

## ТРОЯНСКИЙ КОНЬ КУЛЬТУРНОЙ СВОБОДЫ. ЧАСТЬ XV. ПЬЯНЯЩАЯ МУЗЫКА КОНТРАКУЛЬТУРЫ

Газета «Суть времени» №533, 13.05.2023, [источник](#)

[\[Изображение\]](#)

Мария Лапухина. Иллюстрация на тему рок-музыки

Продолжение. Начало в [№ 532](#)

Сразу оговоримся, что критика жанров и стилей — довольно неблагодарное занятие. Не только потому, что в каждом из них может быть что-то ценное, но также потому, что жанры взаимодействуют друг с другом и многие яркие творческие достижения возникают именно в результате их синтеза. Например, «Время вперед» Георгия Свиридова имеет в качестве дальней жанровой первоосновы румбу, а творчество Высоцкого в значительной степени основано на блатной песне.

Тем не менее жанры, стили и направления имеют вполне определенное внутреннее содержание, вписанное в некий общественно-исторический контекст. И сегодня существуют методы, позволяющие выявлять это содержание с достаточной степенью объективности. Можно сослаться, например, на «миметическую теорию» американского музыковеда Арни Кокса (Arnie Cox), которая основана на нейропсихологических и других научно-экспериментальных данных. Кокс показывает, что существенная часть музыкального содержания заключена в телодвижениях явного или скрытого характера, наделенных невербальным выразительным смыслом. При этом форма и характер телодвижений кодируются в мелодических и ритмических рисунках, тембрах, гармонии и других музыкальных характеристиках. Музыка побуждает к физическому или мысленному (часто неосознаваемому) воспроизведению этих движений, через которое происходит интуитивное восприятие ее выразительного смысла.

Первое, что бросается в глаза в рок-музыке, — это, конечно, постоянное присутствие ритмического бита, «приглашающего» к массовому синхронному танцевальному движению, в пределе — архаично-племенному танцу. Но, кроме этого, характерные жесты и телодвижения музыкантов несут свое собственное содержание, которое дублирует и дополняет соответствующую пластику интонаций, ритмов и акцентов, воспринимаемую через слух. Вспомним язык тела The Rolling Stones, The Who, The Kinks, Grateful Dead или Джимми Хендрикса. Наиболее очевидными у них, без сомнения, являются движения и интонации вызова, дерзости, развязности, сексуальной провокативности. В более легкой, развлекательной форме всё это содержалось уже в рок-н-ролле пятидесятых. Именно этот посыл, а не только ритм, привлекал подростков и прочие группы, имевшие большой протестный заряд. Причем речь идет о чисто анархической протестности — об аффективном всплеске, «самовыражении», близком к инфантильным импульсам непослушания. Коллективное ритмичное движение же закрепляет это содержание как опознаватель некой общности.

Конечно, это далеко не всё, что выражала рок-музыка тех лет. Были и интонации мечтательности, легкой беззаботности, ностальгии и многое другое. Но «несущей конструкцией» музыкального направления в целом оказалась всё же развязная протестность. Она же, вместе с психоделическим «улётом», была главным компонентом в кодировке понятия **свободы**. Для сравнения этой кодировки с иным пониманием свободы и протестности можно сопоставить массовое разнузданное топтание на месте в роке с маршеобразным поступательным движением революционных песен XIX — начала XX веков.

Заметим, что сценическое поведение музыкантов становится предметом восторга и подражания

как во внешних формах (одежда, походка, повадки), так и во внутреннем содержании. Жестикуляция, неуместная или экстремальная в обычной жизни, выплескивается на рок-концертах, кодируется в звуке и определяет модели поведения и самоощущения в жизни.

Смысловое поле рок-музыки начало заметно расширяться с 1965 года в психоделическом роке, возникшем вместе с резким скачком в распространении галлюциногенов. Пионерами этого направления были The Charlatans, The Byrds, Jefferson Airplane, а также британские The Yardbirds, The Kinks и др. К 1966 году к ним присоединилось большинство других групп — существующих и новых: The Beatles, The Rolling Stones, Cream, Soft Machine, The Doors, Grateful Dead, The Jimi Hendrix Experience, чуть позже — Pink Floyd, Deep Purple и многие другие.

Речь идет далеко не только о намеках на наркотики в текстах песен, но и в первую очередь о выразительных средствах музыки. Намеки в текстах, конечно, имели большое значение, также как и визуальное оформление альбомов, концертов и т. д. Среди самых известных примеров — песни The Beatles «Tomorrow Never Knows», «Lucy in the Sky with Diamonds», «With a Little Help from My Friends», песня и мультфильм «Yellow Submarine», название группы The Doors (от заголовка книги Хаксли «Двери восприятия»), песня «Good Vibrations» группы The Beach Boys и др. Но чисто музыкальная сторона позволяет понять эти процессы глубже.

Если в первой половине шестидесятых стереотипная рок-н-ролльность преобладала, то теперь рок стал отходить от нее и обогащаться огромным количеством новых выразительных средств. Среди них: восточные элементы (в основном индийские — звук ситара, танпуры и похожие на него гитарные звучания, ударные типа таблы), электрогитарные эффекты (фузз, реверб, эхоплекс и др.), использование меллотрона и прочих новых инструментов, неожиданные перемены размеров, темпов и тональностей, длинные инструментальные импровизации и многое другое. Причем всё это обретало психоделическую коннотацию. Например, затяжные импровизационные соло, взятые первоначально из джаза, стали напоминать о трипах и шаманском трансе (см. Джимми Хендрикс, соло-проигрыши у The Doors и др.). С психоделией ассоциировалось даже использование классических инструментов, — например, звучания струнной группы, — или, скажем, реминисценции григорианского хора у Yardbirds.

Сегодня это может показаться просто музыкальной креативностью, но в свое время у самих музыкантов и у референтной публики ассоциация с «кислотой» подразумевалась практически сама собой. The Beatles в 1966–68 годах воспринимались ими как самые массовые проводники именно психоделического содержания.

Понятие «психоделический рок» не относится к определенному музыкальному стилю. В него входит весь спектр: от мягкой манеры The Beatles до неистовых гитарных соло Джимми Хендрикса. Решающим моментом является как раз высокая доля инновационных исканий. Кроме того, «психоделичность» музыки выражалась в том, что она во всё большей степени обращалась к воображению и слушанию, и в меньшей степени непосредственно к «ногам».

### [\[Изображение\]](#)

*Джимми Хендрикс*

Позже распространилось мнение, что психоделический рок имеет к галлюциногенам лишь метафорическое отношение и что его стремление достичь эффекта «расширения сознания» не обязательно связано с приемом каких-либо «веществ». Однако в любом случае это не отменяет того, что развитие музыкальных средств отталкивалось от опыта наркотических грёз. Причем эти грёзы были неотделимы от контркультурного настроения — неприятия наличествующего общества, идеи «самоосвобождения», мечты об альтернативном образе жизни.

Связь между накалом контркультурных смыслов и музыкальной прогрессивностью подчеркивает,

например, британский музыковед и специалист по рок-музыке Шейла Уайтли (Whiteley), автор книги «Просторы между нотами: рок и контркультура» (The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture, 1992): *«Это единение столь большого количества разных групп и ассоциация кислоты и всеобщей любви со звуками музыки наводит на мысль, что существовало сходство между музыкальными и культурными характеристиками. Прогрессивный рок был признан основным коммуникативным органом контркультуры. Его экспериментальный характер отражал радение об альтернативном обществе».*

Осмысление связи контркультуры с творческим новаторством необходимо для понимания функционирования культурной индустрии как целого. Дело в том, что в основании контркультуры и рока лежит бунт против доминирующей системы. Но в контексте западного мира — особенно англо-саксонского — это не просто бунт против «традиционного уклада», а бунт против уклада данного капиталистического общества, пронизанного лживостью, лицемерием и холодной расчетливостью. Он черпал энергию в протесте черного населения США, музыка которого легла в основу рока. Зерно его внутренней подлинности и творческого начала — в направленности против мещанства, потребительства и коммерческого духа. Однако в то же время рок-музыка оперлась — и не могла не опереться — на эту же самую коммерческо-потребительскую систему. Система соблазняла ее, помогая выйти из гаражей и местных клубов на широкую арену. Тем самым она ставила ее себе в услужение и пользовалась плодами творческой подлинности.

Система в данном случае есть не что иное, как поп-культура и массовая индустрия развлечений, которой на корню свойственна как раз не протестность, а продажность и соглашательство. Поэтому неудивительно, что история рока, начиная с семидесятых, состоит из сменяющих друг друга направлений, которые, едва появившись, утрачивают творческую живость. Как пишет французский исследователь Клод Шастанье (Chastagner), автор нескольких книг о контркультуре и масскультуре, *«хотя большинство новых музыкальных направлений и возникает из критического отношения к массовому потреблению (в том числе и музыки), они редко оказывают длительное сопротивление постоянным атакам индустрии и ее способности ассимилировать. <...> Рок-музыка никогда не бывает контркультурной надолго. Как правило, после короткого периода пребывания на периферии, каждый новый стиль становится массовым контркультурным движением, а затем присоединяется к веселой карусели массовой культуры».*

Такова двусмысленность и перверсивность модели: контркультура, претендовавшая на прогресс, на противодействие системе и освобождение от нее, на деле работает как механизм регресса и приспособления к этой системе всё новых поколений. Вдобавок создается динамика, которая усиливает внешнюю привлекательность системы, выдающей себя за оплот свободы и креативности. Схема оказалась крайне эффективной. Перед искушением не устояли не только СССР и страны соцлагеря, но и весь Запад, включая США (в смысле нейтрализации подлинной протестности и полного торжества леволлиберальной культурной повестки).

В связи с этим нельзя не сказать пару слов о современном состоянии масскультуры. Создается впечатление, что за последние пару десятков лет она уже полностью вобрала в себя все мотивы первичной протестности, которыми раньше питалась контркультура. Это касается и «свободы» нравов, и феминизма, и борьбы за права всех меньшинств, и «семейного насилия», и экологической повестки. Всё это превратилось в заведомый фарс и фальшивку. Таким образом, масскультура окончательно лишилась ресурса подлинности, который худо-бедно мог еще оставаться, и впала в невиданную ранее деграцию и творческое убожество.

Теперь вернемся к вопросу о роли западных элит и спецслужб. Влияли ли они на музыкальную составляющую контркультуры? На этот счет были распространены самые гротескные конспирологические теории. Что музыку «проектировали» какие-то хитроумные интеллектуалы в элитных институтах, что песни The Beatles сочиняли вовсе не они сами, а «зловещий» философ и музыковед Теодор Адорно и т. п. Подобные идеи сравнимы разве что с теорией преподобного Дэвида Ноубеля (Noebel), который в брошюре «Коммунизм, гипнотизм и «Битлз» (Communism,

Нурпотизм и The Beatles, 1965) утверждал, что ливерпульская четверка — это проект Кремля и ученых-коммунистов, имеющий целью сломать психику американской молодежи. На самом деле Адорно люто ненавидел всю массовую культуру (включая джаз и рок), а тексты, которые он посвятил ее критике, — в числе самых глубоких и метких из когда-либо написанных. И еще интересно узнать, кто же сочинял музыку для всех остальных групп?

Леволлиберальные элиты и спецслужбы, конечно, имели прямое отношение к раскрутке контркультуры. Об этом мы уже писали в частях XI–XIV нашего цикла. Музыка они сочинять не умели, но умели работать с трендами и с наркотиками. Прямых документальных доказательств целенаправленной наркотизации молодежи со стороны ЦРУ в открытом доступе на сегодняшний день нет. Но есть множество косвенных свидетельств. Кроме того, даже если бы галлюциногены распространялись как-то без участия ЦРУ, при желании этому ведомству ничего бы не стоило пресечь их потоки. Элиты и спецслужбы могли также при желании препятствовать раскрутке групп и организации мировых турне. Однако вместо этого The Beatles выступали в присутствии членов британской королевской семьи, а в 1965 году получили из рук Елизаветы II ордена Британской империи. Причем после этого несколько кавалеров этой награды прошлых лет с возмущением от нее отказались.

Что касается СМИ, то мы уже не раз подчеркивали их колоссальное воздействие и роль таких медиамагнатов, как Генри Люс. Мартин Ли в своей книге «Кислотные грезы. Полная социальная история ЛСД. ЦРУ, ЛСД и восстание шестидесятых» описывает, как в 1967 году «почти все крупные американские СМИ, включая все большие телевизионные сети, сообщали о хиппи-сообществе, и некоторое время казалось, что вся страна заворожена этой непонятной революцией стиля жизни».

Именно СМИ создавали ауру соблазна вокруг хиппи и сделали район Хейт-Эшбери знаменитым не только в Америке, но и в других странах. К этому мы добавим, что именно СМИ, начиная с шестидесятых годов, постепенно **перевернули ценностную иерархию** видов музыкального искусства: то, что было «низом», стало сферой максимального престижа, а старые высокие жанры перешли в ранг музейной ценности, в конце концов превратившись в культурное гетто.

Говоря о контркультуре и музыке, нельзя, наконец, пройти мимо темы оккультизма. Оккультистско-сатанинские образы, ассоциация смерти, секса и наркотиков постоянно присутствовали в выступлениях многих групп. Среди особенно выделяющихся в этом отношении были The Rolling Stones, The Doors, Элис Купер, Фрэнк Заппа. Это касается как текстов песен, так и сценического поведения, оформления концертов и альбомов. При этом адресации часто были совершенно откровенными. Назовем хотя бы The Rolling Stones с их альбомом «Their Satanic Majesties Request» (1967) или песней «Sympathy for the Devil» (1968) с Миком Джаггером в образе дьявола.

### [\[Изображение\]](#)

*Мик Джаггер исполняющий «Sympathy for the Devil»*

В гностику и оккультизм позже глубоко погружались многие другие. Среди них — Led Zeppelin, Дэвид Боуи и целая когорта «официальных» сатанистов, во главе с Black Sabbath. Алистер Кроули неизменно фигурировал у них в качестве культовой фигуры. Увлечение этой сферой рок непосредственно унаследовал от контркультурных лидеров старшего поколения — Лири, Гинзберга, Берроуза и др. При этом подобное содержание по определению не могло существовать в отрыве от соответствующего запроса элитных кругов. Кстати, и тут можно констатировать постепенное стирание граней между контркультурой и поп-культурой: неприкрытые сатанистские шоу сегодня уже банальность, которую можно видеть на таких площадках, как Евровидение.

Насчет наследия Кроули стоит сказать, что к нему имели некоторое отношение даже The Beatles,

при всем своем безобидном имидже. Портрет скандального мага откуда-то возник на обложке альбома «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», после чего пошли нескончаемые разговоры о том, не он ли именно подразумевался под именем Сержанта Перца. А когда Леннон в интервью 1980 года «Плейбою» сказал: «*Вся битловская идея была делать то, что хочешь*» (to do what you want), всё заинтересованное сообщество поняло это как декларацию кроулианского принципа свободы — девиз доктрины Телемы — «*Делай что пожелаешь*».

*(Продолжение следует...)*

*Конец текста*