминал виолончелист группы Всеволод Гаккель по поводу просмотра какого-то видео, *«нам казалось, что человек, не видевший The Beatles, терял единственное из того, что вообще в жизни имело*





смысл посмотреть, исключая второе пришествие. Но вот оно-то как раз неизбежно, а прозевать *The Beatles* — можно...». Обезьянничали как могли: мечтали повторить в Ленинграде Вудсток-фестиваль, собирая толпу хиппи на ступенях Михайловского замка, употребляли внутрь пятновыводитель «Сополс» (на сленге — «банка»). «Боб говорил, — вспоминает Гаккель, — что это сильнейшее психотропное средство, полный аналог заморского ЛСД». Летом на берегу Финского залива в дикой зоне устраивали постоянный пикник, который соприкасался с находящейся по соседству колонией нудистов. Нудизм тогда входил в моду. Место это называли между собой «остров Сент-Джорджа». По всей видимости, именно вокруг этой атмосферы родились такие песни, как «Пьёт из реки», «Четырнадцать», «Наблюдатель», «Музыка серебряных спиц» с их гипертрофированной загадочностью и пляжным эротизмом. Впоследствии фотографии этого периода с ню-натурой использовались в оформлении альбома «Радио Африка». В общем, как верно заметил Гребенщиков в своей отповеди Кире Серебрянникову по поводу фильма «Лето», жизнь у них была гораздо интереснее, чем тот показал...

В довольно жёстком интервью 2008 года про христианство и вообще традиционные религии Гребенщиков как будто с некоторым вызовом заявил, что ещё с середины 70-х годов он «изучал книжку Грейвза “Белая богиня” и в общем был достаточно в курсе всего, что в Европе происходило». Иными словами, «врубился» рано и весь-

ма глубоко. Грейвз — знаковое имя для Гребенщикова и его мифологии. Но кроме Грейвза в середине 70-х были уже в круге их чтения Ричард Бах, Толкиен, Урсула Ле Гуин, «Хроники Нарнии» Льюиса, Томас Вулф, Карлос Кастанеда — в общем, неплохой джентльменский набор постсоветского интеллигента. Из Питера Бигла были почерпнуты Гребенщиковым сведения о единорогах, из Муркока и других фэнтези — всевозможные вымыслы и домыслы по теме Гипербореи. Здесь, кстати говоря, хорошо виден один из пороков контркультуры вообще и «Аквариума» в частности — они питались суррогатами, и сведения о всевозможных таинственных вещах получали через третьи руки, да ещё и с изрядной долей художественного «фейка». Поэтический миф строился не на строгом знании истории и религии, а на «альтернативной истории» контркультурного пошиба. Даже к концу 90-х, когда, казалось бы, уже стали широко известны многие источники по теме Гипербореи, Гребенщиков продолжает воспринимать её через призму фэнтези (об этом свидетельствует его интервью «Огоньку» 1997 г.).

Да и Грейвз — это, по сути, такое же фэнтези, только облечённое в форму «исследования». Стиль «Золотой ветви» Фрейзера, но далеко не Фрейзер. Чудак, фантазёр, сказочник, предтеча викканства и пророк феминизма, Грейвз избирательно пересказывал и реконструировал на свой страх и риск мифы древности и Средневековья, при этом старался перетянуть одеяло на англосаксов и кельтов,

в первую очередь валлийско-ирландскую традицию бардов.

Отсюда претензия Гребенщикова на «средневековый» флёр, на своеобразный «традиционализм», но изначально не христианский, а ведьмовской, уходящий корнями в культы Гекаты и Кибелы. В уже цитированном интервью Матвееву Гребенщиков полон желания представить себя как наследника глубинного традиционализма. Но закваской его поэтики стала гремучая смесь Толкиена, Кастанеды и Грейвза. А поскольку в 80-е годы в СССР они были мало кому известны, то получалось очень эффектно и эзотерично. Добавлю, что изложенная Грейвзом гипотеза о тайнописи раннесредневековых бардов, вынужденных шифроваться, чтобы церковь не обвинила их в ереси (католики называли их «певцами неправды»), стала ещё одним источником шарадного стиля «Аквариума».

Фэнтези привлекали своей безответственностью и вымышленным, виртуальным идеализмом, за который не надо ничем платить. «Толстого мне читать ну ни с какой стороны неинтересно, — «рубит» свою правду рок-светило в ещё одном интервью (2012 г.). — А когда я читаю “Властелин колец”, я учусь. Практически у всех героев есть достоинство. <...> Я люблю Тургенева, но я никак не могу найти там кого-нибудь, кем я мог бы восхищаться. И когда я читаю Толстого. И даже Достоевского. Когда я читаю фэнтези — я нахожу, кем я могу восхищаться!»

Казалось бы это инфантилизм чистой воды. Однако всё не так просто. Оказывается, миф о бардах и традиции — это всего лишь строительный материал для контркультуры. «Общаясь с реальностью, мы имеем дело не с миром, а с определенным описанием этого мира, которому научены с детства и которое постоянно в себе поддерживаем. — говорит Гребенщиков, повторяя мотивы битников, а также мысли идеологов контркультуры вроде Роберта Уилсона и Чарльза Тарта. — Чтение фэнтези — один из методов смены этого описания, так же как рок-

У «традиции», которой присягнул Гребенщиков, совсем другой бог — бог пацифистов, наркоманов, бог, выращенный в лабораториях Эсалена, бог Кастанеды, Тройственная Богиня виккан и феминисток, а вовсе не Божество Средневековья, от которого, казалось бы, «Аквариум» плясал в своей символике, если смотреть на неё «наивными» глазами («Король Артур», «Десять стрел», «Город золотой», «Орёл, Телец и Лев» и т.п.).



н-ролл — другой метод подобной смены. Вероятно, описание полезно не только менять, но и расширять до тех пор, пока оно не будет включать в себя все известные описания». Здесь заветнейшие мысли новой революции, которая воюет с репрессивной Большой культурой и очень хотела бы выдать её за злонамеренный гипноз. Фактически это довольно радикальный антитрадиционализм. У «традиции», которой присягнул Гребенщиков, совсем другой бог — бог пацифистов, наркоманов, бог, выращенный в лабораториях института Эсален, бог Кастанеды, Тройственная Богиня виккан и феминисток, а вовсе не Божество Средневековья, от которого, казалось бы, «Аквариум» плясал в своей символике, если смотреть на неё «наивными» глазами («Король Артур», «Десять стрел», «Город золотой», «Орел, Телец и Лев» и т. п.).

«В ХРАМЕ МОЁМ БАРДАК»

Невозможно оценивать духовный опыт исходя сразу из многих религиозных традиций. В этом очерке критерием выступает православие, в первую очередь в лице его подвижников, духовидцев, носителей высшего мистического опыта, собранного в трудах святых отцов, «Добротолубии», «Цветниках», «Апофегмах», патериках. Это опыт реального традиционализма, не искусственно зауженный или расширенный, но единственно здравый, поскольку только такой опыт, организованный по законам единой «картины мира», может вмещать в себя весь мир. В то же время в такой фокусировке может быть сколь угодно глубоко представлен и переработан опыт сравнительного религиоведения, европейского традиционализма в его учении о символах как точках пересечения разных традиций (пересечения — но не слияния и не смешения!).

Здесь коренное отличие нашего подхода от гребенщиковского, для ко-

торого высказывания необуддистов о равнозначности всех религий стали не символом веры, но своего рода символом безверия, пребывания «промеж вер» и «поверх вер».

При всей претенциозности это напоминает досужие разглагольствования про «бога в душе». Поэтому обращение апостола Павла к «неведому Богу»⁵, которым тот покори́л афинян, в пространстве «Аквариума» вырождается в диковинную формулу: «Я пью за верность всем (!) богам без имён» («Платан», 1983). Конечно же, такой верности быть просто не может.

Этот подход означает только одно — следование собственным прихотям. «И все хотят знать: // Так о чём я пою? // А я хожу и пою, // И всё вокруг Бог; // Я сам себе суфий, // И сам себе йог» («Туман над Янцзы», 2003). В шутильной песне «Скорбец» (1998) даётся объяснение, почему автор ушёл в свободное религиозное плавание: он долго мучился задачей избавления от «скорбца», но после того, как херувим объяснил ему, что «без скорбца ты здесь не будешь своим» — «С тех пор я стал цыганом, // Сам себе настух и сам дверь...» Иными словами, перед нами странник, блудная овца, шаман-фрилансер. В поздних песнях чуть иначе звучит мотив выбора: «Я, признаться, совсем не заметил, // как время ушло, унося с собой всё, что я выбрал святым» («Прикуривать от пустоты», 2016). Но можно ли выбрать себе «святое»? Подлинное святое выше человека, поэтому оно само отбирает для себя людей, и поэтому его никакое время не способно «смыть».

Путь православия труден, сопряжён со строгой дисциплиной и многолетними усилиями — в отличие от него, модернисты обещают достаточно быстрый и эффективный духовный рост. Более родными для Гребенщикова оказались восточные гуру, такие как необуддист Оле Нидал (датчанин по происхождению), неоиндуисты Шри Чинмой и Саи Баба.



Обращает на себя внимание, что все трое являются модернистами в религии, создателями своих финансовых империй, не стоят на пути исконной традиции буддизма или индуизма. То есть это те, кого в просторечии именуют сектантами или «кока-кола-гуру».

В православии даны чёткие критерии различения духов в том, что касается ощущений благодатного присутствия высших энергий. Эти критерии при наличии тренировки очень полезны и плодотворны для соприкасающихся с мистическими материями (а поэты, музыканты по определению относятся к таковым — хотя наш секулярный век, с выродившейся традицией, готов представить их как какую-то услугу для увеселения публики). **Критерии истинной благодати у святых отцов: влечение к небесному, устройство помыслов, духовный покой, радость, мир, смирение. Критерии ложной благодати (называемой «прелестью»): тревога, душевный зуд, раздвоение, сомнение, страх.**

Читатель может судить сам, что доминирует в следующих строках и песнях, где так или иначе изображаются встречи с потусторонним: покой-радость, духовная ясность или мутное состояние тревоги-сомнения. «Каждый в душе сомневается в том, что он прав, // И это тема для новой войны». «Я знаю твой голос, лучше чем свой, // Но я хочу знать, кто говорит со мной». «Я открываю дверь, и там стоит ночь. // Кто говорит со мной? // Кто говорит со мной здесь?» (Дальше в этой композиции начинаются мистериальные, оргиастические

⁵ Существует версия, что надпись на алтаре этого храма гласила: «Богам Азии, Европы и Африки, богам неведомым и чужим». Таким образом, это был храм для иноплеменников, чтобы те могли справлять свои религиозные нужды. Но апостол Павел успешно обратил идею уважения к иным верам в миссионерскую.



мотивы, которые должны напоминать напевы и наигрыши друидов.) Со всем параноидальной является песня «Выстрелы с той стороны» (1983) — про мистика как «ходячую битву»: *«Малейшая оплошность — и не дожить до весны. // Отсюда величие в каждом движении струны...»*

В песне «Ей не нравится то, что принимаю я» (1993) разворачивается противопоставление между традицией Большой русской культуры и тем набором «выборов», который Гребенщиков совершает в своих бесконечных духовных мытарствах. Собственно, наш очерк и призван показать эти мытарства в их реальном, неприукрашенном виде. Почти все эти «выборы» в духовной сфере — всевозможные «экспортные варианты» необуддизма, неоиндуизма, синкретических сект, шаманизма и оккультизма, в том числе и разнообразные практики «расширения сознания». Отсюда и шараханье из крайности в крайность, характерное для интеллигенции... Именно это и значит погребенщиковски «держаться корней».

Яркая иллюстрация этого феномена — буддистские аллюзии и мотивы у Гребенщикова. Например, в песне «Фигус религиозный» (1994) накладываются друг на друга два пласта: буддистский (дерево просветления, связанное с Гуатамой Буддой) и русский эзотерический (две райские птицы с именами из православных святцев). Какая связь между этим деревом и птицами, с какой стати наши святые берегут именно «дерево Бо» — сам Гребенщиков вряд ли смог бы объяснить. Проще говоря, связи никакой нет — зато таким образом манифестируется трансрелигиозный выбор автора. Впрочем, слушатели, скорее всего, и не чувствуют в песне никакого буддизма. И когда человек

узнает, что подразумевается в текстах, где идут отсылки, скажем, к даосизму или гностицизму, ему остаётся только удивляться, ведь музыка ни на что подобное не намекает. Не знаю кому как, а мне подобная поэтика кажется неорганичной и искусственной, построенной на случайных, произвольных сочетаниях (коллажность, не имеющая реальной опоры в том, о чём поётся, но зато очень подходящая для усиления эффекта шарады).

Другой, более существенный пример, поскольку в нём Гребенщиков претендует на диагноз всему русскому народу, — творческое применение идей **чжэн-буддизма**, в котором учение о сансаре сочетается с западными представлениями о вечной жизни. Круговорот сансары, цепь перерождений трактуется как путешествие между мирами, реинкарнации, выбор которых предопределён кармой. Буддистская песня о йогине, кормящем своим телом голодных духов, вдруг превращается в песню о лихом времени на Руси: *«Ох, мы тоже трубим в трубы, // У нас много трубочей; // И своею кровью кормим // Сытых хамов-сволочей; // Сколько лет — а им все мало. // Неужель мы так грешны?...»* («Кладбище», 1995). Оказывается, можно простроить связь и здесь: кто-то из гуру поведал Гребенщикову, что человек рождается в той или иной культуре не случайно, а для извлечения специальных уроков. Так вот в России рождаются «существа, которые раньше были демонами. <...> Мы видим огромную страну, наполненную людьми, из которых девяносто процентов большую часть времени думают только о себе. Поэтому в России рождаются, чтобы научиться думать о других и любить друг друга» (интервью для «ДеИллюзиониста», 2006).

Сам Гребенщиков, по всей видимости, уже близок к тому, чтобы исчерпать свою карму и стать «Невозвращающимся» в этот мир. Это очень частый мотив в его песнях, правда, он и здесь сомневается и непостоянен; то обещает больше сюда не возвращаться, то обязательно вернуться, то комментирует письма отсюда,

полученные его лирическим героем там — в «хрустальном захолустье» пакибытия (еще одно сновидческое перенесение в иное метафизическое пространство).

Что это, прелесть или богоискательство, или достойный путь человека, обретшего новую веру, — хорошо видно на материале нашего очерка. Тем более что буддизмом и индуизмом дело, конечно, не ограничивается. Буддизм прозрачен для Гребенщикова едва ли не по отношению ко всем возможным духовным практикам. В этом смысле парадигма «Аквариума» идеально вписывается в плюралистический мир «Нью Эйдж», который неотделим от астрологического представления о смене эр. Наверное, существует и связь между самим названием «Аквариум» и понятием «Водолей» (по латыни Aquarius). В одной из передач «Аэростат» (vol. 149), которые ведет с 2005 года Гребенщиков на «Радио России», он подтвердил, что ощущение наступающей эры ему ближе, чем надоевшая христианская эсхатология: *«...Сатья-Водолей-Юга меня устраивает значительно больше, чем простой банальный конец света»*. Хорошо здесь словечко «устраивает».

Но как же православные песни «Аквариума», могут спросить читатели. Весь вопрос в том, что считать православными песнями. Обычно называют «Серебро Господа Моего» (1986), в которой содержится прозрачный намёк на свидетельство о собственном мистическом опыте. В песне есть библейские цитаты, но достаточно ли этого для христианства? Ведь Библию цитируют все, — и весь оккультизм на Западе строится в том числе на цитатах из Библии, иногда перевёрнутых, а иногда и точных.

Собственно, мы в очередной раз видим исповедание в словесном бессилиии: *«Разве я знаю слова, чтобы сказать о Тебе?»* Слова Господни, «чистые как серебро» (здесь отсылка к Псалтыри), ставятся рок-песнетворцем «выше слов» — то есть налицо оксюморон. Также они выше звёзд и «вровень с нашей тоской» (довольно сомнительное наблюдение о высоте тоски). Вот,



собственно, и вся песня, как обычно, мутная и туманно-расплывчатая, если не считать одной детали: нарциссизма автора («туда, куда я, за мной не уйдёт никто...»). Конечно, куда уж всем остальным, включая святых и пророков, угнаться за Борисом Борисычем. Да и евангелист Иоанн, наверное, очень огорчился, проиграв индустристам в маркетинговой битве за такого молодца...

Но вот спустя несколько лет в «Государыне» (1991) мы видим уже более откровенное реальное отношение к «серебру», оказывается, его недостаточно, и необходимо проверить: «Зато теперь // Мы знаем, каково с серебром; // Посмотрим, каково с кислотой...» О какой кислоте говорит нам рок-богоискатель — о наркотической или о кислоте из буддистских притч, — не стоит ломать голову. В этой многозначности «кислота» как хипповское название ЛСД, конечно же, присутствует. Тем более что в этот период много песен Гребенщикова посвящены делам наркотическим. Эти годы — заря массовой наркотизации России. Гребенщиков имеет большие заслуги в этом деле, поскольку прочно ассоциирует свои трипы с приближением к «райским» областям сверхсознательного. Он в этом плане прямой, последовательный и негиббаемый посол не только рок-н-ролла в «неритмичной стране», но и психоделической революции в стране до того невинной, нетронутой ничем, кроме табака и алкоголя (не берём в расчёт наркотический бум эпохи революции и Гражданской войны)⁶. Миллионы аборт, миллионы погибших от наркотиков, миллионы погибших от шока смертности в начале 90-х — всё это не в счёт для «птичек божиих», вырвавшихся на волю. Никакой ответственности во всём этом лидер «Аквариума» не осознаёт и не признаёт. В одном из интервью 2007 года он сравнивает наркотики с аспирином и даже бифштексом: «Чем, собственно, бифштекс отлича-

ется от наркотиков? Да ничем — ты съедаешь его, и он на тебя действует». Таково же лёгкое, непринуждённое отношение к ним в его песнях («Лётчик», «Нью-йоркские страдания», «Снесла мне крышу кислота...», «Таможенный блюз», «Гарсон № 2», где гашиш, отчасти иронично, уподобляется церковному ладану, и проч.).

ЭЗОТЕРИКА ПОТУСТОРОННЕГО: «БОГ НА МОЕЙ СТОРОНЕ»

Тема той и этой стороны, разделённых стеклом, первоначально отсылала к «Зеркалу» Тарковского, вышедшему в 1974 году. Были и другие источники, точно нельзя сказать какие, однако они могли проистекать и из оккультной литературы, и из фантастики или фэнтези. Так или иначе, название альбома «С той стороны зеркального стекла» (1976) — это строчка из стихотворения отца режиссёра «Зеркала» поэта Арсения Тарковского. Первые песни Гребенщикова на тему «той стороны» выглядели как блеклое эпигонство. Но постепенно образная система обрастает мистическими подробностями: ночь превращается в экран невидимого, потустороннего, через стёкла (или зеркала) происходит подглядывание за ангелами,

демонами, жителями мира «по другую сторону», как будто приоткрывается щель в реальность, где иначе течёт время. Мир делится на два неравноценных лагеря. Жизнь обычных людей, у которых «зеркала из глины» либо вообще нет зеркал и в глазах невозможно различить с утра «снов о чём-то большем». «Я был вчера в домах, // Где все живут за непрозрачным стеклом, <...> чтобы забыть про свой дом» («Белое регги», 1981, своего рода гимн раннего «Аквариума»). Другой лагерь — зазеркальный мир, населённый двойниками, куда можно пробраться в лучшем случае в вещих снах либо в мистическом трансе, видении. (Тематика, безусловно, интересная, если сопоставить её с древними мифами о многомерности человеческой души, например, представлением о Ка, Ху и Ба у древних египтян.)

Мотив дома без зеркал — довольно неточен по отношению к советской действительности. Более точно сказано в песне «Стучаться в двери травы» (1979) — там «все зеркала кривы», но, что интересно, в разных редакциях обыграны реалии не только Востока, но и Запада: в ранней версии «отец считает свои ордена», а в поздней — «отец считает свои дела», то есть подсчитывает бизнес. Но исход из этого



⁶ На мой взгляд, в истории России пики наркомании совпадают со Смутными временами. И наша эпоха здесь не исключение.



кривого зазеркалья в любом случае один — хипстерски-растаманский.

Во второй половине 80-х созревают мотивы пребывания самого лирического героя «Аквариума» в двух планах (зазеркальный Господь), постоянное мистическое присутствие высшей реальности, когда «каждый день проходит словно дважды» («Орёл, Телец и Лев»). Наконец, дело доходит до того, что Гребенщиков вступает в контакт с неким лётчиком, перелетающим из одной реальности в другую, — этот лётчик несёт *«письмо из святая святых, письмо сквозь огонь, // Мне от меня...»* («Лётчик», 1991). Песня пронизана мотивами наркотического транса (амфетаминовой эйфории — Speed либо ЛСД и экстази — «кислая изба», то есть acid-house), что и объясняет суть замысловатого мистического сюжета. Более того, мотив написания письма самому себе, который мог бы звучать и у великих мистиков прошлого, в данном случае — всего лишь стандартный опыт трипа, в который теперь пускаются сотни тысяч психонавтов, воображающих себя визионерами с уникальным внутренним

миром. Всё это происходит с лёгкой руки пророков контркультуры, таких как Олдос Хаксли, Тимоти Лири, Теренс Маккена. А Гребенщиков в этом ряду — опять же вторичный персонаж, подражатель, потребитель плодов психоделической революции...

Тексты его перенасыщены понятиями трансценденции как транс: та и эта сторона, наша и ваша сторона, — чем-то напоминающими судебные термины (невольно опять вспоминается, что он правнук адвоката). При этом движение в ту или иную сторону является предметом предельной оценки. *«Вечные сумерки времени с одной стороны, // Великое утро с другой»* («Великий дворник», 1987). *«Там, где я родился, основной цвет был серый; // Солнце было не отличить от луны. // Куда бы я ни шел, я всегда шел на север — // Потому что там нет и не было придумано другой стороны»* («Брод», 2001). Но вот и другая предельная оценка: *«Дела Твои, Господи, бессмертны // И пути Твои неисповедимы — // И все ведут в одну сторону...»* («Голубиное слово», 2014). Гребенщиков постоянно примеряет

на себя роль смотрящего с той стороны, то есть ангела, либо умершего человека (ушедшего, «разбив зеркала», «вернувшегося домой»). Ему кажется, что «эта сторона» достойна смеха: *«Кто-то смеётся, глядя с той стороны»* («Двигаться дальше»). И даже Самому Христу он даёт совет: *«Но будь я Тобой, я б отправил их всех // На съёмки сцены про первый бал, // А сам бы смеялся с той стороны стекла // Комнаты, лишённой зеркал»* («Комната, лишённая зеркал», 1983). Для христианина этот «совет» звучит не просто вызывающе, а разоблачительно в отношении автора. Но Гребенщиков — христианин ли он?⁷ (Подробнее мы затронем эту тему в конце нашего очерка.)

Он чувствует себя в этом мифическом пространстве едва ли не хозяином положения: *«Я знаю — во всём, что было со мной, Бог на моей стороне, // И все упрёки в том, что я глух, относятся не ко мне»* («Лети, мой ангел, лети»). Заметим: не он на стороне Бога (там, где иное время или вообще уже нет времени), а — Бог на его стороне. Такое мироощущение гностического избранного, пневматика, стоящего неизмеримо выше обычных смертных, многое объясняет в гребенщиковском контркультурном мифе. *«Всё равно всё, что сделано нами, останется светлым»* («Молодые львы», 1986). В каббале есть понятие «sitra ahra», то есть «другая сторона». Избранные произошли от божественных сефирот, все остальные — от сефирот зла. И мир делится на две стороны — сторону Бога и сторону «мира клипот», то есть скорлуп, шелухи, отходов. Каббала была важным элементом в большинстве контринициатических групп и течений, христианских ересей, тайных обществ и движений. Как мы показали в своём докладе Изборскому клубу, контркультура XX века и контринициация не только два слова с похожим звучанием, это два аспекта единого процесса⁸. А русский «рок», в свою



⁷ Видимо, понимая это и сообразуясь с тем, где он живёт, Гребенщиков постарался где возможно отредактировать строку «Но будь я Тобой...». Однако прежний вариант попал и в поэтические сборники, а на концертах он поёт это место так же, как и раньше.

⁸ На пути к «покорному обществу». Доклад Изборскому клубу — см. в настоящем номере.



очередь, был важнейшим звеном контркультурной революции в СССР. Впрочем, я не стал бы мазать всех рокеров одним миром. Но Гребенщиков в этом русле вполне сознательен и последователен. Так или иначе, в «Ласточке» (1991) он описывает российское бытие в терминах: «С одной стороны свет; другой стороны нет», как будто дезавуируя саму тему зла. Далее он иронизирует над этой темой: «На битву со злом // Взвейся, сокол, козлом», — тем самым внося свой вклад в дело полной демобилизации на поле духовной брани.

ПОЛИТИДИОТИЗМ И «СЕКРЕТНОЕ ОРУЖИЕ»

Демонстративная аполитичность «Аквариума», его отстранённость от диссидентства, от текущей политики была их фирменным стилем. Своеобразный эскапизм, отгораживание себя от советского официоза никогда не означали для самого лидера группы желания эмигрировать. На концерте 1982 года, комментируя песню «Странный вопрос», Гребенщиков замечает: эта песня не в пользу отъездов. Этот же мотив звучит в «Песне о несостоявшемся отъезде» (1979): «И если б я был чуть твёрже умом, // Я был бы в пути, но мне всё равно, // Там я, или я здесь». А также в «Героях» (1980): «И кто-то едет, а кто-то в отказе, а мне — // Мне всё равно».

Другое дело — страдание англомана, что он заперт в «закрытом обществе», не может посетить страны Запада, вырваться подышать «воздухом свободного мира», как это в ретроспективе сформулировал Гребенщиков в интервью Newsweek. В других интервью он прямо сравнивает СССР с тюрьмой, где удобно было лишь надзирателям. И сила сопротивления «Аквариума» окружающей обстановке определялась вовсе не прямыми вызовами и манифестами. Он оказал не менее эффективное сопротивление советским реалиям в условиях их разложения, чем это смогло сделать прямое политическое диссидентство. Отклик

в душах людей контркультурщики находили даже больший, чем правозащитники и разносчики политического самиздата. Это были кроткие отцеубийцы, пришедшие в «овечьих шкурах»: «Я не знаю, причём здесь законы войны, // Но я никогда не встречал настолько весёлых времён. // При встрече с медвежьим капканом // Пойди объясни, что ты не медведь. // Господи, помилуй меня; всё, что я хотел, // Всё, что я хотел, — я хотел петь» (1984). Данная мысль лукава, и уже в интервью журналу «Семья» (1989) Гребенщиков признал: «Слова сами по себе, в какую бы совершенную с литературной точки зрения логическую связь они ни были поставлены, ничего не значат. Определённые сочетания звуков имеют гораздо большую эмоциональную силу, магическую силу. <...> Песни могут действовать как молитва, как заклинание, можно это называть как угодно. У меня есть несколько идей в области «секретного оружия», скажем так». На гребне перестройки можно было уже и хвастливо показать краешек «оружия», ибо раньше был ещё велик страх.

В интервью и комментариях Гребенщиков иногда сбрасывал свои маскирующие покрывала. Эту невоздержанность на язык, своего рода политэкономический идиотизм, сам он остро переживал и не раз зарекался говорить на такие темы с журналистами. Придумывались даже специальные объяснения: «Боб Дилан однажды сказал: «Важны только песни, а я почтальон, их доставляющий». С этой точкой зрения я полностью согласен. Мнение почтальона никого не должно интересовать. Чтобы не мутить воду впусую, я и перестал полтора года назад давать интервью» (журнал «Сноб»). Или другой вариант, с юморком: «Фонд защиты дикой природы просил меня, дабы не наносить вред экологии, не высказывать никаких своих политических мнений» (газета «Известия»). Но все эти обеты быстро нарушались — нарциссу очень хотелось показать себя.

Апофеозом политологического идиотизма Гребенщикова можно считать его признание в интервью

«Коммерсанту»: «Я продолжаю считать, что любые конфликты должны решаться торговцами, купцами, а не военными». Эту мысль, совершенно великолепную по своей как будто наивности, он иногда повторял с теми или иными вариациями, приправляя её либеральными штампами типа «Мы эту власть нанимаем. Это нанятые работники». Не будем здесь вдаваться в разъяснения того, что все крупные войны XX века развязывались именно капиталом, а не военными — для разрешения накопившихся экономических противоречий и списывания издержек. Правда, в интервью К. Собчак Гребенщиков без связи с темой войн вдруг замечает: «Все правительства кукольные. Существует власть значительно более серьёзная. — Собчак: Вы верите в некий масонский заговор? — Гребенщиков: Я говорю не о масонстве, а о власти денег». Но даже в этом признании Гребенщиков скорее циничен, чем мудр.

Однако и благоглупости, искренние они или притворные, в критической ситуации оборачиваются отвратительными злонамеренностями. Собственно, так и произошло с «Аквариумом» в конце 80-х, когда в противостоянии двух цивилизаций они выступили на стороне противника, не прямо призывая к демонтажу СССР, но всячески пропагандируя дезертирство, разрушение перед неприятелем, который вовсе и не враждебен нам (!), а потом и полную капитуляцию перед дружественными партнёрами, посылающими нам гуманитарную помощь: «Полковник Васин созвал свой полк // И сказал им — пойдём домой». «Я видел исполкомы, которых здесь нет» (эффемизм ругательства в адрес власти). Затем уколы в адрес начальника с плетью, которые, однако, завершаются не столь уж невинным образом: «Мы будем только петь, любовь моя, // Но мы



откроем дверь...» («Партизаны полной луны», 1986). Можно наводить тень на плетень и фантазировать на тему куполов Варды и метафизической битвы. Но для нас очевидно: откроют дверь врагу. Иначе какие же это партизаны?

Можно найти и более прямолинейные доказательства воспевания капитуляции в войне и ниспровержения советской власти («Поколение дворников», «Комиссар», «Бабушки») и нового исторического оптимизма («Лебединая сталь», «Мир как мы его знали», «Капитан Воронин» и т. д.). Неслучайно в финале «Поколения дворников» даётся имитация марша с вольткой, который недвусмысленно демонстрирует, перед кем именно капитулирует страна «наших отцов», которые «не умеют лгать, как волки не умеют есть мяса». Эти песни периода альбома «Равноденствия» стали фанфарами последовавшего вскоре переворота и начала того, что Сергей Переслегин называет «англо-саксонским игом»⁹.

Тема Белой Богини как покровительницы перестройки и разрушения СССР лежит на поверхности. При этом фраза: «Смотри ей в глаза, ты увидишь, как в них отражается свет», — заклинание, обращённое к «комиссару» Горбачеву, — звучит в высшей степени комично, если вспомнить про такую ипостась Лунной Богини, как Раиса Максимовна. В параллель к Гребенщикову с его метафизическим феминизмом народ очень быстро раскусил «Райку» и увидел в ней важнейший фактор деградации государства. Однако зоркость народа

не спасла его от катастрофы. Подвёл монархический принцип, который никуда из России не уходил.

Высшей точкой демобилизации стал 1991 год, в котором Гребенщиков добрался со своими лозунгами до генералов: «Ахуедемте лучше на дачу!» Отправляя генерала на пенсию, он предлагает ему спасти Россию нетрадиционным способом: кислотой «из сосновой хвои», которая откроет им «суть Поднебесной». Тем более что «нам никак уже не различить, где враги, где свои...». Это прямое развитие мотивов из «Полковника Васина» (видимо, Васин дослужился-таки до генерала, успешно организовав дезертирство с фронта).

«ПРИЗНАКИ ВЕЛИКОЙ ВЕСНЫ»

В начале 80-х «Аквариум» был той группой, которая недвусмысленно пророчествовала о скорой весне. Это было не просто ожидание — это была молитва, заклинание, выкликание, а также шаманские «танцы на грани весны»: «Ты знаешь сам, мне нужно немного — // Хотя бы увидеть весну» («Всё, что я хотел», 1983). «Всё, мне надоело петь, // Я начинаю движение в сторону весны...» («Движение в сторону весны», 1983). В ранних версиях песни «Как движется лёд» (1982) Гребенщиков готов «спустить в сортир фотографии всех, кто не понял, как движется лёд». Неудивительно раздражение их, особенно Макаревича (под которого когда-то «прогнулся» целый мир, советский мир), когда вектор движения начинает слегка крениться в другую сторону... Но и Гребенщиков демонстрирует сокрушённую интонацию во время другой «весны» — «Русской весны» 2014–2015 гг. (альбомы «Соль» и «Песни нелюбимых»).

Трактовать весну и движение льда можно было и как духовное, метафи-

зическое откровение, и как реальную социальную перемену. Более того, между ними прямая связь, о чём поётся в более поздней вещи: «И лёд на реке, текущей снаружи, // Тает в точности так, как лёд, что внутри» («Песнь весеннего восстановления», 2013).

В 1981 году у Гребенщикова была песня «Кто ты такой», навеянная визитами высокопоставленных людей, якобы желающих помочь: «Видит бог, я устал быть подпольным певцом. // И боги спускаются к нам, дыша дорогим коньяком, // Чтобы все рассмотреть, отнестись с пониманьем // И выяснить, кто я такой». Гребенщиков пел о них с нескрываемой ненавистью. Но чего он, видимо, так и не понял — так это того, что **весна, которую он столь страстно выкликал, — была именно их весной, весной первоначального накопления и распродажи советского наследия.**

Среди современников и коллег Гребенщикова не все были столь беспардонны. Многие задумывались, к чему может привести эта начинающаяся «весна». Тот же Башлачёв, по воспоминаниям Сергея Смирнова, усомнился в подоплёке открывающихся для русского рока шлязов: «Начало 1986 года. Сергей вспоминает: “Он пришёл ко мне как-то вечером и говорит: слушай, а у тебя было что-то о масонах. Да, говорю, у однокурсника библиотека хорошая, у него есть дореволюционное издание. Мы пошли туда, на улицу Дзержинского. Был снег, было холодно. Книгу мы не нашли. — Ну и бог с ней, — сказал он. Я тогда спросил у него, откуда интерес такой. Он ответил: “Ты знаешь, вроде дают зелёный свет, “зелёную улицу”, а вот стоит ли по ней идти?..”¹⁰. Башлачёв был не умнее и не глупее Гребенщикова, просто он был цельной натурой.

Кто-то, как Егор Летов, довольно быстро выработал в себе противоядие

⁹ Кстати, кельтско-ирландские мотивы нередко используются Гребенщиковым как антидот русскому началу. В «Русско-абиссинском оркестре» есть композиция под названием «Пленение И.В. Сталина ирландским народным героем Фер Диадом». Но несмотря на мифовский стёб, этот народный герой, пусть даже по сценарию Оруэлла, наверняка нашёл бы с «отцом народов» общий язык. А вот стал бы он живём брать в плен «барда и друида Б Г» — это еще вопрос.

¹⁰ Наумов Л. Александр Башлачёв: Человек поющий. — Спб., 2010.



против навязываемых России перспектив и остался нонконформистом. Кто-то не хотел смиряться с простыми ответами, как какое-то время близкий Гребенщикову Сергей Курёхин. В начале 90-х они разошлись как раз на идейной почве. Гребенщиков, похоже, так и не понял, что для Курёхина его сближение с радикалом-эклектиком Лимоновым и радикалом-традиционалистом Дугиным было актом идейного и метафизического поиска. В этом смысле Курёхин был человеком честным перед самим собой, а Гребенщиков не ощущал этого и видел в его «заигрывании» с политической идеологией не более чем художественную провокацию. Тем временем сам Гребенщиков осваивал западные страны, наслаждался запахом «буржуазной весны». По свидетельствам друзей, он приезжал полный впечатлений и небылиц, в пробковом шлеме, ковбойских сапогах, с фонариком из чайнатауна. В общем, был невероятно пошел в своём «низкопоклонстве», как это называли в эпоху Иосифа Виссарионовича.

Ну вот, историческая «весна» пришла. Она оказалась совсем не такой,

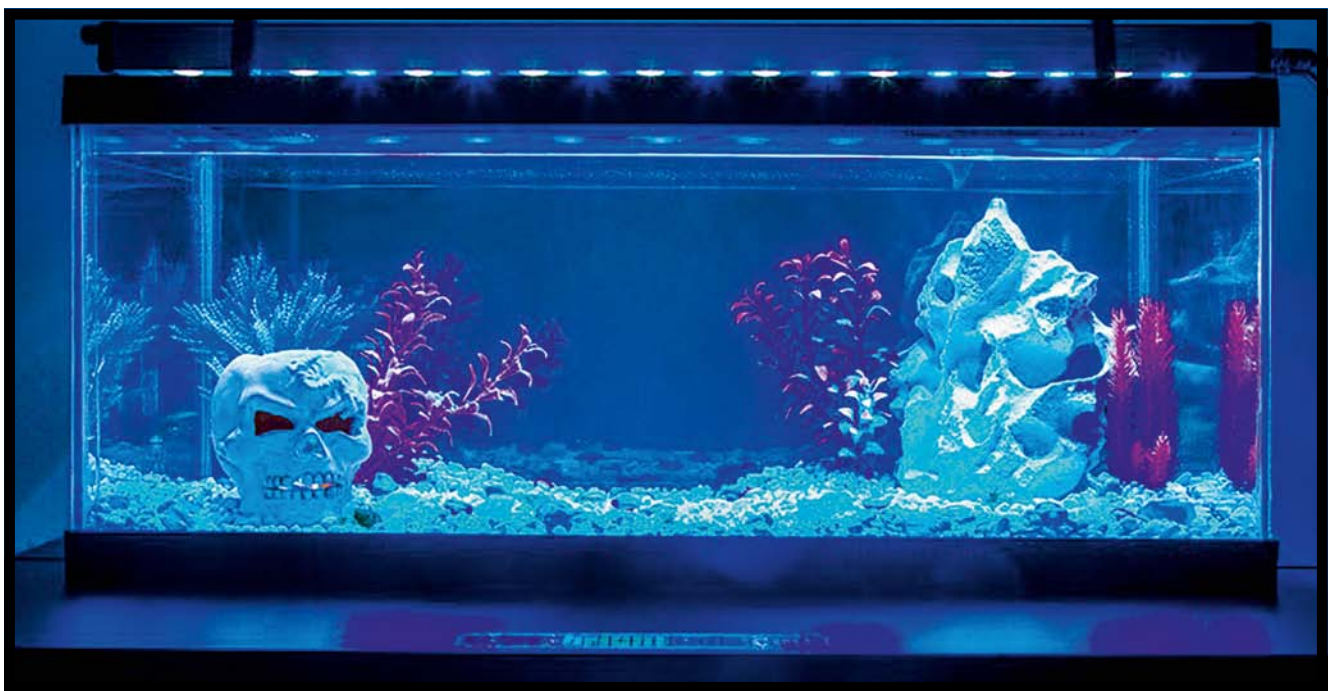
как ожидалось. 90-е годы неприятно поразили «великого сторожа» сначала хаосом, а потом разложением всех основ. Весна не воцарилась, а как-то проблеснула в момент 1991 года — и скрылась за новыми скорбями и бедами, обратившись «ночью с голодными духами» («Кладбище», 1995). *«Мне просто хотелось вечно лето, а лето стало зимой. // То ли это рок, то ли законы природы висят надо мной»* («Тяжёлый рок», 1997). В общем, с историческим временем у рок-менестреля что-то не в порядке. А в песнях 10-х годов в пике нашей «русской весне» вновь выплывает «бесконечная зима», зима возвращается («Ветка», «Любовь во время войны» и др.)

«ЭТО ПЕПЕЛ ИМПЕРИЙ»

Неоднократно повторяя перестроечные мантры про ужасы сталинизма, рок-певец не рассказывает о том факте, что его дед, начальник управления Балтхфлота Александр Сергеевич Гребенщиков, именем которого названо одно из тихоокеанских судов, сделал свою карьеру в госбезопас-

ности. В 1932 году он получил знак почётного работника ВЧК–ОГПУ, а в 1938-м — орден Красного Знамени. Как раз в 1937–1938 годах он в званиях старшего лейтенанта и капитана был начальником мурманского окружного отдела НКВД¹¹. Вероятно, друзья и сослуживцы деда могли бы просветить Бориса по поводу ужасов тоталитарной системы гораздо лучше, чем «Огонёк» Коротича и прочие перестроечные издания. К сожалению, воспитанием его в основном занималась мать, которая пронесла через всю жизнь страх перед Большим террором, хотя сама от него и не пострадала, но своё настроение сыну передала.

Поздний Гребенщиков приоткрывает то, каким видится ему собственная роль в истории. *«Но тяжёлое время сомнений пришло и ушло, // Рука славы сгорела, и пепел рассыпан, и смесь // Вылита»* («Тайный Узбек», 2010). Образ руки славы, отрезанной кисти висельника, магического инструмента воров, с помощью которого они усыпляют бдительность обкрадываемых хозяев дома, — проливает свет на многое. Да, «Аквариум» тоже усыплял бдительность великой страны. Это был



¹¹ Кадровый состав органов государственной безопасности // https://nkvd.memo.ru/index.php/Гребенщиков_Александр_Сергеевич



не спор, не гнев, не переубеждение, а скорее седативный (успокаивающий, обезболивающий) эффект воздействия психоделического рока на население в преддверии шокотерапии. Мама Бориса в уже цитированных мемуарах приводит одну из надписей в подъезде их дома, которая ей особенно понравилась: «Советская урла, ты ещё поймёшь, как тебя на..ал Гребенщиков своей философией!»

Однако в сущности никакого фундаментального различия между СССР и исторической Россией в картине мира «Аквариума» нет. Поэтому ненависть к советскому незаметно переходит в русофобию, и наоборот. Это ненависть не только к эпохе железного занавеса и брежневского застоя, а к гораздо более продолжительным реалиям: «На много сотен лет — тёмная вода». «Мы знаем, что машина вконец неисправна. // Мы знаем, что дороги нет и не было здесь никогда».

Отсюда не просто высокомерие, но порой и глумление над «большим народом», носителем большой культуры, которая в России всегда имперская, государственническая. Эти мотивы звучат в таких программных вещах, как «Царь сна», где под образом Рамзеса IV скрывается обитатель Мавзолея на Красной площади, или как «Юрьев день», песня, адресованная чему-то вроде русской соборной души, — в мифологии Даниила Андреева эта сущность называлась бы Навной. Интересно, что в последнем случае выстраивается связка с «недобрыми песнями» начала 80-х — на этот раз под прицел иронизатора попадает уже не кто-то из встретившихся людей, но высшая женская ипостась России. Печально то, что и здесь, воспевая Россию, пусть и неоднозначно, Гребенщиков всё ещё следует в фарватере Дилана, повторяя многие его мотивы из песни It Ain't Me, Babe. Оттуда же взята и парадоксальная мысль: когда наступит катастрофа и большая беда — «Я вспомню тех, кто красивей тебя, // Умнее тебя, лучше тебя; // Но кто из них шёл по битым стёклам // Так же грациозно, как ты?» Здесь смешиваются злорадство и сострадание,

странная смесь! Эти битые и резаные стёкла тоже дилановские. И скорее всего, Гребенщиков даже не догадывается, что такие слова могли бы быть спеты про святую праведную Иулианию Лазаревскую, ходившую в сапогах на босу ногу, подкладывая в них битые черепки и скорлупу орехов. Такая ассоциация могла бы и спасти эту песню.

Ещё один яркий пример холодного отстранения от родины — уже упоминавшаяся песня «Ей не нравится то, что принимаю я...». Если сравнивать ранние (1994) и поздние версии, видно, как постепенно камуфлирует Гребенщиков свою русофобию. Там у него были и «спиленные приклады», которыми сироты вытирают слезу, и хамоватая формула «её ноги, как радуга в небе, кончаются там, где звезда». Но в итоге — лишь холодная внутренняя отстранённость от России: «Ей нравится пожар Карфагена, нравится запах огня. // Но ей не нравится то, что принимаю я». Что принимает Гребенщиков и что неприемлемо для русской культуры — мы уже разбирали. Но в 90-е и в нулевые годы, когда, казалось бы, и контркультурная, и сексуально-порнократическая, и нарко-психоделическая революция у нас победили, — он всё ещё чем-то недоволен: «Был бы я весел, если бы не ты — // Если бы не ты, моя родина-мать...». «Моя Родина, как свинья, жрёт своих сыновей». «Отечество щедро на причины сойти с ума» и т. п. и т. д.

Что касается православия — Гребенщиков действует более тонко. Он уже давно, с начала 90-х годов, прекратил попытки своего воцерковления (наиболее серьёзными эти



попытки были, возможно, в начале 80-х) и предпочёл буддизм. Однако заигрывание с православием, постоянная работа с библейским и евангельским образным рядом для него крайне важны. Нужно занимать **позицию между**, чтобы быть услышанным, быть воспринятым, продолжать игру.

Тем не менее постепенно он нагнетает мотивы презрительного отношения к православной массе, ключевое слово здесь «стадо»: «А всё равно Владимир гонит стадо к реке, // А стаду всё одно, его свели с говном». «Как по райскому саду ходят злые стада». «Только стыдно всем стадом прямо в царство Отца...». «Но в воскресенье утром нам опять идти в стаю, // И нас благословят размножаться во мгле». Так есть ли принципиальное отличие «православных стад» от советского «плешивого стада», оскорблённого рок-кумиром в 1993 году?

НОВОЕ БОГОИСКАТЕЛЬСТВО

Вызов в адрес православных обычно сопряжён с их поддразниванием, с отрицанием их полноценности: «Хэй, кто-нибудь помнит, кто висит на кресте? // Праведников колбасит, как братву на кислоте...». «А голос лапши звучит, как звон; // Голос лапши жжёт горячечный бред. // Волхвам никогда не войти в этот загон. // Но закон есть закон...» Очевидно, речь здесь идёт не о рождественских волхвах, а о каких-то новых. Не о тех ли, которые в песне «Государыня» собираются проверить, «каково с кислотой»?

В своих интервью Гребенщиков часто шарахается из крайности в крайность. Иногда он православный: «Нужно оставаться в той религии, которая слилась с энергией земли, в которой мы родились. А потом, если будет возможность, изучать другие религиозные культуры. Я православный человек» (газета «Премьер — новости за неделю», 2009). Иногда нет: «Меня мои православные основы привели за ручку к Ваджраяне и передали с рук на руки, как ребенка. “Он хороший, но возьмите-ка его, потому что, похоже, что он ваш”. Я продолжаю испытывать глубочай-



шую любовь к православию, но знаю, что это не та система, которая может мне позволить выразить себя целиком. <...> Если человек занимается чем-то и при этом способен быть и светлым, и добрым, и энергичным, отчего всем вокруг него светло и хорошо, значит, эта практика работает, как бы она ни называлась — хоть Вуду» («Путь к себе», 1994). Здесь мы видим довольно распространённую сегодня «потребительскую духовность», когда критерием выступает человек с его самомнением и оценивает духовные «товары» по их потребительским качествам.

Весьма откровенно высказался Гребенщиков в интервью с кричащим названием «Большинство населения должно быть неграмотным!» («Новый студент», 2008). В нём он убеждённо заявил, что ученики Христа не поняли Его учения: они «по слухам, имели сорок дней эксклюзивного факультатива, но я бы вообще хотел увидеть плоды этого факультатива. Потому что они язычников сбивали с небес, но знаете, для этого можно камень достать и так же сбить, для этого большая вера не нужна. И то, что они на языках говорили. И то, что тот парень, который деньги им не до конца отдал в общину, упал мёртвый вместе с женой... Конечно, замечательные вещи. Только какое отношение они к Христу имеют, не очень понятно». Здесь речь зашла об Анании и Сапфире и о Симоне Волхве, персонажах новозаветных «Деяний», поплатившихся жизнью за свои кощунства и противления Богу (но нужно быть точнее: Симон погиб не потому, что его «сбили» во время левитации, а потому, что он приказал закопать себя заживо и через три дня выкопать — в соревновании с Христом, воскресшим на третий день; этот эксперимент волхва окончился неудачно).

В своих духовных страданиях Гребенщиков, несмотря на всю продвинутость и современность, остался советским «богоискателем», остановившимся на тезисе, который кажется ему неоспоримым: дескать, религии только разделяют людей, тогда как Бог их соединяет. Очень спорный

тезис. Почему, собственно, истинная вера должна всех соединять? Как раз Христос сказал, что принёс «не мир, но меч». А вот в неразличимую серую массу ложной духовности людей может собрать как раз Антихрист, Противобог, мастер иллюзий и пиара.

БЕЛАЯ ДАМА И «МАЛАЯ ТРАДИЦИЯ»

Идеи Белой Богини Грейвза и западных постмодернистов, которые всячески поддерживали феминизм и феминистскую критику (в том числе деконструкцию «мужской цивилизации»), помогли Гребенщикову сформулировать одно из своих кредо — стать новым пророком Вечной Женственности, повторяя отчасти опыты В. Соловьёва и русских символистов. В конце 80-х на волне успеха Гребенщиков повсюду говорит о новом женском веке, в том числе когда попадает на телевидение, радио и т.д. В интервью для «Программы “А”» он увязывает тему пробуждения ритма с «открытием нижних чакр» и пророчествует, что такую культуру «Россия ждёт с нетерпением уже много сотен лет. В первую очередь проснутся женщины, потому что женщины слушают музыку телом».

Это было не что иное, как заявка на магическую технологию, впрочем, уже давно открытую на Западе (ведь джаз, ритм-н-блюз и ранний рок-н-ролл как раз били ниже пояса и стали музыкой преимущественно девочек-подростков, которым нравилось под неё «беситься»). По сравнению с Чаком Берри и Элвисом Пресли музыка «Аквариума» слишком уж инертна и невыразительна, чтобы претендовать на что-то, хотя бы отдалённо напоминающее музыкальную революцию конца 50-х годов. Максимум что они смогли создать — банальные рок-н-роллы вроде «Она может двигать собой» (попытка вызвать резонанс между радужной квазирелигией феминизма и зелёным культом экологизма).

Гребенщиков, конечно, не мог не осознавать своего бессилия

как творец музыкального стиля, и он продолжил прокладывать то же феминистско-мистико-эротическое русло на уровне смысловых посылов и символов своих песен. 90% его поклонниц (да и поклонников тоже) упорно не хотели воспринимать женские образы в текстах «Аквариума» как какую-то мистику и апелляцию к древним богиням. Но как раз хитрость метода и состояла в том, что песни о Белой Даме всегда могли интерпретироваться как привычная идеализация поэтом своей влюблённости в обычную земную даму. И Борис всегда подыгрывал этой амбивалентности.

У позднего Гребенщикова его стремление оставаться в тренде породило и такие забавные мотивы, как поддержка развернувшегося на Западе движения #MeToo, знаменующего новый этап развития феминизма и программы «нулевого роста» белого постхристианского населения. Песня «Бой-баба» (2018) вызвана не чем иным, как казусом Харви Вайнштейна, продюсера, на которого вдруг посыпались многочисленные обвинения от голливудских актрис-«подстилок», ранее почему-то отмалчивавшихся. Однако Гребенщиков, чуя конъюнктуру, воспекает величие восставшей против домогательств женщины и доводит свою феминистскую линию до гротеска: «Мужчинам могут доверить функцию прораба, // Но движением матери правит бой-баба».

Но из оставшихся 10% поклонниц, которые вчитывались в тексты, произошёл целый ряд филологических работ об «Аквариуме», и там они довольно подробно разобрали и Белую Богиню, и коллизию христианства и гностицизма. К примеру, Ольга Сущинская создавала апологетические работы по поводу мотивов альбома



«Лилит» (опубликованную на сайте planetaquarium.com/), а Екатерина Дайс дала изощрённую и язвительную трактовку «малой традиции» в русском роке, к которой она отнесла помимо Гребенщикова также Майка Науменко, группы «Наутилус Помпилиус», «Алиса», «Центр» (Екатерина Дайс. Поиски Софии в русском роке: Майк и БГ // Нева, № 8, 2007). Добротный разбор неоднозначности темы Белой Богини сделала Ольга Никитина (Никитина О.Э. Белая Богиня Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. Тверь, 2001).

Всё-таки Россия всё ещё страна интеллектуалов. И в сущности, эти работы, как и ряд других исследований, избавляют меня от необходимости пускаться в длительные реконструкции. Многие «ребусы» Гребенщикова ими разгаданы и даже истолкованы в нескольких противоположных смыслах. Мой вывод достаточно прост: в отличие от Науменко, Кормильцева и Кинчева, Гребенщиков в полной мере может быть назван лжепророком «малой традиции», то есть одним из главных её манифестантов в России. Термин «малая традиция», предложенный Е. Дайс, крайне удачен. Он, с одной стороны, отсылает нас к тому, что О. Кошен в применении к Французской революции называл «малым народом», а с другой стороны, не тождественен этому слегка дискредитированному в полемике вокруг книг И. Шафаревича термину. (Критики Шафаревича усмотрели в этом понятии антисемитизм, хотя Шафаревич не был виноват в том,

что многие персонажи «малого народа» как в революции 1917 года, так и в эпоху перестройки и разрушения СССР ассоциируются с еврейством. Что касается «малого народа» у Кошена — то там всё чисто, и о евреях практически ничего не говорится.)

Гребенщиков в полной мере принадлежит и к «малой традиции», и к «малому народу» (по Кошену). Он бесконечно имитирует свою глубинную связь с большой традицией, демонстрирует почтение к величию русского духа и культуры — однако, как только этот дух начинает хоть как-то проявлять себя и хоть в чём-то отвоёвывать утраченное в ходе катастрофы 90-х годов, это объявляется скверной. В этом типичнейший признак антисистемы и паразитической «малой традиции» как её части.

Процитируем Е. Дайс: *«Ключевым элементом, связующим тексты малой традиции, является образ Лилит — царицы Савской — Мариш Магдалины — Чёрной Деи — гностической Софии — Елены (спутницы Симона Мага), в символическом смысле превращающийся в Ковчег Завета — Чашу Грааля — Золотое Руно — Философский Камень».* Сравнивая образ «Навигатора» у Гребенщикова и мотивы Каина и Авеля у Кормильцева («Наутилус Помпилиус»), Дайс справедливо отмечает у рокеров *«проявление манихейского сознания, характерного для представителей малой культурной традиции, когда хорошими объявляются только свои убийцы».*

Гребенщико́вская Лилит не слишком похожа на тот образ, который нарисован в основном источнике сведений о ней — иудейском трактате «Алфавит Бен-Сиры». В образе Лилит Гребенщикова заметно явное сходство с сочинениями Алистера Кроули, главы «Ордена восточных тамплиеров». В учении Кроули о Телеме нет различия между волей Бога, человека и дьявола, человек понима-

ется как ипостась Бога, а дьявола — вообще нет. Верховным Божеством в кроулианстве является богиня Нюит, символ бесконечной расширяющейся Вселенной. Под нею располагаются несколько мужских божественных сущностей (Хадит, Гор, Гарпократ), есть в пантеоне Телемы и другие божества, в том числе соответствующие Вавилонской Блуднице и восседающему на ней Зверю из Апокалипсиса. При желании в песнях Гребенщикова можно найти многое из этой мифологии, которую он, безусловно, с большим интересом изучал. Но для нас важна здесь именно Нюит.

Она представляет собой высшую форму женственности и символ «небесного эротизма» и оказывается тесно связанной с гностическими Барбелло и Пистис-Софией, индуистской Шакти, иудейской Шехиной и т.д. Кроули попытался создать продуктивный и убедительный синтез из различных еретических, герметических и гностических учений, увязывая мифы в новый узел. Влияние Кроули на рок-музыку, контркультурную мысль (в частности, любимого Гребенщико́вым Дэвида Боуи, а также Дэвида Тибета, Пи-Ориджа и др.) весьма велико.

Прототипом Нюит является древнеегипетская богиня неба Нут — единственный случай в мировой мифологии, где небо символизировано женским божеством¹². В орфических культах была богиня ночи Нюкта (Никта), и это прямая параллель учению Кроули. Предположение, что Гребенщиков является телемитом, косвенно подтверждается тем, что его гнозис несёт в себе черты неизбежного оптимизма. Это очень роднит его с Кроули и делает непохожим на большинство гностиков, полагающих, что мир является плодом какого-то сбоя, ошибки Творца. Впрочем, мотивы «тюрьмы», «клетки» тела и крови, отдалённости от истинного дома, куда предстоит

¹² Мирча Элиаде в «Очерках сравнительного религиоведения» сводит эту особенность к языковой, однако это неправдоподобно хотя бы потому, что в Египте была ещё и богиня Мут — а это означает, что женская манифестация Неба для древнеегипетской религии концептуальна. (Не исключено, что здесь сохранилось наследие той традиции, которую принято связывать с Атлантидой, допотопным человечеством.)



вернуться, — всё это чисто гностицистские мотивы.

Кроулинская трактовка Вечной Женственности как основы мира и бытия весьма близка Роберту Грейвзу в его реконструкции древних культов Белой Богини. Грейвз в своём труде (Robert Graves. *The White Goddess*. — Faber and Faber, 1961) считал, что эти культы процветали в Элевсине, Коринфе и Самофракии, а после христианского «погрома» им обучались в поэтических школах Ирландии и Уэльса и на шабашах ведьм в Западной Европе. Суть этой мифологии — поэзия как искусство медиумов (вдохновенных), однако не теряющих чувство самосознания в своих трансах. Для них Великая Лунная Богиня ведьм, ассоциирующаяся с Гекатой, — это муза, и у каждого поэта есть двойник-соперник, его второе «Я», так называемый «бог Убывающего Года». (В песнях «Аквариума», как читатель, наверное, уже догадался, — это зазеркальный двойник.) Грейвз всячески подчёркивал, что для поэта земная женщина — это всегда временная «стоянка» Лунной Госпожи, сама же Богиня — «всегда «другая женщина», и «играть её роль более нескольких лет мало кто в силах».

Грейвз не просто разворачивает мифологию подлинной поэзии, но и подвергает радикальной ревизии иудаизм и христианство. Например, он утверждает, что в первоначальном мифе вместо Иеговы была Мать Всего Сущего, она-то и изгнала Адама из рая. Змей же — это не кто иной, как двойник-соперник Адама, его близнец, с которым они борются за благосклонность Богини. Этим двум соперникам соответствовали образы Барана и Козла, но в позднейших иудейских источниках они были табуированы, а Козёл так вообще демонизирован. Древняя мифология, которую пытается восстановить Грейвз, называлась в раннем Средневековье «аркейской ересью»

и представляла собой версию древних кельтских преданий¹³. Что же касается христианства, то аркейская ересь выступила преемницей ереси офитов (змеепоклонников), считающих Мессию-Слово самозванцем.

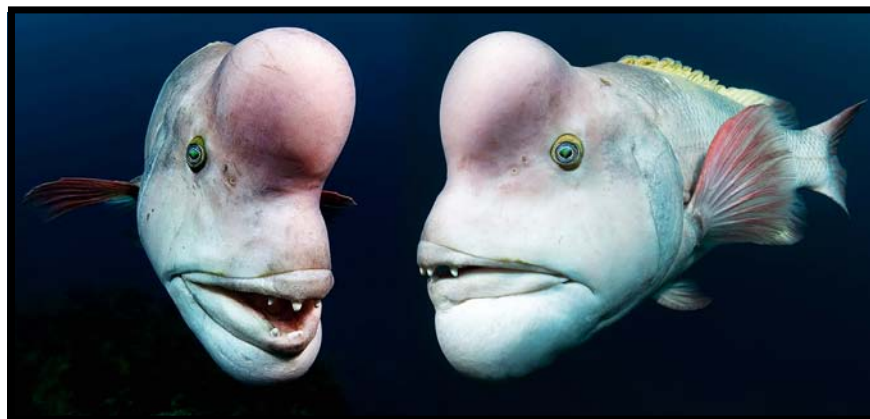
Что же в итоге делает Гребенщиков? В своих песнях, пронизанных темой Белой Богини, он, как правило, совмещает несколько мифологических плоскостей, склеивая детали из Телемы Кроули, аркейской ереси Грейвза, ряда гностицистских и древнееврейских легенд, а также безбрежной литературы о мифах народов мира. Христианская канва у него не единственная — но она, как правило, служит базовой плоскостью, на которую проецируются все остальные фигуры. Отсюда возникает эффект «смешивания», соединения несовместимого — и данный эффект для рок-экспериментатора представляет собой **«высший пилотаж» в создании ребусов и шарад**. Но, как я писал в начале, остаётся под большим вопросом, какую пользу и мораль способен извлечь из этих мифологических шарад тот, кто их разгадывает.

Приведу ряд примеров. В альбоме «Лилит» песня «Тень» эксплуатирует мотивы предательства Христа Иудой — но в сущности она, благодаря спроецированным на данный сюжет иным мифам, выводит нас прочь из христианства. Если это и взгляд на евангельские события — то с точки

зрения нехристианских традиций, а именно: обмен «мечью» со стороны Адама и Змея (Христа как «нового Адама» и Иуды как «нового Самаэля»). Замечу, что этот циклический процесс борьбы вокруг Белой Дамы уже хорошо разработан в масонской традиции («Легенда об Адонираме»), в которой в качестве представительницы Богини выступает царица Савская, а в качестве соперников — царь Соломон и мастер Хирам (прототип всех масонов и тамплиеров). Финал этой песни: «А где-то ключ повернулся в замке, // Где-то открылась дверь...» — самое настоящее гностицистское пробуждение, подобное финалам набоковского «Приглашения на казнь» или майринковского «Зелёного лика».

Другой пример, ещё более обострённый, — песня «День первый», которую на первый взгляд можно было бы принять за сюжет взаимоотношений Христа и Богородицы, однако на поверку на эту плоскость наложены ещё Таммуз и Иштар, Исида и Осирис, Лилит и Адам, — и все эти слои напоминают каббалистические половые диады. Но за каждой парой маячит ещё и третий, бог-антагонист.

Думаю, что читателю уже понятно, стоит ли тратить время на расшифровку этих шарад и загадок. Из всех этих головоломок можно извлечь, в сущности, одну и ту же хорошо известную нам от масонов и «научных атеистов» мысль: мифы и религии построены



¹³ Кельты, в отличие от большинства других народов, верили в западный рай, землю блаженных, что породило у многих средневековых авторов путаницу в идентификации месторасположения Гипербореи, а также смешение мифов о Гиперборее и Атлантиде (это смешение дошло до XX века и проявилось, к примеру, в концепциях Германа Вирта, первого руководителя «Аненербе»).



по единой схеме и представляют собой версии и вариации некоего первоначального мифа, для которого и иудаизм, и христианство, и ислам — лишь блеклые и слабые подобию. Возможно, исключение Гребенщиков сделал бы для буддизма, по той причине, что там в принципе нет богов, а вся духовная наука сосредоточена вокруг техники работы над собой и приближения к пустоте (нирване).

ИГРЫ С ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ

Однако и буддизм, в частности учение о перерождении душ, используется Гребенщиковым в его коллажах. Ведь что такое перерождения — по сути, это не что иное, как странствия носителей архетипов по разным культурам. Иными словами, мифологические пары и триады бесконечно встречаются в своих новых перерождениях, пока им это не надоест или они не сумеют освободиться от тяжёлой кармы прошлого. Эта фэнтезийная мысль прямо высказана в песне «Мальчик Золотое Кольцо» (2000): *«Тебя распнут в кладовых Эрмитажа, меня, как всегда, на Рю Сен-Дени, // Армагеддон дот ком — лицом в монитор, как лицом к стене. // Хэй, хэй, хэй, хэй, хэй, увидимся на той стороне...»* Обращает на себя внимание девальвация здесь понятия «распятие».

Падшие ангелы, «сыны Божии» из Книги Еноха, обитатели высших миров, пришедшие в наш мир и не сумевшие удержать высокий дух, — ещё один сюжет, очень близкий к кроулианству и чёрно-магическому культу. Уже в песне «Ники-

та Рязанский» (1991) Гребенщиков играет с темой Софии, русской легендой о граде-Китеже и гностической символикой ухода небесных существ под воду: *«Прими, Господи, этот хлеб и вино, // Смотри, Господи, — вот мы уходим на дно; // Научи нас дышать под водой»*. В поздней композиции «Stella Maris» это уже другая игра: демонические существа, падшие ангелы, став на путь «обратной эволюции», ушли в океан и молятся оттуда то ли Богоматери, то ли Лунной Богине: *«Раньше у нас были крылья, но мы ушли в воду, // И наше дыхание стало прибой. // Только ночью, когда небо становится выше // И неосторожному сердцу // Хочется вверх, — // Напомни о нас Той, что слышит: // Etoile de la Mer»*. Далее в песне звучит на латыни католический гимн Деве Марии, и, казалось бы, это должно избавить от сомнений. Однако если смотреть на эту вещь не с позиций нормального христианина, а с позиций алхимиков-розенкрейцеров, или средневековых катаров, то и сам католический гимн может быть трактован как эзотерический, непонятный простым христианам («гиликам» гностицизма), но понятный им, избранным, ключ, ведущий к «Звезде Моря», Сириусу, египетской Изиде, Великой Белой Богине. Подводная жизнь падших существ, монстров пучины становится гностической метафорой всей брэнной земной жизни.

Если перейти здесь от Богородицы, которую Гребенщиков старается не очень трогать, к Сыну Божию, то здесь мы можем увидеть парадоксальную стратегию, которая в ко-

нечном счёте расставляет всё по местам. Мы уже не раз могли убедиться, что философия «Аквариума» довольно-таки буквально и даже некритично воспроизводит главные послы западной контркультуры. Многие суперзвезды всерьёз примеряли на себя образ Христа и играли с ним (самый яркий пример — Джон Леннон). Масштаб рок-н-рольной и психоделической революции казался им настолько большим, что они ничтоже сумняшеся убедили себя в **наступлении конца христианского эона**. В этом смысле для них, героев порогового времени, Христос скорее конкурент, которого нужно «похоронить». Но для этого нужно стать выше Его, преодолеть Его в себе, превзойти. Контркультура — это стиль контр-Мессии.

В этом и состоит скрытый пафос «малой традиции», живущей внутри остаточной христианской цивилизации (конечно же, подорванной решительным наступлением контринициации на Западе в лице капитала, у нас — госатеизма). В интервью 1986 года Гребенщиков говорил: *«Религии мы с детства были лишены. Рок-н-ролл являлся для нас единственной формой жизни духа»*. А двумя годами позже в беседе «рок-дилетанта» он добавит: *«Когда наркотики подвели рок к самому порогу, все начали искать Бога. Все сразу нашли шаманов, Тибет, Шамбалу, гуру — кого угодно. Только потому, что рок-н-ролл будит в человеке дух. Мы многие годы оторваны от корней, лишены связи с корнями, с могучей и вечно живой народной традицией, <...> возник такой могучий голод, такая жажда, что люди взвыли волками. Но вместо того, чтобы жрать друг друга, они пошли назад и начали расти снова, используя все подсобные средства...»*

Похоже, что интуиция завершения христианского эона и прихода ему на смену Эры Водолея (Аквариуса) пришла к Гребенщикову довольно рано. Уже в песне «Вавилон» (1981), написанной под влиянием Боба Марли, он задаётся вопросом: *«Вавилон — это состоянье ума; понял ты или нет, // Отчего мы жили так*

Многие суперзвезды всерьёз примеряли на себя образ Христа и играли с ним (самый яркий пример — Джон Леннон). Масштаб рок-н-рольной и психоделической революции казался им настолько большим, что они ничтоже сумняшеся убедили себя в наступлении конца христианского эона. Для них Христос скорее конкурент, которого нужно «похоронить». Контркультура — это стиль контр-Мессии.



странно две тысячи лет?» Христианские две тысячи лет уподоблены «язычеству» времён вавилонского пленения. В советском контексте, где в этот момент нет ни капитализма, ни сколько-нибудь влиятельного христианства, такие мотивы растама-нов звучат странновато. Но очевидно одно: «в этом городе» все мёртвые, и трудно найти живого. Состояние ума Вавилона христианство не смогло изменить, значит, должно прийти что-то новое, чтобы мы перестали жить «так странно».

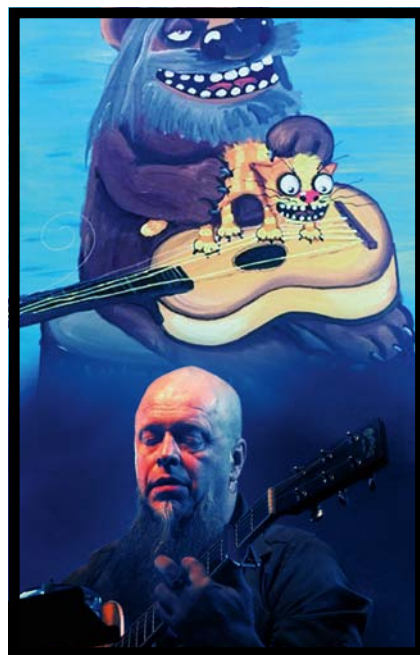
Теперь, возможно, не составит труда объяснить, почему так запа-нибрата обращался лидер «Аквариума» к Сыну Человеческому в песне «Комната, лишённая зеркал». Он уже в 80-е годы всю «играл с терновым венцом», рассматривая христианство как материал для своих коллажей. В паре Луны как воплощения Белой Богини и Солнца как воплощения Христа (символика бардов) он выбрал в качестве покровителя Луну. Да и сам Христос для рок-мистика не является ли аналогом буддистского бодхисатвы, и не более того?

Поэтому позволено и пере-рачивать слова Христа: «А я не знаю, откуда я, я не знаю, куда я иду» («Зимняя роза», 2003), здесь перевёрнуты слова из Евангелия от Иоанна (8, 14). Поэтому в той же песне пародируется евхаристия в перевёрнутом виде («Они до сих пор пьют твою кровь // И называют её вином»). Позволена и прямая пародия на евхаристию («Дело мастера Бо», 1984, и «Стережущий баржу», 1994). Поэтому и Лазарь в «Дарье-Дарье» (1997) свысока обращается к только что воскресившему его Спасителю: «— Я видел это в гробу. // Это не жизнь, это цирк Марabu. // А ты у них фокусник-клоун, лучше двигай со мной!»

Мы убеждаемся по всем этим примерам, что Гребенщиков охотно, с полной готовностью и даже услужливостью перед контркультурным

соцзаказом на переворачивание традиции и профанацию христианства увяз в имитации и стал её яростным проводником: «Я всё равно не сверну, я никогда не сверну, // И посмотрим, что произойдёт...» («Мой друг доктор», 1997). Это тем более удивительно, что он не мог рассчитывать на большую паству в СССР и России. Но оказалось, что так называемые «аквариумисты» — в массе своей люди, не понимавшие и до сих пор не понимающие, о чём и зачем он поёт.

Безусловно, ту огромную энергию, которую затратил создатель «Аквариума» на шифрование и кодирование своего мифа (и ведь нельзя не кодировать столь нигилистическую «малую традицию»!), можно было бы потратить не на постмодернистские игры, а на восстановление настоящей сакральности. Но для этого пришлось бы пробиваться к подлинным символам, к энергии духа и святости, сокрытых в сокровищницах традиции, пробиваться сквозь обманные слои масонских, теософских, неоспиритуалистических подделок, зорко распознавая их.



Однако, похоже, выбор сделан, и пути назад нет, и рок-звезда играет в трансгуманистические имитации традиции, такие как лозунг «Назад к девственности» («Вперёд к истокам»). Гребенщиков выше поэзии, выше русского языка, в котором, оказывается, «недостаточно слов сказать о тебе и сказать обо мне».

Но быть нудистом или активистом движения «Долой стыд!», мягко говоря, не то же самое, что восстановить райскую невинность, целостность души, которая была «до осознания наготы». Райское состояние до стыда и контркультурное бесстыдство — это два полюса, две противоположности.

Образ «мальчика Золотое Кольцо», продавшего душу любви, мог бы работать как образ Христа, и в этом был бы шанс. Но это не Христос, в песне два распинаемых героя, причём сам «мальчик Золотое Кольцо» распят на улице проституток в Париже. И когда он в мессианском облике придёт «вернуть ваше яблоко в сад», это будет напоминать скорее ещё одного контр-мессию Джона Леннона, «отца яблок» (лэйбла Apple Records), признававшегося друзьям: «Я — Иисус Христос. Я снова вернулся»¹⁴.

Лжемессий должно явиться много, ты не первый и не последний. Но Ангел с мечом, стоящий у дверей Эдема, посмотрев на тебя, ответит, что у тебя в руках уже давно не яблоко, а огрызок.

¹⁴ Есть более пространное высказывание газете Evening Standard Леннона, который для Гребенщикова, безусловно, является авторитетом, не меньше Харрисона: «Христианство уйдёт. Оно исчезнет и усохнет. Не хочу об этом спорить; я прав, и будущее это докажет. Сейчас мы более популярны, чем Иисус; я не знаю, что исчезнет раньше — рок-н-ролл или христианство. Иисус был приемлемым, но его последователи были глупы и заурядны. Их искажения погубили для меня христианство».



/ Александр ЕЛИСЕЕВ /

О сакральных смыслах в советской песне





Белые и красные воины пели песню — очень зажигательную. Белая ли, красная — тем не менее это была песня Российской империи:

*Слышали, деды,
Война началась,
Бросай своё дело —
В поход собирайся.
Смело мы в бой пойдём
За Русь святую,
И как один прольём
Кровь молодую.
Деды вздохнули,
Руками взмахнули,
Знать на то воля,
Надо власть спасти...*

Это была песня не белых, и не красных, а именно Русских. Эту песню родили в великой Российской империи. Её пели доблестные воины, офицеры и рядовые Русской императорской армии.

Как, впрочем, и ещё одну, очень знакомую, песню времён Русско-японской:

*За рекой Ляохэ загорались огни,
Грозно пушки в ночи грохотали,
Сотни юных орлов из казачьих полков
На Инкоу в набег поскакали.*

Многие песни Гражданской войны — это песни великой Российской империи. Тогда единое национально-государственное Начало — разделялось. Как и разделялись красные и белые воины, разделяющие русскую Правду.

Но вот, в начале 1920-х, отгремели белые и красные. Время греметь «проклятьем заклеймённых» прошло. Мировая революция канула в быль. Наступило время создавать новую Россию. Россию — индустриальную.

ВСЕСОЮЗНЫЙ КУЗНЕЦ

Сталин — всемирно известный псевдоним вождя СССР — указывает на архетип Кузнеца, имевший огромное значение для наших предков-славенороссов. Они почитали бога Сварога, которого представляли небесным Кузнецом, сотворившим мир. Сталин вполне соответствует роли некоего демиурга, сотворившего советскую индустриальную вселенную.

Также можно вспомнить и славеноросские сказания о Кузнице, который победил и подчинил себе Змия. Он запряг зловредную, но укрощённую рептилию в плуг и заставил её пропахать землю. Гигантские борозды образовали знаменитые Змиевы валы — уникальный комплекс оборонительных сооружений. По данным археологии, это были масштабнейшие сооружения, выполнявшиеся в рамках неких, как сейчас сказали бы, долгосрочных государственных программ¹.

Сталин воспроизводит Кузнечный архетип. Он выступает как Созидатель, который сумел использовать Змеиный разрушительный интернациональный марксизм в целях создания мощнейшего оборонительного щита Советской державы. Вождь СССР сделал основной упор на «развитие производительных сил», задействовав в первую очередь именно этот, утверждающий концепт марксизма.

У Небесного Кузнеца Сварога было двое сыновей. Один сын — Дажьдбог, он являлся солнечным божеством. В Ипатьевской летописи сообщается: «Солнце царь сын Сварогов еже есть Дажьдбог». Другой сын почитался как бог Огня. В «Слове некоего христороубца и ревните-

ля правой веры» рассказывается о «пережитках» язычества — многие жители Древней Руси «...молятся огню, называя его Сварожищем».

Таким образом, Кузнец Сварог имеет два аспекта — **солнечный, дарящий и огненный, разящий**.

«СОЛНЦЕ-СТАЛИН»

В советской поэзии, в песнях 1930–1950 гг., Сталин выступает как ласковое, согревающее Солнце, которое щедро дарит людям свет, тепло и радость. И в солярном контексте его даже сравнивают с неким чудесным Садоводом. А это уже указывает на архетип райского Сада (сам возделанный сад является символом Рая).

*Как солнце весенней порою,
Он землю родную обходит,
Растит он отвагу и радость
В саду заповедном своём.
Споём же, товарищи, песню
О самом большом садоводе,
О самом любимом и мудром —
О Сталине песню споём!*

(Слова М. Исаковского,
музыка Дм. и Дан. Покрасс).

Здесь всё-таки используется частица «как» (Солнце), но есть и прямое отождествление со Светилом:

*Всё, что мы имеем и умеем,
Нам, счастливым, партией дано.
Наша сила выкована ею.
Наше солнце ею зажжено.
Это солнце — Вы, товарищ, Сталин!
Те слова, которые сейчас
Мы о нашей партии сказали,
Мы сказали также и о Вас.*

(Слова А. Безыменского).

Но, пожалуй, наиболее архетипична в данном плане песня «Много

¹ «Наиболее ответственные участки этого грандиозного сооружения были укреплены шестью параллельными валами. В некоторых местах поперечник основания вала достигает 20 м, а высота 9–12 м. Обращённый фронтом к южным степям, Змиев вал тянулся по линии Житомир–Киев–Днепропетровск–Полтава–Миргород–Прилуки. В основе укреплений — огромные валуны, многовековые деревья. Даже сегодня трудно представить себе строительство такого сооружения. Для... строительства нужны были математические расчёты, знание географии, военно-инженерного дела и, главное, организованный труд сотен тысяч людей на протяжении веков. Это укрепление защищало праславян от набегов скифов, сарматов, готов, аваров, а позже печенегов и половцев. К VII в. система валов пополнилась сигнально-опорными форпостами и сторожевыми городками численностью до 3–4 тысяч жителей» (Филист Г.М. Введение христианства на Руси. Минск, 1988).

песен поёт наш советский народ» (Слова С. Алымова, музыка А. Александрова). Она содержит следующие потрясающие строки:

*Мы, отвагой горя, проплываем моря, —
Нас враги победить не сумеют.
Над Советской землёй свет не сменится мглой,
Солнце-Сталин блистает над нею.*

Словосочетание, в котором даётся отождествление Сталина с солнечным светилом, заставляет нас вспомнить о вышеупомянутом летописном Солнце-Кесаре (Дажьбоге). Сие божество тесно связано именно с рускостью; в «Слове о полку Игореве» русичи называются внуками Дажьбожьими. И тут можно вспомнить о том, что аналогом солнечного бога был Аполлон. И это божество особо покровительствовало полярному народу гипербореев, которые жили, как при Золотом веке — не знали болезней, горя и смерти. Древние эллины отождествляли гипербореев с народами — предками русичей. Позднее уже византийцы отождествляли русских с гиперборейцами. (Так, Русь именуется гиперборейской в византийских сохлжих к Аристотелю.)

Сталин, вне всякого сомнения, воспроизводил этот солнечный, гиперборейский архетип Золотого века. И как знать, может быть, ве-

ликие полярные экспедиции сталинской эпохи помимо прагматических целей имели и подспудную цель найти изначальную, полярную Гиперборею, сокрытую под толщей полярного льда.

«ГРЕМЯ ОГНЁМ»

В то же самое время Солнце-Сталин выступал и в качестве карающего Огня, направленного против врагов солнечной Родины. В популярнейшем фильме «Три танкиста» поётся одноимённая песня, а также «Марш советских танкистов» (Обе песни: слова Б. Ласкина, музыка Дм. и Дан. Покрасс.):

*«Гремя огнём, сверкая блеском стали,
Пойдут машины в яростный поход,
Когда нас в бой пошлёт товарищ Сталин,
И первый маршал в бой нас поведёт!»*

*«Мчались танки, ветер поднимая,
Наступала грозная броня,
И летели наземь самураи
Под напором стали и огня».*

Обращает внимание, что в обеих песнях огонь и сталь сочетаются, образуя собой некую грозную Кузнечную стихию. Такое же сочетание имеет место в «Марше советских артиллеристов» (фильм «В шесть часов вечера после войны»):

*Артиллеристы, Сталин дал приказ!
Артиллеристы, зовёт Отчизна нас!
Из сотен тысяч батарей
За слёзы наших матерей,
За нашу Родину — огонь! Огонь!
Узнай, родная мать, узнай жена-подруга,
Узнай, далёкий дом и вся моя семья,
Что бьёт и жжёт врага стальная наша вьюга,
Что волю мы несём в родимые края!*

(Слова В. Гусева,
музыка Т. Хренникова).

Налицо воспроизведение Кузнечного, огненно-железного архетипа, причём именно в воинском контексте. Сталин создал Щит и Меч СССР, он направил их против Врага. И он одержал Великую Победу.

Кое-что гармонировало со стихией Огня и во внешнем облике Сталина. Тут надо обратить внимание на его знаменитую трубку, которая подавалась как некий обязательный атрибут сталинского имиджа. Она указывала на огненный его аспект.

Алексей Сурков писал:

*Шуришит по крышам снеговая крупка.
На Спасской башне полночь бьют часы.
Знакомая негаснущая трубка,
Чуть тронутые проседью усы.
Он наш корабль к победам вёл сквозь годы,
Для нашей славы временем храним.
И в эту ночь над картой все народы
В седом Кремле склонились вместе с ним.
(«Полководец»).*

СОКОЛ И ДРЕВО МИРОВ

Весьма яркий пример архетипического выражения даёт песня «Два сокола»:

*На дубу зелёном,
Да над тем простором
Два сокола ясных
Вели разговоры.
А соколов этих
Люди все узнали:
Первый сокол — Ленин,
Второй сокол — Сталин.*

(Слова М. Исаковского,
музыка В. Захарова).





Дуб зелёный, несомненно, символизирует великое Древо миров — божественную вертикаль, пронизывающую все уровни сотворённой реальности. И данный образ указывает на некие нездешние, небесные истоки власти правителей. Показательно, что славяне именовали высший, райский регион Духа — Правью. И сам Сталин родил бессмертную фразу — «Наше дело правое».

Образ сокола был чрезвычайно распространён у славенороссов. Именно сокол служил изображением династии Рюриковичей. На монетах времён Киевской Руси изображён вовсе никакой не «трезубец», как в этом уверены украинские самостийники. Там находится изображение сокола со сложенными крыльями, пикирующего вниз.

Сам Рюрик, основавший великую династию, скорее всего, не был скандинавским конунгом, как думают очень многие. Его имя следует сблизать с западославянским словом «ререг», «рарог», то есть «сокол». Рюрик-Ререг был выходцем с южного побережья Балтики, где долгое время жили поморско-балтийские славяне, позже ассимилированные германцами. Одно из балтославянских образований — ободриты называлось ещё и «ререгами»: сокол служил в качестве их племенного знака. В «Хронографе» бывшего Румянцевского музея («Описание» А. Востокова) Рюрик назван «князем Ререком» (имя Ререк встречается и у чехов).

Сталин, установивший единоличное правление — на месте троцкистско-ленинской коллегиальности, — в известном смысле возродил и Русскую Монархию. Не случайно при нём уже начали говорить в позитивном ключе о старой традиционной России. В этом плане он выступал и как своеобразный продолжатель дела Рюрика-Сокола. При этом вождь вполне по-монархически пытался утверждать преемственность с предшествующим правителем — первым соколом Лениным. Это давало эффект устойчивости, но содержало

и некий подводный камень, о котором будет сказано ниже.

Славяне почитали огненного духа (бога) Рарога, которого изображали ещё и Соколом. (В «Слове о полку Игореве» русские князья — «Соколичи».) И одного из сыновей Сварога, как уж отмечалось выше, представляли Огнём. Русские сказания повествуют о Царе Огне, который сражается против некоего Змиулана. Весьма показательно, что аналогом нашего огненного божества является уже индоарийский бог Агни, чьё имя имеет поразительное сходство с русским словом «огонь». Сам Агни отождествляется с Вайшванарой — «Всечеловеком», «Чакравартином», «Царём мира». Это некий сверхличностный принцип, бытийный полюс нашей вселенной, архетип всего человечества.

Как очевидно, сочетание солнечного и огненного в царском контексте уходит своими корнями в глубочайшую древность, когда предки славян и индоариев были одним народом. А восходит оно к ещё более глубокой, полярно-гиперборейской древности. Песенный образ Сталина ярко отображает эти глубины.

«РАЗОБЛАЧЕНИЕ» СОЛНЦА

В 1956 году, на XX съезде был развенчан «культ личности» Сталина. Тем самым партийная верхушка «развенчала» и сам принцип личностного правления. Всё это вполне логично сопровождалось «возвращением к ленинским принципам», которое означало возвращение (пусть в мягком формате) к революционному интернационализму.

И это выразилось и в песенной культуре. Так, в песне «Новый день» утверждалось:

*Светом солнца озарены,
Светом правды своей сильны.
Наша Родина — Революция,
Ей, единственной, мы верны!*

(Слова А. Пахмутовой,
музыка Н. Добронравова).



Пафос Родины-Державы сменяется пафосом Родины-Революции. При этом солнечная тема сохраняется и используется в «ленинском переформатировании» советской песни. Одновременно выкликается некая новая революция:

*И вновь продолжается бой,
И сердцу тревожно в груди.
И Ленин такой молодой,
И юный Октябрь впереди!*

(«И вновь продолжается бой».

Слова А. Пахмутовой,
музыка Н. Добронравова).

Более того, и сама революция подаётся как нечто постоянное, перманентное, вполне себе по-«троцкистски»:

*Бьёт набат «Интернационала»,
Пламя Октября в глазах бойца...
Есть у Революции начало,
Нет у Революции конца!*

(«Нет у революции конца».

Музыка В. Мурадели,
слова Ю. Каменецкого).

И что же?

Вспомним о перестройке. Именно тогда инициативу перехватили силы, предавшие символ веры сталинского Союза, олицетворявшие внутреннее самоотрицание. Делали они своё дело под лозунгами «вернёмся к Ленину», опираясь на то, что архетипическая солнечно-огненная стихия советской сакральности выдохлась, поблекла, потеряла свою силу и связь с народом. В том числе и в песнях позднего СССР. Так разрушили Державу.



/ Екатерина ГЛУШИК /

С песней ПО ЖИЗНИ



где установлен монумент, там выстраивается. Представители классов, участвующих в церемонии, советские и немецкие солдаты и офицеры идут на возложение. Салют: залп винтовок, очередь из автоматов...

После церемонии возложения колонна направляется в городской парк. Мы усаживаемся: кто на скамейки, кто на землю, наш военный оркестр выходит на сцену летней эстрады. «В городском саду играет духовой оркестр», «Ночь коротка, спят облака», «Не слышны в саду даже шорохи», «Эх, дороги», «Плещут холодные волны», «Вот солдаты идут», «В полях у Вислы сонной». Два часа звучит духовая музыка. Послушать оркестр пришло множество немцев. Смахивают слёзы даже молодые. По окончании концерта устраивают овации, кричат: «Браво!»

Младшие школьники устали, поэтому их челночным способом класс за классом увозит гарнизонный автобус, а старшеклассники отправляются обратно пешком. Вечером в гарнизоне — праздничный военный парад в честь Дня победы. Колонны военных двигаются по плацу под маршевые песни. Затем выстраиваются в шеренги вдоль плаца, и многоголосый хор солдат и офицеров начинает петь песни военных лет, песни, посвящённые Победе. «Вставай, страна огромная», «Артиллеристы, точный дан приказ», «Победа, Победа».

Такие минуты невозможно забыть. Невозможно, слава богу, забыть и те чувства и эмоции, которые испытываешь, когда сам слушаешь и поёшь в этом слаженном, поистине народном хоре и чувствуешь себя со всеми единым целым, ощущаешь свою страну, родину, которая от тебя в тысячах вёрст. Когда люди пели такие песни — в обществе, в гарнизоне — не было ужасающих случаев неуставных отношений и дедовщины. Гарнизон был маленьким, все всё обо всех знали, любое событие становилось известным. И ЧП невозможно было скрыть. Но за четыре года моей работы в гарнизоне не было серьёзных ЧП! Солдаты не уродовали друг друга, офицеры не издевались над подчинёнными.

Тёплый, по-настоящему погожий праздничный майский день на севере Восточной Германии. Колонна учеников нашей советской школы строится и начинает движение по просёлочной дороге, ведущей от гарнизона, где живём и работаем, до городка, на окраине которого мы разместились. Во главе колонны — военный духовой оркестр. Форма одежды учеников и военных — парадная. Ученики в белых рубашках, пионерские галстуки на груди, комсомольские значки. Шествие направляется к памятнику на могиле советских воинов для возложения цветов и венков. Движение колонны начинается

под «Марш славянки», который задаёт ритм движению, затем звучат первые аккорды песни «Взвейтесь кострами, синие ночи», её запевают все учащиеся. Далее следуют «Орлёнок», «А ну-ка песню нам пропой, весёлый ветер»... «Мы — кузнецы, и дух наш молод», — поют звонкими неокрепшими голосами 10–15 летние школьники, задорно топая по грунтовой дороге. Часовое движение колонны — под песни.

В городе, выйдя на аллею, ведущую к памятнику, оркестр замолкает, только барабанщик размеренно бьёт в барабан: «Бом, бом, бом». Эти одиночные звуки задают другой ритм движению колонны, которая молча идёт к скверу,



И общества «солдатских матерей» не были нужны. Кстати, жёны офицеров, командующих тем или иным подразделением (ротой или взводом), брали своеобразное шефство над солдатами — подчинёнными мужа. В праздники они пекли торты или пироги, угощали солдат, устраивая «домашнее» чаепитие. Солдаты называли между собой жену своего командира «наша мама» или просто «наша», а она, иногда почти ровесница воинам, говорила о них «мои солдаты», «наши солдаты» или просто «мои» и «наши».

Вся наша жизнь и работа в средней школе Группы советских войск в Германии сопровождалась песней. Столько, сколько там, на чужой земле, мы не пели и у себя дома. Мы нуждаемся в песне: она нас спланивает, через неё мы чувствуем свою Родину. Мы все — учителя, ученики из разных уголков Советского Союза — знаем эти многочисленные песни. Кто-то только первые куплеты. Но кто-то знает все слова. И мы общими усилиями допеваем. Проходит ли гарнизонный праздник — мы поём. Устроена ли «Встреча дружбы» с немецкими коллегами — тоже поём. Идём ли в поход — поём. Остановились на привал — опять поём. Едем в автобусе на экскурсию — снова поём. Наше умение и желание петь отмечали и наши коллеги — немецкие учителя. Мы ездили с ними на экскурсии в другие города, и в автобусе всю дорогу мы пели. И опять-таки: мы были из разных концов Советского Союза, а песни знали все. Четыре часа едем — четыре часа и поём. Директор даже говорила: «Коллеги, не запевайтесь, завтра у всех уроки. Голоса посадите». А немецкие коллеги, все из одного небольшого городка, едва ли и пару песен могли спеть. И то: начало затянуто, а дальше не знают.

Во время работы в школе советского военного гарнизона на территории ГДР сталкивалась с такой трудностью, как организация внеклассных мероприятий. Малюсенький гарнизон на территории хотя и дружественной, но чужой страны, много ограничений. Чем занять детей интересным и познавательным, чтобы они не лезли

на полигоны, где не столько секретно, сколько небезопасно? Мы обшарили все окрестности, с экскурсиями были и в госпитале, и в магазине, и в клубе, где дети и без того постоянно толкуются. Как и с кем устраивать «встречи с интересными людьми», если здесь — почти одни офицеры примерно одного возраста и одинаковой судьбы? Было много офицеров-афганцев. Устраивали встречи с ними. Они спрашивают: «Да о чём рассказывать? Ведь там не обходилось без того, чтобы мы стреляли или в нас стреляли. Нужно ли детям такое знать в мирное-то время?» Действительно.

И вот один майор, придя к нам на такую встречу, стал рассказывать о песне в условиях не просто войны, а войны на чужой земле за счастье чужого народа. Сам вдруг об этом заговорил. Смущаясь (перед детьми в классе не все взрослые умеют выступать), начал: «Ребята, я вам хочу рассказать, как нас часто спасала песня». Дети изумились: как — спасала песня?

Он продолжает. Совершали многодневный боевой переход, уничтожая банду. Очень большие потери среди солдат и офицеров. Все вымотаны, нервы и силы не на пределе, а за пределом. Располагаются на очередной ночлег: подавленное настроение, уныние, тоска. Смертельная усталость и нервное напряжение, не дающее уснуть. Вдруг кто-то затянул песню. Подхватил один, другой. Потом другая песня. Пели все: и солдаты из Средней Азии, и с Украины. И русские, и дагестанцы. Все знали напеваемые песни. Пели и плакали: от тоски, от грусти, скучая по дому, жалея погибших друзей. Песни выражали чувства, помогали высказаться. Это было очень важно при тех психологических нагрузках.

Безостановочно пели больше двух часов. И не модные эстрадные, которыми на «гражданке», казалось, были увлечены, их тогда распевали, под них танцевали, а там, в Афганистане, пели русские, украинские народные, революционные, военных лет. Их знали все, потому что они звучали повсеместно: по телевидению, по радио, из громкоговорителей на улицах, на концертах и, как оказалось, невольно запоми-

нались. «Когда кто-то запел «Наверх вы, товарищи, все по местам», мы, измотанные, которых от земли никакая сила не способна, казалось, была поднять, встали и пели стоя».

Рассказал офицер, как пение людей уставших, обессиленных, потерявших друзей поразило афганцев-проводников. Это пение произвело на них едва ли не большее впечатление, чем отважное поведение в боях (всё-таки от военных ожидать этого естественно).

Когда напелись — словно и дома побывали, и погибших товарищей отпели. А уснули, как младенцы — таким крепким сном. Пение было психологической разгрузкой и очень спланивало людей. Песни сообща поют, когда установилась духовная близость, а с другой стороны, пение общих песен эту близость создаёт.

А вот пресс-тур в Белоруссию для СМИ стран СНГ. В автобусе коллеги из разных республик Советского Союза, разных национальностей. Много молодых, лет по 30. И по старой советской традиции автобусных вояжей запеваем с коллегой песню. Её подхватывают все! И молодые новоявленные иностранцы из ближнего зарубежья тоже! Они знают наши общие песни! И потом уже сами нас призывают: давайте ещё, давайте ещё!

«Бессмертный полк». Его первое прохождение. Из громкоговорителей льются песни военных лет, их мало, кто подпевает — не знают слов. Второй год; уже некоторые идут с распечатанными словами песен: вот по громкоговорителю «Синий платочек», «Эх, путь-дорожка, фронтовая», другие — и подпевает кое-кто, глядя в листы.

Чемпионат мира по футболу. После любой победы наших — молодёжь высыпает на улицы и поёт «Катюшу», «Подмосковные вечера», «Этот День Победы». И, распевая, выражают свои эмоции, как ни одна кричалка не поможет.

...Трудно представить, какие из ныне звучащих повсеместно песен можно было бы затянуть в схожей по накалу страстей ситуации? Что выражают современные песни?



/ Михаил КИЛЬДЯШОВ /

Эта песенка сполюбилась нам...



бодными, не подчиняют, не сковывают друг друга: «Единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками. Каждый более-менее импровизирует, но тем не разлагает целого, — напротив, связывает прочней, ибо общее дело вяжется каждым исполнителем, — многократно и многообразно».

Гетерофония — понятие не только музыкальное, но и бытийное. Гетерофония — это особое восприятие мира, особое отношения к миру, когда истина может быть явлена лишь через постижение неслиянной множественности, через сопряжение всех возможных противоречий и противоположностей. **Русская песня почувствовала и воплотила антиномичность мира не только в звуковом строе, но прежде всего в смысле: «болит, болит ноженька, да не больно», «он убит да не убит», «мало спалось молодцу, да ой много выделось».**

Ни танец, ни жест, ни живописный образ, ни фигура, высеченная из камня, не способны выразить такого. Только песня. Русскому человеку изначально было дано главное, что создает и сохраняет её. Многоязыкая природа, в которой всё поёт — «и цветы, и шмели, и трава, и колосья, и лазурь, и полуденный зной». Многозвучная и сладкозвучная речь: речь-река, речь-солнце, речь-радуга. Если вторгалась в неё чужеродная звучность, русская поэзия, русская песня вытесняли эту чужеродность в поле науки, производства, военного дела, оставляя суровые слова и ритмы разуму, сохраняя поющее сердце.

Так, золотой век Пушкина, одолевая галлицизмы, германизмы и англицизмы, даровал волшебные романсы. В них, ведающих музыкальные каноны иных культур, всё же слышится что-то родное, простое, чуткое, угаданное сердцем: «Тройка мчится, тройка скачет», «Коль любить, так без рассудку», «Когда взойдёт денница золотая».

Так, Александр Блок поэмой «Двенадцать» окончательно разрушил общеевропейскую музыку символизма, показал глубину и силу русского символа. Поэма-частушка,

Однажды нас, студентов начала нулевых, сорокалетний преподаватель попросил спеть песню нашего поколения.

- Ой мороз, мороз... — разлиvisto начали мы.
 - Это песня пращуров.
 - Бьётся в тесной печурке огонь...
 - Это песня дедов.
 - Белый снег, серый лёд...
 - А это наша, перестроечная.
- Что же вы за поколение, если своей песни не сложили? Вас просто нет.

Каждый из нас тогда глубоко задумался и, может быть, вспомнил какой-нибудь привязчивый хит последних недель, саундтрек или ринг-

тон, но общей для всех песни, которую можно было бы затянуть, не стовариваясь, которую подхватил бы любой — действительно не было.

Видно, что-то оглохло или умолкло, онемело в нашем поколении. То, что философ Иван Ильин назвал русским «поющим сердцем». Сердцем, которое рождает и хранит любовь, проясняет взор, животворит всё вокруг, открывает великое в малом, дарует мир как разноголосицу природы, родства, памяти, слова и музыки.

Разгадывая тайну нашей народной песни, о. Павел Флоренский назвал это «гетерофонией»; когда множество голосов, сливаясь воедино, остаются сво-



поэма-причитание, поэма — строевая песня. Именно такой поэт услышал «музыку революции». Не «мировой пожар», а «песни ветровые» России-Руси. Только музыка всё наделяет высоким смыслом, «ибо всё, кроме музыки, всё, что без музыки, всякая «сухая материя» — только разбудит и озлит зверя».

Да, подлинную, блоковскую музыку революции расслышали тогда далеко не все. Да, зверь в итоге пробудился. Но музыка же и загнала его за адамовы врата, наложила на них крепкие печати, когда советские композиторы острее своих предшественников осознали, что нельзя жить без песни. Они в своих партитурах сопрягли все времена, в которых жило русское поющее сердце, достигли небывалого гетерофонизма: «На солнечной поляночке...», «Опустела без тебя земля...», «Мы долгое эхо друг друга...», «День Победы».

Сияющая вершина этого творческого восхождения — Георгий Свиридов, назвавший Россию «страной слова, песни, простора и Христа». Когда слушаешь Свиридова, его «Курские песни», романсы, оратории, гимны, песнопения, «Время, вперёд!» — тебе открывается одновременность всего: зимы и весны, осени и лета, былого и грядущего. Одновременность Руси князя Владимира, России Пушкина, Советского Союза Гагарина.

Даже рок-музыканты, подведшие черту под советской музыкой, вновь растревожившие своей какофонией зверя, на новом жизненном витке вернулись к гармонии: перейдя в другой социальный и творческий возраст, запели «Эх, дороги...», «Когда весна придёт, не знаю...», «Гори, гори, моя звезда...».

Но «нихильфония» — звуковое и смысловое «ничто», — одолеваемая во все века, оказалась неодолима именно в поколении нулевых. Подобно тому, как, живя в самое болтливое время, мы обесточили и обескровили язык, так, сделав музыку несменяемым фоном повседневности, мы привыкли к ней как к постоянному раздражителю. Такая музыка не долж-

Подобно тому, как, живя в самое болтливое время, мы обесточили и обескровили язык, так, сделав музыку несменяемым фоном повседневности, мы привыкли к ней как к постоянному раздражителю. Такая музыка не должна сосредоточивать на себе внимание, рождать идеи и образы. Такая музыка не живёт в сердце, это не музыка-душа, а музыка-рефлекс, музыка-инстинкт. Что же случилось с нами? Какой духовный ген мутировал в нас? Мы перестали воспринимать песню как мечту. Прежде она, словно нить, скрепляла поколения, тянула за собой радости и печали. Песня-мечта шла впереди реальности, прокладывала дорогу настоящему, ведала будущее.

на сосредоточивать на себе внимание, рождать идеи и образы. Такая музыка не живёт в сердце, это не музыка-душа, а музыка-рефлекс, музыка-инстинкт. Что же случилось с нами? Какой духовный ген мутировал в нас?

Мы перестали воспринимать песню как мечту. Прежде она, словно нить, скрепляла поколения, тянула за собой радости и печали. Песня-мечта шла впереди реальности, прокладывала дорогу настоящему, ведала будущее. И если в песне пращуров было больше стоны и плача, то правнуки всё равно верили, что их ждёт ликование, как в стихотворении Николая Тряпкина:

*Эту песенку
Повторял мой дед.
Только был мой дед
Да на столб воздет.*

*Эта песенка
Досталась отцу.
Только сабля — хлесть
По его лицу!*

*Эта песенка
Сполюбилась нам,
Да промчались мы
По своим костям.*

*Эту песенку
Услыхал мой сын.*

*Да заплакал он
От моих седин.*

*Эту песенку
Да воспримет внук
И споет её
У речных излук!*

*Пусть она сполна
Ему вспомнится,
И заветный сон
Да исполнится.*

Песня-мечта, песня — заветный сон пробуждает поющее сердце, делает русское вселенским, а вселенское — русским. В ней звучат миллионы голосов. Жнецы в поле, ратники в боевом походе, певчие в храме, матери у колыбелей, очарованные странники, седовласые мудрецы, молодые стихотворцы — все поют, будто воду родниковую пьют.

В гетерофонии, над которой не властно время, прадед поёт тебе песню. Она так знакома, ты подхватываешь её, она тебе сполубилась. Ты поёшь прадеду свою песню. Ты сложил её недавно, долго искал слова, подбирал мотив. В ней небо синее, звезда негасимая и что-то тайное, невыразимое. Прадед слушает, повторяет за тобой запоминающийся припев, радуясь, говорит:

— Я ждал эту песню, ловил в каждом звуке, а расслышал её ты. Пой — не умолкай!



/ Вячеслав ЩУРОВ /



Сберечь родное

*К сожалению, власть и руководство культурой
страны равнодушны к бесценным сокровищам русского
и российского фольклора*





Когда мы учились в Московской консерватории, то казалось, что народные песни были забыты в русских деревнях и селах уже давно, и их напевы остались в нотной записи лишь в классических сборниках М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, А. Лядова. Мы учили эти песни наизусть.

Анна Васильевна Руднева, преподававшая народное творчество в те послевоенные годы, приводила на занятия участников подмосковного хора, которым долгое время руководил певец-умелец из деревни близ города Бронницы, Пётр Глебович Янков. Это был полупрофессиональный коллектив, слаженный, выстроенный, но — стилизаторский. Он не производил яркого впечатления.

Анна Васильевна сама много пела мягким, тёплым голосом академического тембра. Главным образом — песни, записанные ею в Курской области незадолго до войны. Но и они звучали, хотя и красиво, но как-то пресно, скучновато. Словом, предмет мне хотя и нравился, но не увлекал.

И тут, перед зимними каникулами, А.В. Руднева объявила, что фольклористы-филологи Московского университета направляются в студенческую фольклорную экспедицию. И хотели бы, чтобы к ним присоединился студент-музыкант. Анна Васильевна предложила кому-то из нас присоединиться к поездке.

Я подумал: а почему бы не решиться на такой шаг? Дорога за государственный счёт, небольшие командировочные, свежие впечатления. А жили мы тогда трудно, отец не вернулся с фронта, мать воспитывала двоих детей, на её обеспечении были также её мать и свекровь.

Так я впервые оказался в глубинном русском селе, в Аннинском районе Воронежской области, с двумя студентками университета. Мы действовали сами по себе, без преподавателя.

Первая же встреча с натуральными народными певицами ошеломила меня. Их голоса звучали резко, звонко и странновато. Напевы были броски, необычны, как-то странно изломаны.

Некоторые мне очень понравились, я их сразу выучил с записи на портативный магнитофон, и вдруг запел народным тембром. В Москве, на отчётах в университете и консерватории я продемонстрировал свои новые умения, чем произвёл впечатление на преподавателей и студентов.

Следующим летом я попросился в новую поездку. На этот раз — с моим товарищем по музыкальной школе Юрой Пашковым и студенткой Людой Богомоловой, под руководством самой А.В. Рудневой. На этот раз довелось встретиться с чем-то совершенно поразительным, мы оказались в заповеднике высочайшей народной певческой культуры.

Незадолго до нашего путешествия сельские народные коллективы из этой местности, из Алексеевского района Белгородской области, представляли своё искусство на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Их выступления были записаны на магнитофон сотрудниками кабинета народной музыки Московской консерватории. Поэтому заранее было известно, что мы едем в один из самых ярких очагов народной культуры.

Во время той памятной поездки в сёлах Иловка и Афанасьевка поспешилось услышать пение высочайших мастеров русского песенного многоголосия, с которыми мы потом встречались и дружили до самого их ухода из жизни.

Скоро стало ясно, что народная культура хорошо сохранилась во многих местностях, где проживают русские: в северных сёлах на реках Мезень, Пенеге, Печора, на Кольском полуострове, в казачьих станицах на Дону, Терек и Кубани, в брянских и смоленских сёлах, на Алтае, в русских старообрядческих сёлах в Забайкалье.

Этому во многом способствовало обилие молодёжи: сельским жителям тогда не выдавали паспорта, если они не поступили в техникумы или вузы или не завербовались на тяжёлые работы.

Летними вечерами довелось присутствовать на многолюдных моло-

дёжных гуляниях, когда в одно село на престольный праздник сходились многочисленные певческие артели («гурты») из окрестных селений, на семейных посиделках и «беседах», объединявших за столом соседей. Со всех сторон до позднего вечерка доносились тембристые голоса певцов, певших дружно, слаженно, красиво.

Судьба свела меня с режиссёром Андроном Кончаловским, тогда молодым, когда он работал над кинофильмом «Дворянское гнездо». И мы поехали с ним в белгородскую Афанасьевку, где записали поздним вечером песенную переключку на сельской улице. Эта впечатляющая запись вошла в картину.

В 1966 году в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных по инициативе крупного деятеля музыкальной культуры Александра Александровича Юрлова было открыто Отделение по подготовке руководителей народных хоров. Его возглавила А.В. Руднева, которая и меня пригласила туда преподавателем.

В послевоенные годы деятельность профессиональных народных хоров находилась в глубоком кризисе. Руководили коллективами композиторы. Исполнялись ходульные песни о хлебе, о труде, о партии. В ходу были сцены ярмарок, праздничных гуляний. Певцы стояли на станках без движения. А на сцене танцоры вырисовывали французские па, демонстрировали замысловатые трюки. Всё должно было показать публике, как счастливо живётся в советской стране.

Мы же в воспитании студентов-народников опирались на освоение ими собранного музыкального фольклора. Таким образом были сформированы содержательные, богатые песенные коллекции.

В том же 1966 году мы договорились с главным редактором редакции Государственной фирмы грамзаписи «Мелодия» Сергеем Николаевичем Шиловым, что он выпустит серию пластинок с записью аутентичного (подлинного) музыкального фольклора. Но — с одним условием: сельские певцы и инструменталисты



будут доставлены на студию грамзаписи мною. Как быть?

И тогда я предложил председателю Фольклорной комиссии Союза композиторов РФСФР Л. И. Лебединскому организовать концерт музыкального фольклора, а его участников записать на студии грамзаписи. Он согласился попробовать,

Музфонд выделил на эти цели денежные средства. Я совершил поездки по известным в консерватории певческим сёлам и организовал приезд в Москву талантливых народных исполнителей.

Концерт состоялся в небольшом зальчике Московского союза композиторов на Миусской. Были приглашены великолепные натуральные сельские коллективы: певческий «гурт» из села Афанасьевка Белгородской области, вокальный ансамбль из села Курковичи под брянским Стародубом, мужской квартет «семейских» Забайкалья, смоленская певица Аграфена Иванова Глинкина, солистка из села Мыт Ивановской области Мария Флягина. Концерт имел большой успех, а главное — появилась пластинка с записью шедевров музыкального фольклора.

Студенты-народники из Гнесинки были кураторами коллективов, отвозили их в метро и на электричках в пригородные гостиницы. (Автобусы из экономии средств выделены

не были.) Певцы угощали студентов деревенским салом, солёными помидорами и огурцами, много пели. Это была прекрасная школа песенного фольклора, настоящий праздник для ценителей русского искусства.

Подобные концерты стали регулярно проходить уже во Всесоюзном доме композиторов, в Институте им. Гнесиных, даже в Концертном зале им. Чайковского на площади Маяковского; в неизменно переполненных залах и с огромным успехом. Приходили студенты университета и консерватории, композиторы, художники, учёные, кинорежиссёры. Были слышны реплики: «Наконец-то московским дистрофикам показали настоящих людей!», «Какие же в России талантливые крестьяне!».

Новое молодёжное направление в народном исполнительстве широко демонстрировалось по телевидению, его горячо поддержала радиостанция «Юность». Выходило множество пластинок, включающих белгородские, брянские, казацкие, северные, сибирские песни. На телевидении дважды в месяц выходили две программы, посвящённые народной музыке. Одна, «Родники», демонстрировала подлинный музыкальный фольклор; вторая, «Родные напевы», показывала обращённых к фольклору певцов-любителей и профессиональные кол-

лективы. Так, героем здесь был хор русской песни Всесоюзного радио под руководством Николая Васильевича Кутузова. Коллектив тогда исполнял новые записи песенного фольклора, собранные в фольклорных студенческих экспедициях, в композиторской обработке.

Участвовало в подобных телепередачах и организованное мною при Кабинете народной музыки Московской консерватории мужское вокальное трио Шуров — Паисов — Дунаев, исполнявшее народные песни в подлинных партитурах. Нередко приезжала из Воронежа популярная частушечница Мария Мордасова.

Светлана Викторовна Виноградова, известная тогда как ведущая общедоступных концертов классической музыки, пригласила меня для совместного проведения концертов музыкального фольклора Московской филармонии, проходивших в Большом зале ГМПИ им. Гнесиных. Мы назвали этот цикл «Возвращение к истокам». В нём принимали участие сельские подлинные коллективы из Белгородской, Брянской, Архангельской и других областей России совместно с московскими, белгородскими, воронежскими молодёжными ансамблями «фольклорного» направления. Этот абонемент продолжался лет десять, собирая заинтересованную публику, любящую подлинную народную музыку. Концерты проходили при полных аншлагах.

Важно отметить, что в 1979–1980-е годы возникло много детских фольклорных коллективов, в том числе и в союзных республиках. И та же Светлана Викторовна Виноградова пригласила меня консультантом на фольклорную смену во Всесоюзный пионерлагерь «Артек» в Крыму. Дело было летом. Наряду с детьми партийных работников, составлявших большинство пионеров, были приглашены детские ансамбли, исполнявшие народные песни. В том числе из союзных республик и зарубежных стран. Каждый день проходили концерты народной музыки. Режиссёр Игорь Сльяр придумал такой приём:





в определённый день всех «обычных» детей разместили по кругу в парке у подножья горы Аю-Даг (Медведь-гора), а народные ансамбли выступали перед каждой группой слушателей. Получилось неплохо.

Ещё одно важное дело произошло тридцать лет назад. Был создан Московский Государственный историко-этнографический театр. Сначала в Высшем театральном училище при Малом театре («Щепкинском») была набрана русская учебная группа. Один из вопросов, предлагавшихся абитуриентам, был: «Спойте русскую народную песню».

Меня пригласили преподавать принятым студентам русское народное творчество и вести фольклорный ансамбль. Одним из дипломных спектаклей труппы была «Снегурочка» Островского, но не с музыкой Чайковского, а с исполнением подлинных народных песен соответствующего содержания в современной записи. На основе того выпуска училища и возник Историко-этнографический театр, успешно функционирующий по сей день под руководством М. А. Мизюкова. Это уникальный коллектив актёров, поющих хором песни народов мира. Пожалуй, такого нет больше нигде на планете.

Как-будто бы всё в народном деле шло хорошо, благополучно.

И тут — грянул гром среди ясного неба. Произошло это в начале 70-х годов. Брежнев вдруг собрал совещание работников средств массовой информации и строжайше запретил показывать по телевидению всё, что связано с исконно национальными традициями. Нельзя было демонстрировать бороды, лапти, пожилых мастеров народного пения, кресты, церкви. Всё это объявлялось «содействующим тоске гнилой интеллигенции по проклятому прошлому». Невежественным партийным руководством был нанесён сокрушительный удар по народной культуре. От этого удара не удалось оправиться и сегодня. «Бурановские бабушки» потому имели столь большой успех, что хотя с художественной точки зрения они пели скверно, даже

безобразно, но были искренни, непосредственны, милы. Стремление к подлинному, живому, характерно национальному в обществе существует, но оно не находит отклика у руководителей страны и культуры.

В России существует мощное фольклорное движение. Оригинально-национальные песни по инерции 60–70-х годов поют в колледжах и вузах страны. И поют иногда просто замечательно. В Москве, Петербурге, Липецке, Воронеже, Белгороде, Волгограде, Новосибирске, в донских и кубанских станицах существуют изумительные студенческие, любительские и профессиональные коллективы с фольклорным уклоном.

Но этого почти не замечает руководство культурой. Совсем мало подлинно народного звучит по радио и на телевидении. Хотя интернет насыщен подобным материалом.

Особая тема — музыкальный фольклор разных народов России. В некоторых республиках правительственные и общественные организации заботятся о сохранении национальных традиций. Существуют оригинальные чувашские, мордовские, марийские ансамбли. В Башкирии есть искусные народные певцы, исполнители на особой народной флейте — курае. Удивительное тувинское горловое пение популярно во многих странах мира — в Голландии, Франции, Соединённых Штатах Америки, Канаде.



Мною в Нидерландах совместно с руководителем фирмы Pan Records Бернардом Клейкампом выпущено 16 компакт-дисков с записями не только различных региональных традиций русского музыкального фольклора, но и современных образцов народной музыки башкир, мордвы, чувашей, марийцев, якутов, ногайбаков, тувинцев. И эта самобытная музыкальная народная классика известна в Голландии, Германии, Америке, Канаде — во многих странах мира, даже в Японии.

Но руководители нашего государства и культуры абсолютно равнодушны к этому неповторимому песенному и инструментальному пласту, они безответственно бездействуют. И современную русскую и уникальную музыку этносов России необходимо бережно сохранять в государственных архивах, в нотных сборниках, в радио- и телепередачах. Необходимо создавать новые детские, учебные, любительские и профессиональные коллективы.

В России существует мощное фольклорное движение. Оригинально-национальные песни по инерции 60–70-х годов поют в колледжах и вузах страны. И поют иногда просто замечательно. В Москве, Петербурге, Липецке, Воронеже, Белгороде, Волгограде, Новосибирске, в донских и кубанских станицах существуют изумительные студенческие, любительские и профессиональные коллективы с фольклорным уклоном. Но этого почти не замечает руководство культурой. Совсем мало подлинно народного звучит по радио и на телевидении. Хотя интернет насыщен подобным материалом.



Юрий ПОЛЯКОВ, Любовь МОИСЕЕВА, Александр ГАМОВ. Честное комсомольское! —
М.: Книжный мир, 2019. — 320 с.

Каждый большой писатель, тем более когда он ещё и публицист, становится, вольно или невольно, «зеркалом» своей эпохи. Но при одном обязательном условии — если он искренен. Иначе зеркало получится кривое. Именно искренностью пронизаны произведения Юрия Полякова, этим и привлекают они читателя. А ещё — искромётным юмором, зашкаливающей афористичностью, невзиранием на лица. Всё это привело к тому, что его романы, пьесы и статьи стали летописью российской жизни за несколько десятилетий: от публикации «ЧП районного масштаба» до наших дней.

Поэтому новая книга Юрия Полякова и получила своё название — «Честное комсомольское»:

в ней воплотилась та правда жизни, которая так характерна для автора. А ещё потому, что эта по-своему уникальная книга — результат его длительного сотрудничества со звёздами журналистики Любовью Моисеевой и Александром Гамовым, много лет работавших в легендарной «Комсомольской правде». Без их острых, порой неудобных, порой шуточных вопросов не родились бы на свет остроумные и откровенные ответы автора.

«Честное комсомольское», без сомнения, можно назвать дневником нашей эпохи. Так что, дорогой читатель, если вы не страдаете правдобоязнью, она — для вас.



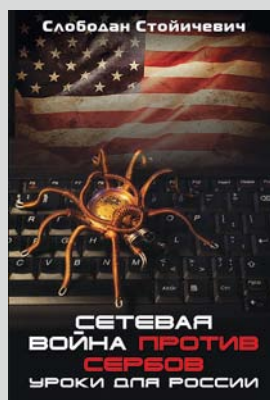
Александр ГАПОНЕНКО. Битва при Молодях. Неизвестные страницы русской истории. —
М.: Книжный мир, 2019. — 544 с.

В 1572 году Русское государство оказалось под угрозой полного уничтожения объединёнными турецкими, крымскотатарскими, ногайскими войсками. На южных рубежах Отечества громадной орде захватчиков противостояло небольшое русское войско под командой лучшего полководца России того времени — князя Дмитрия Хворостинина. В ожесточённом многодневном сражении у деревни Молоди решалась судьба русского народа и нашей страны.

Как русские смогли победить многократно превосходящего противника? Божья помощь, поддержка всего народа, воинские мужество и стой-

кость, опыт и смекалка — вот рецепт той Победы 450-летней давности. Битва при Молодях по своему значению равна Куликовской, Бородинской, Сталинградской. Но была забыта на долгие столетия, вычеркнута до сих пор из нашей истории и учебников. Кто так распорядился и кому это выгодно?

Книга Александра Гапоненко, выдающегося экономиста и историка, лидера русской общины в Прибалтике и руководителя прибалтийского Изборского клуба, даёт ответы на эти вопросы, открывает спрятанные от нас страницы русской истории и восстанавливает историческую справедливость.



Слободан СТОЙИЧЕВИЧ. Сетевая война против сербов. Уроки для России. —
Книжный мир, 2019. — 288 с.

Слободан Стойичевич — журналист, юрист, писатель, переводчик, эксперт по внешней торговле, эксперт Изборского клуба. Кроме того, он медиаменеджер, руководит авторскими программами «Вид на Восток» и «Сетевая война» на интернет-ТВ Helm Cast. Член президиума Сербского славянского движения.

Сетевая война — абсолютно новый и малоизученный способ агрессии, используемый США для завоевания и порабощения других стран. В этой книге кратко, доходчиво и систематизированно перечисляются сетевые техники и описываются способы их применения на примере Республики Сербия и Сербской православной

церкви, атакованных Западом через сетевые структуры внутри и вне страны.

Ознакомившись с этой книгой, читатель легко увидит там, где ранее многие видели только случайные события или досадные недоразумения, реализацию сетевых атак и сражения нового типа — без пушек и танков, но от того не менее сокрушительных для подвергшихся атаке государств.

Книга написана простым, понятным языком, отличается доступностью изложения, чёткостью формулировок и яркостью примеров. Она будет полезна каждому, кто хочет знать, что на самом деле происходит в окружающем нас мире. А ещё поможет понять, что война против нас уже началась.



Хронология мероприятий клуба

6–8 июня 2019 года

Ряд членов Изборского клуба приняли участие в работе 23-го Петербургского международного экономического форума. Так, советник президента РФ академик **Сергей Глазьев** провёл встречи и консультации с ведущими российскими и зарубежными экономистами и политологами. Им был организован и проведён круглый стол, в работе которого приняли участие представители Китайского института финансовых исследований при Народном университете КНР во главе с директором института доктором **Ван Вэном**, а также помимо Глазьева члены Изборского клуба **Александр Нагорный** и **Юрий Тавровский**, другие эксперты. Обсуждались перспективы сотрудничества России и Китая по различным направлениям экономической и общественной деятельности.

12 июня 2019 года

На телеканале «Россия 24» был показан **документальный фильм**



Председатель Изборского клуба Александр ПРОХАНОВ на встрече с врио губернатора Челябинской области Алексеем ТЕКСЛЕРОМ

Александра Проханова «Народ мечты», в котором в концентрированном виде писатель изложил главные смыслы своей «философии Русской мечты», разработкой которой он занимается в последние годы.

17–20 июня 2019 года

Председатель Изборского клуба **Александр Проханов** в рамках телепроекта «В поисках Русской мечты» совершил поездку в Челябинскую область. Он побывал на ПО «Маяк» в городе Озёрске, посетил ООО «Каслинский завод архитектурно-художественного литья», ПАО «Челябинский трубопрокатный завод», ПАО «Магнитогорский металлургический комбинат», завод-предприятие «Аркаим». В ходе визита состоялась встреча писателя с врио губернатора Челябинской области **Алексеем Текслером**.

26 июня 2019 года

В офисе Изборского клуба в Москве прошел круглый стол «Россия —



Советник президента РФ академик **Сергей ГЛАЗЬЕВ** на встрече с ведущими российскими и зарубежными экономистами и политологами во время 23-го Петербургского международного экономического форума

Ноев ковчег», который провёл заместитель председателя Изборского клуба **Виталий Аверьянов**. Обсуждение касалось масштабного проекта, инициатива которого принадлежит екатеринбургскому фонду «Русский предприниматель» (его президент Сергей Писарев принял участие в дискуссии). Данным обсуждением дан старт новой разработке Изборского клуба, которая должна на выходе представить мировоззренческую модель стратегии выживания человечества в условиях острого мирового кризиса, очертить альтернативный глобалистскому духовный полюс Русской цивилизации как носительницы универсальных смыслов и ценностей. Среди выступавших на круглом столе — постоянные члены клуба **Леонид Ивашов**, **Георгий Малинецкий**, **Максим Калашников**, ведущие эксперты клуба — **Вардан Багдасарян**, **Алексей Вайц**, **Александр Елисеев**, **Алексей Комогорцев**, **Владимир Можегов**, **Виталий Даренский**, **Сергей Баранов** и другие.



Песни в жизни русского народа

(Составитель Вячеслав ЩУРОВ)

**Тексты песен даются
в адаптированном, удобном
для чтения виде, но с сохранением
характерных диалектизмов.**

ПОДБЛЮДНЫЕ (ГАДАЛЬНЫЕ, НА СВЯТКАХ) ПЕСНИ

Будем песни петь,
Будем перстни тресть,
Лем — лё ли.
А чей перстенок, тому песенка,
Лем — лё ли.
Кому сбудется, тому справдится,
Лем — лё ли.

Ходит кошечка да по лавочке,
Лем — лё ли,
Водит котика да за лапочки,
Лем — лё ли.
(будет ласковый муж)

За дежой сижу, пятерней вожу,
Лем — лё ли.
Я еще посижу, я еще повожу,
Лем — лё ли.
(не выйдет замуж в этом году)

Сидит кошечка у печурочки,
Лем — лё ли.
Она обвившиися котенятками
Лем — лё ли.
(будет много деток)

А сидит петух на воронках,
Лем — лё ли,
Он пустил голос, голос до неба.
Голос до неба, косы до земли
(к смерти)

Смоленская область,
Монастырщенский р-н.,
дер. Дедёнки

* * *

Васечку матушка поучала:
— Поедешь, Васечка, у сугледы,
Не гляди, сыночек, ты в чарочку,
Посмотри, сыночек, ты на девушку,
Какова девочка на личенько?
Какова девочка на работу?
— На личко, матушка, очень беленька,
На работу девочку люди хвалят.
На нырав, матушка, сам не знаю,

Смоленская область,
Монастырщенский р-н.,
дер. Дедёнки



НА СИНЁМ БЫЛО НА МОРЕ (свадебная на просватанье)

На синём было на море,
На тихой было на воде,
Там лежал бел-горюч камешок.
Как на этом на камушке
Там сидела лебёдушка,
Жалобнешенько скиркивала:
Тебе бог, тебе бог судья,
Тебе море Хвалынское.
Чего рано разыгралось,
С берегами сравнялось,
Затопило бел-горюч камушок.
Вот теперь-то мне, лебёдушке,
Мне на камешке не сживати.

*Пермская область,
Чердынский р-н*

ЭХ, ДА СОБИРАЛИСЬ С ДОНА КАЗАКИ (эпическая)

Эх, да собирались с Дона Казаки,
Все донские, кременские,
Они люди вольные.
Становились они
Во единый круг.

Посреди стоял Ермак,
Тимофеев сын,
Ермак речи говорил,
Ровно как в трубу трубил:

— Мы поедемте, казаченьки,
На Иртыш — реку,
Мы построим там
Избы теплые.

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ РЕБЯТ ЛИХИЕ (плясовая казачья)

Двадцать пять ребят лихие,
Отставные казаки
С разных сотен собирались,
В эскадроник отправлялись.
Эскадроником была
Лодочка готовая.
Они сели на лодочку
И поехали гулять.

Они гуляли, они гуляли,
Ко бережку приставали.
Ко бережку приставали,
Ружья-шашки побросали,
Через камыш пешком пошли.
Мы кругом все оглядели —
Три кружка турок сидели.
Три кружка турок сидели,
Над костром чего-то грели.
Мы схватились словно звери,
И пошла у нас возня,
И пошла у нас возня.
Прежестокая резня.
А мы били, колотили,
Наповал всех положили.
Наповал всех положили,
В плен турчанок захватили.
В плен турчанок захватили,
И с собою увели.

*Волгоградская область,
станция Усть-Бузулук*

ОЙ, НА ДВОРЕ ДОЖДЬ, ДОЖДЬ (хороводная плясовая)

*По старым обычаям,
на стене должна была висеть плётка,
которой муж учил жену*

Ой, на дворе дождь, дождь,
Не силён, не дробен.
Не ситечком сея,
Решетом посеваю.
А брат сестру нежа,
Он нежа, лелея,
По головушке глядя,
Сестрою называя:
Сестрица меньшая,
Расти ты большая.
Отдадим тебя замуж
Во чужую деревню,
В несуютнюю¹ семью,
Где бьются, дерутся,
Топорами секутся,
А ножами режутся.
А куда ни поеду,
К сестрице заеду:
— Сестрица родная,
Как ты спала, ночевала,
Весело ль вставала?
— Любимый мой братец,
А не так-то весело,
Не так-то здорово.

¹ Несогласную.



Шелковая плетка
Не на стенке висела,
Не на стенке висела,
Всю ночь просвистела.
А и то все по делу,
По моём телу белу,
По платяицу цветном,
А еще разноцветном,
Как со вечера тело
Как сыр было бело.
Ко полуночи тело
Как мак посинело.
Ко белу свету тело
Как собака ела.
А я, молоденька,
Встану раненько,
Умоюсь беленько,
Уберусь чепурненько.
Погоню животину,
Покажу людям спину.
А люди-то скажут:
За что было бито,
С чего оно учито?
— А бито за обычай
Всё за девичий.
Я девичий обычай
Вовек не забуду,
В горсточку зажму.
Я век гулять буду
А всё с казаками,
А всё с мужиками.

*Белгородская область,
Ракитянский р-н*

ГОРЕ МОЕ, ГОРЕ *(лирическая песня)*

Горе мое, горе,
Горюшко большое.
Кабы с этого горя
Родна матушка пришла,
Говорила бы я с нею
Усю ночку до света.
— Посоветуй мне, мати,
Али тута мне жити,
Али тута мне жити,
Али прочь отойдिति?
— Живи дочка, живи,
А как я проживала,
Расти, дочка, детей,
А как я узрастила,
Ходи к матушке в гости,
Пока матушка жива.
Пока матушка жива,
Дорожка мила.

А как матушка умрет,
Дороженька зарастет.
Зарастет дороженька,
Зарастет широкая,
Травую-муравою,
Рощей зеленою.

*Смоленская область,
Монастырщенский р-н*

ВЗДОХИ МОИ, ВЗДОШЕНЬКИ *(лирическая)*

Вздохи мои, вздошеньки,
Вы тяжелые мои.
Вздохника-ка, милый друг,
Хоть разочек обо мне.
Я по тебе, милый друг,
Завсегда слезы роню.
Вытираю слезоньки
Я шелковеньким платком.
Бранит-журит мамонька
За шелковенький платок.
— Не жалко мне, матушка,
Мне шелкового платка,
А жалко мне, матушка,
Мне любимого дружка.
Платочек я, матушка,
Завсегда куплю.
А милого дружка
Я вовек не найду.

*Смоленская область,
Монастырщенский р-н*

ЭКОЙ ВАНЯ, РАЗУДАЛА ГОЛОВА *(лирическая)*

Экой Ваня, разудала голова,
Разудалая головушка, Ваня,
Сколь далеко
Отъезжаешь, милой, от меня?
На кого же покидаешь ты меня?
Оставляешь меня,
Не девушкой, Ваня, не вдовой?
Да с кем я буду
Эту зимочку зимовать?

*Архангельская область,
Котласский р-н*

**ВЕЧЕРОК-ТО ВЕЧЕРАЕТСЯ**

Вечерок-то вечерается,
Ой, да красно солнышко да закатается.

Ой, да за горы,
За горы да за высокия.

Ой, да за лесочки,
Ох, за леса тёмныя.

За лесочки, леса тёмныя,
Ой, да леса тёмныя разосиновыя.

Наступает на нас ночка тёмная,
Ох, да ли ночка тёмная да разосённая.

Ночка тёмная да разосённая
Ох, да нам, казаченькам, да худо дремлется.

Нам, казаченькам, да худо дремлется,
Ох, да кавалерам да сон на ум не йдет.

Кавалерам да сон на ум не йдет,
Ох, да выходили мы на Дунай-реку.

Выходили мы на Дунай-реку
Ох, заряжали мы да пушки ядрами.

Заряжали мы да пушки ядрами,
Ох, попадали мы да в стену каменну.

Попадали мы да в стену каменну,
Ох, стена каменна да пошатилася.

Стена каменна да пошатилася,
Ох, сила армии да повалилася.

*Алтайский край,
Чарышской р-н,
Алтайские казаки*

**ОЙ, ДА ИЗ-ПОД ТУЧУШКИ
(Лирическая протяжная)**

Ой, да из-под тучушки
Да ветерочки дуют.
Ой, да не дубравушка
Да во поле да шумит

Ой, да не серые
Гусюшки гогочут,
Ой, да по-над берюжком
Ой, да они идучи.

Ой, да как расплакались
Да гребенские казаки,
Ой, да перед грозным
Да царем стоячи.

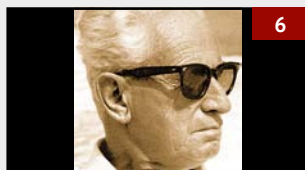
— Ой, да грозный царь,
Да ты наша надежа.
Ой, да чем пожалуешь?
Ой, да чем порадуешь?

— Ой, да я порадую
Да гребенских казаков,
Ой да быстрым Тереком,
Да и всё с притоками.

*Краснодарский край,
станция Казанская*



ИЛЛЮСТРАЦИИ К ДОКЛАДУ (стр. 4)



Автор манифеста революции 1968 года «Эрос и цивилизация» Герберт Маркузе



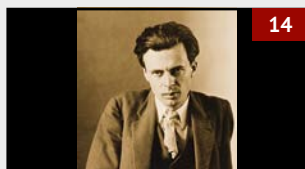
Ворвавший в рок в 1970 году с одним из самых тяжёлых рифов «всех времён» I'm Eighteen Элис Купер (Винсент Дэймон Фурнье)



Один из наиболее влиятельных американских рок-музыкантов Чарльз Эдвард Андерсон (Чак) Берри Фурнье



Активный популяризатор ЛСД, автор романа «Полёт над гнездом кукушки» Кеннет Элтон Кизи



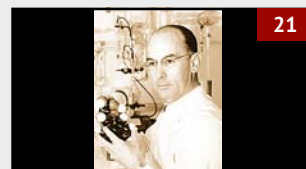
Автор манифеста психоделической контркультуры «Двери восприятия» и культового романа шестидесятников «Остров» Олдос Леонард Хаксли



Курандера племени масатекв Мария-Сабина, банкир-этномиколог Роберт Гордон Уоссон и «волшебные» грибочки



Основатель Итальянской коммунистической партии, один из основоположников неомарксизма Антонио Грамши



Руководитель программы «MKULTRA», «чёрный маг» Сидни Готлиб (Иозеф Шейдер), вплоть до 1973 года курировавший в ЦРУ программу контроля над сознанием



Известный своим саморазрушительным стилем жизни, лидер группы The Doors Джеймс Дуглас Моррисон



Вокалист и один из основателей группы Kiss, выступающий под сценическим псевдонимом The Demon, Джин Симмонс (Хаим Виц)



Британский экспериментатор и главный «хамелеон рок-музыки», известный частой переменной имиджа и провокационным поведением, Дэвид Боуи (Дэвид Роберт Джонс)



Финская шок-рок-группа Лорди (Lordi)



Вокалист и тансор британской электронной группы The Prodigy Кит Чарльз Флинт



Прославившийся своими эпатажными заявлениями Брайан Хью Уорнер, более известный под псевдонимом Мэрилин Мэнсон



Бросивший вызов «цивилизации Вавилона», панафриканист, правверный растаман и самый известный исполнитель в стиле регги Боб Марли (Роберт Неста Марли)

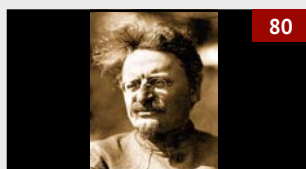


Голландская группа Carach Angren, стиль блэк-метал

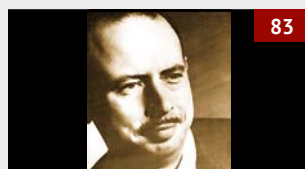
ИЛЛЮСТРАЦИИ К СОДОКЛАДУ (стр. 76)



Создатель психоанализа Зигмунд (Сигизмунд Шломо) Фрейд



Несостоявшийся глава Земшарной республики Советов Лев Давидович Троцкий (Лейба Давидович Бронштейн)



Один из предтеч неоконсерватизма, начинавший как троцкист и враг капитализма, неомарксист Макс Шахтман



Автор идеи конструктивного хаоса, «философ-злодей» и основатель неоконсерватизма Лео Штраус



Теоретик деконструкции классической европейской культуры Теодор Людвиг Визенгрунд Адорно



Изобретатель «додекафонии», композитор-модернист Арнольд Франц Вальтер Шенберг



Атеистический экзистенциалист и живописатель ужасов человеческого бытия Жан-Поль Шарль Эмар Сартр



