

## Почему для нас это важно

Для нашего поколения это было важно. Первым делом спрашивали при знакомстве: «Что слушаешь?» Сегодня нет смысла задавать такой вопрос молодым людям. Они ответят что-нибудь неопределённое: «слушаю разное», «много что нравится». Они слушают поток музыки с помощью специальных интернет-сервисов и оказываются не в состоянии выбрать своих любимых музыкантов — не только потому, что зачастую не знают их имён, но и потому, что выбор предполагает иерархию ценностей, отказ от чего-то. А это противоречит идеологии консюмеризма.

А мы пели любимые песни под гитару, заказывали на радио. Тогда не было трэз, музыку приходилось подбирать более тщательно. Рокеры формировали идеологию молодёжи девяностых. Их слушали и переслушивали, заучивали их песни наизусть и пели хором, на большинство это действовало гораздо сильнее, чем книги. В этой серии материалов речь пойдёт о ценностях моего поколения.

## Мнения о русском роке

О роке в России писали немало, но большинство писаний оказывалось перегружено идеологией вполне определённого толка. Например «100 магнитоальбомов советского рока» Александра Кушнира, «Ария. Легенда о динозавре» Дилана Троя или воспоминания Алексея Рыбина о группе «Кино» буквально переполнены вздохами по поводу того, как авторам не хватало «сникерсов» и порнографии в советской империи зла.

Кушнир на каждой странице подчёркивает техническую неоснащённость и материальную неустроенность советских рокеров, как будто смысл творчества заключается в том, чтобы ежедневно объедаться, напиваться и никогда не трудиться. Поминутно порицая СССР за то, что у начинающих рокеров не было новейшей заграничной аппаратуры, он как-то забывает объяснить: а куда же подевался весь цвет отечественного рока после наступления долгожданной рыночной демократии? Новейшие иностранные средства записи и инструменты появились в свободной продаже, отдельные «идейно правильные» рокеры даже наелись и обросли жирком, прикупили яхты

и дома, а никакого расцвета рок-культуры так и не произошло. Напротив — полный упадок.

Дилан Трой свою книгу про «Арию» начинает со слов не о группе, а о том, как ужасно жилось за «железным занавесом». Видимо, не утерпел. Так первым делом и выпалил. Не преминул похвалить нынешний режим за то, что теперь на каждом углу торгуют «Металликой» и футболками. Причём на белом глазу объявил, что «железный занавес» создала «коммунистическая пропаганда», а не правительства капиталистических стран, желавшие от этой пропаганды оградить своих подданных, а также стремившиеся изолировать и удушить советскую экономику, как считают историки.

Например, знаменитый западный философ и социолог Теодор Адорно вскоре после Второй мировой войны писал: «Наша социальная система в современной фазе и объективно, и автоматически стремится „задёргивать занавес“, так что наивным людям не видно, что происходит»<sup>1</sup>.

Но, понятное дело, Дилан Трой гораздо больше книг по истории и политологии прочитал, так что ему всякие там философы с мировыми именами не указ.

Ещё его жутко раздражает, что телерепортажи советских журналистов из США и Великобритании, как правило, касались социальных проблем (безработицы и дороговизны), вместо того чтобы передавать концерты Майкла Джексона или Тины Тёрнер. Эх, да его надо прямо в министерство культуры сажать с такими предложениями: мол, зачем народу думать о каких-нибудь проблемах? — давайте-ка лучше ему мозги очередным «Евровидением» полирнём! Впрочем, там это и без Троя понимают и давно так действуют. «Пока народ танцует, он не опасен», — это ещё Меттерних говорил.

Кушнiry, трои, рыбины и иже с ними даже не представляют, насколько своими разглагольствованиями они унижают тех, о ком пишут, то есть самих рокеров, которые, надо сказать, не чурались социальных проблем, а, напротив, пытались их по-своему осмыслить и о них заявить, призвать поколение к борьбе за лучшее будущее .....

1. Адорно Теодор В. Исследование авторитарной личности. М., 2012. С. 105.

человечества. Всяких шутов гороховых, марионеток шоу-бизнеса я роками назвать не могу и заведомо выношу за скобки.

## Корни рок-музыки

Все знают и не устают напоминать, что советский рок вторичен по отношению к року западному. Но давайте не будем забывать, что те же англичане переняли рок-энд-ролл у американцев, а те, в свою очередь, создали его на основе народной музыки африканцев. Мировая культура на протяжении столетий развивается путём контактов и заимствований, новые направления и стили возникают не на пустом месте.

Особенно это актуально для «массовой культуры» двадцатого — двадцать первого веков. Масскульт, для того чтобы существовать, вынужден паразитировать на чужой культуре. В негритянских блюзах чёрные жаловались на свою беспросветную жизнь, а под рок-энд-ролл стали отплясывать сытые белые. Конечно, Элвис Пресли, Бо Диддли, Джерри Ли Льюис — это музыка для танцулек, на которых веселилась благополучная американская молодёжь. Можно безо всяких экивоков сказать, что рок-энд-ролл первой волны был «попсой», в чём-то ещё более примитивной и бездумной, чем поколение поп-звёзд, которому он пришёл на смену (Фрэнк Синатра, Луис Армстронг).

Соединённые Штаты не пострадали в войне — напротив, увеличили своё влияние и благосостояние, вырвав у разрушенной Европы статус центра капиталистического мира. Американской публике не хотелось ни знать, ни помнить ужасов войны, на территории США находили приют бывшие нацистские главарь.

Европейская молодёжь была иной, и досуг большинства молодых людей не был таким шикарным. Да и культурное влияние Америки не могло ещё быть таким тотальным, как теперь, из-за меньшей развитости способов сообщения. Музыка распространялась на пластинках, а их ещё предстояло доставить через океан, наладить каналы сбыта...

Неудивительно, что прежде других и наиболее полно рок-энд-ролл восприняла Великобритания. Она стояла ближе к США не только территориально, но и идеологически.

Британская молодёжь была более расположена к восприятию американизированного масскульту. Однако для развития рок-энд-ролла требовалось не только распространение американских

пластинок, но и наличие ещё ряда условий: соответствующих инструментов и аппаратуры, студий звукозаписи, площадок для выступлений. А пока всё это формировалось, в Британии бытовал стиль скиффл — эдакий сплав английских народных мотивов с американским дикилендом. Этот стиль был достаточно демократичен, исполнители играли на чём попало: например, в качестве ритм-инструмента использовалась стиральная доска. Особого умения и техники игры этот стиль тоже не требовал.

Кстати, с музыки скиффл начинали и знаменитые «Битлз».

## Секрет успеха «Битлз»

### *Дело не в самих «битлах»*

Как известно, «великолепная четвёрка» появилась именно в Ливерпуле, потому что в портовый город быстрее попадали пластинки с записями заокеанских звёзд. «Битлы», как и другие молодые британцы, прониклись американской музыкой и принялись подражать Элвису Пресли, Эдди Кокрану и Джину Винсенту, потихоньку нащупывая свой стиль.

Но дело не столько и не столько в самих «битлах», сколько в представителях британского музыкального бизнеса. Они, конечно, давно почуяли, что рок-энд-ролл пахнет деньгами, что он завоёвывает всё большую популярность, и кусали себе локти, глядя на расцвет американской эстрады<sup>2</sup>. Под расцветом в данном случае стоит понимать не рост художественности, то есть формальной и содержательной сложности, а эффективность и прибыльность — собственно, в этом и заключается суть масскульту.

Итак, хозяева британских клубов и танцплощадок стали охотно приглашать к себе начинающие бит-команды и даже приплачивать наиболее успешным, тем, которые хорошо развлекали публику. Это, в свою очередь, мотивировало юных музыкантов серьёзнее относиться к музыке, видеть в ней источник заработка — то есть основное занятие жизни, а не хобби. Так понемногу стала складываться система британского шоу-бизнеса. Парни из бедных семей увидели в рок-музыке социальный лифт, который позволит им если не разбогатеть, то, по крайней мере, не вкалывать на заводе. Стоит напомнить, что все четверо «битлов» происходили из рабочих кварталов Ливерпуля, а их родители относились к рабочему классу или низшим служащим. Отец Джона Леннона работал стюардом на торговом судне, и отец Джорджа Харрисона был моряком, отец Ринго Старра был кондитером, а отец Пола Маккартни — клерком. Забавно, что именно Пол Маккартни, имевший из них наиболее «высокое» происхождение, писал самые коммерчески успешные, попсовые песни,

.....  
2. Отличную прибыльность рок-музыки поняли и фирмы грамзаписи: в 60-е и 70-е годы 75–80% их продукции стали составлять именно пластинки рок-музыки. Продажи пластинок в США увеличились с 277 миллионов долларов во время зарождения рока в 1955 году до 600 миллионов в 1959 году и 2 миллиардов в 1973 году (см. *Хобсбаум Э. Эпоха крайностей*).

а «чёрные косточки» Джордж и Джон заняли в группе позиции философа и бунтаря.

В формирующейся системе шоу-бизнеса молодёжь получала какой-никакой, пусть тесный, социальный лифт, а хозяева бизнеса получали огромное количество конкурирующих между собой коллективов, между которыми они были вольны выбирать, как капризная невеста.

В этом смысле успех «Битлз» и им подобных команд зависел от целого сонма людей: помимо владельцев клубов, это были также менеджеры вроде Брайана Эпстайна, саунд-продюсеры вроде Алана Парсонаса, выковавшего звук «Битлз» и «Пинк Флойд», рекламщики, стилисты и так далее. А уж пересаживаясь на профессиональные рельсы, избранные музыканты-счастливчики получали возможность полностью посвятить себя творчеству, отточить свой стиль, добиться определённого уровня мастерства. Так что можно смело предположить, что если бы на заре их карьеры «битлов» бы вдруг переехал самосвал, то их место немедленно заняла бы другая команда, которая проделала весь тот же путь и писала бы очень похожие песни, так что история рока в целом не изменилась бы.

#### *Как формировался их стиль*

Умные продюсеры понимали, что для того, чтобы успешно конкурировать с американскими поставщиками музыкального товара, им необходимо создать собственный уникальный продукт, а посему начинается поиск собственного звучания, эксперименты со способами записи. Также и самим музыкантам даётся зелёный свет для художественного экспериментаторства. Так и формируется особый «ливерпульский» стиль (merseybeat). Усилия не пропали даром: битловская композиция «I Want to Hold Your Hand» впервые потеснила американских исполнителей в американских же хит-парадах и положила начало «британскому вторжению» на сцену США.

Кроме того, Эпстайн серьёзно занялся внешним видом «битлов» и их поведением на сцене. Леннон потом вспоминал, что продюсер заявил музыкантам: «Смотрите, если вы действительно хотите попасть на более высокие площадки, вам придётся измениться: перестаньте есть, ругаться и курить на сцене»<sup>3</sup>.

К сожалению, изложение истории «битлов» и иных рокеров слишком часто закидывается на фигурах самих музыкантов и их творчестве и не замечает тех сил, которые направляли их творчество и определяли его. Нам рассказывают сказки, написанные по шаблону «американской мечты»: вот жили-были такие простые бедные парни, которые любили заниматься музыкой и мечтали пролезть на вершину славы; так они хорошо об этом мечтали, что вдруг выдумали

необычный стиль и кучу замечательных песен; их полюбили, заметили, и вот они уже знамениты на весь мир, зарабатывают огромные деньги и бесятся с жиру, выбрасывая телевизоры из окон гостиниц... Однако не будем забывать про такой неотъемлемый элемент шоу-бизнеса (и бизнеса вообще), как контракт. Опутанные по рукам и ногам обязательствами, музыканты являются в прямом смысле частной собственностью своих менеджеров и компаний. Впрочем, на заре шестидесятых «битлам» до этого было ещё далеко, да и сама система шоу-бизнеса в Европе ещё только формировалась, ощупью выработывая свои механизмы и подгоняя друг к другу различные элементы.

Пока что звукорежиссёры ещё только изобретали те настройки аппаратуры, которые станут фирменным звуком «Битлз», а сама «ливерпульская четвёрка» выдавала на-гора песни про девчонок.

В связи с чем же произошёл перелом в творчестве «битлов», и благодаря чему их песни стали чем-то бóльшим, чем музыкой для танцуплек? Причины опять же стоит искать далеко за пределами черепных коробок самих «битлов».

#### *Почему именно шестидесятые*

После Второй мировой войны во всём мире растёт антикапиталистическое движение, авангардом которого становится молодёжь, преимущественно студенчество. Пик этого движения приходится на шестидесятые годы, а кульминацией становятся события «красного мая» в Париже в 1968 году. Кстати, обратите внимание, что именно в 1968–1969 годах выходят самые знаменитые альбомы «классического» западного рока (битловские «White Album» и «Abbey Road», «John Wesley Harding» Боба Дилана, «Waiting for the Sun» группы «Doors», «Crown of Creation» группы «Jefferson Airplane» и так далее). Мы ещё рассмотрим этот вопрос, а пока отмотаем ленту событий на пару лет назад.

Антикапиталистическое движение было крайне неоднородно по своему составу и идеям: от кондовых просоветских местных компартий, боровшихся за победу восточного блока в «холодной войне», до ситуационистов и хиппи, стремившихся низвергнуть власть мирового капитала при помощи художественных экспериментов или оккультных ритуалов. Общим было лишь ощущение, что капитализм — это плохо и так дальше жить нельзя. Его разделяли и студенты, и рабочие, и значительная часть интеллектуалов (в том числе творческая интеллигенция).

Вот как обобщает идеи молодых бунтарей шестидесятых Александр Тарасов: «Бунтующая молодёжь 60-х отрицала рутинную „цивилизацию“ корпоративной Америки — с её ханжеской .....

3. The Beatles Anthology. Chronicle Books, 2000. С. 67.

моралью, убогим интеллектом, расовыми пред-  
рассудками, конвейерной экономикой, пещерным  
антикоммунизмом, показной религиозностью,  
стандартизированным образом жизни, позити-  
вистским конформистским мышлением. Она тре-  
бовала создания нового общества — общества без  
репрессивной морали, без репрессивных поли-  
тических институтов, без примата конформизма,  
без игнорирования интересов личности, без отчу-  
ждения, общества, где творческая деятельность,  
самовыражение, самореализация таланта были  
бы в чести, а не в загоне. Независимо от того, к  
какому сообществу принадлежали бунтари — к  
хиппи, йиппи, „новым левым“, борцам за гра-  
жданские права, борцам за равноправие негров,  
пуэрториканцев, индейцев, чиканос, к рок-куль-  
туре, „параллельному кино“, „вне-бродвейскому  
театру“, „психоделической живописи“, движению  
за новый образ жизни (коммуны) или к „движению  
Иисуса“, — представления молодых бунтарей ради-  
кально отличались от представлений их отцов»<sup>4</sup>.

Эти настроения не могли не захватить и «бит-  
лов», ведь тогда звёзды рока не были ещё отделены  
от окружающей жизни заборами собственных  
вилл и бортами своих яхт. На битловском аль-  
боме «Rubber Soul» 1965 года уже появляются  
написанные Джоном Ленноном при некотором  
участии Пола Маккартни песни «Nowhere Man»  
и «The Word».

В первой из них высмеивается мещанин, обы-  
ватель, не задумывающийся над смыслом своей  
жизни.

Любовь, которая упоминается в песне «The  
Word» («Don't you know, the word is love?»), — это  
уже не пубертатная тяга к девочке, а нечто боль-  
шее. Чувство любви для молодёжи шестидесятых  
распространяется не только на полового партнёра,  
но на всё человечество, выражает новый принцип  
мирового устройства. Когда рокеры пели о любви,  
то они требовали отказа от всех войн, причём  
не только от войн между государствами, но и от  
«войны всех против всех», войны за место под  
солнцем, на которой основано капиталистическое  
общество.

Английский журналист Саймон Фрит дал такое  
описание настроениям молодёжи: «Возможно,  
атмосфера 67-го лучше всего может быть вы-  
ражена словом „оптимизм“. Люди — и особенно  
молодые — чувствовали, что всё может быть (и  
будет) лучше. Юность полагала, что может завое-  
вать весь мир; и музыка отражала настроение  
этого момента. <...> Музыка не стала символом  
ухода для разочарованного поколения; она стала

символом поколения, почувствовавшего способ-  
ность осуществить реальные перемены — социаль-  
ные, политические и личные»<sup>5</sup>.

«Моя семья — это все те, кто чужие слёзы ценит  
как свои собственные», — говорил кумир моло-  
дёжи шестидесятых Эрнесто Че Гевара. А один из  
идейных вдохновителей «новых левых» философ  
Эрих Фромм писал: «Любовь, которая может отно-  
ситься только к одному человеку, уже самим этим  
фактом доказывает, что она не любовь, а садист-  
ско-мазохистская привязанность. Возвышающее  
утверждение личности, заключённое в любви,  
направлено на возлюбленного как на воплоще-  
ние всех лучших человеческих качеств; любовь  
к одному определённом человеку опирается на  
любовь к человеку вообще».

Эту же идею выразили «Битлз» в песне «All  
You Need is Love», которая стала своеобразным  
гимном движения хиппи. Но стала не потому,  
что открыла какие-то новые идеи, а потому, что  
соответствовала уже сложившимся и укрепив-  
шимся убеждениям протестной молодёжи. Это  
важно понимать: рокеры не повелевали мнением  
аудитории, как это пытаются преподнести нам  
сегодня, а лишь откликались на него, стремились  
выразить. Те, кому удавалось сделать это предельно  
точно и ярко, и становились глашатаями поколе-  
ния. Не устану повторять простую, но абсолютно  
недоступную современным публицистам мысль  
Бертольда Брехта: «Ведомые ведут ведущих».

По мере того, как менялась западная молодёжь  
шестидесятых, менялись и рокеры. В 1968 году  
Джон Леннон в знак протеста против участия  
Великобритании в биафро-нигерийской войне  
возвратил правительству свой из четырёх орденов  
Британской империи, которые с такой помпой  
были вручены «битлам» в 1965 году премьер-мини-  
стром Вильсоном «за вклад в развитие британской  
культуры и её популяризацию по всему миру».

## Боб Дилан

Историки «Битлз» указывают на влияние на «бит-  
лов» творчества Боба Дилана, которое стало ощу-  
тимо уже в альбоме «Revolver» 1966 года. Сам  
Джордж Харрисон утверждал, что четвёрка заслу-  
шала записи американского фолксингера до дыр.  
Но и здесь мы должны присмотреться не к самому  
Бобу Дилану, а к тому, что стоит за ним. Боб Дилан,  
безусловно, талантливый автор, но не бывать ему  
столь популярным, если бы он не откликнулся на  
те проблемы, которые волновали молодёжь, и если  
бы он не предложил такое решение этих проблем,  
какое она (молодёжь) уже нашла.

## Наследие Джо Хилла

Боб Дилан пришёл в рок из фолксингерской  
среды, которая была гораздо более политизиро-  
ванной. Американский фолк как явление старше

4. Тарасов Александр. Молодёжь как социальный бульдозер.  
[http://saint-juste.narod.ru/buld\\_tup.html](http://saint-juste.narod.ru/buld_tup.html)

5. Цит. по: «Гражданская оборона» наступает, или Апо-  
логия нигилизма. Иов, 1989. «ДВР» № 8.

рок-энд-ролла, представителями этого направления были гораздо теснее связаны со «старыми левыми», с рабочей средой. Например, знаменитый фолксингер Пит Сигер состоял в коммунистической партии США. Фолксингеры—вроде наших бардов, но куда политизированнее и «зубастее». В отличие от Галича или Кима, они не просто критиковали или высмеивали режим, но открыто призывали слушателей его изменить.

Первым, если не по старшинству, то по значению, фолксингером считался Джо Хилл, творивший песни и историю ещё во время Первой мировой войны. Джо Хилл был не просто участником, но лидером американского рабочего движения и был расстрелян по сфабрикованному властями обвинению в 1915 году.

Песни для него были не просто искусством, но оружием политической борьбы. «Листовка, как бы хороша она ни была, читается только один раз. Песня же выучивается наизусть и повторяется многократно. И я твёрдо убеждён в том, что если кому-то удастся выразить несколько холодных, всем известных фактов в песне и одеть их в юмористические одежды, чтобы они утратили свою сухость, то он сумеет достучаться до гораздо большего числа рабочих, слыхком ограниченных и равнодушных для того, чтобы прочесть листовку или статью об экономике»<sup>6</sup>,—говорил он.

И его песни становились музыкальными листовками. Например, в песне «The Preacher and the Slave», написанной на мотив знаменитого религиозного гимна, он разоблачал стремление проповедников примирить угнетённых с несправедливостью, заставить их отказаться от борьбы за лучшую жизнь, обещая им посмертное воздаяние.

Long-haired preachers come out every night  
Try to tell you what's wrong and what's right  
But when asked how 'bout something to eat  
They will answer in voices so sweet

You will eat, bye and bye  
In that glorious land above the sky  
Work and pray, live on hay  
You'll get pie in the sky when you die

В сущности, эта песня стала прекрасной иллюстрацией тезиса Маркса о том, что «религия есть опиум народа». В другой знаменитой своей песне—«Casey Jones—the Union Scab»—Джо Хилл порицал штрейкбрехерство. Эта песня была переведена на русский язык, её исполнял Леонид Утёсов:

Кейси Джонс с машины не слезает.  
Кейси Джонс обычный держит путь.  
Кейси Джонс—покорный раб хозяев,  
Они ему повесили медаль на грудь.

После гибели Джо Хилла от рук правительства ему была посвящена также ставшая популярной песня

«I Dreamed I Saw Joe Hill Last Night», в которой выражена идея бессмертия народного героя (эта песня также была переведена на русский язык):

Убить Джо Хилла не смогли  
Ни петля, ни ружьё.  
Союз рабочих всей Земли—  
Бессмертие моё.

И знай, когда рабочий класс  
В последний выйдет бой,  
С друзьями будет среди вас  
Джо Хилл, всегда живой!

### *Боб Дилан и фолксингеры*

Именно продолжателями дела Джо Хилла считали себя американские фолксингеры Вуди Гатри, Джо Глэйзер, Пит Сигер, Фил Окс и другие. Они исполняли песни Джо Хилла и другие популярные народные песни, рассказывающие о нелёгкой жизни бедняков, а также сочиняли свои. Например, Вуди Гатри написал песню «Miss Pavlichenko», в которой восхищался героизмом советской женщины-снайпера, а Пит Сигер—песню «Big Muddy», в которой говорил о том, что лидеры США завели страну в трясины и пора бы перестать им подчиняться.

Сам Боб Дилан признавал большое влияние Вуди Гатри на своё раннее творчество. Большая часть репертуара Дилана поначалу состояла из песен Гатри. У него Дилан заимствовал гитарные приёмы, подражал его манере пения.

Песни фолксингеров были порой плакатны, но просты и понятны, они были не способом развлечься, а призывом к действию. Даже когда они исполняли песни неполитического содержания, общественные, политические взгляды исполнителей окрашивали эти песни. Вообще, сам факт посещения концерта политически активного фолксингера уже являлся определённым выбором, тем более что многие песни на концертах исполнялись хором.

Посему считалось, что фолк предназначен для думающей, политически активной аудитории, а рок-энд-ролл—для дураков и конформистов. Вот почему переход Боба Дилана в стан рок-энд-ролла и выступление в сопровождении электрических инструментов многие сочли предательством, капитуляцией перед масскультом. Рок-выступление Дилана на фолк-фестивале в Ньюпорте было оспорено, а на концерте в Манчестере из толпы раздался возглас: «Иуда!»

В начале шестидесятых Боб Дилан выступал в одиночестве, аккомпанируя себе на гитаре и губной гармошке. Он исполнял как народные песни вроде «Lonesome River Edge» или «Back Door

6. Письмо издателю газеты «Солидарность» (Solidarity) от 29.11.2014.

Blues», так и собственные, острей которых было направлено против социальной несправедливости и войн,—например, «Masters of War» и «With God on Our Side». В последней песне высмеивается ханжество, с которым организаторы войн всегда объявляют своим сообщником Господа Бога, а также кратко описываются чёрные страницы истории США —от геноцида индейцев до готовности обрушить ядерное оружие на советских людей. Откликом на Карибский кризис, предостережением против ядерной войны стала и песня «A Hard Rain's a-Gonna Fall».

Популяризатором творчества Дилана стала фолк-певица Джоан Баэз, с которой Дилан был тогда помолвлен.

### *Зенит славы и переход к року*

Альбомы 1964 года «The Times They Are a-Changin'» и «Another Side of Bob Dylan» ещё шире раскрыли талант Дилана и подтвердили его протестную, бунтарскую позицию. Например, песни «Blowin' in the Wind» и «The Times They Are a-Changin'» стали гимнами левой молодёжи. Сегодня официозные писаки пытаются выставить Боба Дилана тех лет пламенным борцом за «либеральные ценности», но это совершенная чушь. Молодёжь, которая подпевала песням Дилана, активно боролась с буржуазным обществом и презирала либеральную риторику. То, что в итоге вместо революции и построения социалистического общества они получили лишь ряд либеральных реформ и чуть более расширенные гражданские права, вовсе не означает, что именно это они и ставили своей конечной целью. Молодёжь искала не мелких улучшений внутри существующего общества, а коренной переделки самого этого общества, изменения его основ. Вот почему «перемены», о которых поёт Дилан тех лет, обретают в его песнях космический масштаб и сравниваются со «вторым пришествием».

В текстах дилановских рок-песен чувствуется влияние поэзии Джона Китса и Артюра Рембо, что проявляется в усложнении, углублении литературных образов, обогащении языка. Однако здесь уже проявляется определённая двойственность. Если Рембо был духовным наследником Французской революции, участвовал в восстании Парижской коммуны, был ярким противником буржуазии и врагом мещанства, то Китс был певцом собственной души, заикленным на своём внутреннем мире, чуждым гражданским или гуманистическим чувствам. Конфликт между общественной и узкоиндивидуальной установками должен был однажды разрешиться в ту или иную сторону. Ну а пока новый характер поэзии потребовал новой музыкальной формы.

Вообще, Дилан собирался исполнить свои песни в сопровождении рок-группы ещё в 1963 году при

записи альбома «The Freewheelin' Bob Dylan», но продюсеры (о влиянии которых на творчество западных рок-музыкантов никогда нельзя забывать) не допустили этого. Шоу-бизнесмены, ведавшие делами Дилана, изменили своё отношение к року на рубеже 1964 и 1965 годов, после того как дилановские песни, сыгранные рок-группами, например, «Mr. Tambourine Man» в исполнении «The Byrds», поднялись на вершины американских хит-парадов.

Стоит отметить, что переход из сообщества фолксингеров к поп-культуре был в том числе намечен и расставанием с Джоан Баэз и бурным романом с Эди Седжвик — светской львицей, актрисой киностудии Энди Уорхола.

### *В новом качестве*

Перейдя в стан рок-энд-ролла, Боб Дилан показал, что и в «электричестве» можно исполнять социально заострённые, протестные песни.

На альбоме 1965 года «Highway 61 Revisited», первом полноценном роковом альбоме Дилана, появляется песня «Tombstone Blues» — поток метафор, в числе которых Джек-потрошитель в роли председателя Торговой палаты, а также босоногая мать, работающая на фабрике. Сама форма организации текста в виде потока образов неплохо подходила для отражения того, что происходило в головах обывателей: окружающая действительность представлялась им карнавалом абсурда. В подражание этой песне впоследствии Майк Науменко создаст свой «Пригородный блюз», а Борис Гребенщиков — «Древнерусскую тоску».

В песне «On the Road Again» с альбома «Bringing It All Back Home», вышедшего в том же году, Дилан изображает американское общество в виде дома, в котором живут сумасшедшие, и заканчивает песню словами: «И ты ещё спрашиваешь, почему я не живу здесь? А я удивляюсь, почему ты не уезжаешь». Конечно, автор имеет в виду не эмиграцию, не переезд в другую страну, и слушатели это отлично понимали.

Таким образом, можно констатировать, что переход от фолка к року позволил певцу освободиться от традиций и требований музыки рабочего протеста, позволил таланту Дилана расцвести; если сравнить прозрачную ясность и даже некоторую наивность песен вроде «Blowing in the Wind» или отчётливую публицистичность «Masters of War» со сказочной пестротой «Changing of Guards» или метерлинковской загадочностью «All Along the Watchtower», то становится очевидным, что Дилан вышел на совершенно новый уровень творчества и открыл в своём таланте новые грани.

Но, вместе с освобождением от идейных и художественных рамок движения фолксингеров, творчество Дилана стало и более бесформенным, его

позиция стала скрываться за цветистостью фраз и усложнённостью символов и метафор.

Например, в песне «I Wanna Be Your Lover» внезапно всплывают Федра и Распутин. Зачем? Бог весть. Автор щеголяет эрудицией и предлагает слушателю сыграть с ним в «Что? Где? Когда?» — угадать, какое отношение перечисляемые персонажи имеют к соседним строчкам песни. Угадали? Молодцы. Выводов делать не нужно — пора переходить к следующей песне.

Метафоры становятся самоцелью, их разгадывание превращается для слушателей в забавную игру, которая подменяет собой размышления над мыслью и позицией автора. По проторённой Диланом дорожке ринулись многие рокеры, превратившие своё творчество в яркий иллюзион; наиболее последовательным русскоязычным подражателем Боба Дилана стал Борис Гребенщиков, получивший за это прозвище Боб и сфотографировавшийся для обложки альбома «Все братья — сёстры» со сборником дилановских текстов в руках.

Итак, Дилан ярко и образно критикует западное буржуазное общество, используя для этого весь арсенал новейших музыкальных средств. Но какой выход он предлагает? Пока Дилан был фолксингером, само собой подразумевалось, что он разделяет методы своих собратьев по гитаре. Фолксингеры же являлись членами различных коммунистических и социалистических движений. В большинстве своём они выступали за организацию общественного давления на правительство при помощи демонстраций и иных массовых акций в целях проведения социалистических преобразований, а также продвижения кандидатов-социалистов на руководящие государственные посты. Отсюда призывы к солидарности и миру в таких песнях, как «We shall overcome» и «Which side are you on?». Пожалуй, наиболее радикальную позицию среди них заняла Малвина Рэйнолдс (будущий автор песен для «Улицы Сезам»), сочинившая песню «It isn't nice», в которой заявляла, что невозможно добиться перемен, придерживаясь рамок закона.

It isn't nice to block the doorway,  
It isn't nice to go to jail,  
There are nicer ways to do it,  
But the nice ways always fail.

В песне она прямо заявляла, что власти в борьбе с левыми ведут себя отнюдь «не мило» и с лёгкостью нарушают собственные законы, когда им это надо. Однако Рэйнолдс призывала не к ответному насилию, а лишь к более смелой агитации, не более того.

Дилан свёл счёты со своим прошлым и посмеялся над прямолинейностью и политизированностью американских бардов, в песне «Desolation Row» обронив:

Everybody's shouting  
“Which side are you on?”  
And Ezra Pound and T.S. Eliot  
Fighting in the captain's tower  
While calypso singers laugh at them.

### Эстетство, религия, шоу-бизнес

Но стоит отметить, что разрыв с прежней аудиторией и товарищами по сцене дался Дилану не так-то легко. После трёх хитовых роковых альбомов («Bringing It All Back Home», «Highway 61 Revisited», «Blonde on Blonde») он пережил серьёзный творческий кризис, так что, воспользовавшись произошедшим несчастным случаем (или только слухами о таковом), на некоторое время исчез с глаз публики. А уже следующий альбом «John Wesley Harding» был определённой данью прошлому — тексты его стали проще, мелодии спокойнее, с налётом фолка и кантри.

И всё-таки Дилан сделал свой выбор — в пользу рок-сцены и большого шоу-бизнеса. Изменил ли он свои идейные установки? Конечно, ничего нового певец изобрести не мог, он мог лишь подержать одну из уже существовавших позиций. Какие же методы борьбы с властью денег, полицейским террором и разнузданностью войн применяла молодёжь тех времён?

Помимо легальных методов политической борьбы, за которые стояло большинство фолксингеров<sup>7</sup>, существовал революционный путь партизанской борьбы, продемонстрированный всему миру Фиделем Кастро и Че Геварой, существовал путь индивидуального террора, по которому пытались идти отдельные группы, вроде RAF и «Weathermen». Всё это были методы борьбы, изменения мира, исправления его несовершенств. Существовал путь капитуляции и бегства — в религию, в наркотики, в эстетство.

Легко догадаться, какой из двух путей, борьбы или бегства, был менее опасен для истеблишмента и к какому из них власть настойчиво подталкивала молодых бунтарей. Сам Боб Дилан пошёл по религиозной тропинке. Несправедливости капиталистической системы он противопоставил мир индивидуальных мистических переживаний, религиозное морализаторство, то есть стремление накормить себя и окружающих тем самым «небесным тортиком» («Pie in the Sky»), о котором в своё время предостерегал рабочих Джо Хилл.

Кстати, Боб Дилан своеобразно отдал дань этому великому певцу в песне «I Dreamed I Saw

.....  
7. Отмечу, что, конечно, не абсолютно все фолксингеры придерживались левых, антикапиталистических взглядов. Правительство и церковь пытались возвращать своих собственных карманных менестрелей, но, как ни странно, они всё же оставались *маргиналами* в той обстановке общественного подъёма.

St. Augustine» на альбоме 1968 года «John Wesley Harding». Конечно же, эта песня является перделкой знаменитой «I Dreamed I Saw Joe Hill last night», только на место рабочего лидера, отдавшего жизнь в борьбе за счастье угнетённых, автор ставит церковного проповедника.

I dreamed I saw St. Augustine  
Alive as you or me  
Tearing through these quarters  
In the utmost misery

Кстати, ещё один почитатель творчества Дилана, автор текстов песен группы «Nautilus Pompilius» Илья Кормильцев, почти дословно перевёл эту песню, заменив только главного персонажа, Августина, на Христа—так что у него получилось «Мне снилось, что Христос воскрес». Обратите внимание, что стихотворный размер песни Кормильцева абсолютно совпадает с ритмом песни Дилана и, соответственно, песни о Джо Хилле. Мало того, Кормильцев ещё раз возвратился к этому тексту Дилана в песне «Труби, Гавриил, труби!».

Конечно, Блаженный Августин Дилана выступает обличителем современного общества, бессребреником и мучеником. Но герой песни, а вместе с ним и Боб Дилан критикуют капитализм с религиозных позиций, от имени христианской нравственности.

### *Не на высоте религии и рок-культуры*

Многие религиозные проповедники шестидесятых, как и певцы, тоже были настроены антикапиталистически: одни—искренне, другие—чтобы удержать паству.

Достаточно вспомнить такое явление двадцатого века, как «теология освобождения»—учение, доказывавшее, что всякий христианин обязан быть революционером. Например, католический священник Оскар Ромеро с позиций христианства выступал против войн, социального неравенства. Справедливость он ставил выше церковной субординации. «Я готов на всё ради единства церкви, но я не могу идти против своей совести»,—говорил он. За непримиримость своих взглядов и популярность в народе он и был убит агентами ЦРУ.

Впрочем, до такой высоты христианской нравственности Боб Дилан не поднялся. Его христианство было куда более умеренным и уважаемым. Видимо, аморфность позиции (при бесспорном поэтическом таланте) и позволила Дилану получить огромную популярность среди людей различных взглядов и жить долго и счастливо, заработать кучу денег, пользоваться благосклонностью властей и получать от них всевозможные награды, в то время как более неистовые и принципиальные рокеры умерли молодыми.

В 1978 году Дилан объявил, что заново открыл для себя христианство, его альбомы начинают

напоминать сборники церковных гимнов. Но и в этом повороте мы можем видеть дыхание эпохи: левое движение в США и Европе выдохлось, группки радикалов были разгромлены, массовые движения потеряли свою массовость, старшее поколение идеологов сошло в могилу, бывшие молодёжные лидеры пересели в чиновничьи или менеджерские кресла, в Советском Союзе царил «застой». Потерпевшие поражение дети искали способа примириться с миром отцов. Религиозный эскапизм предоставлял им такую возможность.

Кстати, даже сама природа поэтического таланта Дилана может быть отчасти объяснена его христианскими взглядами и жидкостью политических убеждений. Обратите внимание на особенности стилей других религиозных авторов, например, Честертона или Гребенщикова. Вычурность и чрезмерная усложнённость фраз Честертона, его утомительное многословие и постоянные парадоксы или многослойное нагромождение цитат в песнях Гребенщикова вызваны тем, что им, в сущности, нечего сказать. Причём не только публике, но и самим себе. Приблизиться к своим кумирам вплотную—это значит разглядеть их искусственность, придуманность. Кстати, именно воспевать Диланом Блаженный Августин сказал своему Богу: «Если бы я увидел себя, я бы увидел Тебя»,—видимо, не догадываясь, насколько атеистически звучит эта мысль. Пристальный и прямой взгляд на Творца открывает, что Он сам является творением—созданием фантазии верующего. Отсюда у религиозных писателей эта ситуация притяжения-отталкивания: они, с одной стороны, постоянно пишут о предмете веры, пытаются приблизиться к нему, но одновременно и скрывают лик божества за множеством масок-аллегорий, удаляются от него на почтительное расстояние, опутывают предмет веры многослойной пёстрой шелестящей обёрткой слов, образов.

Как когда-то фолксингеров, на этот раз Боб Дилан предал протестный рок. Многие бывшие поклонники и коллеги-рокеры обвинили Дилана в ханжестве. Джон Леннон откликнулся на его песню «Gotta Serve Somebody» о служении Богу композицией «Serve Yourself»:

You say you found Jesus Christ, he's the only one  
You say you've found Buddha sittin' in the sun  
You say you found Mohammed facin' to the East  
You say you found Krishna dancin' in the street

Well there's somethin' missing in this God Almighty stew  
And it's your mother  
You got to serve yourself  
Nobody gonna do for you.

Боб Дилан докатился по пути религиозной благодати до того, что в 2009 году выпустил диск рождественских песенок. Критики расхвалили релиз,

заодно сравнил Дилана с фолксингером Бёрлом Айвзом<sup>8</sup>. И это сравнение весьма символично, ведь Бёрл Айвз сначала дружил с американскими коммунистами, но как только оказался в чёрных списках, отрёкся от своих друзей, а на некоторых и наступал в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, после чего отказался от политики и принялся петь рождественские песенки. Зато и карьера Айвза пошла в гору, и награды всяческие подоспели. Так что сравнение с Айвзом, может быть, и преподносилось критиками как похвала, но Боба Дилана должно было бы насторожить.

## Ведомые ведут ведущих

Однако Боб Дилан, при всём своём непостоянстве и скрытом конформизме, всё же остаётся выдающимся поэтом, он выразил множество нюансов чувств и мыслей американца двадцатого века, хотя это именно оттенки и нюансы — главного он предпочитает не касаться. Он может заявлять ту или иную позицию в своих интервью, но песни его остаются достаточно абстрактными и идейно расплывчатыми, что и делает их приемлемыми для любых площадок и любой аудитории.

Повторюсь, ведомые ведут ведущих, и описанный поворот в творчестве Дилана был обусловлен кризисом рабочего, профсоюзного движения, кризисом «старых левых» и увлечением молодёжи карнавальными формами протеста, ростом эскапистских настроений.

Если переганной является отличным удобрением для цветов, то и рок-культура расцвела благодаря разложению молодёжного протеста, переходу его в чисто культурные формы. Помните, «мечтатели» Бертолуччи задавались вопросом, почему во Франции нет знаменитых рок-групп? Не потому ли, что французское студенчество в 1968 году дралось на баррикадах, то есть было поглощено реальной борьбой за изменение окружающего мира, в то время как молодёжь Англии смотрела на них со стороны и наигрывала на электрогитарах?

«Пока народ танцует — он не опасен», — эту мысль Меттерниха отлично (хотя и с различной скоростью) усвоили правительства различных западных государств и открыли шлюзы для творческого самовыражения молодёжи, пусть даже это творчество где-то и оскорбляло вкус добропорядочных граждан. Уж лучше допустить эпатаж, пусть лучше молодые бунтари оскорбляют существующий порядок словом, но не делом. «Мы переберёмся и станем как вы», — иронично отметил шахназаровский курьер. Так оно и вышло.

## «Аквариум» — недоразгаданная тайна

Мифология группы «Аквариум» приписывает Борису Гребенщикову и его команде два подвига: 1) борьбу с советской идеологией и 2) пропаганду

религии в стране научного атеизма. Однако если бы кто похвалил БГ за это в начале восьмидесятых, тот бы, наверное, посмеялся или обиделся. Даже из комсомола Гребенщиков вышел не добровольно, а был исключён, да и то не за какое-то протестное поведение, а по чистому недоразумению: на тбилисском рок-фестивале из-за плохого качества аппаратуры жюри вместо строчки «выйти замуж за Ино» услышало «выйти замуж за сына» и сочло это пропагандой инцеста. При этом в созданный под патронажем комсомола (и с подачи КГБ) ленинградский рок-клуб «Аквариум» был принят одним из первых. А главный соратник и соавтор Гребенщикова Анатолий Гуницкий и вовсе вошёл в совет этого рок-клуба. «Аквариум» активно выступал, в том числе на концертах под коммунистическими лозунгами, и не встречал в этом никаких помех и не видел в этом никакой проблемы.

В 1983 году главное молодёжное издание, «Московский комсомолец», признало «Аквариум» группой номер три в СССР, в 1984 группа уже заняла в этом рейтинге второе место, а в 1987 году журнал «Юность» объявил «Аквариум» группой номер один в Союзе. На протяжении восьмидесятих группа буквально не вылезает из телевидения, раздаёт интервью и даже снимается в кино. Не всякому писателю или художнику так везло, будь он хоть трижды коммунистом. Так что позднейшие заявления участников и историков группы о каком-то там «подполье» звучат не только необоснованно, но даже нескромно: а чего им ещё было надо — чтобы Горбачёв на подтанцовке сплясал?

Когда «Аквариум» только начинался, в песнях Бориса Гребенщикова не было ничего не только антисоветского, но и мистического. Их смысл хотя и был изложен довольно заковыристым языком, однако вполне укладывался в рамки советской идеологии периода «застоя».

Возьмём один из первых релизов «Аквариума» — «Синий альбом» 1981 года.

В самом деле, что такого потустороннего или протестного в песне «Герои рок-н-ролла» («Молодая шпана»)?

Ну, сетует автор на то, что не видит вокруг себя талантливой молодёжи. В СССР постоянно говорили о «воспитании достойной смены» и тому подобное. Хотя в «Пионерскую правду» этот текст отправлял.

Текст песни «Чай» («Гармония мира не знает границ — сейчас мы будем пить чай») вообще напоминает бытовую зарисовку.

Что непонятного в песне «Железнодорожная вода»?

.....  
8. Bob Dylan takes the Christmas spirit to “Heart”.  
[http://usatoday30.usatoday.com/life/music/reviews/2009-10-12-dylan-christmas-album\\_N.htm](http://usatoday30.usatoday.com/life/music/reviews/2009-10-12-dylan-christmas-album_N.htm)

Мне нравится лето тем, что летом тепло.  
Зима мне мила тем, что замёрзло стекло.

Разве что не так уж очевиден смысл самого образа «железнодорожной воды». Но это не от скрытности или сложности, а, скорее, от невнятности образа. Как позже объяснял сам Гребенщиков, образ «железнодорожной воды» родился в его сознании под впечатлением от света ночных фонарей, который причудливо отражался на рельсах Финляндского вокзала. Просто вместо того, чтобы разъяснить этот образ, развернуть его до метафоры, Гребенщиков предпочёл напустить психоделического тумана.

Да, и ещё в этой песне есть слова: «...голый в снегу при свете полной луны»,—которые принято интерпретировать как намёк на практику дзэн. Есть пара песен, отсылающих к растафарианству («Рутман», «Единственный дом»), но они скорее напоминают стилизации.

Разве всё это идёт в сравнение, например, с песенками Дольского или Окуджавы, которые куда сильнее отклонились от коммунистической идеологии вправо и гораздо смелее двинулись навстречу религиозным настроениям или ностальгии по царской России?

Дольский ещё в 1970 году в песне «Господа офицеры» поминал и «суд Божий», и «господ офицеров—голубых князей». Булат Окуджава в 1976 году на вечере поэзии в Лужниках преспокойно исполнил свою «Грузинскую песню», в которой есть и Бог, и «синий буйвол, и белый орёл, и форель золотая». А ведь ни Окуджава, ни Дольского не назовёшь ни диссидентами, ни борцами за идею—обычные вполне официозные барды своего времени.

Я говорю это всё к тому, что не стоит, разглядев в песнях раннего «Аквариума» что-то эдакое, не совсем похожее на гимн СССР, тут же записывать участников группы в бунтари. Если посмотреть на творчество этой рок-группы (да и многих других) в более широком контексте, то есть хотя бы на фоне творчества признанных советских авторов, то становится очевидно, что в плане текстов, смысла песен рокеры держались от границы дозволенного на почтительнейшем расстоянии и делали новый шаг в её направлении не раньше, чем другие эту границу отодвигали.

Можно заявить, что запрет распространялся не на слова, а на звук, что запрещён был сам роковый стиль. Но надо сказать, что именно «Синий альбом» исполнен в мягком камерном стиле, ничего раздражающего слух советского обывателя в нём не было: акустическая гитара, бонги, губная гармошка. Это было обусловлено как техническими причинами (отсутствие электрических инструментов), так и причинами идейными (увлечение членов группы творчеством Боба Дилана и музыкой регги).

Кстати сказать, даже кумир Бориса Гребенщикова Боб Дилан на тот момент уже на всю

голову бокел христианством. Его альбом 1980 года «Saved» буквально напичкан христианскими проповедями, в то время как Гребенщиков до начала восьмидесятых всё ещё держит в своём творчестве дистанцию по отношению к религии.

Как правило, рокеры преследовали за незаконную экономическую деятельность, то есть проведение подпольных концертов, где со слушателей взимались деньги. Действительно, даже за квартирный концерт популярный исполнитель получал неплохие деньги, и этот вид дохода мог составлять солидную (если не основную) часть его заработка. Такая деятельность была запрещена советским законом, преследовалась и каралась. На нелегальные концерты милиция устраивала облавы. Но лично Гребенщикову они были не страшны: он имел неплохие связи и нередко узнавал об облавах заранее.

Но вернёмся к песням. Со временем они становятся всё более вычурными в плане текстов, теперь Гребенщиков подражает не раннему Бобу Дилану, а... позднему Бобу Дилану. У него Гребенщиков заимствует приём нагромождения цитат, которым БГ начинает пользоваться, чтобы оглушить, подавить слушателя, прикрыть хитросплетениями отсылку бедности содержания и создать иллюзию некоего потаённого смысла, до которого слушателю якобы никогда не добраться. Поскольку текст воспринимается на слух, то аудитория успевает расшифровать лишь часть гребенщиковских шарад, и после прослушивания песни у неё остаётся приятное чувство прикосновения к некой неразгаданной тайне.

Вообще, говорить о том, какой смысл вкладывал Борис Гребенщиков в свои песни, довольно трудно, потому что, несколько раз поймав его, мягко говоря, на довольно буквальном подражании другим авторам, начинаешь сомневаться: а не является ли и эта строчка и этот образ очередным заимствованием?

Однако жизненным материалом для всех этих песен служила жизнь обычного представителя богемы, в них постоянно упоминаются домашние концерты, пьянки, хождение в гости и непрерывные встречи-расставания с девушками.

Сегодня на редкость задумчивый день,  
А вчера был дождь, играть было лень.  
Наверное, завтра; да, завтра наверняка;  
Во славу музыки  
Сегодня начнём с коньяка...  
(«Мой друг музыкант»)

Там, где я пел, ты не больше чем гость,  
Хотя я пел не для них.  
Но мы станем такими, какими они видят нас,—  
Ты вернёшься домой,  
И я домой,  
И все при своих.  
(«Гость»)

И так до бесконечности. Причём чем более любой певец «профессионализируется», тем более он замыкается в кругу этой самой профессиональной деятельности и начинает петь о том, как певец поёт песни, да о том, как развлекается после концертов. В лучших своих вещах этой поры («Мой друг музыкант», «Иванов») Гребенщиков поднимается до критики бездумного богемного житья-бытья, но в конечном итоге оправдывает богемную среду тем, что она порождает искусство. Искусство, по Гребенщикову, в оправдании не нуждается, оно хорошо безотнositельно к тому, каково его качество и приносит ли оно хоть какую-то пользу окружающим. Впрочем, это тоже не его выдумка. Подобные идеи, восхваления некоего абстрактного искусства, образа художника-чудоддея, идеалистическая вера в преобразующую силу искусства, которая способна исправить мир безо всяких революций, уже повсю раздавались в советском искусстве и отражали кризис официальной идеологии.

Собственно, не о том же ли говорили Стругацкие в «Гадких лебедях», представив в качестве преобразователей всего мира учителей-интеллигентов (хотя бы и с суперспособностями)?

Да и среди рокеров Гребенщиков в превозношении представителей искусства был не одинок — вспомните Константина Никольского с его «Музыкантом» и Алексея Романова и его «Городок».

Конечно, идея преобразования мира исключительно силами искусства (или педагогики) очень заманчива. Тут не нужно ни долгой и жертвенной политической борьбы, ни отвоевания власти у более сильного противника — просто выходишь на подиум и «нажимаешь ногой на мощный фуз». Красота!

Кстати, эта идея таит в себе и элемент презрительного отношения к окружающим: как же, они ни стихов доселе не слыхивали, ни музыки, а теперь гений-музыкант им сыграет что-нибудь лирическое, и люди за ним, как за пророком, хоть на край света пойдут. Нет уж, извините, чтобы люди за тобой пошли, нужно, во-первых, перелопатить гору книг, изучить целый ряд гуманитарных дисциплин, во-вторых, глубоко понять этих самых людей, понять их самые главные, самые неотложные нужды и заветные мечты, и, наконец, в-третьих, упорным трудом на деле доказать, что ты не трепач, что ты готов за народное счастье жизнь положить. А герои рок-энд-ролла зачастую даже элементарно не в состоянии бросить пить. В какую светлую даль за ними идти? Дальше кабака не уйдёшь.

Не сомневаюсь, что Гребенщиков от многих собратьев по сцене выгодно отличается в плане образованности и начитанности, но всё же в идейном плане он всегда оказывался вторичен по отношению к другим авторам и выступал лишь

более или менее успешным транслятором уже открытых идей.

При всём вышесказанном, я не хочу сказать, что песни Гребенщикова и ему подобных плохи. Всё относительно. Борис Борисыч проигрывает в таланте своим предшественникам бардам (как американские рокеры кое в чём уступали фолксингерам) или поэтам вроде Евтушенко и Рождественского, зато творчество «Аквариума» превосходит почти все песни современной попсы (к попсе отнесём и большинство современных рокеров). Всё-таки в начале восьмидесятых популярность гуманистических идей в мире была ещё достаточно высока, США не установили мировую гегемонию и культ потребления, так что даже индивидуалист и сноб тех времён выглядел и звучал гуманнее современных авторов. Например, сегодня строчка «Дайте немного воды сыновьям молчаливых дней» звучит как откровение: надо же, автор не для себя просит и не для своей подруги, а для других людей, за всё поколение радеет! Кстати, тема песни «Сыновья молчаливых дней» вполне традиционна для советского искусства восьмидесятых: речь идёт о поколении времён культа личности, заботы и покорность которого осуждали ещё шестидесятники.

По мере развёртывания перестройки, когда гласность была декретирована сверху, вместе со всеми стал смелеть и Гребенщиков, да и то с оглядкой и не в первых рядах. С 1985 года, который считается началом перестройки, в песнях Гребенщикова начинает всё настойчивее появляться образ весны, противопоставляемой зиме.

Сегодня принято считать, что БГ чудесным образом прозрел предстоящий развал «тоталитарного Союза» и наступление рыночного рая, в котором мы до сих пор киснем. Однако, повторюсь, достаточно хотя бы поверхностно познакомиться с публицистикой и искусством тех лет, чтобы увидеть: на первых этапах перестройка подавалась народу в виде второй хрущёвской «оттепели», и именно так её понимало подавляющее большинство интеллигенции. Тогда были выпущены на экраны многие снятые в шестидесятых фильмы (например, в первоначальном, неурезанном виде вышли «Тугой узел» и «Застава Ильича»), было снято табу с имени Хрущёва, вышло несколько посвящённых ему книг (например, «Хрущёв Никита Сергеевич. Материалы к биографии», в которой представлены отзывы Михаила Ромма, Андрея Вознесенского, Роя Медведева). Интеллигенция такую трактовку разделяла и поддерживала. А поскольку рокеры относились всё-таки к наименее образованной (в силу молодости, богемного образа жизни) части интеллигенции, то они оказывались, как правило, наиболее зависимыми от идеологического «мейнстрима». Отмечу, что, к примеру, текстовик группы «Водопады имени

Вахтанга Кикабидзе» прямо называл тогда Хрущёва своим политическим кумиром.

В сознании советских людей выстраивалась такая схема: Октябрьская революция — это «весна»; затем следуют сталинские «заморозки»; потом хрущёвская «оттепель»; потом брежневский «застой», то есть снова «заморозки»; и вот, наконец, перестройка — новая «весна», то есть возврат к ленинским традициям (обратите внимание, что альбомы группы «ДДТ» 1990 и 1992 года называются «Оттепель» и «Актриса Весна»).

И Гребенщиков, конечно, хотя и был уже тогда парнем начитанным, но исключения из общей массы советской интеллигенции не составлял. Так что его строки «Это просто наши танцы на грани весны» и «Я начинаю движение в сторону весны» понять немудрено. Наконец, с этой точки зрения вполне прозрачны образы «детей декабря» и «полярников»:

Боже, помилуй полярников с их бесконечным днём,  
С их портретами партии, которые греют их дом;  
С их оранжевой краской и планом на год вперёд,  
С их билетами в рай на корабль, идущий под лёд.  
(«Боже, храни полярников»)

Интеллигенция (рокеры в том числе) принимала перестройку восторженно, чутко прислушивалась к её лозунгам и на разные лады их перепевала. Но, повторю ещё раз, на первых порах перестройка воспринималась как вторая «оттепель».

Конечно, нельзя не обратить внимание и на элементы правой идеологии, которые начинают появляться в песнях Гребенщикова с середины восьмидесятых и впоследствии только усиливаются. Хотя крик «Право руля!» для его лирического героя всё ещё кажется диким (см. песню «Комната, лишённая зеркал»), но он уже настойчиво хочет «вернуться домой». Этот призыв к возврату звучит в песнях Гребенщикова неоднократно. Очевидно противоречие: с одной стороны, он хочет двигаться вперёд, к «весне», а с другой — жаждет вернуться назад, в некий «дом». О каком «доме» идёт речь?

В первую очередь, конечно, о корнях, о деревне, о старой крестьянской Руси, о традиционной народной культуре и быте. Обратите внимание на песни «Держаться корней», «Серебро Господа моего» или «Деревня».

Я уезжаю в деревню, чтобы стать ближе к земле.  
Я открываю свойства растений и трав.  
Я брошу в огонь душистый чабрец, —  
Дым поднимается вверх, и значит, я прав.

Обратите внимание, что лирический герой в этой воображаемой деревне вовсе не работает, а только

нохает цветочками да плетёт веночки, как на полотнах сентименталистов. Похоже, что он не знает и не желает знать, что такое настоящая русская деревня, особенно дореволюционная.

Речь идёт не только о беспросветной темноте и вырождении, но и о социальных противоречиях, которые подтачивали изнутри российскую деревню. Скрытая вражда, пронизывавшая деревню сверху донизу, прорвалась открытой войной после революции 1917 года.

Позволю себе привести одну цитату, на этот раз из исторической книги: «Голод, эпидемии умерщвляют сотни тысяч людей при полном молчании образованного общества. В газетах пишут о пирах великосветских кутил, курят фимиам новым хозяевам жизни — денежным мешкам, сплетничают о похождениях актрис, а деревня умирает. Да разве они могут написать, что при освидетельствовании новобранцев пятая часть крестьянских сынов признаётся „негодной к службе в армии по состоянию здоровья“? Разве напишут в газете о том, что из крестьянских изб уползают клопы, — хозяева так отошали, что насекомые недоедают? Разве осмелится кто рассказать о деревенских хатах, стоящих без соломенных крыш, скормленных скоту, и о скотине, не имеющей силы встать на ноги от такой кормёжки?»<sup>9</sup>

Откуда же у Гребенщикова его фантастический, розовый взгляд на деревенское житьё? Начнём с того, что в советской литературе мощно о себе заявило литературное течение «деревенщиков», которые, с одной стороны, противопоставляли деревню обуржуазившемуся городу, а с другой, начали «праветь» ещё с семидесятых годов. Помните «Матрёнин двор» Солженицына, «Прощание с Матёрой» Распутина. К восьмидесятым годам образ гибнущей, но вожделенной деревни уже прочно укрепился на телеэкранах. Почти в каждом мультыке, в каждом фильме фигурировал эпизод с «домиком в деревне», в который герой приезжал отдохнуть душой после городских передряг. Навскидку вспоминаются фильм «Противостояние» с эпизодом про мать-старушку, которая вечно ждёт погибшего сына в деревенском домике, мультфильмы «Бабушкин урок» и «Бабушкин сундук», поздние рассказы Шукшина.

Кстати, у того же Шукшина, наряду с рассказами о деревенских родителях, которые ждут возвращения городских детей, о деревне, противопоставляемой суматошному городу («Игнаха приехал», «И разыгрались же кони в поле»), есть и произведения, проявляющие интерес к наследию христианства, пока ещё исключительно с точки зрения защиты культурных памятников («Крепкий мужик», «Мастер»).

Вот и Гребенщиков — хотя в деревню так и не переехал, зато начал активно вставлять в свои песни различные отсылки к православному религии:

9. Прокофьев В. Андрей Желябов. жзл. М.: Молодая гвардия, 1960. С. 212.

то церковный хор фоном пристроит, то вернёт в текст фразу «Господи, спаси мою душу», а то и целую строчку по-церковнославянски отчебучит. Но, несмотря на все эти полупоклоны и недореврансы в адрес христианства и православной религии, примерным исполнителем церковных обрядов и регулярным посетителем церкви Гребенщиков так и не стал. Как и большинство перестроечных интеллигентов, он воспринимал христианство как некое нравственное учение, а церковную обрядность воспринимал с чисто эстетической, культурной точки зрения. То есть храм—это красивая архитектура, иконопись—это красивая живопись, церковное пение—это красивая музыка. И только.

Как писал ещё в начале двадцатого века Максим Горький, «религиозные наши мыслители из интеллигентов неизбежно упираются лбами в двери казённой церкви». Советский обыватель времён перестройки с удовольствием бы посещал церковную литургию как музыкальный концерт, ходил бы в храм, как в картинную галерею. То есть тогда, когда ему хочется. А в другое время ходил бы на другие выставки или концерты. Он даже попостился бы разок, на пробу. Естественно, большинство внезапно охристианившихся советских людей и не думало о том, что церковь претендует на всё свободное время (и деньги верующих), что религия—это запутаннейшая идеология, строгая система поведения и ритуалов, и что никаких вольностей в обращении с религиозными текстами и их трактовкой тут не допускается (во всяком случае, никому, кроме церковных иерархов). Гольбах иронично отмечал в своём «Карманном богословии»: «Церемонии—телодвижения, строго регламентированные духовенством и имеющие целью доставлять Богу удовольствие; их значение так велико, что лучше дать целому народу погибнуть от огня и железа, чем внести в них самое незначительное изменение»<sup>10</sup>.

Перестроечные обыватели всячески поддерживали и приветствовали возрождение силы и власти церкви, а когда дело было сделано, отхлынули, почувяв, что в церкви они не посетители бесплатной выставки, а гости у довольно требовательного и придирчивого хозяина. Короче, перестроечные интеллектуалы думали, что они будут пользоваться церковью как захотят, а вышло наоборот.

Но тогда, в разгар перестройки, Гребенщиков пел: «Об этом знает любая собака: не плюй против ветра». Он и не плевал. Он всегда держал нос по ветру и плевал туда, куда плевали все,—то есть сначала в сталинизм, а потом и в весь СССР и коммунизм вообще.

Расплевавшись со своей родиной, Гребенщиков в 1988 году поехал в США. Надо сказать, что и тут он поступил предательски по отношению к своим друзьям и соратникам, поскольку музыкантов

«Аквариума» он с собой не взял, а без БГ это было уже не «Аквариум». То есть выступать (и зарабатывать) под маркой «Аквариум», в которую они вложили столько творческих усилий, они уже не могли.

Гребенщиков же предпочёл работать в США и Англии с крутыми западными музыкантами. Надо сказать, он и по сей день утверждает, что в плане места жительства «с энтузиазмом относится к Англии» и вообще к Европе<sup>11</sup>. Вплоть до развала СССР наших эмигрантов в капстранах принимали неплохо: это было выгодно с точки зрения повышения престижа капитализма, демонстрации превосходства рыночной системы в плане комфорта и свободы. Гребенщиков записал альбом «Radio Silence», который даже занял сто девяносто восьмое место в канадском хит-параде. Альбом был записан на английском языке, Гребенщиков рассчитывал вписаться в западную поп-индустрию. Да не вышло: СССР был уничтожен партноменклатурой под предводительством гребенщиковского тёзки, США & С° выиграли «холодную войну», и интерес к перебежчикам резко сократился. Теперь спрос был не на диссидентских пустобрёхов и интерес к перебежчикам резко сократился. Теперь спрос был не на диссидентских пустобрёхов и культурных деятелей, а на высококлассных советских специалистов: учёных, инженеров, врачей, которые гастарбайтерами потекли на Запад.

Контракт на запись восьми альбомов, подписанный Гребенщиковым с компанией SVS, был свёрнут. Доброжелатели группы утверждают, что Гребенщиков сам гордо хлопнул дверью<sup>12</sup>, однако более вероятным представляется, что дверь захлопнулась не у него за спиной, а перед его носом.

Пришлось Гребенщикову возвращаться, правда, теперь уже не в СССР, а в совсем другую страну. Здесь он собирает новый состав группы. Вообще, как позже заявлял Гребенщиков, «если людям будет интересно играть со мной, то это будет „Аквариум“. Это буду не я лично, потому что мы, когда работаем вместе, мы и делаем всё вместе»<sup>13</sup>. Можно сказать, что Гребенщиков объявил: «„Аквариум“—это я». Или, перефразируя другого самодержца, «член „Аквариума“—это тот, с кем я играю и пока я с ним играю». С тех пор гуру неоднократно

10. Гольбах Поль. Карманное богословие. М.: Государственное издательство политической литературы, 1959. С. 198.

11. Гребенщиков Борис. «Всё, что мы делаем, имеет отражение в разных мирах...». Фонтанка.ру. <http://www.fontanka.ru/2010/03/11/025/>

12. 10 важнейших инди-групп. <http://www.colta.ru/articles/jagermeister-indieawards/4909?part=3>

13. Интервью Бориса Гребенщикова «Нашему радио» (Брянск). <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/A75AE167B-877F792C3256CF6004578D8%3FOpenDocument>

перетасовывал состав группы, назначая и изгоняя людей по собственной прихоти<sup>14</sup>.

Картина развала великой страны производила сильное и гнетущее впечатление, однако обывателям хотелось верить, что из этой разрухи родится нечто новое. Надеялись они напрасно: родился ворох беспомощных, зависимых от иностранного капитала клептократических государств. Но тоска и надежды начала девяностых породили наиболее яркие, «классические» альбомы русских рокеров. «Пластун» (1991) и «Актриса Весна» (1992) у «ДДТ», «Шабаш» (1991) и «Для тех, кто свалился с Луны» (1993) у «Алисы», «Зомби» (1991) у «Крематория» и так далее.

Гребенщиков откликнулся на произошедшую катастрофу «Русским альбомом». Это, пожалуй, наиболее нагруженный отсылками к православию альбом Гребенщикова. Есть в нём и довольно мрачные песни, например, «Волки да вороны» и «Кони беспредела». Кстати, последняя явила собой попытку описания и объяснения произошедших в стране перемен в контексте всей истории России. Поэтому остановимся на ней подробнее.

Гребенщиков утверждал, что «Русский альбом» стал откликом на смерть рок-барда Александра Башлачёва. Легко обнаружить перекличку между текстами «Коней беспредела» и башлачёвского «Ванюши». Творчество Башлачёва, безусловно, заслуживает отдельного портрета. Здесь же пока отмечу, что Гребенщиков не стал первооткрывателем своеобразной «историософии», содержащейся в «Конях беспредела». Впрочем, как увидим далее, не был им и Башлачёв.

Обратимся к тексту Гребенщикова:

Ехали мы, ехали с горки на горку,  
Да потеряли ось от колеса.

Езда по горам и ухабам—это история России, осью которой для Гребенщикова являются «традиционные ценности», то есть православная религия и основанная на ней культура. Вот эта-то ось и была утрачена на очередном из «ухабов». Мысль не новая. Стенания об «утрате корней» и необходимости вернуться в лоно церкви раздавались в прессе и по телевидению с конца восьмидесятых годов, так что Гребенщиков тут, как всегда, идёт по проторённой колее.

Вышли мы вприсядку, мундиры в оборку;  
Солдатики любви—синие глаза...

Вот что интересно: Гребенщиков невольно признаёт, что после «утраты оси» люди вздохнули свободнее—стали плясать, принарядились, объявили

себя «солдатами любви», смотрели на мир чистыми глазами. Тут у него уж невольно прорывается тоска по вере и оптимизму вчерашнего дня. Советские люди смотрели в будущее с надеждой, стремились вперёд. «Мудрые» идеологи новой России поспешили отменить будущее, вернуться к нему спиной, чтобы вечно рыдать по «золотой» старине.

Как взяли—повели нас дорогами странными...

События русской революции Гребенщиков объясняет следствием большевистского заговора и обмана. Вообще прекрасно это звучит: «взяли—повели». Как будто многомиллионный народ—это такой ослик, которого можно взять да повести куда нужно. Даже цари при поддержке церкви (а ведь это у нас «ось», как выяснилось!) не смогли запросто превратить весь русский народ в крепостных рабов. Народ неустанно бунтовал против своего рабства. Теперь же горстке заговорщиков удалось взять полтора миллиона человек и положить их себе в карман. Неужели Ленин с Троцким были такими джеймсами бондами, что сумели перехитрить всю царскую полицию, и такими терминаторами, что смогли победить всю «золотопогонную» царскую армию, или такими цистеронами и златоустами, что сумели переговорить всех говорунов обмануть буквально всю страну, так что крестьяне позабросили своё излюбленное православие и, как апостол Пётр по воде за Иисусом, пошли за большевиками сами не зная куда?

Собственно, этот миф о русской революции не нов, его распространяли ещё белоэмигранты. Дадим же слово обвиняемым. Господину Гребенщикову отвечает товарищ Троцкий:

«Дело в том, что общество не меняет своих учреждений по мере надобности. Наоборот, практически оно берёт нависающие над ним учреждения как нечто раз навсегда данное. В течение десятилетий оппозиционная критика является лишь предохранительным клапаном для массового недовольства и условием устойчивости общественного строя: такое принципиальное значение приобрела, например, критика социал-демократии. Нужны совершенно исключительные, не зависящие от воли лиц или партий условия, которые срывают с недовольства оковы консерватизма и приводят массы к восстанию.

Быстрые изменения массовых взглядов и настроений в эпоху революции вытекают, следовательно, не из гибкости и подвижности человеческого психики, а, наоборот, из её глубокого консерватизма. Хроническое отставание идей и отношений от новых объективных условий, вплоть до того момента, как последние обрушиваются на людей в виде катастрофы, и порождает в период революции скачкообразное движение

14. Конечно, Гребенщиков постоянно подчёркивает, что в «Аквариуме» он ровно на том же положении, что и другие участники, но уже тот факт, что на этот вопрос уполномочен отвечать только он, говорит о многом.

идей и страстей, которое полицейским головам кажется простым результатом деятельности „демагогов“»<sup>15</sup>.

Таким образом, представление о том, что русскую революцию делал не сам народ, что она была ему навязана, коренится в глубоком презрении к этому народу, в неверии в его разум и чувства, в приравнивании к тупой скотине, которую можно взять за рога и повести на убой (впоследствии Гребенщиков будет неоднократно употреблять в песнях слово «стадо»). Уж скорее вышеприведённые строки Гребенщикова можно было бы отнести к периоду приватизации.

Вели — да привели, как я погляжу;

Сидит птица бледная с глазами окаянными;

Что же, спой мне, птица — может, я поплашу...

Теперь автор обвиняет большевиков в той разрухе, которую он наблюдал в 1992 году. Хорошенькое дело! Оно, конечно, прошлое определяет будущее, но не в том ведь смысле, что наши давние предки специально и точно его выдумывают и назначают. Это ведь всё равно что обвинять Вольтера или Руссо в наполеоновских войнах. Почему бы тогда не обвинить во всём династии Романовых? Можно ведь сказать, что они так плохо управляли страной, спровоцировали революционный кризис, который привёл к крушению империи, образованию СССР, вырождению партии и приходу к власти Горбачёва, а потом Ельцина, которые этот СССР развалили, и теперь Гребенщикову неприятно на это смотреть. А то и на Рюриковичей можно бочку покатить или вообще на Древний Рим.

Не логичнее ли было обратить свой гнев на Ельцина и его партноменклатурных соратничков? Или, наконец, на себя? Ведь Гребенщиков такой индивидуалист и нарцисс! Но в том-то и проблема, что эгоисты-мещане не делают революций.

Гребенщиков и по сей день отрешивается от любого активного вмешательства в политику, отвергает любые перемены на том основании, что перемены — это революция, а революция — это убийство детей. В интервью «Фонтанке.ру» он так и объявляет: «Напомню, что любая революция неизбежно сопряжена с огромными человеческими жертвами. Спросите у себя самого: вы готовы убивать детей?»<sup>16</sup> При этом Гребенщиков подло молчит о том, что отсутствие революции также чревато массовыми смертями, в том числе детскими. Капитализм без всяких войн, «мирным» способом, убивает без счёта. Даже религиозный философ Бердяев признавал во время Первой мировой войны: «Всё современное человечество жило ненавистью и враждой. Внутренняя война была прикрыта лишь поверхностным покровом мирной буржуазной жизни, и ложь этого буржуазного мира, который многим казался вечным, должна была быть разоблачена. Истребление человеческой

жизни, совершаемое в мирной буржуазной жизни, не менее страшно, чем то, что совершается на войне»<sup>17</sup>. Сегодня, когда РПЦ отбирает помещение или землю у очередной детской больницы<sup>18</sup>, когда казнокрады «оптимизируют» расходы на здравоохранение, социальную поддержку малоимущих, когда отупляющий масскульт провоцирует игры в самоубийства<sup>19</sup>, это чревато мучениями и преждевременными смертями детей.

Где же был всемудрый Гребенщиков, когда страна катилась в пропасть? Пел песни про «Движение в сторону весны», а потом и вовсе смылся за кордон. На кого пенять-то? Ну конечно, на Ленина. Он сдачи не даст.

Спой мне, птица: сладко ли душе без тела?

Легко ли быть птицей — да так, чтоб не петь?

Запрягай мне, Господи, коней беспредела;

Я хотел пешком, да, видно, мне не успеть...

А чем мне их кормить, если кони не сыты?

Как их напоить? — они не пьют воды.

Шёлковые гривы надушены, завиты;

Острые копыта, алые следы.

«Кони беспредела» — это и есть советская история, которая является несправедливой и неправильной, потому что в СССР не было царя, дворян и, конечно же, православной церкви... ой, то есть была, но мало. «Острые копыта, алые следы» — очевидно, намёк на репрессии. Надо сказать, что права православной церкви вернул именно ненавистный русским неотрадиционалистам Сталин. Ну чем не единство и борьба противоположностей?

Опять же, невольно в образе «коней беспредела» Гребенщиков отразил и стремительное развитие страны. Трудно не заметить в истории Советского Союза индустриализацию, социальные преобразования, научные достижения, выход в космос, рост влияния на международной арене вплоть до превращения во вторую мировую сверхдержаву. Но всё это, конечно, не главное. Главное, чтобы церковью побольше строилось. И в этом акценте на примат культуры есть и своекорыстный момент: Гребенщиков-то у нас тоже стал мистиком, религиозным певцом, стало быть, и ему от распространения религиозных настроений одна польза — почёт и преклонение.

15. *Троцкий Лев*. История русской революции.

М.: Республика, 1997. Т. 1. С. 28.

16. <http://www.fontanka.ru/2010/03/11/025/>

17. *Бердяев Н.* Судьба России.

18. См., например, *Садиков Р.*

Монастырь отсудил землю у центра «Детство».

[http://scepis.net/library/id\\_3451.html](http://scepis.net/library/id_3451.html)

19. Погибший в Красноярске подросток мог состоять в «группе смерти». <http://l1ne.info/incidents/>

А вот и все мои товарищи—водка без хлеба,  
Один брат—Сирина, а другой брат—Спас.  
А третий хотел дойти ногами до неба,  
Но выпил, удолбался—вот и весь сказ.

Эх, вылетела пташка да не долетела;  
Заклевал коршун да голубя.  
Запрягли, взнуздали мне коней беспредела,  
А кони понесли—да все прочь от Тебя...

Вот так-то. Советская история хоть и приблизила людей к космосу, но отдалила от Бога. Видимо, в качестве возмездия Бог и покарал советских людей Ельциным и приватизацией. Хотя нет, при Ельцине же начался «духовный ренессанс»... Опять какая-то путаница выходит: не то софистика, не то схоластика. Это только в песне всё складно получается.

Но таких связных в идейном плане текстов у Гребенщикова немного. Наиболее постоянными темами его произведений, наряду с религией, остаются выпивка и женщины, коих он воспринимает преимущественно в качестве сексуального объекта: «Пейзанки с визгом мочатся в кустах» («Картинки из сельской жизни»), «А в небе бабы голые летят» («Московская Октябрьская»), «Вышла из дому Настасья, в чём её мама родила» («Инцидент в Настасьино») и так далее. Кстати, сегодня бг выступает за легализацию проституции (и наркотиков), но якобы исключительно из заботы о бюджете страны<sup>20</sup>. Так что—sex, drugs, бюджет!

А всякие там религиозные намёки в текстах песен не стоит принимать слишком серьёзно, ибо по большей части тексты «Аквариума» (включаем сюда и песни на стихи Джорджа Гуницкого) представляют абсурдистский стёб, набор образов, призванных удивить и позабавить.

Конечно, главным идеологом абсурдизма в «Аквариуме» был Анатолий (Джордж) Гуницкий, одно время даже являвшийся директором «Театра абсурда», писавший в этом стиле не только стихи, но и пьесы. Однако и в творчестве Гребенщикова абсурд играет ключевую роль, особенно в его поэзии и прозе.

Идеологи русского абсурдизма Хармс и Введенский, оказавшие большое влияние на русских рокеров (в том числе, например, на Кузю Уо и Егора Летова), исходили из мистического, религиозного мироощущения. Абсурдисты отталкивались от посылки, что мир устроен иррационально; если мир создан всемогущим Богом, чья мудрость человеку непонятна, то попытки объяснить

мир с помощью человеческого разума тщетны: в мире вещей и тем паче в человеческом поведении торжествует абсурд, бессмыслица с точки зрения человеческих разума и морали, но, видимо, имеющая какое-то значение для таинственного божества. Абсурдисты намеренно стремились превратить свои произведения в соединение несовместимого, в рассыпающуюся мозаику, кавардак, случайный набор разнообразнейших элементов действительности.

Однако если присмотреться к творениям того же Хармса повнимательнее, то окажется, что элементы, которые комбинирует автор, не так уж разнообразны, их набор ограничен кругозором обыкновенного российского столичного жителя начала двадцатого века. Действие произведений Хармса, как правило, разворачивается в городе (при том, что Россия начала века была преимущественно крестьянской страной), и далеко не в различных частях города. Например, мы не увидим в этих произведениях ни заводов, ни казарм—обычно это квартиры да чиновничьи конторы. Если же вдруг в фокусе авторского зрения появляются крестьяне, то это оказываются не настоящие крестьяне, а переодетые, взятые не из деревни, а со сцены оперного театра (см. «Исторический эпизод»).

Вот и выходит, что «вселенский абсурд» Хармса объективно, помимо воли автора, превращается в абсурд буржуазной жизни или абсурд буржуазного сознания.

Как мы помним, среди рокеров изображать окружающую действительность в виде карнавала абсурда начал Боб Дилан, которому подражал и Гребенщиков.

Важно отметить ещё один формальный приём, которым пользуются и Дилан, и Гребенщиков: как правило, изображение абсурда даётся в куплетах их песен, в то время как скрепляющая разрозненные картинки идея даётся в припеве. Например, в песне Дилана «Is Your Love In Vain?» вереница образов постоянно возвращается к заглавному вопросу: «Неужели твоя любовь напрасна?» Также и песня «Emotionally Yours» постоянно упирается в признание: «В чувствах я всегда буду твоим».

То же и у Гребенщикова, например, в песне «Не могу оторвать глаз от тебя». В куплете автор поёт о себе и своей жизни, выдаёт метафоры одну за другой, а в припеве повторяет: «Я не могу оторвать глаз от тебя».

Почему так? Самый очевидный ответ заключается в том, что для отчуждённого человека современного общества, особенно для буржуа, который не только не понимает, но и боится окружающего мира,—единственным прибежищем становится личная жизнь, чувство интимной привязанности, которое превращается в убежище от житейских треволнений.

20. «Логично предполагать, что легализация—как средств воздействия на сознание, так и проституции—сильно оздоровила бы общество; ведь оттого, что сейчас они вне закона, меньше ни того, ни другого не становится. Просто деньги идут не в государственную казну, а в „теневые структуры“». <http://www.fontanka.ru/2010/03/11/025/>

Но есть тут и другой аспект: ведь Дилан и Гребенщиков не дают прямых указаний на то, что адресатом их песен является девушка или вообще человек, что позволяет трактовать их как песни религиозные, молитвенные, то есть обращённые к некоему божеству. Недаром в видеоклипе на песню «Не могу оторвать глаз от тебя» Гребенщиков изображается медитирующим на вершине горы в полном одиночестве, а не в обществе приятной дамы. Тем более что у обоих авторов есть и песни, адресатом которых является Господь Бог, — «Señor» и «Хозяин».

Таким образом, связующим элементом сознания для певцов абсурда становится именно религия, она позволяет им хоть как-то систематизировать представление о мире, увидеть в происходящем некий смысл. И именно в этом, а не в постоянном упоминании мифологических персонажей или религиозных ритуалов, заключается главный религиозный посыл песен «Аквариума». Причём песни такого рода (с обращением на «ты» к некоему потустороннему адресату) становятся постоянными у Гребенщикова уже в девяностые, то есть по мере того, как религия внедрялась в сознание населения взамен научного мировоззрения.

В этот же период Гребенщиков сформировал новое отношение к недавнему советскому прошлому («всё было плохо») и новый образ своей юности («нас угнетали»), а также отношение к настоящему («теперь всё хорошо, и нас не угнетают»). Договорился даже до того, что заявил, будто никакой приватизации в России не было, а все потёкшие за границу в девяностые капиталы были получены не от распродажи накопленных страной богатств, а являлись наворованными и припрятанными деньгами КПСС!<sup>21</sup>

Ну а заветную мантру про свою несчастную юность, растоптанную кагэбэшным сапогом, он повторяет почти в каждой публичной беседе. Любопытно, что когда ему фанаты задали, казалось бы, обыденный вопрос: «Чего вы больше всего боитесь в жизни, и что доставляет наибольшую радость?» — БГ с пафосом ответил, что не хочет никому «навязывать своё мироощущение». Зато когда дело доходит до политики, то Гребенщиков, не стесняясь, начинает компостировать мозги аудитории либеральными штампами про то, что «и десять, и сорок, и сто лет назад власть в России была точно такой же, как сейчас» и что «лучше, чем сейчас, власть в России никогда не бывала»<sup>22</sup>.

В интервью «Нашему радио» в 2002 году он объявил: «Тогда в силу того, что мы находились на положении скорее подсудных деятелей, то есть мы были откровенными нарушителями закона только потому, что мы играли не то, что было официально принято играть, у нас не было возможности заниматься тем, что мы делаем, профессионально, поэтому, к моему великому сожалению, многое

из того, что было записано тогда, могло быть записано лучше при другом социальном строе, если бы у нас была возможность просто больше работать с музыкой. А теперь есть возможность работать с музыкой, не приходится отвлекаться на мелочи типа „как пробраться в студию незамеченным“.

Для меня однозначно лучше сейчас. Не важно, в чём проблема, главное, чтоб не мешали работать. Для меня музыка является занятием стопроцентным, двадцать четыре часа в сутки, мне интересно этим заниматься. Поэтому, естественно, хочется сделать то, что я делаю, максимально хорошо».

Правда, уже через пару секунд Борис Борисыч вынужден был сознаться: «Если посмотреть на всю постсоветскую музыку, то я, честно говоря, с трудом смогу вспомнить людей, которые ставили цель что-либо сделать в музыке. Последние десять-двенадцать лет. Не помню ни одного музыканта. Есть очень много хороших исполнителей. Но человека, который пытался сделать что-то, что ещё не сделано, или просто сыграть на инструменте хорошо, — таких, к сожалению, я не помню. Меня это немножко печалит»<sup>23</sup>.

Получается, что в Союзе всё было плохо, рокеров преследовали, не давали им заниматься любимым делом, но музыканты с большой буквы были, а теперь им создали все условия, но настоящие музыканты перестали быть, а тех, какие есть, слушать противно.

Напрашивается обывательский вывод: мол, искусство — это преодоление, мол, рок существовал, борясь с «совком», и вообще развивался не «благодаря», а «вопреки», и тому подобное.

Но разве сейчас не с чем бороться? Развал экономики, разгул криминала, полицейское насилие, власть денег, чванство бюрократов, падение нравов, культурная деградация...

Нет, дело отнюдь не в этом. А в том, что, во-первых, советский государственный аппарат, может быть, и не вполне удовлетворял спрос советских граждан на оригинальное, актуальное искусство, но зато создавал сам этот спрос. Престиж высокого, интеллектуального искусства был высоким, существовал массовый спрос на поэзию, литературу, театр, живопись. Причём требования к искусству предъявлялись тоже высокие: Евтушенко — это вам не Пригов, острые постановки в советском «Современнике» не сравнить с непристойными кривляниями на современной сцене. Причём развитая и насыщенная сфера культуры (в которой,

21. Ответы на вопросы читателей. ВВС, май 2007. <http://www.aquarium.ru/documents/interview/interv14.html>

22. <http://www.fontanka.ru/2010/03/11/025/>

23. Интервью Бориса Гребенщикова «Нашему радио» (Брянск). <http://handbook.reldata.com/handbook.nsf/Main?OpenFrameSet&Frame=Body&Src=1/A75AE167B877F792C3256CF6004578D8%3FOpenDocument>

конечной, была и своя «попса», но ею всё далеко не исчерпывалось) подпиралась развитыми и продвинутыми сферами образования и науки — все эти три сферы вместе и определяли интеллектуально-творческую среду. Сегодня учителя превращены в некую помесь официантов и клоунов на детском утреннике, а учёные низведены до статуса попрошаек и шарлатанов, выуживающих деньги у инвесторов при помощи различных фокусов.

И ещё один важный момент. Вся советская маргинальная творческая богема могла спокойно заниматься творчеством потому, что могла практически не работать и при этом не помирать с голоду. Легко им жилось, понимаете? Развитая социальная сфера, мощный сектор государственной собственности много что делали бесплатным, да и благополучные и воспитанные в духе коллективизма люди терпимее относились к «нищенствующим поэтам»: можно было за спасибо, за песни под гитару прокатиться зайцем в общественном транспорте, подкормиться у какой-нибудь продуктовой базы, пожить в каком-нибудь летнем лагере или не используемом доме, можно было числиться на какой-нибудь должности кочегара или сторожа, получать вполне неплохую зарплату и при этом почти не показываться на работе. Так ведь ещё эта братия кочевряжилась и обижалась, что вынуждена работать, чтобы уйти от статьи за тунеядство, хотя в действительности они вообще могли ничего не делать и жить «на халяву». Можно сколько угодно называть это признаками распада, расхлябанности советской системы, неэффективного расходования ресурсов, но именно это и позволило существовать хвалёному и «героическому» рокерскому подполью, художникам-авангардистам, писателям-мистикам и прочим иконам диссидентства и вволю заниматься творчеством.

24. <http://www.fontanka.ru/2010/03/11/025/>

Неплохо устроился в «лихие девяностые» и другой участник «Аквариума» — Всеволод Гаккель. Он стал арт-директором клуба «Тамтам». Кстати, после этого он предал вскормивший его русский рок анафеме и стал с ним активно бороться, то есть не допускать на свою площадку исполнителей этого стиля: «Основной критерий был прост: это не должно быть похоже на русский рок» (цит. по: *Смирнов Илья*. Записки из ада. <http://politconservatism.ru/blogs/zapiski-iz-ada>).

25. В том же брянском интервью (см. примечание 13) Гребенщиков изрёк: «У меня точка зрения при взгляде на государство самая простая, она вполне совпадает с точкой зрения самой древней цивилизации на Земле, китайской: „Есть власть. Есть Сын Неба. Власть существует только для того, чтобы люди, простые люди вроде нас с вами, могли жить и делать то, что они должны делать“».

26. *Гераскина А.* Борис Гребенщиков: «Я — цыган. А цыгану терять нечего». Новая газета. 08.06.2007. <https://www.povayagazeta.ru/articles/2007/06/08/33152-boris-grebenchikov-ya-tsygan-a-tsyganu-teryat-nechego>

При нынешнем капитализме такой андеграунд просто невозможен. Его и нет.

Подводя итог сказанному, хочется подчеркнуть, что если в 1991 году Гребенщиков пел: «Коммунисты мальчишку поймали», — то это не потому, что он родился с ненавистью к плановой экономике и жаждой разрушить СССР. Гребенщиков плыл по течению, а уж течение принесло его туда, куда принесло.

То, что лично он в результате приватизации и включения бывшей РСФСР в капиталистическую миросистему оказался в выигрыше, материально разбогател, и предопределило его любовь к рынку и заставило петь: «Да здравствует частная собственность, да здравствует капитализм», — хотя в советское время он об этом если и помышлял, то уж, во всяком случае, не заикался. «Жизнь всех людей едва ли станет лучше; но жизнь отдельного человека может стать лучше», — говорит теперь Гребенщиков, когда фанаты просят его высказаться по поводу ужасающей жизни народа в стране. Мол, кто успел, тот и съел<sup>24</sup>.

Чувство политической и коммерческой конъюнктуры не изменяет гуру и ныне: то он выступит в Кремле для членов правительства, то петицию в поддержку «болотных сидельцев» подмахнёт, то встречу рокеров с Сурковом организует<sup>25</sup>, то примет участие в марафоне Amnesty International, то к Грызлову побежит на кофеёк, то в ельцинскую предвыборную кампанию впишется. На обвинения в беспринципности Гребенщиков отвечает со всею откровенностью: «Если бы меня Леонид Ильич Брежнев пригласил чашку кофе выпить, я бы тоже пошёл»<sup>26</sup>.

Как с сильными мира сего, так обстоит у Гребенщикова и с сильными мира небесного: то в церкви свечечку поставит, то в индийский ашрам съездит просветления заняться. Правда, стоит заметить, что, как и большинство наших «буддистов» и «индуистов», эти религии Гребенщиков знает только с чужих слов, то есть в европеизированном варианте. Из всех лам его привлёк датчанин Оле Нидал; занимаясь переводами буддийских текстов на русский язык, он берёт за основу не оригинал, а англоязычные пересказы. То есть, как настоящий русский, Восток он предпочитает разглядывать через британский монокль.

Такая гибкая поза позволяет ему прекрасно ладить и с кремлёвскими бюрократами, и с западными правозащитниками, дружить с церковными иерархами и выступать в ООН по протекции неониндуйского гуру. Видимо, попытка эмиграции показала ему, что за своего его на Западе всё равно принимать не будут, а в качестве экзотического восточного гостя — пожалуйста.

## Александр Башлачёв и его вера

Рок-бард Александр Башлачёв считается одной из самых загадочных фигур в отечественном роке.

Эта «неразгаданность» связана и с самим фактом ранней смерти, и с её характером (самоубийство). Причём знавшие Башлачёва подчёркивают, что бытовая неустроенность не могла для поэта стать главной причиной сведения счётов с жизнью. Гражданская жена Башлачёва Анастасия Рахлина утверждает, что в середине восьмидесятых стоимость столичного квартирному концерта составляла от шестидесяти до ста рублей; играя всего по пять концертов в месяц, Башлачёв мог бы обеспечить и себя, и семью. Но, по её словам, Башлачёв не мог тогда заставить себя играть на публику, ему было «плохо, противно» этим заниматься<sup>27</sup>.

Пытаясь дать собственное объяснение причины самоубийства, она заявила, что Башлачёв был очень одинок, так как его «духовное видение было особенным», что он видел то, чего не видели другие, и потому взаимопонимание с людьми для него существовало только «до какого-то барьера, который невозможно преодолеть»<sup>28</sup>. Некоторые тут приплещают даже «комплекс Кассандры».

Однако давайте всё-таки постараемся разглядеть то, что видел вокруг себя Александр Башлачёв и в чём может заключаться причина его разлада с окружающей действительностью. Конечно, всего мы никогда не поймём, но заострим внимание на некоторых аспектах, которым не уделяет должного внимания большинство исследователей и биографов Башлачёва.

В родном Череповце Башлачёв успел выучиться на журналиста и поработать художником на местном металлургическом комбинате, а также журналистом в местной газете «Коммунист». Впоследствии он с пренебрежением отзывался об этом опыте в интервью и на концертах, однако, если вдуматься, в его песнях очень много публицистики, конкуренцию в этом плане среди отечественных рокеров ему может составить только Летов.

В 1984 году песни Башлачёва услышал Артемий Троицкий и рекомендовал поэту перебраться в Петербург. До этого переезда Башлачёв активно не выступал, с музыкальной средой Череповца не был связан и сам определял своё положение в музыке как «наблюдатель»<sup>29</sup>, он общался с местными музыкантами, но ни с кем не играл. Впрочем, не сыгрался он и ни с кем из питерских рокеров, так и остался бардом-одиночкой.

На вопрос: «Как ты пишешь свои песни?» — он однажды ответил: «Они возникают из совокупности событий». Так давайте постараемся наметить некоторые связи между песнями Башлачёва и «совокупностью событий», происходивших в жизни автора и в жизни всей страны.

Одно из самых ранних включаемых в сборники стихотворений Башлачёва, «Разлюли-малина», датировано 1978 годом, умер он в 1988 году. То есть творческая деятельность поэта совпадает с последним периодом существования СССР — от рецидива

брежневского застоя до завершающего этапа перестройки. Ещё одной важной вехой на творческом пути барда стал переезд в Петербург, после чего он влился в рок-тусовку и стал известен широкой публике. Произошло это в 1985 году, то есть в первый год перестройки. Таким образом, вехи жизни поэта вписаны в последнюю главу советской истории, что и придало его произведениям трагический настрой, превратило в попытку осмыслить причины кризиса.

Не понимая тех перемен, которые происходили в советском обществе, их механики и той трактовки, которую давала этим переменам официальная пропаганда, слушатель может запросто прослушать в песнях Башлачёва нечто весьма существенное, выражаясь словами поэта, «глядеть да глаза не надеть».

Конечно, можно утверждать, что Башлачёв пел о вечных ценностях, и нечего мешать его оторванные от реальности песни с мутной перестроечной действительностью, но о «вечных ценностях» пели и плясали сотни и сотни людей, а неповторимость творчества каждого из них выражается именно в том, как абстрактные идеи гуманизма или поиска идеала преломлялись во времени и эпохе. Тем более что только эпоха и конкретизирует, наделяет плотью сами понятия «идеал», «родина», «человек» и «Бог».

Для современного искусствоведа или филолога всё просто: главное — разыскать в произведении отсылки к мифу, желательнее к христианскому. Как только ссылки на миф (архетипы) найдены, всё остальное выбрасывается за ненадобностью. Смысл же труда всякого писателя, художника, режиссёра, по мнению такого исследователя, сводится к тому, чтобы намекнуть публике на необходимость чтения Библии, а смысл Библии — к побуждению людей ходить по воскресеньям в церковь.

Довольно убогая выходит схема.

Поэтому давайте-ка всё-таки попробуем разглядеть в песнях Башлачёва не потусторонний мир или сюжеты библейских времён, а приметы реальной страны и реальной эпохи, в которых эти песни создавались.

В самых ранних стихах Башлачёва ощущается пессимизм, критический взгляд на людей и положение дел в стране, тоска по старой (дореволюционной? допетровской? доромановской?) России. То, что прогноли что-то в Советском государстве, .....

27. Д/ф «Александр Башлачёв. Смертельный полёт». РТР, 2005.

28. Кутловская Елена. История про не востребованность. Независимая газета. [http://www.ng.ru/saturday/2007-06-01/19\\_story.html](http://www.ng.ru/saturday/2007-06-01/19_story.html)

29. Башлачёв Александр. Корни всегда остаются в земле. РИО, 1988.

для поэта было очевидно ещё в 1980 году, то есть когда ему было двадцать лет. Он тогда написал:

Здесь нет дождя. Бывает просто сыро.  
Здесь неба нет, а только кислород.  
Давным-давно—слыхали?—пятая часть мира  
Превращена в бесплодный огород.  
(«Ах, до чего ж весёленькая дата!..»)

Это не подростковые стенания об одиночестве и непонятости, Башлачёв печалится об отечестве. Однако тогда он ещё не возводил напраслину на большевиков и революцию. В раннем стихотворении «Оковы тяжкие упали» поэт полемизирует с Павлом Антокольским. Если у Антокольского «октябрьский вихорь спящих будит на бурных митингах своих», то Башлачёв указывает на краткий период подлинной свободы после Октября, он заблуждается лишь в том, что считает революцию абсолютно напрасной и неудавшейся:

Октябрьский ветер пел недолго,  
Недолго ветер ликовал.  
Церквям—пожар, поэтам—в Волгу,  
И новый царь к кормилу встал.

Он не в короне, а в фуражке,  
Во лбу не бриллиант—звезда,  
И в той метели новой, страшной  
Волками выли поезда.

И снова «Россия, бедная Россия!», и снова разрушение церковей как главное обвинение революционерам. Однако разрушение церковей при Ленине сверху не декретировалось и не являлось частью проводимой новой властью политики. Да, церковные ценности изымались в целях борьбы с голодом. Церковь, если бы действительно читала заповеди Христа, давно бы уже сама должна была раздать всё своё богатство бедным. Об уничтожении церковей речи не шло, не проводилось и репрессий против духовенства. Если попов сажали и расстреливали, то не в качестве попов, а в качестве активных контрреволюционеров. Большевики и Ленин вовсе не исключали возможности сотрудничества с духовенством. Отсюда и возник феномен «обновленчества», когда часть священников активно сотрудничала с советской властью.

Теперь возьмём одну из самых ранних из дошедших до нас в аудиозаписях песен Башлачёва—«Грибоедовский вальс». Это история о простом советском труженике:

В отдалённом совхозе «Победа»  
Был потрёпанный старенький зил,  
А при нём был Степан Грибоедов,  
И на зиле он воду возил.

Автор не приукрашивает своего героя, а описывает с убийственным реализмом: «обычный человек» Степан—пьяница и бабник, его жизнь посвящена

нехитрому труду и примитивным удовольствиям, культурные потребности не выходят за пределы танцев в райклубе.

А вот дальше происходит чудо: прибывший в деревню с сеансом «выдающийся гипнотизёр» заставляет Степана вообразить себя Наполеоном и переносит его на поле сражения.

Он увидел свои эскадроны,  
Он услышал раскаты стрельбы,  
Он заметил чужие знамёна  
В окуляре подзорной трубы,

С ролью полководца Степан справляется так же блестяще, как и с баранкой своего зила, но видение пропадает, и возвращение в реальность оказывается болезненным и унижительным. Этот сюжет напоминает новеллу Томаса Манна «Марио и волшебник», там гипнотизёр также издевается над публикой, упивается властью над ней и, унизив простого парня Марио, гибнет от его руки. Башлачёвский гипнотизёр тоже показан без симпатии: он «смеётся над тёмным народом» и «скалит жёлтые зубы», но жертвой становится не он, а сам Степан, который в результате кончает жизнь в петле. Не удивительно ли, что тема суицида звучит уже в этой ранней песне (далее она будет неизменно повторяться)?

Почему Степан убивает себя? Он осознаёт ничтожество своей жизни, окружающей действительности, свою оторванность от исторического процесса, от больших свершений. При этом Башлачёв не обличает своего героя—напротив, он сочувствует Степану, его горю, верит в то, что в самом обычном советском шофёре может скрываться удивительный потенциал. Самоубийство героя—это одновременно и самоосуждение, и бунт, и потому в петле он оказывается в костюме Наполеона.

Башлачёв верит в огромные способности окружающих его людей, высокое призвание каждого из них, но видит и их реальную приземлённость, приниженность, развращённость.

Всё? Нет, не всё. На этом заканчивается то, что понимал в своей песне сам автор, и начинается то, чего он не понимал, но всё-таки сказал против воли.

Откуда взялась эта самая приниженность, и что могло бы стать источником освобождения, что означает высокое призвание?

Наполеон—это дитя Французской революции. Его восхождение с самого нижнего армейского чина к вершине императорской власти стало возможным в первую очередь благодаря уничтожению сословных барьеров, которые были непреодолимы даже для больших талантов; кроме того, именно революция дала ему армию нового типа, более демократичную, в которой каждый солдат сражался не за страх, а за совесть, и тем превосходящую армии феодального образца. Именно

революция, ломающая рамки старого общества, открывает небывалые перспективы перед отдельной личностью, даёт простор для реализации таланта, личной отваги и ума. Перед народами Российской империи такой простор открылся после 1917 года: обычные царские прапорщики становились высшими командующими Красной армии (как Иван Сорокин), вчерашние политические преступники выходили из подполья прямо на вершины государственной власти (как Ленин и Зиновьев), заключённые возвращались из каторги и ссылки и становились всемогущими комиссарами (как Шамян и Каменев). Революция возносила их, а контрреволюция впоследствии убивала. И сам Наполеон, вознесённый Французской революцией и растоптавший её, был в конце концов уничтожен объединившимися силами европейской реакции<sup>30</sup>.

Почему же Степан Грибоедов оказался совсем не в той ситуации, что Наполеон? Почему он вынужден прозябать, почему ему не досталось широкого поля деятельности? Потому что революция в России (СССР) уже закончилась. К восьмидесятым годам, после сталинского контрреволюционного террора, после брежневского криптосталинистского застоя, октябрьский ветер и правда окончательно утихла (последний настоящим революционным выступлением стало восстание Валерия Саблина в 1975 году)—осталось мещанское болото.

Верно сказал Александр Тарасов, что последние советские (и первые эрэфные) поколения оказались на свалке истории:

«Чем они могут похвастаться? Тем, что не смогли, не захотели противостоять насаждению в бывшем СССР периферийного капитализма, предотвратить гибель десятков миллионов людей в последние двадцать лет, предотвратить массовое насаждение нищеты, преступности, коррупции, проституции, наркомании, интеллектуально-культурной деградации, детского алкоголизма, детской порноиндустрии и т. п.»

Раз не смогли этому противостоять, значит—уже на „свалке истории“<sup>31</sup>.

Истинно свободен может быть только революционер, об этом говорили и Камю, и Сартр, и Че Гевара, и ещё много кто. «Раб, сознающий своё рабское положение и борющийся против него, есть революционер. Раб, не сознающий своего рабства и прозябающий в молчаливой, бессознательной и бессловесной рабской жизни, есть просто раб. Раб, у которого слюнки текут, когда он самодовольно описывает прелести рабской жизни и восторгается добрым и хорошим господином, есть холоп, хам»,—писал Ленин.

Вот именно таким холопом и ощутил себя Степан Грибоедов—и повесился. И хотя бы так доказал, что он не вмещается в рамки навязанной ему жизни.

Скорее всего, сам Башлачёв с этой частью моих рассуждений не согласился бы, но это была бы субъективная и сознательная позиция. Объективно же и подсознательно в песне сказано именно это.

Наполеон силён чужой силой—присвоенной им силой революции, силой многих и многих людей, силой народа, которую он грубо приватизировал точно так же, как в девяностые годы отпрыски партийных бонз и криминальные авторитеты делали своей личной собственностью не ими созданные предприятия, превращаясь в олигархов, так же, как политические шарлатаны присваивают голоса избирателей и становятся президентами различных стран. В отличие от последних, у Бонапарта есть и свои личные силы: талант стратега, смелость и харизма полководца, расчётливость парламентаря. Но всё же главная его сила—это революционный народ.

О чём же жалеет Степан Грибоедов? О том, что он не император? Нет. О том, что он не вершит историю, что его жизнь пуста и лишена подвигов и больших событий.

В этом смысле образ Чапаева был бы гораздо более показателен (Чапаев ближе к народу). Но этот образ Башлачёв не захотел использовать, поскольку он был замусолен, банализирован, канонизирован партийным официозом, от которого советскую молодёжь (за вычетом комсомольских карьеристов) тошнило.

И тут мы подходим к источнику слабости Степана Грибоедова. Он—часть народа, у которого отняли революцию.

Сталин также был силён чужой силой. Из собственных дарований у него были лишь практическая сметливость да коварство, его личная власть росла по мере уничтожения наиболее умных, честных и твёрдых большевиков. Чем сильнее мельчала партия, тем значительнее становился Сталин; окружая себя ничтожествами, он возвеличивался на их фоне. Но достижения сталинской эпохи опирались на мощь и энтузиазм революционного народа. В стахановском движении, героизме Великой Отечественной войны всё ещё чувствуется отзвук Октября, постепенно затихающим эхом которого и является советская история<sup>32</sup>.

И вот Степан Грибоедов—итог этого процесса, последнего акта истории СССР. Революционный .....

30. Понятно, что революция во Франции закончилась ещё до прихода Наполеона к власти, но во внешней политике Наполеон всё-таки продолжал защищать буржуазные завоевания Французской революции и потрясать троны европейских монархий.

31. Тарасов Александр. Соломон Косукхин, модель бис. [http://saint-juste.narod.ru/antiochkina.html#\\_ftnref2](http://saint-juste.narod.ru/antiochkina.html#_ftnref2)

32. Может быть, революционный импульс лишь немного усилился в «оттепель» по сравнению с позднесталинской эпохой. Я повторяю: может быть.

потенциал народа уже почти окончательно выветрился, его гордость уже почти совершенно растоптана (окончательно она будет растоптана в девяностые, и дальше народы бывшего СССР уже будут жить без всякой гордости). Потому-то Степан Грибоедов и слаб: он живёт для себя и своих примитивных наслаждений (выпивка, женщины), ему не хочется с кем-либо воевать, ему некого повести за собой в бой, за ним и рядом с ним никого нет. Над ним есть начальство, которое он наверняка ненавидит и не уважает, у него есть работа, но нет настоящего дела. И всё это потому, что революция в России закончилась, Павка Корчагин и Мальчиш-Кибальчиш выродились в Степана Грибоедова. У него ещё хватило сил осознать и устыдиться своего ничтожества. «Надо заставить народ ужаснуться себя самого, чтобы вдохнуть в него отвзгуг»<sup>33</sup>, — писал Маркс. Современные Стёпки никакого стыда уже не чувствуют. Всё нужно начинать сначала.

Хочу ещё раз подчеркнуть, что сам Башлачёв таких широких выводов из своего произведения не делает, а в плане формы ещё раз указать на выдающийся реализм текста песни, меткость деталей, каждая из которых богата содержанием (Степан поднимается на сцену из последнего ряда, у гипнотизёра неприятная желтозубая улыбка и так далее).

В этом же русле создана песня «Музыкант».

С восемнадцати лет

Он играл что попало для крашенных женщин и пьяных мужчин.

Он съедал в перерывах по паре холодных котлет.

Музыкант польсесел, он утратил талант, появилось немало морщин.

Он любил тот момент,

Когда выключат свет и пора убирать инструмент. . .

(«Музыкант»)

Перед нами снова реалистическая картина жизни обывателя. На этот раз контраст достигается тем, что речь идёт о музыканте, который ненавидит свою работу. Башлачёв даёт яркую иллюстрацию философского понятия «отчуждение», введённого Марксом.

Конечно, музыкант не производит вещественного продукта, который можно было бы физически передать другому лицу, но так или иначе, работая за деньги, он вынужден играть то и так, что и как нужно заказчикам. Музыка, которую он создаёт, ему не принадлежит. Суть же отчуждения, о которой говорит Маркс, в том, что человек перестаёт быть творцом, то есть перестаёт быть человеком. Кстати, ещё одним примером отчуждения в песне Башлачёва является упоминание о том, что музыкант ненавидит свою жену. Институт брака является одним из порождений института

частной собственности, который, в свою очередь, происходит из отчуждения.

В рефрене Башлачёв многократно повторяет: «Но по ночам он слышал музыку». Автор верит, что в соотечественниках ещё сохранилось живое, творческое начало, что их ещё можно оживить. И отводил эту роль искусству, в том числе и своим песням. К такому же способу решения проблемы деградации общества барда подталкивал культурный мейнстрим того времени. В советских мультфильмах, фильмах, песнях бесчисленное количество раз превозносилась буквально магическая сила искусства.

Собственно, никто не отрицает облагораживающего воздействия высокой культуры. Опасность заключалась в абсолютизации её возможностей, в сведении всех способов и путей улучшения общества исключительно к искусству. В фильме «Андрей Рублёв» Андрея Тарковского, снятом в 1966 году, весь народ буквально преображается с первым ударом колокола, однако в картине литьё колокола показано как сложный производственный и организационный процесс, в котором принимает участие огромное количество людей, то есть колокольный звон стал итогом их коллективных усилий. А вот в мультфильме Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника», снятом два года спустя, музыка буквально превращает искверканных жадностью и эгоизмом чудовищ в прекрасных людей, причём без какого-либо ответного

усилия с их стороны, практически чудесным произволом. Да и самому музыканту это не стоит видимых усилий, он вообще почти не шевелится, а только держит в руках чудесный инструмент. В этой связи можно вспомнить и песню Андрея Романова «Городок», в которой бродячий артист одними только звуками музыки заставляет людей идти за собой на поиск «далёкой страны»:

Музыкант прошёл под окнами, мелодии простой

Никто не смог запомнить: весь город спал.

Он свободен был и счастлив, никому не делал зла.

Он просто пел, хотя его никто не звал.

Кто в духоте ночной не закрывал окна,

Того уж нет.

Ушли искать страну, где жизнью жизнь полна,

За песней вслед.

(«Городок»)

Образ тоскливого тощего музыканта или художника, который возвышается живой укоризной над грязной толпой, сделался неотъемлемым символом перестроечного искусства, и по сей день он периодически всплывает на поверхность культурной жизни.

Конечно, надежды на изменение людей одними лишь усилиями искусства, без изменения

33. Маркс Карл. К критике гегелевской философии права; Ницета философии. М., 2007. С. 47.

характера общественных отношений, наивны и вредны, чисто культурнические попытки обречены на провал. Уж насколько была популярна в СССР музыкальная, литературная, изобразительная классика, однако это не предотвратило ни развал страны, ни варварскую приватизацию, ни беспредел девяностых, ни чудовищную культурную деградацию.

Дело в том, что отчуждение порождается не незнакомством с высоким искусством или нехваткой пропаганды «нравственных ценностей», а изолированностью человека от человека, от общества, от политики, неспособность человека влиять на общественные процессы, сведением его роли к исполнению чужих решений, принятых без его участия. В ходе перестройки (и ранее, и далее) людям внушали мысль о всеисилии искусства, чтобы отвлечь их внимание от реальных источников отчуждения.

Башлачёв искренне пытался воздействовать на окружающих людей при помощи искусства и, потерпев неудачу и осознав эту неудачу, впал в депрессию, разочаровался в себе и в людях. Кстати, это стало одной из причин его гибели. А ведь, покончив с собой в 1988 году, он ещё не застал то, что дальше произошло со страной и «моральным обликом» советских людей.

Конечно, башлачёвская вера в людей важна и ценна. Несмотря на степень их падения и безуспешность отдельных просветительских попыток, нельзя впадать в цинизм подобно антигероям пьес Шварца. Помните заявление Министра-администратора из «Обыкновенного чуда»? «Весь мир таков, что стесняться нечего». Примерно отсюда же Раскольников выводит идею об обыкновенных и необыкновенных людях и так далее.

Башлачёв ставит вопрос гуманизма, чувства ответственности перед всем человечеством:

Да как же любить их—таких неумытых,  
Да бытом пробитых, да потом пропитых?  
Да ладно там—друга, начальство, коллегу,  
Ну ладно—случайно утешить калеку,  
Дать всем, кто рискнул попросить.  
А как всю округу—чужих, неизвестных,  
Да так, как подругу, как дочь, как невесту?  
Так как же, позвольте спросить?  
(«Тесто»)

Нельзя, объявив человечество банкротом, высокомерно желать ему поскорее самоуничтожиться, как делают некоторые псевдореволюционеры в периоды революционного спада. Ленин, несмотря на то что интеллектуально превосходил даже своих ближайших соратников, не позволял себе тона высокомерия или пренебрежения даже в пылу дискуссии, был прост в общении, умел признавать свою неправоту, посмеяться над собой, легко находил общий язык с представителями

разных социальных слоёв (исключая, может быть, только самых заскорузлых мещан да чопорных аристократов).

Делая революцию, надо не только ненавидеть капитализм и его сознательных защитников, но и любить будущего человека и стараться разглядеть ростки этого будущего в своих современниках. Последнее ценное качество, пусть смешанное с наивностью, у Башлачёва было:

Долго ждём. Все ходили грязные.  
Оттого сделались похожие,  
А под дождём оказались разные.  
Большинство—честные, хорошие.  
(«Время колокольчиков»)

Но Башлачёв умел не только любить, но и презирать, клеймить едкой иронией, и эту иронию он направлял против растущего и крепнущего мещанства. Он высмеивал тягу к комфорту и сытому тупому существованию:

Тепло, уютно и чисто.  
Мы скоро уходим, скрипя золотой зубочисткой  
В слоновых зубах...  
(«Королева бутербродов»)

Не менее метко он изобразил формирующийся на горбу советского общества новый привилегированный слой:

У Большого у театра, где сегодня «Травиата»,  
Собралась, как для парада, стая новеньких машин.  
В этот синий летний вечер, умытаясь, лаком блещут,  
Превращая вечер в вечность, замерев, стоят в тиши.

«Волга» ноль-семнадцать-двадцать,  
«Волга» двадцать-десять-тридцать,  
«Волга» два ноля-сто сорок, «Жигули» и «Шевроле»,  
И «Москвич» не очень старый, также неизвестной марки  
Симпатичная машина с папуасом на стекле.  
(«У Большого у театра»)

И далее по тексту те же самые машины оказываются и у стадиона, где идёт матч СССР—Канада, и у входа на выставку Пикассо. Люди, которых мы не видим, имеют не только довольно статусные по тем временам автомобили, но и блатной вход на недоступные для других мероприятия. Конечно, всё это мелочи по сравнению с бессовестной вакханалией роскоши, которую позволяют себе сегодняшние хозяева России, но почти все они, так или иначе, выходцы из тех самых кругов, о которых пел Башлачёв.

Именно низменная тяга к комфорту, ростки мещанства и разложили советского человека. Красиво, хотя и несколько туманно, об этом повествуется в «Егоркиной былине». В ней описывается довольное и сытое житьё главного героя:

Как сидит Егор в светлом тереме,  
В светлом тереме с занавесками,

С яркой люстрой электрической,  
На скамеечке, крытой серебром,  
Шитой войлоком,  
Рядом с печкою белокаменной,  
Важно жмурится, ловит жар рукой.

Как тут не вспомнить галичевское: «А что у папы у её пайки цековские и по праздникам кино с Целиковскою!»?

Однако Башлачёв ошибочно возлагает вину за отчуждение и примитивизацию народа не на контрреволюцию, а на революцию. Эта солженицынская белоэмигрантская идея уже потихоньку просачивалась в информационное пространство и овладевала умами граждан. Она проникла даже в мультфильмы (см. «Ерик», «Колобок, колобок» и другие). Очевидно, под воздействием подобных идей Башлачёв рисует себе идиллическую картинку одухотворённого и блаженного жития народа в царской России. А революцию и формирование советского общества изображает неким дьявольским наущением. Это представление ещё более отчётливо выражено в балладе «Ванюша»:

Как ходил Ванюша бережком  
Вдоль синей речки,  
Как водил Ванюша солнышко  
На золотой уздечке.

Душа гуляла,  
Душа летела,  
Душа гуляла  
В рубашке белой.

Ванюша, конечно же,—символ русского народа. Но стоит ли напоминать, что жизнь этого самого народа при царях состояла вовсе не из вольных гуляний в белых рубахах, а из мучительного труда и борьбы с голодом, а белые рубахи русские крестьяне надевали только в гробу, да и то только те, кто мог себе это позволить?

Может быть, автор имеет в виду особенную духовность и возвышенное состояние культуры на Руси? Но, простите, статус православной церкви, её монополию на духовную власть приходилось насаждать штыками, причём не только среди вольнодумствующей интеллигенции, но и среди крестьян, внутри которых массово образовывались секты, причём даже материалистического толка. Культура же задыхалась под гнётом цензуры и развивалась не благодаря, а вопреки царскому режиму, в борьбе с ним. Патриарх Филарет требовал вымарать из «Евгения Онегина» даже строчку «И стая галок на крестах» в описании Москвы, объявив её «поруганием святыни». Народ же был настолько оторван от культуры, тёмнен и не образован, что боялся и избивал врачей и массово мёр от всевозможных

эпидемий, вызванных голодом и элементарной антисанитарией («в рубашке белой!»).

Далее в песне Башлачёва Ванюша опьяняется собственной силой и удалью и заворачивает в кабаке, где тёмные личности начинают сбивать его с «верного пути» и прежде всего отвращать от религии:

Хошь в ад, хошь — в рай!  
Куда хочешь — выбирай.  
Да нету рая, нету ада.  
Никуда теперь не надо.

Вот, оказывается, как просто! Революция произошла потому, что злоумышленники обманули русский народ и привили ему нехорошие атеистические идеи.

Солженицынская концепция, подхваченная Башлачёвым и, кстати сказать, другими рокерами (см. «Кони беспредела» Гребенщикова, «Храм» Шевчука), напрочь выкидывает из истории и Первую мировую войну, которая, в сущности, стала главным ударом по империи, и Февральскую революцию. Как, например, быть с тем, что борцы с революцией — высшие офицеры и бывшие члены Думы — в 1917 году по совету британского посла Бьюкенена планировали сдать Петроград немцам? Как быть с заявлением самого низложенного царя Николая II о том, что социалист-революционер, глава Временного правительства Керенский «положительно на своём месте в нынешнюю минуту: чем больше у него будет власти, тем будет лучше»?<sup>34</sup> Все противоречия и сложности истории выбрасываются на помойку, история действительно сводится к мифу. Главное же, солженицынская, казалось бы — русофильская, концепция превращает русский народ в стадо наивных дурачков, которыми вертит кто ни попадя.

Далее в песне Ванюше становится плохо и тесно в кабаке, в который он попал, он хочет уйти, и за это его убивают те же самые злоумышленники-подстрекатели:

И навалились,  
И рвут рубаху,  
И рвут рубаху,  
И бьют с размаху.

Вот и выходит, что революция произошла потому, что глупый народ был обманут горсткой честолюбцев, которые отвратили народ от Бога и каким-то чудом за какой-то год внушили всему русскому народу новые взгляды на жизнь взамен «вековых, исконных, глубинных» православия и царелюбия. А когда народ опомнился и снова захотел себе религию и царя, то против него устроили репрессии. Очевидно, имеются в виду сталинские репрессии тридцатых годов. Однако сталинские репрессии были вызваны не тем, что народ вдруг возмечтал о церкви и троне. Сталин направлял свои удары против двух угроз

34. Цит. по: Дубинский-Мухадзе И. М. Шаумян. жзл. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 251.

своей власти — против партийной оппозиции, то есть против истинных революционеров, и против деревни, которую насильно стали загонять в колхозы. Большевики-антисталинисты боролись за защиту революционных завоеваний; кстати, за то же самое боролись и крестьяне, которые дрались за землю, добытую в ходе революции. Попы и помещики вместе с царём крестьянам, конечно, были совершенно неинтересны.

«Если в глазах антикоммунистов преступления сталинизма рассматриваются как проявления „сатанизма“ большевиков, их изначальной иррациональной страсти к насилью над беззащитными людьми, то коммунистические оппозиции четко отделяли борьбу против действительных классовых врагов от борьбы против собственного народа и поэтому рассматривали сталинские преступления как жесточайшее поругание большевистских принципов и традиций»<sup>35</sup>, — писал выдающийся советский и российский историк Вадим Роговин.

Увы, в песнях Башлачёва можно услышать отголоски именно такого иррационального, чисто перестроечного представления о сталинских репрессиях, о котором писал Роговин:

Этот город скользит и меняет названия,  
Этот адрес давно кто-то тщательно стёр,  
Этой улицы нет, а на ней нету зданья,  
Где всю ночь правит бал Абсолютный Вахтёр.

Он отлит в ледяную, нейтральную форму,  
Он тугая пружина, Он нем и суров.  
Генеральный хозяин тотального шторма  
Гонит пыль по фарватеру красных ковров.  
(«Абсолютный Вахтёр»)

Песня написана блестяще, талантливо, но чересчур абсолютизирует сталинизм, показывает его как силу, восторжествовавшую чуть ли не в мировом масштабе и на вечные времена. Как ни странно, в этом безусловный антисталинист Башлачёв воспроизводит один из постулатов сталинского культа, то есть преувеличивает его силу, мощь, рисует СССР монолитной цитаделью сталинизма и не замечает наличие сопротивления, «левой оппозиции» режиму.

Впрочем, если воспринимать эту песню исключительно как протест против полицейщины и авторитарного бюрократизма, то она прозвучит актуально и в большинстве современных стран. Жаль только, что поэт рисует слишком уж беспросветную картину победившего зла, против которого никто не борется. Жаль, что голос Башлачёва вплетался тогда в общий хор Солженицыных-Яковлевых. При этом ни Башлачёв, ни другие рокеры не обладали ни программой борьбы, ни ресурсами для её воплощения. А у Яковлевых и иных высокопоставленных идеологов перестройки были и программа, и ресурсы. Так что выходило,

что «перестройщики» задавали повестку, а рокеры использовали в качестве хора.

Знаменитый поэт, рок-текстовик Илья Кормильцев описывал это так: «„Мы ждём перемен“, — пел Цой, а какой-нибудь Черниченко объяснял, каких именно. „Скованные одной цепью“, — пели мы, а какой-нибудь Коротич объяснял, что речь идёт о шестой статье Конституции. „Твой папа — фашист!“ — вещал Борзыкин, а „Новый мир“ объяснял: да, таки фашист, потому что в детстве плакал, узнав о смерти Сталина»<sup>36</sup>.

Да, повестку задавали правительственные идеологи. А что в качестве позитивной программы могли предложить рокеры? Что мог предложить Башлачёв? Только абстрактное «духовное возрождение», «пробуждение», «возврат к утраченным корням и ценностям».

Кстати, песня «Ванюша» заканчивается описанием воскресения главного героя:

И тихо встанет печаль немая,  
Не видя, звёзды горят, костры ли.  
И отряхнётся, не понимая,  
Не понимая, зачем зарыли.

Каким это «пробуждение» и «возрождение» оказалось в действительности, Башлачёв, к сожалению или к счастью, уже не увидел. Уверен, что оно бы ему не понравилось. В конце концов, Башлачёв был хоть и заблуждающимся, но искренним, тонко чувствующим человеком. Он бы легко и достаточно рано распознал и фальшь переизданной РПЦ, и торжество попсы над подлинной культурой, и окончательное вырождение русского рока.

Собственно, Башлачёв и не строил себе особенных иллюзий относительно окружавшей его богемной тусовки и едко высмеивал её:

И каждый вечер в ресторанах  
Мы все встречаемся и пьём,  
И ищем истину в стаканах,  
И этой истиной блюём.  
(«Мы льём своё большое семя»)

Отнюдь не исключаю, что нездоровая, патологическая атмосфера столичной богемной тусовки стала ещё одной причиной его смерти. Александр Липницкий вспоминал о последних годах Башлачёва: «Я навещал его в последние месяцы, зимой, — он жил тогда в Комарово, и там была такая смурная, непонятная атмосфера. Я помню, что застал как-то вместе с ним людей из „Алисы“, Кинчева, все в чёрном. Они играли по пустым ведрам топорами. Шаманизм устраивали... У меня возникло тогда .....

35. Роговин Вадим. Власть и оппозиции. <http://www.trst.narod.ru/rogovin/t2/zakl.htm>

36. Кормильцев Илья. Великое рок-н-рольное надувательство-2. <http://www.nautilus.ru/news/ilya-26-09-07-articles.htm>

тяжёлое чувство: прямо в духовный ад попал человек...»<sup>37</sup>

Башлачёв очень болезненно переживал уродства окружающего мира, ощущал разницу между тем, чем являлись окружающие люди, и тем, чем они могли бы, должны были стать:

Мы снимем штаны, но останемся в шляпах,  
Выключим свет, но раздеем огонь.  
На улице—резкий удушливый запах.  
Скажите, откуда взялась эта вонь?

Мне кажется, где-то протухло большое яйцо...  
(«Сегодняшний день ничего не меняет»)

Башлачёв чувствует, что в зародыше погибла какая-то великая возможность, какая-то светлая мечта. На самом-то деле он оплакивает разрушающийся и гибнущий советский проект, который начинался надеждами на справедливое переустройство всего мира, создавался под горьковским лозунгом «Человек—это звучит гордо», а пришёл к ничтожеству Степана Грибоедова. С сознанием советской интеллигенции был проделан поразительный фокус: наблюдая вокруг себя развал Советской страны и её великой культуры, интеллигенты сетовали не о своей стране и своих согражданах, а о давно исчезнувшей матушке-Руси, о «поругании религии». Вот и Башлачёв в интервью Андрею Бурлаке сказал: «Эта нить—что называется, связь времён,—никогда не рвалась. Скажем, где была топь, там никогда не построят храм. Через двести лет на месте берёзовой рощи—спокойный район, а где была топь—наоборот, опасный так или иначе. А где был дуб—срубил его и построили храм. Самое главное, когда лес рубят, его рубят на корню, то есть корни всегда остаются в земле. Они могут тлеть сотни лет, могут смешаться с землёй, но они *остались*—корни этих деревьев. По моему убеждению, это не может не влиять на весь ход последующих событий. Главное—корни»<sup>38</sup>.

Однако не там и не те он ищет корни. Башлачёв считает революционную идеологию и советскую культуру чем-то искусственным, наносным, забывая о том, что революционная традиция имеет глубокие корни в российской истории и русской культуре, она восходит к народникам и декабристам, к «золотому веку» русской литературы, к бунтам Стеньки Разина и Емельяна Пугачёва, к казацкой и разбойничьей вольнице, к старообрядчеству. Кроме того, она вбирает всё прогрессивное наследие мировой культуры, включая Высокое Просвещение и гуманистические черты народных преданий и религий, в том числе и изначального христианства.

Понятное дело, что в том же христианстве хватает и реакционных, антигуманных черт, привнесённых фарисеями различных эпох. Увы, наряду с гуманизмом, неприятием стяжательства, Башлачёв воспринял и эти губительные черты. Мистицизм понемногу просачивается в его песни и последовательно заполняет их. Мрачный мистицизм рано или поздно отвращает человека от реальности; чем религиознее человек, тем больше времени и сил он тратит на мечты о потустороннем. Церкви пришлось специально объявить самоубийство грехом, потому что на самом деле суицид является самым прямым выводом из религии. Тема самоубийства, смерти, заявленная в «Грибоедовском вальсе», всё навязчивее повторяется в башлачёвских песнях по мере усиления мистических ноток: «Пытался умереть—успели откатать» («Палата №6»); «Долго старуха тряслась у костра, но встал я и сухо сказал ей:—Пора» («Похороны шута»); «Кто смажет нам раны и перебинтует нас, кто нам наложит швы? Я знаю—зима в роли моей вдовы» («Осень») и так далее.

Кстати, Башлачёв был склонен уничтожать свои черновики, крайне неохотно позволял записывать свои песни, не стремился оставить что-то после себя. В результате от поэта осталось катастрофически мало рукописей: в последние годы он уничтожил, потерял, раздал тетради со своими текстами и при этом отклонил предложение журналиста Андрея Бурлаки издать сборник стихов, что впоследствии создало большие трудности для исследователей его творчества. В своих воспоминаниях Александр Липницкий отмечает: «Думаю, что он старался о сделанном не думать вообще. Путь Башлачёва не был материальный. Ему было всё равно, получают ли его записи выход куда-нибудь или нет, сколько людей—больше или меньше—будут их слушать»<sup>37</sup>.

Суммируя, можно сказать, что поэта убило то, что убило и всю отечественную культуру: Сталин и его приспешники, предавшие революцию, уничтожившие коммунистов и террором загнавшие страну на гибельный путь; брежневское правительство, развратившее советский народ попой и потреблением и превратившее коммунистическую идеологию в бессмысленный ритуал; горбачёвская команда, окончательно запутавшая и сбившая с толку народ своей перестройкой, подготовившая встраивание страны в капиталистическую систему; а заодно и тусовщики, свихнувшиеся от наркотиков, мечтавшие никогда ни о чём не думать и никогда ничем, кроме потребления, не заниматься. На фоне последних Башлачёв выделяется искренностью, подлинным литературным талантом, стремлением понять и разрешить противоречия времени. К сожалению, на том пути, которым он решил двигаться к этой цели, его ждало неизбежное поражение.

37. Воспоминания и интервью об Александре Башлачёве.  
<http://musicrock24.ru/alexander-bashlachyov/35-content/368-memoirs-and-interview-o-bashlacheve.html>

38. Наумов Лев. Александр Башлачёв: человек поющий. СПб., 2014. С. 537.