



БИБЛИОТЕЧКА «В ПОМОЩЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ»

МУЗЫКА  
СОЗИДАЮЩАЯ  
И РАЗРУШАЮЩАЯ





МУЗЫКА  
СОЗИДАЮЩАЯ  
И РАЗРУШАЮЩАЯ



78С2  
М89

Составитель **А. В. Лисенков**

**Музыка** созидаящая и разрушающая/Сост.  
М89 А. В. Лисенков.— М.: Сов. Россия, 1989.— 128 с.—  
(Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» № 15).

В книгу вошли разноплановые, но объединенные лейтмотивом обеспокоенности статьи о сохранности нашего музыкального наследия как созидательного духовного начала, о «приоритетах» рок-музыки сегодня и причинах широкого распространения ее среди молодежи, о негативном влиянии рок-музыки на мироощущение человека.

78С2

© Издательство «Советская Россия», 1989 г.

## ТРОЯНСКИЙ КОНЬ

«Рок-музыка тем временем прекрасно живет и развивается по одним известным ей законам, ибо она актуальна и современна» (разрядка наша.— *Авторы*), — утверждал один из апологетов рок-музыки в «Советской культуре» от 26 марта 1987 года. И это утверждение являет собой конечную и неопровержимую истину. Действительно, если явление развивается и живет по одним лишь «известным ему законам», то это явление — непознаваемо, и утверждать про него можно все, что угодно. Можно утверждать, что оно современно и актуально, можно — что оно исчадие каменного века. И в том и в другом случае утверждения будут абсолютно верные, ибо оба они абсолютно недоказуемы. Для того же, чтобы узнать истину, а не нечто застывшее в абсолюте непознаваемости, следует привести хотя бы мало-мальски убедительные аргументы. Увы, в споре о роке, о его влиянии на культуру, на саму жизнь человеческую чаще всего преобладают эмоции, а не доказательства. И если противники рока бывают красноречивы, но неубедительны, то сторонники рока и вовсе не утруждают себя ответами на их аргументы. Гневное требование — «прекратить дискуссии!», «оставить рок в покое!» — прекрасно отражает всю уязвимость позиции рокомана. Но рокоман этой уязвимости словно не замечает. И готов в ответ на критику рок-музыки глубокомысленно изречь: «Он не знает то, о чем говорит, он не специалист в области рока, он не понимает рок», — и благополучно думать, что все аргументы противной стороны «биты».

Попробуем без эмоций и вопреки скептикам разобраться в том, что такое рок, откуда он пришел, кто его создал, кому он служит и кому он выгоден, попытаемся выяснить существо явления, дабы, прочитав очередной страстный призыв к борьбе с этим злом, какой-нибудь рок-фанат

не ответил: «товарищ не понимает», или, еще хуже, не сослался на никому неизвестные и непознаваемые «законы» развития рок-музыки.

## ДЕНЬГИ НЕ ПАХНУТ

Тогда он сказал им: «Не говоря никому, ступайте и убейте брата моего Бориса».

*«Повесть временных лет»*

Нынче повелось вести торговлю современностью. Лишь бы ошарашить. Потрясти. Сорвать куш, а там — в небытие, и снова ошарашить чем-то другим. Когда люди сбиты с толку, когда они уже не понимают, что хорошо, что плохо, когда в качестве основного аргумента используются туманные фразы, что это, дескать, будет понятно через сто лет, или, наоборот, ни к чему не обязывающие фразы типа «это дело вкуса», «нравится — не нравится», то легче торговать, спекулируя на современности, любыми суррогатами, создавая имиджи, выдавая их за плоды современной культуры, легче обманывать людей, отнимать у них последний кусок духовного хлеба, оболванивать их, превращать в роботов.

Да, в этом отношении XX век отмечен особыми сложностями. Не успел он прийти, как культурную жизнь многих стран и народов заполнили явления, паразитирующие на национальном, но не имеющие национальных корней в действительности. В музыке начало этому процессу положила так называемая «Новая венская школа», возникшая в 1908 году в Вене, городе Гайдна, Моцарта, Бетховена. Именно здесь начал свои эксперименты с 12-тоновой атональной музыкой Арнольд Шенберг. «Новая венская школа» в центре Европы, связанная с именами А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, открыла период огромного количества экспериментов в серьезной музыке, которые поглотили музыкальную практику Германии, Франции, отчасти России и других стран. Результатом этого экспериментаторства следует признать отлучение слушателя от классического искусства. Очаги культуры теряли своих слушателей. Лопался один мыльный пузырь экспериментов, за ним — другой, третий... Начал утрачиваться интерес к серьезной музыке и со стороны массовой аудитории. Пять десятилетий продол-

жались эксперименты над слушателями, над музыкой, над исполнителями. В конечном счете они привели к тому, что в Европе к 60-м годам создался своеобразный музыкальный вакуум. Потребность же в музыке, естественно, сохранилась. Позднее эта потребность была удовлетворена другим, не имеющим национальных корней явлением, и удовлетворена в извращенном виде. Так в музыкальной среде была подготовлена почва для сенсационного успеха рок-музыки.

Напрасно утверждают западные специалисты в области рока (а следом за ними и наши апологеты — Д. Ухов, например), что «рок делала прыщавая молодежь». Это — ложь. Рок делали те, у кого на это были деньги, рок делали те, у кого были студии грамзаписи, фабрики по производству грампластинок. Рок делал шоу-бизнес.

В Гарлеме, когда в 1917 году какой-то предприимчивый делец увидел играющих необычную музыку чернокожих, чье исполнение было напитано яркой эмоциональностью и национальной самобытностью, он понял, что этим можно торговать. Так в орбите общественного внимания появилось негритянское искусство. Позднее, за 70 лет своего существования, оно претерпело сложную трансформацию, обусловленную процессами социально-экономического и политического развития западного мира. Рожденный веком джаз немедленно стал предметом торговли. Сложился спор между традиционным и коммерческим джазом. Изначально это был спор между угнетенным негром и белым угнетателем. Негритянский традиционный джаз родился на улице, коммерческий — в фешенебельном ресторане. И в конечном счете восторжествовал последний. Нью-орлеанский стиль был отмечен демократизмом, яркой национальной самобытностью. Коммерческий джаз, или «индустрия на джаз», «музыка толстых», — это совсем другое. Показательно, однако, что многие ведущие музыканты джаза его зрелого периода (например, Дюк Эллингтон, Гленн Миллер) были музыкантами классического образования.

Свинговый джаз к концу второй мировой войны обрел истинно демократическое звучание в творчестве Гленна Миллера и его соратников. Но уже тогда наиболее дальновидные и расчетливые политики и идеологи Запада почувствовали опасность в демократическом направлении развития джаза. Гленн Миллер таинственно погиб, и его

гибель журналисты тех лет сравнивали с загадками Бермудского треугольника.

Народные корни джаза были основательно подрублены. И уже с 40-х годов джаз захлестнула волна экспериментаторства. Одно из парадоксальных явлений этой поры — утверждение новой джазовой модели — стиля «би-боп». В основу нового стиля были положены эксперименты негритянских музыкантов — Чарльза Паркера, Диззи Гилеспи, Телониуса Монка. Но по контрасту со свингом новый джаз был ориентирован на клубную жизнь, на отчуждение от общества. Если любимый публикой Луи Армстронг относился к ней с уважением, то совсем иным был Паркер, «ненавидевший общество и не находивший в нем своего места» (Д. Л. Коллиер). В книге «Четыре биографии периода «би-боп» исследователь Спэллмен пишет о бопменах и боп-музыке: «Они создали свой язык, свою манеру одеваться, свою музыку и духовные ценности, и это позволило им игнорировать весь остальной мир. Эпоха «би-бопа» была временем самовыражения негритянского «я» в Америке...» Черные музыканты считали, что в «бопе» они создают свою собственную музыку, которую только они и могут сыграть. Но они ошиблись. Шоу-бизнес быстро подхватил стиль «боп», «который притягивал новизной, будоражил умы, ниспровергал авторитеты, звал к бунтарству» (Д. Л. Коллиер). Так что, как видим, идея «бунта» в музыке намного старше рока... «Би-боп» вряд ли смог столь широко развернуть свои возможности, если бы он не приобрел этой старательно распропагандированной шоу-бизнесом окраски. «Боп» лишил джаз однородности. Вся группа явлений, связанная с новым периодом развития джаза, становится духовным прибежищем приверженцев «интеллектуальной» ориентации, с их постоянным стремлением к элитарности, престижности. Параллельно, с 1948 года, начали свою бурную деятельность фирмы грампластинок «Коламбия» и «Виктор». Замелькали вывески, этикетки, реклама. Сменяли друг друга музыкально-разноязычные стили, в худших образцах язык джаза клишировался многочисленными подражателями, превращаясь в жаргон. Зарождалась, распространялась «индустрия на джаз», спекуляция на «современной» музыке, на «современном» образе жизни, то есть все то, что наиболее полно воплотилось потом в рок-музыке. Здесь, наконец, родились и первые стереотипы поведения, рассчитанные на основного

потребителя — молодежь. Это — бопмены, хипстеры и т. п. Здесь зародились музыкальный бизнес, имиджи, образцы псевдокультуры, и уже в этот период джаз полностью контролировался музыкальным шоу-бизнесом, пристально следившим за всеми изменениями внутри его.

Подобно «Новой венской школе» джаз 50-х годов в Америке, утопая в экспериментах и часто не находя средств к обновлению новыми музыкальными идеями, испытывал потерю слушательского интереса. Менеджеры шоу-бизнеса поняли, что для заполнения образовавшейся ниши необходимо обратиться к питательной среде. Этим объясняется возрождение интереса к некоторым аспектам традиционного джаза.

С именем Рэя Чарльза в джазе появляется популярное песенное течение «ритм-энд-блюз». В нем особенно подкупало входившее тогда в моду звучание электрогитары. Наконец появляется музыка с определенным свингом и подчеркнутым ритмом, получившая название рок-н-ролл.

Билл Хейли, рок-н-ролл родились внутри джаза, но джаза, насквозь контролируемого бизнесом. Сама структура рок-н-ролла — одна из упрощенных, легкодоступных разновидностей негритянского 12-тактового блюза была превращена в стереотип, в некий абсолют, многократно индустриально размноженный. Музыка рок-н-ролла была как бы вынесена на витрину. В ней произошла подмена всех основных понятий, всей системы духовных ценностей, была заложена основа будущей молодежной «массовой культуры».

«Цель рок-н-ролла — самая главная их цель — установить связи между людьми, не имеющими власти и возможности проникнуть в высшие круги. И мы использовали рок-н-ролл для выражения наших неистовых желаний. Мы обещали изменить мир. Но это лишь бег по кругу. Это стало бессмыслицей. И рок-н-ролл мертв. Это беззубая старая леди», — напишет позднее в автобиографии звезда рок-н-ролла 60—70-х годов Дэвид Боуи.

Шоу-бизнес был хорошо подготовлен к рождению рок-н-ролла. Сотворив свое детище, он дал ему мировую рекламу, обеспечил успех и продвижение в массы, благо к тому времени музыкальный голод достиг громадной остроты. Элвис Аарон Пресли принес рок-н-ролл во все уголки земного шара. В Европе родился невероятный бум подражательства Элвису. Бум, на котором всплывали один за другим многочисленные и ныне прочно забытые

ансамбли. Бум, из которого вышли «Битлз» и иже с ними, все то, что получило название европейского рока. Рок родился из чудовищного смешения всех стилей и направлений на рок-н-ролловой основе. Поэтому ошибается тот, кто говорит, что рок — это национальная негритянская музыка, ибо рок вообще никаких национальных корней не имеет, как явление искусственно созданное. Наоборот, он способен подмять все подлинно значимое в национальной культуре и на освободившемся пространстве родить (если вообще можно назвать этот процесс появления монстра столь благородным словом) нечто уродливое, лишь отдаленно напоминающее это национальное.

Итак, отцом и матерью рока был шоу-бизнес. Той же силой, с помощью которой шоу-бизнес вдохнул в рок его черную душу, напитал его идеями и образами определенного содержания, была контркультура.

#### **БЛЕСК И НИЩЕТА КОНТКУЛЬТУРЫ**

О небо! — воскликнул Леандро, —  
что вы говорите? Будь он даже самым  
дурным сыном, неужели он осмелился  
поднять руку на отца?

*А.-Р. Лесаж. «Хромой бес»*

Итак, шоу-бизнес дал жизнь року. И с этой точки зрения определение рок-музыки как явления буржуазной массовой культуры совершенно справедливо. Духовной же силой, которая напитала рок, определив комплекс его мировоззрения, стала контркультура, возникшая примерно во второй половине 50-х годов в США и других странах капиталистического мира. Она выступала на общественной арене, с одной стороны, в виде элитарных теоретических группировок, щедро оплачиваемых западными финансовыми воротилами, а с другой — в виде широких мелкобуржуазных масс, активно усваивающих теоретические установки элитарствующих теоретиков. В конце 50-х годов контркультура уже ярко проявилась в движениях «новых левых», «бичбойсов», «хиппи», а в 60-е годы — «битников», «сексуальных марксистов», «поклонников пророка ЛСД», «йиппи» и других им подобных. Все они громко кричали о необходимости революции, о неизбежности конца мира в экологической, атомной или какой-нибудь другой катастрофе и предла-

гали свои рецепты спасения мира. В одном все эти рецепты были едины — в ответ на вопрос: «кто виновен в грозящей катастрофе?» — идеологи всех течений контркультуры дружно отвечали: «все!» — кроме них самих, разумеется. Вина «всех» заключалась прежде всего в том, что они создали культуру. Культура, человеческая цивилизация — вот виновники грозящей катастрофы. Отсюда был избран и способ предотвращения угрозы, нависшей над миром: уничтожив культуру, мы сохраним себя! Необходимо уничтожить цивилизацию со всеми ее табу, станками, машинами, техникой, искусством и т. п. То есть, попросту говоря, необходимо стереть с лица земли всю существующую культуру. Но как уничтожить эту культуру? Вожаки контркультуры понимали, что культура — это необходимое следствие и условие существования человеческого разума. И здесь в своей «революционности» они шли до конца: чтобы уничтожить культуру, необходимо отказаться от человеческого разума, как такового!

Лозунг «вперед — назад, на дерево!» буквально витал над контркультурой с самого начала ее зарождения. Исходя из этого вывода, нашлась и сила, способная совершить «великий отказ». Студенческие выступления в ряде стран мира были истолкованы в том смысле, что отныне движущей силой коренных изменений в обществе становится молодежь. В сущности, уже здесь обнаружилось то общее, что объединило практику шоу-бизнеса и контркультуру.

Итак, в центр «революционной борьбы» была выдвинута молодежь, главной задачей которой стало сокрушение существующей культуры «буржуазных» предков путем уничтожения разума. Разум, по мысли «новых революционеров», должен быть уничтожен с помощью средств, коренным образом ему противостоящих, то есть наркотиков. Наркотиков химических (кокаин, опий, ЛСД, алкоголь), сексуальных и, наконец, музыкальных. Один из лидеров контркультуры, Джерри Рубин, писал в те годы: «Элвис пробудил наши тела, перевернул в них все вверх дном. Жесткий, животный рок, чей секрет сосредоточен в энергетическом бите, тепло проникал внутрь наших тел; увлекающий за собой ритм возбуждал все страсти, которые до того были подавлены, заднее сиденье автомобиля было театром сексуальной революции, в то время как радио в этом автомобиле служило средой для этого действия. Рок обозначил начало революции. Мы объеди-

нили новую политическую жизнь со стилем психоделической жизни. Наш образ жизни, наши наркотики, наша причудливая одежда, наша рок-музыка — все это составляет истинную революцию». Итак, соединение всех этих видов наркотиков, по мысли деятелей контркультуры, и будет высшим революционным актом, следствием которого явится создание некоего стопроцентно свободного и счастливого и абсолютно изолированного «нового мира». В отношении же существующего «культурного мира», его будущего и борьбы с ним идеи различных течений контркультуры были в достаточной степени разнообразны. Его предполагалось уничтожить либо просто физическим разрушением (отсюда — уголовный экстремизм ряда движений контркультуры), либо одновременным и массовым свержением всех социальных табу (пресловутые «сексуальная революция», «наркотическая революция» и т. п.). Так, в знаменитом «Манифесте» американские йиппи писали: «Насилуй монахинь, издевайся над профессорами, не слушай родителей, сожги свои деньги, ты ведь знаешь, что жизнь есть сон, и все наши учреждения — это сфабрикованные людьми иллюзии, которые срабатывают, потому что ты принимаешь сон за реальность. Сокруши семью, нацию, церковь, город, хозяйство, преврати жизнь в искусство, в театр души, в театр будущего...»

Во всей этой «суперреволюционности» нетрудно заметить ее подлинное содержание: откровенный, панический страх за свое будущее, выраженный в навязчиво сквозящей идее бегства из реально существующего мира, тот самый страх, который и толкает мелкую буржуазию на террористические и экстремистские действия, давно нареченные анархизмом, на все то, о чем еще в начале века В. И. Ленин написал: «Анархизм — порождение *отчаяния*. Психология выбитого из колеи интеллигента или босяка, а не пролетария» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 378).

Меткое замечание Ленина как нельзя лучше характеризует такого сорта мелкобуржуазные течения. Как и все они, контркультура соединяет в себе визгливые вопли о «подлинной революционности», «великом протесте» и т. п. с животным эгоизмом (виновны все, кроме меня) и индивидуализмом, с проповедью индивидуального бунта. Ибо контркультура при всей ее громогласной «революционности» даже и в новейших вариантах,

проявившихся в создании хиппистских общин и коммун, есть все тот же, выражаясь словами Ленина, «вывороченный наизнанку буржуазный индивидуализм» (Там же. С. 377).

Контркультура родственна анархизму во многих моментах, и прежде всего в отрицании общества, в том, что еще Ленин называл «непониманием развития общества». Родственным анархизму в контркультуре является и, выражаясь опять же ленинским словом, «непонимание классовой борьбы... Нелепое отрицание политики в буржуазном обществе. Непонимание роли организации и воспитания рабочих» плюс поиск панацеи от всех бед капиталистического общества, «панацеи из односторонних, вырванных из связи средств» (Там же. С. 377—378).

Вместе с тем «классический» анархизм и контркультура сравнительно отличны друг от друга. У контркультуры есть ряд особенностей, связанных с ее новейшим происхождением. Нетрудно заметить, например, что логическим выводом из теории контркультуры был отказ от какого-либо участия в общественном производстве, полное презрение к труду. И тем не менее контркультура охотно пользовалась плодами этого «презренного» «буржуазного» труда, пожирая буквально все, и здесь, за фасадом из «революционных» фраз, вырисовывалась главная основная черта контркультуры — потребительство. «Новые революционеры», отрицавшие культуру и общество, охотно пользовались плодами этой культуры и этого общества! Ведь получение наркотиков невозможно без специальной техники, огульный секс — без противозачаточных препаратов, «новая музыка» — без новейшей звуковоспроизводящей и звукозаписывающей аппаратуры, музыкальных инструментов, индустрии поп-идолов и грампластинок. Да и культ идолов контркультуры (музыкальных и социальных) невозможен без массовой рекламы этих идолов со стороны буржуазных средств массовой информации.

Если рассматривать контркультуру чисто внешне, если слепо верить восторженным воплям «новых революционеров», подхваченным и на все лады повторяемым буржуазными средствами массовой информации, то контркультура может предстать иному молодому человеку в роскошно-заманчивом виде. В этой коварной привлекательности и таится главная опасность контркультуры.

Буржуазные идеологи и специалисты по оболванива-

нию молодежи довольно быстро сообразили, что контркультура ничего сколько-нибудь реально опасного для их общества представлять не может, но треск «революционных фраз», грохот динамиков рок-групп и обещание немедленного счастья способны ослепить и одурманить миллионы людей. И контркультура во всеобъемлющей полноте была взята на вооружение буржуазной пропагандой. Вся буржуазная пресса, кино, радио, телевидение учили молодежь, как делать революцию, учили, ибо такая «революция» буржуазии была выгодна. Ведь борьба с капиталистическим обществом с помощью рок-бунтов и наркотиков, в сущности, не есть борьба вовсе. Это есть уход, бегство от реальной борьбы, от революции.

Очень широко распространено мнение, что контркультура якобы отрицала буржуазную массовую культуру, выступала против нее, боролась с нею. На самом же деле у буржуазной массовой культуры и контркультуры одни и те же задачи. Деградирующая буржуазная массовая культура все последовательнее и настойчивее отрицает культуру существующую, прежде всего достижения мировой классической культуры, впадая в оргийное бескультурье. Контркультура возвела это бескультурье и потребительство в ранг закона, абсолютизовав и обожествив как «революционные» наиболее отвратительные и безобразные черты буржуазной массовой культуры. Здесь контркультура смыкается с буржуазной массовой культурой и реально противостоит демократической и классической мировой культуре.

Что же дала контркультура — все эти «новые левые», «битники», «хиппи», «йиппи», «сексуальные марксисты», «поклонники пророка ЛСД» и прочее?

Современный технизированный анархизм — контркультура — оставил после себя страшный след: духовную пустоту, отчаяние, нигилизм, цинизм, неверие в собственные силы у миллионов людей. Контркультура привела к разгулу наркомании, уголовщины, развратив и искалечив духовно значительную часть молодого поколения мира. Очевидец указанных «революционных» выступлений, польский журналист М. Березовский писал: «Бунт «невинных младенцев» с самого начала характеризовался крайней пестротой мотивов, целей... Радикальные студенческие газеты, расплодившиеся как грибы после дождя, представляли собой поразительную смесь поп-арта, буддистских верований, анархизма, порнографии,

маоизма, наркотических галлюцинаций. Это бунтарство скорее выставляло «молодых радикалов» на посмешище и дискредитировало их. Зато слово «революция», которым они бросались направо и налево, пугало мещанство, пропаганда же ими наркотиков фактически ставила на одну доску с преступниками... Точно так же, как молодежная мода оживила сферу материального потребительства, так и идеи бунтарей дали пищу специалистам из Голливуда и с Бродвея. Протест, переложенный на язык кино и мюзик-холлов — «Волосы» или «Иисус Христос — суперзвезда», не грозил революцией». Контркультура, стимулировав целый ряд сфер шоу-бизнеса, вдохнула «бунтарскую душу» в рок-музыку, дала року привлекательность «революционности», какого-то «истинно молодежного» протеста. То есть всю ту заманчиво-романтическую окраску, в которой рок пришел в СССР.

### НАРКОМАНИЯ СО ВЗЛОМОМ

И, как бы в отместку, рупоры обрушили на Монтэга тонну музыки, составленной из металлического лязга — из дребезжания и звона железа, меди, серебра, латуни. И люди смирились; они не убегали, ибо бежать было некуда.

*Рей Бредбери. «451 градус по Фаренгейту»*

Рок-музыка привлекла внимание и отцов-идеологов контркультуры, и менеджеров шоу-бизнеса прежде всего своей способностью наркотически влиять на массовую аудиторию. Рок-музыка, в сущности, есть достаточно сильно действующий наркотик, вполне сравнимый с кокаином, опиумом, ЛСД. О наркотическом воздействии рок-музыки у нас писали довольно много. Приведем лишь одно свидетельство. Известный ленинградский специалист, социолог В. Е. Семенов в книге «Искусство созидающее — искусство разрушающее» пишет: «В массовой музыке специализация еще более узкая, но общий эффект — это наркотизация сознания посредством грохочущего, агрессивного рока или при помощи завораживающего, однообразного «диско», или гипнотической электронной музыки с ее космическим звучанием, или, наконец, посредством помпезных, ошарашивающих аляповатой роскошью рок-опер». Правда, далеко не

езде интересующиеся могут узнать, как и почему рок-музыка наркотизирует сознание человека. Об этом писали немало, в основном в специальной зарубежной литературе, а непонимание механизма этого воздействия порождает недоверие к этому давно доказанному факту.

Итак, каковы же поражающие факторы рок-музыки, позволяющие говорить о ней как о наркотике?

Главным и наиболее страшным из них является ритм. Железный, назойливо отбиваемый ритм главенствует в рок-музыке. Человечество уже давно заметило наркотизирующие способности ритма. Еще в каменном веке шаманы с помощью отбиваемого в барабан ритма вводили в транс своих современников. Многие народы с помощью ритма, отбиваемого на большом барабане, казнили своих пленников. Вся суть дела здесь в том, что глухой удар в барабан воспринимается нашей нервной системой как сигнал о грозящей опасности. Если сигнал одиночный или группа сигналов непродолжительны по времени, то в организме человека происходит следующий процесс: сигнал, поступая в мозг человека, вызывает естественную обратную реакцию организма, которая состоит в том, что человеческий организм приводится в состояние повышенного внимания, «боеготовности». Картина резко изменится, если ритм продолжает накручиваться, сигналы длятся долго, ритм начинает главенствовать, выходит на первое место. Если в этом случае сигналы поступают хаотично, то человек очень быстро почувствует утомление, апатию, его охватывает раздражительность. Это связано с тем, что выброс возбуждающих организм гормонов в кровь происходит хаотично и катастрофически быстро нарастает. Если же удары следуют в строго определенном ритмическом порядке, то человек испытывает либо экстатический подъем при ритме, кратном полутора ударам в секунду, который сопровождается мощным давлением сверхнизких частот на уровне 15—30 Гц, либо — танцевальный транс (при ритме два удара в секунду и его производных), а в ряде случаев — и своеобразный наркотический транс.

Еще одним наркотизирующим фактором следует назвать громкость исполнения. Если на заре рока «Битлз» играли на уровне 500—600 ватт, а «Дорз» первыми достигли 1000-ваттного рубежа, то уже в начале 70-х годов практически все ведущие рок-группы играли с мощностью 20—30 тысяч ватт, а такие группы, как «Дип Пепл»

или «Эмерсон, Лэйк энд Палмер», — намного громче. Во второй половине 70-х годов группа «Ху» играла с мощностью в 40 тысяч ватт. Сегодня такие ансамбли, как «Хоуквинд», «Эмерсон», «Лэйк энд Палмер», группа Пола Маккартни, играют на уровне 50 тысяч ватт, «Эй Си/Ди Си» — 70 тысяч ватт, делаются эксперименты по достижению 100-тысячеваттного рубежа. Безудержная гонка за мощностью и громкостью продолжается.

Рев динамиков — ибо в небольшом зале даже при мощности в 100 ватт это уже не музыка — это рев — обладает рядом коварных свойств. Сотни и тысячи ватт, обрушиваемые на человека, подавляют его способность мыслить, анализировать, превращают человека в ничто. Громкость стирает, уничтожает человека как личность, буквально погружает его в мешок звуков, в котором он лишен способности ориентироваться и, что наиболее страшно, что-либо самостоятельно предпринимать. Он становится куклой в руках витийствующих музыкантов. О том, до какой степени доходит отупление на концертах рок-групп, красноречиво свидетельствует эксперимент, проведенный в 1981 году японскими журналистами: журналисты обошли все крупнейшие рок-залы Токио. Произвольно выбранным из беснующейся толпы людям задавали по три вопроса: как вас зовут? какой сейчас год? где вы находитесь? Ни один из опрошенных не сумел ответить. Оглушающий рев не только оглушает. На концертах рок-групп постоянно происходят контузии звуком, звуковые ожоги, потеря слуха, памяти. Зафиксированы смертельные случаи от переизбытка высоких (современная рок-группа в состоянии давать до 80 000 Гц) или же избыточного давления низких (20 и менее Гц) частот, травмы мозга. А вот еще несколько примеров: во время концерта Пола Маккартни в Венеции в 1979 году от рева динамиков рухнул деревянный мост; во время выступления ансамбля «Пинк Флойд» в Шотландии начал разрушаться мост каменный. Когда тот же ансамбль давал концерт «на природе», в близлежащем озере сдохла вся рыба. А фестиваль панк-групп в Нидерландах тамошняя сейсмическая служба приняла за землетрясение. Примеров такого рода можно было бы привести множество. Это не исключения, а обыденная практика рок-музыки. Именно погоня за наркотизацией сознания привела к тому, что громкость в рок-музыке, по оценке известной советской исследовательницы поп-музыки

Т В. Чередниченко, стала «самодовлеющей ценностью».

Следующим фактором, способствующим доведению публики до требуемого состояния, следует назвать эмоциональную степень исполнения, точнее — злоупотребление этой степенью: либо эмоциональным прессингом, либо, наоборот, космической холодностью исполнения. Если любители рок-музыки видели своих кумиров на эстраде или же более или менее беспристрастно оценивали слушаемые альбомы этих кумиров, то они могли заметить, что рок-звезды, строго говоря, не поют, а орут, ревут, воют, нарочито поют антивокально, срываясь то на фальцет, то на хрип. Это «вокальное» исполнение сопровождается соответствующим поведением на сцене. Музыканты буквально беснуются, творя на подмостках бог знает что, доводя самих себя до состояния экстаза. Поведение на сцене рок-исполнителей следует признать одной из самых отвратительных истерий, когда-либо появлявшихся на концертных подмостках. Так, Леннон катался по сцене и одновременно пел, расшибал гитары. «Ху» взрывали на сцене автомобили, «КИСС» совершали на сцене гомосексуальные акты, потрошили ягнят на глазах у публики. Элис Купер «страшал» зрителей змеями, лужами крови, отрубленными головами, Джимми Хендрикс «играл» на гитаре пальцами ног, зубами и другими частями своего тела, а почти все панк-группы считали, что испражняться на сцене — это просто норма поведения. Конечно, все это — крайности, но эти крайности в значительной степени характеризуют общее состояние дел в рок-музыке.

Теперь представьте себе, что происходит со слушателем, когда он попадает в рок-зал или на стадион. Сначала он подвергается террору максимального звука, который уничтожает человека как личность, превращает его в легкоуправляемое существо. Затем на опустошенную душу обрушивается агрессивный ритм, доводящий человека до дикого экстаза. На сцене в это время разыгрывается истерия, зажигающая «подготовленную» аудиторию. И начинается оргийное громовое хамство, в котором беснующаяся толпа, подверженная массовому психозу, уже сама не ведает, что творит. Это состояние и есть пресловутый акт «антибуржуазного» рок-протеста. Кошмарные сцены массовых погромов после и во время рок-конcertов то и дело прокатываются по миру. Так, в дикое побоище превратился концерт ансамбля «КИСС»

в Белу-Оризони (Бразилия) в 1984 году — 42 раненых и 800 миллионов крузейро ущерба. Во время одного из концертов «Ху» в США в 1981 году было убито 11 человек. В целую цепь кошмарных побоищ превратились концерты Боба Дилана в Ирландии в 1984 году. Десятки убитых и раненых оставались на «поле брани» после концертов «Битлз» или «Роллинг Стоунз». Только во время одного из концертов в турне «Битлз» по США в 1965 году было убито и затоптано насмерть 100 человек.

Музыка, доводящая человека до психоза, получила в литературе название агрессивной (психопатической) музыки. Но кроме нее в роке существует и другая разновидность, называемая психоделией (едкой музыкой). Психоделическое искусство предполагает создание «произведений искусства» под воздействием наркотиков типа опия, ЛСД и т. п. Средствами литературы, живописи, кино описываются наркотические галлюцинации, бредовые состояния, пропагандируются наркотики. Несколько сложнее обстоит дело с психоделической музыкой. Безусловно, ряд ее образцов действительно создан под воздействием наркотических веществ. Так, Джон Леннон признавал, что ряд альбомов он с Полом Маккартни писали в состоянии наркотического опьянения. То же самое относится к ряду работ ансамбля «Пинк Флойд», к работам «Дорз», Джимми Хендрикса, «Лед Зеппелин», «Роллинг Стоунз» и др. Но психоделическая музыка может быть сделана и без всякого участия наркотиков. Ибо главное свойство психоделической музыки — оказывать на слушателей адекватно опию или ЛСД наркотическое воздействие. Происходит оно примерно по той же схеме, что и возбуждающее.

В целом воздействие рок-концерта на человека можно сравнить с чудовищной пьянкой или наркотическим буйством. Так, швейцарские медики доказали, что после рок-концерта способность человека ориентироваться и реагировать на раздражитель снижается в 3,5 раза, что адекватно состоянию дремучего похмелья.

Обычно все защитники и апологеты рок-музыки с пеной у рта доказывают, что если и можно говорить о наркотическом воздействии рока в случае его концертного восприятия, то уж в «нормальной» «домашней» обстановке слушание рок-музыки становится абсолютно безопасным. Конечно, один из наркотизирующих факторов — громкость — исчезает, но гипнотическая ритмика, давле-

ние низкими частотами остаются. Более того, ритм пробуждает у человека стремление все более и более четко слышать его, а отсюда, с одной стороны, следует наращивание громкости, с другой — у человека развивается так называемая «наркомания высоких частот», то есть ненормальная потребность в наращивании высоких частот, приближающихся к ультразвуковым. Печальные примеры из американской действительности показывают, что такая погоня за «сверхзвучанием» может привести даже к смертельным исходам. Помимо этого у человека может возникнуть наркотическая потребность во все более страшном ритме. Наркотическое потребление ритма неизбежно вновь приводит к наращиванию громкости. Порочный круг замкнулся. Есть еще один, самый распространенный довод, оправдывающий рок-музыку: «Но ведь нравится...» Да, нравится, но нравится постольку, поскольку приносит наркотическое удовлетворение, нравится так же, как выпивка. И так же, как выпивка, сплошь и рядом перерастает в беспорядное пьянство.

### ГОЛЫЙ КОРОЛЬ

Послушайте, что говорит невинный ребенок. Король-то голый!

*Х.-К. Андерсен. «Новое платье короля»*

Всякий читавший статьи популярных молодежных журналов («Ровесник», «Юность», «Студенческий меридиан») мог заметить, что, рассказывая о каком-либо рок-исполнителе, авторы этих статей подменяют музыковедческий анализ рассказами, а зачастую и просто побасенками о «протесте» этого рок-исполнителя, его «отчаянной борьбе» против капитализма и т. п. Если верить этим журналам, то за последнее время на западной эстраде появилось такое количество «борцов» и «революционеров», что просто удивительно, как это они все еще не вызвали всеобщее восстание и революцию, повергнув истеричными рок-ритмами в прах презренное капиталистическое общество.

Миф о «рок-борцах», «рок-протесте», «супербунтарях» распространился настолько широко, что просто необходимо специально рассмотреть идеологические позиции рок-исполнителей, основные мотивы их творчества, их, так сказать, «идеалы». Нужно сказать, что поскольку

мы имеем дело с явлением, провозглашающим себя составной частью искусства, то, следовательно, и говорить об «идеях» рок-музыки в отрыве от самой музыкальной формы — непродуктивно. И то и другое нужно оценивать в комплексе, в единстве. Ибо истерия делает самый «жутко революционный» протест бессмыслицей, а самый «невероятный антибуржуазный» текст — прикрытием рок-балдежа и приманкой для простаков. Ведь, как отметил западногерманский исследователь рока Краузе, в роке «язык редуцируется до уровня простого носителя ритма».

Но на сей раз давайте последуем дурному примеру большинства. Давайте сколько-нибудь беспристрастно рассмотрим идейные позиции западного рока на основании текстов песен рок-исполнителей. Это будет полезно и для разоблачения мифа о бунтарстве, протесте рок-музыки, распространенном достаточно широко.

На чем же зиждется этот миф? Наши ярые защитники рок-музыки с важным видом ссылаются на западные (читай: буржуазные) источники: статьи, книги, интервью и т. п. И часто ловишь себя на мысли: имеют ли элементарное представление о том, что поет тот или иной рок-исполнитель, наши авторы, превозносящие до небес как «революционные» пошлятину и порнографию всех мастей?

Не секрет, что миф о протесте рок-музыки держится главным образом на авторитете «Битлз». Давайте же «рассмотрим» этот авторитет. Скажем прямо: авторы перевели и проанализировали 237 песен указанного ансамбля и обнаружили лишь одну (!), которая, при известных оговорках, может быть трактована как критикующая капиталистическую действительность. Эта песня — «Сборщик налогов», вышедшая в 1966 году. Но даже эта песня ничего, кроме глухого ворчания, а скорее всего лицемерия (если сопоставить ее с другой известной песней квартета — «Деньги»<sup>1</sup>), не выражает. Те же песни, которые западными специалистами (а вслед за ними и нашими) выдаются за антибуржуазные, на деле оказываются произведениями иного, если не абсолютно противоположного содержания. Дабы не быть голослов-

---

<sup>1</sup> Лучшая вещь в жизни — свобода, но ты не можешь быть свободнее птицы. Так дайте мне денег, это все, чего я хочу. Говорят, на деньги нельзя купить все. Но тем, что я не купил, я не могу владеть. Так дайте мне денег, побольше денег, это все, что я хочу (Альбом «О Битлз»).

ными, приведем самый распространенный пример — песню «Ночь тяжелого дня»:

Это была ночь тяжелого дня, и я работал, словно пес,  
Это была ночь тяжелого дня, и я, казалось, спал так долго,  
Но когда я прихожу домой, я встречаю тебя и твою заботу обо мне,  
И мне сразу становится хорошо.  
Была работа весь день, добывание денег, чтоб ты могла купить  
Себе что хочешь.  
И это для того, чтобы услышать, как ты скажешь,  
Что отдашь мне все.  
Я так люблю приходить домой, так как пока меня нет дома —  
Ты знаешь, как я чувствую себя.  
Когда я дома, все становится прекрасным,  
Когда я дома, я чувствую в себе пылающий огонь. Это чудесно.  
Ты знаешь: мне чудесно... (Альбом «Ночь тяжелого дня»).

Сложно найти в этой песне что-либо антибуржуазное, напротив, налицо конформизм чистой воды! Впрочем, один из отечественных пропагандистов рок-музыки, Д. Ухов, приветствовал это произведение за обращение к теме рабочего класса (см.: Ухов Д. Рок-музыка: взгляд из восьмидесятых). Забавная терминология, не правда ли? Объективно же подобная терминология реабилитирует явный регресс в идейных и художественных позициях. Да и наивно было бы ожидать какого-то протеста, борьбы, «антибуржуазности» от лиц, эту самую буржуазию составляющих! Так, «Битлз» были собственниками крупнейшей корпорации «Битлз мьюзик ЛТД», ядром которой являлся «Бэнк оф зе Битлз». Даже в 1970 году (то есть в момент широко разрекламированного финансового краха квартета) четверка «битлов» имела капитал на сумму никак не менее 400 млн. долларов. Капитал Джона Леннона, например, к моменту его гибели составлял 150 млн. Многомиллионными состояниями обладают и другие исполнители и ансамбли, разрекламированные у нас как «борцы» против капитализма («Пинк Флойд», «Клэш», «Ю Би 40», «Ху», «Кинкс», Боб Дилан и др.). Годовой доход ведущих рок-звезд Запада составил в 1982 году около 100 млн. долларов («Роллинг Стоунз» — 25 млн. долларов, Кенни Роджерс — 20, Пол Маккартни — 15, Вилли Нильсон — 15, «Би Джиз» — 12, Род Стюарт — 10). Тут уж не до протестов.

В целом же следует отметить, что рок-музыка в гораздо большей степени, чем предшествующая ей эстрада Запада, контролируется музыкальными монополиями. Как единодушно признают все западноевропейские исследователи

рока, сегодня без субсидий фонографических концернов не может обойтись ни одна рок-звезда. Контроль со стороны музыкальных концернов осуществляется двояко: с одной стороны, путем создания различных музыкальных и социальных имиджей, регулирующих слушательский спрос и саму манеру исполнения, стиль жизни музыканта и наиболее четко демонстрирующихся в так называемых «хит-парадах», с другой же стороны — это прямая покупка звезд с помощью субсидий, предоставления залов, стадионов, студий и т. п. Известный западногерманский исследователь Кайзер в своей книге «Рок-время: звезды, торговля и история новой поп-музыки» прямо пишет, что «рок-оркестр нуждается в деньгах». Господство монополистического капитала над рок-музыкой наиболее четко выражается в исполнительской практике рок-музыкантов. Сегодня невозможно представить ни одну рок-группу без десятков и сотен тонн аппаратуры, стоящей многих и многих миллионов. Нагромождение аппаратуры, на нехватку которой так сильно жалуются наши доморожденные рок-звезды, стало своего рода «социальным престижем» рок-групп. Ведь чем больше аппаратуры, чем дороже шоу, тем сильнее концерт, стоящий за рок-группой, тем богаче сами участники ее. Как метко подметила Т. В. Чередниченко: «Громкость рок-музыки — это символ безраздельного господства фонографического капитала, прибравшего к рукам сам момент рождения звука». За нагромождением рекламы, звуко- и световоспроизводящей аппаратуры, театральностью постановок, дороговизной шоу часто прослеживается тот факт, что музыканты превратились в придаток к индустрии развлечений.

В роке дошло до того, что уже не только звучание звезды, не только образ-имидж фабрикуется монополиями, но фабрикуется и сама звезда. Здесь можно вспомнить Элвиса Пресли, Майкла Джексона, целый легион звезд рангом ниже. Как правило, за каждой сфабрикованной звездой стоит та или иная корпорация. Так, Элвиса Пресли «делал» концерт «Эр-Си-Эй». Техника фабрикации звезды сегодня доведена до совершенства. Изготавливается все: лицо, цвет кожи, прическа, улыбка, голос. Сегодня мало кто знает, как, например, фабриковали «звезду № 1» современной американской поп-сцены Майкла Джексона. «Запуская в серию» Джексона, шоу-бизнес вкупе со специальными службами провел всеамериканскую

анкету среди женщин, выяснив, какой тип мужчины больше всего американской женщине нравится. Получился коричневокожий мулат с тонкими чертами лица и женоподобной наружностью. Подобного мулата не нашли. Нашли солиста рок-группы «Джексон файв», негра Джексона. Его накачали гормонами, изменив таким образом цвет кожи. Сделали пластическую операцию, подобрали прическу. Ему выдумали «очаровательные» привычки звезды, для него были изобретены «оригинальные» капризы, например спать в барокамере. И этот муляж, мало что общего имеющий с живым человеком, посредством рекламы был сделан кумиром американской молодежи! Даже самые богатые и знаменитые рок-звезды покупаются и продаются, как фабрики, мыло или стиральный порошок. Так, в 1982 году концерн «Пепси-Кола» купил оптом за 12,7 млн. долларов Майкла Джексона, Лайонелла Ритчи и ансамбль «Роллинг Стоунз». Рассуждая о «протестующих» звездах, наши журналисты сплошь и рядом уходят от вопроса: за что буржуазное общество платит такие деньги этим «протестующим» звездам?

В поисках ответа обратимся к основной тематике песен рок-исполнителей.

Эта тематика обусловлена прежде всего теми социальными корнями, которые вдохнули душу в рок-музыку, а именно контркультурой. Все ее основные идеи — культ безумия, проповедь хиппизма, терроризма, потребительства, наркомании, уголовщины, секса и извращенного секса — нашли свое отражение в рок-музыке, прикрытое сладкими сказочками о «всеобщей любви», «революции» и т. п. Это стратегическое направление в рок-музыке сохраняется и по сей день.

Рок-музыка была призвана помочь в деле уничтожения разума, поэтому культ безумия, культ отрицания разума — насаждение умопомешательства — играл и играет одну из основных ролей в рок-музыке. Этот культ выразился в рок-песнях о маньяках, шизофрениках, ненормальных в умственном отношении людях. Ведь если, исходя из позиций контркультуры, признать, что все мы безумны, то нормальные как раз те, кого мы считаем безумными. Параноик и шизофреник стали популярными героями рок-музыки. Основоположниками этой темы стали «Битлз» со своей песней «Дурак на холме».

После «Битлз» тема шизофреника успешно развива-

лась в рок-музыке. Здесь можно привести сотни примеров. Ограничимся лишь одним:

Шизофреник на траве, вспоминает игры и забавы, цепочки и смех,  
Приходится удерживать психов на тропе.

Шизофреник в комнате. На газетном листе их физиономии,  
вытянувшиеся до пола.

И каждый день почтальон приносит все новые газеты.

И если дамба рухнет, через много лет, скорей всего,

И если это не могила под холмом,

И если твоя голова взорвется с темнотой,

То я увижу тебя на обратной стороне Луны.

Шизофреник — это я. Ты поднимаешь клинок, ты передумал

И тем привел меня в себя.

Ты видишь двери, а выкинул ключи: есть кто-то в голове моей.

Но то — не я.

И если ты услышишь грохот грома, то ты вскрикнешь.

Но никто не услышит тебя.

И если ансамбль играет в душе твоей разные мелодии,

То я увижу тебя на обратной стороне Луны.

(«Пинк Флойд», песня «Умственное помешательство», о «революционном» содержании которой так много писали наши молодежные журналы.)

Составной частью комплекса песен, призывающих уничтожить разум, стали песни, описывающие бред маньяков, песни-бессмыслицы, песни-абракадабры. Не утомляя читателя лишними примерами, отметим, что подобные песни имеются в репертуаре почти всех рок-групп, считающихся «классиками» этой музыки. Сразу же заметим, что здесь рок-музыка ни в чем не противоречит буржуазной массовой культуре, ибо бред, бессмыслица вперемешку с дешевой мистикой были, есть и останутся составной частью буржуазной массовой культуры до тех пор, пока таковая существует.

Помочь в деле уничтожения разума должны были наркотики, и наркомания стала одной из ведущих тем рок-музыки. Среди ансамблей, совершенно открыто пропагандирующих наркотики и наркоманию, — «Роллинг Стоунз» со своими песнями «Кузен Кокаин», «Морфий — твой лучший друг», «Коричневый сахар» и др., «Назарет», чьи концерты просто получили название «кокаиновых», «Пинк Флойд» с песней «Закуривай» и тысячи других. Рок пропагандировал наркотики и путем красочных описаний наркотических галлюцинаций и сновидений. В этой области по сю пору «непревзойденными классиками» остаются «Битлз».

Вот характерный образец «художественного» воспроизведения наркотических грез, бредней, сновидений:

Вообрази себя на лодке катающимся по реке  
С апельсиновыми деревьями и мармеладными небесами.  
Вдруг кто-то позвал тебя, и ты ответил тихо  
Девушке с калейдоскопическими глазами.  
Целлофановые цветы — желтые, зеленые —  
Возвышаются над твоей головой.  
Посмотри на девушку с солнцем в глазах,  
И она исчезнет.  
Люси в небесах с алмазом!  
Следуй за ней к мосту у фонтана,  
Где катающиеся на лошадях люди едят алтейные пирожки.  
Люди все улыбаются:  
Ты проходишь сквозь цветы, которые растут невероятно высоко.  
Газетный развозчик появился вдруг в лавке, ждет,  
Чтобы увезти тебя прочь.  
Взберись же обратно с твоими грезами,  
И ты исчезнешь.  
Люси в небесах с алмазом!  
Вообрази себя на станции  
В поезде с пластилиновыми носильщиками,  
Глядящими на стеклянные шпалы,  
Вдруг кто-то появился во тьме:  
То была девушка с разноцветными глазами.

Список авторов песен такого типа можно было бы продолжать до бесконечности. Одним из наиболее циничных способов пропаганды наркомании стала пропаганда наркотиков как «революционного» средства изменения мира. «Весь мир — это гетто. И если хочешь свободы — пей виски, пей вино и коли кокаин», — популярный шлягер рок-группы «Война» ярко выразил эту идею.

«Роковая» пропаганда наркотиков буквально захлестнула западную эстраду. Такого наркотического бума еще не было в истории человечества. Наркоманы-маньяки, взявшие в руки электрогитары, плодили наркоманов и маньяков. Рок-музыка стала тем ключом, с помощью которого раскрывались души людей и в них впрыскивалась наркотическая отравка.

Врожденным пороком контркультуры был ее культурный нигилизм и экстремизм. И этот порок в полной мере впитала в себя рок-музыка. Вопль «Растопчем Бетховена!» буквально витал над эстрадными подмостками Запада. С самого своего возникновения рок-музыка ополчилась против классического искусства, против всякого искусства вообще, за исключением тех его сортов, которые были столь же безумны, как и она сама. Злополучные «Битлз»

и здесь стали «классиками», быстро подхватив основные тенденции американского рок-н-ролла конца 50-х годов. На весь мир прогремели в исполнении «битлов» ставшие манифестами битников и йиппи шлягеры «Растопчем Бетховена!» и «Музыка рок-н-ролла»:

Мы напишем маленькое письмо и отправим его,  
Бросим в ящик моего почтового отделения.  
О, это письмо к диск-жокею с просьбой поставить мою любимую  
пластинку:

Растопчем Бетховена!— вот какую песню я хочу услышать опять.  
Ты знаешь, температура моя растет, когда музыкальный автомат  
издает звуки фуза,

А сердце мое бьется в диком ритме,  
А душа моя распевает блюзы,  
Так растопчи же Бетховена и расскажи Чайковскому об этом.  
Меня бьет рок-лихорадка,  
Мне нужен потрясающий ритм-энд-блюз,  
И у меня просто ходуном ходят ноги, когда я погружаюсь в этот ритм!  
Растопчи Бетховена —  
они танцуют этот блюз круглые сутки!

Но «Битлз» лишь в наиболее яркой и дикой форме выразили общую тенденцию в рок-музыке, они отнюдь не были исключением: кто только не выступал со схожими бреднями — Чак Берри, «Ху», «Роллинг Стоунз»... Культурный нигилизм рок-музыки, ее отрицание классического наследия выразились и в извращениях классической музыки, в так называемых рок-обработках классических произведений, которые сознательно упрощались, примитивизировались, подгонялись под идеологию рок-музыки. На произведения классических авторов писались непристойные тексты, как, например, это сделали «Битлз», написавшие шлягер «Все, что тебе нужно,— это любовь» на мелодию «Марсельезы» Руже де Лиля. Классические сюжеты перерабатывались в порнографические рок-оперы и т. п.

Отрицание и чудовищное извращение классического наследия в не меньшей степени свойственно и буржуазной массовой культуре. И здесь рок-музыка не смогла выйти за ее рамки.

Нет нужды объяснять также, что коль скоро контркультура сомкнулась с уголовщиной, то пропаганда уголовщины стала одной из важнейших функций рок-музыки, стала ее неотъемлемым свойством, свойством настолько неотъемлемым, что в уголовных преступлениях погрязли и сами рок-исполнители. На Западе возник даже специаль-

ный термин — «уголовный рок». Уголовщина, насилие, цинизм, пропагандируемые под грохот динамиков, пропагандируемые со вкусом и размахом, обрушились на публику, оставляя страшные травмы в юных душах. Непревзойденные по цинизму «шедевры» оставили «Вингз», «Куин», воспевшие Аль Капоне, «Роллинг Стоунз», Элтон Джон, в альбоме «Голубые кинофильмы» составивший целый самоучитель для желающих совершить убийство. С точки зрения уголовщины, в рок-музыке был пересмотрен целый ряд классических произведений, и в их числе особое место занял Робин Гуд, превратившийся в заурядного уголовного, религиозного мистика, секс-маньяка. В Англии даже возникло общество в защиту Робин Гуда, пытающееся отстоять популярные народные персонажи от дальнейшего опошления.

Выше уже упоминалось, что многие рок-исполнители и сами погрязли в уголовщине. В основном это торговля наркотиками, финансовые махинации с мафией, контрабанда. Так, на торговле наркотиками попадались участники ансамблей «Битлз», «Дорз», «Роллинг Стоунз», многих панк-групп. Более того, когда ансамбль «Битлз» стал испытывать в 1968 году серьезные финансовые затруднения вследствие непомерных расходов, Джон Леннон даже предлагал одному из финансовых маклеров американской мафии купить ансамбль. Леннон вел переговоры с Алланом Клейном, которого американская пресса окрестила акулой шоу-бизнеса. Среди мафиози Клейн известен как специалист по «отмыванию» преступных денег. Хороши были бы «революционеры» от мафии! Культурный экстремизм, наркомания, секс — все это неизбежно приводило к самой заурядной уголовщине, которая ничуть не становится лучше от того, что ее размазвали романтическими красками. И опять же: культ уголовщины является неотъемлемой частью буржуазного масс-культы! И здесь пресловутая контркультура с ее рок-музыкой не вышла за рамки культуры буржуазной, массовой.

Очень часто, разглагольствуя о «революционности», «антибуржуазности» рок-музыки, под таковыми понимают пропаганду контркультуры и призывы к революционным актам в духе контркультуры. Возьмем, казалось бы, вполне внешне безобидные песни Боба Дилана. И дадим слово тому, кто был свидетелем воздействия «милых» песенок на молодежь: «...в 1969—1979 гг. в университетах

Мэдисона, Сиэтла, Санта-Барбара, Бостона взрывались бомбы. За 16 месяцев было подложено 4330 бомб, совершено 1475 покушений, зафиксировано 35 000 угроз. Анархисты пытались реализовать лозунг: «Пусть Нью-Йорк превратится в Сайгон»... Взрывы приписывались главным образом небольшой группе «метеорологов». Само название ее было взято из песни Боба Дилана «Не нужен метеоролог, чтобы знать, откуда дует ветер». Знали ли они?.. — во многих случаях их снабжали динамитом агенты ФБР», — писал польский журналист Максимилиан Березовский. Революция-игра, революция-секс, революция-наркотик, революция-развлечение и даже революция-бизнес пропагандировались рок-музыкой. Еще на знаменитом фестивале в Вудстоке «Джефферсон эйрплэйн» пели: «Посмотри, что творится на улицах! У нас революция, революция пришла. Эй, я танцую на улицах, у нас революция, революция пришла!» Им вторил Джимми Хендрикс: «Хэллоу, мой друг, я счастлива видеть тебя вновь... Слышишь ли ты, что ветры подули вниз?.. Я говорю тебе сейчас, чтобы выволить тебя из могилы. Все танцуют во время проповеди, потому что пришло время тебе и мне взглянуть в лицо реальности. Забудь о прошлом, скорей в атаку!» и т. д.

Одновременно и особенно несколько позже, когда «революционные» акты ни к чему не привели, рок насаждал упаднические настроения, пессимизм, извращенное неверие в будущее. Декаданс — вот одно из видовых определений рок-музыки. Эгоизм — пессимизм в духе пресловутого «изгоя в семье» Ричи Блэкмора, упадок, закат. Рок-музыка живет и варится в своем собственном, извращенном, фантазмагорически нелепом мирке. В сущности, в этом мирке есть две основные темы: наркотики и секс. Вся остальная тематика к ним только примыкает. И коль скоро мы, хоть и бегло, рассмотрели тему наркотиков, необходимо рассмотреть и вторую главную тему рок-музыки.

Секс, извращенный секс, столь свойственный контркультуре, «во всей своей красе» переключался в рок-музыку. В роке нет воспевания женщины, любви. Даже если рок-музыка в любовном вопросе и имеет дело не с оголтелым сексом, то «любовь», как она трактуется «рокменами», представляет собой не более чем легкое чувствованьице. Для рок-музыки вообще свойственно отношение к женщине как к предмету потребления, и не более того. Как

отмечает уже упоминавшаяся Т. В. Чередниченко, в роке любовник-герой, «ранее пассивно ожидавший счастья, врывается в «ты» (объект страсти), использует его и выбрасывает». Примеров такого агрессивно-потребительского отношения к женщине можно привести сколько угодно — возьмите на выбор любую из песен «Битлз» на эту тему. Но именно без оголтелого секса невозможно представить себе рок-музыку. Еще у «Битлз» эта тенденция начала проявляться в начальный период их творчества, а к финалу заняла значительное место:

Я хочу тебя, я хочу тебя так отчаянно,  
Это сводит меня с ума, сводит с ума.  
Я хочу тебя, я хочу тебя, детка,  
И это сводит меня с ума.

Однако все вышеизложенное представляет собой не более чем внешнее проявление сути рок-музыки. Но если за всеми внешними проявлениями попытаться увидеть саму суть рок-музыки, ее идеологию, то мы неизбежно придем к выводу, что вся пирамида насилия, уголовщины, порнографии, секса, наркомании, возведенная рок-музыкой, зиждется на тупом и оголтелом потребительстве.

Животный эгоизм, потребительство послужили базой для всех «прелестей» рок-музыки. Возьмите самые «невинные» песни все тех же «Битлз» на любовную тему. Вы увидите в них повсюду «я хочу», «ты мне нужна». Вопрос о том, нужен ли он ей, для «Битлз» даже не возник! Классическим шлягером рока стала песня ансамбля, носящего симптоматическое название «Энималз» («Животные»), «Дом восходящего солнца», в котором как в капле воды отразилась идеология большинства рок-групп. Как магическое заклинание повторяется в ней: «А бог, Я знаю, Я один; а хозяин, Я знаю, Я один» и т. п. Идея эгоизма, доведенная почти до абсурда, в дальнейшем развитии рок-музыки, идея исключительности, в смеси с самым дешевым ширпотребом, составляет одну из наиболее специфических черт рок-музыки и одну из основных тенденций буржуазной массовой культуры.

В особом освещении нуждается еще одна проблема, связанная с рок-музыкой. Проблему эту можно назвать так: «Рок и борьба за мир». И у нас, и на Западе широко рекламируется миф о рок-борьбе за мир как о некоем чуть ли не универсальном способе борьбы. Главными рок-борцами за мир выступают, естественно, все те же

«Битлз». И у нас, и за рубежом масса бумаги изведена на описание пресловутого антивоенного репертуара «битлов». Авторы данной статьи позволяют себе назвать смешными и начисто лишенными всяких оснований все эти напыщенные разглагольствования. Пресловутого антивоенного репертуара просто не существует в природе. «Битлз» за всю свою карьеру так и не написали и не спели ни одной антивоенной песни. Весь этот репертуар на поверку оказывается не более чем вымыслом западных средств массовой информации. Как правило, в качестве «антивоенных» упоминаются песни типа «желтой подводной лодки». Последний шлягер стал просто притчей во языцах у всех защитников рок-музыки. Приводим полный текст этого шлягера, чтобы все желающие сами могли судить, что к чему:

В городе, где я родился, жил моряк, покоривший океан,  
И он рассказывал мне, как он жил на подводных лодках.  
Так мы покинули солнце, потому что мы ищем зелень морей,  
И мы живем под волнами в нашей желтой подводной лодке.  
И вокруг наши друзья,  
И еще больше их ждет за следующей дверью,  
И оркестр начинает играть.  
Наша жизнь легка и приятна,  
У каждого из нас есть все, что он хочет,  
Небо голубое, а море зеленое.  
Все мы живем на желтой подводной лодке.

Наши крупнейшие специалисты (Ю. Н. Давыдов, например) видят в подобных песнях попытку бегства из реального мира, попытку увести в мир иллюзий, в никуда.

Многие рок-группы действительно в своем репертуаре имеют песни, якобы посвященные борьбе за мир. Однако если в качестве способа борьбы за мир предлагается наркомания или просто слушание рок-музыки (ты борешься за мир, так как слушаешь рок), то это уже не борьба за мир, а мошеннический увод от нее. Нельзя также забывать, что многочисленные «революционные», «миротворческие», «благотворительные» шоу, организуемые хозяевами рок-исполнителей, активно способствуют насаждению в массах рок-идеологии во всех ее формах. «Революционная» и «миролюбивая» риторика рок-исполнителей сплошь и рядом является не более чем фиговым листком, прикрывающим проповедь наркомании, секса и других «ценностей» буржуазной массовой культуры.

В целом, как оказалось, ни тематика произведений, ни исполнительская практика рок-музыки не дают оснований полагать, что мы имеем дело с чем-либо отличным от буржуазной массовой культуры. Практика рок-музыки, теоретические «искания» ее идеологов указывают на то, что рок-музыка выступает как явление, враждебное искусству, как антиискусство. Буржуазная пропаганда, опираясь на средства массовой информации, широко привлекая исследования общественного мнения, достижения медицины, психологии, социологии, использует социальную демагогию, делает рок-музыку эффективным средством воздействия на молодое поколение.

### ДАРЫ ДАНАЙЦЕВ

И хотя не должен я эту тайну нарушить, все же узнай, что, как только падший ангел стал врагом Господу и всем людям, стал он учинять над людьми всевозможные тиранства, как это и по сию пору ясно видно: одного сражает смерть, другого он заставляет самого повеситься, утопиться или удавиться, третьего закалывает, кто впадает в отчаяние и тому подобное... Это, дражайший Фауст, примеры натиска и коварства Сатаны.

*«История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокожнике»*

Сегодня на Западе рок-растление обрело невиданный размах. Рок-растление с помощью пропаганды наркотиков, секса, вседозволенности, идолопоклонства, балдежа, уголовщины, насилия, эгоизма во всех формах (от идеи бегства в «осминожный сад под волнами» «Битлз» до суперменства «Рэйнбоу»). Степень, до которой дошло это рок-растление, прекрасно иллюстрирует тот факт, что вопрос о воздействии рок-музыки был вынесен на рассмотрение комиссии конгресса США, указавшей на катастрофическое влияние рок-музыки на мораль и нравственность молодого поколения Америки и, однако, отказавшейся принять какие-либо меры по прекращению рок-шабаша. Отказ был мотивирован тем, что какие-либо действия в данном направлении будут противоречить «демократическим» свободам США. Однако факты о рок-насилии, изложенные перед конгрессом, просто потрясают. Вот

краткий обзор лишь некоторых фактов, приведенных комиссией: один из поклонников ансамбля «Эй Си/Ди Си» (к изданию записей которого готовится, если уже не выпустила, наша фирма «Мелодия») под влиянием песни «Колокол ада» застрелил 16 человек. К целому циклу убийств привела песня этого же ансамбля «Путь в ад». Серию самоубийств вызвал цикл песен ансамбля «Блэк Саббат», посвященный теме умопомешательства. В деле полового растления малолетних не знали конкуренции песни ансамбля «Роллинг Стоунз». Пятеро поклонников «Эй Си/Ди Си» отправились танцевать в парк. Танцевали они под песню «Колокол ада». Войдя в состояние психоза, четверо связали пятого, положили на лавку и в такт ритму песни втыкали в него ножи. Но, пожалуй, наиболее страшна пропаганда рок-музыкантами наркомании и наркотиков. И тому, что сегодня каждый второй американец наркоман, алкоголик, потребитель транквилизаторов или психический больной, или и то и другое вместе, — Америка в значительной степени обязана рок-музыке. Но, повторимся, никаких хотя бы чисто демагогических мер правительством США принято не было. Этих мер и не могло быть. Ибо, во-первых, рок-музыка переводит острые политические вопросы в сферу потребительства. Во-вторых, рок-музыка объективно способствует уводу народных масс от реальностей современной жизни. В-третьих, рок-бизнес необычайно прибылен. Только в США дельцы получают около 4 млрд. долларов чистой прибыли в год. В-четвертых, нужно ясно сознавать, что рок-музыка стала мощным оружием для манипулирования сознанием масс. Так, не столь давно «король диско-клубов» Але Пароди в одном из интервью говорил: «В 80-х годах голова будет утрачивать свое значение — потому что думать — значит регрессировать — в угоду телу, которое реализует себя в танце, в необдуманном повторении одного и того же элемента или, наоборот, в безобразном движении в течение шести часов подряд». Сказано — сделано: в 80-е годы родился брейк. В целом рок-музыка и ее разновидности представляют, по выражению Т. В. Чередниченко, «гетто свободного времени, лишенное связи с действительностью». Интересно, что лучшие умы Запада предвидели такие возможности еще на заре рока, а американский писатель-фантаст Рэй Бредбери даже создал в одном из романов модель будущего капиталистического общества, где сознание

людей полностью подавлено с помощью видео и рока. Рок — это оружие правящего класса, рок — это щит правящего класса, щит, действующий как кривое зеркало, рок, наконец, это средство для наполнения кошельков правящего класса, и не случаен тот факт, что рок-музыка использовалась и используется западными спецслужбами и их органами пропаганды для психологической войны против СССР, против советской молодежи.

Идею влияния на политическую позицию молодежи путем культурной дезориентации выдвинул еще в 1972 году известный специалист по молодежи (в том числе и советской), сотрудник ЦРУ, Дэвид Строккс в книге «Гогочущая толпа». В частности, Строккс писал: «Пусть молодые балбесы делают что хотят — танцуют рок-н-ролл, занимаются спортом, любовью, посещают ночные клубы, пьют, дерутся — это их право, и мы не можем отказывать им в этом. Но мы обязаны оградить их от увлечения политикой, которая в конечном счете окажется марксистской». По мнению некоторых западных специалистов, к концу 90-х годов можно будет добиться полного внутреннего крушения Советской власти. Это крушение произойдет вследствие того, что в экономику СССР вольется поколение тех, кому сейчас 10—14 лет. К тому времени, как полагают западные советологи, это поколение будет полностью развращено буржуазными спецслужбами и средствами массовой информации. И здесь рок-музыке отводится важнейшее место. Еще когда все тем же злополучным «Битлз» правительство Великобритании вручало ордена Подвязки, в качестве одной из важнейших заслуг ансамбля называлось то, что «за последние годы в деле нашей пропаганды на Востоке ансамбль «Битлз» сделал больше, чем все радиостанции, включая «Голос Америки», вместе взятые».

Со второй половины 70-х годов можно говорить о прямом моделировании западными специалистами целых потоков молодежной моды и музыки. Главные теоретические центры этой деятельности находятся в США. Американские институты молодежной моды не только направляют деятельность целой когорты «звезд» американской и западноевропейской эстрады, но и активно участвуют в формировании вкусов молодежи, направлении молодежной моды, пытаясь через моду, музыку манипулировать сознанием масс.

Кроме указанных центров, сегодня активно работают

музыкальные диверсионные центры в Бельгии, центр «Рок против СССР» в ФРГ и т. д. Основная их специализация — насаждение агрессивного «хэви-металла», а основные цели — насаждение в СССР «балдежной» музыки, легко контролируемой китчевой моды, культурного нигилизма, наркомании.

Общую схему музыкальной диверсии можно представить себе следующим образом: сначала происходит насаждение и формирование у человека на основе наркотической привязанности определенного музыкального «имиджа» (например, «Битлз» — величайшие музыканты века), затем на этой основе создается более широкий «имидж», связанный с оценкой определенных достижений культуры (рок — вот единственная музыка, достойная современного человека), следом за ним формируется примитивный социально-эстетический образ (истинная культура — на Западе!). Финалом является выработка на основе создавшихся социальных представлений определенной системы поведения («металлизм», например). Следует отметить, что весь процесс происходит, как правило, совершенно неосознанно и независимо от желаний и стремлений человека.

Сегодня можно говорить о том, что против СССР развязана этакая музыкальная война. Так, только на КПП таможни города Минска ежегодно перехватывается свыше 1000 пластинок ансамблей «КИСС», «Блэк Саббат», «Назарет» и других. Осуществляется систематическое навязывание рок-музыки с помощью диверсионных радиоцентров, причем процент музыкального радиовещания с каждым годом растет. Сложно даже перечислить все те ухищрения, на которые пускаются западные рок-диверсанты. Особую опасность представляют диверсии, рассчитанные на потрясение психики детей и подростков. Это — и потрясение ревом «тяжелого» рока, вызывающее своего рода атрофию самосознания, эффект погружения в грохочущий звуковой мешок. Это — и нанесение на обложки грампластинок специальных «шоковых» по своему содержанию изображений, знаков-символов и надписей. Так, например, на одном из альбомов группы «Моторхэд» изображена бутылка водки с надписью: «Водка Смирновская! Пей и слушай нашу музыку!» Изображения фашистской символики, элементов фашистской формы, специально подобранные знаки в надписях, вызывающие ассоциации с фашистскими символами,

просто заполнили обложки рок-пластинок, равно как и самые изуверские изображения сцен убийств, насилия, каннибализма, садизма, сатанинства. Но и это не удовлетворяет ныне специалистов по рок-диверсиям. Полноводным потоком хлынули в нашу страну пластинки со специальными звуковыми вставками — записями сцен убийств, изнасилований, самоубийств и т. п. Не столь давно по кланам «металлистов» прокатилась волна увлечения группой «Мэновё», у которой чуть ли не каждая пластинка начинается с подобной вставки. Массовый характер приняли попытки заброса из-за рубежа видеокассет с записями выступлений рок-групп, напичканных сценами самого невероятного насилия и сатанинства. Эти записи способны вызвать настоящий шок, колоссальное по своей силе потрясение самых основ психики человека. Так, например, видеоролик «Триллер» Майкла Джексона, ставший особенно популярным среди нашей молодежи после показа некоторых, видимо, наиболее пристойных, фрагментов по нашему ЦТ, вышел в США в 15 вариантах, многие из которых полны самого дикого изуверства. На одном из них Джексон, «превращаясь» в вампира, пожирает свою партнершу, другие несут в себе специально смонтированные точечные кадры, рассчитанные на нагнетание страха и истерики...

Следует со всей серьезностью признать, что насаждение в нашей стране рок-музыки может привести к деградации культуры и нравственности, ибо повальное увлечение роком в конечном счете оставляет после себя в умах и сердцах многих молодых людей пустоту. И это утверждение — не всплеск эмоций авторов, это научно доказанный факт. Человек, вышедший из адской кухни рока, оказывается в дальнейшем неспособным к восприятию важнейших культурных ценностей, превращается в обывателя, чей интерес — телевизор и то небольшое, что его окружает. Сегодня мы вправе поставить вопрос о рок-блокаде важнейших потоков культурных ценностей, созданных человечеством. Можно льстить себя надеждой, что с советской молодежью положение пока еще лучше. Но зачем же доводить дело до такого положения?

Мы не будем здесь вдаваться в существо распространенной сейчас новомодной концепции «советского» рока. Дело здесь вовсе не в спорах и дискуссиях о его сути. Дело в принципиальной оценке того, способен ли советский, социалистический рок вытеснить рок буржуазный,

западный. Рок советского или рока буржуазного не бывает. И развивать рок у нас — значит на многие десятилетия консервировать зависимость от Запада, значит плодить бездуховность, значит отдавать молодежь под власть и контроль тех сил, которые рок создали. И ведь надо учесть, что нашествие западного рока все более и более расширяется, и если бы только по подпольным каналам. Недавно один из авторов данной статьи был просто потрясен, обнаружив в магазинах фирмы «Мелодия» свободно продающиеся пластинки ансамбля «Джетро Талл». Того самого «Джетро Талл», который в свое время прославился на Западе песенкой о «волшебной ядовитой траве», дающей блаженство.

«Ты знаешь, что это может быть ложным, ты знаешь, что я бы обманул, если бы я сказал тебе, девочка, что мы не можем подняться выше. Иди сюда, детка, зажги мой огонь, попытайся превратить ночь в пламя. Время стесняться прошло, нет времени барахтаться в трясине. Иди сюда, детка...» — этой порнографией в исполнении ансамбля «Дорз», чей лидер-наркоман уже давно обретается на том свете, «порадовала» нас фирма «Мелодия» следом за пластинкой «Джетро Талл». В плане — гастрологи или записи «Скорпионз», в свое время нашумевших шлягерами «Он — женщина, она — мужчина» и «Убийца девочек», «Дип Пепл», «Эй Си/Ди Си», о «творческих успехах» которых мы уже упоминали. Что ж, как заметил В. Г. Распутин: «Причина появления и разрастания такого рода искусства — спрос на него, а спрос этот — позывы отравленного организма».

А что творится на радио и телевидении? Круглосуточно, с 6 часов утра и до глубокого вечера, в «молодежных» радиопередачах идет рок, рок и только рок. Рок под соусом антибуржуазного протеста, борьбы за мир, индикатора чувств и дум современной молодежи. Телевидение в последнее время в специальных молодежных программах (спортивных, культурных, дискуссионных) дает только рок, очевидно, считая, что без него эти программы будут неактуальны. Честно говоря, создается ощущение, что авторы этих передач просто боятся, что без рок-начинки молодежь «не клюнет» на них. Создатели наших фильмов, теле- и радиопрограмм, похоже, уже просто не в состоянии представить себе нашу молодежь, не «балдеющую» под рок. Даже в телефильме «Больше света», показанном по ЦТ 5 апреля 1988 года, современные 15—18-летние

представлены исключительно «трясущимися» под истерический вой рок-групп. Все более безобразной и разнузданной становится исполнительская практика «отечественных» рок-исполнителей. Хулиганства и побоища на концертах «Алисы», «Черного кофе» и иже с ними, массовые драки после концертов «металлических» и «неметаллических» рок-групп стали обыденным явлением. Если к этому добавить сокрушительное воздействие пошлейших фильмов типа «Пришла и говорю», «Как стать звездой» и т. п., если к этому добавить непрекращающееся давление рока по подпольным каналам, то вопрос «легко ли быть молодым?», «легко ли молодому человеку приобщиться к океану культуры, а не быть затянутым трясинной бездуховности?», встает со всей остротой.

Насколько далеко зашел процесс? Можно ли его остановить? Даже в целом ряде капиталистических стран приняты законы, ограничивающие деятельность рока. В Канаде и Великобритании, например. В Болгарии законодательно запрещен «тяжелый рок», «металл». В целом ряде стран действуют законодательные акты, ограничивающие громкость рок-групп. Советский Союз упорно остается среди тех стран, которые не имеют никаких ограничивающих деятельность рока законов. В сущности, организатора массового побоища из какой-нибудь «Алисы» практически невозможно притянуть к ответу за содеянное. И это при учете почти полного отсутствия системы музыкального воспитания, при тяжелейших кризисных моментах в системе воспитания вообще.

Проникновение западной рок-продукции приняло устрашающие размеры. Внутреннее же производство рок-отравы у нас никем и никак не контролируется. Вот так и везем мы в свой собственный город сработанного на Западе троянского коня, начиненного отравой. Везем с каким-то невообразимым упорством, везем, презрев судьбу Лаокоона и Трои.

В журнале «Нева» (1988. № 3) появилась статья В. Рекшана «Кайф».

В. Рекшан оценивает современные панк-рок, металлизм как «сатурналии», «базарно-смеховое», «эротико-языческое явление». Истоком этого положения у нас в стране, по мысли В. Рекшана, является то, что по «собственным росткам национального (!) рока» прошлись «тяжелыми сапогами глупости», что в Россию с Запада могли пригласить «Битлз», а пригласили «Бони М», был Джимми

Хендрикс, а взяли «Модерн токинг», были великие рок-артисты, а навязывать стали стандарт эротики и звуков. В. Рекшан жалуется, что современный (?) рок заигрывает (?) с наркотиками.

Полноте, В. Рекшан, с наркотиками, как вы выразились, «заигрывали» все ведущие рокеры без исключения, а Дж. Хендрикс был наркоман и пропагандировал наркотики до конца своей жизни, пока сам не умер от чрезмерной дозы, не дотянув до 30 лет. Полноте, В. Рекшан, «Битлз» для пропаганды наркотиков во всем мире сделали больше, чем кто-либо. И «современное» «эротико-языческое явление» у нас — это даже не плод развития того, что делали «Битлз», это оно самое и есть. Рок никто не звал сюда с Запада. Он сам пришел. Влез, как вор в окошко, и начал свою работу. И виновниками современного нашего положения дел являются не только дураки с их коваными сапогами, но и дураки, в свое время возжелавшие быть обезьянами по западному образцу, в невежестве презрев родную культуру. И никто не топтал российский рок, ибо такового нет, не было и не может быть. Рок — это рок. Со всеми вытекающими отсюда последствиями. И, пытаясь оправдать этот рок, незачем ссылаться на Байрона, балет, оперу, станковую живопись. И не только потому, что любой специалист объяснит В. Рекшану, что западноевропейская опера и русская опера — это «две большие разницы» в одном явлении. Но и потому еще, что ни Байрон, ни балет, ни опера не лезли к нам как взломщики-профессионалы. Не плодили у нас дебилов и наркоманов. Не кидались кирпичами в динамики. (Кто-то из наших первых офонаревших от западщины «рокеров» в свое время — от имени «нового искусства» и «новой музыки» — кинул кирпич в динамики.) Сейчас «металлисты» и панки, от которых вы пытаетесь «открестить» рок, кидают кирпич в человека. С точки зрения этого «нового искусства» — в чем разница? Лишь только в мишени. Рока хорошего и рока плохого не бывает. Бывает просто рок, и с ним — все то, к чему он приводит.

## **СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ, ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ, ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ И БИОХИМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ ПОП-МУ- ЗЫКИ НА МОЛОДЕЖЬ**

Будущее нашей страны немыслимо без участия молодежи. Вот почему вопросы воспитания молодежи, ее мировоззрения и образа жизни — это вопросы нашего будущего, и к ним мы должны особенно внимательно относиться. В этой связи нельзя пройти мимо того обстоятельства, что в последние годы необычайно вырос интерес молодежи к так называемой поп-музыке.

### **ПОЧЕМУ НЕОБХОДИМ ВСЕСТОРОННИЙ АНАЛИЗ ПОП-МУЗЫКИ?**

Необходимость строго научного анализа распространения у нас поп-музыки связана прежде всего с тем, что она затрагивает мировоззренческие аспекты социально-психологической жизни нашего общества, влияет на общественное и индивидуальное сознание и психологию, наконец, влияет на физиологию и соматику, или телесные процессы, у человека. Широта спектра воздействия поп-музыки не может не настораживать в условиях, когда политическое и экономическое противостояние двух общественных систем обуславливает постоянную борьбу двух мировоззрений.

В сложной нерархической структуре психологической жизни человека мировоззрению принадлежит ведущая роль. Им руководствуется человек в каждое мгновение своей жизни. Воспринимая социальные картины жизни и накопленные обществом знания, запечатлевая их в памяти и осмысляя их, человек прогнозирует явления окружающего мира, эмоционально оценивая свои прогнозы путем сопоставления их с реальными изменениями, и строит на их основе программы своей жизни. Эти программы, которыми он руководствуется практически, всегда строятся в соответствии с усвоенной системой ценностей.

Однако исходно восприятие социальных явлений может происходить как на уровне обыденного сознания и знаний об окружающем мире, так и на уровне идеологического сознания. При этом надо иметь в виду, что идеология действенна, если она обращена к разуму и сердцу молодежи, а не использует только отвлеченные понятия, не связанные с ее собственным жизненным опытом.

Добавим к этому, что уровень обыденного сознания нельзя использовать без речи, которая сама по себе есть отражение (в образах) явлений мира в психических процессах и функциях, реализуемых физиологическими, биохимическими реакциями мозга и организма. Таким образом, перед нами грандиозная иерархическая система психической и организменной жизни человека, включающей в себя практически все формы движения, начиная, говоря языком Ф. Энгельса, от простого перемещения и кончая мышлением. При этом все формы движения включают в себя ритмические их проявления. Они возникли потому, что ковер жизни ткался в сложной ритмической среде окружающей нас природы. Живые образования погибли бы, не приспособившись к ритмическим воздействиям среды. С этой точки зрения, вопрос о воздействии поп-музыки, способной, в силу физической мощи, сотрясать ритмические системы организма, нуждается в совершенно отличном от традиционного рассмотрении воздействия просто музыки на человека. Говоря иначе, методологией анализа должен явиться всесторонний и широкий системный подход к проблеме воздействия поп-музыки на человека. Это тем более необходимо, что поп-музыка не только орудие чуждого нам мировоззрения, но еще и явление, разрушающее здоровье людей и уносящее их жизни.

### **ПОП-МУЗЫКА КАК НОСИТЕЛЬ ЧУЖДОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ И КАК ОРУЖИЕ НАСИЛИЯ И СМЕРТИ**

В дословном переводе поп-музыка означает популярную музыку, объединяющую собой различные виды рока. Поп-музыка была завезена к нам из-за рубежа. Ее распространение осуществлялось благодаря магнитофонным записям. Затем ее начали передавать по радио и по телевидению, писать о ней в газетах и журналах. К этому в последнее время добавились клубы диско и ансамбли

советского рока. Нельзя не отметить, что поп-музыка привилась у нас как безобидное увлечение, мода на которое пройдет сама собой. Благодушное отношение к распространению поп-музыки не исчезло даже тогда, когда именно за рубежом стала предельно ясной вся пагубность ее явления. Речь идет в данном случае не только о том, что поп-музыка явилась оружием разрушения американской, европейской и вообще любой как национальной, так и общечеловеческой культуры. Поп-музыка оказалась бездной, поглотившей не только души молодых людей, но еще и интеллект и чувства и даже человеческие жизни. Чтобы не было сомнений, что имеется в виду, приведем несколько фактов, из которых совершенно однозначно вытекает их неприемлемость для нашего общества и нашего мировоззрения.

Еще в 1970 году в Алтамонте (США) фестиваль рок-музыки, гвоздем которой было выступление ансамбля «Роллинг Стоунз», закончился массовым побоищем. Аналогичные события происходили и в других странах.

По данным американского анкетирования, в 1981 году 87 процентов всех без исключения подростков от 3 до 5 часов ежедневно проводило в слушании поп-музыки. Использование переносной аппаратуры, позволяющей слушать на ходу, увеличивает это время до 7 или 8 часов. Если учесть еще, что в обоих полушариях Земли ежегодно выпускается 230 миллионов пластинок и рок-альбомов, значительная часть которых далее самостоятельно тиражируется, то можно представить размах охватывающей мир эпидемии.

Обследование школ г. Москвы показало, что 97 процентов старшеклассников увлечены рок-музыкой.

### **ИСТОКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, СТАДИИ РАЗВИТИЯ И ТЕХНИКА ВОЗДЕЙСТВИЯ ПОП-МУЗЫКИ НА МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ПОВЕДЕНИЕ ЛЮДЕЙ**

Рождение поп-музыки обязано появлению рок-н-ролла, возникшего в результате изменения в 1951—1952 годах ритма блюзов, в которых регулярный ритм сочетался с укороченным. Сам термин рок-н-ролл был введен ведущим дискотеки в Кливленде, который заимствовал его из аргоса американского гетто. С самого начала не только музыкой и словами, но главным образом — эротикой исполнения был преодолен запрет на сексуальность

поведения в общественных местах и во взаимоотношениях людей.

Вторая стадия развития рока («тяжелый» и «кислотный» рок) характеризуется усилением громкости до 120 децибел и неистовостью ударов ритма, а также заимствованиями движений и пр. из ритуальных танцев американских племен Латинской Америки, Африки и Гаити. «Рок-музыка,— анализирует это явление И. Солганик,— по природе своей громкая и ритмичная; между тем давно известно, что громкая музыка, в основе которой лежит жесткий ритм, порой действует как наркотик: она парализует волю, вводит в состояние транса. В свое время этим пользовались шаманы, они громко и ритмично били в бубны во время ритуальных действ. Таким образом они вводили своих слушателей в состояние прострации или, скажем, предельного возбуждения» (Солганик И. Рок-музыка — агрессивная или прогрессивная? // Аргументы и факты. 1986. № 16). Видный американский путешественник Г. Райт, побывавший в труднодоступных уголках земли — в джунглях Амазонки, глухих районах Африки и островах Океании,— имел много оснований, чтобы сделать следующее заключение: «Психологическое порабощение одних людей другими старо как мир. На земле всегда были люди, жаждавшие власти. Но искусная, хорошо продуманная практика овладения человеческим сознанием, контроля над ним, практика превращения этого сознания в глину, из которой можно вылепить все, что угодно,— это вклад, которым общество обязано прежде всего знахарям. Задолго до того, как такая практика овладения человеческим сознанием стала оружием современной психологической войны, приемы психологического порабощения применялись наставниками сект вуду и жрецами фетишей африканского «берега рабов» (Райт Г. Свидетель колдовства. М., 1971. С. 139).

Использование всех перечисленных приемов, возбуждающих эмоциональные, физиологические и физические процессы и парализующих интеллект, позволяло приводить аудиторию в состояние сексуального наслаждения. «Тяжелый» рок не слушают, а как бы погружаются в океан бешеных звуков в соответствии с ритуалом секса.

К этому времени началось использование и всего арсенала наркотиков — от ЛСД до кокаина и морфия с их «серебряной дамой» — шприцем для подкожного

и внутривенного впрыскивания. Рок вместе с наркотиками получил название «едкого», или «кислотного». Однако на этом развитие рока не закончилось. В третьей стадии использовалась возможность воздействия на мировоззрение и поведение человека, минуя его сознание, то есть на подсознательном уровне. Какого сорта мировоззрение и поведение формировалось под воздействием так называемого «тяжелого» и затем «металлического» рока, в частности, можно судить по следующим фактам, которые приводит «Комсомольская правда» (3 января 1986 г.) из одного американского журнала. «Ричард Рамирес обвинен в совершении 16 садистских убийств. По словам его приятелей, в последнее время Рамирес находится под сильным влиянием музыки «Эй-Си/Ди-Си» из альбома под названием «Дорога в преисподнюю» ...14-летняя девочка из Калифорнии стала убийцей собственной матери. Она нанесла ей несколько ножевых ран. На суде было установлено, что в момент преступления девочка находилась в состоянии сильного нервного возбуждения от прослушивания музыки в стиле «тяжелый рок». Количество преступлений в США на, так сказать, «роковой» почве стремительно растет...» Заметим, что эти молодые люди предварительно были освидетельствованы психопаторами как душевно нормальные люди. Поэтому здесь нельзя сказать, что они-де были сумасшедшими, а рок-музыка их только спровоцировала.

Новую стадию развития рока представляет панк-рок. Словом «панк» в Англии называли проститутку обоих полов, а в американском употреблении оно означает подонок. Панк-рок знаменовал собой разгул насилия над сознанием и, следовательно, над мировоззрением людей. Причем слушатели не осознавали, не думали ни о какой опасности и не подозревали о том, что они испытывают глубокое вторжение в свою психику.

Для подсознательного воздействия использовались следующие приемы:

1) Модуляция частоты ритма, которая может вызывать ускорение сердечного пульса, увеличение адреналина, а также не просто приятное чувство в половой сфере, но возбуждение, доходящее до оргазма.

2) Использование низких частот в чередовании света и темноты на концертах поп-музыки. При частоте 6—8 Гц теряется глубина восприятия, а при частоте 25 Гц вспышки света совпадают с частотой биотоков мозга, что ведет

к потере ориентации и контроля над поведением. Впервые воздействие этих ритмов было показано в исследованиях В. А. Ильенка.

3) Использование высоких частот с возможностью записи ультразвуковой частоты на пластинке. Ее не слышит и потому не осознает человек, но она воздействует на его мозг. Когда в течение продолжительного времени мозг подвергается такому воздействию, в нем происходят биохимические реакции, аналогичные тем, которые вызывает укол морфия. Вот почему ультразвуковые сигналы имеют название «эндофрин», то есть «естественный морфий». Эффект, возникающий при этой самонаркотизации, ведет к сугубо пагубным последствиям. Заметим, что особенно много высокочастотных составляющих в так называемом металл-роке.

4) Словесное подсознательное сообщение как одно из наиболее целенаправленных средств воздействия на человека и его мировоззрение. Используются фразы, записанные наоборот таким образом, что они становятся понятными, когда запись проигрывается в обратную сторону. Если она сделана на известном слушателю языке, то его подсознание может уловить фразу, записанную наоборот, а затем реализовать ее смысл.

В Институте психологии АН СССР в 1987 году были проведены профессором В. П. Морозовым исследования, которые показали, что команды, предъявленные в обратном направлении, совсем не осознаются человеком, но на подсознательном уровне выполняются правильно в 75 процентах случаев. Факт таких записей обнаружился случайно при специальном расследовании, проведенном в Калифорнии комитетом защиты потребителя. Демонстрация таких записей была сделана специалистам радио и кино с целью их ознакомления с методикой подсознательного воздействия. Показ проводился в два приема. Вначале слушался «кусочек» рока, состоящий из серии звуков, образующих странную музыку без слов в прерывистом ритме. Затем его прослушивание повторялось, но проигрывание шло в обратном направлении. Странная музыка превращалась в слова, которые вполне можно было понять. Прослушивание в обратном направлении песни «Битлз» «Революция № 9» позволяет услышать слова, перевод которых на русский язык означает: «Доставь мне сексуальное наслаждение, мертвый человек».

Зачастую пропаганда мировоззрения насильников и убийц ведется в роке и прямым методом. Так, перевод песни «Я убиваю детей» на пластинке группы «Мертвый Кеннеди» дает:

Я убиваю детей,  
Я люблю видеть их умирающими,  
Я убиваю детей  
И заставляю рыдать их мам.  
Давлю их автомобилем,  
Я хочу слышать их крик,  
Кормлю их отравленной конфеткой,  
Порчу им праздник.

Заметим попутно, что панк-рок порождал стремление реализовать возможность нанести кровавую рану партнеру лезвием бритвы, вшитым в джинсы или рубашку, и избие-ние его, уже раненного, браслетом, покрытым шипами и гвоздями. Говоря иначе, человека приводили в состояние зверя. В этой связи коснемся истории возникновения дискотек, или диско, благодаря которым реализуется определенный образ, а точнее, стиль жизни и культивируемое им мировоззрение. Надо сказать, что происхождение термина «диско» так же непристойно, как и термина «рок-н-ролл». Впервые словом «диско» был назван клуб, созданный гомосексуалистами в Нью-Йорке в 1973 году. Его никто не мог посещать, не став сексуальным партнером члена клуба «диско». По прошествии всего 6 лет таких клубов насчитывалось уже восемнадцать тысяч, и не только в США, но и в других странах. Газета «Дейли Ньюс» (19 марта 1978 г.) причины такого резкого увеличения количества клубов объясняет растущим числом разводов, разрушением семьи, распространением пропаганды индивидуализма и самоудовлетворения, то есть культивированием определенного мировоззрения, в котором важнейшей жизненной целью являлось испытание в чистом виде низменных чувств в атмосфере всеобщей терпимости. «Гомосексуалисты, гетеросексуалисты и бисексуалисты,— писала газета,— обрели полную свободу в ритме музыкального темпа, не испытывая при этом никаких помех со стороны социальных институтов».

Сексуальность, констатировала другая американская газета, наводнила диско... Порнодиско оплачивается, и даже очень хорошо оплачивается. Именно это объясняет многочисленность учреждений, ведающих диско.

## ПОП-МУЗЫКА РАЗРУШАЕТ ОРГАНИЗМ ЧЕЛОВЕКА И ЕГО ПСИХИКУ

Влияние поп-музыки на организм и психику человека привлекает особое внимание зарубежных исследователей. В медицинском плане исследователями отмечались повреждения органов зрения, слуха, функций спинного мозга, эндокринной и нервной системы. Повреждение зрения вызывает использование на концертах поп-музыки лазерной системы. В случае попадания луча в глаз он может вызвать ожог сетчатки с образованием навсегда ослепшего участка.

Травмирование слуха связано с громкостью звучания рок-музыки, лежащей за пределами психофизиологических возможностей человека. Напомним, что музыка уже при уровне звука выше 90 децибел, а по новым ГОСТам — 80 децибел становится вредной, звучание же ее в центре зала достигает 106—108 децибел, вблизи оркестра — 120 децибел. Попытки снизить уровень звучания вызывают протесты участников рок-концертов, хотя болевой порог равен 110—130 децибелам. Данные о повреждении слуха были собраны группой медиков из Кливленда. Ими же обнаружено, что низкочастотные колебания, создаваемые бас-гитарой и усиленные мощностью динамиков, к которым добавляется действие ритма рока, влияют на состояние спинно-мозговой жидкости. Последняя, в свою очередь, непосредственно влияет на эндокринные железы, регулирующие секрецию гормонов. В результате нарушается равновесие половых и надпочечных гормонов, а также существенно изменяется уровень инсулина в крови, так что в результате различные функции нравственного контроля сексуальных проявлений полностью нейтрализуются.

Происходят:

1) Утрата форм сознательного и рефлекторного контроля за способностью к сосредоточению, умственной деятельностью и волей, подчинение их подсознательным воздействиям.

2) Сверхвозбуждение, приводящее к состоянию эйфории, нарушению памяти, повышению внушаемости, истерии и галлюцинациям.

3) Возникновение гипнотического или каталептического состояния, превращающего личность в глупца или робота.

4) Нарушение нервно-мышечной координации, воз-

никновение состояний психоза и невроза, особенно при сочетании с наркотиками.

5) Возникновение необузданных порывов к разрушению, вандализму, увечью, убийству и самоубийству.

Ущерб, который наносит поп-музыка в мировоззренческой, нравственной, умственной и эмоциональной сфере психической жизни человека, очевиден. Нельзя не согласиться с Г. Райтом, что выражение «промывание мозгов», которое не кажется здесь слишком сильным, отражает самый существенный элемент, а именно: стремление оказать не физическое, а психическое воздействие на человека (См.: Р а й т Г. Свидетель колдовства. С. 139).

Заметим также, что иностранные исследователи поп-музыки прежде всего отмечают широкий спектр как породивших ее явлений, так и порожденных ею самой. Ими отмечается большой размах явления поп-музыки во всем мире, который объясняется тем, что ее культивирование экономически выгодно. Далее, обозначен политический аспект, связанный с необходимостью психологического подчинения людей и насаждения определенного сорта культуры. Указаны социальные аспекты, связанные с распадом семейных уз. Выделен социально-психологический аспект, обусловленный пропагандой индивидуализма. Выдвигаются обвинения поп-музыки в разрушении ею как национальной, так и общечеловеческой культуры. Рассматриваются все стадии развития поп-музыки, приемы и способы ее использования для насилия над личностью и предъявляются обвинения в разрушении здоровья человека и его психики.

Практически по всем аспектам результатом анализа является отрицательная оценка поп-музыки. Специально обращается внимание на то, что порождаемый поп-музыкой разрыв с семьей, национальностью, культурой, этикой приводит к тому, что молодежь теряет чувство своей принадлежности к своей стране, чувствует себя «гражданинами мира» без закона и без каких-либо обязательств.

#### **ПОТРЕБНОСТНО-НАРКОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ПОП-МУЗЫКИ**

Возникает естественный вопрос о глубинных причинах появления поп-музыки, тем более естественный, что налицо факт добровольного увлечения ею. Несомненно, это свидетельствует о том, что в ее основе лежит удовлет-

ворение некоторых потребностей, порожденных новейшим временем. При этом надо иметь в виду, что распространение поп-музыки за рубежом основано не только на удовлетворении возникших в условиях жизни капиталистических стран определенных потребностей молодежи, но и в насаждении определенным классом определенного сорта культуры в народе.

Стремительное развитие науки, резкое увеличение объема знаний повлекло за собой изменение и в содержании человеческой деятельности. В результате — увеличение ежедневных часов учебных занятий, что порождает определенную гиподинамию и стремление к ее компенсации за счет форм повышенной активности, и уже не 10—20 лет идут на общее и специальное образование, но и всю остальную свою жизнь человек учится. Он вынужден приобретать все новые умения и навыки, а подчас и профессии. В силу изменений, происходящих практически во всем, что окружает человека, он вынужден постоянно приспосабливаться к меняющемуся у него на глазах и теряющему свое постоянство миру. О перегрузке приспособительных возможностей человека пишут как об источнике нервно-психической напряженности. Это правильно, но только отчасти. Дело в том, что перегрузка приспособительных начал компенсируется усилением стремления человека, особенно молодого, к постоянству. В поисках постоянства исчезающего мира человек стал искать постоянство в самом себе. А оно имеет множество сложных социально-психологических, психологических, психофизиологических и просто физиологических и биохимических составляющих. На уровне социально-психологическом — это изменение условий жизни людей, ускорение ее темпа, которые «трогают и везде достают» человека и от которых он хочет укрыться, найти убежище. На уровне психологическом — это удовлетворение духовной потребности получить передышку от необходимости приспособляться к бесконечно изменяющейся жизни, обрести утраченное постоянство. На уровне психофизиологическом — это те закономерности, благодаря которым повторение упражнений в чем-либо формирует постоянную потребность повторять их, проигрывать заново. На уровне физиологическом и биохимическом — это закономерности, согласно которым прохождение нервного импульса через синапсы связано с выработкой и потреблением своего рода химических

медиаторов, образующих определенный биохимический гомеостазис и потребность его сохранения, которая удовлетворяется только путем проигрывания процесса вновь и вновь (См.: Чуприкова Н. И. Психика и сознание как функции мозга. М., 1985. С. 82—88).

Эта потребность в постоянстве заложена в нас самой природой. Даже сама возможность приспособливаться реализуется только в отношении повторяющихся условий, воздействие которых можно упредить. Нарушение того, что уже сложилось в результате адаптации и о чем писал еще И. П. Павлов как о ломке динамических стереотипов, сопровождается отрицательными эмоциями и переживаниями. Но дело не только в том, что психологически человек стремится избегать отрицательных эмоций и уже в силу одного этого предпочитает определенное постоянство в своей жизни. И опять же не в том, что при повторении схем деятельности, поведения и образа мышления в мозгу складывается определенный динамический стереотип и соответствующий биохимический гомеостазис. Нарушение последнего, как выше уже отмечалось, порождает организменную потребность проигрывания тех схем, при функционировании которых он только и сохраняется. Дело в более глубоких основах, обуславливающих сохранение жизни только при наличии определенного постоянства как в окружающей среде, так и в самом организме. Так, для организма человека необходимо определенное постоянство температуры его тела, работы сердца, легких, желудочно-кишечного тракта, а в конечном итоге постоянство обменных процессов на клеточном уровне при наличии неперменного постоянства внешних условий. Вот почему исчезновение постоянства во внешней среде порождает тенденцию компенсации этой потери за счет усиления постоянства внутренней среды. Практика показывает, что последнего люди пытаются достигнуть с помощью наркотических средств. Этим, в частности, и объясняется растущее распространение наркомании во всем мире.

Однако к распространению потребления наркотиков добавилась беда, связанная с широким распространением самонаркотизации. Одним из наиболее эффективных способов самонаркотизации, собственно, и явилась поп-музыка. Естественно, возникает вопрос, как это вообще могло произойти. Почему среди составляющих человеческой культуры именно музыке наряду с величайшими

завоеваниями человеческого гения выпала еще и такая трагическая доля. Объяснение этому можно дать, проанализировав одну тенденцию в развитии музыки. И связана она с тем, что на всем протяжении своего развития музыка являлась своеобразным выносом вовне закономерностей динамики психических процессов и обеспечивающих их ритмических явлений как в нервной системе человека, так и в его организме в целом.

### **РИТМОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОЗДЕЙСТВИЯ ПОП-МУЗЫКИ**

В отличие от классической музыки, которая создавалась в соответствии с ритмическими процессами мозга, поп-музыка использует еще и более медленные ритмы самого организма. К ним относятся ритмы с частотами, обусловленными ритмами дыхания, сердца, тела, движения конечностей, а также метаболических процессов. Остановимся в этой связи на некоторых важных моментах развития музыки, восходящих еще к истории создания различных музыкальных инструментов и их тембров. Их особенность состоит в том, что они наиболее всего соответствуют ритмическим закономерностям работы органов слуха человека. Образно говоря, они «сшиты» по человеческому уху, подобно тому, как шьется одежда по росту. Исследования показали, что ритмические механизмы центральной нервной системы обладают рядом свойств. Одним из них являются ритмические процессы, образующие сочетание гармонических рядов с субгармоническими. Например, образуемые частотами нейрональных процессов два ряда, один из которых является гармоническим, а другой субгармоническим, начинаются каждый с одной и той же общей для них части. Заметим попутно, что при протекании гармонических и субгармонических процессов не возникает явлений, связанных с лишними энергозатратами в центральной нервной системе (Попов А. К. Роботизация: психологические и ритмологические аспекты // Психологический журнал. 1986. Т. 7. № 3. С. 40—51).

Если учесть, что количество используемых рядов есть по своей сути вовлечение большего или меньшего числа нейрональных трактов в наших органах слуха, то можно сделать важное заключение. История создания и развития музыкальных инструментов, а стало быть, и различных

музыкальных тембров, есть история все большего и большего выноса вовне, а тем самым и материализации в звуках внутренних психических процессов, и прежде всего лежащих в их основе ритмических закономерностей мозга. Остановимся на следующем важном обстоятельстве: в тембре как инструментов, так и человеческого голоса усиление громкости звучания ведет к доминированию субгармонического ряда. Как известно, субгармонический ряд образуется делением верхней высокой частоты на целые числа. Таким образом, уже в самом использовании субгармонического звукоряда для громкого звука заключена тенденция включать в тембр все более низкие частоты по мере увеличения громкости звучания. Доказательством этому являются следующие факты истории развития музыки. По мере привлечения на концерты все большего числа слушателей они стали проводиться во все более крупных помещениях. Это не могло не повлечь соответствующего увеличения громкости музыки. В свою очередь, с увеличением громкости усиливалась тенденция использовать все более низкие частоты. Поскольку в период создания различных музыкальных инструментов и их тембров использовались лишь частоты, воспринимаемые человеческим ухом — от 20 до 20 000 герц, то в самом тембре их не содержалось. Низкие частоты в звучание музыки можно было внести лишь за счет техники исполнения. Впервые это сделал Никколо Паганини. Выступая в больших залах, он, стремясь увеличить силу звука, ввел в технику игры на скрипке вибрато, то есть колебание пальцев на струне.

Аналогичное явление в тот период, как свидетельствует история музыки, происходило и в вокале. Певцы начали использовать вибрацию голоса в диапазоне от 4 до 7 герц. В наш век, с созданием электромузыкальных инструментов, мощных усилителей и резкого повышения уровня звука, эта тенденция стала действовать не только на уровне техники исполнения, но появилась в самой музыкальной ткани и ее ритме. Скажем также, что развитие поп-музыки было бы вообще невозможно без современной техники. Вместе с тем нельзя забывать, что исходно музыка зарождалась в тесной связи с танцами, имитировавшими движения на охоте, в бою и в труде, то есть была связана с низкочастотными составляющими движений тела человека и его конечностей. Таким образом, сложный по своему составу низкочастот-

ный ритм сам по себе очень древен. И древняя музыка соответствовала определенным системам организма, к ним она и была адресована.

Музыкальное сопровождение ритуальных танцев в виде задаваемого ударными инструментами ритма и его сильное воздействие восходят также ко времени первобытных племен. Нельзя пройти и мимо того, что в классической музыке длительность звучания нот также связана с организменными процессами. Посчитайте длительность своего дыхания на вдохе, и вы получите четыре секунды, то есть интервалы длительности для целых нот. Да и все прочие длительности так или иначе связаны с длительностью организменных циклов. Например, одна четвертая, восьмая, шестнадцатая и т. д. связаны с длительностью интервалов между сокращениями сердца, его желудочков и предсердий (В а р г а Б., Д и м е н ь Д., Л о п а р и ц Э. Язык. Музыка. Математика. М., 1981).

Однако в классической музыке ее содержанием всегда было вынесение вовне и материализация в звуках явлений внутреннего психологического мира человека, мира образов чувств в их динамике.

В поп-музыке оказался выносимым вовне не психологический, а соматический, организменный мир, причем в определенных состояниях, адекватных сексу, насилию и т. п. И если классическая музыка играла движениями души человека, то поп-музыка стала играть процессами, происходящими в человеческом организме.

Процесс выноса ритмов различных систем организма, а именно зрительных, слуховых, тактильных, сердечно-сосудистых, дыхательных, двигательных и т. п., объединенных целостностью организма, в конечном итоге должен был привести к единству внешних форм их выражения. Последнее, собственно, и произошло в поп-музыке. Развитие ее шло по пути вовлечения все большего количества систем организма. Нарастивание числа вступающих в ответную реакцию систем организма было обусловлено нарастиванием числа форм ритмического воздействия на организм. Подчеркнем, что максимальная громкость ритма поп-музыки по сути превращает ритм в удары, которые могут охватить значительное число ритмических систем организма. В результате воздействия ударного ритма и остальных звуковых воздействий поп-музыки организм превращается в своего рода живой инструмент. Вполне

понятно, что роль и мощь, а также устойчивость самих ритмических систем организма несет на себе отражение порядка их возникновения в процессе эволюции. Самыми поздними являются ритмические системы речевой ткани. Это самая слабая система, которая генетически заложена лишь в виде функциональной возможности формирования речи только в процессе жизни человека, то есть при длительном упражнении в ней. Ее верховная, руководящая роль в поведении и жизнедеятельности обеспечивается овладением человеческой культурой.

Рок-музыка менее всего адресована к культурному слою, но воздействует за счет вовлечения в ответ прежде всего эволюционно более древних соматических и витальных систем организма, вплоть до клеточного уровня. Об их мощи и крепости, причем полностью заложенных в человеке генетически, свидетельствует факт, подмеченный видным советским онкологом В. М. Дильманом. «Если вспомнить,— пишет Дильман В. М.,— что первично жизнь зародилась в водной среде, то не может не восхитить, что состав и концентрация солей (ионов), омывающих клетку, практически точно соответствует солевой среде мирового океана в докембрийском периоде, когда в процессе эволюции создавалась структура современной клетки. В течение миллионов и миллионов лет состав клеток остается постоянным, несмотря на столь сложные их преобразования в специализированные ткани и органы в ходе дальнейшей эволюции живой природы» (Дильман В. М. Большие биологические часы. М., 1986. С. 17).

С этой точки зрения кажется несомненным, что в поп-музыке человек используется как инструмент, в котором заставляют звучать более мощные, но эволюционно более древние и устойчивые «дикие» начала, а голоса более поздних образований в этом хоре подавляются и потому не слышны.

### **АЛЬТЕРНАТИВА: НАРКОМАНИЯ И ВАРВАРСТВО ИЛИ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА**

Это альтернатива. Какие силы природы мы хотим развязать? Если дикие, древние, восходящие к истокам жизни витальные начала, то тогда не нужна культура. Тогда достаточно уровня метаболизма клеток, уровня обменных процессов и, следовательно,— наркотиков

и ритмов, к этим уровням адресованных. Если же мы хотим обращаться к более поздним силам развития, к силам разума, человеческих чувств, то тогда нужны породившая их культура и соответствующие им ритмы.

Человек управляет. Но нельзя им управлять столь бездумно, как это подчас делается. Когда нужно включить систему двигательной активности, например, чтобы подбодрить уставших в походе людей,— необходим марш. Если надо подкрепить мужество человека и его силы, тоже нужна соответствующая музыка. Заметим, что культура не дается без труда. Человек тратит усилия, чтобы овладеть знаниями, умениями, навыками. Он читает вначале с трудом по слогам и лишь много времени спустя научается делать это свободно и легко. Всем понятно, что человек должен тратить труд на образование. Почему же его не надо тратить на музыкальную культуру? Ей также надо учиться и овладевать, и это также требует немалых усилий и усидчивости. Ведь музыкальная культура — большое подспорье интеллекту, разуму, высоким чувствам человека, его мировоззрению. Силы добра и зла — это разные ритмы в музыке. Вместе с тем возникающие в процессе эволюции новообразования всегда занимали более высокий иерархический уровень. Вот почему в норме поведение организма на соматическом уровне подчинено организации этого поведения на психологическом уровне. Этой иерархической закономерностью объясняется безуспешность начатых в 60—70-е годы попыток искусственного соединения классической и поп-музыки.

Гибрид классической и поп-музыки невозможен по той простой причине, что они разнонаправлены. Поп-музыка вовлекает те древние и низменные начала, которые в нормальном состоянии сдерживаются более поздними социально-культурными образованиями. Надо сказать, что не только классическую музыку, но и тексты, имеющие высокий, а не низменный смысл, также нельзя скрестить с рок-музыкой. Попытка создать так называемый советский рок — величайшее и очень опасное заблуждение. Задействование одновременно двух противоположных начал в человеке вредно для здоровья, так как вызывает стрессовую реакцию и, соответственно, усиленную выработку в организме антистрессантов, то есть природных наркотических веществ. Усиление деятельности в организме систем, вырабатывающих наркотики, зачастую

приводит к самонаркотизации. В случае же, когда самостоятельно вырабатываемых организмом антистрессантов недостаточно, человек начинает вводить их в организм дополнительно. Попросту говоря, культивируя советский рок, мы тем самым косвенно культивируем наркоманию. К этому нужно добавить, что культура усваивается в определенном и, в общем, достаточно узком диапазоне функциональных состояний, оптимально и реализуется в этом же диапазоне. И чем дальше человек от этих состояний, тем труднее ему реализовать свои знания, умения и навыки.

Поп-музыка выбивает человека в такие функциональные состояния, в которых вообще ранее ничего не усваивалось. На новых и свободных от всего ранее приобретенного уровнях легко формируются те схемы и модели поведения, которые навязываются поп-музыкой. Известно, что уже слушатели классической музыки могли становиться меломанами. Однако при упражнении в поп-музыке с присущей ей включенностью в нее соматических ритмов пристрастие к ней возникает неизмеримо быстрее. Причина этого заключается в том, что закрепление идет путем самонаркотизации. Речь идет об усилении выделения наркотических веществ, вырабатываемых самим организмом и созданных в процессе эволюции как природные антистрессанты (См.: Буров Ю. В., Ведерников А. Н. Нейрохимия и фармакология алкоголизма. М., 1985). Усиление их выработки в организме специальными приемами, в частности с помощью поп-музыки, соответственно делает последнюю довольно опасной.

Эта опасность связана с тем, что дополнительное накопление наркотических веществ ведет, как и при обычном употреблении наркотиков, к выработке ферментов, ранее отсутствовавших в организме. Хорошо известно, что в ответ на употребление определенного наркотика вырабатываются строго соответствующие ему ферменты. Так, при употреблении спиртного вырабатываются ферменты, использующие только алкоголь или вещества подобного типа действия. При курении табака образуются ферменты, использующие никотин, и т. д. Ферменты служат катализаторами всех реакций в живой клетке. Говоря иначе, включаются в обменные процессы. Поэтому, когда ферменты не получают своих продуктов питания, возникают организменные потребности. Отрицательные эмоциональные факторы приводят к увеличению потребления

наркотика, то есть к повышению уровня наркотической мотивации. Удовлетворение потребности может быть достигнуто только возрастающим количеством алкоголя. Действия организменных потребностей подобного рода не ведут к тому, что психика человека начинает работать только на их удовлетворение. То есть происходит деформация и разрушение нормальной психической жизни человека. Основой этих изменений является значительная перестройка физиологии нервной системы, когда ее нормальное функционирование протекает только в присутствии наркотика. К этому надо добавить, что закрепление любой схемы поведения, любого привычного образа действия и мышления всегда сопровождается возникновением определенного биохимического гомеостаза. Важная роль в этом гомеостазе принадлежит нуклеиновым кислотам, и прежде всего рибонуклеиновой кислоте (РНК). Долгое время считалось, что ферментами являются только белки. Недавно обнаружено, что рибонуклеиновая кислота также является ферментом (Ч е к Т. Р. РНК — фермент//Американский журн. «В мире науки». 1987. №1. С. 26—36). Стало очевидным, что в некоторых случаях функции хранения информации и функции фермента могут сосуществовать в одной и той же молекуле РНК. При этом РНК может катализировать, то есть ускорять «разрезание и сшивание» самой себя. При действии поп-музыки происходит усиление ферментативных функций именно подобным образом, в результате чего и создается особенно устойчивый цикл самонаркотизации.

Сейчас мы начинаем понимать, как тонок и хрупок слой биосферы на Земле и как мы должны его беречь. Столь же бережного отношения требует и тонкая пленка сферы человеческой культуры, под которой скрыта мощь ее витальной основы. Физические силы природы типа атома, открытого, но не контролируемого человеком, как известно, могут уничтожить тонкую пленку биосферы Земли. Но точно так же можно уничтожить тонкую пленку человеческой культуры, развязав и выпустив не освещенные разумом витальные силы природы. Культура нуждается в ее бережной охране. Беспечность здесь просто преступна. В телевизионных передачах, посвященных импровизации в музыке, рок-музыка была высоко оценена по этому параметру. Налицо отношение к поп-музыке как к некоему вполне безобидному увлечению. При этом никто в стране не чувствует себя виноватым

в том, что поп-музыка явилась своего рода заполнением определенной пустоты, возникшей из-за наших собственных просчетов в работе по развитию музыкальной культуры советской молодежи. Необходимо также отметить, что поп-музыка нашла опору и благодаря чуждым нам идеологическим составляющим, которые активизировались особенно в последнее время. Явление поп-музыки по-разному освещается иностранными и советскими исследователями. Это вполне понятно, если учесть не только различие позиций в оценках, но и множество течений в самой поп-музыке, отражающих противоречия общественной современной жизни. Их освещению посвящена, в частности, недавняя книга Мяло К. Г. «Под знаменем бунта» (М., 1985). В ней поп-музыка представляется как отражение молодежного бунта.

«Сейчас, оборачиваясь назад, можно, — пишет Мяло, — отчетливо разглядеть нервные узлы бунта... Это:

— протест против «грязной войны» во Вьетнаме...

— антипотребительство...

— бунт против буржуазной семьи и связанная с ним идеология «сексуальной революции»;

— наконец, бунт против буржуазной культуры, который... можно определить... как стремление освободить инстинкты и чувства человека...» (с. 6). В другом месте Мяло пишет: «В этом любовании биологической мощью молодежи, в ее собственном самоупоении этой мощью порой явственно звучали и фашистские обертоны...» (с. 9). Еще далее Мяло пишет: «Бизнес очень скоро учуял заключенные в экзотике контркультуры возможности, сулившие и крупные барыши, и новое укрепление ценностей буржуазного образа жизни, что и было отмечено в коммунистической печати» (с. 14). В конце своей книги Мяло, как бы подводя итог, пишет: «Этот отвратительный симбиоз садизма и бизнеса более всего напоминает о духе нацистских лагерей смерти, где муки людей в газовых камерах и крематориях пополняли золотые запасы в рейхсбанке» (с. 272).

Издатель журнала «Пани» Дж. Хорстром выражается не менее определенно: «Рок-н-ролл — форма войны, рок-концерт похож на налет. Что нынешним ребятам нужно, так это третья мировая война...» (Цит. по: Мяло К. Г. Под знаменем бунта. С. 270).

К дифференцированному подходу в критике поп-музыки призывает Д. В. Житомирский, предлагая, с одной

стороны, нащупать то, что жизненно, что связано с глубокими источниками демократической культуры, что перспективно, с другой стороны — вполне отчетливо и бескомпромиссно охарактеризовать то, что искажает, что вносит в эти источники муть и отраву и что порождено болезнями современного западного общества» (Ж и т о м и р с к и й Д. В. Бунт и слепая стихия//Искусство и массы в современном буржуазном обществе. М., 1979. С. 144). Однако сам автор не находит ничего хорошего в поп-музыке.

Телевидение постоянно призывает к полной свободе предоставления рок-музыке эстрады, экранов кино, радио. При этом проповедуется компромисс между любителями классической и рок-музыки. Аргументами служит то обстоятельство, что-де, мол, любители поп-музыки, возможно, не знают классической музыки, а любители последней не знают рок-музыки. Поэтому надо слушать как ту, так и другую; в этом свободном сравнении и спорах о них и родится истина. Однако эти призывы мало чем отличаются от призывов к неограниченной продаже алкоголя или какого другого наркотика. Лица, ведущие подобного рода пропаганду, не понимают, что наркотики оказываются менее страшными по сравнению с поп-музыкой. Безумие — пропагандировать ее, и это должно быть понято прежде всего работниками искусства, которым хочется напомнить слова В. Астафьева: «И ни единого словечка об ответственности работников искусства, того самого искусства, которое пробуждает в человеке низменные чувства, жестокость, агрессивность. А ведь именно затем, чтобы взвинтиться как физически, так и сексуально, собирается эта молодая толпа, точнее, стадо, в тесные залы, где потно, горячо, где тело к телу липнет, где действуют ноги и то, что повыше их, а голова приложена для того, чтобы на ней болталась прическа или чаще нечесанные лохмы.

По мне, так вместе с этими сопливыми девчонками, которые жаждут острых ощущений, в зале суда должны быть и те, кто потрафляет всему этому, поставляя суррогаты музыкального свойства, помогая пробуждать животные чувства и дикие действия у незрелых юнцов, которые берут, да что берут — хватают то, что ближе лежит. Да им и хватать не надо. Им всунут, поднесут, в рот положат продукцию с названием «пошлость», и многие из них, многие — я настаиваю и на этом определении,— так никогда и не

узнают и не соприкоснутся с тем, что зовется прекрасным, останутся ограбленными на всю жизнь. И в этом надо винить не только родителей, педагогов, вялое возмездие судов, свое общество, закрывающее глаза на будущее своих детей, а значит, и свое, наше будущее, так услужливо идущее на поводу у незрелых юнцов, о морали человеческой лишенных какого-либо понятия и не желающих знать, что такое нравственность, с чем ее и зачем «едят»?

Пусти козлов в огород — съедят капусту, а в нашем «огороде» растлеваются на виду у всех, съедаются души юные, развращается тело и вянет ум, и при всем при этом мы много, равнодушно и нудно толкуем о будущем, твердим о вере в него. На каком основании?!» (А с т а ф ь е в В. Пойдите — поплачем!//Студенческий меридиан. 1986. № 11. С. 73—74).

## ТОРЖЕСТВО ПОП-МУЗЫКИ

Наконец-то можно перестать кивать на «буржуазный Запад» в разговорах о масс-культуре: рассказы о некоей «буржуазной массовой культуре» оказались далеки от суровой реальности современной советской массовой культуры. Конечно, свой масс-культ имелся у нас и раньше — «Кубанские казаки», высотные здания стиля «сталинский ампир», бесконечные «девушки с веслом» — советский суррогат дворянской парковой скульптуры; бесконечные крашенные серебряной или бронзовой краской монументы, долженствующие напоминать гражданам о деятелях Великого Октября и о нашей Победе в войне; плакаты с изображением румяных рабочих, ученых, представителей колхозного крестьянства, военных и т. п.

Но то был наивный, допотопный масс-культ, не могший притязать на роль властителя дум для людей взрослых и здравомыслящих. Для восторженно же буйных подростков — он был слишком официален, казенен.

То ли дело нынешнее поп-искусство! Разве сравнятся «Взвейтесь кострами...» и «Гайдар шагает впереди» с «забойными» песенками в исполнении Аллы Пугачевой или «Машины времени», разве сравнятся те же «Кубанские казаки» с «Курьером» или «Взломщиком», «Следствие ведут знатоки» — с «Ворами в законе»? Нет, не сравнятся. Времена — они меняются. Меняется и масс-культура.

Одно остается постоянным — ее «привозной» характер, чуждость национальным духовным и культурным традициям, подлинной, высокой культуре. Что касается популярной музыки, то и во Франции, и в Италии, и в Скандинавии, и в Греции — везде современный музыкальный масс-культ воспринимается как завезенная из-за океана своеобразная культурная болезнь, «американизм». Дело

не только в том, что музыкальный масс-культ либо произведен в Соединенных Штатах, либо произведен по американской «лицензии», но и в его изначальной, программной коммерциализованности, принадлежности прежде всего к бизнесу (Европе свойственно иное отношение к музыке, идущее от фольклора).

Хотя наши доморожденные сторонники «всего нового и прогрессивного» и стараются убедить себя и других, что широкое распространение джаза или рок-музыки в мире и у нас в стране было проявлением «свободной воли» людей, «выбравших» себе кумиров, западноевропейцы склонны, и не без оснований, видеть в распространении этих эпидемий определенный умысел, стремление определенных сил ослабить культурную самобытность европейских народов. Видный британский исследователь Ч. Джиллет не случайно определил западноевропейскую моду на рок-н-ролл как «невидимое американское вторжение». Л. Переверзев и Д. Ухов так поясняют эти слова:

«Невидимой была (и остается), разумеется, перестройка общественного сознания западных европейцев (вспомним все ту же американизацию языка поп-музыки, да и не только музыки), постепенная переориентация и спроса и предложения на тип и форму потребления музыкального товара, которые исподволь навязываются американской массовой культурой». При этом «наивным потребителям внушается не только установка на престижно-иррациональное потребление, но и слепая вера в то, что каждый из них является держателем контрольного пакета».

Огромная сила, сосредоточенная в руках магнатов масс-культы, предпринимателей и политиков, стоящих за кажущимся естественным проникновением разрушительных микробов в национальные культурные организмы, стала особенно заметна во времена всемирного торжества поп-музыки. Первой попыткой наступления американского культурного империализма на другие страны можно считать джазовую эпидемию. Надо сказать, что за пределами Соединенных Штатов джаз долгое время воспринимался в качестве «чистого» негритянского фольклора. Популярность его у белых американцев и европейцев могла в таком случае объясняться некоей странной прихотью вкуса, стремлением к экзотике. Но на самом деле джаз, впервые заявивший о себе в 20-х годах нашего столетия,

вовсе не является фольклорной музыкой американских негров. Соединенные Штаты вообще не имеют единой, достаточно самостоятельной культурной традиции. Не является в этом смысле исключением и американская популярная музыка.

Если стиль «кантри» несет в себе следы относительно цельной шотландско-ирландской традиции игры на скрипке, банджо, мандолине, то джаз представляет собой смесь традиций достаточно разнородных. Американский исследователь Эшли Монтегю среди главных составляющих джаза называет, например, не только духовные песнопения «спиричуэлс» и церковную музыку американских негров-христиан, но и меланхолическую народную музыку евреев юго-восточной Европы. Говоря о том, что «У. Хэнди и Ирвин Берлин, один — негр, другой — еврей, были среди самых ранних творцов джаза», перечисляя других джазовых знаменитостей — негров и евреев (Джелли Ролл Мертон, Фэтс Уэллер, Луис Армстронг, Арт Татум, Дюк Эллингтон, Джордж Гершвин, Джером Корн, Бенни Гудмэн), — профессор Э. Монтегю добавляет, что «все другие известные не-негритянские и не-еврейские джазовые композиторы, музыканты и певцы находились под воздействием стиля» названных создателей джаза. Точка зрения Э. Монтегю не является, впрочем, общепризнанной: обычно джаз просто делят на черный и белый (диксиленд).

Но в любом случае следует согласиться с тем, что джаз не является народной музыкой в обычном понимании этого слова. На глазах одного поколения он образовался из смешения весьма разнородных музыкальных течений, едва ли не с самого начала став «авторским». В достаточно большой мере чужой, «экзотический» для европейской культурной традиции джаз, тем не менее, распространяется в Европе чрезвычайно широко, хотя первая волна джаза, достигшая берегов нашего континента в 20-е годы, не затронула мало-мальски широких кругов европейцев. Заокеанская экзотика, в общем-то, так и осталась экзотикой в глазах Старого Света. Лишь после второй мировой войны освобожденное от гитлеровцев население европейских стран, исполненное благодарности по отношению к американцам, с готовностью принимало все, идущее в Европу из-за океана.

Джаз в этих условиях воспринимался, видимо, как

свидетельство приобщения к культуре «самой свободной страны мира». Прошло несколько лет, и стало ясно, что Европа вновь превратилась в зону оккупации, на сей раз в зону американской культурной оккупации. Европейский рынок наводнили «культурные» товары, сделанные в США. Ребенку ясно, что распространение по миру американской культурной «пищи», американского образа жизни может деятельно способствовать появлению у населения других стран проамериканских настроений. Не случайно «Голос Америки» стал в большом количестве включать в свои передачи выступления джазовых исполнителей. И рекламно-пропагандистские усилия быстро стали приносить свои плоды: послевоенная джазовая волна распространилась чрезвычайно широко, достигнув и российских пределов.

И вот уже литератор А. Житинский на страницах журнала «Аврора» с удовлетворением заявляет, что джаз «превратился в полноправную часть советской музыкальной культуры, о чем свидетельствует хотя бы регулярная «Джазовая панорама» на Центральном телевидении». Что ж, «Джазовая панорама» действительно придает джазу этакий «классический» оттенок. Такая же «классическая» судьба ждет, похоже, у нас и рок-музыку. Во всяком случае, от хит-парадов в «Московском комсомольце» и полуподпольных концертов самодеятельных рок-групп исполнители и пропагандисты рок-музыки перешли к «глубокомысленным» статьям и интервью на страницах молодежных журналов, к телерекламе и всесоюзным рок-фестивалям. При этом поклонников «нового и прогрессивного», сторонников «свободного развития всех музыкальных жанров» совершенно не беспокоило долготное отсутствие на том же Центральном телевидении постоянных программ народной музыки и еще более долгое — богатейшей духовной музыки и даже русского романса, объявленного салонно-мещанской пошлостью. Отчего это?

Наши местные «знатоки поп-музыки» любят порассуждать о «художественной» ее стороне, ссылаясь на некие «международно признанные» авторитеты. «Авторитеты», кстати, очень строго отбираются. Ведь А. Макаревич («Машина времени»), В. Киселев («Земляне»), А. Ситковецкий («Автограф») в разговорах о поп-музыке никогда не станут публично упоминать мнения таких людей, как шведский историк музыки и музыкальный

критик Нильс Л. Валлин. Нам же кажется весьма полезным привести здесь извлечение из его статьи «Звук-овая среда и шумовое загрязнение», напечатанной в «Курьере ЮНЕСКО».

Он пишет, что, если учитывать «связь, существующую между музыкой как раздражителем и нервно-физиологическими «часами» нашего организма, невольно приходишь к мысли, что механический (и уже в силу этого совершенно неестественный) ритм большинства произведений «синтезированной» поп-музыки имеет мало общего с тем, что человечество при всей разности культур понимает под словом «музыка», которой присуща свободная широта дыхания и тесное взаимодействие с биением наших внутренних ритмов (! — А. Ф.). Жесточайшая механическая правильность поп-музыки, упрощенность ее звучания — бесчеловечны. Прослушивание такой музыки через наушники системы «Уокмен» чревато многими негативными последствиями. Ведь с помощью магнитофона молодой человек легко отключается от кипящей вокруг него многоликой жизни. Конечно, эта добровольная самоизоляция часто бывает выражением протеста против обезличивающей суеты больших городов. Но следствием ее непременно является утрата какой-то доли того многообразного восприятия, той наблюдательности, которые дают нам наши органы чувств в повседневной жизни: ведь то, что слышит ухо, не всегда видит глаз».

Если классическая музыка, фольклор и частично джаз не имеют в своей основе ничего общего с рынком и лишь **используются** индустрией грамзаписи, радио и телевидением, то поп-музыка не только распространяется, причем почти исключительно, через средства массовой коммуникации, но и **производится промышленными методами**, ее цели и способы воздействия на слушателя определяются требованиями рынка. По словам мировой знаменитости М. Мэнна, «чем больше людей покупают записанную пластинку, — тем более успешной, с точки зрения не только коммерческой, но и творческой» можно считать деятельность рок-музыканта. «Веленью Божию, о Муза, будь послушна <...> Хвалу и клевету приемли равнодушно» — такого языка поп-музыка не понимает. Да и нет здесь времени на раздумья, ведь поп-записи — продукт скоропортящийся: по западным данным, пластинки «сорокапятки», в зависимости от успеха, активно слушаются от 60 до 180 дней, звуча в это время везде, где только

можно — по радио, в дискотеках, барах. Потребителю трудно быть самостоятельным в выборе: рок движется к нему через телевидение, газеты, радио, музыкальную прессу, весьма развитую на Западе. Именно они являются источником «роковых» знаний и пристрастий для большей части публики.

Наиболее поддаются влиянию недостаточно зрелые умы: не случайно 75 процентов поп-записей продаются подросткам и юнцам от 12 до 20 лет, то есть «тинэйджерам», по западной терминологии. Там поколение сытых подростков, озабоченных лишь стремлением к удовольствиям, появилось в 50-е годы. Оно стало идеальным потребителем масс-культуры, прежде всего поп-музыки. Никто вовремя не позаботился привить им устремления более высокие и достойные, нежели желание выпить, потанцевать и т. п. У нас в стране ничем особенно не озабоченные доморощенные тинэйджеры проявились достаточно отчетливо в 60—70-е годы. Именно тогда окончательно закрепились на нашей почве ростки будущих «неформальных» молодежных объединений. Увлечение их поп-музыкой казалось многим здравомыслящим людям простой данью моде. А необходимо было всерьез рассмотреть новую болезненную моду, учитывая, что даже с музыкальной точки зрения рок представлял собой «сближение идей далековатых» и был чужероден по отношению к нашим культурным традициям.

Главной составляющей всей западной поп-музыки, без сомнения, является афро-американская «черная музыка». Она основывается в большей степени на ритме и мелодии, нежели на гармонии, привычной европейскому уху. Причем в «тяжелом» роке особенно заметно всевластие ритма (биг-бит). По словам С. Фрита, автора книги «Социология рока», высшей ценностью этой музыки является «не решение музыкальных проблем, не техническое мастерство исполнителя <...>, но эмоциональное воздействие, прямое выражение чувств музыканта», чем, собственно, и привлекают те же блюзы. Это в полном смысле слова «музыка представления», а не «музыка композиции». Но во всем важно сохранять меру, а этой меры в степени открытости выражения чувств «черная музыка» и, в особенности, танец не знают. По крайней мере, с европейской точки зрения. В то время как европейские танцевальные формы традиционно контролируют чувственную сторону танца, афро-американская музыка

делает явной потенциально присутствующую в танце сексуальность, анархию эмоций, приветствуя и практикуя публичное выражение обычно интимных переживаний. Ник Кон в книге «Поп с самого начала» верно пишет о том, что, когда Э. Пресли начинал вертеть бедрами, больше не было смысла думать о «лунном свете» и прочих «романтических» вещах.

К сожалению, авторы «умственных» пропагандистских статей о поп-музыке упорно стараются отвлечь внимание любознательной публики от того, что «поп» — больше, чем просто течение, это — образ жизни, о чем давно пишут западные исследователи. Иначе придется же выяснять, что это за образ жизни, какие духовные ценности столь настойчиво предлагаются нам авторами и исполнителями этой музыки.

Что касается нравственных ценностей, то с ними у поп-звезд отношения своеобразные. Так, один из участников группы «Роллинг Стоунз» (Ричардс) заявил в вынужденной беседе с адвокатом, что он не считает, что молодая женщина, имеющая на себе лишь покрывало, должна смущаться в присутствии восьми мужчин. «Мы не старики, мы не озабочены мелочной нравственностью». Бывший же «битл» Джон Леннон на обложке пластинки «Две девственницы» красовался вместе со своей второй женой Йоко Оно, что называется, в чем мать родила. Потому многие магазины на Западе продавали этот пакет в дополнительной темной обертке. Да и за другими подобными примерами далеко ходить не нужно. Достаточно вспомнить про бытующие в среде западной поп-культуры словечко «группи», обозначающее «увлеченную» девицу, следующую в турне за поп-звездами, живущую и, извините, спящую с ними всеми сразу — все это вполне открыто.

Примером «рок-морали» могут служить и «битловские» песенки «Почему мы не занимаемся этим на дороге?» или «Давай соединимся» (на пластинках, выпущенных в СССР, стыдливо называемая «Встреча»), в которых приглашение к совокуплению выражено вполне ясно. Право, жаль, что, выпуская, наконец, пластинки «ливерпульской четверки», фирма «Мелодия» не снабжает их вкладышами с переводами наиболее популярных их песен. А то знакомство с «битлами» получается каким-то не совсем полным. И говоря об одной из самых популярных и по сей день английских рок-групп с откровенно

«уличным», задиристым темпераментом, о «Роллинг Стоунз», журналу «Юность» стоило бы сообщить своим молодым читателям и о том, что считал руководитель группы Мик Джеггер в 1969 году «основными аморальными вещами, которые допускаются в современном обществе». Его понятия о морали весьма своеобразны, так как среди безнравственностей он тогда числил «войну во Вьетнаме, преследование гомосексуалистов, незаконность абортот и употребления наркотиков». Обидно, что нам очень часто тычут в нос тем, что «рок против войны», что он находится «на службе мира», но что-то не торопятся сообщить о трогательной заботе того же М. Джеггера о гомосексуалистах и наркоманах. Да что забота! И сам М. Джеггер арестовывался за употребление наркотиков. Об обвинениях его, Джона Леннона и Брайана Джонса в наркомании много писали западные газеты. Пол Маккартни в свое время сам признался в употреблении сильнодействующего наркотика ЛСД, оправдываясь тем, что это якобы приближало его к богу. И я очень сомневаюсь в том, что ради высокой цели борьбы за мир нам нужно доходить до такой низости, как братание с гомосексуалистами и наркоманами, — чистое дело лучше делать чистыми руками.

А не то давайте вслед за ассоциацией «Рок-музыканты в борьбе за мир» создадим ассоциацию «Наркоманы в борьбе за мир» или «Душевнобольные в борьбе за мир». Почему бы и нет?

Британский исследователь поп-культуры Тони Джаспер поместил в своей книге словарь жаргонных словечек, употребляющихся в мире поп-музыки. Так вот — 40 процентов (!) этого словарика составляют слова, так или иначе связанные с наркотиками! То есть наркотики стали неотъемлемой частью поп-культуры, важным слагаемым того образа жизни, который объединяет как рок-музыкантов, так и их поклонников. Но, конечно, не они первые окунулись в наркотический дурман. Еще в 50-е годы, как писал британский автор Нет Хентоф в книге «Джазовая жизнь», многие начинающие джазовые исполнители, стремясь воспроизвести манеру игры своих кумиров Чарли Паркера и Фэтса Наварро (наркоманов-героинистов), обратились к «соперничеству при помощи иглы», наивно полагаясь на то, что героин поможет им достичь совершенства. В то время связь между джазом, наркотиками и преступлениями стала общим

местом газетных и журнальных статей. Хотя, конечно, находились и тогда «мыслящие люди», пытавшиеся отделить крупницы «чистого» искусства джаза от той грязи, в которой пребывали эти крупницы. Впоследствии те же задачи пришлось решать и покровителям рока, пытающимся отделять откровенный сатанизм, поклонение Злу таких групп, как «Рыцари на Службе Сатаны» и «Роллинг Стоунз» с их «хитом» — «Симпатия к Дьяволу», от «прогрессизма» убежденных «борцов за мир» из «Битлз».

Надо сказать, что у покровителей рока имеются особые трудности: уж больно безобразно действует рок-музыка на посетителей концертов. Более того, появление в Соединенных Штатах и распространение рок-эпидемии по миру сопровождалось всеми классическими симптомами истерии. Так что интеллигентствующим поклонникам рока (особенно в нашей стране) пришлось встать на ту точку зрения, согласно которой считается «принципиально неверным судить о произведениях искусства, в частности музыки, по реакции слушателей, беснующихся, как правило, отнюдь не из-за достоинств или недостатков самого произведения» (февральский номер «Авроры» за 1986 г.).

Но ведь рок — не просто музыкальное течение, а образ жизни; и он не требует осмысленного отношения к себе как к «обычному» искусству и соответствующего этому отношению поведения. В роке объект творческой деятельности, так сказать, «получатель» впечатлений является еще и субъектом, «участником» самой этой деятельности. И рок-исполнители, те же «Битлз» или Род Стюарт, всегда намеренно доводили и доводят публику на концертах до истерического состояния. При этом всеобщее употребление наркотиков, в том числе и алкоголя, весьма облегчает задачу.

Можно, кажется, обнаружить определенную взаимосвязь между распространением по миру рок-эпидемии и ростом количества наркоманов и гомосексуалистов в различных странах. Во всяком случае, безудержное рекламирование изделий масс-культы, несущих в себе разложение, оказывает сильное разрушительное воздействие на массовое сознание. И наркомания, и половая распущенность, как следствие «сексуальной революции», играют свою важную роль в «кока-колонизации» национальных культур. Ослабленное наркотиками сознание людей, потерявших нравственные ориентиры в жизни, легче поддается давлению масс-культы, ему труднее

воспринимать высокую культуру. Не важно, что внутри Соединенных Штатов борьба с наркоманией сейчас усиливается (еще президент Никсон вынужден был признать эту проблему одной из важнейших для его страны), магнаты массовой культуры продолжают свою разрушительную работу: в сознании потребителей изделий американского и американствующего масс-культура закладывается облегченное отношение к жизненным вопросам огромной важности. Что толку врачам выступать с лекциями о вреде наркомании, алкоголизма, курения, что толку правоохранительным органам усиливать борьбу с последствиями духовной болезни страны, когда средства массовой коммуникации продолжают рекламировать те же табачные изделия и алкогольные напитки, навязывают широкой публике кумиров, прославляющих ту же наркоманию и «половую» свободу? Ну не смешно ли?

Впрочем, отрицательно воздействуют на души людей не только словесное, прямое, так сказать, прославление аморализма рок-исполнителями, с которым вполне можно бороться административными мерами, и не только бесчеловечный механизм и утомительнейшая скука «синтезированной» поп-музыки. Свою роль играют и изначальный, программный космополитизм рока, его стремление к вытеснению национальных песенных культур и неутомимая борьба с высокой культурой — классической музыкой — за «равноправие». Испытывая постоянное чувство неполноценности, поп-музыканты стремятся к своему месту под солнцем. Чрезвычайно настойчиво помогают им рок-теоретики, успешно использующие описанный литературоведом П. В. Палиевским прием «присоединения». Вот как применяет этот прием музыкальный критик А. Гаврилов: «По-настоящему культурный человек не может объявить чепухой то, что ему непонятно, будь то Бетховен, Григ, Малер, Шостакович или же «Битлз», «Роллинг Стоунз» или «Дюран-Дюран».

Ни много ни мало: либо не смейте осуждать «творчество» открыто прославляющих Зло и аморализм наркоманов из «Роллинг Стоунз», либо вам не место среди «культурных людей»! Именно таким способом утверждается «родство» и равноправие чуждых по сути явлений. А. Вознесенский, например, находит вполне возможным заявлять, что рок-текстовик и музыкант Б. Гребенщиков следует в своих песнях «вольному глаголу Гумилова». Разумеется, один из известнейших деятелей массовой

культуры на территории СССР понимает, что делает: ему ли не знать всех тонкостей «культурной рекламы». Но все же можно было, по-моему, не беспокоить тень героя первой мировой войны, русского патриота и прекрасного военного поэта в разговоре о песенках заурядного представителя международной музыкальной «новой волны».

Я не думаю, что сегодня можно всерьез говорить о необходимости предоставить молодым людям возможность «свободного выбора» и оправдывать этим насаждение рока с помощью прессы и Гостелерадио. Хотя бы и наряду с классической и народной музыкой. Ведь рок вреден для человека (особенно для его психики) с чисто медицинской точки зрения, даже если не затрагивать вопросы идеологические и философские. Можно обязать рок-музыкантов петь песни «высокого гражданского звучания», но что делать, если для организма вредна сама эта музыка, вне зависимости от «текстовок»? «Рок-эпидемия» есть социальная болезнь, пора это признать. Она имеет как видимые проявления (образ жизни, поведение «пострадавших»); так и до поры до времени скрытые (душевный мир этих «пострадавших»).

Социальные болезни лечить трудно, наскоком здесь ничего не добьешься. Но ясно, что не следует хотя бы способствовать распространению очага заболевания вширь и вглубь — пора перестать рекламировать рок с помощью средств массового общения. Право же, у них есть более достойные задачи. И вряд ли стоит, даже по неведению, призывать к диалогу между поклонниками рока и классики — врачи во время эпидемии не советуют здоровым людям общаться с заболевшими.

Весьма действенным способом разрушения национальных культур является отрицание культурных различий между народами: навязывание людям чужих, не по мерке сшитых культурных моделей само по себе достаточно губительно. Так, долготелная пропаганда в различных странах Африки и Азии западного образа жизни, американизированная массовая культура привели к тому, что затронутые масс-культурой слои населения, так и не став американцами, свое собственное культурное лицо зачастую теряли. То же самое порой происходит и с европейцами, некритически принимающими чужие культурные образцы. И вопрос этот не исчерпывается только «американичаньем». В качестве привоя (сосущего, кста-

ти, соки подвоя) вполне может быть использована и «экзотическая» культурная модель, примером чему является движение панков, в частности панк-рок.

По мнению британского исследователя молодежной поп-культуры Дика Хебдиджа, «наиболее заметная среди панк-групп, «Клэш», испытала глубокое влияние не только музыки, но и внешнего вида и манер черных уличных музыкантов Ямайки». Панк-музыкант Ричард Хелл вообще заявил в 1977 году, что «панки — это ниггеры». Сегодня можно говорить о целом «негритянском», «карибском» стиле, сильно повлиявшем на вкусы части западной молодежи. Стиль этот — броское сочетание торчащих вихров, якобы военной одежды «маскировочной» расцветки с марихуаной — возник в «цветных» пригородах западных промышленных городов, откуда, в свою очередь, стал проникать в близлежащие «белые» рабочие районы.

Первоначально этот стиль одежды и поведения означал принадлежность «цветных» молодых людей к ямайской секте «растафариан», верящих в то, что вступление на эфиопский трон императора Хайле Селассие, ранее звавшегося Растафари, знаменовало собой якобы исполнение «библейских» предсказаний о неизбежности падения «белой» власти и начале возрождения черной расы. А молодые рабочие, заимствовавшие внешние черты «растафарианского» стиля, вряд ли действительно были озабочены возвеличиванием «великой черной расы». Так же и происхождение многих панков из рабочих семей не дает нам права считать их выразителями политических и общественных чаяний молодых рабочих. Нет, панки для этого слишком аполитичны. Причем аполитичны они наступательно, так сказать, «убежденно аполитичны». Стоит лишь вспомнить заявление известного панк-музыканта Дэвида Боуи: «Гитлер был первой суперзвездой. Он делал это действительно здорово», — чтобы понять, каким хламом набиты зачастую головы западных молодежных «кумиров». Жаль, если на них походят порой и наши местные «кумирчики».

Явная аполитичность панков указывает на то, что в принятии «растафарианского» стиля жизни ими двигало лишь понятное подростковое желание выделиться из толпы во что бы то ни стало, поиграть в отрицание всего и вся. Выделиться же с помощью какого-то настоящего действия, поступка, достижения какой-то относи-

тельно важной цели достаточно трудно. Куда легче выкрасить в какой-нибудь замысловатый цвет вихры, загримироваться, украсить себя английской булавкой, надеть пятнистые штаны и сверху что-нибудь поярче, чтобы больше походить на какого-нибудь пуэрто-риканского шалопая из пригорода Нью-Йорка.

Но если, например, в Британии увлечение «негритянским» стилем, музыкой рэггей, брейк-танцами в определенной мере объясняется тем, что в стране в последние десятилетия резко возросло количество «цветного» населения из бывших колоний, то появление «панкующих» юнцов в Венгрии или СССР есть лишь историческое недоразумение. Ведь поддаваться навязываемому извне «панк-культу» мы можем лишь по недоразумению (недомыслию). Не говоря о моральной стороне вопроса, откровенном цинизме, поклонении Злу, прославлении насилия, которыми наполнена поп-музыка и поп-искусство в целом. Ну не смешно ли, в самом деле, нам, русским, сходить с ума от Армстронга, Пресли, «Битлз», «Аббы», «Бони М» или Дэвида Боуи, когда мы являемся прямыми наследниками одной из самых мощных в мире культур и обладателями огромного музыкального богатства, включающего в себя и народные песни, и танцы, уходящие корнями в века, и великолепные духовные песнопения — столь же прекрасные, как и наша иконопись, и возникшую, собственно, лишь в XVIII столетии, но стремительно достигшую мировых высот светскую музыку!

Всякому цветку должно быть место под солнцем, и пусть американцы и дальше развивают свой джаз, пусть продолжает звучать неаполитанская песня, пусть в Андалузии продолжают танцевать фламенко, а в Аргентине танго, пусть в Швеции продолжают играть на волынке, а в Грузии на зурне. Только всячески развив свои национальные культурные традиции, народ может противостоять натиску космополитической массовой культуры и сохранить свое лицо, свою душу. Замечательно, что чуть ли не вся Эстония время от времени принимает посильное участие в певческих праздниках. Прекрасно, что в Грузии дети посещают уроки народной песни. Это живые примеры действительно внимательного отношения к национальной музыкальной культуре. В таких условиях во многом сглаживается вредное влияние масс-культы. И уже не столь опасны В. Леонтьев, поющий про «неувядающий канкан» (танец с неприличными телодви-

жениями) и «хозяйку кабаре — судьбу», и А. Пугачева, кричащая с экранов телевизоров «Я тебя хочу!» (?).

Эстония, Литва, Грузия, Армения сегодня могут служить нам примером бережного, сыновнего отношения к культурным традициям матери-Родины. К сожалению, наша русская народная песня долгое время явно находилась в небрежении. По радио из года в год прокручивалось лишь несколько десятков народных песен, в то время как в одной только Области Войска Донского бывало их около четырех тысяч! И лишь в 1962 году в Волгограде писатель Борис Екимов издал относительно большим тиражом небольшой сборник «Песни донских казаков». Нужны, ох как нужны такие «областные» песенники и обязательно с нотами, ведь многие мотивы успели забыться! Нельзя же держать народ на постоянной эстрадной «диете». У нас, к сожалению, сегодня почти утеряна даже традиция солдатской народной песни. И песни, создающиеся теперь в действующей армии, нередко представляют собой простую переделку эстрадных шлягеров (сами шлягеры все же не очень-то поют). А ведь русские воинские песни были, по отзывам специалистов, одними из лучших в мире. И сегодняшняя популярность телевизионного конкурса солдатской песни свидетельствует о глубоком интересе к ней.

На глубокую неудовлетворенность людей эстрадными песенками-однодневками указывает, в частности, довольно бурное развитие так называемой самодеятельной песни. «Волною праздных слов несет с эстрад гремящих. А люди у костров поют стихи все чаще», — писал поэт Юрий Воронов. Конечно, самодеятельная авторская песня народной песни заменить не может. Как не может заменить эта песня в основном с помощью магнитной ленты и сольного исполнения. И все же нужно приветствовать само стремление людей к душевному общению посредством музыки и песен, чего развлекательная эстрада дать не в состоянии. Но при этом следует сразу договориться о том, что из огромного количества авторских песен допустимо относить к области искусства. А то ведь того и гляди объявят искусством пошлые песенки, исполняемые А. Розенбаумом, а уж его беспомощные куплеты, исполненные поддельной «белогвардейской р-р-романтики» (вроде «Ах, господа! Как хочется стреляться (!) среди березок (!) средней полосы (!?)») и выявляющие полное непо-

нимание автором духовного мира русского офицера, запутавшегося в сложностях революционного мира, кто-то и вовсе может причислить к «сословию» русского романа.

Как бы то ни было, но, несмотря на постоянное давление масс-культы, проникающего к нам с Запада через эстраду, кино, телевидение, массовую беллетристику, наш народ сохранил в себе достаточно сил, чтобы продолжать сопротивление. Мы часто увлекаемся модными новшествами, успеваем наломать дров, но потом, слава богу, остываем и начинаем вникать в суть происходящего, исправлять собственные ошибки, вместо срубленных начинаем высаживать новые деревья (были бы саженцы!).

Мы позволили разрушить великое множество памятников истории и культуры, но теперь лучшие из нас безвозмездно работают на восстановлении уцелевших исторических зданий.

Мы позволили ретивым сторонникам «всего нового и прогрессивного» переименовать все и вся, но теперь начинаем, пусть со скрипом, потихоньку восстанавливать историческую истину.

Мы восторгались появлением рукотворных морей, забывая о том, что оставались на дне их целые города и сотни и тысячи деревень, но вот, собравшись всем миром, сумели приостановить «проект века» по переброске рек.

Мы под предлогом «прогресса» уничтожали наши исконные сельские поселения, рушили исконный деревенский образ жизни, но теперь ищем пути возрождения нашего села.

Мы — живая, здоровая нация, но доколе же мы будем повторять старые ошибки и замечать грозящую нам опасность лишь тогда, когда не заметить ее уже нельзя? Доколе же мы будем тратить огромные силы на восстановление разрушенного, на исправление ошибок вместо того, чтобы постараться избежать самих ошибок? Не лучше ли защититься от угрозы заранее?

Не пора ли каждому гражданину нашей страны понять, что увеличение удельного веса массово-культурных развлечений в нашем досуге — не просто отражение общемирового процесса усиления воздействия массовой культуры на жизнь общества? Против нас ведется настоящая «культурная война»: давление масс-культы

преследует вполне определенную цель. Цель эта — духовное подчинение нас как народа и государства.

Понимая, что военной силой едва ли возможно когда-либо справиться со страной, обладающей огромными военными возможностями и не раз обращавшей в прах орды завоевателей, люди в уютных кабинетах международных «клубов по интересам» стали все чаще обращать свои взоры к «мирным» средствам для достижения превосходства над нами.

Видя, что мы сейчас по-настоящему взялись за устранение неполадок в нашем народном хозяйстве, и понимая, что надежды на экономическую победу над нами постепенно теряют под собой почву, наши духовные противники, идейные враги станут все более усиливать свой культурный, точнее, антикультурный натиск. В этих условиях нам следует быть особенно внимательными по отношению к непрекращающимся попыткам нашего духовного порабощения нынешними претендентами на руководство миром. И прежде всего к насаждению масс-культы, лишаящего человека чувства стыда, не только нравственного, но и художественного.

В самом деле, ну не стыдно ли, например, молодому русскому, славянину, наследнику мощной государственности и великой культуры, брать пример в одежде и вкусах с какой-нибудь уличной шпаны из чикагских или лондонских пригородов? Ну не стыдно ли ему, презрев свою национальную музыку, сходить с ума от грохота современных тамтамов и истошных воплей современных «цивилизованных» дикарей или «балдеть» от навязчивого механического однообразия слащавых мелодий «диско»? Кстати, сверхцивилизованные, экономически высокоразвитые японцы, тем не менее, крепко держатся за свои культурные традиции. У них, например, самые выдающиеся актеры получают статус «человек — национальное сокровище». Мы же наш фольклор даже толком не издали, Малый театр наш — уже давно не «Дом Островского».

Единственным противоядием здесь может служить глубокое знание отечественной истории и культуры, понимание самобытности нашего развития. Так что дело прежде всего за составителями школьных программ по истории, литературе, музыке. Дело за издательскими работниками, призванными обеспечить читателей нужным количеством и исторических сочинений Н. М. Карамзина и В. С. Ключевского, и достоверных исторических романов, например,

Д. Балашова или В. Пикуля, и, конечно, настоящей художественной литературы. Дело за работниками театра и кино, телевидения и радио, концертных организаций — это ведь они создают сегодня нашу культурную «среду обитания».

Дело, наконец, за всеми нами, гражданами великого государства, обладающего (пока обладающего) великой культурой и исторической традицией. Пока не поздно, надо действовать.

У нас нет выбора: культурная война уже началась.

**КУДА ИДЕМ?  
или  
«ТРЕТИЙ РАДУЮЩИЙСЯ»**

За музыкой древние греки признавали первенство среди остальных искусств. Пифагорейцы две с половиной тысячи лет назад разработали систему моральных предписаний и учение о катарсическом (очистительном) воздействии музыки на человека. Для жителей идеального государства Платон допускал только религиозные гимны и военные марши — из-за разнузданности нравов и чересчур большой склонности у людей к размягченности. Ну а что сегодня? Увы, далеки мы нынче от воззрений древних на музыку, которая служит, как заметил А. Ф. Лосев, «просветлению самого и н с т и н к т а жизни». В самом деле, как уважаемый читатель расценит ситуацию в нынешней музыкальной жизни столицы, когда редко-редко в зал консерватории распродаются все билеты? Неужто классика в массовом сознании «омузеивается», а на первые роли в культуре претендует индустрия развлечений? Послушаем, что скажет об этом человек, вкусу которого может довериться как любитель Моцарта, так и поклонник «тяжелого» рока.

Споры о роке, о классике у нас пахивают «дурной бесконечностью», и часто так происходит потому, что мы некорректно разделяем музыку на серьезную и на «легкую», развлекательную. Первая выражает то, что философ М. Бахтин удачно назвал «большим временем». То есть духовные субстанции человека. Причем независимо от стиля, будь это барокко, романтизм, модерн. Музыка «легкая» — легкая для восприятия. Соприкосновения ее с личностью узки, она не в состоянии объять мир человека. Впрочем, это и не входит в ее задачи, — таково мнение народного артиста РСФСР профессора Московской государственной консерватории Игоря Семеновича Безродного. В самом деле. Будь иначе, «легкая» музыка умерла бы за ненадобностью, а не бытовала по крайней мере параллельно с серьезной. Следователь-

но, рок не мог появиться на пустом месте, он пришел в мир пусть после маленькой во времени эпохи, когда моему деду, моим родителям так необходимы были искренние слова о «простых» чувствах — любви, надежды, верности. О том, что во многом определяло их частную жизнь. Об этом пели французский шансонье 20-х годов, К. Шульженко в 30—50-е. Массовую популярность эти песни обрели еще и потому, что были близки к традиции народной песенной культуры. И я не уверен, что с нами произошли метаморфозы в понимании собственных чувств: Пиаф, Азнавур, Жильбер, Утесов, Шульженко пели о том, что и сегодня для меня, сорокалетнего, или соседа за стеной, которому двадцать, важно. Хотя мы оба под властью индустриальной культуры, и музыка, что традиционно была средством общения друг с другом, с природой, становится средством сообщения. Странно, что об этом приходится говорить сегодня самим себе. Уж если мы спохватились и хотим наверстать упущенное в масс-культуре и повторяем давно пройденный путь Запада, не худо вспомнить трезвые голоса западных философов, культурологов, много сделавших для осмысления феномена рок-музыки. Так, еще в 1964 году известный исследователь культуры и искусствознания член Французской академии Этьен Жильсон выступил с философским анализом понятий, которые в середине 60-х годов стали определяющими для большинства интеллигенции США и Старого Света, — «массовое общество», «массовая культура», «средства массовой информации». «Механически воспроизводя колебания воздушных волн, машина пресекает общение между человеком и человеком вокруг музыкального действия, десоциализирует его и дегуманизирует. Я отрезан от музыкантов, как они отрезаны от меня. Я сижу у себя в комнате, не в концертном зале; они играют для микрофонов среди искусственной тишины звукозаписи, играют без публики, непосредственный отклик которой их поддерживал бы и от одного присутствия которых у них захватывало бы дух; поскольку они играют уже не для кого-то определенного, они играют ни для кого. Будучи свободной от непосредственного одобрения слушателей, машина музыкальной промышленности начинает вариться в собственном соку, дело оценки попадает в руки сомнительной элиты, и мало чего стоящий музыкант-новатор может навязать себя публике путем настойчивого повторения своих опусов на радио и ТВ», —

говорит ученый. Отсюда Э. Жильсон делает мрачноватый вывод: не нужны более музыкальные общества концертных залов, посещение которых для многих из нас было праздничным ритуалом; их «заменит социальная пыль разрозненных индивидов, готовых дать поглотить себя грандиозному массовому обществу, которое облучит их какой нужно музыкой и научит чему надо». Но тогда что помешает мне и в жизни уподобиться слушателю грампластинки, где «музыка вовсе не музыка, распространяемая по воле функционеров, которые далеко не музыканты?» Во всяком случае опасность выхолащивания всякого реального человеческого содержания ходит за нами по пятам.

Можно согласиться с И. С. Безродным, что параллелизм классики и развлекательной музыки есть. Однако «легкая» музыка сегодня совсем не то, чем она была вчера. Не только стиль ее стал более жестким. Упростился язык. Чтобы выделиться, исполнитель готов применить все способы — до эпатажа, откровенного цинизма. Действует ли это на слушателя? Конечно. Простота масс-культуры, легкость восприятия подменяют искусство ширпотребом. И вот уже незаметно становится само собой разумеющимся — большая аудитория решительно предпочитает всевозможные виды «легкой», эстрадной музыки. И зря обиделись на критика Владимира Бондаренко, заметившего, что «ключи к человеку уже в руках у индустрии развлечений». Похоже, становится обычным делом отказ администрации областных филармоний принять пианиста, скрипача. А то и сорвать запланированные гастролы. При этом музыканту готовы заплатить «неустойку» (!). Лишь бы не приезжал. Объяснение простое. Нужно хлопотать, чтобы публика пришла на концерт. Нужно выполнять финплан. А для этого выход простейший — пригласить среднего пошиба рок-группу.

Признаком дурного тона стало говорить «в принципе» плохо о кооперативах. В принципе я ничего против и не скажу. Но пусть читатель подскажет мне адрес какого-нибудь кооператива, занимающегося принципиально только организацией концертов классической музыки. Мне знаком лишь сыктывкарский «Камерата». Существовал он около полугода. Пригласил в Коми АССР несколько коллективов и исполнителей. Едва сводил концы с концами, держась на энтузиазме руководителя. Сейчас образуются кооперативы при филармониях. Гоняются за

полусамодетельными популярными рок-группами. Неплохо зарабатывают. Многие, наверное, запомнили газетную информацию об ограблении женщины, собиравшейся передать заработок в 72 тысячи рублей рок-артистам. Как-то неудобно думать, по скольку «на брата придется» из этих тысяч. И стыдно сказать, какая ставка у солистки Ленконцерта, всю жизнь, с пяти-шести лет занимающейся Бахом, Чайковским, Прокофьевым, участницей и лауреатом всесоюзных и международных конкурсов... От одиннадцати с полтиной до пятнадцати рублей за концерт. Казалось бы, чего проще по таким ставкам платить рок-музыканту, а нашей лауреатке пусть не из тысяч, из сотен — справедливо же, кесарю кесарево...

И вот с тревогой спрашиваешь себя: «Почему же не сумела в наше время постоять за себя классика? Почему Бах, Бетховен, Мусоргский не стали духовной пищей народа?» Во-первых, отвечают музыковеды, классическое искусство и в прошлом никогда не было и не могло стать достоянием подлинно массовой аудитории. Оно требует и всегда требовало не только определенного уровня образования, как общего, так и музыкального, но и больших нравственных усилий, напряженной работы души. Во-вторых, поклонники масс-культуры идут по пути наименьшего сопротивления, навстречу музыке, которая входит в их жизнь вместе с модами и веяниями века. И в-третьих, эстрада и рок-музыка получают исключительные преимущества не только в молодежной среде как акт протеста против «скучного, пошлого, дурного» мира взрослых, но и в программах радио и телевидения. Часто ли мы слышим, что подобная политика в области музыкального воспитания — глубокое заблуждение? Увы, начиная с детского сада и кончая вузом, мы воспитываемся в духе приспособления к готовым шаблонам массового стадного вкуса, и каждое новое поколение пополняет аудиторию массовых зрелищ, толпу, поклоняющуюся идолу моды и так называемого прогресса. Положа руку на сердце, многие ли из нас, бывая на симфоническом концерте, станут переживать как некий празднично-магический ритуал момент, когда поднимется оркестр, приветствуя дирижера, потому что он и есть «тот маг, от жеста которого возникнет красота; он пожмет руку концертмейстеру — соло скрипке, и это будет похоже на заключаемый между ними мистический брак». Музыка несет в себе чудо, но, согласитесь, как-то

странно слышать сегодня утверждение философа, что она неотделима от еще другого чуда, чуда рождения народа. «Что такое народ,— спрашивал некогда святой Августин,— как не собрание людей, объединенных общей любовью к одинаковому благу?» Музыка и объединяет людей любовью к красоте. Легко, конечно, усмехнуться при подобном рассуждении... Гигантский процесс технизации проник во все поры нашей общественной и частной жизни. Многие считают на полном серьезе, что театр, концертный зал становятся анахронизмом, а музыка XVII—XIX веков воспринимается как музейный экспонат. Стихия городской жизни предполагает шкалу иных цен и ценностей, чем зал филармонии. Не надо быть пророком, чтобы объявлять: если не остановить разрушение традиционных механизмов «культурной защиты» от агрессивности масс-культуры — фольклор, классику, где четко прослеживается понятие **нормы**, то мы очень скоро можем превратиться в **нацию потребителей**. Музыка, основанная на национальных и мировых традициях, делает нас тоньше, богаче, масштабнее в интеллектуальном и душевном плане — об этом нам скажут в любой лекции «по месту жительства», посвященной эстетическому воспитанию. Однако отдаем ли мы себе отчет, что катастрофически мало носителей подлинного искусства, которые отстаивают его перед лицом современного нигилизма? «Нигилизм в наиболее общем плане определяется обычно как отрицание ценности и смысла за совокупностью сущего. Отрицается целесообразность, закономерность, направленность в мире — и это входит в классическое ницшевское определение: «Что означает нигилизм? — Что высшие ценности обесцениваются. Отсутствует цель; отсутствует ответ на вопрос «зачем?». Нигилизмом может оказаться религия, если за ней реально стоит бегство от действительности, мстительное отношение к бытию и подобные моменты нигилистического комплекса», — замечает филолог В. Биbihин, размышляя о том, как ставятся проблемы выживания нравственной, философской, политической, художественной культуры на Западе перед нигилистической угрозой. Честно признаемся: разве подобная проблема не стоит у нас? Если на наших глазах разрушается то, чем человек жив: любовь, вера в добро, в силу покаяния, в семью как «малую церковь», в родственность с природой — разве это не сигнал об опасности? В мире все взаимосвязано: если загряз-

няется среда обитания от звукового и видеозагрязнения, трудно уберечь и душу. Произошел какой-то сдвиг в нашем сознании, если мы, например, способны рассуждать о психоделическом роке, появившемся лет пятнадцать-двадцать назад, и не задумываемся над тем, что само это понятие взято из психиатрии — психоделики вызывают зрительные, осязательно-сенсорные галлюцинации, кошмарные сновидения. Когда размышляешь над всем этим, становится не по себе. Ясно, жизнь не развивается в координатах некоей конфуцианской неизменности, и слава богу. Но как все-таки быть с тем, что мы все меньше ощущаем связь с национальной жизнью, с почвой, которая размывается под напором массовой культуры? Недавно слушал в телепередаче признание довольно популярного композитора — на вопрос, любит ли он классическую музыку, ответил: «Да, иногда слушаю...» В зале сидели молодые ребята. Грустно было наблюдать, как равнодушно сообщал им создатель шлягеров о своих «привязанностях» к классике...

«Культура есть среда, растягивающая и питающая личность, — писал выдающийся мыслитель Павел Флоренский. — Но если личность в этой среде голодает и задыхается, то не свидетельствует ли такое положение вещей о каком-то коренном «не так» нашей жизни?»

Современное массовое искусство, как правило, заявляет о претензиях, которые принципиально не могут быть реализованы, поскольку не располагает соответствующими средствами. Что я имею в виду? В конце 60-х — начале 70-х годов в Европе и Америке необычайной популярностью пользовалась рок-опера английского композитора Эндрю Ллойда Уэбера «Иисус Христос — суперзвезда». Она была поставлена в Нью-Йорке, вышел двойной диск. За эффектными сценами незамысловатого сюжета трудно было почувствовать трагедию и величие личности, оказавшей определяющее влияние на развитие мировой цивилизации; а ритмы рока не давали возможности «вытащить» смысл происходящего сегодня, с современным человеком. Что хотят лидеры западных рок-групп? Они охотно объясняют: «Наши усилия направлены на то, чтобы управлять волею и мыслью людей». Группа «КИСС» внушает: «Я повелитель пустыни, я ваш железный человек, встань на колени перед богом рок-н-ролла». На сцену выходят, чтобы прославить сатану, проповедовать кровосмешение или порнографию.

...Студентам филфака МГУ показывали фильм «Стена» Роджера Ватерса, участника «Пинк Флойда». Полтора часа автор пытается изобразить психическое состояние героя, чье сознание разрушается, поскольку ни внутри себя, ни в мире нет опоры. В калейдоскопе событий угадываются реалии сегодняшнего дня, насыщенного предчувствиями Апокалипсиса, однако изобразительный ряд требует не эстетического, киноведческого подхода, а психоанализа. Натурально изображается распад физического и духовного в человеке. Подобная «эстетика» демонстрирует тупик рок-культуры. И отрадно, что здравый смысл западной общественности возобладал: события современной рок-музыки в сознании, скажем, англичан, французов или австрийцев — где-то на периферии. Сыграли роль работы философов, психиатров, социологов, духовенства с критикой феномена рок-н-ролла. Признаюсь, когда в первый раз довелось прочитать брошюру канадского автора Жан-Поля Режимбаля о рок-н-ролле как насилии над сознанием и душой молодого человека, стало несколько не по себе. Что, рок в самом деле виновник трагедии самоубийств? Сходен по силе воздействия с наркотиком? Его ритмы бесоодержимые, сатанинские?! Пошел к специалисту-медику с этой работой.

— Я не сведуща в области оккультных наук, однако то, что касается психофизического воздействия рока, по-моему, верно, — сказала кандидат медицинских наук нейрохирург клиники НИИ нейрохирургии имени Н. Н. Бурденко Людмила Александровна Гордеева. — Да, собственно, это вполне очевидно, стоит понаблюдать за подростками во время концерта рок-группы...

В музыке исключительную роль в «раскачке» эмоций играет ритм. Помню, как поразил английский фильм двадцатилетней давности. Точнее, не сам фильм, а второстепенный эпизод, связанный как раз с воздействием ритма на поведение человека. В кадре спокойные, даже безмятежные лица. Звучит песенка, нежный голос поет о любви к родине, вызывая ностальгические воспоминания британской пары о родительском доме — он и она очутились в Германии 30-х годов... Но вот голос становится напряженнее, меняется тональность. Лирическая мелодия превращается в маршевый ритм, который захватывает людей, они вскакивают, выбрасывая вперед руку в ненавистном всем нам жесте. И ты, сидя в зале, вдруг чувствуешь, как и сам поддался этому ритму, — ты

напряжен, тревожно замерло сердце... В первый раз я тогда стала свидетельницей особого — в идеолого-психологическом ключе — воздействия музыки. Толпы людей, особенно молодежи в нацистской Германии, ничто, кроме идеологии, не «склеивало» в массу, готовую на все ради «великого фюрера», «великой Германии». Музыка может стать мощным инструментом политики, если знать элементарные законы психофизиологического воздействия...

Показателен в этом смысле стиль «хеви метл». Пульсация бас- и ритм-гитары, ударника, вызывая психическую реакцию организма, ускоряет сердцебиение, увеличивает содержание адреналина в крови, вызывает тошноту, сужение сосудов головного мозга, который подвергается волновым сигналам — звуковым, магнитным, световым. Вследствие этого влияния мозг изменяет режим работы.

В современном рок-концерте применяется стробоскоп. С его помощью получают световое излучение, в котором движение исполнителей в восприятии аудитории замедляется. Определенное чередование света и темноты приводит к ослаблению чувства ориентации, замедлению рефлексов. Например, стробоскопический свет с частотой 6—8 герц вызывает потерю глубины восприятия. С увеличением частоты чередования до 25 герц можно потерять способность к ориентации, поскольку вспышки света интерферируют с мозговыми альфа-волнами.

Технические средства позволяют «напитать» песню ультра- и инфразвуками. При этом электронные шумы, бит ЭМИ-ударника, бас-гитары, голос, усиливаемый мощными динамиками, использование низких частот (120—140 герц), высоких — до 2 тысяч герц способно ввести слушателя в состояние, сходное с тем, что случается у потребляющего наркотик. «Хард метл», несомненно, вреден с биофизиологической точки зрения, поскольку ведет к перенапряжению нервной системы. Подросток испытывает эйфорию, галлюцинацию, истерические, психопатические состояния, энергия ищет выхода в стихийных неконтролируемых поступках. Интенсивность звука на рок-концертах порой доходит до 100—120 децибел. Напомню, для человека допустимый порог равен 55 децибелам. Слух у молодых меломанов нарушается, тогда как подобные нарушения свойственны, как правило, пожилым людям. Стоит задуматься: природа тысячелетия создавала уникальный орган для восприятия изумительной

красоты звуков — шелеста листвы, журчания ручья, трелей жаворонка, шуршания гальки и плеска воды, а также гармонии божественной музыки Баха, Моцарта, Чайковского... — и этот орган разрушается в одночасье. И практически не восстановим. У рокоманов чаще наблюдаются сердечно-сосудистые заболевания, нарушения обмена веществ.

Итак, похоже, фантастическая «Популярная мелотехника» известного итальянского писателя Томмазо Ландольфи оказалась пророческой? В новелле рассказывается, что звуки могут представлять опасность как для слушателя, так и для исполнителя, способны весить тонны, вызывать рвоту, испускать зловония и даже... разрезать человека пополам! Что же получается? Если современная массовая культура немислима без технического оснащения, то можно ли говорить, что искусство подобно технике будет все более усложнять свои средства, отбрасывая при этом средства классиков как якобы устаревающие? Аналогия для многих из нас соблазнительная, потому что мы ведь, чего греха таить, полагаем, что именно рок-музыка, вообще авангард, говорит нам о современном то, что Бах, при всей его гениальности, сказать не мог, в силу «ограниченности» своего времени. Может быть, это так, если речь о динамизме современной жизни, стрессах, космических скоростях и т. п. атрибутах конца XX века. Однако тут, по-моему, папахивает, так сказать, временным расизмом: считается, что мы знаем о мире больше, чем наши предки. Тогда как к истории искусства неприменима категория «прогресса», которая связана с развитием науки, вообще цивилизации. По мысли музыковеда О. Т. Леонтьевой, родившийся в XVII веке И.-С. Бах нисколько не «прогрессивнее» древних образцов музыкального творчества народов мира, а Бетховен нисколько не выше Баха. Иные композиторы нашего времени шли по пути «скоростного» развития и усложнений музыкального языка, стараясь «не отстать» от достижений научно-технической революции. Они уподобили процесс развития средств музыкальной выразительности течению технического прогресса вообще и оказались... перед фактом дегуманизации музыки, ее обесчеловечения, бездуховности. Присмотритесь к историческому культурному наследию. Искусство по определению должно давать духовные ориентиры. Вспомним еще раз Павла Флоренского. Еще в 1918 году он высказал глубокую и, как

оказалось, архисовременную мысль о кризисе культуры: условие **личности** есть единство умного и чувственного, духовного и телесного. Такое условие хотят найти в **культуре** — поскольку она мыслится не выветриванием святынь, но первичным и самодовлеющим миром ценностей. «Что же такое, в самом деле, культура? Это — все, решительно все, производимое человечеством. Тут мирная Гаагская конференция, но тут и удушающие газы; тут Красный Крест, но тут и обдавание друг друга струями горячей жидкости... Тут Евангелие от Иоанна, но тут же люциферическое евангелие Пайка». Этот ряд «соответствий» куда как легко продолжить в наше время. В одной плоскости культуры находятся великая живопись эпохи русского возрождения и настенные календари с изображениями пляжных девиц, землетрясение в Армении и хоккейный матч, тревога по поводу заражения детей СПИДом и эйфория по поводу очередного конкурса красоты... Вернусь к размышлениям П. А. Флоренского о том, как в плоскости культуры отличить церковь от кабака или американскую машину для выламывания замков от заповеди «не укради» — тоже достояния культуры. Как в той же плоскости отличить Великий покаянный канон Андрея Критского от произведений Маркиза де Сада? Все это равно есть в культуре, и в пределах самой культуры нет критериев выбора, критериев различения одного от другого... Для определения истинных ценностей мыслитель предлагает выйти за пределы культуры, чтобы встать на точку зрения, откуда можно бы сравнить что есть что.

Спросим себя: выполняет ли современное массовое искусство, тот же рок, эстетическую задачу восстановления в человеке человеческого, возникает ли здесь эстетика, которая соответствовала бы социальному и нравственному идеалу общества? Что масс-культура несет нового по сравнению с классикой, с народным искусством прошлого, которое всегда выражало чувство меры, гармонии, за ним всегда и исполнитель, и слушатель находил идеал. Не буду спорить с тем мнением, что рок-музыка приближает нас к современности, что в ней наиболее полно отражен динамизм современной жизни или что рок-музыка имеет революционизирующее значение по отношению к нормам прежней развлекательной эстрады. Но не странно ли, что мы не замечаем очевидных вещей? Почему, например, такой авторитет в области музы-

ки, как доктор искусствоведения, лауреат международной премии Роберта Шумана Д. В. Житомирский, не может публично высказать мнение о том, что рок-музыка на деле фанатично отрицает традиционные идеалы классики, где проявляется нравственная и эстетическая дисциплина; общительность соединяется с благородной сдержанностью; и вот это отрицание — тревожный симптом происходящих в самом человеке разрушений, которые являются частью экологической трагедии нашего века. Уважаемому специалисту обычно отказывают в публикации статей с критикой рок-музыки на том основании, что она лишь вызовет раздражение молодежи. А в то же время мы упорно пропагандируем и распространяем дискотеки по городам и весям страны. Между тем об этой форме времяпровождения, впервые появившейся в начале 70-х годов в США, американские газеты писали без особого восторга. Констатируя увеличение диско клубов, печать отмечала, что громкая музыка, цветовые эффекты вредны для подростков. Снова вспоминаю разговор с нейрохирургом Л. А. Гордеевой.

— Несколько лет назад, когда моя дочка пошла на дискотеку, я однажды заглянула туда. Вы знаете, это пытка для ребят, только неосознаваемая ими. Слепящий свет, мощный звук не дают сосредоточиться. Может быть, мало кто знает, что «звуковое давление» воздействует на все органы, а не только на слух. Так, из коры надпочечника выделяется кортизон, который ослабляет печень, она с трудом выводит из организма вредные вещества, а среди них те, что ведут к раку. Очень вредна такая музыка для несформировавшегося еще мозга, а нарушенные (и разрушенные) структуры его не восстанавливаются...

— А как же аргумент в оправдание такой формы досуга, как борьба с гиподинамией?

— А вы взгляните на юные лица на той же дискотеке или во время рок-концерта... Думаю, подобный аргумент исходит от социально безответственных людей.

Мы ведь ломимся в открытую дверь, когда говорим о роке как о феномене воздействия на человека, сходном с воздействием алкоголя, наркотика. Об этом открыто говорят на Западе политики и социологи, писатели и психиатры, общественность. Исследователи насчитывают десятки психоэмоциональных травм, которые получает юный, как правило, слушатель рока. Среди них рефлекторная утрата

способности к сосредоточению, нарушение памяти, мозговых функций, нервно-мышечной координации, депрессивные состояния, доходящие до невроза и психоза. Наконец, склонность к самоубийству и убийству, усиливающаяся при длительном слушании рок-музыки. Причем речь о массовых заболеваниях, а это не менее серьезно, чем гибель природы или алкоголизация населения. Социологи подсчитали, что подросток наш слушает музыку около трех часов в день. Если учесть, что индустрия развлечений все более превращается в идеологию, управляющую молодежным сознанием в масштабах страны, то надо честно признать: целое поколение соотечественников вырастает в беспамятстве. Любое общество заинтересовано в здоровом потомстве. Недаром гласит пословица: «Разложите молодежь — вы победите нацию». Между тем искусственно подогревается интерес к приезжим рок-звездам, заметно потускневшим на небосводе западной массовой культуры, поощрительно отношение молодежных массовых изданий к тому, как у нас копируют стиль, течения рок-музыки, тогда, как считают некоторые специалисты — и практики, и теоретики, — рок нужно не копировать, не развивать, а **преодолевать**. Иначе мы в самом деле окажемся в положении ученика колдуна, вызвавшего духов, но не сумевшего ими овладеть и погибшего.

Как справиться с «чарами колдуна»? Вопрос о такого рода «творчестве» ставил еще русский философ Сергей Булгаков в 1914 году: одержимость — это смерть для искусства; красота выходит «безобразна, бесславна, не имущая вида», тогда как подлинное искусство и творчество неотделимо от красоты, ею порождается, ею живет. Оно влюблено в мир, в природу, в человека... Можно вспомнить мысль американского писателя Гарднера: «Я убежден, что, когда прозвучит сигнал тревоги, хорошее искусство одолеет».

У нас есть, так сказать, «предпосылки», чтобы одолеть. Мы имеем высокопрофессиональную музыку, она собирает горячо заинтересованную, но узкую в масштабах страны аудиторию. У нас есть любители классической музыки, фольклора, прекрасные самодеятельные коллективы, владеющие традициями народного музицирования. Что же, запретить рок-музыку, мода на которую властвует над всеми музыкальными течениями?

Это путь наименьшего сопротивления, считает канди-

дат искусствоведения О. Т. Леонтьева, автор работ по современному музыкальному авангарду. Задача людей, которых у нас называют «работниками культуры», в том, чтобы методами воспитания, методами пропаганды, составлением радио- и телепрограмм, регулированием нотных изданий и контролем над производством грамзаписей и кассет создать такую **музыкально-культурную** атмосферу, которая помогла бы молодым любителям музыки сформировать вкус, воспитать способность критически мыслить. Тогда-то, относясь к чужой культуре с уважением, они будут беречь и свои традиции. Другого выхода просто нет.

А помните, как одно время наша печать, телевидение популяризовали «уроки Кабалевского» как выдающееся достижение советской педагогики? Вспоминаю уроки пения в школе. На слух разучивали песенку про чибиса, «Широка страна моя родная» и «Взвейтесь кострами...». На доске учительница чертила мелом нотную линейку и ставила нотные знаки, заглядывая в тетрадку...

О многом нам с вами и не нужно было бы сегодня говорить, будь система музыкального воспитания в стране совершенной. Основа его — народная культура и классика. Другого просто нет. Однако это требует труда и труда. Студенты консерватории идеальные, так сказать, носители музыкальной культуры, но их абсолютное меньшинство среди молодежи. А первичное или начальное музыкальное образование в стране — в плачевном состоянии!

Столь неуклонно и непререкаемо внедрявшаяся минпросом долгие годы «программа Кабалевского» направлена была на пассивное заучивание детьми немногочисленных и часто весьма сомнительных по своей музыкальной ценности песенных образцов. Программа была рассчитана «на урок пения» чаще всего в условиях тесного класса, где в лучшем случае дети получали готовые «образцы» музыки через звукозапись или расстроенное пианино, при этом пассивно воспринимая предписанное к слушанию. Педагоги не то что не владеют современными методами музыкального воспитания — они не слышали ни о системе японца Судзуки, основанной на коллективном практическом музицировании, ни о системе Карла Орфа, западногерманского композитора. Эта система широко распространена во многих странах, в том числе и социалистических. Основана она на материале

музыкальной этнографии народов мира, рассчитана на живое творческое инструментальное и вокальное музицирование детей. Оно развивает в них природную естественную музыкальность. А это и есть первое условие охраны «внутренней среды» человека от вредоносных загрязнений.

Надо поскорее избавиться от принудительного ассортимента серых, нарочито инфантильных и назойливо дидактических «детских» и «школьных» песен, которыми закрывают ребятам путь к народной мировой музыкальной культуре. Известно, что простым назиданием, дидактикой нельзя научить профессиональным навыкам, заложить нравственные основы. Все это достигается желанием, что, кстати, было свойственно народу и на чем, собственно, строилась трудовая этика.

Мало ценим и достижения в отечественной музыкальной педагогике. В Литве, например, работает Эдуардас (Педагогический институт, г. Шяуляй). Он написал учебник музыки для школьников, который был бы хорошим подспорьем не только для литовских учителей. А недавно услышал о челябинце В. А. Жилине, который сумел создать интересную и эффективную методику, пользуясь русскими народными инструментами в сочетании с некоторыми основами музыкально-педагогической системы К. Орфа.

...Пишу все это и ловлю себя на мысли, что спорить-то вроде не о чем — чего же утверждать очевидные вещи! Не могу отделаться от впечатления, что слишком долго затянулся спор о том, нужна ли рок-музыка — не нужна рок-музыка. Так мы можем «проговорить» отпущенное нам всем время для дела и растворимся в стихии говорения, потому что так легко впасть в соблазн необходимости спора, который превращается в «дурную бесконечность». Но это-то в лучшем случае. В худшем получается то, о чем по другому поводу заметил член-корреспондент Академии наук СССР С. С. Аверинцев: «Когда люди перестают чувствовать себя не только разделенными, но и объединенными ситуацией спора, как занятия человеческого, когда они окончательно и безнадежно разучиваются понимать друг друга, они сами, по своей воле уступают все свои позиции и в придачу к ним все свои моральные права — «нелюдям». А уж те приступят к делу, что называется, без дураков, те наведут порядок — свой порядок; и ужас будет в том, что лю-

дям даже не на что будет жаловаться. Все по заслугам».

Такой «нечеловек» может соглашаться и с «нами», и с «ними». Его обычно называют «терциус гаудэнс», в переводе с латинского «третий смеющийся»; третье лицо, извлекающее выгоду из борьбы двух противников.

## РОК И ФОЛЬКЛОР?

Защитникам «рок-культуры» не откажешь в смелости, умении отвоевывать все новые и весьма высокие рубежи в средствах массовой информации, вести наступательную полемику со своими оппонентами. «Собеседник» № 50 (декабрь 1988 г.) не просто публикует статью автора книжки о советском роке («Снова в СССР») Артема Троицкого, но и представляет его как «известного музыкального критика». Психологический расчет верен. Под гипнозом подобной аттестации автора читатель не устоит, примет все, что ему предложит «известный музыкальный критик». К тому же критик предлагает вести разговор «спокойно, со знанием дела». Спокойствие его, правда, шито белыми нитками, но полемику с авторами статей о роке в «Нашем современнике» он действительно ведет со знанием дела. Чтобы читатель не вздумал обратиться к аргументам В. Чистякова, И. Саначева, М. Дунаева, Б. Гунько, А. Чиркина, автор сразу же повязывает «Наш современник» с «сусловщиной и ждановщиной», а заодно и со СПИДом, с четвертым реактором Чернобыльской АЭС, нацистами Германии, аятоллой Хомейни и американским ку-клукс-кланом. Борзо пишет известный критик! Лихо! Цитируя, например, высказывание М. Дунаева, что Джон Леннон «сгубил свою душу в сатанинском служении», заявляет: «Из чего следует, что и советский исследователь верует в сатану. С чем его и поздравляю». А может быть, сатана в самом деле существует? Иначе кто бы помог А. Троицкому вполне здравую мысль перевернуть, перелицевать, поставить с ног на голову?

Все, кто против рока, — «враги народа». Ж.-П. Режимбаль — не «исследователь рок-культуры», а «хрестоматийный тип религиозного мракобеса». Следуя «логике» А. Троицкого, заявляю, что Георг Мендель не основоположник великого направления в биологии, а монах-реакционер и многое другое. Еще нужны примеры? Останов-

люсь только на одном выводе, сделанном психологами и социологами многих стран: рок порождает агрессивность. Для подтверждения данного вывода не надо далеко ходить за примерами, достаточно процитировать «известного музыкального критика»: «...суждения авторов «Нашего современника» о рок-музыке практически дословно совпадают с оценками ее мировыми мракобесами всех мастей...» Выплеснуть на страницах «Собеседника» столько тщетно сдерживаемой ярости и облечь ее в словесные формы обличительных речей конца 30-х можно только под воздействием рока.

Но, пожалуй, самым весомым доказательством несостоятельности антироковой волны, по мнению А. Троицкого, является то, что против рока выступал сталинский идеолог А. А. Жданов. В подтверждение приводятся цитаты. Среди них такая: «Цель рок-музыки — разрушение эстетического вкуса, деградация духовной сущности человека».

За моими плечами богатый и более чем горький опыт «жизни и творчества» в сталинско-ждановские времена. Вправе ли я в силу этого с ходу отрицать любую здравую мысль, высказанную в ту пору? Думаю, что нет. Хорошо известно, что многие выступления политиков готовились крупными учеными, деятелями искусства. К тому же, того, что эстетика рока — есть эстетика отрицания и разрушения, антикультура, не отрицают и многие идеологи рок-движения. Сошлюсь на одного из них.

Социолог информационно-вычислительного центра Эстонского гостелерадио Николай Мейнерт, приехавший в 1988 году со съемочной группой на рок-фестиваль в Новосибирск, утверждал, что поиски гармонии «утопичны, потому что в реальной жизни такой гармонии пока нет», что все мы дети «эстетики грязных улиц, очередей и переполненных трамваев» (Молодость Сибири. 1988. 29 апр. С. 9). Последовал вопрос корреспондента: «Ну хорошо, пусть человек с гитарой просто высказывает свою позицию. Но поглядите, как это действует на слушателей. Они визжат, вскакивают на стулья, лезут на сцену, готовы зал разнести. Они же в неменяемом состоянии! Недаром непомерное увлечение роком сравнивают с наркоманией». Н. Мейнерт полагает, что с наркоманией следует скорее сравнивать классическую музыку и диско: «Они уводят нас в мир чудесных грез и иллюзий», а рок «действует скорее отрезвляюще». На возражения корреспондента:

«Как можно сравнивать рок с классикой! Там культура, выпестованная веками, а здесь что? Субкультура, даже — антикультура, ведь она отрицает все, что было до нее прекрасного», — ответил: «Именно так». По его убеждению, у молодого поколения «совершенно иное мироощущение, и создает оно культуру, отличающуюся от прежней».

В моих папках несколько сот публикаций о роке. Остановлюсь на одной из них, претендующей на теоретическую углубленность. И, следуя призыву А. Троицкого, попытаюсь говорить спокойно.

В журнале «Знание — сила» (1987. № 3. С. 54—64) появилась весьма любопытная статья И. Смирнова «Фольклор новый и старый». Уже само название, особенно если учесть, что в статье идет речь о роке и фольклоре, вызывает недоумение. Из него вытекает, что рок и является «новым фольклором». Оставим за автором право высказывать парадоксальные суждения и не будем спорить. Но фольклор — прежде всего традиция. Традиция предполагает преемственность. Когда же «новое» уже в названии стоит впереди «старого», это предполагает отрицание старого, его разрушение. Сама структура названия «Фольклор новый и старый» последнему слову придает оттенок пренебрежительности и значение устаревший.

Это подтверждается дальнейшим ходом рассуждений автора. «В самом деле, — недоумевают И. Смирнов, — почему за народным искусством, как за реликтовым растением, нужно непременно снаряжать специальные экспедиции — в глухие деревни к древним старушкам? Разве в городах живет не народ?» (с. 54).

Простим автору полемическую запальчивость, он не может знать тонкостей собирательской работы. Раскроем «секреты». Фольклор собирается и в городах. Изучается. В глухие же деревни, к древним старушкам снаряжать экспедиции необходимо. Ибо эти глухие деревеньки — заповедные островки **народной духовной культуры**.

Я не случайно подчеркнул три последних слова. Фольклор, как явление искусства, вырванный из традиционной среды, утративший органическую связь с сельским укладом жизни, со стихийно-материалистическим мировоззрением крестьян, с нравственной атмосферой сельской общины, большой крестьянской семьи, неизбежно теряет значительную часть своей сути, дидактическую, информативную, нравоучительную и другие функции.

Наконец, народное многоголосие, традиционное хоровое пение — это высочайшее искусство, требующее многолетней школы. Такими школами были, а кое-где являются и сейчас, семейные и «соседские», «родственные» певческие группы. При переезде в города люди теряют возможность в новых условиях поддерживать жизнеспособность подобных групп, теряют искусство хорового пения. Песни любого села, записанные в одноголосном исполнении, дают лишь отдаленное представление о его песенной культуре. Это и заставляет фольклористов искать заповедные острова, глухие деревеньки.

По глубокому убеждению И. Смирнова, этого ни в коем случае не следует делать. «...Мы на практике — в печати, в быту — все чаще подразумеваем под фольклором то, — пишет он, — что следовало бы назвать **«этнографическими консервами»** (с. 54).

Одного этого выражения достаточно, чтобы любой редактор понял, что перед ним не серьезный исследователь, а «перекати-поле» — растение, лишенное корней. Что можно сказать об этом? Физически вполне возможно на могилах родителей танцевать канкан. Но возможно ли это нравственно? Судя по всему, И. Смирнов не испытывает при этом особых угрызений совести.

Более того, он стремится подвести под свои отцедейские идеи некий теоретический фундамент. К его услугам псевдонаучные послышки «известного культуролога» Л. Б. Переверзева. Опираясь на его «изыскания», автор приходит к выводу: «В культуре любого цивилизованного общества фольклорное и академическое («высокое», профессиональное) начала составляют два полюса. Поэтому и понять их легче всего через антитезу» (с. 54).

Автору явно неведомо, что именно такой точки зрения придерживались «культурологи» XVI—XVIII веков. Но я попросил бы его назвать талантливейших писателей, художников, композиторов, прославивших Русь в эти столетия. Можно назвать Ломоносова, Державина. Но русская литература, покорившая мир, началась с Пушкина, Кольцова, Гоголя, русская музыка — с Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, русская живопись — с Венецианова, Федотова, Васнецова, Репина, Сурикова и др. Эти деятели культуры известны во всем мире не только потому, что они воистину талантливые художники, а потому, что внесли в мировую сокровищницу культуры неповторимо русский вклад. Идущие впереди

них, к сожалению, не могли сделать подобного вклада, потому что оставались чаще всего эпигонами западной культуры, не были, даже самые талантливые, носителями национально самобытных поэтических, музыкальных, живописных традиций. Иными словами, растение, не имеющее глубоких корней, родимой почвы, неспособно породить достойный внимания плод.

И. Смирнов пишет о полярности профессионального и народного искусства. Подобное, к сожалению, возможно. Но только в том случае, если профессиональное искусство представляют «безродные Иваны», лишённые национальных корней.

Национальное неповторимо. Не берусь судить о его генетической предопределённости, но что оно входит в человека с молоком матери, бесспорно, общепризнанно. Допускаю мысль, что у народа широкой души, лишённого национальных предрассудков, на какое-то время выразителями его идеологии, его культуры стали обладающие высоким профессионализмом инонациональные литераторы, художники, композиторы. Это следует рассматривать как крушение национальных основ. Профессионализм не способен заменить, заместить основанные на культурных традициях, психологических особенностях народа национальные эстетические и нравственные ориентиры.

Возьмем музыку. Она представляет собой в истоках распетую национальную интонацию, в основе интонационности лежит обусловленное культурно-историческим развитием психологическое своеобразие народа.

Профессионализм на любой высоте, при любом взлёте должен сохранять связь с национально самобытной культурной первоосновой, в первую очередь с фольклором. А. М. Горький утверждал, что по глубине и оригинальности освоения фольклора художником можно смело судить о физической и духовной близости творца к народу. Вся весьма драматическая история развития культуры подтверждает правильность данного вывода: литература, музыка, хореография, живопись достигали высочайших вершин только у тех народов, которые свято хранили национальные традиции, только в те периоды, когда «арсеналом и почвой» искусства являлась исконно народная культура. Возьмите искусство античного мира, Китая, России XIX века и др.

Поэтому предложенное Л. Б. Переверзевым и рекла-

мируемое И. Смирновым сопоставление фольклорного и академического типов творчества вызывает некоторое недоумение. Строится оно по принципу «полюсности», антитезы. Начнем с первого пункта: дилетантизм — для фольклорного типа, профессионализм — для академического типа.

Научная посылка ложна в своей основе. Крупнейшие носители традиционной народной культуры по уровню своего мастерства (если хотите — профессионализма) стояли намного выше не только профессиональных недоучек, которыми — пруд пруди, но и профессионалов средней руки. Они и были истинными творцами. Остальные — носители традиций. Свидетельством же того, что официальный профессионализм далеко не соответствует уровню мастерства, является хотя бы тот факт, что тысячи создаваемых ежегодно поэтами и композиторами-профессионалами песен не находят своего адресата и не становятся достоянием масс, в то время как песни, созданные народными творцами много сот лет назад, живы до сих пор, поются народом и оцениваются как свои.

Вторую оппозицию составляет импровизация — композиция. Более абсурдное противопоставление трудно придумать. Во-первых, импровизационность не характерна для абсолютного большинства песенных жанров фольклора. Более того, жанровая специфика, определенная, в первую очередь, вербально-магической функцией, требовала неприкосновенности традиционных текстов и напевов (обрядовые, календарные и свадебные песни), считалось, что заговор, при малейшем отклонении от канонического текста, терял свою силу.

Но даже импровизационные жанры (похоронный плач, свадебный причет и др.) должны были строго соответствовать закреплённым традицией художественным стандартам. Импровизационность не противостоит и не может противостоять композиции, она является средством достижения композиционного совершенства, предопределённого традицией.

Третья оппозиция: анонимность — авторство.

Анонимность, конечно же, является одним из признаков фольклора. Но она отнюдь не исключает авторства и не противостоит ему. Давным-давно по праву обрели статус народных сотни песен, созданных профессиональными поэтами: «Узник» А. С. Пушкина, «Среди долины ровныя» А. Ф. Мерзлякова, «Ревела буря, дождь шумел»

К. Ф. Рылеева, «Хуторок» А. В. Кольцова, «Молода еще я девица была» Е. П. Гребенки, «То не ветер ветки клонит» С. И. Стромиллова, «Шумел, горел пожар московский» Н. С. Соколова, «Славное море — священный Байкал» (в основе текста песни — стихотворение Д. Давыдова), «Хаз-Булат удалой» А. Н. Аммосова, «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина?», «Сиротою я росла, как былинка в поле» И. З. Сурикова и многие другие. Да и собственно народное коллективное творчество не исключает индивидуального начала.

Четвертая оппозиция: стихийность — институализация (система образования, жесткие рамки).

Стихийность народного творчества — признак чисто внешний, и ему нельзя противопоставить «систему образования, жесткие рамки». Начну с последнего. Профессиональное искусство допускает и даже предполагает «сценическую исполнительскую трактовку» (прочтение) художественного произведения. Для народной культуры вообще, а для песенной особенно, характерны более «жесткие рамки», чем для профессионального искусства.

В своей собирательской практике я неоднократно сталкивался с парадоксальным на первый взгляд явлением: носители различных песенных стилей более ста лет проживают в одной деревне (селе), но свято сохраняют свой песенный репертуар, свои напевы, свою манеру исполнения и не принимают иной песенный стиль. Разве это не проявление «жестких рамок»?

Но главное даже не в этом. Произведение фольклора, новый фольклорный жанр не появлялись на свет, если на них не было ясно выраженного социального заказа, определявшего к тому же, довольно жестко, художественные параметры.

О выделении профессионального искусства «в особую сферу» стоит поговорить отдельно. Выключенность из быта, отсутствие бытовых функций предопределяют быстротечность, нежизнеспособность даже высокохудожественных произведений, созданных талантливыми профессионалами. Жизнеспособность фольклорных произведений, переживших многие века, как раз и поддерживала их бытовая функциональность. Еще в прошлом веке крупнейший филолог Ф. И. Буслаев писал: «Если бы народная поэзия ограничивалась одними эстетическими интересами, она бы давно уже иссякла в своих источниках, она бы с течением времени пропала». Именно это мы и

наблюдаем в наше время. Ежегодно создаются профессиональными поэтами и композиторами тысячи песен, вполне выдерживающих художественные параметры, но они бесследно исчезают, на поверхности остаются очень немногие, а произведения, ставшие народными за семьдесят лет, можно пересчитать по пальцам. Разве это не свидетельство бесперспективности выделения «в особую сферу» тех форм творчества, которым по самой логике жизни предопределено органическое «включение в быт»?

Попытка Л. Переверзева и И. Смирнова теоретически обосновать правомерность полярности («полюсности») профессионального и фольклорного типов творчества далеко не безопасно.

И. Смирнов с явным недоумением пишет: «При желании можно называть фольклором только традиционные формы народного творчества» (с. 55). Почему при желании? Традиционность — важнейший и обязательный признак фольклора. Это принято фольклористикой во всем мире, это известно даже студенту-первокурснику.

«Но правильно ли это? — вопрошает И. Смирнов. — Ведь никто не в состоянии, особенно сегодня, в эпоху интенсивнейшего культурного обмена, провести четкую грань между традицией и новацией» (с. 55). Почему же? Никто не может? Есть непогрешимый судья — время. Все, что не выдерживает критики временем, что не станет традиционной частью культуры трудового народа, не может быть отнесено к фольклору. Я не случайно подчеркиваю — культура трудового народа. Некоторые блатные песни выдержали испытание временем, но не стали фактом фольклора, так как выражают мировоззрение и эстетические вкусы и представления не трудящихся, а деклассированных элементов.

Следовательно, критика временем должна быть подтверждена классово оценкой любого явления культуры.

У И. Смирнова завидная информированность, но ему явно недостает специальных знаний. Иначе он не стремился бы противопоставить фольклорной традиции городскую культуру. В фольклористике общепризнанно, что городской фольклор является частью общерусского. Ссылка на частушку, кадрили, гармонь, баян дела не меняет. Частушка, городская песня появились потому, что в силу исторического развития в середине прошлого века сложились социальные и эстетические предпосылки, обусловившие их появление. Некоторые танцы заимство-

ваны русскими у других народов. Это тоже закономерно. Гармонь пришла из Германии. Верно. Но она не изменила народной культуры. Она стала в ряд с гуслиями, балалайкой, гитарой, скрипкой, рожком, бубном и другими музыкальными инструментами. На гармошке исполнялись те же, что и на других инструментах, наигрыши. В основе их лежат напевы народных песен. Проголосные необрядовые, обрядовые песни по-прежнему пелись без музыкального сопровождения. Плясовые же песни, танцевальные наигрыши гармонь обогатила своим влиянием. Иными словами, гармонь влилась в готовое фольклорное русло.

И. Смирнов опирался на эти примеры, стремясь доказать право на фольклорность такого явления, как рок. При сопоставлении фольклора и рока «полюсность» Л. Переверзева и И. Смирнова — вполне приемлемый метод. Но прежде, видимо, следует оговорить, что относить к року.

Для И. Смирнова рок — принципиально новая модель молодежной музыки. Определение, взятое напрокат, четко очерчивает цели: разъединение поколений. Оставим это на совести автора и его «учителей». И возьмем принятое им определение рока как «нового самостоятельного жанра, в котором органично сочетаются выразительные средства музыки, поэзии (текст) и театра (шоу). При этом электрическое звучание, форсированная громкость или особая форма музыкального хэппенинга, концерта с участием зрителей... — это не что иное, как компоненты рокового ритуала...» (с. 53). И. Смирнов приводит слова Ю. Дружкина: «Усвоение любого культурного явления, естественно, начинается с копирования» (с. 56). Само слово усвоение определяет процесс превращения чужого в свое. Он далеко не всегда столь однозначен, как представляется автору. Часто носит творческий процесс, и «усваиваемое» подвергается иногда коренной переработке. Но главное в том, что совсем не обязательно быть эпигонами Запада, пастись на его музыкальных свалках, следовать музыкальной моде. Автор кратко и четко воссоздал историческую модель (скорее, схему) развития рока за рубежом и в нашей стране. Но при этом остался на уровне фиксации фактов, даже не предпринял попытку выявить глубинные, определяющие факторы этого процесса. Об этом еще пойдет речь.

Стремление показать, что рок-группы одна за другой выходят на животрепещущие социальные проблемы современности (с. 57), вполне закономерно ограничено рядом

примеров (цитат) и не достигает цели. Оно продиктовано желанием во что бы то ни стало доказать социальную ценность рока, его гражданственность. Но выводы противоречат истине, жанровой специфике рока, где слова играют вспомогательную роль, чаще всего являются не песенно-поэтическим текстом, а набором многократно повторяемых словесных штампов. Это даже не пение в исконном смысле этого слова, а истерические выкрики, стоны и хрипы и даже в лучших своих образцах — не больше чем голосовая орнаментовка инструментальных наигрышей. Голос певца (певцов) — один из музыкальных инструментов и — не более. Рок не приспособлен для выражения мысли, идей, интеллектуальных потенциалов общества. Даже если их попытаться искусственно внедрить (что и делается в последние годы), они не могут быть восприняты «потребителем» из-за форсированной громкости и медиативной экзальтированности слушателей.

Это, видно, и беспокоит И. Смирнова. Он ищет выход и пытается обогатить рок за счет интеллектуального потенциала авторской (гитарной, в терминологии Л. Л. Христиансена) песни, хочет впрячь в одну упряжку «коня и трепетную лань». Он пишет: «К 1985 году уже можно говорить о едином движении авторской «электрической» песни, внутри которого разделение на бардов — рокеров — вопрос скорее субъективно-психологический» (с. 57). Не могу с этим согласиться. Рок и авторская (гитарная) песня составляют зримую оппозицию:

#### Доминируют

В авторской песне:

идея, смысл, поэзия, камерность,  
социальная позиция,  
борьба за идеалы,  
национальная культура — основа  
(в стихосложении, мелодии,  
манере исполнения).

В роке:

звук, ритм, массовость,  
уход от социальных проблем  
в наркомедитацию, заимствование  
из-за рубежа (во всем),  
включая имедж (образ).

Сопоставление можно продолжить. Есть, конечно, и исключения (выход некоторых рок-групп на социальные темы, единичные попытки «бардов» вписаться в рок-ансамбли и др.), но они не опровергают общей закономерности.

С этим решительно не согласен социолог С. Катаев. Он утверждает: «Содержание современного рок-творчества — это прежде всего этические, философские и социальные проблемы: война и мир, взаимоотношения поколе-

ний, место художника в обществе, окружающей среде и т. п.» (с. 60—61). В поле зрения исследователей находятся не более полутора-двух десятков наиболее видных рок-групп. Сотни их остаются на далекой периферии. Их творчество тоже воздействует на своих слушателей, хотя репертуар иной, в большей части эпигонский. Но главное не то, что дается, а что и как воспринимается. Мы, начиная с 1972 года, проводим ежегодный опрос молодежи какого-либо района. Большая часть увлекающихся роком может назвать несколько отечественных и зарубежных рок-групп, менее половины из них — певцов, только треть — одно или несколько произведений, считанные единицы (менее одного процента) отличает некоторое понимание проблематики. Очевидно, С. Катаев не учитывает содержательность художественной формы: неправильно выбранная форма может убить и убивает самое высокое содержание.

Научный метод социологической оценки любого явления культуры в современных условиях не может опираться только на анализ (чаще всего весьма субъективный) того, что дается слушателю, зрителю; главное внимание должно обращать на конечный результат, то есть на то, что и как воспринимается, какого эффекта достигает. Подавляющее число рокеров воспринимает рок как развлекательную музыку (представление) и ничего другого не ищет в нем.

В последнее время довольно много говорится и пишется о связи рока с фольклором.

И. Смирнов полагает, что «демократизация рока» имела своим следствием чуть ли не всеобщую фольклоризацию рока. Западное эпигонство — в прошлом: «фольклорными мотивами изобилуют записанные в 1984 году программы» «Примуса», «ДДТ», «ДК» и других рок-групп. Как идеальный образец фольклоризации приводит он слова песни из репертуара «тяжелого рока» архангельской группы «Облачный край»:

Венчает землю русскую красой своею славная  
Столица златоглавая, ой, да матушка Москва.

Более примитивную стилизацию трудно придумать. Творение сие с фольклором ничего общего не имеет. Хотя оно не совсем лишено «традиций». Культ личности Сталина и старания псевдофольклористов стимулировали появление подобных произведений в 20—40-х годах. Их

издавали массовыми тиражами, награждали сочинителей, принимали в Союз писателей... Но у них был один недостаток; народ их не принимал и не передавал из уст в уста их песни. От многих сотен подобных творений осталось только горько ироническое восклицание:

О, гой-еси — подавай такси!

Дискуссия 1953—1954 годов дала им исчерпывающе точную оценку и определила пагубные последствия их изучения и распространения для народного эстетического вкуса и для науки (см: Новый мир. 1953. № 8; 1954. № 8).

Обращение рок-групп к социальным проблемам и фольклору не подкреплено самой спецификой этого вида творчества и является ряжением, перелицовкой с целью обмана общественного мнения, а особенно руководящих дилетантов из числа деятелей радио и телевидения, дающих право выхода на многомиллионную аудиторию. И если быть до конца объективным, то следует признать, что это примитивное ряжение открыло на поле ворота, о чем пойдет речь ниже.

Судя по всему, И. Смирнов дает более чем «расширенное» толкование фольклора, относя к нему все и вся. Чтобы его выводы выглядели убедительнее, призывает на помощь своих сторонников, приводит их высказывания. Остановлюсь на словах теоретика рок-группы «Веселые картинки» Д. Яшина: «Мы считаем свою группу фольклорной, и не только потому, что используем традиционные мелодии и сотрудничаем с этнографическими коллективами. Гораздо важнее фольклорный, то есть народный, дух». Положение абсолютно выверенное, я бы сказал, безупречное. Где же ищет проявление народного духа — фольклор, а стало быть, традицию Д. Яшин? «Нас, например, — пишет он, — очень волнует проблема так называемых низовых культур: их присутствие ощущается на каждом шагу, и тем не менее их как бы не существует». Что же это за таинственные (явный намек на полуполегалность, запрещенность) низовые культуры, оплодотворившие «Веселые картинки» народным духом, ставшие источником их фольклоризма? Оказывается, эти низовые культуры хорошо выражают исписавшие «все стены» фаны (болельщики «Спартака»). Видимо, Д. Яшин относит к фольклору и блатные песни, и «туалетные словопрения»? Я целиком согласен с Ю. Дружкиным, что формула рок-фольклор — это перебор.

Д. Покровский утверждает: «Нет антагонизма между

рок-группами и традиционным фольклором — все это родилось и живет в народе». Но одного этого признака явно мало для объективного научного суждения.

В народе «родились и живут» рядом с пленительными обрядовыми и необрядовыми лирическими песнями, балладами блатные песни, песни-пародии на лучшие патриотические произведения, садистские стихи; не чудо-сказки передавались в конце 70-х из уст в уста, а анекдоты черного юмора. И в этом нет ничего удивительного: понятие народ далеко не однозначно, а потому им можно прикрыть и взаимоисключающие явления, что нередко и делается из конъюнктурных соображений. Почти в любом жанре фольклора мы найдем произведения, несущие полярные идеи. Возьмем пословицы. С одной стороны: «Мы предполагаем, господь-бог располагает», «Без божьей воли волос с головы не упадет», «В ком есть бог, в том есть стыд». С другой стороны: «Молился, молился — гол, как родился», «Что тому богу молиться, который не милует», «— Пресвятая богородица, пошто рыбка не ловится?— Или невод худ, или нет ее тут!» Можно приводить сотни подобных взаимоисключающих суждений, рожденных в народе.

Центральное телевидение как-то показало опыт «освоения» фольклора одной из лучших рок-групп «Ариель». Там было все: народные песенные тексты, прекрасные мелодии, даже использовались произведения на фоне русских архитектурных памятников. Безусловно, обращение к фольклору обогатило «Ариель» музыкально, пластически, расширило арсенал выразительных средств, но выиграл ли от этого фольклор? Новая интерпретация приглушила мелодические ходы, уравнивала ритмически и выхолостила глубокое нравственное содержание песен: исчезла мощная нравоучительная струя, круто замешанная на сатире, прикрытая для вида лукавым юмором, улетучилась едкая ирония шуточных песен. И поделаться с этим ничего нельзя, выправить невозможно. Сама художественная система рока не рассчитана на раскрытие глубинного содержания, философской и нравственной сути произведений фольклора. Любопытно в этой связи еще одно высказывание Д. Покровского. «Многие годы распространялся миф о роке,— говорит он,— как о «чужой» культуре, от которой отечественную нужно «спасти». Речь шла не о «чужой», а о чуждой и вредной. Многое к русским пришло от других народов. Я уже писал

о гармошке. Вспомним танцы. Конечно, не мазурку аристократических балов. Возьмем то, что стало хореографией крестьянской массы — полька, полька-бабочка, краковяк, цыганочка и другие. Они тоже пришли от других народов. Но они не были чужды нашей национальной культуре, не приносили урона, а значительно обогатили ее.

Но заимствование рока далеко не равнозначно заимствованию отдельных (и даже многих) произведений музыкального, музыкально-поэтического и хореографического искусства, которое не могло привести и не приводило к заметным сдвигам в народной культуре. Другое дело — рок. Это уже иная, принципиально иная эстетическая и мировоззренческая система. Ее наложение на национальное сознание далеко не безобидное явление. И далеко не случайно, что всепланетное распространение этой системы Э. Бжезинский расценил как крупнейшую победу американского духа, американской культуры.

Были ли у Бжезинского основания для подобного утверждения? Думаю, исчерпывающий ответ на этот вопрос дает получившее широкий отклик в мире выступление министра культуры Франции Жака Ланга в 1982 году в Мехико на заседании ЮНЕСКО. Он указал на стремление шоу-бизнеса, транснациональных корпораций от культуры с помощью современных средств эстетических коммуникаций стандартизировать культуру всех народов, лишить их национального своеобразия. Он назвал это стремление культурным и интеллектуальным империализмом. Министр говорил: «Речь идет, по существу, о своеобразной форме вмешательства во внутренние дела государств или, точнее, о наиболее опасной форме вмешательства: об интервенции в сознание граждан других стран» (За рубежом. 1982. № 41. С. 11).

Рок легко перешагивает границы, горячим утюгом выравнивает выпуклости и неровности национальных культур, а вместе с ними и национального самосознания.

Но если быть объективным, руководствоваться не симпатиями и антипатиями или идеологическими соображениями, а делать выводы, опираясь на факты, то следует признать: никакая массированная, целенаправленная, хитроумная империалистическая агрессия средств культуры не захватила бы и малого плацдарма на нашей земле, не взрастила бы свои посевы, если бы для нее не была возделана и обильно удобрена наша национальная почва, если бы на то, что предложил Запад, не было спроса,

не было социального заказа. Именно поэтому рок в короткое время из мелких ручейков эпигонства слился в речки и реки, стал мощным потоком, захватившим десятки миллионов молодых людей, стал таким заметным явлением социальной и культурной жизни нашего общества, которое никто не вправе игнорировать. Отменить, запретить невозможно. Настала пора здоровой, не подверженной влиянию вкусовщины, объективной научной оценки явления. Его необходимо рассматривать в историческом, социальном и культурном контексте эпохи.

Золотой фонд русской песенности сформировался в эпоху феодализма. Его социальной основой была патриархальная деревня. Традиционные жанры на протяжении веков вполне удовлетворяли эстетическим и нравственным потребностям крестьянской общины, соответствовали мало подверженному производственно-бытовому укладу. Развитие капитализма обусловлено отличной от крестьянского труда производственной деятельностью, меняющей быт, мораль и психологию тружеников. Возникали и распались производственные коллективы, городские посады, поселения около рудников и заводов. В новых условиях люди не могли сохранить традиционный бытовой уклад. Традиционные песни теряли в силу этого свою бытовую функциональность. Их постепенное угасание предопределяла и малая подвижность, консервативность художественной формы. Каждая земляческая группа приносила свои, отличные от других, песенный стиль и песенный репертуар, своеобразную исполнительскую манеру. Это затрудняло общение земляческих групп на эстетическом уровне. Нужны были новые песни, содержанием своим тесно связанные с новым бытовым укладом, отразившие мировоззренческие сдвиги, по форме — доступные любой земляческой группе. Иными словами, был исторически обусловлен социальный заказ на песенный жанр новой формации — возникла городская песня.

Обедненность художественной формы, неумелая ориентация на профессиональное стихосложение, преувеличенная сентиментальность, нередко гротесковый надрыв в изображении переживаний лирических героев не мешали ее широчайшему распространению. Притом не только в городской среде, но и в деревне.

Городская песня в глазах народа имела только один недостаток: не несла социально значимой информации, потребность в которой была весьма острой. Сформировал-

ся социальный заказ на новый жанр. Определены и требования к нему: способность оперативно откликаться на любые события общественной и личной жизни, бытовая полифункциональность, предельный лаконизм выражения мысли, поэтическая и мелодическая простота, общедоступность. Появление частушки было предопределено, и она появилась и в течение ста лет была одним из ведущих жанров фольклора.

В советскую эпоху быстрое развитие профессиональных видов искусства коренным образом изменило как культуру в целом, так и удельный вес, соотношение ее составляющих. Варваризация социальных отношений в нашей стране в начале 30-х годов, безжалостная ломка традиционных институтов и традиционных нравственных представлений народа, особенно крестьян (раскрестьянивание), привели к угасанию обрядности и обрядовой песенности, к забвению хороводных и вечёрочных песен, ко многим другим утратам. Ориентация на профессиональные виды искусства и сцену разделила общество на далеко не равные и не равнозначные части: носителей и потребителей культуры. Большая часть творцов и носителей народной культуры была обречена на пассивное потребление культуры, меньшая часть — взяла на себя функции «культурного обслуживания» населения.

Только праздничные застолья кое-как еще поддерживали народную песенность. Но в репертуаре молодых сельских певцов все больший удельный вес приобретали советские массовые песни. К существенным сдвигам в культуре привела Великая Отечественная война. Она способствовала возрождению многих утраченных традиций, в том числе песенных, народными становились и начинали жить по фольклорным законам лучшие песни, созданные профессиональными поэтами и композиторами. Некоторое время после войны сохранялась еще эта тенденция. Профессиональные и самодеятельные исполнительские коллективы требовали и получали от поэтов и композиторов новые и новейшие песни о советской действительности, как бы не замечая трагических разломов жизни, вызванных не только войной, но и социальной несправедливостью. Большинство этих песен — мотыльки-однодневки — погибали сразу же после своего рождения. Это закономерно. Это были песни-восхваления, песни-любования, не пропущенные через души поэтов и композиторов, а потому не могли взволновать исполнителей и слушателей, оста-

вались для них красивыми, звонкими, но лишенными подлинной жизни игрушками-побрякушками. Выживали единицы. Действительно великолепных произведений. Если песни лишены подлинных чувств, идей, переживаний народа — петь не о чем. Если в силу сверхцензурного пуританизма наполненные страстями песни не могли увидеть свет, зазвучать официально и не было легальной формы для выражения социальных переживаний, изыскивались формы нелегальные.

Широкое распространение получили анекдоты и гитарные песни. Этому в немалой степени способствовало создание десятков тысяч производственных микроколлективов (полярные летчики, метеорологи, геологи, рыбаки и т. д.), развитие туризма, альпинизма, оздоровительной системы (курорты, дома отдыха, профилактории). Обеспечение психологической совместимости, комфортных условий для отдыха оказалось невозможным без общедоступных, не требующих профессиональной выучки средств эстетических коммуникаций. Возникали и становились общенародными песни туристов, студентов, изыскателей трасс, в основе которых лежали гитарные ритмы — гитарные песни.

Называть их авторскими песнями, на мой взгляд, неправомерно. Явлением народной культуры они становились только тогда, когда теряли своих авторов, начинали жить по фольклорным законам. Песни той поры носили интимный, костровой характер. Только в узком кругу единомышленников изредка можно было услышать наполненные смертельно-ядовитой иронией песни типа:

Товарищ Сталин, вы — большой ученый,  
В языкознание знаете вы толк.  
А я — простой советский заключенный,  
И мой товарищ — туруханский волк.

За что сижу, и сам того не знаю,  
Но прокуроры, как всегда, правы:  
Я это так, конечно, понимаю,  
Как обостренье классовой борьбы...

За подобные песни, как и за рассказывание политических анекдотов, теряли головы или расплачивались долгими годами каторжного труда на Колыме. Скованное страхом общество уносило их в глубокое подполье. Но и интимные костровые песни противостояли официальной песенной помпезности, разрушали старательно возводимые

десятилетиями идейно-эстетические устои общественной жизни. Оппозиционность усиливалась по мере освоения новоявленными «бардами и менестрелями» эзоповского языка.

Но новое слово в этом жанре не могло быть сказано обескровленным репрессиями 30 — начала 50-х годов и Отечественной войной старшим поколением. Нужны были новые люди, не испытавшие ужасов повседневности своих отцов, не скованные смертельным страхом перед небытием. Нужны были выразители дум, чаяний и отчаяния народного. Должен был появиться, не мог не появиться и действительно появился Владимир Высоцкий. Феномен Высоцкого — феномен пророка. Он не был первоклассным поэтом, не создавал шедевров как композитор да и не обладал от природы голосом певца. Феномен в том и состоит, что при слабости слагаемых рождалось удивительное, колоссальное явление отечественной культуры. Но невиданный до этого успех за всю историю российскую был обеспечен не только этим. Высоцкий первым в полный голос заговорил о трагических разломах нашей жизни, о социальной несправедливости, о человеческом достоинстве. Это был действительно «луч света в темном царстве». На смену беспросветности приходила вера в неминуемость рассвета. Вот почему его бунтарские песни вызвали к жизни «катушечную индустрию», разлетались благодаря ей по всему свету. Бдительные цензоры старательно вымарывали его имя даже из научных работ, а хриплый голос от Курил до Невы звал, будил рассвет. Не добудился. За ним пошла лишь небольшая часть творческой интеллигенции. Для остальных песни его были желанным глотком родниковой воды, глотком свежего воздуха в задымленном, отравленном газами городе. Впавшее в духовную спячку общество разбудить было непросто.

Невиданная от сотворения мира бюрократия глушила любые проявления духовных исканий, всякую критику существующих социальных институтов. За громкими лозунгами скрывалась зияющая пустота. Люди государственного ума, с колоссальными потенциальными возможностями и развитым чувством человеческого достоинства практически были лишены возможности подняться по служебной лестнице и реализовать свои потенции. В то же время люди, вооруженные только идеальной приспособляемостью, угодничеством, хамелеонской мимикрией, достигали головокружительных высот, неограниченных со-

вестью и законами власти, и превращали в ничто творческую энергию масс, а общественную жизнь — в застойное болото.

Критически мыслящее поколение конца 60 — начала 80-х годов, лишенное розовых грез своих отцов и дедов, видело эти кричащие противоречия и собственное бессилие перед ними. Принимая социалистические идеалы, не могло принять псевдосоциалистическую данность. Это порождало в массах чувство безысходности, духовного тупика. Люди, низведенные до положения винтиков огромной государственной машины, не могли подняться до организованного протеста против всемогущества бюрократии. Это привело к ощущению безысходности и ее естественным следствиям, таким, как массовое пьянство, алкоголизм, наркомания, общественный инфантилизм. С медицинской точки зрения — это болезни, с нравственных позиций — падение. Объективный социолог увидел бы в этом пассивную форму социального протеста. Шли же тысячи старообрядцев, протестуя против Никоновской реформы, на самосожжение? Путь в никуда, путь к забвению...

В социально-психологическом плане рок-культура не выпадает из этого ряда. Как вытекает из вышесказанного, для его неудержимого развития была хорошо подготовлена национальная почва, на него был четко выраженный социальный заказ. И если бы рок не пришел с Запада, он возник бы в нашей среде, родился на отечественной основе.

Жизнеспособность рока в наши дни обеспечена целым рядом объективных факторов:

— и поклонники рока и его творцы вполне могут обходиться без предварительной художественной подготовки;

— рок имеет исключительно сильное воздействие на психику, на подсознание людей;

— рок способен сплотить в едином порыве огромную массу молодых рокеров;

— клубы и объединения рокеров способны к самоуправлению и к самофинансированию;

— рок способен к борьбе за существование и на волне перестройки все чаще от бездумной ритмизации уходит к социальным проблемам.

Ни один вид профессионального искусства и ни одна из форм художественной самодеятельности не имеет

подобных достоинств. Они не могут ни собрать, ни повести за собой столь многочисленную аудиторию, ни обойтись без дотаций, без помощи со стороны. Рок-клубы могут! Когда я высказал эти соображения глубоко уважаемому мной профессору-медику, он хитро улыбнулся и спросил:

— А вам известны отменные качества алкоголя? Высокая калорийность, легкая усвояемость, веселяще-бодряющее воздействие на человека; его можно применять для обеззараживания ран, для гигиенических целей, чтобы согреть иззябшего человека, поставить банки и многое другое. А недостаток всего один: алкоголь — яд, наркотик!

О разрушительном влиянии гипертрофированного звучания и жестких металлических ритмов рока на физическое и психическое здоровье людей написано нашими и зарубежными исследователями немало (см. работы Г. Чедда, А. М. Фаруки, А. Д. Уоллис, Дж. Даймонда, Л. П. Новицкой, К. Г. Мяло, В. Е. Семенова и мн. др.). К сожалению, эта литература почти не известна не только широкому кругу читателей, но и самим рокерам. Что же касается теоретиков, защитников рока, то они стараются уйти от медицинской проблематики рок-движения. С одной стороны, это вполне понятно: они считают себя специалистами иного профиля. Но, с другой, те же медики, если самое чудодейственное лекарство дает серьезные побочные эффекты, излечивая одну болезнь, приносит другую, никогда не внедряют такое лекарство в практику. Следовательно, и «рок-культуру» нельзя рассматривать только на эстетическом уровне, без учета ее медицинских аспектов. Проблема рока давно из эстетической переросла в медико-физиологическую.

Гамбургская газета «Цайт» обнародовала результаты исследований шумового загрязнения окружающей среды и его последствий. Оказалось, что у многих восемнадцатилетних слух не лучше, чем у восьмидесятилетних. Профессор Герхард Харрер проанализировал связь между музыкой, эмоциями и состоянием вегетативной нервной системы. Выяснилось, что интенсивность звучания при исполнении шлягеров оказывает определенное воздействие не только на психику, но и на организм человека в целом: громкая музыка стимулирует выделение в кровь адреналина. Этот гормон сужает кровеносные сосуды, способствует повышению уровня сахара в крови, вызывает свертывание крови и подавляет иммунную реакцию. В сов-

ременных условиях подобная реакция (когда-то она была спасительной: адреналин — гормон «бегства») разрушает здоровье.

Доктор Патрик Эшвен, хирург и музыкант (сообщение «Интернэшнл геральд трибюн», Париж), недавно издал книгу «Музыка и медицина», в которой показывает, что музыка оказывает более сильное влияние на человека, чем остальные виды искусства.

Интересное исследование провели врачи на родине музыкальной терапии — в Японии. На одной из фабрик отобрали 120 кормящих матерей. Разделили их на две группы, одна из которых слушала западную классическую музыку, другая — джаз и поп-музыку. В каждой группе было две подгруппы: одна пользовалась наушниками, другая — динамиками. У матерей, слушавших классическую музыку через динамики, выделение молока увеличилось на 20 процентов. У тех, кто слушал ее через наушники, — на 100.

У женщин, слушавших джаз и поп-музыку, выделение молока сократилось соответственно на 20 и 50 процентов. Эшвен считает причиной этого раздражающее воздействие поп-музыки (За рубежом. 1982. № 9. С. 23).

Газета «Нью-Йорк таймс» познакомила своих читателей с выводами исследователей: шум стал причиной раздражительности, утомления, снижения производительности труда, повышения числа несчастных случаев, ошибок, провоцирует антисоциальное поведение с повышенной возбудимостью (За рубежом. 1983. № 4. С. 21).

Исследователи Орегонского университета (США) доказали: уровень шума препятствует развитию сенсорно-моторных навыков у детей в течение первых двух лет жизни. Постоянное воздействие громких звуков также затрудняет развитие речи и подавляет исследовательский инстинкт (За рубежом. 1983. № 4. С. 21). Становится понятным ответ крупного советского ученого Э. Успенского на вопрос журналистов (накануне Дня защиты детей): «От чего и от кого хотели бы защищать детей вы?» — «От взрослых. И не только от тех, кто придумывает войну и нейтронную бомбу. А еще от родителей, от их воспитания» (Лит. газета. 1981. 4 нояб. С. 4).

У нас еще не ведется действенная борьба против шума, и он кое-где стал модой. Чем ниже мастерство музыкантов, тем выше увлеченность звуковыми эффектами. Справедливо писала «Литературная газета», что сила

шума, которую способен воспринять человек, обратно пропорциональна его умственным способностям. Порою ансамбли бесконтрольны и не ограничены в подборе репертуара.

«Сумма» воспринятой модной («дикой») музыки в конечном счете приводит к качественным изменениям эстетических представлений (количество переходит в качество), к отрицанию исходной народной и высокохудожественной профессиональной музыки. Бессодержательность образцов западной музыки становится эталоном, и уже отечественные эпигоны плодят подобное. На смену лирической проникновенности и глубокой содержательности поэтических текстов народных песен приходит бесконечное варьирование худосочных строк и ничего не выражающих звукорядов.

Что же в рок-музыке привлекает нашу молодежь? Доктор биологических наук Н. Реймерс пишет, что болезненная возбудимость, которую подвергнутые шумовым перегрузкам субъективно воспринимают как удовольствие, — результат шумового опьянения (Сов. Россия. 1982. 15 мая). На одной из конференций сторонники рок-музыки резко протестовали против определения ее как наркотика. Тогда я прочитал выдержку из статьи французских исследователей Мерри Оттен и Альбана Банса. Привожу ее с некоторыми купюрами:

«Вновь музыка... Каждый удар... отдается внутри, музыка сама становится осязаемой материей. Каждый инструмент затрагивает какую-то струну в наших чувствах: от неистовства барабанов взрываются внутренности, а безжалостный рев трубы леденит мозг. Этому натиску не хватает сил сопротивляться. Тело становится тяжелым, вялым и, кажется, существует только для того, чтобы отзываться на этот адский ритм. И разум, не поддержанный телом, начинает мутиться: удивление, страх, тревога и чувство бессилия смешиваются воедино. Полное смятение. Исподволь возникает неодолимое желание кричать, орать, броситься очертя голову навстречу...» (Вокруг света. 1970. № 6. С. 33).

Крики с мест: «Рок! Металл!» Эффект и средства действительно похожи. Но речь идет об Индонезии, о Западной Яве, о действиях сунданских чародеев (есть такое племя), о звучании гамелана, традиционного оркестра колдунов, с помощью которого они обретают такую власть, что могут превращать людей в обезьян, тигров, кабанов,

выдр, и те теряют все человеческие привычки, движения, не говоря уже о разуме и речи. И юноша с ловкостью обезьяны буквально взлетает на сорокаметровую пальму, другие ныряют в пруд, третьи хрюкают и роют носами землю... Они — под наркозом, в полной власти колдуна, действует «подкорка». А разве в принципе не то же происходит на многих рок-концертах? Нет, не случайно предупредил Л. Н. Толстой: «Музыка — государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал один другого или многих и потом делал бы с ними, что хочет». К сожалению, это предупреждение великого мыслителя не дошло до цели — до руководителей Государственного комитета по телевидению и радиовещанию, работу которого и всех подведомственных ему телестудий и радиостанций оплачивают советские налогоплательщики. Комитет отдал музыкальное вещание в руки людей, лишенных уважения к русской культуре и к культурам многочисленных народов нашей страны, к музыкальному наследию народов мира.

В последние годы классическая и народная музыка редко звучат в передачах Центрального телевидения, да и то не в самое подходящее время. А мы еще помним ту счастливую пору, когда можно было насладиться музыкой Баха, Моцарта, Бетховена, Глинка, Римского-Корсакова, Чайковского, голосами Карузо, Робсона, Лемешева, Козловского, приобщиться к высокой хоровой культуре народов Прибалтики, к волшебству грузинского многоголосия... Было такое время! Мутный поток наркокультуры селевым потоком обрушился на наши души — все вытеснил всесокрушающий рок! И не сам по себе, а благодаря неусыпным стараниям музыкальных редакторов. Его объявили молодежной культурой, используя опыт американских рекламных агентств, насаждают умело, изобретательно. Поднимающие злободневные вопросы внутренней и внешней политики программы «Взгляд», «До и после полуночи», «120 минут» собирают миллионы телезрителей. Совсем как в американском телевидении их то и дело прерывает реклама рока. Разница только в том, что рекламу американских товаров оплачивают их производители, рекламу низкопробных клипов — мы, налогоплательщики, из собственных тощих карманов...

А. Г. Вишневский пишет, что хотя и в относительно

редкие переломные моменты истории, но может получить размах и достичь успеха деятельность, идущая вразрез с господствующей культурой, и культура, «тысячелетиями передававшаяся из поколения в поколение, в значительной степени утрачивает бывшее значение, «стирается» из памяти общества», что в конечном счете приводит к смене многих культурных структур, к трансформации самой культурной традиции. Не эта ли пропасть разверзлась перед русской культурой? По чьей злой воле? Что же с нами произошло, что произошло с культурой родного народа?

Вплоть до 30-х годов все люди труда были подлинными творцами и носителями художественной культуры. Творчество понималось прежде всего как сотворчество. Не просто исполнительство, но сотворчество. По верному замечанию академика Д. С. Лихачева, человек не просто пел, а пел про себя, о себе и для себя же. Происходило слияние певца и лирического героя, трагедия последнего становилась трагедией песельника. Это требовало полной самоотдачи, высокого творческого горения. То, что не было созвучным духу песельников, они не пели. Все определяли душевные порывы, место, время, ситуация. Сейчас репертуар, время, место определяют хормейстеры, художественные руководители исполнительских коллективов. Сотворчество подменено исполнительством.

Парень (девушка), приходя на вечерку, на свадьбу, в хоровод, становился песельником, танцором, плясуном, лицедеем (в игре, хороводном действе), музыкантом-исполнителем (гармонистом, балалаечником и т. д.), слушателем-статистом, воспитуемым и воспитателем. При этом оставался творцом и личностью, со всеми своими индивидуальными особенностями. Народные формы общения на эстетическом уровне обеспечивали наиболее полную реализацию творческих возможностей личности каждого.

В наши дни все виды искусства (театр, музыка, кино, телевидение и др.), художественная самодеятельность превратились в формы культурного обслуживания и не оставляют места для творческого самовыражения личности. Слушатели, зрители постепенно превратились в пассивных потребителей культуры. Непосредственную сопричастность к творчеству имеет лишь незначительная часть населения. Это неоспоримое свидетельство тяжелого общественного недуга.

Потребительское отношение к культуре привело к утрате здорового эстетического иммунитета, что и обеспечило широкое распространение чуждой национальных корней псевдокультуры. Роль ударной силы отведена року. Его, выдавая за молодежную субкультуру, усиленно насаждает Центральное телевидение.

Подростающее поколение потеряло веру в своих отцов и дедов, а потому отрицает их нравственные и эстетические принципы и идеалы. В глазах молодежи старшее поколение несет всю полноту ответственности за трагедии миллионов и социальные катаклизмы. Это так. Но истины ради следует сказать, что обескровленное репрессиями начала и конца 30-х годов, потерявшее десятки миллионов в Великой Отечественной войне, оно сумело обеспечить оборону страны, восстановить народное хозяйство, одеть и накормить людей, вырастить детей. Не слишком ли великий груз лег на плечи одного поколения? И можно ли его винить, что не хватило сил на борьбу с бюрократией и на развитие культуры?

Насильственно разрушена веками отлаженная преемственность культуры между поколениями, дегуманизировано школьное образование. Выпускники наших школ выходят в жизнь эстетически разоруженными: не доросли до понимания классического искусства, утратили связи с народной первоосновой культуры. Это признаки смертельной болезни. Народ можно убить двумя способами: уничтожить физически или лишить культурной памяти. Фольклорное движение зародилось как выражение протеста против бездуховности и было в 70 — первой половине 80-х годов единственной легальной формой деятельности, направленной на защиту народности в советской культуре.

Это с присущей ему прямоотой выразил Виктор Петрович Астафьев в своей телеграмме пятому фольклорному фестивалю: «Среди того темного мракобесия, которое зовется масс-культурой, а точнее всеобщее это одичание, возврат в пещеру, народное творчество, слово и песнь народные как путеводные костры в ночи для заплутавшего в «нонешнем культурном лесу» русского человека, сбитого с панталыку полукультурой, полубразованием, полуйскусством, полуправдой, полупесней, полумузыкой, навязанных нам прогрессом и чужеродными ревунами, не понимающими своего языка, земли своей родной.

Стойте, как солдаты, и боритесь, как бойцы!»

Пионером фольклорного движения стал ансамбль Дмитрия Покровского. Он разительно отличался от предшествовавших ему во времени фольклорных групп и ансамблей тем, что стремился не к культурному обслуживанию своих слушателей, а вовлекал их в активное сотворчество, взламывал стену, возведенную между носителями и пассивными потребителями культуры. Раскрепощенные его искусством зрители сами становились певцами, водили хороводы, танцевали, включались в общее веселье, получали возможность реализовать свои творческие способности, снять неизбежные в наши дни нервные перегрузки. Это была первая попытка вернуться, пусть не полностью, к народной концепции культуры.

Значимость данного шага раньше других в Сибири поняла Оксана Ильинична Выхристюк. Она создала не «концертирующий», хотя и часто выступающий с концертами, а учебно-просветительский коллектив, рассчитанный на привлечение к традиционной народной культуре значительного количества людей, в первую очередь — детей и молодежи. Систематически стали проводиться сибирские вечерки и трудовые посиделки, на которые приходил любой и включался в общий процесс творчества. Началось возрождение традиционных народных праздников (новогодних, масленичных) с их обрядами. Обряды охотно приняли дети: они ходят по домам, колядуют, становятся заводилами игр, хороводов.

В репертуаре детской группы Оксаны Выхристюк сейчас уже около пятидесяти народных игр, хороводов, танцев. Она стала желанным гостем в школах и детских садах, обретая сотни поклонников народной культуры. У безголосых «прорезаются» голоса. Они сначала учатся сами, а потом увлекают своих сверстников, создают собственные группы, а то и целые классы (школа № 162, Наташа Казарезова).

Еще одно несомненное достоинство — добротная научная основа. Консультантами стали ученые, фольклористы, этнографы, историки. С их помощью ансамбль обрел «этнографически чистые» костюмы сибиряков, стал осознанно раскрывать значение символики, начал восстанавливать бытовую обусловленность народного творчества. Фольклор был не только искусством песни, танца, но и явлением быта, имел нравоучительные, педагогические, информативные и иные функции. При ориентации на сценическое воплощение он утрачивал многие из

этих функций. Чтобы вернуть ему подлинное содержание, девочки, например, стали мастерить, как это делали их бабушки, мягкие куклы, играть с ними, баюкать, напевая колыбельные песни, и т. д.

О. И. Выхристюк понимала, что нельзя замыкаться в рамках собственного, пусть даже блестящего опыта. Необходим постоянный приток свежих идей, взаимообмен эстетической информацией между коллективами, идущими в одном направлении. Была осознана необходимость регулярных встреч-праздников. На первый фестиваль было приглашено лишь несколько коллективов аутентичного пения, то есть те, которые ведут самостоятельную собирательную и исследовательскую работу, учатся у носителей традиционной народной культуры искусству песни и танца, не допускают их обработку и вообще любое вмешательство, сохраняют чистоту и неприкосновенность традиции.

Фестиваль сразу стал заметным явлением культурной жизни, привлекая с каждым годом новые коллективы. На проводимых в рамках фестиваля семинарах и «круглых столах» нередко сталкивались в жарких спорах противоборствующие течения теоретической мысли, критически оценивались различные подходы к идее возрождения фольклора, вырабатывалась стратегия и тактика фольклорного движения.

Кроме традиционных фольклорных групп и молодежных фольклорных ансамблей новосибирских, алтайских, свердловских, тюменских, кировских, пермских и других городов и сел Сибири, России, на фестивалях побывали коллективы из Армении, Башкирии, Якутии, Эстонии, Латвии, Литвы, три коллектива из США (Аляска, остров Лаврентия, штат Орегон), в этом году приехали два коллектива с Гавайских островов. Только этот географический указатель — несомненно, свидетельство популярности фестиваля. Он стал общепризнанной школой народной культуры и одновременно формой межнациональных и международных связей.

На шестой фестиваль (27—30 октября 1988 г.) прибыло двадцать коллективов из сел Алтайского края, Новосибирской области, а также из Москвы, Перми, Нерехты, Барнаула, Тюмени, Архангельска, из Якутии, Латвии, Литвы. И это при том, что фестиваль не имеет официального статуса не только всесоюзного, но и областного, а следовательно, находится на «самофинансирова-

нии», в силу чего большая часть подавших заявки на участие ансамблей не смогли приехать.

И тем не менее, фестиваль удался, превратился в красочный праздник народной культуры. Основные мероприятия — четыре концерта, встреча с писателями, ярмарка изделий народных умельцев и сувениров фестиваля, выставки предметов народного быта и прикладного искусства — проходили в Доме ученых Академгородка и при полных залах, состоялись выездные концерты в пединституте, Доме ученых в Краснообске, в домах культуры Бердска, железнодорожников, в школах, на заводах, в консерватории имени М. И. Глинки.

Раскрыть самобытность и неповторимость своего репертуара и стиля помогли тематические концерты: обрядность, обрядовые песни и народная хореография.

Наиболее яркой самобытностью, что вполне естественно, были отмечены традиционные, сложившиеся по семейному или земляческому принципу хоры и певческие группы: трио из Первокаменки Алтайского края, песельницы и гармонист из Зверобойки Тогучинского района, шесть сестер из села Северное (выросли в ныне исчезнувшей деревне Платоновка) и, конечно же, большой хор из села Большой Куналей (Забайкалье, Бурятия). У каждого коллектива неповторимая манера исполнения, свой песенный стиль, своеобразный репертуар. Даже по костюмам они разительно отличаются друг от друга. Скромное сочетание приглушенных тонов у тогучинцев, тонкий рисунок-орнамент и звонкая освещенность у платоновцев, взрывная палитра сарафанов, горящие тысячами бисеринок головные уборы и множество сверхмассивных янтарных бус у куналейцев. Эти коллективы, сохранившие многовековую традицию, поистине живительные родники нашей культуры. И лучшие ансамбли (О. И. Выхристюк, В. В. Асанова и др.) ежегодно выезжают к ним, учатся у них петь, танцевать, играть, водить хороводы. Группа из села Северного стала коллективным учителем ансамбля Вячеслава Асанова, куналейцы, зверобойцы и первокаменцы — Оксаны Выхристюк. Незабываемое впечатление на зрителей произвели совместные выступления этих ансамблей со своими учителями. Единые мелодии соединили, сплели голоса бабушек и внуков, стремительные хороводно-танцевальные действия разрушили межвозрастные барьеры. Эти выступления знаменовали восстановление утраченных было нами культурных связей между

поколениями, связей жизненно необходимых. Лидеры и должны идти впереди, прокладывая или хотя бы намечая путь для остальных, для «молодых».

Впервые на фестивале молодой (не обзавелся даже костюмами) коллектив Тюменского университета (руководитель Александр Бердников). Экзамен выдержал. Привлекает сила и гибкость низких женских голосов, стремление показать фольклор русских старожилов Сибири. Особо следует отметить оригинальную проходочно-плясовую манеру хороводного действия чалдонов с архаичным ритмическим рисунком.

В старину почти каждый пастух умел играть на рожке. Рожку повиновались стада пеструшек и красных, рожок созывал за околицу молодежь на весенне-летние развлечения. К сожалению, искусство рожковой музыки, как и многое у нас, потеряно. Не все и музыкальный инструмент видели. Ребята из Нерехты Костромской области ездили по глухим деревням, разыскивали древних рожечников, учились у них играть и стали единственными законными наследниками рожковой музыки. Чистое, благородное, неповторимо русское звучание берестяных рожков различных форм и размеров буквально очищает слух, уставший от грохота металла. Ансамбль рожечников-виртуозов — уникальное явление даже в богатом на сюрпризы фольклорном движении.

Впервые и в неполном составе выступал ансамбль казачьей песни из Москвы (руководитель Владимир Скунцев). На всех концертах «казаков» не отпускали со сцены, заставляли петь на «бис». Слушателей поражали чистые, сильные голоса истинно мужской мощью, удачным сочетанием тембров, виртуозным голосоведением, способностью переходить с одного песенного стиля на другой. Во всем блеске показан песенный стиль донских казаков. Через минуту звучат кубанские напевы. За ними — сохранившие стиль конца XVII — начала XVIII века песни некрасовцев. К тому же ансамбль точно передает своеобразие манеры исполнения, владеет многими бывшими в обиходе казаков музыкальными инструментами.

Два года назад на фестивале был представлен ансамбль казачьей песни окружного ансамбля внутренних войск МВД. Все его первые участники демобилизованы. Но ансамбль сохранился. Для него характерна высокая, хотя несколько академизированная, певческая культура.

Претерпел изменение репертуар. Он обрел ярко выраженный лирический характер. Это соответствует духу фольклора сибирского казачества. Но жалко, что отошли на второй план эпическая широта, высокая гражданственность, характеризовавшие репертуар их предшественников.

На всех фестивалях выступали «песнехорки» из Барнаула под руководством Ольги Абрамовой. Казалось, мы уже знаем их возможности. Видели красочные обряды, наслаждались мажорной насыщенностью и щедрой палитрой женских голосов. Барнаульцы приподнесли сюрприз. Они представили фрагмент из бессмертного памятника нашей литературы — «Слова о полку Игореве». Целомудренно-строгие мизансцены с древней символикой света и цвета (в костюмах) удачно наполнялись звучащим словом и музыкой древнейших музыкальных инструментов («серебряный варган»). Зрители были потрясены. Коллектив сделал смелый и весьма удачный шаг по пути возвращения нам древнейших форм русского искусства. Акцентологическое учение профессора В. В. Колесова поможет исполнителям добиться характерного для конца XII века звучания речи, и «Слово» обретет близкую к исходной форму.

Навряд ли следует, даже бегло, характеризовать каждый коллектив. Но нельзя не сказать о носителях иноязычного фольклора. Больше всего хотелось новосибирцам услышать наших гостей с далеких и благодатных Гавайских островов (США, 50-й штат). Коллектив имеет в своем составе несколько незаурядных певцов, танцоров, умного и талантливое ведущего, несет следы былой экзотики в костюмах, следы древней песенно-хореографической традиции. Я не оговорился: именно — следы. Традиция явно сдала свои позиции под натиском новых форм массовой культуры. И это наводит на грустные раздумья.

Меня более порадовали коллективы из Латвии, Литвы, Якутии. Они глубоко национальны и неповторимы. Как в капле росы — все свойства воды, так богатейшая культура литовского народа видна в группе детского коллектива из Каунаса. Писать об этой группе трудно. У нее нет ничего броского, рассчитанного на успех, на сценическое воплощение. В костюмах, обуви, манере исполнения — мудрая строгость и высокое чувство национального и собственного достоинства. Выучка практически

незаметна (у ансамбля «Морошка» из Архангельска, например, она видна в построениях, жестах, проходках), все естественно, просто, как в жизни. Но эта естественность основана на глубоком знании своей истории, обрядности, этикета, на уважении к мудрости предков и национальной культуре, а следовательно, является высшим достижением фольклорного коллектива.

Весьма своеобразен коллектив из Латвии. Его создала рижская учительница Рита Раньке. В группе ее муж Ивас Ранькис (преподаватель политехнического института), дочь и несколько учеников. В репертуаре обрядовые песни (в честь солнца, земли), детские, хороводные. Мудрая Раньке остро чувствует трагические разломы нашего века и не боится говорить о них и петь. Группа ее сумела донести до русскоязычного слушателя (пели только на латышском языке) глубину своего восприятия мира и жизни. После исполнения обрядовой песни-реквиема, посвященной латышам, погибшим в Сибири в период сталинских репрессий 40-х годов, зрители (тысяча человек) встали, разделив боль своих братьев. Это был символический акт единения латышей и русских.

Для многих из нас оказался неожиданным выход на сцену латышей и литовцев со своими национальными флагами. Отношение к этому акту далеко не однозначное. Национальные, а не государственные республиканские флаги... Не отдает ли тут национализмом? Но большинство осознало, что это не вызов единству союзных республик, а проявление искренней любви к родной земле, к национальной культуре. И, пожалуй, нам, восточным славянам Сибири, кое-чему следует поучиться у прибалтов.

Была представлена на фестивале одна из школ народной культуры. Вдохновителем и научным руководителем указанной программы является социолог Римма Петровна Зверева. Необходимость этой программы вызвана тем, что современная семья, особенно городская, утратила многие из своих исконных педагогических функций. Не смогли их в полной мере взять на себя детские сады и школы. Школа дает знания, необходимые для поступления в вузы, техникумы, училища. Но далеко не всем суждено поступить в учебные заведения, а затем получить специальность инженера, учителя, врача... Зато каждому предстоит стать женой, мужем, отцом, матерью. И это не менее трудное дело. Готовим ли мы к этому подрастающее поколение? Уроки этики и психологии семейной жиз-

ни? Нужна не столько теория, сколько практические навыки и умения. Не их ли отсутствие становится причиной развала множества молодых семей?

Школа народной культуры призвана дать детям то, что не могут пока дать семья, детский сад и школа.

Учительница школы № 162 (из Академгородка) Т. А. Кокаулина превратила уроки домоводства в своеобразные трудовые посиделки. Девочки по этнографическим моделям шьют сарафаны, платья, рубашки для мальчиков, вышивают их, вяжут кружева, готовят народные блюда и ...поют народные песни. Та же в основе методика и у учительницы начальных классов школы № 166 Н. А. Тарасевич. Только дети лепят и шьют игрушки. Им и девочкам школы № 162 было доверено представлять русскую народную культуру на всероссийской выставке-исследовании «Дети народов Севера: жизнь и творчество» (Ленинград, январь — март 1988 г.). Их искусство поразило многих наших и зарубежных художников, ученых, педагогов. Но главное не в этом. Задолго до свадьбы своей они стали, по выражению Р. П. Зверевой, марьями-искусницами: научились тому, что пригодится в семейной жизни, а по их собственному определению, стали жизнерадостнее, чище, здоровее, добрее и мягче. Иными словами, уже приготовили такое приданое, которому и цены нет.

Работающие по той же программе учителя из Якутии избрали несколько иной путь. Начали с освоения национальных обрядов в прошлый учебный год: На фестивале третьеклассники представили сценическое воплощение народного праздника встречи лета. Это было удивительное зрелище. Мы еще раз убедились, что в каждом ребенке живет художник, надо лишь помочь раскрыть свои таланты. Охотнее и быстрее всего откликаются детские думы на национальное искусство, рожденное в эпоху «детства» родного народа. Поэтому танцы, песни, особенно древние, обрядные, быстрее всего входят в обиход через детей. Хорошо осозная это, оргкомитет давал концерты для школьников, для дошколят. И дети так живо откликались на все происходящее, что нередко переполняли огромные сцены домов ученых в Академгородке и Краснообске.

И в целом фестиваль представлял собой постоянный диалог носителей со зрителями, и сотни последних охотно включались в песенно-хореографические действия. Это высокая оценка фестиваля. Не обошлось, к сожалению, и

без некоторых накладок. Несколько «переиграли» в заключительном акте драмы «Лодка» (ансамбль В. Асанова совместно с ансамблем казачьей песни). На десять минут опоздали автобусы на пути к рабочим Сибсельмаша, а затем почти полчаса простояли у проходной. Из-за гололедицы почти на полчаса опоздали в г. Бердск (переполненный зал ждал). Была попытка использовать выступление богато одаренной гостьи фестиваля из Вологодской области Нади Бурдыковой, выступавшей как поэтесса, композитор и исполнительница своих возвышенного гражданского звучания песен, в узкогрупповых целях.

По единодушному мнению участников и зрителей (более семи тысяч) «очищающий души от скверны» (из выступления зрителя) фестиваль был волнующим по духу и форме народным праздником. За этим стояла огромная «черновая» работа Оксаны Выхристюк, А. Я. Выхристюк, Виктора Гарина, клуба «Сибирская кухня», коллектива ветеранов «Эхо» и десятков студентов университета, которые самоотверженно трудились «по зову сердца», ведая питанием, размещением гостей, транспортом и пр. Праздник «создали» энтузиасты, те, кому дороги народная культура и достоинство своего народа. Фестиваль — крупнейшее явление года в нравственной жизни новосибирцев и гостей, важнейшее событие в идеологической работе. К сожалению, этого пока не понимают наши партийные и советские руководители города и области: никто из них даже не появился на фестивале, чтобы «прислушаться к голосу народа», я уж не говорю о помощи организаторам. Правда, в работу фестиваля активно включился секретарь обкома комсомола Николай Курдюмов. Активно, но без знания дела. Чтобы обеспечить телесъемки концерта гостей из США, в которых не было ни научной, ни эстетической необходимости, он сорвал их выступления в пединституте и в Бердске. А выступали в полупустом, наполовину наспех заполненном детьми ДК железнодорожников. Телевидение израсходовало магнитные ленты и не смогло записать для дальнейших трансляций превосходные в художественном отношении концерты народной хореографии, исполнение обрядов и обрядовых песен.

Работа с людьми не такое простое дело, каким оно представляется некоторым кабинетным работникам. Поэтому иногда их непродуманные действия наносят колоссальный урон идеологической работе и престижу власти.

Нынче летом, в связи с праздником города, несмотря на мои категорические возражения — как председателя жюри — отменили заключительный смотр областного фольклорного фестиваля. Людям труда, старикам и старушкам, приехавшим из отдаленных сел (300—400 км), предложили пройти колонной от облисполкома до площади Ленина и спеть всего по одной песне. Но и на это отвели меньше часа. Треть лучших коллективов, некоторые насчитывали по 30—40 человек, вообще не смогли выступить: заместитель председателя горисполкома В. Я. Олейников грубо прервал концерт. Потом три часа выводили на помост физкультурников, концертировала часто не выдерживающая критики самодеятельность. Победители районных и кустовых смотров народного творчества, к тому же наши кормильцы, законно расценили это как оскорбление и сразу же покинули город. Ни один человек, знающий специфику народного творчества и психологию людей труда, не позволил бы себе подобное отношение к ним. Невежество начальства не может служить оправданием: оно должно опираться на специалистов и обязано считаться с их мнением.

Поражает эстетическая и политическая глухота многих руководителей. Сошлюсь на один только пример. Новосибирцы первыми в России создали фольклорный театр. Он бесплатно выступал на многих праздниках и вечерах, открыл ряд студий в школах, проводил открытые вечерки, каждое воскресенье в музыкальном училище принимал всех желающих, учил их петь русские народные песни, танцевать, водить хороводы. При такой бурной просветительской деятельности он не мог заработать достаточно денег, чтобы платить семьсот рублей ежемесячно за аренду зала и содержать минимальный штат организаторов. Нет в городе и области такой инстанции, куда бы не обращались с просьбой предоставить собственное помещение и минимальную дотацию. Глухая стена. Результат — финансовое банкротство. Банкротство театра, представлявшего в этом году на международном фольклорном фестивале Россию. Через полгода открыли профессиональный фольклорный театр. Барнаульцы только готовятся к открытию фольклорного театра — уже получили прекрасное помещение. В Свердловске открыт Дом фольклора...

Новосибирцы первыми подняли проблемы экологии культуры (общественный совет под председательством

академика АМН В. П. Казначеева), первыми в мире сняли фильмы по данной проблеме (кинорежиссер Р. М. Ерназарова), организовали в Москве, в Центральном Доме кино дни культуры народов Сибири, в Ленинграде — всероссийскую выставку-исследование «Дети народов Севера: жизнь и творчество» (январь — март 1988 г.), в рамках которой провели «Школу народной культуры» с приглашением детских коллективов 20 народов и всесоюзную научную конференцию с участием ученых и практиков 26 народов. Учитывая направленность подобной работы и ее реальные результаты, Совмин РСФСР поручил Госплану РСФСР совместно с министерствами и ведомствами создать в Новосибирске на правах филиала НИИ культуры Центр по изучению и ревитализации (возрождению) традиционных культур народов Сибири и Дальнего Востока. Госплан поручил Новосибирскому облисполкому выделить помещение для размещения научного персонала, фольклорного театра и постоянно действующей выставки Центра (поручение № 54—57 от 11. 08. 1988). Заместитель председателя облисполкома В. С. Косауров ответил отказом, даже не попытавшись что-либо найти. А между тем абсолютное большинство памятников архитектуры занято конторами, далекими от культуры. Двухэтажный особняк по улице Каинской № 5 подходит для размещения научного персонала Центра. Один этаж занимает общество охотников и рыбаков, другой — автолюбители центрального района. Можно привести еще примеры. Но исчезнет ли и после этого политическая слепота?

Не надеясь на это, участники шестого фестиваля решили обратиться с открытым письмом к первому секретарю обкома КПСС и председателю облисполкома: «Триста иногородних участников шестого фольклорного фестиваля и семь тысяч новосибирцев призывают вас оказать решительную поддержку фольклорному движению, единственной силе, способной противостоять мутному потоку псевдокультуры, наступлению бездуховности.

Мы возмущены тем, что фестиваль, ставший заметным явлением культуры нашей страны, получивший международную известность, не привлек внимания партийных и советских руководителей города и области.

Выражаем уверенность, что вы найдете возможность выделить необходимые помещения для Народного дома в Академгородке, для областного центра культуры,

фольклорного театра и Центра по изучению и ревитализации традиционных культур народов Сибири и Дальнего Востока — выполните поручение Совмина и Госплана РСФСР № 54—57 от 11 августа 1988 года. Для этого вполне годятся памятники архитектуры, занятые учреждениями и конторами.

Мы надеемся, что вы выполните свой долг перед народом!»

Это голос народа, оглушенного, глухнувшего от грохота металла заводов, улиц, рока. Участники фольклорного движения — борцы за высокую культуру, идеологические бойцы партии, хранители национального искусства. Валентин Распутин в телеграмме шестому фестивалю писал:

«Дело ваше очень нужное. До тех пор, пока будет жить народное искусство, будет жить и народ, язык его и достоинство!»

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Чистяков В., Саначев И.</i> Троянский конь . . . . .	3
<i>Попов А.</i> Социально-психологические, психологические, физиологические и биохимические аспекты влияния поп-музыки на молодежь . . . . .	38
<i>Фоменко А.</i> Торжество поп-музыки . . . . .	59
<i>Шикин В.</i> Куда идем? или «Третий радующийся» . . . . .	76
<i>Мельников М.</i> Рок и фольклор? . . . . .	91

Составитель  
**Аркадий Валентинович Лисенков**

**МУЗЫКА СОЗИДАЮЩАЯ  
И РАЗРУШАЮЩАЯ**

Редактор **З. Г. Антипенко**  
Художник **В. М. Прокофьев**  
Художественный редактор **Л. Е. Безрученков**  
Технический редактор **И. И. Павлова**  
Корректор **Л. В. Конкина**

Сдано в набор 09.03.89. Подп. в печать 12.06.89. А05117. Формат 84×108/32.  
Бумага кн.-журн. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 6,72.  
Усл. кр.-отт 7,14. Уч.-изд. л. 6,52. Тираж 72 146 экз. Зак. 99. Цена 25 к.  
Изд. инд. БХС—123.

Ордена «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103012, Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 144003, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.



Кем 90 - 47



25 к.

ИНДЕКС 73024

15

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ

