

3. Время поэтов

В авторитарной стране литература нередко встает на место политики, ведет пропаганду когда эзоповым языком, а когда и самим фактом отрицания официального «двоемыслия». Поэт называл вещи своими именами, а власть имела право делать вид, что не поняла намека. Так было в середине XIX в. и во второй половине XX-го. Поэты были предвестниками последующей игры политических страстей.

В 70-е гг. время поэтов приобрело свои особые черты, связанные с новой техникой — магнитофоном и электрическими музыкальными инструментами. Эти приборы позволили поэтам выйти за рамки узкого круга слушателей и создать единое культурное поле, связавшее в общую сеть формировавшиеся элементы гражданского общества.

На фоне серой официальной эстрады песни В.Высоцкого, Б.Окуджавы, движения клубов самодеятельной песни (КСП) воспринимались как открытие. Их выступления расходились на магнитофонных кассетах. То же самое происходило с едкими выступлениями артистов и писателей-сатириков М.Жванецкого, А.Райкина, Г.Хазанова, Г.Горина, С.Альтова, М.Задорнова и др. Их фразы входили в поговорки: «Тщательнее надо, ребята» (это о качестве советской продукции), «Пусть все будет, но пусть чего-то не хватает» (о психологии хозяйственных руководителей, которым выгеден дефицит — «диффьсит»), «Джинсы от спекуля» (о теневой торговле). Эти выступления обсуждались, служили импульсом к самостоятельным раздумьям. Сатирики и поэты-песенники не критиковали режим, они просто игнорировали его моральные нормы и образ мышления, отстаивая свои. Сильная личность и жажда справедливости героев Высоцкого служили примером для подражания одних людей, интеллигентность и индивидуальность образов Окуджавы — для других. А в результате размывалось монолитное социально-психологическое «мы», от имени которого бюрократическая машина руководила обществом.

К концу 70-х гг. песенные движения прошли уже долгий путь развития и сформировались в два основных потока: авторская песня (барды) и рок-культура. Бардовская песня стала развиваться в СССР несколько раньше рок-культуры, что объясняется как доступностью обычной гитары в сравнении с электрической, так и сопротивлением властей «западным веяниям», одним из которых был рок.

Первый всплеск авторской песни был связан с «оттепелью» 50-х гг. «...Графомания — в самом высоком и самом серьезном смысле этого слова — охватила всех», — вспоминает о 50-х гг. Ю.Ким⁹¹. Потом это же состояние будет переживать и рок-движение. Мысли и чувства накопились, и их надо было выплеснуть. Но барды (в отличие от части представителей рок-движения) не считали себя квинтэссенцией культуры (либо молодежной

культуры). Для этого они были слишком интеллигентны: «Считать авторскую песню в массе явлением искусства невозможно — это та почва, на которой искусство произрастает. Поэтому сначала была песенная графомания... Произведениями искусства можно назвать лишь более поздние наши вещи»⁹².

Но появление бардов означало важный перелом в сознании. Прежде в песнях советских композиторов звучало главным образом местоимение «мы». Революция, произведенная Окуджавой состояла в том, что он один из первых ввел местоимение «я», — считает А.Городницкий, — так было нарушено «морально политическое единство советского народа» и пошла цепная реакция «поющих шестидесятых»⁹³.

Движение стремительно разрасталось. По данным А.Городницкого, председателя жюри фестиваля авторской песни памяти В.Грушина, с 60-х гг. этот фестиваль собрал под Самарой из года в год до 100 тысяч человек, а всего клубы авторской песни объединяли около 2 миллионов человек⁹⁴.

Почти с самого начала движение самостоятельной (авторской) песни строилось по «кустовой» структуре. 10—20 человек объединялись в группу. Инициатор создания группы или наиболее авторитетный человек становился командиром, который координировал работу группы — иногда довольно жестко. Несколько групп объединялись в «куст», который проводил слеты. Несколько «кустов» иногда ассоциировались в регион для проведения межкустовых слетов. «Кусты» были основной структурой и на городских слетах. Группы со всей страны участвовали во всесоюзных грушинских слетах.

На городские слеты собиралось до 20000 человек. В Москве было около 20 «кустов». Московский городской КСП, организованный еще в 60-е гг., контактировал с партийными, комсомольскими и государственными органами, проводил зимние концерты в ДК Горбунова. Постепенно эта структура обрастала бюрократическими функциями, и большинство групп все реже с ней соприкасалась. «Председатель московского городского КСП И.Каримов вел какую-то дипломатию между властями и КСП, но до уровня групп это, слава Богу, не доходило, и на закрытых слетах мы могли петь, что хотели. Да и на открытых наша группа не особенно стеснялась. В других «кустах» народ был настроен более умеренно и старался в «политику не лезть», — вспоминает участник группы «Реостат» М.Сигачев⁹⁵.

Большинство вопросов при подготовке слета решал совет командиров и наиболее активных участников групп, отвечавших за звукотехнику, подготовку места слета, транспорта. Место закрытого слета держалось в тайне до последнего момента. Иногда приходили «хвосты» — не участвовавшие в группе люди, которые либо приглашались группой (и тогда она за них отвечала), или вычисляли место слета. При разбивке лагеря действовал «зеленый патруль», который следил за тем, чтобы участники не срубали зеленые растения. «Если комсомол организовывал большой слет, то его руководители даже договаривались с лесниками, где надо почистить лес», — вспоминает командир группы «Веники» Ю.Столяров⁹⁶.

Вслед за Окуджавой двинулся целый сонм последователей — певцов «большого секрета для маленькой компании» (Никитины). Их лозунгом

было «как здорово, что все мы здесь сегодня собрались». Для большинства этого было достаточно. Уже здесь была романтика, певцом которой стал один из столпов авторской песни Ю.Визбор. Но романтика Окуджавы была иной — она была общественно заострена. Человек раскрывается не столько в тайге, сколько под угрозой оказаться в тайге — за убеждения. Сначала этот общественный романтизм вполне укладывается в официальный канон:

Я все равно паду на той,
На той единственной гражданской,
И комиссары в пыльных шлемах
Склонятся молча надо мной.

(Здесь и далее, если не указано иное, стихи цитируются по аудиозаписи)

Но уже эта «гражданская» — не та, что была на самом деле. Идеал поколения, выросшего в Советском Союзе. Идеал, так разительно отличающийся от сонного сегодня. «А комсомольская богиня, ах, это, братцы, о другом». И каждый раз — о комиссарах ли в пыльных шлемах идет речь, о комсомольской ли богине, — каждый раз возникает дополнительная шемящая нота: «Ах, это братцы, о другом»⁹⁷.

Романтизм склонял к инакомыслию уже самим контрастом между идеалом и социальной реальностью.

О скука, скука нынешних времен!
Зеленая текущая добука...
О тяжкий сон, невнятица и стон
Беспомощно взыскующего духа!

О скопище ретивых стариков
На общем троне в виде мавзолея!
Унылая гульба временщиков.
Бывало хуже — не было скучнее,

— писал Ю.Ким.

Общественно заостренный романтизм не мог не бросить вызов системе:

Римская империя времени упадка
Сохраняла видимость внешнего порядка,
Цезарь был на месте,
Соратники рядом,
Жизнь была прекрасна,
Судя по докладам.

А критики скажут, что слово «соратники» — не римская деталь...

Вот он, эзопов язык — вечная фи́га в кармане. Но истинный романтик не может удержать фи́гу в темноте кармана. Окуджава вынимает ее на свет Божий и демонстрирует всем желающим свое диссидентство:

Все пути открыты перед ихним взором —
Хочешь — на работу, а хочешь — на форум.
А критики хором:
Ах форум, ах форум — вот римская деталь,
Одно лишь словечко, а песенку как украшает.
Может быть, может быть, а жаль —
Мне это немного мешает и замысел мой разрушает.

Нет, такого диссидентства государство не боится. Торг вокруг деталей (римская — не римская) — это еще не преступление. На широкий экран с такими «детальями» не пустят (с другими песнями того же Окуджаву — пожалуйста). Пока открытый вызов не брошен, пока речь не идет о демонстрациях, связях с «зарубежом», самостоятельной экономической активности — режим спокоен. Он надеется, что всегда может справиться с умными одиночками. И одинокие интеллектуалы с этим согласны:

Умный в одиночестве все ходит кругами,
Он любит одиночество превыше всего,
И его так просто взять голыми руками —
Скоро их поыволовят всех до одного.

Для режима это было не сложно, но он не ставил перед собой такой задачи.

Завершение «оттепели» не только не покончило с авторской песней, но и придало ей новый импульс. Теперь только под гитару можно было легально говорить значительной аудитории о наболевшем. Лидерами интеллигентской песенной культуры стали пронзительно-диссидентский А.Галич и Б.Окуджава, который «за долгие годы впервые впереди громких государственных оркестров поставил маленький оркестрик дружащих между собой людей. Понятие дружба, понятие малой группы близких друзей, мнение которых важнее, чем общественное мнение целой страны, народа, государства, — это было действительно особенное открытие»⁹⁸. Окуджава помог бесчисленным маленьким кружкам друзей осознать себя, ощутить свою важность и даже силу:

Поднявший меч на наш союз
Достоин будет худшей кары,
И я за жизнь его не дам тогда
И самой ломанной гитары.

Эта самонадеянная угроза «безумному нашему султану» стала гимном интеллигентских движений 70-х гг. — в большинстве своем формально

аполитичных — клубов самодетельной песни, коммунарских педагогических объединений, туристических слетов и других субкультур. Но сама угроза, звучавшая в словах песен под гитару, превращала собравшихся у костра людей в общественную силу: «не тронь нас, а то и гитары ломанной за твою жизнь не дам». И режим не трогал, попускал.

«Так в самую глухую пору застоя, задолго до гласности, в нашей стране появился по существу новый социум, объединенный песнями... — пишет А.Городницкий. — Партийные и комсомольские идеологи немало сил приложили к тому, чтобы ввести этот могучий стихийный поток в нужное русло, всячески пытались преобразовать многотысячные песенные сборища в фестивали “туристской” или “патриотической” песни. Из этого, однако, ничего не получилось. Тогда партийные власти перешли к прямому запрету. В 1980 году московский клуб, а за ним и другие были закрыты, все фестивали, начиная с грушинского, отменены»⁹⁹. Местные клубы, впрочем, вскоре восстановили свою работу, но их руководители стремились к максимальной осторожности и неполитичности.

1980-й год, когда была предпринята попытка придавить движение авторской песни, оказался рубежным и в других отношениях. Прежде всего это — год смерти В.Высоцкого. «Сила и магия Высоцкого будоражили всех — от школьников до ветеранов войны, — писал А.Троицкий, — его пение было взрывной смесью из боли, юмора, сарказма и отчаянного правдоискательства. Притом в отличие от традиционной для наших “поющих поэтов” абстрактной лиричности и массы художественных метафор, творчество Высоцкого наполнялось всеми реалиями ежедневной жизни и очень конкретными колоритными персонажами. Его не смущали темные и болезненные стороны действительности, и среди героев его песен были пьяницы, воры, сумасшедшие»¹⁰⁰. На похороны Высоцкого пришло полторы сотни тысяч человек, и по справедливому замечанию И.Смирнова, это «была первая массовая политическая манифестация в Москве с 1927-го года»¹⁰¹. «Их было так много, что охраняло их еще тысяча пять человек в синих рубашках. Хорошо, что они были, охраняющие. И хорошо, что их было так много. Иначе маленькому зданию, где лежал он, пришел бы конец. Его бы, это здание, сами того не желая, сломали, снесли, уничтожили те, которых было много-много тысяч... Из потока образовалась людская река. Она начиналась от Котельнической набережной и медленно текла к Таганке, чтобы протечь через зал, где лежал на сцене он... Когда процессия выехала на Таганскую площадь, чтобы затем направить свой путь по Садовому кольцу, под машину, которая везла его, полетели цветы, и еще несколько сот метров люди бросали и бросали их под колеса автобусов»¹⁰². У Ваганьковского кладбища манифестация не обошлась без эксцессов — народ забрался на панно «Наш советский образ жизни», милиция стаскивала оттуда людей. И.Смирнов продолжает рассказ: *«И тут вся площадь как по команде повернулась к этому панно и сказала “Не смей!”. То есть кричали все разное, кто “Опричники!”, кто — “Позор!”, кто — “Долой!”, но получился такой мощный вопль 100-тысячеголового существа, что серые фигуры замерли. Так и зафиксировалась на несколько секунд немая сцена: мужичок с “Беломором”,*

две фигуры из Салтыкова-Щедрина с протянутыми к нему руками, и под всем этим безобразием надпись: “Наш советский образ жизни”»¹⁰³.

Все хотят видеть Высоцкого «своим». «Во второй половине 70-х начинается «наведение мостов» и с бардовской стороны навстречу рокерам... — пишет И.Смирнов, — Высоцкий начал записывать некоторые свои песни в “электрическом” сопровождении советских (ансамбль Гараяна) и французских инструменталистов... В яростном хрипе Высоцкого под «простую» гитару в тысячу раз больше настоящего рока, чем в запроданных филармониях консервированных стенаниях с мощнейшим “запилем” и соло на синтезаторе»¹⁰⁴. Вряд ли Высоцкий знал о своей принадлежности к року. Вероятней другое — советский рок многое взял от Высоцкого и от авторской традиции. Советский рок — это не только «музыка научно-технической революции», но и бардовский рок.

В некоторых отношениях Высоцкий очень далек от рок-движения и остается классическим бардом:

Я не люблю манежи и арены:
На них мильон меняют по рублю, —
Пусть впереди большие перемены —
Я это никогда не полюблю!

После 1985 г. эти слова стали звучать по-новому, но нелюбовь к массовым шоу не мешала Высоцкому пользоваться именно массовой популярностью. Высоцкий представлял опасность для власти как раз из-за своей народности, способности «войти в образ» фронтовика, работяги, «зэка», милиционера, сумасшедшего. Этого актерского таланта перевоплощения не хватало большинству поэтов, которые находили свой узкий круг слушателей, подобных себе. Вне этого круга язык образов «богемных» бардов был либо неясен, либо не вызывал сочувствия. Высоцкий же мог уверенно обсуждать «скользкие темы» с большинством советских людей.

А в 33 Христу — он был поэт, он говорил: «Да не убий!»
Убьешь — везде найду, мол.
Но гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил,
Чтоб не писал и чтобы меньше думал.

С меня на цифре 37 в момент слетает хмель, —
Вот и сейчас, как холодом подуло:
Под эту цифру Пушкин подгадал себе дуэль
И Маяковский лег виском на дуло.

Задержимся на цифре 37!
Коварен Бог —
Ребром вопрос поставил: или — или!
На этом рубеже легли и Байрон, и Рембо, —
А нынешние как-то проскочили.

Поэт протестовал против поисков в его песнях политических намеков:

Ответ: во мне Эзоп не воскресал,
В кармане фиги нет — не суетитесь, —
А что имел в виду, то написал, —
Вот, вывернул карманы — убедитесь!

Тексты песен Высоцкого не были в большинстве своем оппозиционными. Но они бросали вызов официальной культуре, поскольку либо игнорировали, либо высмеивали ее. Высоцкий в качестве критерия отношения к жизни брал не идеологемы (что роднило коммунистов и диссидентов), а совесть, моральные нормы большинства населения.

Я не люблю холодного цинизма,
В восторженность не верю, и еще —
Когда чужой мои читает письма,
Заглядывая мне через плечо.

Стиль отношений Высоцкого с властью и обществом — это стиль классического «неформала».

Я скачу, но я скачу иначе...
Я согласен бегать в табуна —
Но не под седлом, и без узды!

Он не собирался уходить из «табуна», отрываться от народной культуры, эмигрировать («В Париж пока что не проник»), но и «скакать как все» он не хотел. Он был вольным человеком в невольном обществе. Это было не легко, но уже возможно. Это «пограничное состояние» и привлекает настоящего художника:

Хоть мгновенье еще постою на краю, Ах!

Реконструируя иерархию нравственных и социальных ценностей Высоцкого, В.Новиков писал: «На низшей ступени — “серое” стадо, коллектив, объединенный по принципу несвободы (его возможные “расшифровки”: завод, армия, блатная “малина”, семья без любви друг к другу, государство). Личность, вырывающаяся “за флажки”, способная к “побегу на рывок”, к тому, чтобы быть “тем, который не стрелял”, — такая личность стоит уже на ступень выше. Еще выше — союз двоих: будь то чета влюбленных друг в друга кораблей или автомобилей, боевое содружество летчиков (“Взлетят наши души, как два самолета...”), даже — под смеховым знаком — пара собутыльников, нацелившихся на выезд в Израиль.

Но есть еще и “белое стадо” — высшее единство людей. Сообщество, где каждый — личность, где ни одна индивидуальность не попирает другую, а наоборот, помогает ей раскрыться в полной мере. Это, конечно, только меч-

та, только идеал, соответствовать которому “на все сто” не могли ни многократно воспетый Высоцким дружеский круг, ни так много значивший в его жизни Театр на Таганке, ни даже многомиллионная аудитория слушателей поэта. Но все эти подлинные, нефальшивые единства несли в себе черты того самого мечтательно сказочного идеала¹⁰⁵. Эта система ценностей равноудалена и от государственного коммунизма, и от либерализма большинства диссидентов и «шестидесятников», и от державности «почвенников». Своим идеализмом, поиском органичного сочетания свободы и солидарности, и в то же время — стремлением все проверять народным взглядом, народной психологией — Высоцкий возрождает традицию народничества, угасшую было под ударами большевизма.

По этому же пути сближения вольномыслия и народной культуры вслед за частью бардов шел русский рок. Но к началу 80-х гг. рок был более приемлем для властей в качестве неформальной музыкальной культуры, чем барды. Они уже прошли путь от графоманства и советского романтизма к зрелым критическим стихам. Они соответствовали вкусу поколения шестидесятников, от которых исходила потенциальная угроза системе. Многие лидеры бардовского движения были связаны с оппозицией и настроены весьма радикально. Так, например, Ю.Ким писал:

Все исполнилось, Федор Михалыч,
Все свершилось — и оптом, и врозь.
Только то, о чем страстно мечталось,
Вот единственно, что не сбылось.

А исполнилось — даже с лихвою,
Да с такою лихвою, лихвой,
Что не надо ни Босха, ни Гойю,
А укрыться бы в гроб с головой!..

Не поймешь, чем жива колымага:
Все в разнос, и с винтов сорвалось,
И лоскутьями гордого флага
Не прикрыть перебитую ось¹⁰⁶.

КСП все более очевидно превращалось в «источник враждебной пропаганды». В этом отношении рок-движение казалось более безобидным. Конечно, оно было «западническим», поскольку пыталось копировать недостижимые пока образцы «поющих шестидесятых» Запада. Но тяга к «запретному плоду» западной культуры в конце 70-х гг. уже не воспринималась как безусловный «криминал». Приоритет музыкально-технической стороны над содержательной в 60—70-е гг. и вовсе превращал рок в вид развлечения.

Каково соотношение бардовской культуры и рок-культуры? Участники рок-движения определяли сущность рока так: «рок — это музыка научно-технической революции. Рок сам — революция в музыке... Рок — музыкальная революция, отразившаяся на всех делах современного мира как

духовный отзвук на революцию в науке и технике», — считает Н.Добрюха¹⁰⁷. Впрочем, дети НТР посмеивались над матушкой:

Я инженер
Со стрессом в груди,
Вершу НТР с девяти до пяти.

(Б.Гребенщиков)

Несмотря на свою внешнюю революционность и альтернативность, рок в принципе мог воспевать «реальный социализм». В 60—70-е гг. часть рок-музыкантов «первой волны» была «приручена» и стала выступать в официальном ключе. Так возникли «вокально-инструментальные ансамбли», контролируемые официальными филармониями.

И.Смирнов считает, что «рок — новый самостоятельный жанр искусства, появившийся в середине XX века в результате творческого и научно-технического прогресса (так же как в начале века появилось кино). Для него характерно заимствование выразительных средств традиционных жанров: музыкального, поэтического (текст) и театрального (шоу), которые образуют единое и неделимое на составные элементы целое — РОК-КОМПОЗИЦИЮ. Кроме того, характерно (хотя и не обязательно) “электрическое” звучание, коллективное творчество и особая форма музыкального хэппенинга — концерта с участием зрителей — т.н. “сейшен” (от английского “Session”). По своему происхождению рок — явление фольклорное, хотя и не сводимое к одному только фольклору»¹⁰⁸. Уже в этом определении видны общие черты культуры бардов и рока — сочетание западной и отечественной традиции, участие слушателей в творческом акте. Рок шел по стопам бардов. У двух течений было много общих участников. «Вузы составляли опорные базы и для первых рок-групп, и для “кустов” Клуба самодеятельной песни. Так что поклонники рока вовсе не составляли “темной массы”, не доросшей до поэзии Кима и Окуджавы, — пишет И.Смирнов, — хотя со временем среди них вырос процент экзотических деклассированных личностей, воплотивших в себе интернациональный идеал ХИППИ»¹⁰⁹.

Но в роке «хэппенинг» в большей степени рассчитан на развлечение, чем на размышление. Были и другие различия. Несколько преувеличивая масштаб расхождения, И.Смирнов пишет: «Расхождение между роковой и бардовской школами схематично можно изобразить так:

интернациональная — национальная
примат музыки — примат текста (поэзии)
концертная (танцевальная) — магнитофонная

Напомню: слушали дома в основном западный рок, переписывая его с пластинок на пленку. Под свой просто танцевали, чтобы забыть наутро — до следующих танцев. Барды, напротив, с самого начала вошли — со своими песнями — в разряд зафиксированного творчества. Многие ли из тех, кто знает наизусть Высоцкого и Северного, могут похвастаться, что видели их собственными глазами?»¹¹⁰ Зато сотни тысяч людей сидели вокруг кост-

ров или столов, повторяя под гитару слова стихов, вдумываясь в их содержание.

Разворачивая наступление на бардов, власти продолжали «приручение» подающих надежды рок-групп. В 1979 г. официальный статус был предоставлен группе «Машина времени», разумеется, не бесплатно. «Пройдет совсем немного времени, — писал И.Смирнов, — и от МАШИНЫ потребуют заменить везде слово “Бог” на слово “Судьба” вне зависимости от таких буржуазных предрассудков как рифма и длина строки, а в пошлейшем кинофильме “Душа”, якобы о судьбе рок-музыканта на эстраде, роль Макаревича будет исполнять Боярский»¹¹¹. Зато группу перестало «доставать» ОБХСС¹¹².

Возникает из недопетости
На потребу растущим хлопотам
То, что мы называем зрелостью,
То, что мы называем опытом.

Впрочем, степень контроля за музыкантами не стоит преувеличивать. Цензура московского городского дома художественной самодеятельности пропускала и «Битлз», и большинство произведений Макаревича. Но на всякий случай песни с подозрительным названием «Марионетки» вычеркивала. Предварительная цензура касалась прежде всего названий. Ну а за содержание приходилось отвечать *post factum*. Поэтому не все стихи Макаревича озвучивались с эстрады.

Вы в спокойствии тонете,
Но когда дурить бросите —
Вы его еще вспомните,
Вы о нем еще спросите.

Это о Галиче. Рок-среда, как и авторская песня, пересекалась с периферией диссидентского движения, но это было не столь заметно.

И так уж случилось, и вышло так,
Что нет середины спорной,
И если не друг, то значит ты враг,
И если не белый, то черный...

И кажется мне устоять не суметь,
Но вот что особенно сложно:
Стоя на бритве, я вынужден петь
Все то, что считаю возможным.

Лидеры рок-движения конца 70-х не хотели быть ни белыми, ни черными. Работая в официальной «системе», они мыслили по иным законам. Они были «неформалами».

За это отсутствие показного радикализма творчество «умеренных» рок-поэтов отторгалось набирающим силу течением радикалов, по аналогии с западными «коллегами» называвшими себя панками. «Как-то раз в гости к известному в современной ленинградской рок-тусовке Диме Левковскому приехала занимающаяся музыкальным рок-бизнесом знакомая барышня из Лондона, — вспоминает А.Рыбин. — После посещения рок-клуба, ряда квартир, в которых проживали молодые музыканты, и погуляв по улицам колыбели трех революций, она сообщила Диме, что настоящие панки живут в Ленинграде, а в Англии ребята, называющие себя так, — это просто переодетые и перекрашенные добропорядочные буржуа... Вся каверза заключалась в том, что мы были откровенной пародией на внешний вид среднестатистического советского гражданина... А поскольку с чувством юмора у нашего народа, в основном, дело обстояло неважно, то он (народ, то есть) довольно долго ломал голову — насмеются над ним или нет?»¹¹³ Самим своим видом панки отрицали набиравшую силу культуру потребления. Но вместе с ней и культуру как таковую. Естественно, что любой компромисс с «кисстеблшментом» воспринимался «радикалами» как предательство: «Что еще нас всех объединяло, так это устойчивая неприязнь к группе “Машина времени”. Спустя несколько лет эта неприязнь сменилась лично у меня крепкой, уже взрослой любовью к этой музыке и к этим людям, но тогда, я думаю, мы воспринимали их только как социальное явление, как людей, пошедших на компромисс с бюрократией и так далее»¹¹⁴.

Макаревич, прошедший в детстве через молодежную «контркультуру», отвечал:

Ты можешь ходить как запущенный сад,
А можешь все наголо сбрить —
И то, и другое я видел не раз,
Кого ты хотел удивить?

Ты верил в гитару, в битлов и в цветы,
Мечтая весь мир возлюбить, —
Но все эти песни придумал не ты,
Кого ты хотел удивить?

Ты стал бунтарем, и дрогнула тьма,
Весь мир ты хотел изменить —
Но всех бунтарей ожидает тюрьма —
Кого ты хотел удивить?

Здесь уже угроза. Или предупреждение? Или и то, и другое? «Умеренные» рок-неформалы делились опытом с молодыми коллегами, атаковавшими их за «соглашательство». «Радикалы» не принимали советов, в которых сквозила назидательность.

«В песнях никогда я не поучал», — пел Макаревич в очень назидательной песне о крикунах. Но все же бунтари привлекали главного «машиниста»:

Любой запрет тебя манил,
И ты рубил
И бил, пока хватало сил,
И был собой.

Вот незадача:

Но если все открыть пути —
Куда идти, и с кем идти,
И как бы ты тогда нашел последний путь?

И та же тема в другом преломлении:

Один говорил: куда хотим — туда едем,
И можем, если надо, свернуть.
Другой говорил, что поезд проедет
Лишь там, где проложен путь.

Вечная проблема, доставшаяся семидесятникам от предыдущего поколения — свобода опасней несвободы. Рок-поэты начинают размышлять на темы, уже открытые бардами (вспомним колею Высоцкого).

И оба сошли где-то под Таганрогом
Среди бескрайних полей,
И каждый пошел своею дорогой,
А поезд пошел своей.

Так и будет. И не только с рок-движением.