

ВИТАЛИЙ АВЕРЬЯНОВ

“РОК” В ОВЕЧЬЕЙ ШКУРЕ

(Мировоззрение контркультуры на примере песен Гребенщикова)

Мысль художника должна быть не то чтобы проста, она должна быть открыта, не зашифрована. Иной раз огромные усилия надобно применить, чтобы разгрызть орех, внутри которого ничего нет или гнилая паутина. Чем глубже мысль, тем естественнее стремление творца выразить её яснее, доступнее для людей. И наоборот, чем мельче мысль художника, тем естественнее желание украсить её эстетическими завитушками.

Георгий Свиридов

Замысел этого очерка вызревал довольно давно, и он никак не связан с некоторой “линией разлома” 2013–2014 гг. В эти годы и Гребенщиков выдал вместо обычного тенора низковатый почти рычащий “хрип”, демонстрируя озабоченность наступлением “новой зимы”, дескать, ему кто-то наступил на его “хрустальный колокольчик”.

Мой замысел исходит из других наблюдений. В годы нашей юности (поколения родившихся в начале 70-х плюс минус 10 лет) удельный вес присутствия “Аквариума” в быту был довольно высок. Сам я уже давно испытывал потребность понять, почему многие искренне уважаемые мной люди так и не разобрались в духе Гребенщикова, оставаясь под его обаянием. Таких я знаю немало. Из широко известных назову, к примеру, талантливейшего рок-поэта и музыканта Сергея Калугина, сверхпопулярного актера и режиссера Ивана

АВЕРЬЯНОВ Виталий Владимирович родился в 1973 году, с отличием окончил факультет журналистики МГУ и поступил в аспирантуру философского факультета МГУ. Был главным редактором газеты “Православное книжное обозрение”. Работал доцентом в московских вузах. Специализировался на создании интернет-проектов. Разработал целый ряд издательских, информационных и сетевых проектов, среди которых Православие.Ru. В 2002—2006 годах — научный сотрудник Института философии РАН. Один из учредителей, заместитель председателя Изборского клуба. Доктор философских наук. Директор Института динамического консерватизма. Член Союза писателей России. Поэт и исполнитель своих песен.

Охлобыстина, знаменитого писателя Захара Прилепина и т. д., список можно продолжать. Правда, Прилепин высказался по поводу Гребенщикова нелицеприятно, но это была как раз реакция разочарования в связи с украинскими жестами “рок-гуру”, которые Захар не мог не воспринимать болезненно.

Вкусы и предпочтения нашего поколения давно сложились. И главное, конечно же — это те, кто идет за нами, кто нуждается в том, чтобы разобраться, из чего складывалась духовная природа так называемого “русского рока”. В конце концов, русский рок почти не дал крупных поэтов. Исключение, пожалуй, один только Александр Башлачёв, ушедший слишком рано и не успевший развернуть свой талант. Где-то на подходе к большой поэзии Илья Кормильцев, но он все-таки вошел в рок-музыку как автор “текстов” для песен. Жанр поэзии, пусть и песенной, и жанр “текста” для песни — разные вещи. У них разная природа. Хороший поэт может, осмыслив задачу, написать текст под музыку, это похоже на либретто в опере. Хороший автор “текстов” редко способен на обратное — создать большие стихи. Песни в рок-н-ролле в основном получают специфические, текстковые. Гребенщиков как раз всегда был автором подобных “текстов”, а не полноценных стихов. Но логоцентризма русской культуры и русского самосознания никто не отменял. И потому значение слова в русском роке трудно переоценить.

СОБЛАЗН РЕЛАКСАЦИИ

Не будучи большим поэтом, лидер группы “Аквариум” сумел создать некую рабочую и весьма живучую эстетическую модель. Оговорюсь сразу — дело не во вкусах. “Нравится — не нравится” слишком легковесный критерий, когда речь идет о культурных процессах. Размышляя над вопросом, на чем держится обаяние и своего рода цепкость Гребенщикова, я пришел к выводу, что для моего поколения он стал великим соблазнителем в плане релаксации, смакования “вечного праздника” безответственной жизни, противопоставленной “серым будням”, труду, бытовым сложностям и т. д. И эта релаксация была спрятана, упакована в обертку какой-то “духовности”, в которой, впрочем, не было и тени подвига и преодоления себя. Контркультура никогда не призывает человека по-настоящему работать над собой, она внушает юности самомнение, искушает статусом сверхчеловека. Так работают соблазнители.

Ранний “Аквариум” — это в первую очередь богемный пикник, хипстерские каникулы и вечная молодость: “Я где-то читал // О людях, что спят по ночам. // Ты можешь смеяться...”; “Праздновать ночь без конца”; “В подобную ночь мое любимое слово — “налей”...”; “Будь один, если хочешь быть молодым...” и т. д. и т. д. Само по себе такое мироощущение могло бы привлечь только совсем недалеких людей, но повторю: оно было скрытым мотивом. Ведь отпуска и праздника хочется всем, о чем в своем время афористично сказал Шукшин: “праздник душе нужен!” И вот “Аквариум” выдал некую иллюзию беззаботности и при том избранности, никак не связанной с важнейшей потребностью человеческой души — в созидании. Сущность раннего “Аквариума” — **в стране атеизма выглядеть как нечто религиозное, при этом подменяя серьезную сакральность рок-н-ролльным суррогатом. С отстаиванием права быть и оставаться балбесом.**

Кульм молодости, столь важный, как потом многие поняли, для потребительского общества, явился к нам впервые именно через контркультуру. Христос учил: будьте как дети. А здесь нечто противоположное — что мог бы подсказать древний дух, скорбящий об утраченных возможностях молодости? Вечную погоню за недостижимым, имитацию свежести “стареющим юношей в поисках кайфа”, выражаясь словами самого Гребенщикова (иногда он бывает самозвителен). Тем не менее, и до сих пор он упорно продолжает петь то же самое, маня слушателей перспективой “омолаживания”: “А на берегу ждет родник с водой, // Смотри, какой ты стал молодой (...) Значит, это было совсем неспроста // И наша природа нежна и пуста” (“Паленое виски и толченый мел”, 2012).

Молодящийся дух в данном случае — это приятная “деперсонализация”, воспеваемая контркультурщиками. Праздник утверждался даже посреди полунищенского существования. Впрочем, наш рок-герой всегда имел уютный тыл в лице бабушки и мамы, которые поддерживали его долгое время (“за спиной

всегда был дом”). И поэтому ему было не так уж трудно переносить суровые годы, когда после тбилисского рок-фестиваля он был изгнан из комсомола и с работы, оставлен первой женой, числился сторожем в банях, а потом руководителем самодеятельности на ТЭЦ № 6. Но травма, конечно, дала о себе знать.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОСРЕДСТВЕННОСТЬ

В России понятие “рок-музыка” стало псевдонимом контркультуры, протестной и деструктивной по отношению к строю. Попса отличалась от рока лишь тем, что была конформистской. А всякий нонконформизм пытались втиснуть в понятие “рок-музыки”. Было это, конечно, не совсем точно. Но по существу верно – потому что нонконформизм проявлялся не только в политизированных, но и в совершенно аполитичных песнях и высказываниях. Это была эстетическая альтернатива, а если точнее – идиосинкразия. Здесь объяснение столь болезненного противопоставления попсы и рока.

Каков же их музыкальный стиль? Чистой воды эклектика, постмодернизм. В искреннем письме Артемию Троицкому 1980 года Гребенщиков пишет, что у “Аквариума” нет стиля, нет эстетики – это “абсолютно всеядное животное”, и приводит список, что и откуда им позаимствовано*. Этот стиль все время течет, и он все время вторичен, подражателен – то Боб Дилан, то регги (которое в музыкальном плане у “Аквариума” было довольно беспомощным), то пресловутая “новая волна”, то нечто фолковое и готическое, то митьковский примитивизм. Что-то интересное появлялось время от времени – благодаря Курёхину, затем Сакмарову. (“Русский альбом” родился как некий гребенщиковский гибрид, сложенный из Башлачёва, Летова и в музыкальном плане – Сакмарова с его необычными инструментами, такими как русская волынка.) На концертах в середине 80-х звук был порою просто отвратительным: какая-то сверлящая мозг какофония, создаваемая двумя скрипками, которую поклонники невесть как выдерживали.

Гениальных мелодий за “Бобом” не числится. Самые популярные его вещи (такие как “Город золотой” или “Десять стрел”) ему не принадлежат. В большинстве песен постоянно используются чужие мотивы, гармонии. В целом, если говорить о таланте композитора, **мы имеем дело с посредственностью**. Другое дело аранжировка – не сразу, но постепенно, с годами здесь возникло мастерство, развился вкус. И главное: появилась возможность приглашать высококлассных музыкантов и записываться в американских и британских студиях.

В песнях “Аквариума” культовой поры число случаев заимствования чужих музыкальных решений и плагиата чьих-то строк, в основном переведенных с английского, зашкаливает. Есть целый ряд публикаций, этому посвященных**. Кроме Дилана, это Элвис Костелло, Патти Смит, Fairport Convention, The Byrds, Grateful Dead, the Blackhearts, Брайан Ино, Лу Рид и многие другие. В музыке очень часто идут заимствования и прямые цитаты из Rolling Stones (например, *Rocks Off* – “И был день первый”, *Ventilator Blues* – “Дуй, с севера”, риф из *On with the Show* – “Отец яблок” и др.). То же и тексты – в них огромное количество выражений и метафор Боба Дилана и Дэвида Боуи. К примеру, образ “живого провода” из “*Rebel, Rebel*” (1974) Боуи. Только на одном этом образе построена куча текстов: “кто мог знать, что он провод, пока не включили ток?”; “чтобы был свет, ток должен идти по нам”; “я под током, пять тысяч вольт – товарищ, не тронь проводов...”; “Положите меня между двух контактов, // Чтобы в сердце шел ток” и т. д. Непонятно, что бы делал Гребенщиков без Боуи!

С годами эклектика становится более утонченной, но как бы то ни было это все же заимствованные стили. Даже и каждый поздний альбом – это в первую очередь надергиванье цитат, несамостоятельность музыки, постмодерная многожанровость, создающая эффект разнообразия. Сам Гребенщиков упивается западной музыкой и музыкантами и все время норовит противопоставить их чему-то самобытно-русскому: “*Меня клюнул в темя Божественный Гусь //*

* Правдивая автобиография “Аквариума” // Аквариум, 1972–1992: сборник материалов / сост. и ред. О. Сагарева. – М., 1992.

** Одна из самых ярких – Александр Горбачев. Дилан, Боуи, Talking Heads и другие источники “Аквариума” // Афиша Daily 27.11.2013.

И заставил петь там, где положено выть” (“Крем и карамель”, 2004). Да, это так, конечно, нам здесь свойственно выть. Но если честно — у автора процитированных строк скорее фирменное бляенье, чем пение, особенно когда есть нажим, экспрессия, волнение. Очевидно, самому ему нравится, как это звучит. Кроме бляения есть еще своеобразное поскуливание (пример — финал песни “Пески Петербурга” в “Кунсткамере”). В альбоме “Навигатор” бляенье соединилось с придыханием — и получилось вроде как душевно... Но в целом для слушателей, не привыкших к манере рок-звезды, черты это скорее отталкивающие.

О КОПИРАЙТЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

В одном достаточно свежем интервью “Известиям” Гребенщиков с чувством собственного достоинства заявил: *“Песни за нас пишет сам русский язык. Что времени нужно, то он нами и пишет; использует нас как транспортное средство. Что Высоцкого, что Окуджаву, что меня или Васильева, Макаревича, Юру Шевчука...”* Хорошо, что в списке не оказалось Пушкина и Тютчева. А ведь могли бы и они затесаться...

Дело же в том, что у Гребенщикова довольно серьезные проблемы с “великим и могучим”. Правда, он заранее отсекает все претензии такого рода в одной из песен: *“А если не нравится, как я излагаю, // Купи себе у Бога копирайт на русский язык”* (“Феечка”, 2003). Абсолютно обезоруживающее требование!

Суть, конечно, не в том, “как” излагаешь, а в точности поэтического слова. Откуда у них, этих контркультурщиков и апологетов глобальной благодати, такой “юридизм” в отношении к слову? Чуть что — обращайтесь в суд. Если не нравится — не смотрите, не слушайте. Теперь вот еще и копирайт требуют выкупать.

Тексты ранних песен зачастую выглядели как кальки с английского (да они в огромной мере таковыми и были, почти что подстрочники!). Например, *“Мой бог, как я рад гостям // А завтрашний день есть завтрашний день // И пошли они все к чертям!”* (“В подобную ночь”, 1980). Это то, что называется нелитературный перевод, по всей видимости, из песни “On A Night Like This” (1974) Дилана. Встречаются жуткие ошибки, канонизированные Гребенщиковым, — ведь по-русски говорят — в противовес *не топора, а топору*. Или: вопреки *не всех правил, а всем правилам*. Как будто специально делаются ошибки в ударениях, странные для человека из интеллигентной ленинградской семьи: “пока не *начался джаз*”; “здесь *развiто искусство*”, “если ты *невидiм*”, “в *новых мéхах*”. Потом эти бесконечные проглатывания звуков в слове “сторона”: “движение в *сторну весны*”, “*всех по эту сторну стекла*” или смена ударения: “окно на твою *сторонú*...” В интервью Познеру (2010) на вопрос, в чем ваша главная слабость, Гребенщиков пробормотал: *неряшливость в формулировке мыслей*. Мой диагноз страшнее: это отсутствие органического восприятия языка, абстрактное чувство языка, можно сказать, антитургеневское. Гребенщиков мыслит понятиями, а не изнутри языковой парадигмы. А для поэта это убийственно — хоть в эпоху классицизма, хоть постмодернизма!

Еще один свежий пример из альбома 2018 года: *“Тело мое клеть, душа пленница”*. Слово “клеть” употребляется нашим “подследственным” в таком значении не в первый раз. Кроме того, у него есть регулярный гностический мотив “клетка крови”, “клетка тела”. Гностицизм гностицизмом, но клеть — это убежище, место, где можно уединиться, что-то хранить. У крестьян это холодная часть избы. В церковнославянском языке — комната, келья, кладовая*. Ее никто и никогда не воспринимал как синоним клетки, темницы, тюрьмы. Напротив, там чаще, чем в теплой части избы, обычно ловили воров, если судить по пословице: “Злые люди доброго человека в чужой клети поймали”. Вот таким “добрым человеком” и является БГ “с бородой по пояс”, далеко не виртуозным образом шарящий в клети живаго великорусского языка...

* Святого Симеона Нового Богослова так переводили на русский: “Ум не может скрыться нигде среди творений! Ты можешь и в пустыню уйти, и в скалах спрятаться, можешь уйти куда угодно, но не можешь спрятать его в творениях. Самое глубое место, где ты можешь сокрыть ум от мира, это его клеть — сердце!”

Поэт должен заботиться о том, чтобы быть понятным. Для поэта это сверхзадача. Наплевать по принципу “Как хочу – так и ворочу! Чем меньше поняли, тем лучше!” – для поэта приговор. Иначе это не поэт, а словесный эквилибрист.

СОБЛАЗН ШАРАДАМИ

Здесь мы подошли ко второму крючку, за счет которого слабая поэзия и довольно-таки посредственная музыка могли оказывать большое влияние на молодые умы и даже порождать “культ”. Этим вторым крючком стало мастерство “головоломки”, “шарады”, которые людям пытливым захотелось бы разгадывать. Нелюбопытные, как правило, “Аквариум” не слушали.

Шарады, сопряженные с темой “духовности” – это уже само по себе почти эзотерика, конструирование собственного мифа. Гребенщиков часто отрицал искусственное кодирование смысла в своих текстах. Однако трудно оспаривать очевидное. О. Сакмаров, прочитав одно объемное исследование о библейских мотивах в творчестве БГ (а исследований о гребенщиковщине филологами и культурологами уже издано немало), написал: “Думаю, что БГ как автор будет в полном восторге, потому что такое количество зашифрованных ребусов разгадано здесь!”

Без “загадочности”, “закодированности” песни “Аквариума” потеряли бы львиную долю привлекательности. Поэтому Гребенщиков не просто кодирует, но еще и сбивает с толку. Когда от варианта к варианту идет шлифовка, оттачивание той или иной вещи – никогда не происходит прояснения, не растет уровень “великой простоты”, как это было бы у великих классиков – напротив, происходит еще большее “запутывание”. (Есть такой термин в психологии и психиатрии.)

Это своего рода “комплекс Эзопа”. Данная черта была очень заметна уже и в раннем “Аквариуме”: “*Вы слушайте меня, // В ушах у вас свинья. // Вы не поймете, для чего // Пою вам это я; // Но есть цветок, // И есть песок. // А для чего цветок в песке, // Вам не понять до гробовых досок...*” (“Блюз свиньи в ушах”, 1976, в соавторстве с Гуницким). Но это еще во многом юношеский панк-абсурдизм. Дальше больше. Мы видим насмешку над интерпретатором: “мозг критика”, изучающего их песни, должен “сгореть как автомобильная свеча” (“Ода критику”). “Но вот я пою, попадешь ли ты в такт?” – поддразнивает своего слушателя Гребенщиков в “Железнодорожной воде”. “Сегодня твой мозг жужжит как фреза...” – это вероятно из-за большого напряжения по разгадыванию головоломок и стремлению попасть в такт. Однако любой владеющий русским языком фрезеровщик за это “жужжание” поднял бы автора на смех!

Но когда язык неточен, легче всего списать это на “загадочность”, дескать, вы меня неправильно поняли. Надо сказать, что сначала Гребенщикова обвиняли в искусственном усложнении текстов, от чего тот постоянно откешивался. Но истина всплывает. Так, например, режиссер Сергей Соловьев свидетельствовал: когда у них зашел разговор о непонятности песен, Борис стал отстаивать мысль, что люди соскучились по таинственному, непонятному, и что это нужно использовать. В одном интервью конца 90-х Гребенщиков еще подробнее затрагивает эту тему и утверждает, что, в конечном счете, почти все его ребусы разгадывают: “Люди – удивительно умные существа. Они связывают нитки воедино...”

Однако между искусственной, самодовлеющей головоломкой, шифром ради шифра и настоящей загадкой (анафорой, притчей) большая разница. После традиционной притчи, инициатической загадки происходит изменение сознания, что-то остается в сердце и памяти. А в данном случае мы имеем дело не со смысловым эффектом, а скорее с созданием театральной атмосферы чего-то “мистериального”, “запретного”, “непролазного”. Какой-то бурелом в партизанском лесу – и это наводит на мысль о скрытой войне против большой культуры.

В свое время Эбби Хофман, лидер йиппи (политического крыла хипповского движения) заявил: “Ясность – вовсе не наша цель. Наша цель вот какая: сбить всех с толку. Беспорядок и кутерьма, сумятица и сумбур разят “цивилов” наповал. Нас не понимают – и это замечательно: понимая нас, они бы нашли способ нас контролировать... Нами нельзя манипулировать – ведь мы

миф, который сам себя создал... Мы взрываем динамитом клетки головного мозга. (...) Наш враг – человек в униформе. Без нее все они – славные люди. Голые все как братья...”*

Другой источник мастерства шарады – Боб Дилан. Интересно, что Гребенщикову в Дилане близка главным образом именно его метода – коллажность, аппликация, соединение в одной строфе фрагментов, внутренне не связанных между собой. В народном куплете (например, частушке) подобный прием создает нарочитый комический эффект, как правило, подчеркнутый параллелизмом формы и рифмой. Но у Дилана и Гребенщикова этот же прием порождает “многозначительность”. Можно сказать, здесь открывается какая-то “глубина”, высосанная из ничего. Боб Дилан был одним из пионеров создания рок-текста именно как текста, не стихов. И вот буквально год назад он получил **за это** нобелевскую по литературе. Поистине знаковое событие нашего времени: режиссерам “общества спектакля” трудно было придумать более разрушительный для литературы и поэзии ход!

Как выразился Гребенщиков в интервью журналу FUZZ, его “веселит это до крайности”, когда удается загадать образ, который в принципе не поддается дешифровке. Имелась в виду песня “Крем и Карамель”. А разгадка в общем-то незамысловата и, конечно, ничего не дает тем, кому о ней рассказать! (Крем и Карамель, как раскрылся Гребенщиков, это каменные китайские собаки Фу, которые симметрично лежат у ворот храма, напоминая аналогичных сфинксов и львов у мостов Петербурга.)

В русской поэзии был Велимир Хлебников, в ткани образов которого лежали трудные загадки, однако Хлебников делал это не “из вредности”, он работал со “сверхконтекстом”. И необходимо признать, что у него это получалось на высоком художественном и философском уровне, когда образ аккумулировал в себе целые пласты судьбы и мифа. За Хлебниковым следовали в этом ряду и другие поэты русского авангарда, включая обэриутов. Можно ли называть Гребенщикова их продолжателем? Нет, это нечто иное: он уже не авангардист, а постмодернист, и его загадки нагружены не столько смыслом судьбы, сколько цитатами. Высказывание теперь является “цитатой”, даже когда оно не цитирует кого-то другого, – сама реальность воспроизводится по принципу цитаты. Это культурологические игры, апофеоз пустотности, когда своего ничего нет. “Я возьму свое там, где я увижу свое. // Белый растафари, прозрачный цыган, // Серебряный зверь...” (“Капитан Африка”, 1983). “Песни без цели, песни без стыда (...) Что нам подвластно? Гранитные поля, // Птицы из пепла, шары из хрусталя...” (“Шары из хрусталя”, 1985). В этих строках нагромождения цитат и скрытых цитат из регги, Болана, Борхеса, кинофильмов и т. п. От автора только компоновка и констатация собственного бесстыдства.

Своего рода шарада уже в самом сценическом имени рок-идола – БГ. В юности мне довелось слышать множество интерпретаций этой аббревиатуры. Учитывая фразу из фильма “Асса” “Гребенщиков бог, от него сияние исходит”, – самую любопытную из расшифровок предложил мой одноклассник, спустя несколько лет эмигрировавший с семьей в Израиль. Его тоже звали Борей, и он был страстным поклонником “Аквариума”. Боря объяснил мне, что псевдоним БГ нужно толковать как иудейское написание “Б-г”, русский эквивалент тетраграмматона с непроизносимой гласной во избежание осквернения святого имени. Сам бы я в конце 80-х годов, конечно, до такого не додумался.

АНГЛОЗАВИСИМОСТЬ

Прежде чем контркультурщик начинает замораживать сознание юного поколения, он и сам бывает юным и сначала кто-то замораживает его. Этот период “метафизической интоксикации”, чреватой либо провалом и темными страданиями от неудач, неразделенной любви, недостижимости смысла жизни, либо, напротив, творческим просветлением – закладывает основы будущего, зрелой личности. У Гребенщикова эта пора пришлась на начало 70-х. И здесь, надо сказать, немалую роль сыграл вуз, в котором он учился.

* Хоффман Э. Сопри эту книгу! Как выживать и сражаться в стране полицейской демократии. – М., 2003. – С. 19-20.

Факультет прикладной математики ЛГУ благодаря его основателю академику Зубову и его гуманитарным исканиям стал одним из рассадников альтернативной духовности, в которой большую роль играли увлечения востоком и славянским неоязычеством. Одной из учившихся с Гребенщиковым “жертв” этой среды стал и знаменитый йог-сектант Анатолий Иванов, неоднократно судимый, в том числе, насколько мне известно, за довольно жуткие преступления, связанные с деятельностью синкретического культа. Сам Зубов был создателем своеобразной “теории управления”. Поговаривают, именно он заложил основы для крупнейшей интеллектуальной секты постсоветского периода – движения КОБ (Концепция общественной безопасности) “Мертвая вода”.

Думается, именно там, среди старшекурсников факультета, в их общаге и вокруг нее и вываривалась та самая среда, где молодой Боря прошел свою “контринициацию”. Во всяком случае, он начал черпать из нескольких тусовок: студенческой, богемной, музыкальной, из общения с публикой, проводившей досуг в кафе под кодовым именем “Сайгон”. В этой тусовке, где хватало членов семей дипломатов, внешторговцев, моряков, достаточно свободно обращалась в качестве духовной контрабанды англоязычная музыка и литература. *“Я полный продукт развития советского общества. Я ничьей помощью посторонней не заручался. – утверждал Гребенщиков в интервью А. Матвееву, опубликованном в 1986 году. – Все, что у меня есть, мне дала советская Россия, в том числе и то, что я знаю английский язык...”*

Еще тогда Гребенщиков впал в чрезвычайную зависимость от англосаксонской контркультуры, и эта зависимость навсегда определила его лицо. Основными источниками знаний о рок-н-ролле стали журналы New Musical Express, Melody Maker, которые ему регулярно доставляли заботливые друзья и покровители. Но самое главное происходило в устных разговорах. Надо отдать должное Борису, солженицынщину, диссидентство он не принял. Однако странным образом, пропитываясь западной популярной культурой, он себя от “инакомыслящих” не отделял, более того – готовился воспользоваться плодами их деятельности: *“Пусть кто-то рубит лес, // Я соберу дрова; // Пусть мне дадут один, я заберу все два; // Возьму верхки и корешки – // Бери себе слова”* (“Блюз простого человека”, 1978). В этом смысле стратегия Гребенщикова противоположна стратегии Пушкина, аллюзией на которого (стихотворение “Не дорого ценю я громкие права...”) данная песня является.

Спусковым крючком рок-н-рольной лихорадки для членов “Аквариума” стала, конечно же, битломания. *“Большой мистики, чем получить песней “Битлз” по голове в 12 лет, я до сих пор представить не могу... – говорил Гребенщиков в интервью 1998 года. – После этого хождение по воде, оживление мертвых и летание по воздуху представляются второстепенными развлечениями...”* Отметим сразу – характерное сравнение с Христом и с левитирующими магами.

Можно спорить или не спорить о вкусах, о масштабе достоинств группы “Битлз” на фоне вершин мировой музыки. Однако трудно оспорить две вещи: битломания была пронизана каким-то “ослиным” началом, вихлянием, похотливым полуживотным духом. И это связано с самой природой их музыки, создаваемой с цинизмом прожженных парней, которые после нескольких лет игры в стрип-барах вдруг начали воспевать романтическую дружбу с целью соблазнения глупеньких старшеклассниц из колледжей. Что тут скажешь, хорошая религия на замену христианству! Не буду здесь говорить про убожество текстов западных рок-групп, понятно, что брали они эстетическим бунтом, хотя сам упрощенный подход англосаксов “к песенкам” тоже подкупал: уж у нас-то, думали русские эпигоны, уровень и культурный запас будут не хуже! (В песнях Харрисона, особо любимого Гребенщиковым, форма музыки полностью подавляет текст, растворяет его в себе, превращая в “подпорку” для музыкальной интонации – отсюда рок-мотив “есть то, чего никогда не доверить словам”).

В стремлении подражать западной контркультуре было нечто болезненное. Как вспоминал виолончелист группы Всеволод Гаккель по поводу просмотра какого-то видео, *“нам казалось, что человек, не видевший The Beatles, терял единственное из того, что вообще в жизни имело смысл посмотреть, исключая второе пришествие. Но вот оно-то как раз неизбежно, а прозевать The Beatles – можно...”* Обезьянничали как могли: мечтали повторить

в Ленинграде Вудсток-фестиваль, собирая толпу хиппи на ступенях Михайловского замка, употребляли внутрь пятновыводитель “Сополс” (на слэнге — “банка”). “Боб говорил, — вспоминает Гаккель, — что это сильнейшее психотропное средство, полный аналог заморского ЛСД”. Летом на берегу Финского залива в дикой зоне устраивали постоянный пикник, который соприкасался с находящейся по соседству колонией нудистов. Нудизм тогда входил в моду. Место это называли между собой “остров Сент-Джорджа”. По всей видимости, именно вокруг этой атмосферы родились такие песни, как “Пьет из реки”, “Четырнадцать”, “Наблюдатель”, “Музыка серебряных спиц” с их гипертрофированной загадочностью и пляжным эротизмом. Впоследствии фотографии этого периода с ню-натурой использовались в оформлении альбома “Радио Африка”. В общем, как верно заметил Гребенщиков в своей отповеди Кире Серебренникову по поводу фильма “Лето”, жизнь у них была гораздо интереснее, чем он показал. . .

В довольно жестком интервью 2008 года про христианство и вообще традиционные религии Гребенщиков как будто с некоторым вызовом заявил, что еще с середины 70-х годов он “изучал книжку Грейвза “Белая богиня” и в общем был достаточно в курсе всего, что в Европе происходило”. Иными словами, “врубился” рано и весьма глубоко. Грейвз — знаковое имя для Гребенщикова и его мифологии. Но кроме Грейвза в середине 70-х были уже в круге их чтения Ричард Бах, Толкиен, Урсула Ле Гуин, “Хроники Нарнии” Льюиса, Томас Вулф, Карлос Кастанеда — в общем, неплохой джентльменский набор постсоветского интеллигента. Из Питера Бигла были почерпнуты Гребенщиковым сведения о единорогах, из Муркока и других фэнтези всевозможные вымыслы и домыслы по теме Гипербореи. Здесь, кстати говоря, хорошо виден один из пороков контркультуры вообще и “Аквариума” в частности — они питались суррогатами, и сведения о всевозможных таинственных вещах получали через третьи руки, да еще и с изрядной долей художественного “фейка”. Поэтический миф строился не на строгом знании истории и религии, а на “альтернативной истории” контркультурного пошиба. Даже к концу 90-х, когда, казалось бы, уже стали широко известны многие источники по теме Гипербореи, Гребенщиков продолжает воспринимать ее через призму фэнтези (об этом свидетельствует его интервью “Огоньку” 1997 г.).

Да и Грейвз — это по сути такое же фэнтези, только облеченное в форму “исследования”. Стиль “Золотой ветви” Фрейзера, но далеко не Фрейзер. Чудак, фантазер, сказочник, предтеча викканства и пророк феминизма, Грейвз избирательно пересказывал и реконструировал на свой страх и риск мифы древности и средневековья, при этом старался перетянуть одеяло на англосаксов и кельтов, в первую очередь валлийско-ирландскую традицию бардов.

Отсюда претензия Гребенщикова на “средневековый” флёр, на своеобразный “традиционализм”, но изначально не христианский, а ведьмовской, уходящий корнями в культы Гекаты и Кибелы. В уже цитированном интервью Матвееву Гребенщиков полон желания представить себя как наследника глубинного традиционализма. Но закваской его поэтики стала гремучая смесь Толкиена, Кастанеды и Грейвза. А поскольку в 80-е годы в СССР они были мало кому известны, то получалось очень эффектно и эзотерично. Добавлю, что изложенная Грейвзом гипотеза о тайнописи раннесредневековых бардов, вынужденных шифроваться, чтобы церковь не обвинила их в ереси (католики называли их “певцами неправды”) — стала еще одним источником шарадного стиля “Аквариума”.

Фэнтези привлекали своей безответственностью и вымышленным, виртуальным идеализмом, за который не надо ничем платить. “Толстого мне читать ну ни с какой стороны неинтересно, — “рубит” свою правду рок-светило в еще одном интервью (2012 г.). — А когда я читаю “Властелин колец”, я учусь. Практически у всех героев есть достоинство. (...) Я люблю Тургенева, но я никак не могу найти там кого-нибудь, кем я мог бы восхититься. И когда я читаю Толстого. И даже Достоевского. Когда я читаю фэнтези — я нахожу, кем я могу восхититься!”

Казалось бы, инфантилизм чистой воды. Однако все не так просто. Оказывается, миф о бардах и традиции — это всего лишь строительный материал для контркультуры. “Общаясь с реальностью, мы имеем дело не с миром, а с определенным описанием этого мира, которому научены с детства

и которое постоянно в себе поддерживаем, – говорит Гребенщиков, повторяя мотивы битников, а также мысли идеологов контркультуры вроде Роберта Уилсона и Чарльза Тарта. – Чтение фэнтези – один из методов смены этого описания, так же как рок-н-ролл – другой метод подобной смены. Вероятно, описание полезно не только менять, но и расширять до тех пор, пока оно не будет включать в себя все известные описания”. Здесь заветнейшие мысли новой революции, которая воюет с репрессивной Большой культурой и очень хотела бы выдать ее за злонамеренный гипноз. Фактически это довольно радикальный антитрадиционализм. У “традиции”, которой присягнул Гребенщиков, совсем другой бог – бог пацифистов, наркоманов, бог, выращенный в лабораториях Института Эсален, бог Кастанеды, Тройственная Богиня виккан и феминисток, а вовсе не Божество Средневековья, от которого, казалось бы, “Аквариум” плясал в своей символике, если смотреть на нее “наивными” глазами (“Король Артур”, “Десять стрел”, “Город золотой”, “Орел, Телес и Лев” и т. п.).

“В ХРАМЕ МОЕМ БАРДАК”

Невозможно оценивать духовный опыт исходя сразу из многих религиозных традиций. В этом очерке критерием выступает православие, в первую очередь в лице его подвижников, духовидцев, носителей высшего мистического опыта, собранного в трудах святых отцов, “Добротолубии”, “Цветниках”, “Апофегмах”, патериках. Это опыт реального традиционализма, не искусственно зауженный или расширенный, но единственно здравый, поскольку только такой опыт, организованный по законам единой “картины мира”, может вмещать в себя весь мир. В то же время в такой фокусировке может быть сколь угодно глубоко представлен и переработан опыт сравнительного религиоведения, европейского традиционализма в его учении о символах как точках пересечения разных традиций (пересечения – но не слияния и не смешения!).

Здесь коренное отличие нашего подхода от гребенщиковского, для которого высказывания необуддистов о равнозначности всех религий стали не символом веры, но своего рода символом безверия, пребывания “промеж вер” и “поверх вер”. При всей претенциозности это напоминает досужие разглагольствования про “бога в душе”. Поэтому обращение апостола Павла к “неведому Богу”*, которым тот покорил афинян, в пространстве “Аквариума” вырождается в диковинную формулу: “Я пью за верность всем (!) богам без имен” (“Платан”, 1983). Конечно же, такой верности быть просто не может.

Этот подход означает только одно – следование собственным прихотям. “И все хотят знать: // Так о чем я пою? // А я хожу и пою, // И все вокруг Бог; // Я сам себе суфий // И сам себе йог” (“Туман над Янцзы”, 2003). В шуточной песне “Скорбец” (1998) дается объяснение, почему автор ушел в свободное религиозное плавание: он долго мучился задачей избавления от “скорбеца”, но после того как херувим объяснил ему, что “без скорбеца ты здесь не будешь своим” – “С тех пор я стал цыганом, // Сам себе пастух и сам дверь...” Иными словами, перед нами странник, блудная овца, шаман-фрилансер. В поздних песнях чуть иначе звучит мотив выбора: “Я, признаться, совсем не заметил, как время ушло, унося с собой всё, что я выбрал святым” (“Прикуривать от пустоты”, 2016). Но можно ли выбрать себе “святое”? Подлинное святое выше человека, поэтому оно само отбирает для себя людей и поэтому его никакое время не способно “смыть”.

Путь православия труден, сопряжен со строгой дисциплиной и многолетними усилиями – в отличие от него модернисты обещают достаточно быстрый и эффективный духовный рост. Более родными для Гребенщикова оказались восточные гуру, такие как необуддист Оле Нидал (датчанин по происхождению), неоиндуисты Шри Чинмой и Саи Баба. Обращает на себя внимание, что все трое являются модернистами в религии, создателями своих финансовых империй, не стоят на пути исконной традиции буддизма или индуизма. То есть это те, кого в просторечии именуют сектантами или “кока-кола-гуру”.

* Существует версия, что надпись на алтаре этого храма гласила: “Богам Азии, Европы и Африки, богам неведомым и чужим”. Таким образом, это был храм для иноплеменников, чтобы те могли справлять свои религиозные нужды. Но апостол Павел успешно обратил идею уважения к иным верам в миссионерскую.

В православии даны четкие критерии различения духов в том, что касается ощущений благодатного присутствия высших энергий. Эти критерии при наличии тренировки очень полезны и плодотворны для соприкасающихся с мистическими материями (а поэты, музыканты по определению относятся к таковым – хотя наш секулярный век, с выродившейся традицией, готов представить их как какую-то службу для увеселения публики). **Критерии истинной благодати у святых отцов: влечение к небесному, устроение помыслов, духовный покой, радость, мир, смирение. Критерии ложной благодати (называемой “прелестью”): тревога, душевный зуд, раздвоение, сомнение, страх.**

Читатель может судить сам, что доминирует в следующих строках и песнях, где так или иначе изображаются встречи с потусторонним: покой-радость, духовная ясность или мутное состояние тревоги-сомнения. *“Каждый в душе сомневается в том, что он прав, // И это тема новой войны”. “Я знаю твой голос лучше, чем свой, // Но я хочу знать, кто говорит со мной”. “Я открываю дверь, и там стоит ночь. // Кто говорит со мной? // Кто говорит со мной здесь?”* (Дальше в этой композиции начинаются мистериальные, оргиастические мотивы, которые должны напоминать напевы и наигрыши друидов.) Совсем параноидальной является песня “Выстрелы с той стороны” (1983) – про мистика как “ходячую битву”: *“Малейшая оплошность – и не дожить до весны. // Отсюда величие в каждом движении струны...”*

В песне “Ей не нравится то, что принимаю я” (1993) разворачивается противопоставление между традицией Большой русской культуры и тем набором “выборов”, который Гребенщиков совершает в своих бесконечных духовных мытарствах. Собственно, наш очерк и призван показать эти мытарства в их реальном, неприукрашенном виде. Почти все эти “выборы” в духовной сфере – всевозможные “экспортные варианты” необуддизма, неоиндуизма, синкретических сект, шаманизма и оккультизма, в том числе и разнообразные практики “расширения сознания”. Отсюда и шараханье из крайности в крайность, характерное для интеллигенции... Именно это и значит по-гребенщически “держаться корней”.

Яркая иллюстрация этого феномена – буддистские аллюзии и мотивы у Гребенщикова. Например, в песне “Фигус религиозный” (1994) накладываются друг на друга два пласта: буддистский (дерево просветления, связанное с Гаутамой Буддой) и русский эзотерический (две райские птицы с именами из православных святцев). Какая связь между этим деревом и птицами, с какой стати наши святые берегут именно “дерево Бо” – сам Гребенщиков вряд ли смог бы объяснить. Проще говоря, связи никакой нет – зато таким образом манифестируется трансрелигиозный выбор автора. Впрочем, слушатели скорее всего и не чувствуют в песне никакого буддизма. И когда человек узнает, что подразумевается в текстах, где идут отсылки, скажем, к даосизму или гностицизму, ему остается только удивляться, ведь музыка ни на что подобное не намекает. Не знаю кому как, а мне подобная поэтика кажется неорганичной и искусственной, построенной на случайных, произвольных сочетаниях (коллажность, не имеющая реальной опоры в том, о чем поется, но зато очень подходящая для усиления эффекта шарады).

Другой, более существенный пример, поскольку в нем Гребенщиков претендует на диагноз всему русскому народу, – творческое применение идей **чжэн-буддизма**, в котором учение о сансаре сочетается с западными представлениями о вечной жизни. Круговорот сансары, цепь перерождений трактуется как путешествие между мирами, реинкарнации, выбор которых предопределен кармой. Буддистская песня о йогине, кормящем своим телом голодных духов, вдруг превращается в песнь о лихом времени на Руси: *“Ох, мы тоже трубим в трубы, // У нас много трубачей; // И свою кровь кормим // Сытых хамов-сволочей; // Сколько лет – а им все мало. // Неужель мы так грешны?..”* (“Кладбище”, 1995). Оказывается, можно простроить связь и здесь: кто-то из гуру поведал Гребенщикову, что человек рождается в той или иной культуре не случайно, а для извлечения специальных уроков. Так вот, в России рождаются “существа, которые раньше были демонами. (...) Мы видим огромную страну, наполненную людьми, из которых девяносто процентов большую часть времени думают только о себе. Поэтому в России рождаются, чтобы научиться думать о других и любить друг друга” (интервью для “ДеИллюзиониста”, 2006).

Сам Гребенщиков, по всей видимости, уже близок к тому, чтобы исчерпать свою карму и стать “невозвращающимся” в этот мир. Это очень частый мотив в его песнях, правда, он и здесь сомневается и непостоянен, то обещает больше сюда не возвращаться, то обязательно вернуться, то комментирует письма отсюда, полученные его лирическим героем там – в “хрустальном захолустье” пакибытия (еще одно сновидческое перенесение в иное метафизическое пространство).

Что это, прелесть, или богоискательство, или достойный путь человека, обретшего новую веру, – хорошо видно на материале нашего очерка. Тем более что буддизмом и индуизмом дело, конечно, не ограничивается. Буддизм прозрачен для Гребенщикова едва ли не по отношению ко всем возможным духовным практикам. В этом смысле парадигма “Аквариума” идеально вписывается в плюралистический мир “Нью Эйджа”, который неотделим от астрологического представления о смене эр. Наверное, существует и связь между самым названием “Аквариум” и понятием “Водолей” (по латыни Aquarius). В одной из передач “Аэростат” (vol. 149), которые ведет с 2005 года Гребенщиков на “Радио России”, он подтвердил, что ощущение наступающей эры ему ближе, чем надоевшая христианская эсхатология: “... Сатья-Водолей-Юга меня устраивает значительно больше, чем простой банальный конец света”. Хорошо здесь словечко “устраивает”.

Но как же православные песни “Аквариума”, могут спросить читатели. Весь вопрос в том, что считать православными песнями. Обычно называют “Серебро Господа Моего” (1986), в которой содержится прозрачный намек на свидетельство о собственном мистическом опыте. В песне есть библейские цитаты, но достаточно ли этого для христианства? Ведь Библию цитируют все, – и весь оккультизм на Западе строится в том числе на цитатах из Библии, иногда перевернутых, а иногда и точных.

Собственно, мы в очередной раз видим исповедание в словесном бессилии: “Разве я знаю слова, чтобы сказать о Тебе?” Слова Господни, “чистые как серебро” (здесь отсылка к Псалтыри), ставятся рок-песнетворцем “выше слов” – то есть на лицо оксюморон. Так же они выше звезд и “вровень с нашей тоской” (довольно сомнительное наблюдение о высоте тоски). Вот собственно и вся песня, как обычно мутная и туманно-расплывчатая, если не считать одной детали: нарциссизма автора (“туда, куда я, за мной не уйдет никто...”). Конечно, куда уж всем остальным, включая святых и пророков, угнаться за Борисом Борисычем. Да, и евангелист Иоанн, наверное, очень огорчился – прииграв индуистам в маркетинговой битве за такого молодца...

Но вот спустя несколько лет в “Государыне” (1991) мы видим уже более откровенное реальное отношение к “серебру”, оказывается его недостаточно, и необходимо проверить: “Зато теперь // Мы знаем, каково с серебром; // Посмотрим, каково с кислотой...”. О какой кислоте говорит нам рок-богоискатель, о наркотической или о кислоте из буддистских притч – не стоит ломать голову. В этой многозначности “кислота” как хипповское название ЛСД, конечно же, присутствует. Тем более что в этот период много песен Гребенщикова посвящено делам наркотическим. Эти годы – заря массовой наркотизации России. Гребенщиков имеет большие заслуги в этом деле, поскольку прочно ассоциирует свои трипы с приближением к “райским” областям сверхсознательного. Он в этом плане прямой, последовательный и несгибаемый посол не только рок-н-ролла в “неритмичной стране”, но и психоделической революции в стране до того невинной, не тронутой ничем, кроме табака и алкоголя (не берем в расчет наркотический бум эпохи революции и гражданской войны)*. Миллионы абортов, миллионы погибших от наркотиков, миллионы погибших от шока смертности в начале 90-х – все это не в счет для “птичек божиих”, вырвавшихся на волю. Никакой ответственности за все это лидер “Аквариума” не осознает и не признает. В одном из интервью 2007 года он сравнивает наркотики с аспирином и даже бифштексом: “Чем, собственно, бифштекс отличается от наркотиков? Да ничем – ты съедаешь его, и он на тебя действует”. Таково же легкое, непринужденное отношение к ним в его песнях (“Летчик”, “Нью-йоркские страдания”, “Снесла мне крышу кислота...”, “Таможенный блюз”, “Гарсон № 2”, где гашиш, отчасти иронично, уподобляется церковному ладану и проч.).

* На мой взгляд, в истории России пики наркомании совпадают со Смутными временами. И наша эпоха здесь не исключение.

ЭЗОТЕРИКА ПОТУСТОРОННЕГО: “БОГ НА МОЕЙ СТОРОНЕ”

Тема той и этой стороны, разделенных стеклом, первоначально отсылала к “Зеркалу” Тарковского, вышедшему в 1974 году. Были и другие источники, точно нельзя сказать какие, однако они могли проистекать и из оккультной литературы, и из фантастики или фэнтези. Так или иначе, название альбома “С той стороны зеркального стекла” (1976) – это строчка из стихотворения отца режиссера “Зеркала” поэта Арсения Тарковского. Первые стихи Гребенщикова на тему “той стороны” выглядели как блеклое эпигонство. Но постепенно образная система обрастает мистическими подробностями: ночь превращается в экран невидимого, потустороннего, через стекла (или зеркала) ведется подглядывание за ангелами, демонами, жителями мира “по другую сторону”, как будто приоткрывается щель в реальность, где иначе течет время. Мир делится на два неравноценных лагеря. Жизнь обычных людей, у которых “зеркала из глины” либо вообще нет зеркал, и в глазах невозможно различить с утра “снов о чем-то большем”. *“Я был вчера в домах, // Где все живут за непрозрачным стеклом (...) чтобы забыть про свой дом”* (“Белое регги”, 1981, своего рода гимн раннего “Аквариума”). Другой лагерь – зазеркальный мир, населенный двойниками, куда можно пробраться в лучшем случае в вещих снах, либо в мистическом транссе, видении. (Тематика, безусловно, интересная, если сопоставить ее с древними мифами о многомерности человеческой души, например, представление о Ка, Ху и Ба у древних египтян.)

Мотив дома без зеркал – довольно неточен по отношению к советской действительности. Более точно сказано в песне “Стучаться в двери травы” (1979) – там “все зеркала кривы”, но, что интересно, в разных редакциях обыграны реалии не только Востока, но и Запада: в ранней версии “отец считает свои ордена”, а в поздней “отец считает свои дела”, то есть подсчитывает бизнес. Но исход из этого кривого зазеркалья в любом случае один – хипстерски-растаманский.

Во второй половине 80-х созревают мотивы пребывания самого лирического героя “Аквариума” в двух планах (зазеркальный Господь), постоянное мистическое присутствие высшей реальности, когда “каждый день проходит словно дважды” (“Орел, Телец и Лев”). Наконец, дело доходит до того, что Гребенщиков вступает в контакт с неким летчиком, перелетающим из одной реальности в другую – этот летчик несет *“письмо из святая святых, письмо сквозь огонь, // Мне от меня...”* (“Летчик”, 1991). Песня пронизана мотивами наркотического транса (амфетаминовой эйфории – Speed, либо ЛСД и экстази – “кислая изба”, то есть acid-house), что и объясняет суть замысловатого мистического сюжета. Более того, мотив написания письма самому себе, который мог бы звучать и у великих мистиков прошлого, в данном случае – всего лишь стандартный опыт трипа, в который теперь пускаются сотни тысяч психонавтов, воображающих себя визионерами с уникальным внутренним миром. Все это происходит с легкой руки пророков контркультуры, таких как Олдос Хаксли, Тимоти Лири, Теренс Маккена. А Гребенщиков в этом ряду – опять же вторичный персонаж, подражатель, потребитель плодов психоделической революции. . .

Тексты его перенасыщены понятиями трансценденции как транса: та и эта сторона, наша и ваша сторона – чем-то напоминающими судебные термины (невольное опять вспоминается, что он правнук адвоката). При этом движение в ту или иную сторону является предметом предельной оценки. *“Вечные сумерки времени с одной стороны, // Великое утро с другой”* (“Великий дворник”, 1987). *“Там, где я родился, основной цвет был серый; // Солнце было не отличить от луны. // Куда бы я ни шел, я всегда шел на север – // Потому что там нет и не было придумано другой стороны”* (“Брод”, 2001). Но вот и другая предельная оценка: *“Дела Твои, Господи, бессмертны // И пути Твои неисповедимы – // И все ведут в одну сторону...”* (“Голубиное слово”, 2014). Гребенщиков постоянно примеряет на себя роль смотрящего с той стороны, то есть ангела либо умершего человека (ушедшего, “разбив зеркала”, “вернувшегося домой”). Ему кажется, что “эта сторона” достойна смеха: *“Кто-то смеется, глядя с той стороны”* (“Двигаться дальше”). И даже Самому Христу он дает совет: *“Но будь я тобой, я б отправил их всех // На съемки сцены про первый бал, // А сам бы смеялся с той стороны стекла // Комнаты, лишенной зеркал”*. (“Комната, Лишенная Зеркал”, 1983). Для христианина

этот “совет” звучит не просто вызывающе, а разоблачительно в отношении автора. Но Гребенщиков – христианин ли он? (Подробнее мы затронем эту тему в конце нашего очерка.)

Он чувствует себя в этом мифическом пространстве едва ли не хозяином положения: *“Я знаю – во всем, что было со мной, Бог на моей стороне, // И все упреки в том, что я глух, относятся не ко мне”* (“Лети, мой ангел, лети”, 1979). Заметим: не он на стороне Бога (там, где иное время или вообще уже нет времени), а – Бог на его стороне. Такое мироощущение гностическое избранного, пневматика, стоящего неизмеримо выше обычных смертных, многое объясняет в гребенщиковском контркультурном мифе. *“Все равно все, что сделано нами, останется светлым”* (“Молодые львы”, 1986). В каббале есть понятие *“sitra ahra”*, то есть “другая сторона”. Избранные произошли от божественных сефирот, все остальные – от сефирот зла. И мир делится на две стороны – сторону Бога и сторону “мира клипот”, то есть скорлуп, шелухи, отходов. Каббала была важным элементом в большинстве контринициатических групп и течений, христианских ересей, тайных обществ и движений. Как мы показали в своем докладе Изборскому клубу, контркультура XX века и контринициация не только два слова с похожим звучанием, это два аспекта единого процесса**. А русский “рок” в свою очередь был важнейшим звеном контркультурной революции в СССР. Впрочем, я не стал бы мазать всех рокеров одним миром. Но Гребенщиков в этом русле вполне сознателен и последователен. Так или иначе, в “Ласточке” (1991) он описывает российское бытие в терминах: *“С одной стороны свет; другой стороны нет”*, как будто дезавуируя саму тему зла. Далее он иронизирует над этой темой: *“На битву со злом // Взвейся, сокол, козлом”* – тем самым внося свой вклад в дело полной демобилизации на поле духовной брани.

ПОЛИТИДИОТИЗМ И “СЕКРЕТНОЕ ОРУЖИЕ”

Демонстративная аполитичность “Аквариума”, его отстраненность от диссидентства, от текущей политики была его фирменным стилем. Своеобразный эскапизм, отгораживание себя от советского официоза никогда не означали для самого лидера группы желанья эмигрировать. На концерте 1982 года, комментируя песню “Странный вопрос”, Гребенщиков замечает: эта песня не в пользу отъездов. Этот же мотив звучит в “Песне о несостоявшемся отъезде” (1979): *“И если б я был чуть тверже умом, // Я был бы в пути, но мне все равно, // Там я, или я здесь”*. А также в “Героях” (1980): *“И кто-то едет, а кто-то в отказе, а мне – // Мне все равно”*.

Другое дело – страдание англомана, что он заперт в “закрытом обществе”, не может посетить страны Запада, вырваться подышать “воздухом свободного мира”, как это в ретроспективе сформулировал Гребенщиков в интервью “Newsweek”. В других интервью он прямо сравнивает СССР с тюрьмой, где удобно было лишь надзирателям. И сила сопротивления “Аквариума” окружающей обстановке определялась вовсе не прямыми вызовами и манифестами. Он оказал не менее эффективное сопротивление советским реалиям в условиях их разложения, чем это смогло сделать прямое политическое диссидентство. Отклик в душах людей контркультурщики находили даже больший, чем правозащитники и разносчики политического самиздата.

Это были краткие отцеубийцы, пришедшие в “овечьих шкурах”: *“Я не знаю, при чем здесь законы войны, // Но я никогда не встречал настолько веселых времен. // При встрече с медвежьим капканом // Пойди объясни, что ты не медведь. // Господи, помилуй меня; все, что я хотел, // Все, что я хотел, – я хотел петь”* (“Я хотел петь”, 1984). Данная мысль лукава, и уже в интервью журналу “Семья” (1989) Гребенщиков признал: *“Слова сами по себе, в какую бы совершенную с литературной точки зрения логическую связь они ни были поставлены, ничего не значат. Определенные сочетания звуков имеют гораздо большую эмоциональную силу, магическую силу. (...) Песни*

* Видимо, понимая это и сообразуясь с тем, где он живет, Гребенщиков постарался где возможно отредактировать строку “Но будь я Тобой...” Однако прежний вариант попал и в поэтические сборники, а на концертах он поет это место так же, как и раньше.

** На пути к “покорному обществу”. Доклад Изборскому клубу под ред. В. Аверьянова // Изборский клуб, 2019, № 5-6.

могут действовать, как молитва, как заклинание, можно это называть как угодно. У меня есть несколько идей в области “секретного оружия”, скажем так”. На гребне перестройки можно было уже и хвастливо показать краешек “оружия”, ибо раньше был еще велик страх.

В интервью и комментариях Гребенщиков иногда сбрасывал свои маскирующие покрывала. Эту невоздержанность на язык, своего рода политэкономический идиотизм сам он остро переживал и не раз зарекался говорить на такие темы с журналистами. Придумывались даже специальные объяснения: “Боб Дилан однажды сказал: “Важны только песни, а я почтальон, их доставляющий”. С этой точкой зрения я полностью согласен. Мнение почтальона никого не должно интересовать. Чтобы не мутить воду впустую, я и перестал полтора года назад давать интервью” (журнал “Сноб”). Или другой вариант, с юморком: “Фонд защиты дикой природы просил меня, дабы не наносить вред экологии, не высказывать никаких своих политических мнений” (газета “Известия”). Но все эти обеты быстро нарушались, — нарциссу очень хотелось показать себя.

Апофеозом политологического идиотизма Гребенщикова можно считать его признание в интервью “Коммерсанту”: “Я продолжаю считать, что любые конфликты должны решаться торговцами, купцами, а не военными”. Эту мысль, совершенно великолепную по своей как будто наивности, он иногда повторял с теми или иными вариациями, приправляя ее либеральными штампами типа “Мы эту власть нанимаем. Это нанятые работники”. Не будем здесь вдаваться в разъяснения того, что все крупные войны XX века развязывались именно капиталом, а не военными — для разрешения накопившихся экономических противоречий и списывания издержек. Правда, в интервью К. Собчак Гребенщиков без связи с темой войн вдруг замечает: “Все правительства кукольные. Существует власть значительно более серьезная. — Собчак: Вы верите в некий масонский заговор? — Гребенщиков: Я говорю не о масонстве, а о власти денег”. Но даже в этом признании Гребенщиков скорее циничен, чем мудр.

Однако и благоглупости, искренние они или притворные, в критической ситуации оборачиваются отвратительными злонамеренностями. Собственно, так и произошло с “Аквариумом” в конце 80-х, когда в противостоянии двух цивилизаций они выступили на стороне противника, не прямо призывая к демонтажу СССР, но всячески пропагандируя дезертирство, разоружение перед неприятелем, который вовсе и не враждебен нам, а потом и полную капитуляцию перед дружественными партнерами, посылающими нам гуманитарную помощь: “Полковник Васин создал свой полк // И сказал им — пойдем домой”. “Я видел исполкомы, которых здесь нет” (эвфемизм ругательства в адрес власти). Затем уколы в адрес начальника с плетью, которые, однако, завершаются не столь уж невинным образом: “Мы будем только петь. // Но мы откроем дверь...” (“Партизаны полной луны”, 1986). Можно наводить тень на плетень и фантазировать на тему куполов Варды и метафизической битвы. Но для нас очевидно: откроют дверь врагу. Иначе какие же это партизаны?

Можно найти и более прямолинейные доказательства воспевания капитуляции в войне и ниспровержения советской власти (“Поколение дворников”, “Комиссар”, “Бабушки”) и нового исторического оптимизма (“Лебединая сталь”, “Мир, как мы его знали”, “Капитан Воронин” и т. д.). Не случайно в финале “Поколения дворников” дается имитация марша с волынкой, который недвусмысленно демонстрирует, перед кем именно капитулирует страна “наших отцов”, которые “не умеют лгать, как волки не умеют есть мяса”. Эти песни периода альбома “Равноденствия” стали фанфарами последовавшего вскоре переворота и начала того, что Сергей Переслегин называет “англо-саксонским игом”^{*}.

Тема Белой Богини как покровительницы перестройки и разрушения СССР лежит на поверхности. При этом фраза “Смотри ей в глаза, ты увидишь, как в них отражается свет” — заклинание, обращенное к “комиссару” Горба-

^{*} Кстати, кельтско-ирландские мотивы нередко используются Гребенщиковым как антитеза русскому началу. В “Русско-абиссинском оркестре” есть композиция под названием “Пленение И. В. Сталина ирландским народным героем Фер Диадом”. Но несмотря на митьковский стёб, этот народный герой, пусть даже по сценарию Оруэлла, наверняка нашел бы с “отцом народов” общий язык. А вот стал бы он живьем брать в плен “барда и друида БГ” — это еще вопрос.

чеву — звучит в высшей степени комично, если вспомнить про такую ипостась Лунной богини, как Раиса Максимова. В параллель к Гребенщикову с его метафизическим феминизмом, народ очень быстро раскусил “Райку” и увидел в ней важнейший фактор деградации государства. Однако зоркость народа не спасла его от катастрофы. Подвел монархический принцип, который никуда из России не уходил.

Высшей точкой демобилизации стал 1991 год, в котором Гребенщиков добрался со своими лозунгами до генералов: “Ахуедемте лучше на дачу!” Отправляя генерала на пенсию, он предлагает ему спасти Россию нетрадиционным способом: кислотой “из сосновой хвои”, которая откроет им “суть Поднебесной”. Тем более что “нам никак уже не различить, где враги, где свои...” Это прямое развитие мотивов из “Полковника Васина” (видимо, Васин дослужился—таки до генерала, успешно организовав дезертирство с фронта).

“ПРИЗНАКИ ВЕЛИКОЙ ВЕСНЫ”

В начале 80-х “Аквариум” был той группой, которая недвусмысленно пророчествовала о скорой весне. Это было не просто ожидание — это была молитва, заклинание, выкликание, а также шаманские “танцы на грани весны”: “Ты знаешь сам, мне нужно немного — // Хотя бы увидеть весну” (“Все, что я хотел”, 1983). “Все, мне надоело петь, / Я начинаю движение в сторону весны...” (“Движение в сторону весны”, 1983). В ранних версиях песни “Как движется лед” (1982) Гребенщиков готов “спустить в сортир фотографии всех, кто не понял, как движется лед”. Не удивительно раздражение их, особенно Макаревича (под которого когда-то “прогнулся” целый мир, советский мир), когда вектор движения начинает слегка крениться в другую сторону... Но и Гребенщиков демонстрирует сокрушенную интонацию во время другой “весны” — “Русской весны” 2014-2015 гг. (альбомы “Соль” и “Песни нелюбимых”).

Трактовать весну и движение льда можно было и как духовное, метафизическое откровение, и как реальную социальную перемену. Более того, между ними прямая связь, о чем поется в более поздней вещи: “И лед на реке, текущей снаружи, // Тает в точности так, как лед, что внутри” (“Песнь весеннего восстановления”, 2013).

В 1981 году у Гребенщикова была песня “Кто ты такой”, навеянная визитами высокопоставленных людей, якобы желающих помочь: “Видит бог, я устал быть подпольным певцом. // И боги спускаются к нам, дыша дорогами коньяком, // чтобы все рассмотреть, отнестись с пониманьем // и выяснить, кто я такой”. Гребенщиков пел о них с нескрываемой ненавистью. Но чего он, видимо, так и не понял — так это того, что весна, которую он столь страстно выкликал, — была именно их весной, весной первоначального накопления и распродажи советского наследства.

Среди современников и коллег Гребенщикова не все были столь беспардонны. Многие задумывались, к чему может привести эта начинающаяся “весна”. Тот же Башлачёв, по воспоминаниям Сергея Смирнова, усомнился в подоплеке открывающихся для русского рока шлюзов: “Начало 1986 года. Сергей вспоминает: “Он пришел ко мне как-то вечером и говорит: слушай, а у тебя было что-то о масонах. Да, говорю, у однокурсника библиотека хороша, у него есть дореволюционное издание. Мы пошли туда, на улицу Дзержинского. Был снег, было холодно. Книгу мы не нашли. — Ну и бог с ней, — сказал он. Я тогда спросил у него, откуда интерес такой. Он ответил: “Ты знаешь, вроде дают зеленый свет, “зеленую улицу”, а вот стоит ли по ней идти?...”* Башлачёв был не умнее и не глупее Гребенщикова, просто он был цельной натурой.

Кто-то, подобно Егору Летову, довольно быстро выработал в себе противоядие против навязываемых России перспектив и остался неконформистом. Кто-то не хотел смиряться с простыми ответами, как какое-то время близкий Гребенщикову Сергей Курёхин. В начале 90-х они разошлись как раз на идейной почве. Гребенщиков, похоже, так и не понял, что для Курёхина его сближение с радикалом-эклектиком Лимоновым и радикалом-традиционалистом Дугиным было актом идейного и метафизического поиска. В этом

* Наумов Л. Александр Башлачёв: Человек поющий. — Спб., 2010.

смысле Курёхин был человеком честным перед самим собой, а Гребенщиков не ощущал этого и видел в его “заигрывании” с политической идеологией не более чем художественную провокацию. Тем временем сам Гребенщиков осваивал западные страны, наслаждался запахом “буржуазной весны”. По свидетельствам друзей, он приезжал полный впечатлений и необычных, в пробковом шлеме, ковбойских сапогах, с фонариком из чайна-тауна. В общем, был невероятно пошел в своем “низкопоклонстве”, как это называли в эпоху Иосифа Виссарионовича.

Ну вот, историческая “весна” пришла. Она оказалась совсем не такой, как ожидалось. 90-е годы неприятно поразили “великого сторожа” сначала хаосом, а потом разложением всех основ. Весна не воцарилась, а как-то проблеснула в момент 1991 года – и скрылась за новыми скорбями и бедами, обратившись “ночью с голодными духами” (“Кладбище”, 1995). “Мне просто хотелось вечного лета, а лето стало зимой. // То ли это рок, то ли законы природы висят надо мной” (“Тяжелый рок”, 1997). В общем, с историческим временем у рок-менестреля что-то не в порядке. А в песнях 10-х годов в пику “русской весне” вновь выплывает “бесконечная зима”, зима возвращается (“Ветка”, “Любовь во время войны” и др.)

“НАПРАСНО НАМ ШЬЮТ АМОРАЛКУ”

Гребенщиков очень много говорит и поет о любви. Однако, как признается однажды его лирический герой, “все хотел по любви, да в прицеле – мир дотла” (“Истребитель”). Слово “любовь” в рок-н-ролле превратилось в заклинание, в идола. Насколько эта “любовь” связана с подлинной любовью, жертвенной и подвижнической – можно судить только по плодам. Песни БГ о любви скучны и некрасивы – начиная с таких как “Кто это красит стены рано утром. . .” до “Любовь – это все что мы есть” и т. д. Даже не важно, идет ли речь о небесном Эросе или о его земной проекции. Суть этих песен в том, что они исполняются “без помощи слов”. Это попытка телепатически передавать какую-то энергию, в данном случае душевное тепло, радость, благодать. Но сердце и уста “партизана подпольной луны” при этом бессильны родить Настоящее Слово.

Гораздо убедительнее получались “жестokie” вещи, или, к примеру, “Мочалкин блюз” с его саркастической “похотливостью”. У Гребенщикова есть талант сатирика. Вещи насмешливые, издевательские выходят яркими. Начиная с коллодоевского цикла, затем так называемых “недобрых песен”, в которых “обличаются” разные встречные персонажи, далее “портвейного цикла”, в значительной мере подпитанного самоиронией автора, и т. д. Элемент самоиронии есть едва ли не во всех этих песнях, даже в “Мочалкин блюзе”, где пародируется не что иное как рок-н-рольное мироощущение “крутого мэна”, который “любую соблазнит”. Весь рок-н-ролл, откровенно говорил Гребенщиков одному из собеседников, “кричит: “Женщину мне в постель! Немедленно! И желательна несколько!” Бивис и Батхед – вот вся политика, что есть в рок-н-ролле” (беседа в журнале “Город”). А в другой раз уже о себе лично сказано в журнале “Esquire”: “Я начал играть, чтобы понравиться девушкам. Не было бы женщин – я бы вообще ничего не стал делать. Реакция мужчин меня не интересует – близкие друзья не в счет”.

Еще одна сатирическая песня “Любишь ли ты меня. . .” по своей тональности звучит как пародия на рок-н-ролл, хотя по тексту – это пародия на страсть к очередной “комсомольской богине”, совсем другой, чем у Окуджавы, родом уже из 80-х годов, с сексом на сталепрокатном станке: “Напрасно нам шьют аморалку // За нашу большую любовь. . .” Опять вылезает “любовь”, но уже чисто рок-н-ролльная, без примесей.

Когда Гребенщиков иронизирует над себе подобными и своими увлечениями – он прекрасен и целостен. Таков “Электрический пес” (“поэты торчат на чужих номерах” – ну это же явно про себя!), таковы “Козлы” (“Но дай нам немного силы, Господи, мы все подомнем под себя. . . Я тоже такой, только хуже. . .”). Таковы многие мотивы в более поздних песнях о русской трансрелигиозности, которые звучат как пародии на собственные духовные поиски (“Русская нирвана”, “Инцидент в Настасьино”, “Великая железнодорожная симфония”, “Магистраль”, “Диагностика кармы”, “Афанасий Никитин буги” и т. д.).

Когда Гребенщиков выражает гнев и презрение всерьез — это некрасиво. Особенно пошлым стал его гнев в поздние годы. Взять хотя бы примитивнейший “Собачий вальс” (2015) — насколько плоски, одномерны и по существу неточны все эти обличительные неолиберальные стоны: *“Их мир катится в пропасть // На фоне нашего роста; // Ещё бы сжечь эти книги — // Как все было бы просто. // Собачий Вальс, // Зашторить окна и дверь и не впускать сюда свет”*. Удивительно примитивная риторика, искусственная, навязная газетами и телевизором морализация, высокомерная безвкусица. Излишне говорить, что это никого не способно ни переубедить, ни поколебать.

Очень часто мы видим противопоставление эротики (“дара любви”) и политики (политической озабоченности). Такова, к примеру, пружина песни “Географическая”, где Беринг узрел Бонапарта в “северо-западном проходе”. Но наиболее выпукло эти приключения отражены в “Московской Октябрьской”, злом гимне концу советской власти, написанном прямо в ходе осенних событий 1993 года. Песня эта сильно отличается от других аналогичных повествований, к примеру, от Шевчука с его “Правдой на правду”, не говоря уже о “харкающих кровью” репортажах защитников расстрелянного Дома Советов.

Гребенщиков однозначен в своем выборе. Он против засевших в Белом доме, он не приемлет амбиций и идеалов советских патриотов, а также Руцкого, Анпилова, Макашова и иже с ними. Однако это не спор идей, это отрицание целых поколений, которые названы в песне “плешивыми стадами”, “детьми полка и внуками саркофага”. *“Я не хотел бы оскорблять ничьих чувств, особенно чувств пенсионеров... — кротким задумчивым голоском, слегка потупив взор, объяснялся Гребенщиков во время презентации песни на телепередаче Д. Диброва. — Но почему-то получается так, что в политики, особенно в России, идут люди очень неудовлетворенные сексуально. Большая часть крови льется потому, что у кого-то в детстве, в юности, в зрелости что-то не получилось, и их мало любили женщины или мужчины, кого как. (...) У них злость на все человечество, что ему или ей не досталось. Где бы взять нормальных людей, чтобы они нами управляли?”* Дальше звучал ехидный хохот Диброва и самого Гребенщикова. Потом все это издевательство с летающими “голыми бабами” усугубляется в клипе, в котором революционные массы 1917 года изображаются как саранча и термиты, а их наследники в дни госпереворота 1993 года — как воинственные скелеты. Однако будь Гребенщиков не в 1993-м, а в 1917 году — он так же по умолчанию поддержал бы победителей тогда, как он поддержал их сейчас. И в том, и в другом случае это означало разрушение России...

Но откуда взялось это “мудрое” психоаналитическое обличение политиков? Это идеи Вильгельма Райха о том, что фашизм, национализм и традиционализм связаны с подавлением сексуальной энергии, осуществляемым авторитарной семьей и церковью (в советском случае на месте церкви, конечно же, оказывается “тоталитарное государство”). Неофрейдисты, такие как Норман Браун, Вильгельм Райх, Герберт Маркузе и прочие авторитеты контркультурной революции 1968 года, обещали, что наш мир, когда произойдет “сексуальная революция”, волшебным образом превратится в социум, основанный на любви. Этот пункт — не что иное, как пуповина контркультуры, из нее выросли и хиппи, и рок-н-ролл, и наркотическое безумие конца XX века. Таковы источки “глубочайшей мудрости” Бориса Борисовича Гребенщикова. Этот псевдонаучный бред и стал руководством к действию для открытия “дверей подсознания”, пропаганды “свободной любви”, полного отрицания того, что называется целомудрием.

Чтобы поставить точку в вопросе об однозначном выборе нашего “аполитичного” певца любви — отметим, что в 1996 году он не отказался от участия в ельцинской президентской кампании “Голосуй или проиграешь”.

“ЭТО ПЕПЕЛ ИМПЕРИЙ”

Неоднократно повторяя перестроечные мантры про ужасы сталинизма, рок-певец не рассказывает о том факте, что его дед, начальник управления Балттехфлота Александр Сергеевич Гребенщиков, именем которого названо одно из тихоокеанских судов, сделал свою карьеру в госбезопасности. В 1932 году он получил знак почетного работника ВЧК — ОГПУ, а в 1938 — орден Красного Знамени. Как раз в 1937-38 годах он в званиях старшего

лейтенанта и капитана был начальником мурманского окружного отдела НКВД*. Вероятно, друзья и сослуживцы деда могли бы просветить Бориса по поводу ужасов тоталитарной системы гораздо лучше, чем “Огонек” Коротича и прочие перестроечные издания. К сожалению, воспитанием его в основном занималась мать, которая пронесла через всю жизнь страх перед большим террором, хотя сама от него и не пострадала, но свое настроение сыну передала.

Поздний Гребенщиков приоткрывает то, каким видится ему собственная роль в истории. *“Но тяжелое время сомнений пришло и ушло, // Рука славы сгорела, и пепел рассыпан, и смесь // Вылита”* (“Тайный Узбек”, 2010). Образ руки славы, отрезанной кисти висельника, магического инструмента воров, с помощью которого они усыпляют бдительность обкрадываемых хозяев дома – проливает свет на многое. Да, “Аквариум” тоже усыплял бдительность великой страны. Это был не спор, не гнев, не переубеждение, а скорее седативный (успокаивающий, обезболивающий) эффект воздействия психоделического рока на население в преддверии шокотерапии. Мама Бориса в уже цитированных мемуарах приводит одну из надписей в подъезде их дома, которая ей особенно понравилась: “Советская урла, ты еще поймешь, как тебя на..ал Гребенщиков своей философией!”

Однако, в сущности, никакого фундаментального различия между СССР и исторической Россией в картине мира “Аквариума” нет. Поэтому ненависть к советскому незаметно переходит в русофобию, и наоборот. Это ненависть не только к эпохе железного занавеса и брежневского застоя, а к гораздо более продолжительным реалиям: *“На много сотен лет – темная вода”*. *“Мы знаем, что машина вконец неисправна. // Мы знаем, что дороги нет и не была здесь никогда”*.

Отсюда не просто высокомерие, но порою и глумление над “большим народом”, носителем большой культуры, которая в России всегда имперская, государственническая. Эти мотивы звучат в таких программных вещах, как “Царь сна”, где под образом Рамзеса IV скрывается обитатель мавзолея на Красной площади, или как “Юрьев день”, песня, адресованная чему-то вроде русской соборной души, – в мифологии Даниила Андреева эта сущность называлась бы Навной. Интересно, что в последнем случае выстраивается связка с “недобрыми песнями” начала 80-х – на этот раз под прицел иронизатора попадает уже не кто-то из встретившихся людей, но высшая женская ипостась России. Печально то, что и здесь, воспевая Россию, пусть и неоднозначно, Гребенщиков все еще следует в фарватере Дилана, повторяя многие его мотивы из песни “It Ain’t Me, Babe”. Оттуда же взята и парадоксальная мысль: когда наступит катастрофа и большая беда – *“Я вспомню тех, кто красивей тебя, // Умнее тебя, лучше тебя; // Но кто из них шел по битым стеклам // Так же грациозно, как ты?”* Здесь смешивается злорадство и сострадание, странная смесь! Эти битые и резаные стекла тоже дилановские. И скорее всего Гребенщиков даже не догадывается, что такие слова могли бы быть спеты про святую праведную Иулианию Лазаревскую, ходившую в сапогах на босу ногу, подкладывая в них битые черепки и скорлупу орехов. Такая ассоциация могла бы и спасти эту песню.

Еще один яркий пример холодного отстранения от родины – уже упоминавшаяся песня “Ей не нравится то, что принимаю я...”. Если сравнивать ранние (1994) и поздние версии, видно, как постепенно камуфлирует Гребенщиков свою русофобию. Там у него были и “спиленные приклады”, которыми сироты вытирают слезу, и хамоватая формула “ее ноги как радуга в небе кончаются там, где звезда”. Но в итоге – лишь холодная внутренняя отстраненность от России: *“Ей нравится пожар Карфагена, нравится запах огня. // Но ей не нравится то, что принимаю я”*. Что принимает Гребенщиков и что неприемлемо для русской культуры – мы уже разбирали. Но в 90-е и в нулевые годы, когда, казалось бы, и контркультурная, и сексуально-порнократическая, и нарко-психоделическая революции у нас победили – он все еще чем-то недоволен: *“Был бы я весел, если бы не ты – // Если бы не ты, моя родина-мать”, “Моя Родина, как свинья, жрет своих сыновей”, “Отечество щедро на причины сойти с ума”* и т. д. и т. п.

* Кадровый состав органов государственной безопасности // https://nkvd.memo.ru/index.php/Гребенщиков_Александр_Сергеевич.

Что касается православия – Гребенщиков действует более тонко. Он уже давно, с конца 80-х годов прекратил попытки своего воцерковления (наиболее серьезными эти попытки были, возможно, в начале 80-х) и предпочел буддизм. Однако заигрывание с православием, постоянная работа с библейским и евангельским образным рядом для него крайне важны. Нужно занимать **позицию между**, чтобы быть услышанным, быть воспринятым, продолжать игру.

Тем не менее, постепенно он нагнетает мотивы презрительного отношения к православной массе, ключевое слово здесь “стадо”: “А все равно Владимир гонит стадо к реке, // А стаду все одно, его съели с говном”, “Как по райскому саду ходят злые стада”, “Только стыдно всем стадом прямо в царство Отца...”, “Но в воскресенье утром нам опять идти в стаю, // И нас благословят размножаться во мгле”. Так есть ли принципиальное отличие “православных стад” от советского “плешивого стада”, оскорбленно-го рок-кумиром в 1993 году?

НОВОЕ БОГОИСКАТЕЛЬСТВО

Вызов в адрес православных обычно сопряжен с их поддразниванием, с отрицанием их полноценности: “Хэй, кто-нибудь помнит, кто висит на кресте? // Праведников колбасит, как братву на кислоте...”, “А голос лапши звучит, как звон; // Голос лапши жжет горячечный бред. // Волхвам никогда не войти в этот загон. // Но закон есть закон...”. Очевидно, речь здесь идет не о рождественских волхвах, а о каких-то новых. Не о тех ли, которые в песне “Государыня” собираются проверить, “каково с кислотой”?

В своих интервью Гребенщиков часто шарахается из крайности в крайность. Иногда он православный: “Нужно оставаться в той религии, которая слилась с энергией земли, в которой мы родились. А потом, если будет возможность, изучать другие религиозные культуры. Я православный человек” (газета “Премьер – новости за неделю”, 2009). Иногда нет: “Меня мои православные основы привели за ручку к Ваджраяне и передали с рук на руки, как ребенка. “Он хороший, но возьмите-ка его, потому что похоже, что он ваш”. Я продолжаю испытывать глубочайшую любовь к православию, но знаю, что это не та система, которая может мне позволить выразить себя целиком. (...) Если человек занимается чем-то и при этом способен быть и светлым, и добрым, и энергичным, отчего всем вокруг него светло и хорошо, значит, эта практика работает, как бы она ни называлась, – хоть Вуду” (“Путь к себе”, 1994). Здесь мы видим довольно распространённую сегодня “потребительскую духовность”, когда критерием выступает человек с его самомнением и оценивает духовные “товары” по их потребительским качествам.

Весьма откровенно высказался Гребенщиков в интервью с кричащим названием “Большинство населения должно быть неграмотным!” (“Новый студент”, 2008). В нем он убежденно заявил, что ученики Христа не поняли Его учения: они “по слухам, имели сорок дней эксклюзивного факультатива, но я бы вообще хотел увидеть плоды этого факультатива. Потому что они язычников сбивали с небес, но знаете, для этого можно камень достать и так же сбить, для этого большая вера не нужна. И то, что они на языках говорили. И то, что тот парень, который деньги им не до конца отдал в общину, упал мертвый вместе с женой... Конечно, замечательные вещи. Только какое отношение они к Христу имеют, не очень понятно”. Здесь речь зашла об Анании и Сапфире и о Симоне Волхве, персонажах новозаветных “Деяний”, поплатившихся жизнью за свои кощунства и противления Богу (но нужно быть точнее: Симон погиб не потому, что его “сбили” во время левитации, а потому, что он приказал закопать себя заживо и через три дня выкопать – в соревновании с Христом, воскресшим на третий день; этот эксперимент волхва окончился неудачно).

В своих духовных страданиях Гребенщиков, несмотря на всю продвинутость и современность, остался советским “богоискателем”, остановившимся на тезисе, который кажется ему неоспоримым: дескать, религии только разделяют людей, тогда как Бог их соединяет. Очень спорный тезис. Почему, собственно, истинная вера должна всех соединять? Как раз Христос сказал, что принес “не мир, но меч”. А вот в неразличимую серую массу ложной духовности людей может собрать как раз Антихрист, Противобог, мастер иллюзий и пиара.

Гребенщиков умудряется до сих пор балансировать на тонкой грани между православием и духовным номадизмом. Его приглашали выступить с концертом в Московской духовной академии (там, видимо, есть его поклонники), и он выступил. Но в ответах на вопросы был зажат, скован, несмотря на благостную улыбку. Так же зажат, насторожен он был в свое время на одном из первых своих телевыступлений — на “Музыкальном ринге” 1986 года. Когда синодальный хор Московского Патриархата исполнил ораторию “7 песен о Боге”, состоящую из его творений, — Гребенщиков опять же отвечал очень скользко-уклончиво, полностью открещивался от участия в проекте и сводил все к либеральным штампам: *“каждый все видит по-своему, и каждый имеет право на свою интерпретацию чужих песен; я не имею права судить”*. Видимо, недаром рок-критик Артемий Троицкий, очень хорошо лично знающий Бориса Борисыча, назвал его “чемпионом мира по лукавству”. Лукавство, увертливость, хитрость, способность в разных аудиториях и с разными людьми менять окраску, подобно хамелеону, — это тоже талант. Но, так или иначе, Гребенщиков таит в себе нечто чуждое той культуре, в которой он волею судеб вынужден работать (в другой бы и хотел, да не может, востребован он только в России). Отсюда максима: *“Мне не вытравить из себя чужака...”*

БЕЛАЯ ДАМА И “МАЛАЯ ТРАДИЦИЯ”

Идеи “Белой Богини” Грейвза и западных постмодернистов, которые всячески поддерживали феминизм и феминистскую критику (в том числе деконструкцию “мужской цивилизации”) помогли Гребенщикову сформулировать одно из своих кредо — стать новым пророком Вечной Женственности, повторяя отчасти опыты В. Соловьева и русских символистов. В конце 80-х на волне успеха Гребенщиков повсюду говорит о новом женском веке, в том числе когда попадает на телевидение, радио и т. д. В интервью для “Программы “А” он увязывает тему пробуждения ритма с “открытием нижних чакр” и пророчествует, что такую культуру *“Россия ждёт с нетерпением уже много сотен лет. В первую очередь проснутся женщины, потому что женщины слушают музыку телом”*.

Это было не что иное, как заявка на магическую технологию, впрочем, уже давно открытую на Западе (ведь джаз, ритм-н-блюз и ранний рок-н-ролл как раз били ниже пояса и стали музыкой преимущественно девочек-подростков, которым нравилось под нее “беситься”). По сравнению с Чаком Берри и Элвисом Пресли музыка “Аквариума” слишком уж инертна и невыразительна, чтобы претендовать на что-то хотя бы отдаленно напоминающее музыкальную революцию конца 50-х годов. Максимум, что они смогли создать — банальные рок-н-роллы вроде “Она может двигать собой” (попытка вызвать резонанс между радужной квази-религией феминизма и зеленым культом экологизма).

Гребенщиков, конечно, не мог не осознавать своего бессилия как творец музыкального стиля, и он продолжил прокладывать то же феминистско-мистико-эротическое русло на уровне смысловых посылов и символов своих песен. 90% его поклонниц (да и поклонников тоже) упорно не хотели воспринимать женские образы в текстах “Аквариума” как какую-то мистику и апелляцию к древним богиням. Но как раз хитрость метода и состояла в том, что песни о Белой Даме всегда могли интерпретироваться как привычная идеализация поэтом своей влюбленности в обычную земную даму. И Борис всегда подыгрывал этой амбивалентности.

У позднего Гребенщикова его стремление оставаться в тренде породило и такие забавные мотивы, как поддержка развернувшегося на Западе движения #MeToo, знаменующего новый этап развития феминизма и программы “нулевого роста” белого постхристианского населения. Песня “Бой-баба” (2018) вызвана не чем иным, как казусом Харви Вайнштейна, продюсера, на которого вдруг посыпались многочисленные обвинения от голливудских актрис — “подстилок”, ранее почему-то отмалчивавшихся. Однако Гребенщиков, чуя конъюнктуру, воспекает величие восставшей против домогательств женщины и доводит свою феминистскую линию до гротеска: *“Мужчинам могут доверить функцию прораба, // Но движением материи правит бой-баба”*.

Но из оставшихся 10% поклонниц, которые вчитывались в тексты, произошел целый ряд филологических работ об “Аквариуме”, и там они довольно по-

дробно разобрали и “Белую Богиню”, и коллизию христианства и гностицизма. К примеру, Ольга Сущинская создавала апологетические работы по поводу мотивов альбома “Лилит” (опубликованную на сайте planetaaquarium.com), а Екатерина Дайс дала изощренную и язвительную трактовку “малой традиции” в русском роке, к которой она отнесла помимо Гребенщикова также Майка Науменко, группы “Наутилус Помпилиус”, “Алиса”, “Центр” (Екатерина Дайс. Поиски Софии в русском роке: Майк и БГ // Нева, 8, 2007). Добротный разбор неоднозначности темы “Белой Богини” сделала Ольга Никитина (Никитина О. Э. Белая Богиня Бориса Гребенщикова // Русская рок-поэзия. Текст и контекст, 5, . Тверь, 2001).

Все-таки Россия все еще страна интеллектуалов. И в сущности, эти работы, как и ряд других исследований, избавляют меня от необходимости пускаться в длительные реконструкции. Многие “ребусы” Гребенщикова ими разгаданы и даже истолкованы в нескольких противоположных смыслах. Мой вывод достаточно прост: в отличие от Науменко, Кормильцева и Кинчева Гребенщиков в полной мере может быть назван лжепророком “малой традиции”, то есть одним из главных ее манифестантов в России. Термин “малая традиция”, предложенный Е. Дайс, крайне удачен. Он, с одной стороны, отсылает нас к тому, что О. Кошен в применении к Французской революции называл “малым народом”, а с другой стороны, не тождественен этому слегка дискредитированному в полемике вокруг книг И. Шафаревича термину. (Критики Шафаревича усмотрели в этом понятии антисемитизм, хотя Шафаревич не был виноват в том, что многие персонажи “малого народа” как в революции 1917 года, так и в эпоху перестройки и разрушения СССР ассоциируются с еврейством. Что касается “малого народа” у Кошена – то там всё чисто, и о евреях практически ничего не говорится.)

Гребенщиков в полной мере принадлежит и к “малой традиции”, и к “малому народу” (по Кошену). Он бесконечно имитирует свою глубинную связь с большой традицией, демонстрирует почтение к величию русского духа и культуры – однако, как только этот дух начинает хоть как-то проявлять себя и хоть в чем-то отвоевывать утраченное в ходе катастрофы 90-х годов, это объявляется скверной. В этом типичнейший признак антисистемы и паразитической “малой традиции” как ее части.

Процитируем Е. Дайс: *“Ключевым элементом, связующим тексты малой традиции, является образ Лилит – царицы Савской – Марии Магдалины – Черной Деи – гностической Софии – Елены (спутницы Симона Мага), в символическом смысле превращающийся в Ковчег Завета – Чашу Грааля – Золотое Руно – Философский Камень”*. Сравнивая образ “Навигатора” у Гребенщикова и мотивы Каина и Авеля у Кормильцева (“Наутилус Помпилиус”), Дайс справедливо отмечает у рокеров *“проявление манихейского сознания, характерного для представителей малой культурной традиции, когда хороши ми объявляются только свои убийцы”*.

Гребенщико́вская Лилит не слишком похожа на тот образ, который нарисован в основном источнике сведений о ней – иудейском трактате “Алфавит Бен-Сиры”. В образе Лилит Гребенщикова заметно явное сходство с сочинениями Алистера Кроули, главы “Ордена Восточных Тамплиеров”. В учении Кроули о Телеме нет различения между волей Бога, человека и дьявола, человек понимается как ипостась Бога, а дьявола – вообще нет. Верховным Божеством в кроулианстве является богиня Нюит, символ бесконечно расширяющейся вселенной. Под нею располагаются несколько мужских божественных сущностей (Хадит, Гор, Гарпократ), есть в пантеоне Телемы и другие божества, в том числе соответствующие Вавилонской Блуднице и восседающему на ней Зверю из Апокалипсиса. При желании в песнях Гребенщикова можно найти многое из этой мифологии, которую он, безусловно, с большим интересом изучал. Но для нас важна здесь именно Нюит.

Она представляет собой высшую форму женственности и символ “небесного эротизма” и оказывается тесно связанной с гностическими Барбелло и Пистис-Софией, индуистской Шакти, иудейской Шехиной и т. д. Кроули попытался создать продуктивный и убедительный синтез из различных еретических, герметических и гностических учений, увязывая мифы в новый узел. Влияние Кроули на рок-музыку, контркультурную мысль (в частности, любимого Гребенщико́вым Дэвида Боуи, а также Дэвида Тибета, Пи-Ориджа и др.) весьма велико.

Прототипом Нюит является древнеегипетская богиня неба Нут — единственный случай в мировой мифологии, где небо символизировано женским божеством*. В орфических культах была богиня ночи Нюкта (Никта), и это прямая параллель учению Кроули. Предположение, что Гребенщиков является телемитом, косвенно подтверждается тем, что его гнозис несет в себе черты неизбывного оптимизма. Это очень роднит его с Кроули и делает непохожим на большинство гностиков, полагающих, что мир является плодом какого-то сбоя, ошибки Творца. Впрочем, мотивы “тюрьмы”, “клетки” тела и крови, отделенности от истинного дома, куда предстоит вернуться — все это чисто гностические мотивы.

Кроулинская трактовка Вечной Женственности как основы мира и бытия весьма близка Роберту Грейвзу в его реконструкции древних культов “Белой Богини”. Грейвз в своем труде (Robert Graves. The White Goddess. — Faber and Faber, 1961) считал, что эти культы процветали в Элевсине, Коринфе и Самосфракии, а после христианского “погрома” — им обучались в поэтических школах Ирландии и Уэльса и на шабашах ведьм в Западной Европе. Суть этой мифологии — поэзия как искусство медиумов (вдохновенных), однако не теряющих чувство самосознания в своих трансax. Для них Великая Лунная Богиня ведьм, ассоциирующаяся с Гекатой, это муза, и у каждого поэта есть двойник-соперник, его второе “Я”, так называемый “бог Убывающего Года”. (В песнях “Аквариума”, как читатель, наверное, уже догадался, — это зеркальный двойник.) Грейвз всячески подчеркивал, что для поэта земная женщина — это всегда временная “стоянка” Лунной Госпожи, сама же Богиня — “всегда “другая женщина”, и играть ее роль более нескольких лет мало кто в силах”.

Грейвз не просто разворачивает мифологию “подлинной поэзии”, но и подвергает радикальной ревизии иудаизм и христианство. Например, он утверждает, что в первоначальном мифе вместо Иеговы была Мать Всего Сущего, она-то и изгнала Адама из рая. Змей же — это не кто иной, как двойник-соперник Адама, его близнец, с которым они борются за благосклонность Богини. Этим двум соперникам соответствовали образы Барана и Козла, но в позднейших иудейских источниках они были табуированы, а козел так вообще демонизирован. Древняя мифология, которую пытается восстановить Грейвз, называлась в раннем Средневековье “аркейской ересью” и представляла собой версию древних кельтских преданий**. Что же касается христианства, то аркейская ересь выступила преемницей ереси офитов (змеепоклонников), считающих Мессию-Слово самозванцем.

Что же в итоге делает Гребенщиков? В своих песнях, пронизанных темой Белой Богини, он, как правило, совмещает несколько мифологических плоскостей, склеивая детали из Телемы Кроули, аркейской ереси Грейвза, ряда гностических и древнееврейских легенд, а также безбрежной литературы о мифах народов мира. Христианская канва у него не единственная — но она, как правило, служит базовой плоскостью, на которую проецируются все остальные фигуры. Отсюда возникает эффект “смешивания”, соединения несоместимого — и данный эффект для рок-экспериментатора представляет собой **“высший пилотаж” в создании ребусов и шарад**. Но, как я писал в начале, остается под большим вопросом, какую пользу и мораль способен извлечь из этих мифологических шарад тот, кто их разгадывает.

Приведу ряд примеров. В альбоме “Лилит” песня “Тень” эксплуатирует мотивы предательства Христа Иудой — но, в сущности, она благодаря спроецированным на данный сюжет иным мифам выводит нас прочь из христианства. Если это и взгляд на евангельские события — то с точки зрения нехристианских традиций, а именно: обмен “местью” со стороны Адама и Змея (Христа как “Нового Адама” и Иуды как “нового Самаэля”). Замечу, что этот

* Мирча Элиаде в “Очерках сравнительного религиоведения” сводит эту особенность к языковой, однако это неправдоподобно, хотя бы потому, что в Египте была еще и богиня Мут — а это означает, что женская манифестация Неба для древнеегипетской религии концептуальна. (Не исключено, что здесь сохранилось наследие той традиции, которую принято связывать с Атлантидой, допотопным человечеством.)

** Кельты, в отличие от большинства других народов, верили в западный рай, землю блаженных, что породило у многих средневековых авторов путаницу в идентификации месторасположения Гипербореи, а также смешение мифов о Гиперборее и Атлантиде (это смешение дошло до XX века и проявилось, к примеру, в концепциях Германа Вирта, первого руководителя “Анненербе”).

циклический процесс борьбы вокруг “Белой Дамы” уже хорошо разработан в масонской традиции (“Легенда об Адонираме”), в которой в качестве представительницы Богини выступает Царица Савская, а в качестве соперников – царь Соломон и мастер Хирам (прототип всех масонов и тамплиеров). Финал этой песни: “А где-то ключ повернулся в замке, / Где-то открылась дверь...” – самое настоящее гностическое пробуждение, подобное финалам نابковского “Приглашения на казнь” или майринковского “Зеленого лика”.

Другой пример, еще более обостренный – песня “День первый”, которую на первый взгляд можно было бы принять за сюжет взаимоотношений Христа и Богоматери, однако на поверку на эту плоскость наслоены еще Таммуз и Иштар, Исида и Осирис, Лилит и Адам – и все эти слои напоминают каббалистические половые диады. Но за каждой парой маячит еще и третий, бог-антагонист.

Думаю, что читателю уже понятно, стоит ли тратить время на расшифровку этих шарад и загадок. Из всех этих головоломок можно извлечь, в сущности, одну и ту же хорошо известную нам от масонов и “научных атеистов” мысль: мифы и религии построены по единой схеме и представляют собой версии и вариации некоего первоначального мифа, для которого и иудаизм, и христианство, и ислам – лишь блеклые и слабые подобию. Возможно, исключение Гребенщиков сделал бы для буддизма по той причине, что там в принципе нет богов, а вся духовная наука сосредоточена вокруг техники работы над собой и приближения к пустоте (нирване).

ИГРЫ С ТЕРНОВЫМ ВЕНЦОМ

Однако и буддизм, в частности учение о перерождении душ, использует Гребенщиковым в его коллажах. Ведь что такое перерождения – по сути это не что иное, как странствия носителей архетипов по разным культурам. Иными словами, мифологические пары и триады бесконечно встречаются в своих новых перерождениях, пока им это не надоест или они не сумеют освободиться от тяжелой кармы прошлого. Эта фэнтезийная мысль прямо высказана в песне “Мальчик Золотое Кольцо” (2000): “Тебя распыл в кладовых Эрмитажа, меня, как всегда, на Рю Сен-Дени // Армагеддон дот ком – лицом в монитор, как лицом к стене. // Хей, хей, хей, хей, хей, увидимся на той стороне...” Обращает на себя внимание девальвация здесь понятия “распятие”.

Падшие ангелы, “сыны Божии” из Книги Еноха, обитатели высших миров, пришедшие в наш мир и не сумевшие удержать высокий дух – еще один сюжет, очень близкий кроулианству и черно-магическому культу. Уже в песне “Никита Рязанский” (1991) Гребенщиков играет с темой Софии, русской легендой о граде Китеже и гностической символикой ухода небесных существ под воду: “Прими, Господи, этот хлеб и вино, // Смотри, Господи, – вот мы уходим на дно; // Научи нас дышать под водой”. В поздней композиции “Stella Maris” это уже другая игра: демонические существа, падшие ангелы, став на путь “обратной эволюции”, ушли в океан и молятся оттуда то ли Богоматери, то ли Лунной Богине: “Раньше у нас были крылья, но мы ушли в воду // И наше дыхание стало прибой. // Только ночью, когда небо становится выше // И неосторожному сердцу // Хочется вверх – // Напомни о нас Той, что слышит: // Etoile de la Mer”. Далее в песне звучит на латыни католический гимн Деве Марии, и, казалось бы, это должно избавить от сомнений. Однако, если смотреть на эту вещь не с позиций нормального христианина, а с позиций алхимиков-розенкрейцеров или средневековых катаров, то и сам католический гимн может быть трактован как эзотерический, непонятный простым христианам (“гиликам” гностицизма), но понятный им, избранным, ключ, ведущий к “Звезде Моря”, Сириусу, египетской Изиде, Великой Белой Богине. Подводная жизнь падших существ, монстров пучины становится гностической метафорой всей брэнной земной жизни.

Если перейти здесь от Богородицы, которую Гребенщиков старается не очень трогать, к Сыну Божию, то здесь мы можем увидеть парадоксальную стратегию, которая, в конечном счете, расставляет все по местам. Мы уже не раз могли убедиться, что философия “Аквариума” довольно-таки буквально и даже некритично воспроизводит главные послы западной контркультуры. Многие суперзвезды всерьез примеряли на себя образ Христа и играли с ним (самый яркий пример – Джон Леннон). Масштаб рок-н-рольной и психоде-

лической революции казался им настолько большим, что они ничтоже сумняшея убедили себя в **наступлении конца христианского зона**. В этом смысле для них, героев порогового времени, Христос скорее конкурент, которого нужно “похоронить”. Но для этого нужно стать выше Его, преодолеть Его в себе, превзойти. Контркультура — это стиль Контр-Мессии.

В этом и состоит скрытый пафос “малой традиции”, живущей внутри остаточной христианской цивилизации (конечно же, подорванной решительным наступлением контринициации на Западе в лице капитала, у нас — госатеизма). В интервью 1986 года Гребенщиков говорил: *“Религии мы с детства были лишены. Рок-н-ролл являлся для нас единственной формой жизни духа”*. А двумя годами позже в беседе “рок-дилетанта” он добавит: *“Когда наркотики подвели рок к самому порогу, все начали искать Бога. Все сразу нашли шаманов, Тибет, Шамбалу, гуру — кого угодно. Только потому, что рок-н-ролл будит в человеке дух. Мы многие годы оторваны от корней, лишены связи с корнями, с могучей и вечно живой народной традицией (...) возник такой могучий голод, такая жажда, что люди взвыли волками. Но, вместо того чтобы жрать друг друга, они пошли назад и начали расти снова, используя все подсобные средства...”*

Похоже, что интуиция завершения христианского зона и прихода ему на смену Эры Водолея (Аквариуса), пришла к Гребенщикову довольно рано. Уже в песне “Вавилон” (1981), написанной под влиянием Боба Марли, он задается вопросом: *“Вавилон — это состоянье ума; понял ты, или нет, // Отчего мы жили так странно две тысячи лет?”* Христианские две тысячи лет уподоблены “язычеству” времен вавилонского пленения. В советском контексте, где в этот момент нет ни капитализма, ни сколько-нибудь влиятельного христианства, такие мотивы растаманов звучат странновато. Но очевидно одно: “в этом городе” все мертвые и трудно найти живого. Состояние ума Вавилона христианство не смогло изменить, значит, должно прийти что-то новое, чтобы мы перестали жить “так странно”.

Теперь, возможно, не составит труда объяснить, почему так запанибрата обращался лидер “Аквариума” к “Сыну Человеческому” в песне “Комната, лишенная зеркал”. Он уже в 80-е годы вовсю “играл с терновым венцом”, рассматривая христианство как материал для своих коллажей. В паре Луны как воплощения Белой богини и Солнца как воплощения Христа (символика бардов) он выбрал в качестве покровителя Луну. Да и сам Христос для рок-мистика не является ли аналогом буддистского бодхисатвы, и не более того?

Поэту позволено и переворачивать слова Христа: *“А я не знаю, откуда я, я не знаю, куда я иду”* (“Зимняя роза”, 2003, здесь перевернуты слова из Евангелия от Иоанна (8, 14)), поэтому в той же песне пародируется евхаристия в перевернутом виде (*“они до сих пор пьют твою кровь // И называют её вином”*). Позволено и прямая пародия на евхаристию (“Дело мастера Бо”, 1984 и “Стерегающий баржу”, 1994). Поэтому и Лазарь в “Дарье-Дарье” (1997) свысока обращается к только что воскресившему его Спасителю: *“Я видел это в гробу. // Это не жизнь, это цирк Марabu. // А ты у них фокусник-клоун, лучше двигай со мной!”*

Мы убеждаемся по всем этим примерам, что Гребенщиков охотно, с полной готовностью и даже услужливостью перед контркультурным соцзаказом на переворачивание традиции и профанацию христианства “увяз” в имитации и стал ее яростным проводником: *“Я все равно не сверну, я никогда не сверну // И посмотрим, что произойдет...”* (“Мой друг доктор”, 1997). Это тем более удивительно, что он не мог рассчитывать на большую паству в СССР и России. Но оказалось, что так называемые “аквариумисты” — в массе своей люди, не понимавшие и до сих пор не понимающие, о чем и зачем он поет.

Безусловно, ту огромную энергию, которую затратил создатель “Аквариума” на шифрование и кодирование своего мифа (и ведь нельзя не кодировать столь нигилистическую “малую традицию!”), можно было бы потратить не на постмодернистские игры, а на восстановление настоящей сакральности. Но для этого пришлось бы пробиваться к подлинным символам, к энергии духа и святости, сокрытых в сокровищницах традиции, пробиваться сквозь обманные слои масонских, теософских, неоспиритуалистических подделок, зорко распознавая их.

Однако, похоже, выбор сделан, и пути назад нет, и рок-звезда играет в трансгуманистические имитации традиции, такие как лозунг “Назад к девст-

венности” (“вперед к истокам”). Гребенщиков “выше” поэзии, “выше” русского языка, в котором, оказывается, “недостаточно слов сказать о тебе и сказать обо мне”.

Но быть нудистом или активистом движения “Долой стыд!”, мягко говоря, не то же самое, что восстановить райскую невинность, целостность души, которая была “до осознания наготы”. Райское состояние до стыда и контркультурное бесстыдство – это два полюса, две противоположности.

Образ “мальчика Золотое Кольцо”, продавшего душу любви, мог бы работать как образ Христа, и в этом был бы шанс. Но это не Христос, в песне два распинаемых героя, причем сам “мальчик Золотое Кольцо” распят на улице проституток в Париже. И когда он в мессианском облике придет “вернуть ваше яблоко в сад”, это будет напоминать скорее еще одного контрмессию Джона Леннона, “отца яблок” (лэйбла Apple Records), признававшегося друзьям: “Я – Иисус Христос. Я снова вернулся”^{*}.

Лжемессий должно явиться много, ты не первый и не последний. Но Ангел с мечом, стоящий у дверей Эдема, посмотрев на тебя, ответит, что у тебя в руках уже давно не яблоко, а грызок.

Но закончить свой очерк я хочу на иной ноте, словами Г. В. Свиридова, говорившего: “Я глубоко убежден, что XXI век даст нам расцвет именно песенного искусства, подобно тому, как тысячу лет назад началось после 1000 года, после Крестовых походов искусство трубадуров, труверов, мейстерзингеров, которые составили целую эпоху великого искусства средневекового”.

^{*} Есть более пространное высказывание в газете Evening Standard Леннона, который для Гребенщикова, безусловно, является авторитетом, не меньше Харрисона: “Христианство уйдёт. Оно исчезнет и усохнет. Не хочу об этом спорить; я прав, и будущее это докажет. Сейчас мы более популярны, чем Иисус; я не знаю, что исчезнет раньше – рок-н-ролл или христианство. Иисус был приемлемым, но его последователи были глупы и заурядны. Их искажения погубили для меня христианство”.