

Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»

На правах рукописи

Колесник Александра Сергеевна

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОШЛОГО В БРИТАНСКОЙ РОК-КУЛЬТУРЕ
1960–1980-Х ГОДОВ

07.00.03 – Всеобщая история (новая и новейшая история)

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата исторических наук

Научный руководитель
доктор исторических наук,
Савельева И.М.

Москва – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Подходы к изучению популярной музыки	55
1.1. Современные исследования популярной музыки	57
1.1.1. Cultural studies и рецепция идей социологии музыки Теодора Адорно	58
1.1.2. Музыковедение и этномузыковедение: поле «классического»?	65
1.1.3. Институционализация и академизация знания о популярной музыке	72
1.2. Источниковедческий анализ аудиовизуальных источников в контексте изучения популярной музыки	81
1.2.1. Особенности аудио-источников	87
1.2.2. Особенности видеоисточников	108
Глава 2. Довоенная история в рок-культуре Великобритании 1960-х годов	119
2.1. Англия в 1960-е годы	121
2.1.1. Взлет лейбористской партии и рабочий вопрос	121
2.1.2. Развитие британской популярной культуры	129
2.2. Образы довоенной истории Великобритании в работах группы «The Kinks»	140
2.2.1. Персональная история и социальные темы	140
2.2.2. Обращение к национальной истории и культурной традиции	152
2.2.3. Исторические репрезентации «The Kinks»	171
Глава 3. Представления об имперской и колониальной истории Великобритании в рок-культуре 1970-х годов	179
3.1. Англия в 1970-е годы	181
3.1.1. Деколонизация и вопрос миграции	182
3.1.2. Панк-движение в Великобритании	189

3.2. Обращение к имперской истории Англии в работах группы «The Clash»	199
3.2.1. Ревизия имперского прошлого	199
3.2.2. Проблема расизма и политических притеснений	216
3.3.3. Исторические репрезентации «The Clash»	227
Глава 4. «Великая» история в британской рок-культуре 1980-х годов	234
4.1. Англия в 1980-е годы	236
4.1.1. Деиндустриализация и спад рабочего движения	237
4.1.2. Музыкальное движение «Новая волна британского хеви-метала»	243
4.2. Образы «великой» истории в работах группы «Iron Maiden»	254
4.2.1. Представление «великой» истории	259
4.2.2. Мифологические сюжеты	275
4.2.3. Исторические репрезентации «Iron Maiden»	285
Заключение	291
Список использованных источников и литературы	299

ВВЕДЕНИЕ

В период после Второй мировой войны в Великобритании произошли значительные изменения во всех сферах жизни общества. Потеря лидирующих позиций на международной арене; распад Британской империи; нарастающий экономический кризис, пик которого пришелся на 1980-е годы; но вместе с этим возросшая роль рабочего движения, которое впервые в истории страны получило не только главенствующие позиции в парламенте, но и в значительной степени влияло на трансформацию культурно-нравственных границ британского общества; подъем популярной культуры и ее выход на мировую сцену в 1960-е годы – это лишь некоторые характеристики послевоенной Великобритании. В обстоятельствах миграции, возросшей мобильности населения, экономической депрессии и постимперской рефлексии изменялось социальное и культурное значение британской популярной культуры, и особенно – музыки.

Популярная музыка послевоенного периода стимулировала развитие британских медиа и обеспечила культурный фон целому поколению рабочих, став неотъемлемой составляющей их рабочих мест, домов, местных пабов, клубов, театров и танцевальных залов. Для музыкантов и их аудиторий социальная и классовая принадлежность были в то время важным элементом коллективной идентичности и способом выработки критических комментариев по отношению к актуальной социально-экономической и политической ситуации в стране. Это также нашло отражение в процессах производства, дистрибуции и рецепции популярной музыки, важной составляющей которой стали репрезентации прошлого, преимущественно национального. Специфика рефлексии над актуальными проблемами и связанная с ними трансформация отношения к национальному прошлому в британской рок-культуре 1960–1980-х годов формируют проблематику настоящего исследования.

Британская рок-культура является важной составляющей популярной культуры страны. Начиная с 1960-х годов, Великобритания стала одним из мировых центров развития популярной музыкальной культуры, выраженной

преимущественно рок-музыкой¹. Несмотря на то, что исторической родиной рок-музыки правомерно можно считать США, в силу ряда факторов рок-культура получила наибольшее развитие именно в Великобритании. Наряду с этим, британская рок-музыка сыграла важную роль в культурной и социальной истории страны второй половины XX века, став значимой составляющей национального культурного наследия².

Тематика репрезентаций прошлого в популярной музыке лежит в русле дискуссий о феномене исторических представлений в культуре, которые активно ведутся в последние десятилетия в сфере гуманитарных и социальных наук и обозначены широким набором сюжетов – от образов прошлого в кинематографе, литературе и музейном пространстве до коммеморативных практик и особенностей культурной памяти³. За достаточно длительный период времени изучения массового исторического знания стало очевидно, что искусство предоставляет разнообразные конструкции для множества вариантов обращения с

¹ *Schwartz R.* How Britain Got the Blues: the Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom. Aldershot, 2007. P. 5–8.

² Как показывает исследователь культуры Ирэн Морра, сами британцы с большим уважением относятся к национальной популярной музыке и, прежде всего, рок-музыке: *Morra I.* Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain. L.; N. Y., 2013. P. 12. Более того, социолог Дэнис Бирн отмечает, что в середине XX века в понятие «культурного наследия» в Великобритании включались только культовые и выдающиеся архитектурные и археологические формы, однако в 1980-е годы оно было расширено и стало охватывать места и предметы, связанные с британской популярной музыкой как важной составляющей национальной истории: *Byrne D.* Heritage as Social Action // *The Heritage Reader* / Ed. by G. Fairclough, R. Harrison, J. Jameson Jr., J. Schofield. L.; N. Y., 2008. P. 149–173.

³ О дискуссиях относительно репрезентаций прошлого см.: *Савельева И. М., Полетаев А. В.* Знание о прошлом: теория и история: в 2 т. СПб., 2003–2006; *The Historical Film: History and Memory in Media* / Ed. by M. Landy. L., 2001; *Glassberg D.* Sense of History: The Place of the Past in American Life. Amherst, MA, 2001; *Walsh K.* The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World. L.; N. Y., 2002; *Rüsen J.* Meaning and Representation in History. Oxford, 2006; *Время – История – Память: историческое сознание в пространстве культуры* / Под ред. Л. П. Репиной. М., 2007; *De Groot J.* Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture. L.; N. Y., 2008; *Harnett J.* Historical Representation and the Postcolonial Imaginary: Constructing Travellers and Aborigines. Newcastle upon Tyne, 2011; *Meringolo D. D.* Museums, Monuments, and National Parks: Toward a New Genealogy of Public History. Amherst, MA, 2012; *Айзенштадт М. П.* Прошлое в политической полемике Британии во второй половине XVIII в. [Электронный ресурс] // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2014. № 10(33). Режим доступа: <http://history.jes.su/s207987840000870-6-1>; др.

прошлым и требует более детального теоретического и методологического осмысления в этом качестве⁴.

Интерес историков к изучению феномена репрезентаций в культуре связан с развитием новой культурной истории (*new cultural history*). Начиная с 1980-х годов, обращение к проблематике «социального воображаемого» (“*imaginaire social*”), как отмечает историк Питер Бёрк⁵, стало одним из наиболее актуальных исследовательских направлений новой культурной истории. Учеными активно исследуются особенности исторической памяти – оценки и восприятия современниками конкретных событий, способов хранения, интерпретации и трансляции знаний об увиденном, а также феномена «забывания» как сопутствующего феномену «запоминания»⁶. Как указывает Л.П. Репина, «субъективность, через которую проходит и которой отягощается информация, отражающая представления, в большей или меньшей степени характерные для данного социума, проявляет культурно-историческую специфику своего времени, включая динамику взаимодействия представлений о прошлом, зафиксированных в коллективной памяти различных социальных групп»⁷. Вместе с тем, содержание представлений о прошлом у индивидов и групп меняется в соответствии с социальными процессами и практическими приоритетами, благодаря чему прошлое постоянно «изобретается» и конструируется заново в соответствии с актуальными задачами⁸. Образы прошлого в культуре и их эпистемологическое значение стали рассматриваться исследователями в контексте изучения

⁴ См., например: *Gray A., Bell E. History on Television*. L.; N. Y., 2013; *Landsberg A. Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*. N. Y., 2015; *Materializing Memory in Art and Popular Culture* / Ed. by L. Munten, L. Plate, A. Smelik. L., 2016.

⁵ *Burke P. What is Cultural History?* Oxford, 2004. P. 77–78.

⁶ Уже традиционно в данном контексте необходимо отметить работы немецкого историка Яна Ассмана, в которых он обращается к проблематике исторической памяти. Русский перевод известной и наиболее дискутируемой книги Ассманна, впервые опубликованной в Мюнхене в 1992 году: *Ассманн Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. М., 2004.

⁷ *Репина Л. П. Предисловие // Образы времени и исторические представления: Россия – Восток – Запад / Под ред. Л. П. Репиной М., 2010. С. 9–10.*

⁸ Подробнее о проблематике использования прошлого: *Рюзен Й. Может ли вчера стать лучше? О метаморфозах прошлого в истории // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. М., 2003. Вып. 10. С. 48–66.*

рефлексии общества над проблемами современности, вопросов национальной самоидентификации и более широкой проблемы рационализации прошлого *per se* через его репрезентации.

Тем не менее, далеко не все культурные формы изучаются в этой связи равномерно. Интерес историков к популярным культурным формам по-прежнему ограничен в большей степени визуальной культурой – живописью и плакатом, архитектурой и памятниками, но в особенности кинематографом, который в силу своей образно-нарративной природы легче поддается анализу хотя бы с точки зрения репрезентации⁹. В некоторых культурных формах, например, уличных театральных представлениях, исторических реконструкциях и других перформативных искусствах репрезентации прошлого особенно ритуализированы и выражены в нарративной форме, что значительно упрощает и восприятие изображаемых исторических сюжетов зрителями, и их анализ исследователями¹⁰.

Однако популярная музыкальная культура (и рок-культура как ее составляющая) также предлагает широкое разнообразие образцов и примеров для рассмотрения различных вариантов обращения с прошлым. Существуют отдельные музыкальные жанры, в которых происходит стилизация или детальная реконструкция исторических музыкальных форм и/или воссоздание атмосферы определенных периодов прошлого¹¹. Репрезентации конкретных исторических

⁹ Об исследованиях феномена репрезентаций в культуре см.: *Rosenstone R. Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, MA, 1995; *Hayward S. Cinema Studies. The Key Concepts*. L.; N. Y., 2000; *Rokem F. Performing History: Theatrical Representations of the Past in Conetmporary Theatre*. Iowa City, 2002; *Самутина Н. В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого») // Феномен прошлого / Под ред. И. М. Савельевой, А. В. Полетаева. М., 2005. С. 337–366; Scholz A.-M. From Fidelity to History: Film Adaptations as Cultural Events in the Twentieth Century*. N. Y.; L., 2013; *Ruchel-Stockmans K. Images Performing History: Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*. Leuven, 2015.

¹⁰ См., например: *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts / Ed. by S. Berger, L. Eriksonas, A. Mycock*. Oxford, 2008; *Du Toit H. Pageants and Processions: Images and Idiom as Spectacle Newcastle upon Tyne*, 2009.

¹¹ Например, музыкальное направление фолк-рок, в рамках которого музыканты обращаются как непосредственно к тематике прошлого, так и к обыгрыванию и переработкам традиционных мелодий. Так, известный британский фолк-исполнитель Филипп Донован (Donovan) сфокусирован на средневековых сюжетах, а музыканты современной популярной фолк-рок-группы из Великобритании «Blackmore's Night» собирают и реконструируют кельтский, скандинавский и германский фольклор, аранжируя его с

сюжетов на разных уровнях часто становятся важной составляющей художественного языка популярных музыкальных групп и исполнителей. Исторические образы в популярной музыке (и, соответственно, рок-музыке) нередко, и, возможно, даже более выразительно, чем в других культурных формах (например, в кинематографе), становятся комментарием к текущим событиям.

При анализе музыки любого типа исследователь сталкивается с многочисленными проблемами декодирования смыслов. В связи с этим возникает ряд вопросов: как происходит репрезентация прошлого в популярной музыке, как строится музыкальное высказывание о прошлом, как с ним можно работать на разных уровнях. Если в дискуссиях об исторических представлениях в искусстве тема классической музыки в какой-то мере присутствует¹², то вопрос обращений к историческим сюжетам и прошлому в популярной музыке на данное время остается открытым.

Актуальность темы исследования обусловлена несколькими факторами. Недостаточность изучения репрезентаций прошлого, представленных в популярной музыке, побуждает обратиться к более детальному ее осмыслению с помощью академического инструментария. Подобное намерение имеет, в том числе, и цель легитимировать «присутствие» в исторической работе темы популярной музыки, долгое время считавшейся маргинальной и воспринимающейся исследователями в качестве исключительно «легкой», несерьезной и развлекательной культурной формы, лишенной «чувства прошлого». Необходимо понять, какие механизмы репрезентации прошлого возможны в популярной музыке, какая «история» конструируется музыкантами, и, наконец, как методологически возможно изучать техники «работы» с прошлым

использованием не только современных музыкальных инструментов, но и воссозданных инструментов XIII–XV вв.

¹² См., например: *Lawson C., Stowell R. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge, 1999; Butt J. Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance. Cambridge, 2002; Music of the Past, Instruments and Imagination: Proceedings of the Harmoniques International Congress, Lausanne 2004. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft / Ed. by M. Latcham. Bern, 2006; Assman J. Music and Memory in Mozart's Zauberflöte // Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe / Ed. by K. Tilmans, F. van Vree, J. M. Winter. Amsterdam, 2010. P. 187–206; др.*

в популярной музыкальной культуре. Исследование исторических образов в популярной музыке наряду с другими культурными формами может дать новое знание о массовых представлениях о прошлом в изучаемом обществе, их уровнях, особенностях и трансформации.

Набор образов прошлого, репрезентируемых в разных культурных формах, коррелирует с актуальными проблемами и вызовами современности, демонстрируя кризисные или, напротив, стабильные ситуации в различных сферах жизни общества. Также репрезентации национального прошлого дают представление историку о состоянии и изменении не только коллективной памяти, но и коллективного отношения к национальной истории. В контексте данного диссертационного исследования обращение к британской популярной музыкальной культуре с ее богатым образно-выразительным языком и апелляцией к различным аспектам национальной культурной традиции позволит лучше понять специфику социально-культурных процессов в Великобритании в послевоенное и постимперское время, особенности культурной и национальной самоидентификации социума, а также трансформацию массовых представлений о национальном прошлом. Наряду с этим, изучение репрезентаций прошлого в рок-музыке может быть рассмотрено и в более широких рамках развивающихся в настоящее время исследований исторической культуры¹³, которая демонстрирует не только особенности исторического сознания общества и совокупность культурных практик индивидов и групп по отношению к прошлому, но и включает в себя все варианты «присутствия» прошлого в повседневной жизни.

Британская популярная музыкальная культура традиционно является историчной¹⁴. Музыковед Мартин Стоукс указывает на то, что среди многочисленных процессов самоидентификации музыка в широком смысле

¹³ Об исторической культуре см.: *Репина Л. П.* Историческая культура как предмет исследования // *История и память: историческая культура Европы до начала нового времени / Отв. ред. Л. П. Репина.* М., 2006. С. 5–18.

¹⁴ *Gildart K.* Images of England through Popular Music: Class, Youth and Rock'n'Roll, 1955–1976. N. Y., 2013. P. 2.

играет важную роль¹⁵. Множественность выражения и способность музыки рисовать картины прошлого – ностальгические, эскапистские, иронические, фантастические, утопические, – по замечанию культурных географов Джона Коннелла и Криса Гибсона, предоставляет слушателям возможность рефлексировать над актуальным положением общества в целом, а также определить локальные особенности отдельных социальных групп¹⁶. «Вовлеченность» британской популярной музыки XIX и XX веков в вопросы формирования национальной и классовой идентичности, а также другие социальные процессы, прежде всего, урбанизации и регионального самовыражения¹⁷ оказалась существенной¹⁸. Музыковед Сара Коэн, исследуя складывание музыкальных сцен в Ливерпуле «после “The Beatles”», демонстрирует решающую роль бит-культуры и «ливерпульской четверки» в формировании городских образов и городского культурного наследия¹⁹. Как отмечают музыковеды Энди Беннет и Джон Страттон, обращение к различным сюжетам национального прошлого в массовой культуре Великобритании, в популярной музыке в частности, к настоящему времени уже является и воспринимается слушателями в качестве ее отличительной черты²⁰. Демонстрация «английскости» и «британскости» («Englishness» и «Britishness»²¹) через образы прошлого, начиная с 1960-х годов, стала обязательным элементом

¹⁵ Stokes M. Introduction // *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place* / Ed. by M. Stokes. Oxford, 1994. P. 5.

¹⁶ Connell J., Gibson C. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. L., 2003. P. 1.

¹⁷ Об исследовании локальной идентичности см.: Mitchell T. *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. Leicester, 1996.

¹⁸ Picker J. M. *Victorian Soundscapes*. Oxford, MS, 2003. P. 5–7.

¹⁹ Cohen S. *Live Music and Urban Landscape: Mapping the Beat in Liverpool* // *Social Semiotics*. 2012. No. 22. Vol. 5. P. 587–603.

²⁰ Bennett A., Stratton J. Introduction // *Britpop and the English Music Tradition* / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. Farnham, 2010. P. 7.

²¹ Термины «Englishness» и «Britishness» были введены в научный оборот в британской историографии в 1980-е годы, однако в публицистике они начали использоваться с середины XX в. Термин «Englishness» обозначает совокупность культурных особенностей английской культуры, лежащих в основе процесса формирования национальной идентичности; термин «Britishness» шире и предполагает рассмотрение культурных особенностей как имперского, так и постимперского положения Великобритании в рамках формирования национальной идентичности в мультикультурной среде. См. подробнее: Featherstone S. *Englishness: Twentieth Century Popular Culture and the Forming of English Identity*. Edinburgh, 2009. P. 2–8.

художественного языка большинства британских популярных музыкальных групп и исполнителей. Изучение же специфики репрезентаций прошлого в британской рок-музыке до сих пор остается не изученной темой как историками, так и культурологами, музыковедами и социологами.

Основными источниками для изучения музыкальной культуры являются аудиовизуальные источники. Несмотря на то, что музыкальные записи появились более века назад, данный тип источника остается в значительной степени не изученным (что, в целом, относится к аудио-источнику как таковому). Поэтому в настоящем исследовании специфика аудиозаписи популярной песни как принципиально иного типа исторического источника потребовала отдельного осмысления. В отечественном источниковедении некоторое внимание было уделено кинематографическим и фото-источникам²², в то время как аудио-источники оказались наименее изученными. В этом отношении следует отметить получившее развитие всего несколько лет назад направление аудиовизуальных исследований (*audiovisual studies*)²³, в рамках которых ученые обратились к изучению природы новых цифровых медиа, что предполагает комплексный анализ структуры, функционирования и распространения источников. Наряду с этим, для анализа музыкальных записей крайне важным представляется учет специфики самой популярной музыкальной культуры (в контексте настоящего исследования – рок-культуры), что дает представление о структуре и значении источника.

Объектом данной диссертации является рок-культура Великобритании 1960–1980-х годов, в которой были репрезентированы различные исторические образы.

²² Следует отметить работу историка и источниковеда Владимира Магидова, посвященную методологическим вопросам источниковедческого анализа и архивоведения кинофото документов: *Магидов В. М. Кинофото документы в контексте исторического знания*. М., 2005.

²³ См., например: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* / Ed. by J. Richardson, C. Gorbman, C. Vernallis. N. Y., 2013. P. 2–4; *The Oxford Handbook of Film Music Studies* / Ed. by D. Neumeyer. N. Y., 2013; *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* / Ed. by J. Richardson. N. Y., 2013.

Предметом исследования выступают репрезентации прошлого в британской рок-культуре указанного периода.

Отдельно необходимо оговорить содержание понятий *популярная музыка*, *рок-культура* и *репрезентации прошлого*.

Исходя из наработок современных исследований популярной музыки (*popular music studies*), под *популярной музыкой* далее будет пониматься музыкальный продукт (применительно к рок-музыке, которая анализируется в данном исследовании, чаще всего это песня или музыкальный альбом) во всей совокупности его социокультурных характеристик: собственно мелодические и текстовые особенности, технологии его записи, распространения, продажи и потребления, особенности прослушивания и восприятия его аудиторией, особенности его презентации. Подробно понятие *популярная музыка* рассмотрено в первой главе настоящего исследования наряду с современными подходами к изучению популярной музыки.

Понятие *рок-культура* достаточно широкое и представляется сложным определить его четкие границы. Тем не менее, под *рок-культурой* в данной диссертации понимаются практики и ценности разных аудиторий слушателей – преимущественно молодежных, – которые ориентированы на исполнение и прослушивание рок-музыки как совокупности разных направлений популярной музыки. При этом значимым становится не только непосредственно музыкальная составляющая (рок-музыка), но и вербальная (тексты песен), знаково-символическая (музыкальные инструменты, сценические костюмы, символика, атрибутика), поведенческая, социокультурная (рок-концерты, музыкальная пресса)²⁴. Отдельно следует оговорить, что понятия *поп-музыка* и *популярная музыка* различаются. *Поп-музыка*, как и *рок-музыка*, является одной из составляющих более широкого понятия *популярная музыка*. В данной работе рассмотрено несколько жанров рок-музыки, формировавших и

²⁴ Frith S. The Sociology of Rock (Communication and Society). L., 1978. P. 7–10.

характеризовавших рок-культуру в Великобритании на протяжении 1960–1980-х годов.

В соответствии с подходами «новой культурной истории», под *репрезентациями прошлого* понимается совокупность исторических образов, в данном случае представленных в рок-культуре. В настоящей работе исследовались случаи использования отсылок к различным событиям и личностям прошлого непосредственно в текстах песен, переработка музыкальных традиций и создание специальных звуковых эффектов в музыкальной форме песен, изображение исторических событий и конкретных исторических личностей, а также исторические стилизации в рамках визуальных репрезентаций (обложки музыкальных альбомов, сценические декорации и атрибутика, стилизованные исторические костюмы музыкантов, специальное фото- и видео-сопровождение во время концертных выступлений музыкальных групп).

Цель данного диссертационного исследования состоит в выявлении механизмов, содержания и специфики репрезентаций прошлого в британской рок-культуре 1960–1980-х годов и их влияния на современников в контексте актуальных социально-политических процессов в Великобритании. Работа сфокусирована на следующих вопросах: каким образом и какое прошлое было представлено на разных уровнях в музыке, как музыканты с ним работали и какое культурное значение имело их высказывание о прошлом для современников.

Достижение указанной цели потребовало решения следующих **задач**:

- выявить и определить круг источников для изучения репрезентаций прошлого в британской рок-культуре;
- проанализировать природу аудиовизуальных источников и систематизировать методы их источниковедческого анализа в контексте изучения популярной музыкальной культуры;
- обнаружить особенности и способы репрезентаций прошлого на конкретных примерах из истории британской рок-музыки 1960–1980-х годов;
- проанализировать влияние современности на репрезентации прошлого в британской рок-музыке 1960–1980-х годов;

– продемонстрировать трансформации исторических представлений британцев, репрезентированных в популярной музыкальной культуре на протяжении 1960–1980-х годов.

Хронологические рамки исследования. В истории британской популярной музыки легко дифференцировать периоды, обычно измеряемые десятилетиями в музыкальной журналистике и исследовательской литературе и связанные с популярностью конкретных музыкальных жанров. Данная работа сосредоточена на анализе исторической образности и ее трансформации на протяжении 1960–1980-х годов. Нижняя хронологическая граница обусловлена тем фактом, что в современных гуманитарных и социальных науках считается общепризнанным, что британская популярная музыка получила наибольшее развитие и завоевала как общенациональное, так и общемировое признание именно в 1960-е годы. Верхняя хронологическая граница также определена спецификой британской рок-культуры. Исследователями разделяется общая позиция, что в 1980-е годы британская популярная музыка оставалась новаторской, артистами развивались новые музыкальные направления, которые получили как общенациональное, так и общемировое признание.

Однако, как считают многие исследователи, начиная с 1990-х годов, британская музыкальная сцена стала ориентироваться на переосмысление собственного музыкального наследия, не предлагая новых музыкальных идей²⁵. В 1990-е годы в Великобритании особую популярность получило направление так называемого брит-рока. Несмотря на появление ряда новых музыкальных групп («Blur», «Oasis», «Pulp», «Radiohead», др.), завоевавших признание на родине и на мировой музыкальной сцене, само направление «брит-рок» характеризуется исследователями как ностальгическое. В силу принципиально иного содержания музыкальной культуры Великобритании с начала 1990-х годов в данной диссертации верхняя хронологическая граница определяется концом 1980-х годов. Описание особенностей культурного, социального, экономического и

²⁵ См., напр.: *Reynolds S. Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past. L., 2011. P. xxi.*

политического развития Великобритании в 1960–1980-е годы, что является важным интерпретационным контекстом для анализа непосредственно музыкального материала, представлено в первых параграфах второй, третьей и четвертой глав настоящего исследования.

Следует оговорить, что деление рассматриваемого периода на десятилетия привязано исключительно к музыкальным тенденциям и особенностям развития культуры в Великобритании. «Музыкальные» же десятилетия не всегда совпадали с календарными десятилетиями. Так, например, можно говорить о «долгих» шестидесятых (с 1962 по 1974 годы, что было связано с популярностью бит-рока) или о «коротких» семидесятых (с 1974 по 1979 годы, что соответствовало популярности панк-движения).

В выбранном интервале репрезентативными представляются три направления и, соответственно, популярные рок-группы, ставшие своеобразными символами трех музыкальных десятилетий в культурной истории Великобритании и находившиеся в центре меняющейся британской рок-культуры указанного периода – «The Kinks» и бит-рок 1960-х годов, «The Clash» и панк-рок 1970-х годов и «Iron Maiden» и хеви-метал 1980-х годов²⁶. Критериями для выбора именно этих рок-групп стали, в первую очередь, показатели их популярности у британской аудитории (места в хит-парадах, продажи музыкальных альбомов); во вторую – частое обращение музыкантов к историческим темам. В данной диссертации представлено качественное исследование с привлечением обширной базы разных источников, для проведения которого оптимальным считается выбор трех объектов. Отбор репрезентативных групп производился в два этапа. На первом этапе круг музыкальных групп был ограничен наиболее популярными коллективами у национальной аудитории для каждого десятилетия. На втором этапе были выбраны именно те коллективы, которые чаще и последовательнее других обращались к историческим сюжетам.

²⁶ Названия групп переводятся следующим образом: «The Kinks» – «Чудаки»; «The Clash» – «Столкновение»; «Iron Maiden» – «Железная Дева». С этого места и далее названия групп даны без перевода. Также без перевода даны названия альбомов групп и названия песен. Тексты песен сопровождаются переводом, выполненным мной.

Помимо присутствия большого количества исторических образов и аллюзий непосредственно в творчестве выбранных для анализа рок-групп, музыканты сами свидетельствовали о том, почему они выбирали исторические темы и какой отклик данные сюжеты находили у их аудиторий. Более того, музыканты и менеджеры групп прекрасно представляли, кем были их слушатели, что они неоднократно отмечали в интервью и мемуарах. Косвенно это можно увидеть по графикам концертных туров на территории Великобритании, а также по тем концертным залам/клубам/пабам, в которых они выступали. На этом основании можно рассуждать о рецепции национальной аудиторией тех или иных исторических образов, которые представляли музыканты.

Следует также отдельно охарактеризовать специфику изучаемого периода. 1960-е годы ознаменовались значительными трансформациями в популярной музыкальной культуре Великобритании. На фоне американизации британской массовой культуры послевоенного периода в стране появились первые национальные музыкальные движения, получившие широкую популярность, в том числе, и за границей. Также в Великобритании существенно изменилась музыкальная индустрия – возникли британские музыкальные звукозаписывающие компании, трансформировались британские медиа, появились музыкальные группы, в большей степени ориентированные на национальную аудиторию. Среди новых британских рок-групп шестидесятых наряду с «The Beatles» и «The Rolling Stones» у национальной аудитории наибольшую популярность получила лондонская бит-рок-группа «The Kinks»²⁷. Особенности тематического содержания творчества группы, ориентация на рабочую культурную традицию, активное включение образов национального прошлого в музыкальные, текстовые и визуальные репрезентации формировали «идиолект»²⁸ группы, получивший широкое обсуждение в британских музыкальных медиа.

²⁷ Faulk B. J. *British Rock Modernism, 1967–1977: The Story of Music Hall in Rock*. Aldershot, 2010. P. 105.

²⁸ Термин «идиолект» используется музыковедом Алланом Муром при характеристике особенностей художественного языка и образности выражения, присущих британской прогрессив-рок группе «Jethro Tull»: Moore A. F. *Jethro Tull and the Case for Modernism in Mass*

1970-е годы в истории культуры Великобритании связаны со значительной политизацией музыкальной культуры, нашедшей свое выражение в новом музыкальном движении – панк. Острые социально-политические и экономические проблемы, с которыми столкнулась Великобритания семидесятых, миграционный вопрос и нарастающая проблема расизма широко освещались в панк-культуре. Шокирующие визуальные образы, ориентация преимущественно на рабочую молодежь, провокационные политические лозунги стали одними из базовых характеристик панк-движения²⁹. В этом контексте, как отмечает исследователь Джон Сэвэдж, лондонская панк-рок-группа «The Clash», один из лидеров панк-движения³⁰, обратилась к проблемам современности посредством как открытой критики сложившейся ситуации в Великобритании, что было общей чертой панк-направления, так и через репрезентации исторических сюжетов, аллюзии к музыке и культуре прошлого.

Британская популярная музыкальная культура в 1980-е годы, как отмечает историк Энди МакСмит³¹, оставалась достаточно политизированной – основная критика была направлена в сторону консервативного правительства и лично Маргарет Тэтчер. Музыкальная сцена в Великобритании восьмидесятых характеризовалась появлением нескольких новых направлений на фоне спада и фрагментации панк-движения, одним из наиболее ярких стало направление хеви-метал³². В условиях жесткого социально-экономического кризиса новые хеви-метал-группы в значительной степени ориентировались на рабочую аудиторию. И одним из способов критики современности в творчестве музыкантов стали репрезентации различных сюжетов национального прошлого. В хеви-метал-

Culture // *Analyzing Popular Music* / Ed. by A. F. Moore. Cambridge, 2003. P. 158–172. Аналогичным образом этот термин применим к творчеству группы «The Kinks».

²⁹ Однако следует отметить, что слушателями панк-рок-музыки были также представители среднего класса и английской аристократии (например, студенчество из Оксфорда и Кембриджа).

³⁰ *Savage J.* England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. L., 1991. P. 113.

³¹ *McSmith A.* No Such Thing as Society: A History of Britain in the 1980s. L., 2010. P. 21.

³² *Bushell G., Halfin R.* Running Free. The Official Story of Iron Maiden. L., 1984. P. 5.

движении одной из ключевых фигур являлась лондонская группа «Iron Maiden»³³, активно использовавшая широкий набор образов национальной и мировой истории как в текстах песен, так и в масштабных визуальных репрезентациях.

Безусловно, указанные группы были не единственными популярными коллективами в Великобритании и не были единственными, кто использовал отсылки к прошлому в своем творчестве. Однако именно их выбор, по моему мнению, дает оптимальные возможности для анализа особенностей репрезентаций прошлого в более широком культурном контексте на протяжении 1960–1980-х годов. По этим причинам в качестве кейса 1960-х годов была выбрана группа «The Kinks», а не группа «The Beatles», «The Who» или «The Rolling Stones». Несмотря на то, что данные группы были чрезвычайно популярны в шестидесятые и в их произведениях можно выделить эпизодические обращения к некоторым аспектам национального прошлого, только «The Kinks» полностью построили свое творчество на репрезентации прошлого, и именно эта особенность сделала группу популярной у британской аудитории. Аналогичным образом, несмотря на то, что в 1970-е годы некоторые группы, играющие в жанре прогрессивный рок, прежде всего, «Pink Floyd» и «Genesis», часто обыгрывали различные исторические сюжеты, они не были столь популярны у более широкой национальной аудитории, как панк-рок-группы «Sex Pistols» и «The Clash», о чем свидетельствуют показатели продаж их музыкальных альбомов и места в национальных хит-парадах³⁴. В 1980-е годы, несмотря на появление нескольких новых музыкальных направлений, прежде всего, «новой волны» (new wave) и инди-рока, среди которых можно выделить популярные группы «Depeche Mode» и «The Smiths», именно направление хеви-метал оставалось наиболее популярным

³³ *Walser R. Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Middletown, CT, 1993. P. 6.*

³⁴ В качестве примера можно привести показатели группы «Pink Floyd» в национальных хит-парадах. За период 1960–1980-х годов группа заняла трижды 1-е место в британском хит-параде (и только один раз в 1970-е годы с альбомом «Whish You Were Here» (1975)): Pink Floyd // The Official Charts Company [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/artist/28142/pink-floyd/>. Более того, следует иметь в виду, что аудитория слушателей группы «Pink Floyd» была более узкой, чем групп «The Clash» и «Sex Pistols».

в Великобритании. Группа «Iron Maiden» стала одной из ключевых в данном жанре, о чем также свидетельствуют показатели продаж альбомов и места в хит-парадах. Более подробное обоснование выбора групп в контексте культурного развития Великобритании на протяжении 1960–1980-х годов представлено во второй, третьей и четвертой главах настоящей диссертации.

Степень разработанности проблемы. Поскольку в фокусе настоящего исследования находится, с одной стороны, проблематика репрезентаций прошлого в культуре, а с другой – специфика образов прошлого в британской рок-культуре, то естественно выделить два историографических блока, посвященных данным вопросам.

Первый блок работ сфокусирован на разработке проблемы репрезентаций в культуре и репрезентаций прошлого в частности. Одним из результатов программы историзма стало резкое углубление разрыва между «историей историков» и обыденными (массовыми) представлениями о прошлом. «Уравнивание в правах» научного знания и других типов знания (обыденного, религии, философии, искусства), как показывают исследователи И.М. Савельева и А.В. Полетаев, открыло новое понимание структуры знания, что заставило ученых по-новому взглянуть на взаимовлияние академических и неакадемических форм знания о прошлом (повседневные, массовые или обыденные представления о прошлом)³⁵. Как демонстрирует историк Джером де Грут, исторические образы в популярной культуре (британской, в частности) не просто множественны и разнообразны, но и во многом оказывают влияние, в том числе, на академическое историческое знание³⁶.

Обращение историков к различным аспектам культурного взаимодействия в широком смысле было связано с радикализацией социальной истории в 1960-е годы и повышенным интересом к культурной антропологии³⁷. Следствием этого

³⁵ Савельева И. М., Полетаев А. В. Типы знания о прошлом // Феномен прошлого. М., 2005. С. 16–17.

³⁶ De Groot J. Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture. L., 2008. P. 4–5.

³⁷ Burke P. What is Cultural History? Oxford, 2004. P. 53.

стал интерес к простому человеку, его повседневности и вовлеченности в социальные, экономические, политические и культурные процессы³⁸. Обращение к анализу истории с точки зрения групповой культуры предполагало рассмотрение специфики социальной коммуникации, практик, ритуалов и знаково-символического самовыражения различных социальных групп. Изучение «истории снизу» и народной культуры значительно расширило предметное поле исторических исследований: от политической культуры и культуры протеста до представлений о телесности и культуре азартных игр. Рассматриваемые как важные источники по истории новейшего времени, фотографии и документальные фильмы стали изучаться учеными в контексте исследования «истории снизу», фокусируясь на повседневной жизни простых людей, что стало особенно актуальным в середине 1960-х годов. Такой «культурный поворот», или «поворот к культуре», можно охарактеризовать как «стремление к замене социальной истории культуры культурной историей общества»³⁹.

Данный фокус в условиях дальнейшего развития культурной истории задал рамку рассмотрения общества в единстве его социально-структурных и культурно-исторических характеристик, что позволяет выявить «закрепленное в системе понятий, норм, правил, обычаев, идеалов и ценностей “принуждение культурой”» (по выражению Р. Шартье) и воспроизводимые программы – образцы поведения и деятельности социальных субъектов (индивидов и групп), обеспечивающие передачу исторического опыта от поколения к поколению»⁴⁰. Проблематика ментальностей, чувств, представлений и эмоций в культуре сформировала исследовательскую рамку направления новой культурной истории

³⁸ Как отмечает И. Савельева, пионером направления культурной истории справедливо можно считать британского историка Эдварда Томпсона, изучавшего специфику рабочей культуры в Великобритании в период промышленного переворота (*Thompson E. P. The Making of the English Working Class. N. Y., 1963*). Автор показывает, что культура английских рабочих стала одним из способов классовой консолидации и идентификации: *Савельева И. М. Междисциплинарные основания и дисциплинарная идентичность культурной истории // Общественные науки и современность. 2014. № 2. С. 140–141.*

³⁹ Там же. С. 142.

⁴⁰ *Репина Л. П. Исторические представления и культурное многообразие мира // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. Вып. 16. М., 2006. С. 9.*

(*new cultural history*)⁴¹, получившего развитие в 1980-е годы, где феномен репрезентаций в культуре оказался одним из центральных. Вместе с тем, изучая особенности и бытование образов в разных формах знания, культурная история способствовала развитию диалога традиционных и новых гуманитарных и социальных дисциплин, оставаясь открытой для различных методологических подходов⁴².

После выхода в 1983 году работы историка Бенедикта Андерсона о нациях как воображаемых сообществах⁴³ исследователи начали активно обсуждать вопрос о роли представлений в жизни отдельных сообществ. В этом же году в Калифорнийском университете в Беркли был создан научный гуманитарный журнал «Representations»⁴⁴, посвященный различным аспектам культурной истории и, главным образом, специфике, структуре и механизмам репрезентаций в культуре. Тем не менее, основной интерес исследователей сосредоточен вокруг литературных и визуальных репрезентаций и обозначен широким набором тем: от гендерной проблематики и представлений о телесности через образы ведьм⁴⁵ до репрезентаций политического в контексте культуры еды⁴⁶. Отдельное место заняли исследования, посвященные значению темпорального компонента культурных представлений в общей картине, однако и они были сосредоточены преимущественно на литературных и визуальных репрезентациях – романах,

⁴¹ *The New Cultural History* / Ed. by A. Biersack, L. A. Hunt. Berkeley; L. A., 1989.

⁴² *Hunt L.* Introduction: History, Culture and Text // *The New Cultural History* / Ed. by A. Biersack, L. A. Hunt. Berkeley; L. A., 1989. P. 1–22; *Зверева Г. И.* Новая российская историософия: риторические стратегии и прагматика // *Феномен прошлого* / Отв. ред. И. М. Савельева, А. В. Полетаев. М., 2005. С. 292–315; *Poster M.* Cultural History and Postmodernity: Disciplinary Readings and Challenges. N. Y., 1997. P. 5–8; *Arcangeli A.* Cultural History: a Concise Introduction. L., 2011. P. 4–11.

⁴³ *Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. L.; N. Y., 1991 (1983).

⁴⁴ Representation [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://www.representations.org>.

⁴⁵ *Purkiss D.* The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations. L.; N. Y., 1996.

⁴⁶ *Ludington C.* The Politics of Wine in Britain: A New Cultural History. N. Y., 2013.

фотографиях, кинематографе, театральных представлениях, изобразительном искусстве⁴⁷.

«Визуальный поворот», названный так американским критиком Уильямом Митчеллом⁴⁸, трансформировал отношение историков к нетрадиционным, то есть, неписьменным источникам. Осмысление природы визуальных источников и их информационных возможностей в работе историка значительным образом изменило проблемное поле исследований. Отдельно необходимо отметить работу Питера Бёрка, который на основе изобразительных источников пишет о репрезентации сакрального, власти, «Другого» посредством фотографического выражения и о культурной истории изображения в целом, поставив вопрос об использовании фотодокументов в качестве исторического источника, предлагая называть их «свидетельствами очевидцев» («*eyewitnessing*»)⁴⁹. Наряду с этим, визуальные источники стали использоваться историками для изучения процессов формирования коллективной идентичности. Так, историк Джеффри Ричардс показывает, что визуальные репрезентации национальных образов в кинематографе оказали существенное влияние на формирование представлений об английской нации и самого понятия «английскости»⁵⁰.

В последние годы наблюдается сближение новой культурной истории и новых направлений музыковедения (прежде всего, «нового музыковедения»). Как отмечает музыковед Джейн Фалчер⁵¹, эти дисциплины разделяют общие

⁴⁷ Об исследованиях визуальных репрезентаций см.: *Aldgate A., Richards J. Best of British: Cinema and Society from 1930 to Present.* L., 1999; *Rosenstone R. Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History.* Cambridge, MA, 1995; *Hayward S. Cinema Studies. The Key Concepts.* L.; N. Y., 2000; *Rokem F. Performing History: Theatrical Representations of the Past in Conetmporary Theatre.* Iowa City, 2002; *Самутина Н. В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого») // Феномен прошлого / Под ред. И. М. Савельевой, А. В. Полетаева.* М., 2005. С. 337–366; *Scholz A.-M. From Fidelity to History: Film Adaptations as Cultural Events in the Twentieth Century.* N. Y.; L., 2013; *Ruchel-Stockmans K. Images Performing History: Photography and Representations of the Past in European Art after 1989.* Leuven, 2015.

⁴⁸ *Art and the Public Sphere / Ed. by W. J. T. Mitchell.* Chicago, 1992.

⁴⁹ *Burke P. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence.* L., 2001. P. 14.

⁵⁰ *Richards J. Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army.* Manchester; N. Y., 1997. P. 25–26.

⁵¹ *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music / Ed. by J. F. Fulcher.* Oxford, 2011. P. 3.

представления об исследовании культуры, имея цель изучить структуру культурных форм через рассмотрение культурных объектов и культурных практик. На формирование поля нового музыковедения и на новую культурную историю одинаково повлияла символическая антропология (в особенности, работы антрополога Клиффорда Гирца) – произошел сдвиг от эмпиризма к интерпретации и «новой чувствительности» («*new sensitivity*»). Подобно тому, как историки старались «ухватить» изменения смыслов в культуре, музыковеды обратились не только к культурным репрезентациям, но и к социальной динамике и музыкальному «регистру» коммуникации.

Расширение понимания природы и особенностей устройства культурных форм и практик позволило историкам обратиться к изучению музыки⁵². В последнее десятилетие активно развиваются исследования определенных музыкальных форм, главным образом, джаза, классической музыки и – отдельно – оперы⁵³, в которых происходит обращение к музыкальным традициям прошлого и/или обыгрываются конкретные исторические сюжеты и персонажи, достаточно легко «считываемые» зрителем/слушателем. Наряду с этим, в академической музыке нередко происходит обращение к историческим формам исполнения,

⁵² В данном контексте отдельно следует отметить международную конференцию «Postmodernity's Musical Pasts: Rediscoveries and Revivals after 1945», прошедшую 26–27 марта 2015 года в Городском университете Нью-Йорка (The City University of New York). В рамках конференции исследователи из разных стран, работающие в разных дисциплинарных полях – музыковедении, музыкальной теории, культурных исследованиях, социологии музыки и истории, – собрались с целью обсудить исторические образы и репрезентации прошлого в музыке второй половины XX века. Конференция стала одной из первых площадок, объединивших исследователей классической и популярной музыки и сфокусированной на междисциплинарном анализе проблематики прошлого в музыке. См. подробнее: Postmodernity's Musical Pasts: Rediscoveries and Revivals after 1945 // The Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation. The City University of New York [Электронный ресурс]. 2015. Режим доступа: <http://brookcenter.gc.cuny.edu/postmodernity's-musical-pasts-rediscoveries-and-revivals-after-1945-abstracts/>.

⁵³ Об изучении музыкальных форм см.: Lawson C., Stowell R. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge, 1999; Music of the Past, Instruments and Imagination: Proceedings of the Harmoniques International Congress, Lausanne 2004. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft / Ed. by M. Latcham. Bern, 2006; Fry A. Remembrance of Jazz Past: Sydney Bechet in France // The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music / Ed. by J. F. Fulcher. Oxford, 2011. P. 307–331; Assman J. Music and Memory in Mozart's Zauberflöte // Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe / Ed. by K. Tilmans, F. van Vree, J. M. Winter. Amsterdam, 2010. P. 187–206.

включающим использование оригинальных исторических музыкальных инструментов⁵⁴. Как отмечают музыковеды Колин Лоусон и Робин Стоуэл, несмотря на то, что практика аутентичного исполнения музыкальных произведений периода Возрождения и барокко, а также средневековой церковной музыки, сложилась достаточно давно, сама проблематика переработки исторических музыкальных форм, их переосмысления и реактуализации в современных контекстах сформировалась в академическом поле относительно недавно⁵⁵.

На этом фоне популярная музыкальная культура оказалась практически не изученной академическими историками⁵⁶. Как отмечает музыковед Уилл Строу, популярная музыка стала одной из «наиболее распространенных, но легко игнорируемых и упрощаемых культурных форм»⁵⁷. Между тем, популярная музыка, как и другие виды массовой культуры, способна «использовать» историю и прошлое как инструмент для выражения актуального культурного содержания. Порой это интуитивно ощущается слушателями, обозначается критиками, становится темой бесед журналистов с музыкантами. Однако даже в случаях, когда в популярной музыке происходит это явное обращение к истории, у обычного слушателя и критика возникает большой соблазн определить это обращение как ностальгическое, по аналогии с ностальгией, опознанной и исследованной в других культурных формах⁵⁸. В критических текстах музыкантам нередко вменяется в вину тоска по эпохам, помещенным в прошлое;

⁵⁴ См., например: *Haskell H. The Early Music Revival: A History. N. Y., 1996.*

⁵⁵ *Lawson C., Stowell R. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge, 1999. P. 4.*

⁵⁶ См. об этом подробнее: *Frith S. Writing the History of Popular Music // Stereo: Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain / Ed. by H. Dauncy, P. Le Guem. Aldershot, 2011. P. 11–22.*

⁵⁷ *Straw W. Consumption // The Cambridge Companion to Pop and Rock / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. Cambridge, 2001. P. 55.*

⁵⁸ См., например: *Самутина Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт НИУ ВШЭ. Серия WP6 «Гуманитарные исследования». М., 2007. № 1; Houlden K. Nostalgia for the Past as Guide to the Future: Paule Marshall's The Chosen Place the Timeless People // Memory Studies. 2010. No. 3. P. 253–261; Молчанова О. В. Искусство забывания, или Ностальгия по советскому мифу // Культурология. Искусствоведение. Музеология. 2011. № 17. С. 57–64.*

«воспевание» «эскапистского прошлого». Однако репрезентации прошлого в популярной музыке осуществляются гораздо сложнее и разнообразнее, маркируя определенные настроения в обществе и выступая элементом описания актуальных событий.

Второй блок важных для исследования работ посвящен непосредственно британской популярной музыке, которая в разной степени получила осмысление в социальных и гуманитарных науках. В данном случае представляется целесообразным выделить тематические направления исследований британской популярной музыки.

Исследования музыкальной культуры в контексте молодежной культуры связаны с основанием Бирмингемского Центра современных культурных исследований (Birmingham Centre For Contemporary Cultural Studies) и развитием направления *cultural studies*. Исследователи выдвинули идею о том, что элементы рабочей культуры и, соответственно, популярной музыкальной культуры (преимущественно, рок-культуры) могут быть рассмотрены как формы протеста не только против среднего класса, но и – шире – капиталистического общества⁵⁹. Идеологи культурных исследований Ричард Хогарт и Стюард Холл изучали особенности развития популярной культуры и ее влияния на различные аспекты условий работы, проживания, локальных сообществ рабочих и их экономическое положение в Великобритании. Работа «The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life» (1957) Хогарта стала одной из первых попыток осмысления молодежной и музыкальной культуры британцев в 1950-е годы⁶⁰. Изучая появление музыкальных автоматов и кофе-баров, автор демонстрирует их влияние на процесс американизации и коммерциализации британской рабочей культуры. Теоретик культурных исследований Реймонд Уильямс, в свою очередь, предложил концепцию «структуры чувствования» («*structure of feeling*»), которая присуща конкретному обществу и которая призвана продемонстрировать

⁵⁹ Работы исследователей Бирмингемского центра современных культурных исследований, ставшие уже классическими, представлены в сборнике: *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* / Ed. by S. Hall, T. Jefferson. L.; N. Y., 2006 (1975).

⁶⁰ *Hoggart R. The Uses of Literacy*. Harmondsworth, 1957.

множественность культурного восприятия⁶¹. В этом случае понятие «класс», как утверждал исследователь, может быть представлено не только в экономических терминах, но и в равной мере в культурных, вступая, согласно Грамши, в борьбу с идеологией господствующих классов, которая стремится элиминировать культурную множественность и представить себя как целостный и общий для всех способ проживания и миропонимая. Популярная музыка была интерпретирована исследователем как одна из составляющих классового конструирования и выражения, что демонстрировало ее историческую значимость.

Отдельно необходимо отметить работу теоретика культурных исследований Дика Хебдиджа «Subculture: The Meaning of Style» (1979)⁶², в которой автор представил популярную музыку в качестве элемента формирования рабочих молодежных субкультур, которые стали способом «символического сопротивления» капиталистическому обществу в условиях экономической нестабильности. В рамках этой структуры Хебдидж исследовал связь между молодежными субкультурами, прежде всего, британским панк-движением, и культурой мигрантов, а также ее влияние на формирование конкретных молодежных стилей, сцен и способов идентификации в Великобритании 1960-х и 1970-х годов. В данном ряду также необходимо отметить исследование литературного критика Грейла Маркуса, в котором автор предпринял попытку изучить культуру рок-н-ролла в США не просто как молодежную субкультуру, а как важную составляющую американской массовой культуры⁶³. В обеих работах, хоть их и нельзя объединить концептуально, авторы уделяют большое внимание рок-культуре в рамках изучения молодежных субкультур в Великобритании и США в более широком историческом контексте.

В изучении популярной музыки долгое время доминировал социологический подход, в рамках которого нивелировалось значение музыкальной формы и

⁶¹ Williams R. Culture and Society, 1780–1950. L., 1984. P. 310.

⁶² Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. Florence, KY, 1979.

⁶³ Marcus G. Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music. L., 1997 (1975).

редуцировалось смысловое содержание текстов песен – и музыка, и текст воспринимались в качестве прикладной характеристики музыкальной культуры. Однако именно в поле социологии музыки сложилось представление о комплексности устройства и функционирования популярной музыки. Среди наиболее видных социологов музыки следует отметить Саймона Фриса, который в ключевых работах «The Sociology of Rock» (1979)⁶⁴ и «Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll» (1981)⁶⁵ помимо теоретического осмысления природы популярной музыки на примерах британской и американской рок-музыки изучал повседневные музыкальные практики, специфику аудиторий рок-музыки, а также их классовое выражение посредством музыкальной культуры. Оспаривая революционный уклон рок-культуры и ее вызов правящему классу, Фрис заключает, что она преимущественно становится способом осмысления актуальных событий и маркирования «болезней» общества⁶⁶.

Следует отметить, что если определенные музыкальные жанры, например панк-рок, получили широкое освещение в исследовательской литературе, прежде всего, в социологии музыки и культурных исследованиях⁶⁷, то некоторые жанры долгое время оставались в тени. В этом случае необходимо выделить работу социолога Дины Вайнстайн «Heavy Metal: The Music and Its Culture» (2000), посвященную хеви-метал-культуре и ставшую первой в данной области⁶⁸. В исследовании автор подробно рассматривает исторический и культурный контекст появления данного жанра в Великобритании и США в 1980-е годы. Вайнстайн, а также несколько позже музыковед Роберт Уолзер, описывают хеви-

⁶⁴ Frith S. The Sociology of Rock (Communication and Society). L., 1978.

⁶⁵ Frith S. Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll. N. Y., 1981.

⁶⁶ Ibid. P. 271–272.

⁶⁷ Исследования панк-культуры возникли практически сразу с появлением самого культурного явления панка (с середины 1970-х годов) и были направлены главным образом на рассмотрение остроактуального и зачастую революционного политического содержания панк-высказывания. См.: Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. Florence, KY, 1979; Marcus G. Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century. Cambridge, MA, 1990; McNeil L., McCain G. Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk. L., 1997.

⁶⁸ Weinstein D. Heavy Metal: The Music and Its Culture. Boston, MA, 2009 (2000).

метал-движение через специфику его звуковых, музыкальных и вербальных элементов, прослеживая влияние на данный жанр классической музыки и демонстрируя изменение границ самой субкультуры в течение 1980-х годов⁶⁹.

Отдельной темой, интересовавшей исследователей, стали импликации политического в популярной музыке⁷⁰. Так, например, политолог Джон Стрит на примерах разных рок-групп из Великобритании, США и Европы исследует взаимовлияние политических структур и музыкальной культуры, а также формирование и реализацию политических установок непосредственно в популярной музыке⁷¹. Наряду с этим, автор отдельно обращает внимание на комплексность «устройства» популярной музыки, отмечая, что ее культурное значение не может быть создано и «считано» лишь на одном уровне, поскольку популярная музыка может быть понята только как сложное социальное явление, охватывающее сеть разнообразных акторов и институтов. Историк Йен Уотсон, напротив, исследует влияние музыкальной культуры (преимущественно в США, но также и в Великобритании) на трансформацию политической идеологии в условиях холодной войны, демонстрируя «эффект» музыкальных высказываний как реальной политической силы⁷².

В отличие от культурологов и социологов историки остаются индифферентными к изучению популярной музыкальной культуры. Можно выделить несколько работ, в которых авторы опосредованно обращались к данной культурной форме, лапидарно освещая основные события из музыкальной истории. Внимание историков привлекло влияние популярной музыки на

⁶⁹ *Walser R. Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Middletown, CT, 1993.*

⁷⁰ Из последних работ см., например, анализ исследователя культуры и музыкального журналиста Дориана Лински, посвященный наиболее знаковым «политическим» песням, сыгравшим важную роль в истории популярной музыкальной культуры: *Lynskey D. 33 Revolutions per Minute. L., 2011.*

⁷¹ *Street J. Rebel Rock: The Politics of Popular Music. Oxford, 1986. P. 174; Street J. Shock Waves: The Authoritative Response to Popular Music // Come on Down?: Popular Media Culture in Post-war Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. L., 1992. P. 302–324; Street J. Rock, Pop and Politics // The Cambridge Companion to Pop and Rock / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. Cambridge, 2001. P. 243–254.*

⁷² *Watson I. Song and Democratic Culture in Britain: An Approach to Popular Culture in Social Movements. N. Y., 1983.*

формирование индивидуальных и коллективных идентичностей британской рабочей молодежи. Однако исследователи, которые отметили вклад популярной музыки в развитие британского общества, лишь поверхностно демонстрировали ее роль в социальных переменах страны и в основном были сосредоточены на изучении молодежных культур⁷³. Артур Маврик, который стал одним из первых историков, обратившихся к изучению британской популярной музыкальной культуры 1960-х годов, указывал на то, что в условиях важных социальных и политических трансформаций в стране в данный период популярная музыка играла значительную роль⁷⁴. Автор исследовал преимущественно молодежную культуру и отмечал, что популярная музыка оказалась одним из инструментов консолидации рабочего класса. Историк Роберт Хьюисон обратился к изучению политизации британской культуры в послевоенный период, обозначая нарастающий социальный, политический и экономический кризис в стране⁷⁵. Историки Доминик Сандбрук и Дэвид Фуллер, напротив, прослеживали развитие музыкальной культуры, начиная с довоенного периода, и утверждали, что она имела маргинальный статус и лишь опосредовано влияла на социально-политические процессы в послевоенной Великобритании⁷⁶. Подобные противоположные точки зрения, несмотря на привлечение внимания к британской популярной музыкальной культуре, тем не менее, игнорировали целый ряд ее аспектов, таких как локальные и национальные идентичности, классовые и гендерные особенности, рецепцию и потребление музыки. В последние несколько лет появились отдельные работы, в которых историками предпринята попытка

⁷³ См., например: *Davis J. Youth and the Condition of Britain: Images of Adolescent Conflict*. L., 1990; *Russell D. Popular Music in England 1840–1914: A Social History*. Manchester; N. Y., 1997; *Marwick A. The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958–c. 1974*. Oxford, 1998; *Sandbrook D. White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. L., 2007; *Fowler D. Youth Culture in Modern Britain, c. 1920–c. 1970: From Ivory Tower to Global Movement – A New History*. N. Y., 2008.

⁷⁴ *Marwick A. The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958–c. 1974*. Oxford, 1998. P. 5.

⁷⁵ *Hewison R. Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*. L., 1995.

⁷⁶ *Sandbrook D. White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. L., 2007. P. 7; *Fowler D. Youth Culture in Modern Britain, c. 1920–c. 1970: From Ivory Tower to Global Movement – A New History*. N. Y., 2008. P. 6.

разностороннего рассмотрения популярной культуры Великобритании (и музыки в частности) второй половины XX века. Например, Олвин Тернер на отдельных примерах изучает британскую популярную культуру 1970-х годов, прослеживая реакцию британской музыкальной сцены на социально-политические и экономические изменения в стране⁷⁷. Кит Гилдарт на значительной и разнообразной источниковой базе исследует специфику репрезентаций «английскости» и «британскости» в культуре 1950–1970-х годов, показывая формирование самого феномена британской популярной музыки⁷⁸.

Отдельным направлением стало исследование проблематики «английскости» и «британскости» в изобразительном искусстве, кинематографе и литературе Великобритании. При этом популярная музыка, несмотря на значительный вклад в формирование национальных образов, особенно в контексте британской истории второй половины XX века, данная культурная форма получила лишь незначительное внимание исследователей. Так, историк Дэйв Рассел изучает музыкальную культуру викторианской и эдвардианской Англии, фокусируясь на проблемах функционирования популярной музыкальной культуры начала XX века и специфике национальных образов, репрезентированных в музыке⁷⁹. Аналогичным образом историк Роберт Коллс изучает процессы национальной самоидентификации британцев в XX веке, периодически обращаясь к музыкальной культуре и другим культурным формам⁸⁰. На проблематике «английскости» в популярной музыке сфокусированы скрупулезные работы исследователя культуры Мартина Клунана⁸¹ и музыковедов Энди Беннета и Джон Страттона⁸², посвященные британской музыкальной культуре 1990-х годов (брит-попу), в которых авторы прослеживают контекст и механизмы реактуализации

⁷⁷ Turner A. W. *Crisis? What Crisis? Britain in the 1970s*. L., 2009.

⁷⁸ Gildart K. *Images of England through Popular Music: Class, Youth and Rock'n'Roll, 1955–1976*. N. Y., 2013.

⁷⁹ Russell D. *Popular Music in England 1840–1914: A Social History*. Manchester; N. Y., 1997.

⁸⁰ Colls R. *Identity of England*. Oxford, 2002.

⁸¹ Cloonan M. *State of the Nation: Englishness, Pop and Politics in the mid-1990s* // *Popular Music and Society*. 1997. No. 2. Vol. 21. P. 47–70.

⁸² *Britpop and the English Music Tradition* / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. Aldershot, 2010.

национальных образов в популярной музыке. Вместе с тем, исследователь культуры Майкл Брэйсуэлл называет популярную музыку «культурной валютой» Великобритании и основным элементом трансляции «английскости» с 1960-х годов, подчеркивая ее ориентацию на рабочий класс⁸³. Напротив, историк Питер Мандлер предполагает, что популярная музыка оказала лишь незначительное влияние на формирование национальной идентичности послевоенной Великобритании, утверждая, что музыка шестидесятых имела лишь частичное и преимущественно локальное влияние на социальные процессы⁸⁴. Исследуя движение британской хеви-метал-музыки в 1980-е годы, музыковед Герд Байер показывает его повышенную чувствительность к социально-экономическому кризису в стране, что стало одним из способов культурного выражения рабочей молодежи Великобритании в это время⁸⁵.

Следует также отметить возникший в последние несколько лет интерес историков к изучению культурной географии в обстоятельствах более широких социально-культурных изменений в послевоенной Великобритании. Так, историк Уильям Осгеби картографирует основные тенденции в британской молодежной культуре, начиная с 1945 года⁸⁶, отдельно обращаясь к складыванию сугубо национальных особенностей культурного производства на фоне идеологии консюмеризма и коммерциализации британской культуры в 1960-е годы⁸⁷. Историк Ричард Уэйт в исследовании, посвященном формированию и усилению локальных региональных идентичностей в Великобритании, ставших причиной ослабления концепта «британскости» в 1980-е годы, обращается в том числе к рассмотрению вовлеченности в данные процессы музыкальной культуры⁸⁸.

⁸³ *Bracewell M.* England Is Mine: Pop Life in Albion. L., 1997.

⁸⁴ *Mandler P.* The English National Character: The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair. New Haven, 2006.

⁸⁵ *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009.

⁸⁶ *Osgerby B.* Youth in Britain since 1945. Oxford, 1998.

⁸⁷ *Osgerby B.* 'Well, it's Saturday Night an' I Just Got Paid': Youth, Consumerism and Hegemony in Post-War Britain // *Contemporary Record*. 1992. Vol. 6. Issue 2. P. 287–305.

⁸⁸ *Weight R.* Patriots: National Identity in Britain 1940-2000. Basingstoke, 2002.

Отдельно необходимо отметить значительный пласт неакадемической литературы, посвященной различным аспектам истории популярной музыки – от биографий и историй группы «The Beatles»⁸⁹ до энциклопедических сборников и антологий по истории панк-рока⁹⁰ и хеви-метал-музыки⁹¹. Среди наиболее информативных следует выделить работу «The Sound of the City: the Rise of Rock and Roll» (1970) журналиста Чарли Джиллета, посвященную истории рок-музыки⁹², и «England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock» (1991) исследователя культуры и журналиста Джона Сэвэджа, посвященную британской панк-культуре 1970-х годов⁹³. Работы Сэвэджа о британской популярной музыке основаны на значительной источниковой базе и представляют фундированное изучение молодежных культур Великобритании 1960–1970-х годов⁹⁴, а также довоенного периода⁹⁵. Следует сказать, что последнее десятилетие ознаменовалось появлением многочисленных документальных фильмов о музыкальных эпохах в Великобритании на протяжении второй половины XX века: от ностальгических фильмов на британском телевизионном канале «Yesterday» до документальных фильмов BBC⁹⁶, в которых нередко представлены интервью с музыкантами и музыкальными менеджерами.

⁸⁹ Аналогичным образом, среди разнообразия биографических работ, посвященных «ливерпульской четверке», можно выделить следующие: *MacDonald I. Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. L., 2008; *Davies H. The Beatles: The Authorised Biography*. L., 2009; *Everett W. The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*. Oxford, 1999.

⁹⁰ См., например: *Colegrave S., Sullivan C. Punk*. N. Y., 2001.

⁹¹ См., например: *Phillips W., Cogan B. Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Westport, CT, 2009.

⁹² *Gillett C. The Sound of the City: the Rise of Rock and Roll*. N. Y., 1970.

⁹³ *Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. L., 1991.

⁹⁴ *Savage J. Teenage: The Creation of Youth Culture*. L., 2007.

⁹⁵ *Savage J. Teenage: The Prehistory of Youth Culture: 1875–1945*. L., 2008.

⁹⁶ В данном контексте необходимо отметить фильмы BBC серии «Britannia», посвященные отдельным музыкальным жанрам в истории британской музыкальной культуры: «Pop Britannia» (2008), «Prog Rock Britannia: An Observation in Three Movements» (2009), «Synth Britannia» (2009), «Blues Britannia: Can Blue Men Sing the Whites?» (2009), «Heavy Metal Britannia» (2010), «Reggae Britannia» (2011), «Punk Britannia» (2012) и другие. Об особенностях документальных фильмов серии «Britannia» см.: *Long P., Wall T. Constructing the Histories of Popular Music: the Britannia Series // Popular Music and Television in Britain / Ed. by I. Inglis. Aldershot, 2010. P. 11–26.*

Безусловно, указанные работы лишь отчасти представляют разнообразие исследований британской популярной музыки и ее истории. Если говорить об исторической дисциплине, то тема данного диссертационного исследования лежит на пересечении нескольких уже сложившихся направлений, тем не менее, сам вопрос репрезентации прошлого в музыкальной культуре остается не изученным.

Методология исследования. Решение поставленных задач в настоящем исследовании предполагает междисциплинарный подход, подразумевающий использование методик анализа разных аспектов культуры, выработанных в современных гуманитарных и социальных науках.

Общую методологию диссертации определяют подходы исследователей, работающих в русле новой культурной истории, направленные на осмысление феномена репрезентаций прошлого в культуре. Изучение социального воображения, а в данном случае, исторического воображения, основывается на рассмотрении академических и неакадемических типов знания о прошлом, предполагая детальное изучение разных культурных форм, что значительно расширяет круг исторических источников. Как отмечает историк Ллойд Крамер, в данном случае принципиальным оказывается не детализация конкретных событий прошлого, а лишь *упоминание* о них, что формирует широкий круг исторических образов, циркулирующих в культуре и составляющих основу исторических представлений⁹⁷. В этом отношении, как указывает Питер Бёрк, обращение к нетрадиционным источникам и изучение их специфики в контексте рассматриваемой культуры позволяют выявить механизмы и уровни репрезентаций прошлого⁹⁸.

Для теоретического осмысления проблематики репрезентаций прошлого в популярной музыкальной культуре кажется необходимым отталкиваться от специфики самой популярной музыки. Такой подход позволяет увидеть, из каких

⁹⁷ *Kramer L. S. Literature, Criticism, and Historical Imagination: the Literature Challenge of Hayden White and Dominic LaCapra // The New Cultural History / Ed. by A. Biersack, L. A. Hunt. Berkeley; L. A., 1989. P. 101.*

⁹⁸ *Burke P. What is Cultural History? Oxford, 2004. P. 10.*

элементов состоит популярная музыка как культурная форма, а также проследить, как и какое прошлое она конструирует, какие режимы функционирования истории задает. За последние тридцать лет произошли существенные изменения в теоретико-методологических подходах к исследованию музыки. «Традиционными» дисциплинами, сосредоточенными на анализе музыки и музыкального, по-прежнему остаются музыковедение и социология музыки, базирующиеся на определенных философских установках понимания музыки и подходах к ее изучению. Музыковеды сфокусированы в большей степени на анализе классической музыки и джаза, изучая композиционную структуру нотной записи, музыкальные каноны, полифонию и гармонические построения мелодий и отводя второстепенную роль условиям исполнения музыки и рецепции ее слушателем. Социологи в большей мере сосредоточены на исследовании коммуникативной, социальной и символической природы музыки, обращаясь к проблематике ее производства, дистрибуции и потребления разными группами слушателей, а также места музыки в процессе различения и разграничения социальных групп. Несмотря на существенную проработку природы популярной музыки, в поле социологии музыки долгое время доминировал и во многом сохраняет силу и в настоящее время метод контент-анализа, предполагавший, что внешний слушатель/читатель будет интерпретировать текст так же, как участник музыкальной культуры. Такой подход подразумевает линейную модель коммуникации, при которой значение песни напрямую расшифровывается слушателем, оставляя в стороне понимание музыкальной культуры как диалектической среды, в которой создается несколько значений и форматов восприятия их аудиторией(ями). Отдельно следует отметить пренебрежение рассмотрением историческими обстоятельствами появления и функционирования изучаемого музыкального альбома или песни, из-за чего за скобками остаются особенности возникновения музыкальных культур, выстраивания коммуникации внутри сообществ и апроприации музыкального материала слушателями.

В настоящем исследовании представляется более продуктивным обращение к современным культурным исследованиям, где популярная музыка изучается в

общекультурном контексте. В основе методологии данной работы лежит понимание популярной культуры, и популярной музыки в частности, разработанное в поле *popular music studies*. Междисциплинарный проект *popular music studies* предполагает совмещение в одном исследовательском поле возможностей и методологий различных гуманитарных и социальных дисциплин: «музыковедения, *media* и *cultural studies*, социологии, антропологии, этномузыковедения, фольклористики, психологии, социальной истории и культурной географии»⁹⁹. Основу *popular music studies* как исследовательского поля составляет переход от текстового анализа, т.е. от использования партитур (которыми почти никогда не пользуются сами производители и исполнители популярной музыки) и прочих текстов в качестве основного источника к изучению социальных институтов и культурных практик, с помощью которых популярная музыка функционирует в современной культуре: музыкальной индустрии, способов звукозаписи, способов презентации и дистрибуции музыкальной продукции, характера аудитории и разных способов рецепции¹⁰⁰. Рамки анализа популярной музыки могут варьироваться: предметом исследования может быть концерт и концертная практика в целом; специфика аудитории определенного музыкального жанра; альбом группы во всем разнообразии его характеристик, от содержания песен до мест в чартах (хит-парадах), характера критических рецензий, отношения фанатских сообществ. Соответственно, четкая фокусировка исследования, выстраивание необходимых и достаточных контекстов для решения какой-либо проблемы, всегда становится отдельной

⁹⁹ Cloonan M. What is Popular Music Studies? Some Observations // *British Journal of Music Education*. 2005. Vol. 22. No. 1. P. 82.

¹⁰⁰ См., например: Frith S. *The Sociology of Rock (Communication and Society)*. L., 1978; Tagg P. *Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice* // *Popular Music*. 1982. Vol. 2: Theory and Method. P. 37–67; Frith S. *Music Industry Research: Where Now? Where Next? Notes from Britain* // *Popular Music*. 2000. Vol. 19. No. 3. P. 387–393; Cloonan M. What is Popular Music Studies? Some Observations // *British Journal of Music Education*. 2005. Vol. 22. No. 1. P. 77–93; *The Popular Music Studies Reader* / Ed. by A. Bennett, B. Shank, J. Toynbee. L., 2006; Shuker R. *Popular Music: The Key Concepts*. L., 2005; Shuker R. *Understanding Popular Music*. L., 2013; Toynbee J. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Oxford, 2000; Wall T. *Studying Popular Music Culture*. L., 2003; Wicke P. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge, 1990; Williamson J., Cloonan M. *Rethinking the Music Industry* // *Popular Music*. 2007. Vol. 26. No. 2. P. 305–322.

самостоятельной задачей при работе в этом междисциплинарном поле. Более детальное объяснение методологических рамок понимания популярной музыки представлено в первом параграфе первой главы настоящего исследования.

Для рассмотрения проблематики репрезентаций прошлого в музыкальной культуре отдельного осмысления потребовала специфика аудиовизуальных материалов как принципиально иного типа исторических источников, чему посвящен второй параграф первой главы данного исследования. Особенности аудиовизуальных источников в контексте изучения популярной музыкальной культуры рассматривались с опорой на работы, выполненные в русле современных аудиовизуальных исследований (*audiovisual studies*) и *popular music studies*, параллельно была проработана методология источниковедческого анализа данного типа источников.

Наконец, с целью изучения рецепции и выявления воспоминаний разных аудиторий о британской музыкальной культуре и исторических образах, к которым обращались музыканты анализируемых групп, помимо периодической печати и показателей национальных хит-парадов, в качестве вспомогательных материалов были использованы проведенные мной интервью с жителями Великобритании и электронное анкетирование¹⁰¹.

Источниковая база исследования. Поскольку в фокусе настоящего исследования находится изучение репрезентаций прошлого в британской рок-культуре 1960–1980-х годов, источниковая база представлена источниками, демонстрирующими разные аспекты музыкальной культуры. Источниковую основу работы составляют аудиовизуальные источники, которые ранее не исследовались историками. Классификация изученных источников в русле традиционного источниковедения представляется не оптимальной. Специфика структуры популярной музыки, особенности ее устройства как совокупности социальных институтов, делает предметом внимания в данном исследовании

¹⁰¹ Интервью и анкетирование были проведены во время прохождения научной стажировки в Университетском колледже Лондона в январе–июне 2015 года в рамках обучения в программе «Академическая аспирантура» Аспирантской школы по историческим наукам НИУ ВШЭ.

совокупность процессов и практик, формирующих целостное музыкальное высказывание о прошлом. Указанные процессы можно проследить, привлекая несколько групп источников, ориентируясь на информацию, которую данные источники содержат, что и было главным критерием для классификации источников.

1. Первую группу исторических источников формируют *аудиовизуальные источники*, к которым относятся, прежде всего, аудиозаписи песен анализируемых групп, изданные в формате официальных альбомов и синглов¹⁰². Выборка записей обусловлена хронологическими рамками исследования (1960–1980-е годы), жанровой спецификой исследуемых музыкальных групп и особенностями культурных процессов в Великобритании в указанный период. Контекст записи анализируемых альбомов детально рассматривается в главах, посвященных выбранным кейсам. Данные записи использовались в цифровом формате с факсимильным изданием обложек, приложений и буклетов к ним. Тексты песен изучаемых рок-групп не были изданы официально музыкантами в виде буклетов, приложений или отдельных изданий. В связи с этим тексты песен были расшифрованы и переведены мной самостоятельно, знаки препинания также были расставлены мной. Общей сложностью изучены 24 музыкальных альбома и 41 сингл.

При анализе кейса группы «The Kinks» использовались музыкальные альбомы и синглы (12 альбомов и 15 синглов), изданные музыкантами в период с 1964 по 1974 годы в условиях сотрудничества с британской музыкальной рекорд-компанией «Pye Records» и американской рекорд-компанией «RCA Records». Это – следующие аудиозаписи: альбом «Kinks» (Pye Records, UK, октябрь 1964 г.); альбом «Kinda Kinks» (Pye Records, UK, март 1965 г.); альбом «The Kink Kontroversy» (Pye Records, UK, ноябрь 1965 г.); альбом «Face to Face» (Pye Records, UK, октябрь 1966 г.); альбом «Something Else by The Kinks» (Pye Records, UK, сентябрь 1967 г.); альбом «(The Kinks Are the) Village Green Preservation

¹⁰² Сингл – формат выпуска музыкального материала, предполагающий издание одной-двух песен, часто предваряющий музыкальный альбом.

Society» (Pye Records, UK, ноябрь 1968 г.); альбом «Arthur (Or The Decline and Fall of the British Empire)» (Pye Records, UK, октябрь 1969 г.); альбом «Lola Versus Powerman and the Moneygoround, Part One» (Pye Records, UK, ноябрь 1970 г.); альбом «Percy» (Pye Records, UK, март 1971 г.); альбом «Muswell Hillbillies» (RCA Records, UK, ноябрь 1971 г.); альбом «Everybody's in Show-Biz» (RCA Records, UK, август 1972 г.); альбом «Preservation Act 1» (RCA Records, UK, ноябрь 1973 г.); альбом «Preservation Act 2» (RCA Records, UK, май 1974 г.); сингл «All Day and All of the Night» (Pye Records, UK, октябрь 1964 г.); сингл «Dedicated Follower of Fashion» (Pye Records, UK, апрель 1966 г.); сингл «Sunny Afternoon» (Pye Records, UK, июнь 1966 г.); сингл «Dandy» (Pye Records, UK, октябрь 1966 г.); сингл «Dead End Street» (Pye Records, UK, ноябрь 1966 г.); сингл «Mister Pleasant/This Is Where I Belong» (Pye, UK, апрель 1967 г.); сингл «Waterloo Sunset/Act Nice And Gentle» (Pye, UK, май 1967 г.); сингл «Autumn Almanac/Mister Pleasant» (Pye, UK, октябрь 1967 г.); сингл «Wonderboy/Polly» (Pye, UK, апрель, 1968 г.); сингл «Days/She's Got Everything» (Pye, UK, июнь 1968 г.); сингл «Plastic Man/King Kong» (Pye, UK, март 1969 г.); сингл «Drivin'/Mindless Child Of Motherhood» (Pye, UK, июнь 1969 г.); сингл «Shangri-la/This Man He Weeps Tonight» (Pye, UK, сентябрь 1969 г.); сингл «Victoria/Mr. Churchill Says» (Pye, UK, декабрь 1969 г.); сингл «Preservation» (RCA Records, UK, ноябрь 1973 г.).

При анализе кейса группы «The Clash» использовались музыкальные альбомы и синглы (5 альбомов и 12 синглов), изданные музыкантами в период с 1977 по 1982 год в условиях сотрудничества с американскими рекорд-компанией «Sony Music/Columbia» и «Epic». Это – следующие аудиозаписи: альбом «The Clash» («Sony Music/Columbia», «Epic», вышел в апреле 1977 г. в Англии и в июле 1979 г. в США); альбом «Give 'Em Enough Rope» («Sony Music/Columbia»; «Epic», ноябрь 1978 г.); альбом «London Calling» («Sony Music/Columbia»; «Epic», декабрь 1979 г.); альбом «Sandinista!» («Sony Music/Columbia»; «Epic», декабрь 1980 г.); альбом «Combat Rock» («Sony Music/Columbia»; «Epic», май 1982 г.); сингл «White Riot» («Sony Music/Columbia»; март 1977 г.); сингл «Remote Control» («Sony Music/Columbia»; май 1977 г.); сингл «Complete Control» («Sony

Music/Columbia»; сентябрь 1977 г.); сингл «(White Man) In Hammersmith Palais» («Sony Music/Columbia»; июнь 1978 г.); сингл «Tommy Gun» («Sony Music/Columbia»; ноябрь 1978 г.); сингл «English Civil War» («Sony Music/Columbia»; февраль 1979 г.); сингл «London Calling» («Sony Music/Columbia»; декабрь 1979 г.); сингл «Clampdown» («Sony Music/Columbia»; декабрь 1979 г.); сингл «Rudie Can't Fail» («Sony Music/Columbia»; декабрь 1979 г.); сингл «The Call Up» («Sony Music/Columbia»; ноябрь 1980 г.); сингл «Know Your Rights» («Sony Music/Columbia»; апрель 1982 г.); сингл «Rock the Casbah» («Sony Music/Columbia»; июнь 1982 г.).

При анализе кейса группы «Iron Maiden» использовались музыкальные альбомы и синглы (7 альбомов и 14 синглов), изданные музыкантами в период с 1980 по 1988 год в условиях сотрудничества с крупной американской рекорд-компанией «EMI». Это – следующие аудиозаписи: альбом «Iron Maiden» («EMI», апрель 1980 г.); альбом «Killers» («EMI», февраль 1981 г.); альбом «The Number of the Beast» («EMI», март 1982 г.); альбом «Piece of Mind» («EMI», май 1983 г.); альбом «Powerslave» («EMI», сентябрь 1984 г.); альбом «Somewhere in Time» («EMI», сентябрь 1986 г.); альбом «Seventh Son of a Seventh Son» («EMI», апрель 1988 г.); сингл «Running Free» («EMI», февраль 1980 г.); сингл «Sanctuary» («EMI», май 1980 г.); сингл «Women in Uniform» («EMI», октябрь 1980 г.); сингл «Twilight Zone» («EMI», март 1981 г.); сингл «Purgatory» («EMI», июнь 1981 г.); сингл «Run to the Hills» («EMI», февраль 1982 г.); сингл «The Number of the Beast» («EMI», апрель 1982 г.); сингл «Flight of Icarus» («EMI», апрель 1983 г.); сингл «The Trooper» («EMI», июнь 1983 г.); сингл «2 Minutes to Midnight» («EMI», август 1984 г.); сингл «Aces High» («EMI», октябрь 1984 г.); сингл «Wasted Years» («EMI», сентябрь 1986 г.); сингл «Stranger in a Strange Land» («EMI», октябрь 1986 г.); сингл «Can I Play with Madness» («EMI», март 1988 г.).

Аналогичным образом анализировались видеозаписи выбранных музыкальных групп, сделанные непосредственно в 1960–1980-е годы и более позднее время. Все записи доступны в цифровом формате с факсимильными приложениями обложек и буклетов к ним. Данные источники представляют собой

официальные сборники видеозаписей и аудиозаписей концертных представлений музыкантов, их выступлений на радио и телевидении, интервью с музыкантами, музыкальные клипы и промо-ролики¹⁰³, а также документальные фильмы о группах с участием музыкантов, изданные в разное время в формате DVD или доступные в сети Интернет. Следует отметить, что в случае с группами «The Kinks» и «The Clash» видеозаписи стали издаваться преимущественно в 2000-е годы, до этого они транслировались только по телевидению; записи выступлений группы «Iron Maiden» издавались на VHS-кассетах в 1980-е годы преимущественно сразу после сведения. Сами сборники часто не систематизированы и представляют собой набор отдельных записей, сгруппированных в хронологическом порядке. Во всех случаях записи были сделаны профессиональными операторами на телевидении или же съемочными группами музыкантов.

При анализе кейса группы «The Kinks» использовались видеозаписи музыкантов, изданные в 2000-е годы, поскольку до этого момента группа официально не издавала видеозаписи: «A Kink is a Kink» (издан в 2008 году) – сборник видеозаписей промо-роликов, клипов, выступлений на телевидении (британском BBC и в немецкой музыкальной программе «Beat Club») в период с 1967 по 1969 год; документальный фильм «The Kinks Live Kronology 1965–1979» (издан в 2009 году), содержащий 42 видеозаписи разных концертных выступлений группы в указанный период; документальный фильм «The Kinks – Narrated By Ray Davies (Golden Years)» (вышел в 2007 году), в котором представлены интервью с лидером группы Реем Дэвисом, записанные в разное время для телевизионных передач, а также фотографии из личных архивов музыкантов; документальный фильм «You Really Got Me – The Story Of The Kinks» (вышел в 2010 году, режиссером выступил музыкальный журналист Остин Тэйлор), который также включает интервью с музыкантами группы; фильм «The Kinks In Concert», который был снят в рамках выступления группы в студии BBC

¹⁰³ Видеозаписи, издаваемые музыкальной группой в рекламных целях.

(BBC Television Centre) 24 января 1973 года, первый показ фильма по телевидению состоялся 15 марта 1973 года (запись доступна в сети Интернет).

При анализе кейса группы «The Clash» использовались видеозаписи музыкантов, изданные в 1980-е и 2000-е годы, на данный момент другие записи не выпускались: сборник видеозаписей «This Is Video Clash» (вышел в 1985 году, составителями сборника стали известные регги-исполнители, с которыми сотрудничали музыканты «The Clash», Дон Леттс и Линси Клинелл), в котором содержатся 12 записей концертных выступлений группы в период с 1977 по 1985 год, а также концертные фотографии; сборник видеозаписей «The Essential Clash» (вышел в 2003 году, составителями сборника стали вокалист группы Джо Страммер и Дон Леттс), в котором представлены видеоклипы группы, концертные записи, фотографии из личных архивов музыкантов, а также интервью с музыкантами, записанные в период с 1977 по 1985 год; документальный фильм «Westway to the World» (вышел в 2000 году, режиссером фильм выступил Дон Леттс), в котором собраны записи из концертного тура группы в 1982 году, интервью с музыкантами группы и другими панк-исполнителями.

При анализе кейса группы «Iron Maiden» использовались видеозаписи музыкантов, записанные и выпущенные непосредственно в 1980-е годы в рамках концертных туров группы, а также изданные в 2000-е годы документальные записи и видеоклипы: документальный фильм «Behind the Iron Curtain» (вышел в 1984 году и получил широкое обсуждение в музыкальных медиа), в котором представлены записи концертных выступлений группы в 1984 году во время тура в страны Восточной Европы (Польшу, Венгрию, Югославию), интервью с музыкантами и поклонниками группы; видеозапись концертных представлений «Live After Death» (вышла в 1985 году), сделанная в 1985 году в рамках выступлений группы в Лонг-Бич (Калифорния, США) и Лондоне во время мирового тура группы «World Slavery Tour»; сборник видеозаписей «12 Wasted Years» (вышел в 1987 году), включающий записи концертных выступлений, клипов и промо-роликов за период с 1975 по 1987 год; видеозаписи представлений группы в Бирмингеме 27 и 28 ноября 1988 года «Maiden England»

(вышла в 1988 году) в рамках мирового тура «Seventh Tour of a Seventh Tour»; сборник видеозаписей «Visions of the Beast» (выпущен в 2003 году), содержащий 40 записей выступлений группы, промо-роликов и видеоклипов за период с 1981 по 2001 год; документальный фильм «The History of Iron Maiden» (2 части; вышел в 2004 году), в котором представлены интервью с музыкантами об истории группы, записанные в 2003 году, а также редкие концертные записи.

2. Вторую группу источников составляют *источники личного происхождения*. Все источники были найдены мной в Британской библиотеке в Лондоне во время прохождения научной стажировки в Университетском колледже Лондона в январе–июне 2015 года в рамках обучения в программе «Академическая аспирантура» Аспирантской школы по историческим наукам НИУ ВШЭ.

Прежде всего, изучались опубликованные мемуары и автобиографии музыкантов, написанные в разное время: автобиографии лидера группы «The Kinks» Рея Дэвиса «X-Ray» (1994)¹⁰⁴ и «Americana. The Kinks, the Road and the Perfect Riff» (2013)¹⁰⁵, в которых музыкант рассказывает о периоде популярности группы в 1960-е годы и первой половине 1970-х годов, а также о концертных турах группы в США соответственно; автобиография гитариста группы «The Kinks» Дейва Дэвиса «Kink, An Autobiography» (1996)¹⁰⁶, в которой музыкант представляет свое видение истории группы; воспоминания музыкантов группы «The Clash» о создании и периоде популярности коллектива, изданные в 2008 году¹⁰⁷. Автобиографии участников группы «Iron Maiden» на данный момент не публиковались.

Во вторую очередь изучались биографии исследуемых групп, написанные в разное время музыкальными журналистами на основе проведенных интервью с музыкантами и работы с их личными архивами. Данные источники содержат

¹⁰⁴ Davies R. X-Ray. The Unauthorized Autobiography. L., 1995.

¹⁰⁵ Davies R. Americana. The Kinks, the Road and the Perfect Riff. L., 2013.

¹⁰⁶ Davies D. Kink. An Autobiography. L., 1996.

¹⁰⁷ The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. L., 2008.

важную информацию об истории групп, фактические данные, фотографии групп, нередко в полном объеме опубликованы расшифровки интервью с музыкантами.

Истории группы «The Kinks» посвящено несколько оригинальных и основанных на значительной источниковой базе биографий. При анализе данного кейса одним из ключевых биографических источников стала работа музыковеда Энди Миллера «The Kinks Are The Village Green Preservation Society» (2004)¹⁰⁸, посвященная подробному изучению истории написания одноименного альбома группы, вышедшего в 1968 году, музыковедческому анализу песен, включая интервью с музыкантами группы. Следующим значимым источником является биография группы, написанная известным британским музыкальным журналистом таких периодических изданий как «Sounds», «New Musical Express», «Melody Maker» Джоном Сэвджем «The Kinks – The Official Biography» (1984)¹⁰⁹, которая в настоящий момент является наиболее подробной работой о группе. Следует также отметить и биографию «The Kinks. Well Respected Men» (1996)¹¹⁰ журналистов Невилла Мартена и Джеффри Хадсона; работу «The Story of The Kinks. You Really Got Me» (2011)¹¹¹, написанную музыкальным журналистом Ником Хастедом на основе обширных интервью с музыкантами, которые были записаны в 2009–2010 годах; а также биографию журналиста Роба Йовановича «God Save The Kinks. A Biography»¹¹². Наконец, отдельный интерес представляет биография вокалиста группы Рея Дэвиса «Ray Davies. Nor Like Everybody Else» (2008)¹¹³, подготовленную журналистом и исследователем культуры Томом Киттсом по итогам интервью с музыкантом. Остальные работы об истории «The

¹⁰⁸ Miller A. The Kinks Are The Village Green Preservation Society. N. Y.; L., 2004.

¹⁰⁹ Savage J. The Kinks. The Official Biography. L., 1984.

¹¹⁰ Marten N., Hudson J. The Kinks. Well Respected Men. Rochester, 1996.

¹¹¹ Hasted N. The Story of the Kinks. You Really Got Me. L.; N. Y.; Paris; Sydney; Copenhagen; Berlin; Madrid; Tokyo, 2011.

¹¹² Jovanovic R. God Save The Kinks. A Biography. L., 2013.

¹¹³ Kitts T. M. Ray Davies. Nor Like Everybody Else. N. Y.; L., 2008.

Kinks» в основном дублируют описанные источники, однако в отдельных случаях содержат дополнительную фактическую информацию¹¹⁴.

Несмотря на изученность проблематики панк-движения в Великобритании 1970-х годов, на данный момент издано лишь несколько качественных биографий группы «The Clash», основанных на интервью с музыкантами и других источниках. При анализе данного кейса ключевым источником стала биография вокалиста группы Джо Страммера, подготовленная музыкальным критиком Крисом Салевичем «Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer» (2006)¹¹⁵. Отдельного внимания заслуживает вышедший недавно под редакцией филологов Барри Фолка и Бреди Харрисона тематический сборник, посвященный фигуре Страммера, освещающий разные стороны жизни музыканта на основе интервью с коллегам «по цеху»¹¹⁶. Следует также отметить работу Джона Сэвэджа, посвященную панк-движению в Великобритании семидесятых, в которой отдельное место отведено группе «The Clash»¹¹⁷, а также сборник документов и расшифровок интервью с музыкантами, изданный в качестве приложения к данной книге¹¹⁸. Остальные работы сосредоточены преимущественно вокруг феномена британского панк-рока, в которых «The Clash» рассматриваются наряду с другими музыкальными группами данного жанра¹¹⁹.

¹¹⁴ Mendelsohn J. The Kinks Kronikles. N. Y., 1984; Rogan J. The Kinks. The Sound and the Fury. L., 1984; Clinton H. All the Madmen. Barret, Bowie, Drake, Pink Floyd, the Kinks, the Who & A Journey to the Dark Side of English Rock. L., 2012.

¹¹⁵ Salewicz C. Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer. L., 2006.

¹¹⁶ Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Ed. by B. J. Faulk, B. Harrison. Farnham, 2014.

¹¹⁷ Savage J. England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock. L.; Boston, 1991.

¹¹⁸ Savage J. England's Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras – the Essential Companion to “England's Dreaming”, the Seminal History of Punk. L.; N. Y., 2009.

¹¹⁹ The Clash. The New Visual Documentary. L.; N. Y.; Sydney, 1992; Gray M. Last Gang in Town. The Story and the Myth of the Clash. L., 1995; Savage J. Time Travel. From The Sex Pistols to Nirvana: Pop, Media and Sexuality, 1977–96. L., 1996; Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk / Ed. by S. Roger. L.; N. Y., 1999; Quantick D. The Clash. L., 2000; Green J.; Barker G. A Riot of Our Own. Night and Day with the Clash – and After. L., 2003; Glasper I. Burning Britain. The History of UK Punk, 1980–1984. Norfolk, 2004; Needs K. Joe Strummer and the legend of the Clash. L., 2005; Poulsen H. '77. The Year of Punk and New Wave. L., 2005; Lowry R.; Myers B. The Clash.

Биографических исследований, посвященных хеви-метал-движению и персонально группе «Iron Maiden», на данный момент лишь несколько. Наиболее полными биографиями группы является работа музыкального журналиста Пола Стеннинга «Iron Maiden: 30 Years of the Beast – The Complete Unauthorised Biography» (2006)¹²⁰; работа музыкальных журналистов Гарри Бушелла и Росса Халфина «Running Free. The Official Story of Iron Maiden» (1984)¹²¹, которые освещали в прессе концертные туры группы в первой половине 1980-х годов; исследование музыкального журналиста газеты «Sounds» Мика Уолла «Run to the Hills» (2001), основанное на интервью с музыкантами¹²². Отдельно необходимо отметить основательную биографию вокалиста группы Брюса Дикинсона, подготовленную журналистом Джо Шуманом¹²³. Также интерес представляют собранные журналистом Джейком Брауном рассказы музыкантов и менеджеров группы о процессе записи музыкальных альбомов в 1980-е годы¹²⁴. Остальные работы содержат нотные приложения и эпизодические интервью с музыкантами¹²⁵.

3. Третью группу источников формируют *устные источники* – качественные интервью, проведенные мной с жителями Великобритании в январе–июне 2015 года в рамках прохождения научной стажировки в Университетском колледже Лондона. Интервью носят иллюстративный характер и призваны дополнить информацию, полученную из других источников. В силу своего количества и характера сбора данные источники не могут характеризоваться как массовые и рассматриваться в качестве основных для проведения настоящего исследования. Информация, полученная из интервью, может лишь косвенно подтвердить или опровергнуть данные, найденные в других источниках.

Rock Retrospectives. Warwick, 2008; Gray M. Route 19 Revisited. The Clash and London Calling. L., 2009; Egan S. The Clash. The Only Band that Mattered. Lanham; Boulder; N. Y.; L., 2015.

¹²⁰ Stenning P. Iron Maiden: 30 Years of the Beast – The Complete Unauthorised Biography. New Malden, 2006.

¹²¹ Bushell G., Halfin R. Running Free. The Official Story of Iron Maiden. L., 1984.

¹²² Wall M. Run to the Hills. An Authorised Biography. L., 2001.

¹²³ Shooman J. Bruce Dickinson: Flashing with Iron Maiden and Solo. Church Stretton, 2007.

¹²⁴ Brown J. Iron Maiden. In the Studio. The Stories behind Every Album. L., 2011.

¹²⁵ Iron Maiden / Ed. by J. Cerullo; R. Donato. Miami, FL, 1994; Bowler D., Dray B. Iron Maiden, Infinite Dreams. L., 1996; Tucker J. Suzi Smiled: The New Wave of British Heavy Metal. Church Stretton, 2005.

Интервью были выстроены в русле устной истории (*oral history*¹²⁶), носили свободный характер и не были жестко регламентированы задаваемыми вопросами, предоставляя респондентам возможность самостоятельно выстраивать рассказ и делиться воспоминаниями не только о различных аспектах музыкальной культуры Великобритании, но и своей жизни, а также о запомнившихся событиях в стране и мире. Всего было опрошено 20 человек в возрасте от 36 до 70 лет; 12 мужчин и 8 женщин; все респонденты на момент опроса проживали в Великобритании с рождения. Респонденты выбирались, прежде всего, по возрастному и территориальному критерию, то есть они должны были быть современниками рассматриваемых событий и проживать на территории Великобритании в 1960–1980-е годы. Интервью были записаны в трех городах: Лондоне, Шеффилде и Бирмингеме. Разговор в среднем длился 20 минут и включал несколько основных вопросов о британской музыкальной культуре 1960–1980-х годов. Далее в работе интервью будут обозначаться следующим образом – «Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.)».

4. Четвертую группу источников составляют результаты проведенного мной *электронного анкетирования* «Historical Representations in British Popular Musical Culture of the 1960–1980s». Всего было получено 37 ответов от жителей Великобритании разных возрастов (от 41 до 70 лет). Анкета распространялась через сайт Университетского колледжа Лондона. Электронная анкета включала 10 вопросов, предполагающих развернутый ответ. Опросник был подготовлен по итогам консультаций, проведенных с доцентом Университетского колледжа Лондона социологом Титусом Хьельмом¹²⁷. Вопросы были сфокусированы на исследуемых группах («The Kinks», «The Clash» и «Iron Maiden»). Целью анкетирования стало выявление воспоминаний британцев о популярной музыке 1960–1980-х годов, а также о тех исторических образах, которые использовались

¹²⁶ В целом, общая идея интервью базируется на методике устной истории, описанной немецким историком Лутцем Нитхаммером: *Нитхаммер Л. Вопросы к немецкой памяти. Статьи по устной истории / Пер. с нем. Е. Щербакова, К. Левинсон. М., 2012.*

¹²⁷ Персональная страница Титуса Хьельма на сайте Университетского колледжа Лондона: Dr Titus Hjelm [Электронный ресурс] // University College London. 2016. Режим доступа: <https://www.ucl.ac.uk/ssees/people/titus-hjelm>.

музыкантами в их творчестве. Далее в работе результаты анкетирования будут обозначаться следующим образом – «Электронное анкетирование, Великобритания, 2015 год (Колесник А. С.)». Как и проведенные интервью, результаты анкетирования носят исключительно иллюстративный характер.

5. К пятой группе источников относится *периодика* – преимущественно британские и американские музыкальные периодические издания, в которых публиковались интервью с музыкантами, рецензии музыкальных критиков на альбомы и синглы групп, биографические статьи о группах и музыкантах, репортажи о концертных выступлениях, а также фотоматериалы и более общие обзоры музыкальных сцен в Великобритании исследуемого периода. Это – прежде всего, британские музыкальные еженедельники «Sounds», «New Musical Express», «Melody Maker» и «Record Mirror»; американский музыкальный ежемесячный журнал «Rolling Stone» и еженедельник «The Village Voice», вышедшие в период с 1963 по 1989 год. Материалы периодических изданий были найдены мной в Британской библиотеке в Лондоне в рамках прохождения научной стажировки в январе–июне 2015 года.

6. К шестой группе источников относятся, условно, *Интернет-источники*. Во-первых, просматривались официальные сайты анализируемых музыкальных групп¹²⁸, на которых представлена информация о музыкантах, истории групп, видеозаписи, фотографии, дискографии, новости, информация о концертных турах. Во-вторых, изучались неофициальные сайты¹²⁹, созданные поклонниками групп, которые содержат информацию о группах, тексты интервью с музыкантами, тексты песен, которые использовались мной в качестве вспомогательных материалов при расшифровке текстов песен групп. В-третьих, использовалась информация медиа-архивов: архив британских национальных хит-

¹²⁸ The Kinks. Official Website [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://www.thekinks.info/>; The Clash. Official Website [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://www.theclash.com>, свободный; Iron Maiden. Official Website [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://ironmaiden.com>.

¹²⁹ Dave Emlen's Unofficial Kinks Web Site [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/>.

парадов (UK Singles Chart и UK Albums Chart¹³⁰) и архив американских хит-парадов (Billboard Charts¹³¹). Данные источники содержат информацию о показателях продаж и позициях альбомов и синглов в национальных хит-парадах.

Таким образом, в диссертации задействуется обширный круг исторических источников, несущих разную информацию, что позволяет говорить о репрезентативности источниковой базы для проведения анализа выбранных кейсов.

Научная новизна диссертационного исследования заключается, прежде всего, в выявлении исторических представлений в британской популярной музыкальной культуре 1960–1980-х годов. Проведенное исследование демонстрирует, как в музыкальной культуре, ориентированной, главным образом, на рабочую молодежь, через апелляции к различным сюжетам национального прошлого артикулировалось отношение конкретных социальных групп к актуальным событиям в социально-экономической, политической и культурной сферах страны. Более того, в пределах анализируемых тридцати лет можно проследить определенные изменения в отношении британцев к национальной истории, маркирующие трансформации непосредственно внутри британского общества, что было связано с широким спектром социально-культурных и политических процессов. Поскольку источниковую базу настоящего исследования составляют аудиовизуальные источники, с которыми историки практически не работают, новизна исследования состоит также в изучении специфики данного типа источников и систематизации методик их анализа в контексте рассмотрения популярной музыкальной культуры.

В результате проведенного исследования **на защиту выносятся следующие новые или содержащие элементы новизны положения:**

1. Производство популярной музыки (в том числе, рок-музыки) – это производство комплексное, рассчитанное на многоуровневое воздействие;

¹³⁰ The Official Charts Company [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/archive/music/>.

¹³¹ Billboard Charts [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://www.billboard.com/charts>.

традиционный источниковедческий подход не позволяет рассмотреть специфику данных аудиовизуальных источников. Комплексность источника подразумевает несколько уровней его анализа, предполагающих детальное изучение формальных данных об источнике («паратекст»); особенностей записи источника; контекста записи; вспомогательных данных, имеющих отношение к источнику («метатекст»); непосредственно «внутреннего» содержания источника (текстовой, музыкальной, визуальной форм).

2. В британской популярной рок-культуре 1960–1980-х годов обращение к различным сюжетам национального прошлого не только оказалось крайне разнообразным, но и стало одним из ключевых способов рефлексии над актуальными событиями в стране. Музыканты обыгрывали разнообразные сюжеты британской истории, как в текстах песен, так и в музыке через обращение к широкой культурной традиции и в рамках многочисленных визуальных репрезентаций.

3. Как показывает изучение британской рок-культуры, на протяжении 1960–1980-х годов с изменением внутривластной и внешнеполитической ситуации в Великобритании значительным образом трансформировались представления британцев о национальной истории: от ностальгического, но в то же время ироничного отношения к довоенному прошлому к резко-критической позиции по отношению к имперскому периоду национальной истории.

4. Репрезентации прошлого в рок-культуре изучаемого периода являются важным аспектом не только культурной, но и социальной истории послевоенной Великобритании. Социальная трансформация британского послевоенного общества, возросшая «видимость» рабочих и последующая фрагментация и ослабление рабочего движения также получили осмысление в рамках музыкальной культуры, в том числе через обращение к историческим сюжетам и культурной традиции.

5. Аппелляция к конкретным аспектам национального прошлого и культурной традиции в рамках музыкальной культуры стала, в том числе, способом выражения и консолидации британского рабочего класса в 1960–1980-е годы. Являясь

выходцами преимущественно из рабочих семей и районов, исследуемые музыкальные группы были ориентированы, главным образом, на рабочую молодежь, предлагая высказывания по поводу актуальных для своих аудиторий тем, говоря с ней на одном языке. Вместе с тем, именно через музыку стали доступны широкому слушателю отдельные мотивы, сюжеты, ценности и способы выражения рабочей культуры, которые, начиная с 1960-х годов, получили признание у национальной аудитории.

6. Переработка сюжетов национальной и мировой истории в популярной музыкальной культуре значительно повлияла на процесс трансформации национальной идентичности британцев в послевоенный, а точнее, постколониальный период, маркируя изменения государственной идеологии мультикультурализма и становясь инструментом осмысления и трансляции «английскости» и «британскости».

Теоретическая и практическая значимость диссертации. В диссертации показано, как через обращение к различным аспектам национального прошлого в популярной музыкальной культуре происходило осмысление актуальных событий в стране и какое значение эти репрезентации прошлого имели для национальной аудитории. Результаты настоящего исследования дополняют современные знания о новейшей истории Великобритании, расширяя понимание природы и места исторических представлений британского общества. Данная диссертация также представляет междисциплинарную рамку и теоретические наработки для осмысления проблематики массовых представлений о прошлом. Основные теоретические и практические результаты настоящего исследования используются в курсе «Let's Rock: проблемы исследования британской популярной музыки», который читается в НИУ ВШЭ с 2012 года (общеуниверситетские гуманитарные факультативы ИГИТИ им. А.В. Полетаева). Результаты данной работы также могут быть использованы в рамках учебных программ исторических, культурологических и музыковедческих специальностей по курсам источниковедения, историографии, методологии истории, методологии современных исследований музыки, истории культуры.

Степень достоверности диссертационного исследования обусловлена опорой на достижения новой культурной истории, современных культурных и аудиовизуальных исследований, тщательным формированием репрезентативной источниковой базы, внимательным анализом исторических источников и широким кругом исследовательской литературы; результаты и выводы диссертационного исследования были обсуждены на разных научных конференциях и семинарах, в том числе зарубежных, а также опубликованы в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки России.

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты диссертации были апробированы на международных, всероссийских конференциях и научных семинарах:

1. Доклад: «Репрезентации фантастического в британском хеви-метале 1980-х годов». Межвузовская конференция «Современные методы изучения культуры – VIII». Москва, РГГУ, 15–16 апреля 2016 г.

2. Доклад: «Представления об имперском прошлом в популярной музыкальной культуре Великобритании 1970-х годов: кейс панк-рок группы The Clash». Научный семинар Центра исследований современной культуры ИГИТИ им. А.В. Полетаева НИУ ВШЭ. Москва, НИУ ВШЭ, 23 сентября 2015 г.

3. Доклад: «‘Heroic history’ in British popular music culture of the 1980s: heavy metal case». Международная конференция «Vth Meeting of Young Researchers in Modern and Contemporary History» (секция «The Past at the Crossroads. Experience, Critique and Historical Imagination»). Испания, Барселона, Автономный университет Барселоны, 15–17 июля 2015 г.

4. Доклад: «Representing history in British heavy metal music of the 1980s». Научный семинар «Social Sciences Research Student Seminar». Великобритания, Университетский колледж Лондона, 3 июня 2015 г.

5. Доклад: «Sounds like music hall: the Kinks’ Representation of the British musical past». Международная конференция «Sight and Sound». Великобритания, Королевский колледж Лондона, 28–30 мая 2015 г.

6. Дискутант. Научный семинар «EthNoise!: The Music, Language, and Culture Workshop». США, Чикаго, Чикагский университет, 2–3 апреля 2015 г.

7. Доклад: «Retromania in Contemporary British Popular Music». Международная конференция «Postmodernity's Musical Pasts: Rediscoveries and Revivals after 1945». США, Нью-Йорк, Городской университет Нью-Йорка, 26–27 марта 2015 г.

8. Доклад: «Репрезентация прошлого в популярной музыке: междисциплинарный подход popular music studies». Международная конференция «“Стены и мосты” – III: История возникновения и развития идеи междисциплинарности». Москва, РГГУ, 25 апреля 2014 г.

9. Доклад: «Using history in mass culture: Representation of the past in popular music». Международная конференция «A Usable Past: Applied and Interdisciplinary History». Санкт-Петербург, НИУ ВШЭ, 28–29 марта 2014 г.

10. Доклад: «Popular Music as the Form of Knowledge about the Past». Международная конференция «International Conference on Analysing Popular Music». Великобритания, Ливерпуль, Ливерпульский университет, 2–4 июля 2013 г.

11. Доклад: «Отношение к собственному прошлому: ретромания в современной британской популярной музыке». Всероссийская научно-практическая конференция «Современные методы изучения культуры V», круглый стол «Культура истории: историческое знание в публичном пространстве». Москва, РГГУ, 15–16 апреля 2013 г.

12. Доклад: «Anti-Lyrics as Object of Textual Analyzing». Летняя школа «The Globalisation of Musical Analysis – Between Meisterwerk-Ästhetik and Textual Studies». Германия, Берлин, Берлинский университет им. Гумбольдта, 9 августа 2012 г.

Публикации. По теме диссертации опубликовано 10 научных работ общим объемом 10 п.л. Из них четыре статьи напечатаны в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки России, объем статей – 5,7 п.л.

Структура исследования соответствует поэтапной реализации цели и поставленных задач работы. Текст диссертации состоит из введения, четырех глав (каждая содержит два параграфа), заключения и списка использованных источников и литературы.

Первая глава «Подходы к изучению популярной музыки» посвящена теоретическому осмыслению популярной музыки (и, соответственно, рок-музыки) как культурной формы и методологическим подходам современных *cultural studies* (в версии *popular music studies*) к анализу популярной музыки. Отдельно рассмотрено становление дисциплинарного поля современных исследований популярной музыки. Также в главе представлено осмысление природы аудиовизуальных источников в качестве основных исторических источников для изучения популярной музыкальной культуры (и рок-культуры, соответственно), на основании чего предложены методология и алгоритм источниковедческого анализа данного типа источников.

Во второй главе «Довоенная история в рок-культуре Великобритании 1960-х годов» на основании кейса британской рок-группы «The Kinks» исследуются особенности репрезентаций прошлого в музыкальной культуре Великобритании шестидесятых в более широком культурном контексте; выделяются основные мотивы и сюжеты таких репрезентаций, а также особенности их рецепции.

Третья глава «Представления об имперской и колониальной истории Великобритании в рок-культуре 1970-х годов» посвящена специфике исторических образов в музыкальной культуре семидесятых и особенностям их формирования, рассмотренных на примере кейса панк-рок-группы «The Clash». В главе также рассматриваются и другие культурные формы (кинематограф, телевидение, массовая литература) с целью выявления общих черт репрезентаций прошлого в популярной культуре Великобритании.

В четвертой главе «“Великая” история в британской рок-культуре 1980-х годов» изучаются ключевые исторические образы в британской рок-музыке восьмидесятых, представленных в творчестве хеви-метал-группы «Iron Maiden», их особенности, а также специфика рецепции слушателями. Аналогичным образом

проводитя сопоставление с репрезентациями прошлого в других культурных формах.

В заключении подводятся итоги исследования об эволюции исторических представлений в британском обществе на протяжении 1960–1980-х годов в более широком контексте социально-политических и культурных трансформаций Великобритании данного периода.

ГЛАВА 1. ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

Несмотря на то, что в изучении музыки и «музыкального» уже сложились определенные традиции, популярная музыка стала объектом интереса исследователей относительно недавно. При этом историки в большинстве своем продолжают игнорировать изучение популярной музыки. В связи с этим для проведения анализа популярной музыки представляется необходимым обращение к методологическим наработкам других гуманитарных и социальных наук с целью их систематизации и выявления наиболее оптимальных методик в рамках исторического исследования.

Представление о содержании популярной музыки существенно трансформировалось за последние несколько десятилетий: от ее характеристики как исключительно предмета потребления и товара, ориентированного на развлечение массового слушателя, до понимания музыки как сложного и многомерного культурного явления, связанного с разными социальными институтами и практиками. Отход от адорновской дихотомии «высокой» (серьезной, предназначенной для «плотного слушания») классической музыки и «низкой» (легкой, ориентированной на релаксацию) популярной музыки позволил взглянуть на последнюю как на феномен, который невозможно классифицировать и оценить однозначно, что в свою очередь позволяет ей благополучно сосуществовать с классикой в качестве объекта музыковедения, социологии, культурных исследований и истории.

В последние тридцать лет современные исследования популярной музыки (*popular music studies*) стали полем взаимодействия разных социальных и гуманитарных наук: от социологии до культурной географии. Популярная музыка является предметом интенсивных теоретических дискуссий и, возможно, опережает в этом смысле познание классической музыки. В данной главе рассмотрены основные этапы становления *popular music studies*, сформированных и развивающихся в русле *cultural studies*, но вместе с этим аккумулировавших

достижения «классических» дисциплин: музыковедения, этномузыковедения и социологии музыки. Для корректного решения поставленной задачи необходимо рассмотреть основные идеи, которые были рецепированы и переосмыслены в рамках *popular music studies*, центры формирования и развития нового дисциплинарного поля, и, наконец, новый методологический инструментарий, предложенный для анализа популярной музыки.

Занимаясь исследованием популярной музыки, закономерно задаешься вопросом о формировании источниковой базы и ее информативности. В данном случае основными типом исторических источников являются аудиовизуальные источники, преимущественно – аудио-источники¹³². Если в отношении кинематографа и фотографии в отечественной и зарубежной историографии были проведены исследования¹³³, то специфика аудиозаписей как исторического источника до настоящего времени остается практически не изученной¹³⁴. Для анализа популярной музыки записи песен и концертных выступлений музыкальных групп и исполнителей являются основными историческими источниками и должны рассматриваться в контексте исследуемой музыкальной культуры. Тем не менее, они имеют общие характерные черты и особенности. В настоящей главе рассмотрена специфика структуры и функционирования данного типа источников, а также проработана методология их источниковедческого анализа.

¹³² В отечественном источниковедении распространено применение термина «фонодокументы» в контексте изучения аудио-источников. Терминологические различия приведены В.М. Магидовым: *Магидов В. М.* Кинофотодокументы в контексте исторического знания. М., 2005. С. 10–12.

¹³³ См., например: *Евграфов Е. М.* Кинофотодокументы как исторический источник: Учеб. пособие. М., 1973; *Баталин В. Н.* О некоторых приемах внешней критики кинодокументов // Советские архивы. 1986. № 3. С. 29–32; *Баталин В. Н., Малышева Г. Е.* Проблемы внешней критики фотодокументов в процессе их источниковедческого анализа // Отечественные архивы. 1994. № 2. С. 15–19; *Digital Audiovisual Archives / Ed. by P. Stockinger.* L.; Hoboken, 2012; *Varon J.* The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History. N. Y., 2013; др.

¹³⁴ Небольшое внимание было уделено особенностям аудиозаписям радиопередач: *Бернштейн С. И.* Язык радио. М., 1977; *Звуковой мир. Книга о звуковой документалистике / Под ред. Л. М. Шилова.* М., 1979; *Radio: The Forgotten Medium / Ed. by E. C. Pease, E. E. Dennis.* New Brunswick, NJ, 1995.

1.1. СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

Не останавливаясь подробно на складывании традиционных подходов к изучению музыки (музыковедение, этномузыковедение и социология музыки), процесс формирования современных исследований популярной музыки можно охарактеризовать через те дискуссии, которые происходили вокруг ключевых вопросов изучения популярной музыки. Условно их можно разделить на две группы: дискуссии о «серьезности» изучения популярной музыки и легитимности присутствия таких исследований в академии и споры о самом содержании понятия «популярная музыка», приемлемой терминологии для ее характеристики и технологиях анализа.

Период активного формирования новых исследований популярной музыки пришелся на вторую половину 1980-х – начало 1990-х годов, однако появление и развитие данного направления неразрывно связано с двумя предшествующими процессами. С одной стороны, в 1960–1970-е годы происходил активный поиск нового языка описания музыки, отличного от устаревшего критического языка социологии музыки и музыковедения. По словам музыковеда Аллана Мура¹³⁵, к середине 1970-х годов стало очевидно, что «толкование» популярной музыки просто в качестве иного вида музыки («не-классической») и использование методов, разработанных для изучения канонов «буржуазной музыки», а также ограничение исследований только обращением к институтам и практикам, являются недостаточными.

С другой стороны, развитие самой популярной музыки и те трансформации, которые претерпевала музыкальная индустрия, активно влияли на формат и характер исследований: происходило заимствование языка, понятий и способов описания непосредственно из музыкальной среды. Общие дискуссии о «серьезности» исследований популярной музыки начались с возникновения

¹³⁵ Moore A. F. Introduction // *Analyzing Popular Music* / Ed. by A. F. Moore. Cambridge, 2003. P. 4–5.

такого культурного явления, как «битломания» в середине 1960-х годов и сопровождались бурной критикой возможности академического подхода к данной культурной форме со стороны классических музыковедов¹³⁶. Поиск диалога между классической и популярной музыкой непосредственно в среде музыкантов, организация нескольких совместных концертов¹³⁷, а также техническое совершенствование самой музыкальной индустрии на протяжении 1970-х годов спровоцировали новую волну дискуссий в академической среде¹³⁸, сформировавших основу *popular music studies*.

1.1.1. Cultural studies и рецепция идей социологии музыки Теодора Адорно

Традиционно разговор об исследовании популярной музыки начинают с работ немецкого философа Теодора Адорно, обратившегося к современной ему популярной музыке 1930-х – начала 1940-х годов. Критическая и критикующая направленность его мысли связана с общим анализом современной культуры и современного общества, предпринятым мыслителями Франкфуртской школы.

¹³⁶ См., например: *Friedman R. The Beatles: Words without Music. N. Y., 1968.*

¹³⁷ Попытки совместной работы популярных и классических музыкантов, а также исполнение популярных песен классическими музыкантами и наоборот (вставки отрывков из классической музыки в популярные песни) предпринимались британскими музыкантами уже с конца 1960-х годов. Одним из первых экспериментов по «объединению» популярной и классической музыки в одном произведении стало совместное выступление английской рок-группы «Deep Purple» и Британского филармонического оркестра 24 сентября 1969 года в Лондонском Royal Albert Hall, получившее название «Concerto for Group and Orchestra». Партитура была написана клавишником «Deep Purple» Джоном Лордом, дирижировал известный британский музыкант и дирижер Малкольм Арнольд.

Если говорить об отечественной музыкальной сцене, то следует отметить эксперименты с расширением музыкальных возможностей классических концертов композитора Родиона Щедрина в 1980-е годы с целью «встряски» застывшего академического слушания. Так, в пьесе «Геометрия звука» (1987) создается стереофоническая полифоническая музыкальная картина за счет расширения стандартного набора музыкальных инструментов и введения в оркестр синтезатора «Yamaha».

¹³⁸ См., например: *Whose Music? A Sociology of Musical Languages / Ed. by J. Shepherd. L., 1977; Frith S. The Sociology of Rock (Communication and Society). L., 1978; Tagg P. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice // Popular Music. 1982. Vol. 2. P. 37–67; Wicke P. Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge, 1990.*

«Введение в социологию музыки»¹³⁹ стало лишь частью этого большого проекта. Ряд идей Адорно, выдвинутых им в очерках по социологии музыки, а затем в курсе лекций, оказали существенное влияние на последующие штудии популярной музыки и развитие самого исследовательского поля социологии музыки (*music sociology*).

В первую очередь речь идет о представлении, что популярная музыка как явление не может быть охарактеризована только эстетически. Иными словами, «чистая музыка» есть фантазм, никогда не встречающийся в реальности: музыка определяется многими вне-музыкальными факторами, без учета которых невозможно понять ее в полной мере. Среди таких факторов оказывается и формат исполнения и прослушивания песни, и формат распространения и потребления музыкальной продукции¹⁴⁰. Определив популярную музыку именно таким образом, Адорно, наделил ее не-классическими характеристиками и обозначил принципиальное отличие от классической («высокой») музыки, как по форме своего устройства, так и по функциональному назначению – популярная («легкая») музыка, лишенная эстетического содержания, направлена только на релаксацию и развлечение.

Следствием так определенного функционального содержания популярной музыки, стало ее понимание как стандартизированной культурной формы, легко конструируемой и простой по своей структуре. Стандартизация современной популярной музыки, как и массовой культуры в целом, по утверждению философа, являлась следствием «взаимозаменяемости» ее элементов¹⁴¹. Проводя различие с «серьезной» («высокой») классической музыкой, Адорно указывал на ее целостность: несмотря на индивидуальность и состоятельность отдельных частей музыкального произведения, все они подчинены логике и смыслу целого. В «легкой» же музыке предполагается взаимозаменяемость компонентов, сделанных по единой, стандартной схеме, поэтому части популярной песни

¹³⁹ Адорно Т. Избранное: социология музыки / Ред. Л.В. Скворцов. СПб., 1999.

¹⁴⁰ Там же. С. 26–40.

¹⁴¹ Там же. С. 32–33.

можно замещать сколько угодно без потери общего ее содержания. Адорно видел в этом факте основание для констатации ложности, не-истинности популярной музыки: она обречена на стандартизацию и рутинизацию, делая слушателя «рабом ритма», поверхностно и пассивно воспринимающего музыку¹⁴².

Логичным продолжением вышеприведенных рассуждений стала идея о том, что популярная музыка не может исследоваться отдельно от своей аудитории, поскольку она сама возможна только в контексте ее восприятия. Этот тезис привел Адорно к введению фигуры слушателя в структуру популярной музыки, а также к разработке типологии слушателей¹⁴³. Критерием выделения типов отношения к музыке являлось для Адорно наличие «структурного слушания», иными словами способности уловить музыку во всех ее деталях, постоянно отдавая себе отчет в единстве целого. «Структурное слушание», как его называл немецкий философ, означает не просто ощущение логичности, осмысленности процесса развертывания музыки во времени, но понимание, знание, ощущение этой логичности на определенном этапе исторического развития музыки, т.е. логичности исторически-конкретной. Это рассуждение позволило включить в характеристику популярной музыки в качестве одного из базовых элементов аудиторию, а также обратиться к разным форматам слушания.

Наконец, в завершение предыдущих рассуждений о социальном характере популярной музыки, Адорно выделял социальную функцию музыки. Направленная на развлечение и релаксацию, популярная музыка, как был убежден немецкий философ, задает определенные паттерны слушания, говорения и восприятия музыки (так называемый «вторичный массовый язык музыки»), выступая, тем самым, связующим элементом для разных групп слушателей. Описывая этот «эффект» музыки в современном обществе, Адорно признавал ее роль в создании и конституировании социальных групп, их взаимодействии, развитии и изменении¹⁴⁴.

¹⁴² Адорно Т. Указ. соч. С. 33–34.

¹⁴³ Там же. С. 13–21.

¹⁴⁴ Там же. С. 40–42.

Несмотря на большую работу в области социологии культуры, проделанную предшественниками Адорно (М. Вебер, Г. Зиммель, А. Шюц, Г. Спенсер¹⁴⁵), музыка анализировалась преимущественно в философско-эстетических категориях и рассматривалась как объект, который обладает моментом создания, стабильными характеристиками во времени и пространстве, а также определенным потенциалом для использования. Такая текстуалистская объективация музыки способствовала ее проблематизации с двух сторон: музыка как институциональная система отдельных единиц (звуковых блоков песен, симфоний и других произведений) и музыка как предмет потребления. Адорно же, хотя и продолжая развивать те же мысли, смог рассмотреть музыку в конкретных понятиях, предложив ее типологию и разные паттерны анализа для каждого типа. По замечанию социолога Саймона Фриса¹⁴⁶, критика Теодором Адорно массовой культуры получила широкий резонанс не только в среде исследователей популярной культуры, социологов и музыковедов, но и в кругу музыкантов, музыкальных журналистов и слушателей, а его язык стал языком анализа популярной музыки на последующие полвека. Такие адорновские термины, как «аутентичность», «стандартизация», «манипуляция», «эксплуатация», «сила» использовались как в научных исследованиях, так и в музыкальной прессе (например, в ведущих британских музыкальных изданиях «Melody Maker» или «New Musical Express»).

Возникновение и развитие междисциплинарного проекта *cultural studies*, связанного с деятельностью Центра современных культурных исследований в Бирмингеме в 1960-е годы, с одной стороны, способствовало росту новой волны

¹⁴⁵ Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества / Пер. с нем. М., 1994. С. 469–550; Зиммель Г. Избранное: в 2 т. М., 1996; Schutz A. Making Music Together: A Study in Social Relationship // Schutz A. Collected Papers: Studies in Social Theory / Ed. by A. Brodersen. N. Y., 1976. Vol. 2. P. 159–178; Спенсер Г. Музыка в дальнейшем ее развитии // Неисповедимые тайны жизни. Факты и комментарии / Пер с англ.яз. В. Л. Ранцова. М., 2007. С. 41–54.

¹⁴⁶ Frith S. The Sociology of Rock – Notes from Britain // Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music / Ed. by D. Horn, P. Tagg. Göteborg; Exeter, 1982. P. 142.

интереса к работам Адорно и других мыслителей Франкфуртской школы, с другой стороны, поставило под вопрос целесообразность и эффективность критического языка Адорно для анализа современной массовой культуры. Как и мыслители Франкфуртской школы, исследователи культуры обратились к проблеме пересечения культуры и идеологии, воспринимая культуру как способ идеологического воспроизводства и гегемонии. Культурные формы, как представлялось, способствуют формированию способа мышления и поведения, помогая людям адаптироваться к социальным условиям капиталистического общества¹⁴⁷. Практической целью культурных исследований являлось не непосредственное изучение культуры как таковой, а экспликации политического в культуре и политической перспективы в обществе. Непосредственными практическими задачами *cultural studies* стали выявление властных отношений, столкновений между различными интересами, обнаружение конфликта, а вместе с этим и изучение способностей повседневной культуры (прежде всего, популярной и медийной) подорвать устои капитализма и бросить вызов правящему классу (в традиции А. Грамши). Исследователи Бирмингема были одними из первых, кто обратился к изучению влияния газет, радио, телевидения, кино и других популярных культурных форм на аудиторию, введя в круг своих интересов и популярную музыку.

Если первоначально популярная музыка включалась в рамки культурных исследований как объединяющая «сила» (в адорновском понимании в качестве объективирующего эффекта) молодежных субкультур¹⁴⁸, то с начала 1980-х годов был поставлен вопрос о предметном исследовании популярной музыки как сложного культурного феномена. Как отмечает социолог Саймон Фрис, новые исследования популярной музыки, сформировавшие поле *popular music studies*, были сосредоточены вокруг нескольких ключевых проблем: определение феномена

¹⁴⁷ Hall S. Encoding/Decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979 / Ed. by S. Hall. L., 1980. P. 128–138; Johnson R. What Is Cultural Studies Anyway? // Social Text. 1986–1987. No. 16. Winter. P. 38–80. (Перевод на русский язык см.: Джонсон Р. Так что же такое культурные исследования // Логос. 2012. № 1(85) С. 80–135).

¹⁴⁸ Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. Florence, KY, 1979.

популярной музыки, проблема идентичности и аутентичности в музыкальной культуре (опять же, в адорновском понимании), проблема популярной музыки как коммуникативной среды, политика сигнификации (значение (*meaning*) и ценность (*value*) популярной музыки), особенности производства музыки, а также классические адорновские проблемы – музыкальные аудитории и социальная природа популярной музыки¹⁴⁹. Несмотря на значительные заимствования терминологии ряда идей Адорно, исследователи вместе с тем подвергли жесточайшей критике ряд тезисов немецкого философа. Так, первая международная конференция по изучению популярной музыки, прошедшая в Амстердаме в 1981 году и ставшая отправной точкой развития *popular music studies*, была сфокусирована на критике подхода Адорно с целью выработки нового аналитического языка для работы с популярной музыкой и понимания ее характера как культурного явления¹⁵⁰.

Дебаты велись о степени и особенностях экономических и географических преобразований, повлиявших на характер и структуру популярной музыки. Критика Адорно в данном случае была обращена не только к самому философу, но и к его последователям, которых упрекали в нежелании учитывать трансформацию технологий и средств коммуникации в «постфордистском» обществе¹⁵¹. Как указывал музыковед Адам Кримс, современное состояние музыкальной индустрии невозможно описать через понятия стандартизации и рутинизации в силу существенного усложнения технологий записи, распространения и воспроизводства музыкальной продукции¹⁵². К сходному выводу пришел и музыковед Ричард Миддлтон, отмечая, что в контексте критики

¹⁴⁹ Frith S. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot, 2007. P. x–xi.

¹⁵⁰ *Popular Music Studies* / Ed. by D. Hesmondhalgh, K. Negus. L., 2002; *Beaud P. Et si l'on reparlait d'Adorno? // Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music* / Ed. by D. Horn, P. Tagg. Göteborg; Exeter, 1982. P. 82–92.

¹⁵¹ *Hesmondhalgh D. Flexibility, Post-Fordism and the Music Industries // Media, Culture & Society*. 1996. No. 18. Vol. 3. P. 469–471; *Williamson J., Cloonan M. Rethinking the Music Industry // Popular Music*. 2007. Vol. 26. No. 2. P. 305–308.

¹⁵² *Krims A. Marxist Music Analysis without Adorno: Popular Music and Urban Geography // Analyzing Popular Music* / Ed. by A. F. Moore. Cambridge, 2003. P. 135.

современной культуры Адорно не уделяет достаточного внимания специфическим особенностям различных культурных благ, а сама популярная «музыка никогда не может быть просто продуктом»¹⁵³. Миддлтон указывал на то, что художественное значение записи неизбежно накладывает отпечаток на сам продукт, а практики записи, сведения и монтирования музыкального материала включены в символическое поле популярной музыки. Кроме того, тезис об «однообразии» и «взаимозаменяемости» популярной музыки весьма сложно примирить с законами рынка, и дальнейшее развитие «легкой» музыки показывает сколь разнообразными и непохожими (уникальными) могут быть продукты «современной» музыкальной индустрии.

Уже на следующей международной конференции по изучению популярной музыки, прошедшей в 1983 году, вопрос о «присутствии Адорно» в новых исследованиях популярной музыки считался закрытым¹⁵⁴. Тем не менее, абстрагируясь от излишне критического пафоса идей немецкого философа, исследователи, работающие в русле *popular music studies*, пришли к важному комплексу проблем современной популярной музыки: ориентация на рынок, «эффект» популярной музыки как (де)консолидирующего инструмента, сложность устройства популярной музыки как культурной формы, а также современные интернет-технологии как внешний фактор, существенным образом изменивший структуру популярной музыки. Следует отметить и то, что в настоящее время даже те исследователи, которые осуждают пессимистическую позицию Адорно по отношению к популярной музыке, часто основывают свой собственный оптимизм на тех же установках в понимании ряда явлений, что и немецкий мыслитель¹⁵⁵.

¹⁵³ Middleton R. Studying Popular Music. Milton Keynes, 1990. P. 38.

¹⁵⁴ Cutler C. What is Popular Music? // Popular Music Perspectives 2. Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Reggio Emilia, September 19–24, 1983. Göteborg; Exeter; Ottawa; Reggio Emilia, 1985. P. 3–5.

¹⁵⁵ Подробнее о социологии музыки «после Адорно» см.: DeNora T. After Adorno: Rethinking Music Sociology. Cambridge, 2003.

1.1.2. Музыковедение и этномузыковедение: поле «классического»?

Вторым не менее важным аспектом формирования дисциплинарного поля *popular music studies*, стала попытка наладить диалог с областью классического музыковедения и легитимировать присутствие популярной музыки в академической среде, чему была посвящена серия публикаций в 1980-е годы.

Несмотря на то, что музыка исторически является предметом различных дискуссий, наука об изучении музыки – музыковедение – появилась относительно недавно. В XVIII веке немецкий историк музыки и биограф Иоганн Николаус Форкель и бельгийский историк музыки Франсуа-Джозеф Фети одними из первых занялись разработкой теоретической базы раннего музыковедения. Однако только в опубликованной в 1885 году статье «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft» австрийский музыковед и музыкальный критик Гвидо Адлер в русле позитивистского подхода предложил периодизацию музыкальных эпох и впервые ввел понятие *Musikwissenschaft* как науки, занимающейся изучением истории и теории музыки (разумеется, речь шла исключительно о западноевропейской музыке), что легло в основу базового определения музыковедения. Если в первой половине XX века музыковедение было сфокусировано на анализе академической музыки и методологически оставалось герметичным полем, то с развитием джаза и появлением интереса к музыке других культур наметилась трансформация проблемного содержания дисциплины, сформировались и отдельные тематические исследовательские области – этномузыковедение (*ethnomusicology*) в 1930–1940-е годы и исследования джаза (*jazz studies*) в 1960–1970-е годы.

Как уже отмечалось, становление исследований популярной музыки неразрывно связано с развитием самой музыки и, прежде всего, с появлением и ростом популярности «The Beatles»¹⁵⁶. Этот феномен впервые вызвал споры в среде британских классических музыковедов, которые были сосредоточены,

¹⁵⁶ Cloonan M. What is Popular Music Studies? Some observations // British Journal of Music Education. 2005. Vol. 22. No. 1. P. 78.

прежде всего, на музыкальной составляющей песен «The Beatles», инструментальных и вокальных акцентах, особенностях интонирования и специфике аккордовых прогрессий в песнях группы. Примечательно, что отзывы о «ливерпульской четверке» использовали терминологию критического языка классического музыковедения. Так, музыкальный редактор «The Times», Уильям Манн в 1963 году опубликовал критическую статью о «The Beatles», ориентируясь на схемы анализа классического музыковедения, назвав в итоге Леннона и Маккартни «выдающимися композиторами 1963 года»: «[...] медленная, печальная песня “This Boy”, которая занимает видное место в концертных программах “The Beatles”, является очень необычной из-за своей мрачной мелодии, но с точки зрения построения гармонии она оказывается одной из самых интригующих, с ее цепочками пандиатонических кластеров, поскольку звучит чисто и сухо. Интерес в отношении построения гармонии представляют также и их быстрые песни, создавая впечатление, что они [“The Beatles” – прим. А.К.] думают одновременно о гармонии и мелодии, так прочно связаны между собой мажорные аккорды с тоникой на седьмой и девятой ступенях [септаккорды и нонаккорды – прим. А.К.], [...], поэтому естественным являются Эолийские каденции¹⁵⁷ в конце “Not A Second Time” (аккордовая прогрессия, которой заканчивается Малеровская “Song of the Earth”)¹⁵⁸. «The Times», имевшая музыкальную рубрику и публиковавшая рецензии на классические концерты и оперы, ориентировалась, прежде всего, на узкий круг слушателей классической музыки, обладающих достаточным уровнем знаний для понимания подобных текстов. Само присутствие заметки Уильяма Манна о популярной группе и явлении «битломании», выдержанной в строгих канонах классического музыковедения (анализ гармонического построения песен, гармонической прогрессии, аллюзий к другим музыкальным композициям в коде, особенности

¹⁵⁷ Эолийская каденция – это определенная прогрессия минорных аккордов (ми-минор – ля-минор (Em–Am) или ре-минор – ля-минор (Dm–Am).

¹⁵⁸ Mann W. What Songs the Beatles Sang // The Times [Электронный ресурс]. 1963. 27 December. Friday. Режим доступа: <http://www.beatlesbible.com/1963/12/27/the-times-what-songs-the-beatles-sang-by-william-mann/>.

вокального исполнения Маккартни и Леннона) вызвало целую серию подобных обсуждений в специализированной музыковедческой литературе¹⁵⁹. Однако в целом, за исключением отдельных авторов, обращавшихся к рассмотрению разных пластов музыкального опыта, включая популярную музыку, вплоть до конца 1970-х годов две уже традиционные области изучения музыки – музыковедение и этномузыковедение – практически полностью игнорировали популярную музыку¹⁶⁰.

Исследователи, работавшие в русле этномузыковедения, уделяли пристальное внимание социальным и историческим условиям «бытования» музыки, в то время как эти аспекты оставались обычно незатронутыми в классических музыковедческих работах. Однако этномузыковеды, обращаясь преимущественно к музыкальной стороне народной музыки, традиционно дистанцировались от изучения технологических новинок и современных западных музыкальных форм, хотя в области этномузыковедения важным направлением являлось исследование, например, американского блюза¹⁶¹. Уже с начала 1980-х годов исследователи стали уделять больше внимания изучению городской популярной музыки не только «не-западных» территорий, но и «продвинутых» западных индустриальных стран. «Новые этномузыковеды» (*new ethnomusicology*) обратили внимание на способы реализации популярной музыки и ее жанров в разных обществах, существенно расширив географические рамки исследований в этом направлении¹⁶². Вдохновленные теоретическими разработками в области структурализма и семиотики, некоторые музыковеды обратились к изучению разных форм популярной песни. Особенно следует

¹⁵⁹ См., например: *Braun M. Love Me Do! The Beatles Progress*. L., 1964.

¹⁶⁰ См., например: *Mellers W. Music in a New Found Land*. L., 1964; *Blacking J. How Musical is Man?* Seattle, 1973.

¹⁶¹ *Jones L. Blues People*. N. Y., 1963; *Keil C. Urban Blues*. Chicago, 1966; *Middleton R. Pop Music and the Blues*. L., 1972.

¹⁶² См., например: *Keil C. Participatory Discrepancies and the Power of Music // Cultural Anthropology*. 1987. Vol. 2. No. 3. P. 275–283; *Stokes M. The Arabesk Debate*. Oxford, 1992; *Manuel P. Cassette Culture*. Chicago, 1993.

выделить работы Филипа Тэгга¹⁶³ о музыкальном *значении* в музыке из кинофильмов и поп-песен, а также работы Франко Фаббри о рок-музыке как музыкальном жанре и формировании канонов в популярной музыке, как и в музыке классической¹⁶⁴. Тэгг оказался одним из первых этномузыковедов, предложивших в начале 1980-х годов комплексное определение феномена популярной музыки, учитывающее как ее социально-культурную сторону, изучаемую культурными исследователями, так и музыкальную, часто ими игнорируемую. Разработанная Тэггом герменевтико-семиотическая модель анализа популярной музыки включала исследование на основе нотных записей и табулатур мелодических, тональных, текстурных, оркестровых (фразировки, тембр, акценты, голос), динамических, электромusикальных, механических (особенности записи) аспектов композиции с учетом условий ее создания, вкладываемых смыслов и знаков со стороны музыкантов (*emitter*), а также дешифровки этих смыслов слушателем (*receiver*)¹⁶⁵.

Параллельно с «новым этномузыковедением» в рамках музыковедческой традиции в начале 1980-х годов развивались исследования текстов популярных песен (*lyrics analysis*). Прежде всего, это связано с изучением творчества американского музыканта-барда Боба Дилана. Особенности литературной формы его текстов в сочетании с фолк-музыкой стали темой для обсуждения в Отделении музыковедения Ливерпульского университета, подняв проблему поэзии в популярной музыке и методов анализа текстов популярных песен. Как указывает литературовед Бэтси Боуден, тем самым в очередной раз был поставлен вопрос о присутствии популярной музыки в научных исследованиях и

¹⁶³ Tagg P. *Kojak: 50 Seconds of Television Music*. Goteborg, 1979.

¹⁶⁴ Fabbri F. *A Theory of Music Genres: Two Applications* // *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music / Ed. by D. Horn, P. Tagg. Göteborg; Exeter, 1982. P. 52–81; Fabbri F. What Kind of Music?* // *Popular Music*. 1982. No. 2. P. 131–144.

¹⁶⁵ См. статью, сделанную на основе его доклада на конференции в Амстердаме в 1981 году: Tagg P. *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice* // *Popular Music*. 1982. Vol. 2. P. 37–67.

необходимости, наконец, формирования дисциплинарного поля, направленного на изучение этого культурного явления¹⁶⁶.

Музыковедение также претерпело значительные изменения с начала 1980-х годов¹⁶⁷. В 1980 году вышла статья американского музыковеда Джозефа Кермана «How We Got into Analysis, and How to Get Out»¹⁶⁸, в которой автор обращал внимание на необходимость «очищения» музыковедения от идеологии позитивизма и формализма, а также замкнутость самого поля музыковедения. Музыковеды, сконцентрированные на исследовании исключительно музыкальной формы («музыкального текста»), не уделяли особого внимания контексту создания и функционирования музыкальных произведений. Указывая на актуальные теории в социальных и гуманитарных науках, Керман отмечал важность изучения не только онтологической сущности музыки, но и критического осмысления социальной составляющей музыки – социальных институтов, взаимосвязей, практик. Идеи Дж. Кермана повлияли на становление в США в конце 1980-х – начале 1990-х годов так называемого «нового музыковедения» (*pop-musicology* или *new musicology*)¹⁶⁹, в рамках которого исследователи противопоставили себя традиции классического британского и немецкого музыковедения, что стало первым шагом на пути трансформации самого музыковедческого поля, продолжающейся и в настоящее время.

Вместе с тем, популярный музыкальный материал, как считалось, предполагал сугубо социологические вопросы, что выходило за рамки компетенции музыковедения. Отвергая влияние популярной музыкальной культуры на классическую музыку, музыковеды не принимали академическое изучение первой, характеризуя подобные работы как антинаучные. Как отмечает Ф. Тэгг, стремление новых исследователей популярной музыки к «серьезному»

¹⁶⁶ Bowden B. *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan*. Bloomington, 1982. P. 21.

¹⁶⁷ Beard D., Gloag K. *Musicology. The Key Concepts*. L.; N. Y., 2005. P. xii.

¹⁶⁸ Kerman J. 'How We Got into Analysis, and How to Get Out' // *Critical Inquiry*. 1980. Vol. 7. No. 2. P. 311–331.

¹⁶⁹ Beard D., Gloag K. *Musicology. The Key Concepts*. L.; N. Y., 2005. P. 92–93.

(академическому) ее изучению подвергалась жесткой критике музыковедами¹⁷⁰. Результатом стало, по замечанию М. Клунана, тотальное взаимонепонимание этих двух научных областей, которое характеризовалось, прежде всего, невозможностью определения статуса популярной музыки, выработки языка ее описания и анализа, а также вопроса непосредственного источника анализа (для музыковедов таким источником традиционно являлись музыкальные партитуры, для культурных исследователей – сама песня как культурный феномен)¹⁷¹. По словам социолога Джона Ковача, подобное напряжение между музыковедением и исследованиями популярной музыки требовало «дисциплинарного *détente*»¹⁷². Такой разрядкой стала опубликованная в 1988 году статья музыковедов нового поколения Сьюзан МакКлэри и Роберта Уолзера «Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock»¹⁷³. В работе рассматривались методологические и идеологические проблемы, к которым ведет пропасть между конвенциональным музыковедением и культурными исследованиями популярной музыки. Эти идеи были активно подхвачены «новыми музыковедами».

Прежде всего, произошел отказ от канонизации музыкальных произведений и идеи абсолютной музыки (категория *Meisterwerk-Ästhetik*), которые являются базовыми в классическом музыковедении (поиск идеального строя, построение наиболее совершенных гармоний, споры об эстетическом совершенстве музыкальных композиций). Это заявление было сделано в революционной работе Р. Миддлтона «Studying Popular Music»¹⁷⁴, в которой он предложил проект реформирования классического музыковедения и дал определения ряду спорных понятий, основываясь вслед за Тэггом на методологических традициях как музыковедения, так и культурных исследований. В большей степени

¹⁷⁰ Tagg P. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice // Popular Music. 1982. Vol. 2. P. 37.

¹⁷¹ Cloonan M. What is Popular Music Studies? Some observations // British Journal of Music Education. 2005. Vol. 22. No. 1. P. 86.

¹⁷² Covach J. Popular Music, Unpopular Musicology // Rethinking Music / Ed. by N. Cook, M. Everist. Oxford, 1999. P. 206.

¹⁷³ McClary S., Walser R. Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock // On Record: Rock, Pop and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. N. Y., 1990 (1988). P. 277–292.

¹⁷⁴ Middleton R. Studying Popular Music. Milton Keynes, 1990.

ориентируясь на современную литературную критику, новые музыковеды заимствовали основные понятия и концепты из этого поля для изучения музыки, обогатив проблемно-понятийный аппарат музыковедения. Так, исследователи изучают музыкальный «язык», конструирование нарративов в музыке, музыкальные тропы, идеологии и дискурсы в музыке, т.д.¹⁷⁵ «Новые музыковеды», что принципиально, сняли вопрос об «академичности» исследований популярной музыки и попытались адаптировать язык, терминологию традиционного музыковедения к работе с популярным музыкальным материалом, выделяя при его анализе основные характеристики («тембр», «ритм», «голос», «гармония», «динамика», «звук»)¹⁷⁶. Предметом исследований, выполненных в русле «нового музыковедения», стала непосредственно музыкальная составляющая популярной музыки – это изучение мелодии, гармонии, полифонии, музыкального ритма и метра, инструментовки, анализ музыкального произведения и музыкальных форм. Основным источником исследования по-прежнему остались партитуры и нотные переложения, однако музыкальная форма начала рассматриваться в культурном, социальном и историческом контекстах. «Новые музыковеды» предложили свои варианты партитур и нотных транскриптов популярных песен, исследуя музыкальный потенциал и идиолект различных популярных групп¹⁷⁷. Отход от анализа исключительно музыкальной составляющей песни и учет условий ее создания, презентации, трактовки и функционирования стал попыткой комбинирования методов классического музыковедения, культурных исследований и социологии музыки и поиска единого языка анализа. В результате вопросы выработки нового

¹⁷⁵ См., например: *Scott D. B.* From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology. N. Y., 2003; *Hooper G.* The Discourse of Musicology. Aldershot, 2006.

¹⁷⁶ *Covach J.* We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis // *Keeping Score: Music, Disciplinarily, Culture* / Ed. by D. Schwarz, A. Kassabian, L. Siegel. Charlottesville, VA, 1997. P. 75–90.

¹⁷⁷ *Moore A. F.* Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock. Buckingham, 1993; *Small C.* Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Hanover, CT, 1998; *Analyzing Popular Music* / Ed. by A. F. Moore. Cambridge, 2003; *Warner T.* Approaches to Analyzing Recordings of Popular Music // *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* / Ed. by D. Scott. Aldershot, 2009. P. 131–147.

терминологического аппарата и критического языка исследования музыки стали наиболее дискутируемыми на протяжении 1990-х годов и привлекли внимание не только музыковедов, социологов и новых исследователей культуры, но и музыкальных журналистов, а также непосредственно музыкантов¹⁷⁸.

1.1.3. Институционализация и академизация знания о популярной музыке

В условиях проведения активных дискуссий о месте и статусе популярной музыки и методах ее исследования в 1981 году в Великобритании была основана Международная ассоциация по изучению популярной музыки (The International Association for the Study of Popular Music), целью которой стало проведение междисциплинарных исследований популярной музыки. Одновременно был основан журнал «Popular Music», ставший первой площадкой для работы в области современной музыкальной культуры. В журнале публиковались и продолжают публиковаться в настоящее время как проблемные статьи, посвященные теории и методологии исследований популярной музыки, так и оригинальные исследования по отдельным кейсам. Тогда же, во вступительном слове редакторов журнала музыковедов Дэвида Хорна и Ричарда Миддлтона к первому номеру «Popular Music», был начат разговор о научном исследовании популярной музыки и проблемах выработки методологических приемов ее анализа уже в плоскости современных культурных исследований и социальных дисциплин¹⁷⁹.

Следующим шагом стало основание в 1988 году на базе Отделения музыковедения Ливерпульского университета Института популярной музыки

¹⁷⁸ Достаточно упомянуть ряд международных конференций, прошедших с участием представителей как академической среды, так и музыкантов и музыкальных журналистов: «Popular Music and Social Reality» (Берлин, 15–20 июля 1991 года); «European Routes Conference» (Ливерпуль, 19–20 марта 1994 года); «Popular Music: Aesthetics versus Sociology?» (Оксфорд, 26 октября 1996 года), др.

¹⁷⁹ R. M., D. H. Preface // Popular Music. 1981. No. 1. P. 1–2.

(Institute of Popular Music (IPM)), который стал первым в Великобритании научно-образовательным учреждением, специализирующимся на исследованиях современной популярной музыки. Как указывает бывший директор института Д. Хорн, в первом ежегодном докладе IPM учредителями института были поставлены две цели: развитие междисциплинарных исследований популярной музыки и поддержка инициатив, направленных на изучение структуры популярной музыки в социальном, культурном и экономическом аспектах¹⁸⁰.

История Института началась с идеи Ричарда Фостера, директора Музея Мерсисайд в Ливерпуле (Merseyside County Museum) и будущего директора фонда «Национальные Музеи и Галереи Мерсисайд» (The National Museums and Galleries on Merseyside (NMGM)¹⁸¹), которая заключалась в том, что история популярной культуры Ливерпуля должна быть представлена в музейном пространстве и системе высшего образования. Такая институция должна была быть посвящена одной из визитных карточек Ливерпуля: музыке или футболу. Как отмечал во время интервью Хорн, данная идея с большим энтузиазмом была встречена ректором Ливерпульского университета Грэмом Дэвисом, который также хотел включить городские исследования или исследования популярной культуры в научную и образовательную программы университета¹⁸². Разработка концепции нового исследовательского направления была поручена Майклу Тэлботу, главе Отделения музыки (Department of Music), целями которого была подготовка профессиональных классических музыкантов и исследование классической музыки. Будучи всемирно известным экспертом творчества и наследия Вивальди, Тэлбот, как выяснилось, также увлекался популярной музыкой¹⁸³ и был хорошо осведомлен о состоянии дел в области ее изучения. В первую очередь, он написал письмо в редакцию журнала «Popular Music» с

¹⁸⁰ *Horn D.* The Origins and Development of the Institute of Popular Music: An Interview // *Popular Music History*. 2008. Vol. 3. No. 1. P. 26.

¹⁸¹ «The National Museums and Galleries on Merseyside» – влиятельная благотворительная организация Великобритании, один из партнеров Ливерпульского университета.

¹⁸² *Horn D.* Op. cit. P. 10.

¹⁸³ Майкл Тэлбот оказался страстным поклонником «The Beatles» и даже давал мастер-классы по обучению исполнению песен знаменитой «ливерпульской четверки».

информацией о намерении создать новое подразделение в Ливерпульском университете по исследованию популярной музыки и призывом к сотрудничеству. Весной 1987 года в Ливерпуле был проведен семинар, на котором состоялось обсуждение целесообразности создания Института популярной музыки, а также были подняты вопросы о необходимости академического оформления данного направления с отсылкой к докладу Ф. Тэгга в рамках уже упоминавшейся Международной конференции по исследованиям популярной музыки в Амстердаме в 1981 году¹⁸⁴. Среди участников семинара были музыковеды Д. Хорн (профессор Университета Эксетера, главный редактор журнала «Popular Music») и Р. Миддлтон (профессор Бирмингемского университета, редактор журнала «Popular Music»), этномузыковед Ф. Тэгг (профессор Университета Гётеборга), социолог С. Фрис (профессор Эдинбургского университета), Энди Лайнхан (куратор отдела поп-музыки Национального архива аудио-документов), многие из которых уже через год стали не только членами Совета по управлению Институтом, но и идейным клубом будущих *popular music studies*.

Создание Института популярной музыки, ставшего идейным оппонентом Ливерпульской школы классической музыки, инициировало впоследствии серию методологических и теоретических дискуссий по вопросам исследования музыки и места в них популярной музыки. Первоначальное присутствие подразделения по исследованию популярной музыки в Ливерпульском университете сложно охарактеризовать как школу, отдел или даже как институт. Как отмечает музыковед Дэйв Лэин, это было скорее объединение нескольких ученых, которые занимались исследованиями популярной музыки¹⁸⁵. С самого начала целью IPM было привлечение разных людей: исследователей, специализирующихся как в классическом музыковедении или социологии музыки и изучавших или преподававших историю популярной музыки, так и журналистов или

¹⁸⁴ Tagg P. *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. P. 37–67.

¹⁸⁵ Laing D. *Introduction to the Special Issue: 20 Years of the Institute of Popular Music // Popular Music History*. 2008. Vol. 3. No. 1. P. 5.

представителей музыкальной индустрии, для создания мощного исследовательского и учебного центра, организующего научные мероприятия на международном уровне и занимающегося издательской деятельностью. Поскольку в большинстве случаев исследователи работали разрозненно, в разных вузах, IPM посредством привлечения сотрудников в Ливерпуль из разных стран мира создал базу для формирования будущей школы *popular music studies*.

Первоначально вектором исследований был анализ музыкальных текстов, подобно тому, как это делалось исследователями, работающими в области *lyrics analysis*, а также музыкальной формы по аналогии с исследованиями в русле «нового музыковедения» (*new musicology*). Дискуссии о текстах популярных песен складывались между двумя крайними полюсами. С одной стороны, отмечалась безусловная значимость слов песни, когда песенный текст рассматривался как самостоятельная художественная форма в отрыве от музыкальной составляющей – как например, в случае публикации сборника стихотворений Боба Дилана или Джони Митчел¹⁸⁶. В данном случае исследователи стремились ответить на вопрос, можно ли понимать текст популярной песни как форму поэзии и исследовать его по аналогии с поэтическим текстом, а автора такого текста считать поэтом, или же следует понимать слова популярной песни как другую словесную форму. Таким образом, исследователями изучалась литературная форма песенного текста. С другой стороны, выделялось «растворение» слов песни в контексте музыки, когда авторы стремились рассматривать только музыкальную составляющую.

Однако достаточно быстро стала понятна вся ограниченность данного выбора, поскольку изучение текстов популярной песни отдельно от музыки оказалось крайне непродуктивным. Как отмечал С. Фрис, текст и музыка в популярной песне представляют собой единое целое, где оба компонента взаимообусловлены и взаимозависимы¹⁸⁷. Вокальное акцентирование,

¹⁸⁶ Джони Митчел – известная, начиная с 1960-х годов, канадская певица, автор песен и поэтесса, ставшая одним из символов движения хиппи («поколения Вудстока»).

¹⁸⁷ Frith S. Why Do Songs Have Words // *Contemporary Music Review*. 1989. Vol. 5. P. 86.

фразировки, звуковые эффекты, интонирование одинаково важны для анализа песни и демонстрируют отдельное знаково-символическое значение. Утверждение данных представлений, прежде всего, позволили ученым скорректировать объект исследования – популярная музыка, песня, альбом как целостный культурный феномен, имеющий свою логику и организацию. Как отмечает музыковед Дай Гриффитс, вектор дальнейшего развития *popular music studies* был обозначен наметившимся к концу 1980-х годов диалогом между культурными исследователями и музыковедами, а также обозначенным четким пониманием феномена популярной музыки не просто как некоего продукта, имеющего текстовые и музыкальные характеристики, но и как комплекса социальных институтов, практик и взаимосвязей (музыкальной индустрии, аудитории, способов записи и дистрибуции музыкальной продукции)¹⁸⁸. Начав с исследований идеологических и социальных условий формирования и функционирования популярной музыки, в дальнейшем исследователи обратились к политическим, историческим, национальным, этническим, гендерным аспектам популярной музыки.

В рамках *popular music studies* было выработано понимание того, что хотя техника и технология (в самом широком смысле) представляется не менее значимым элементом современной музыки, чем творческое (текст, музыка), ни с одной из этих частей современная музыка не может отождествляться. Иными словами, популярная музыка – это сложный комплекс, но ни один из элементов, входящих в этот комплекс, не может быть назван популярной музыкой как таковой. В связи с этим и текст песен, и музыкальная форма, и способы производства и записи музыки в равной степени являются составляющими популярной песни, работают как единое целое, и анализ популярной музыки должен учитывать все эти элементы. Отходя от анализа исключительно письменных источников – партитур (которых зачастую и не существует в популярной музыке), нотных переложений и транскриптов, – *popular music studies*

¹⁸⁸ Griffiths D. The High Analysis of Low Culture // Music Analysis. 1999. Vol. 18. No. 3. P. 389–434.

значительно расширили источниковую базу: от аудио-источников и записей концертных выступлений до музыкальных артефактов (одежда музыкантов, музыкальные инструменты, носители) и непосредственно музыкальных клубов или рекорд-студий. Популярная музыка в рамках культурных исследований представляется широким по своим масштабам понятием, не ограниченным только одним музыкальным продуктом и его характеристиками. Это сложная система социальных практик: создание и запись музыкального продукта, его презентация (включая видеоклипы, концерты, обложки альбомов, концертные выступления музыкантов), распространение и рецепция разными аудиториями. Такой взгляд предполагает анализ не только условий и практик производства, особенностей текстовой и музыкальной формы, режимов потребления музыки, но и специфику дискурсов о популярной музыке, видах социальных практик, способов прослушивания, просматривания, дистрибуции и покупки музыкальной продукции, а также музыкальных медиа¹⁸⁹.

Суммируя, можно выделить следующие ключевые вопросы современных *popular music studies*, которые объединяют и развивают наработки смежных дисциплин («нового музыковедения», социологии музыки и культурных исследований непосредственно) и которые во многом представляют своего рода алгоритм исследования популярной музыки и музыкальной культуры в целом:

1. Почему музыкальная композиция звучит именно так, как она звучит? Данный вопрос предполагает рассмотрение целеполагания написания той или иной композиции, что определяет формат записываемой музыкальной композиции, особенности музыкальной и текстовой формы, инструментовки и исполнения, жанровые характеристики композиции.

2. Каково значение (*meaning*) и выражение (*expression*) музыкальной композиции? Герменевтическое толкование музыкальной формы подразумевает, как отмечалось ранее, изучение также и текстовой формы песни в широком смысле, что является ингерентной составляющей самой композиции, – от текста

¹⁸⁹ *Martin P. J. Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music. Music and Society. Manchester, 1997; Popular Music Studies / Ed. by D. Hesmondhalgh, K. Negus. L., 2002.*

песни непосредственно до оформления обложки альбома, дизайна носителя и выпускаемых буклетов к диску, если таковые имеют место быть.

3. При каких условиях музыкальная композиция была создана? Предполагается рассмотрение широкой совокупности факторов и контекстов создания композиции: от биографических фактов жизни музыкантов до особенностей того исторического периода, когда происходило создание изучаемой композиции.

4. Кому музыкальная композиция адресована? Один из базовых вопросов, предполагающих рассмотрение музыкальных аудиторий, как любительских (поклонники конкретной группы, исполнителя или же определенного жанра), так и профессиональных (музыкальные критики и журналисты); специфике их формирования, особенностям слушания, «бытования», оценки и присвоения музыки разными аудиториями, а также слушательской активности и формам фанатского соучастия.

5. Как музыкальная композиция представляется? Данный вопрос предполагает рассмотрение условий и мест(а) исполнения той или иной композиции (концертный зал, стадион, клуб, радио-студия; формат сольного концерта, фестиваля и т.д.), особенности сценических костюмов и декораций, использование дополнительных музыкальных инструментов, видео- и аудио-сопровождения, включена ли аудитория в события, происходящие на сцене и т.д. Место исполнения нередко является фактором жанровой и статусной оценки музыки. Так, например, джаз долгое время характеризовался как «низкая» музыка, если обратиться к терминологии Адорно, поскольку исполнялся в клубах и салунах; в то же время, с «перемещением» рок-музыки из стадионов и клубов в концертные залы значительно изменился статус отдельных рок-групп и исполнителей.

6. Как музыка распространяется? Обширный вопрос, который подразумевает изучение формата выпуска музыки (альбом, сингл, расширенное издание, т.д.), типа(ов) носителя(ей), на которой издается музыкальная композиция, каналов

распространения музыки (традиционные или же цифровые), промо-кампании и т.д.

7. Как музыка воспринимается и потребляется? Данный вопрос, тесно связанный с двумя предыдущими, предполагает изучение современных музыкальных рынков и их агентов, форматов и специфики рецепции музыки, особенностей музыкальной апроприации и переосмысления музыки прошлого, и т.д.

Можно говорить о том, что к настоящему времени сложилась отдельная традиция исследования популярной музыки, представляющая собой масштабный междисциплинарный проект, в рамках которого значительно расширилось само понимание популярной музыки, а также возможностей и методов ее исследования. Как уже отмечалось, именно такой подход позволяет учесть многоуровневость популярной музыки и специфику ее функционирования. *Popular music studies*, получившие импульс в начале 1980-х годов и базирующиеся преимущественно в Европе и Северной Америке, аккумулировали не только традиции и проблемные вопросы культурных исследований (а через них – и мыслителей Франкфуртской школы), но и музыковедения и этномузыковедения в их новых вариациях. На протяжении долгого времени единственное, что объединяло эти различные дисциплины, был их объект исследования – популярная музыка. Примечательно, что ни один теоретико-методологический подход не стал доминирующим. Стремление изначально к эклектизму и междисциплинарности, «пропагандируемое» основателями Института популярной музыки в Ливерпуле, с одной стороны, привело к проблеме выработки нового языка анализа популярной музыки, с другой, помогло существенно обогатить и расширить уже существующие исследования. Тем не менее, это междисциплинарное понимание популярной музыки, относительно плюралистическое, не означает достижения полного консенсуса в данном научном поле. Постепенно, с конца 1990-х – начала 2000-х годов, кристаллизовался ряд ключевых проблем, разделенных между разными дисциплинами (с акцентом на анализе популярной музыки, но с применением

различных оптик). Изучение популярной музыки все еще в поисках множества теоретических подходов, которые позволили бы наладить междисциплинарный диалог. Тем не менее, понимание специфики популярной музыки и особенностей ее анализа, выработанное в рамках *popular music studies*, представляется наиболее точным и правомерным для проведения настоящего исследования.

1.2. ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

Как уже отмечалось, при музыковедческом анализе классической музыки основным источником выступает партитура. Традиция «записывания» академической музыки исторически является книжной традицией, в связи с чем работа музыковедов во многом схожа с работой текстологов – анализируя то или иное музыкальное произведение, музыковеды сравнивают разные нотные транскрипты, выявляя «авантекст» и выделяя при этом канонические переложения, изучая эволюцию музыкального произведения именно по партитурам. Как и с фольклорной музыкой, в случае с популярной музыкой практика ее «записывания» на бумаге не сложилось, а почти все нотные транскрипты популярных песен, которые издавались и продолжают издаваться, готовились музыковедами или музыкантами с классическим образованием, но зачастую редко использовались самими музыкантами и исполнителями. В связи с этим основным историческим источником при анализе популярной песни выступает аудиозапись. Исходя из отличных от письменных источников способов записи и воспроизведения, аудиовизуальные источники выделяются в отдельный тип исторических источников, который остается в настоящее время малоизученным. Поскольку в данном случае исследователь работает с принципиально иным типом источника (неписьменным), главной задачей, стоящей перед исследователем, является «вербализация» источника, то есть его описание и понимание информационных возможностей самого источника.

Произведение популярной музыки (в данном случае, рок-музыки) – это произведение комплексное, рассчитанное на многоуровневое воздействие, в связи с чем традиционный источниковедческий подход не позволяет рассмотреть специфику данных источников. Чтобы проанализировать аудио-запись песни, необходимо не только прослушать запись, но и учесть специфику самой популярной музыкальной индустрии. Для комплексного понимания

анализируемой песни представляются значимыми все атрибуты носителя самой записи: обложка носителя (дизайн и шрифты), буклеты, формат дистрибуции носителя (продается ли диск отдельно или в комплекте с другими товарами, например, журналом или плакатом) и т.д. Необходимо отметить, что музыкальные видеозаписи и фотографии музыкантов создаются и функционируют несколько иначе, чем кино- и фотодокументы. Таким образом, говоря о популярной музыке, исследователь имеет дело со специфической группой аудиовизуальных источников (аудиозаписи, видеозаписи и фотографии).

Следует также отметить, что существует значительное различие между традиционными аналоговыми и цифровыми источниками. Если в первом случае можно говорить, что были предприняты некоторые попытки осмысления специфики данного типа источника в отечественной и зарубежной литературе (хотя этот вопрос остается по-прежнему крайне дискуссионным), то во втором случае проблема анализа и соотношения цифровых и аналоговых аудиовизуальных источников является открытой.

Исследование традиционных аналоговых аудиовизуальных источников в отечественной исторической науке долгое время было нацелено на решение сугубо прикладных задач, обеспечивающих работу архивных и других учреждений по организации хранения этих документов и обеспечению их сохранности. Как отмечает историк Владимир Магидов¹⁹⁰, научное изучение аудиовизуальных документов с точки зрения их художественной и агитационно-пропагандистской значимости началось практически сразу с появлением киносъемок, фотографий и звукозаписей, однако их проблемного осмысления как отдельного типа исторических источников не произошло¹⁹¹. Только начиная со второй половины XX века, исследователи обратили внимание на историческую

¹⁹⁰ Магидов В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания. М., 2005. С. 8. Автор также приводит подробную историографию источниковедения и архивоведения отечественных аудиовизуальных исследований: Там же. С. 71–84.

¹⁹¹ См., например: Бернштейн С. И. Центральный государственный фоноархив // Говорит СССР. 1932. № 34. С. 6–7; Зубков В. Значение фото-, киноархивных материалов и задачи организации их использования // Архивное дело. 1933. № 3–4 (32–33). С. 53–60; Греков Б. Д. История и кино // Советский исторический фильм. М., 1939. С. 9–13.

значимость документальных свидетельств, созданных с помощью технических средств, главным образом, объектом изучения выступала кинохроника¹⁹².

В целом, специфика традиционных аналоговых аудиовизуальных источников, особенности их использования и хранения в современном источниковедении характеризуется, по определению историка Ольги Медушевской, следующим образом: это – «документация, зафиксированная механическим способом, то есть с помощью техники»¹⁹³. В широком смысле, аудиовизуальные источники – это три разные группы источников (видео-, фото- и аудиоисточники), хоть и близких по технике создания, назначению и формальным признакам. Аудиовизуальные источники, как отмечает В. Магидов, отличаются «своеобразной билатеральностью, проявляющейся в сочетании объективного отражения действительности с субъективной деятельностью автора; публицистичностью, приближаясь в этом случае к периодической печати; определенно фрагментарностью и ограниченностью в отражении событий, явлений и фактов; могут выступать не только в качестве полноценного исторического источника, но и произведения искусства»¹⁹⁴. Помимо непосредственно фотодокументов, видео- и аудиозаписей, понятие «аудиовизуальный источник» включает комплекс письменных документов, имеющих к созданию, структуре и техническим аспектам первой группы документов и записей непосредственное отношение. Они содержат в своем оформлении самый разнообразный по характеру и информационной

¹⁹² См. подробнее: *Тихомиров М. Н.* Источниковедение истории СССР: учебное пособие. М., 1962; *Шмидт С. О.* Вопросы преподавания источниковедения // Новая и новейшая история. 1962. № 4. С. 112–119; *Кривошеин Л. Н., Фесуненко И. С.* Об использовании кинофотофонодокументов (Методика и опыт) // Вопросы архивоведения. 1963. № 1. С. 25–35; *Рошаль Л. М.* Некоторые вопросы источниковедческого анализа кинодокументов // Труды МГИАИ. 1963. Т. 17. С. 39–49; История смотрит в объектив. М., 1974; *Варшавчик М. А.* Источниковедение истории КПСС: учебное пособие. М., 1973; *Пушкарев Л. Н.* Классификация русских письменных источников по отечественной истории. М., 1975; *Черноморский М. Н.* Источниковедение истории СССР: Советский период: учебное пособие. М., 1976; *Янин В. Л.* Старая граммофонная пластинка как объект источниковедения // Археографический ежегодник за 1977 г. М., 1978. С. 27–37; *Грюнберг П. Н.* История начала грамзаписи в России и источниковедение российской грамзаписи 1899–1915 гг. М., 2002.

¹⁹³ *Медушевская О. М.* Современное зарубежное источниковедение. М., 1983. С. 55.

¹⁹⁴ *Магидов В. М.* Указ. соч. С. 219.

насыщенности набор реквизитов: обозначение авторства, даты и места создания документа; его название и краткое описание; характеристика носителя информации; время и место изготовления, технические и другие параметры.

Как уже отмечалось, значимой особенностью аудиовизуальных источников является их создание непосредственно в момент события, т.е. происходит совпадение времени и места события с моментом съемки или записи. Если в случае с фотодокументами фиксируется конкретное мгновение, то видеозапись дает наглядное, образное представление не только о самом событии, но и о зрительской стороне отображаемого факта. Например, видеозаписи концертов музыкальных групп помимо исполнительской оптики нередко содержат кадры аудитории, пришедшей на концерт, что при анализе популярной музыки представляет значимую информацию. Немаловажно в данном случае учитывать эмоциональную насыщенность того, что зритель/слушатель воспринимает в звуке и/или видит на сцене. В источниковедении аудиовизуальные источники рассматриваются как социальное явление, безусловно, являющееся «продуктом» своей эпохи, с одной стороны, и выражающее позицию автора(ов) и его(их) многоликость, с другой. С историческими условиями возникновения источника тесно связаны обстоятельства создания источника, которые могут влиять на полноту и достоверность сведений, содержащихся в источнике, на оценочные суждения, включенные автором в его произведение. Обстоятельства создания источника существенно влияют на способ и структуру «изложения» (например, когда речь идет о видеозаписи концертных выступлений). Следует отметить также, что аудиовизуальные источники по своей природе являются массовыми историческими источниками в силу своего многократного и массового тиражирования и доступности.

В рамках осмысления специфики аудиовизуальных источников отдельно необходимо отметить работы зарубежных авторов, работающих в русле *media studies*. Последние несколько лет в исследовательской литературе ведутся активные дискуссии о новом «повороте» – аудиовизуальном («*audiovisual*

turn»¹⁹⁵) в контексте «медийного поворота» («*media swirl*»). Вслед за «визуальным поворотом» («*pictorial turn*»), начало которого датируют выходом в 1988 году книги «*Visual and Visuality*» под редакцией историка Хола Фостера¹⁹⁶, целью которой стало многомерное изучение культурных детерминаций основанного на зрении опыта и визуальной культуры в широком смысле, получили развитие *audiovisual studies*. Данное направление исследований медиа главным образом фокусировано на изучении цифрового (или постклассического) кинематографа, новых телевизионных передач, видеоигр и новых цифровых медиа (прежде всего, сервис YouTube и приложений для мобильных телефонов), в которых звук и изображение приобретают особое значение и представляют новые нарративные формы. Исследователи изучают специфику и границы аудиовизуального, возможности новых технологий и носителей, актуальные форматы и способы репрезентаций, что создает новую перспективу, в которой аудиовизуальное выражение понимается не только как равное нарративному, но и в определенной степени доминирующее. Вместе с тем, особое внимание уделяется изучению форм цифровых архивов и доступа к ним¹⁹⁷, изменению способов передачи данных и восприятия информации, что связано с динамично меняющимися медиа и технологиями. Несмотря на акцент на новых технологиях, такая оптика позволяет по-новому взглянуть на уже традиционные аналоговые аудиовизуальные источники и диалектическую связь между анализом происхождения документа, его содержанием и внешними свойствами.

Как отмечает исследователь медиа Дэвид Родовик¹⁹⁸, понятие «аудиовизуальный поворот» и – шире – аудиовизуальная культура задает рамку рассмотрения изменений в сфере коммуникации, произошедших в XX веке, что

¹⁹⁵ См., например: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* / Ed. by J. Richardson, C. Gorbman, C. Vernallis. N. Y., 2013. P. 2–4; *The Oxford Handbook of Film Music Studies* / Ed. by D. Neumeyer. N. Y., 2013; *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* / Ed. by J. Richardson. N. Y., 2013.

¹⁹⁶ *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture* / Ed. by H. Foster. Seattle, 1988.

¹⁹⁷ *Digital Audiovisual Archives* / Ed. by P. Stockinger. L.; Hoboken, 2012.

¹⁹⁸ *Rodowick D. N. Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge // New Literary History*. 1995. Vol. 26. No. 1. Narratives of Literature, the Arts, and Memory. P. 113.

позволяет изучать в совокупности ранее различные средства массовой информации и формы передачи данных: кино, аналоговая и цифровая фотография, видео, с одной стороны; телефония, радиовещание и кабельное телевидение, с другой. Аудиовизуальная культура, хоть и представляет синкретичное пространство, в данном случае предполагает сдвиг в знаковой среде. Цифровая запись, обработка и передача знаков приводит к конвергенции визуальной, устной, письменной, музыкальной и звуковой форм, в связи с чем невозможно говорить отдельно о визуальном, звуковом или письменном восприятии информации. В соответствии с этим аудиовизуальные источники не разделяются на более мелкие группы (фото-, кино- или аудио-документы), а изучаются в совокупности с учетом специфики среды их создания и функционирования. Исследование аудиовизуальной культуры предполагает рассмотрение также ее экономической и социальной составляющих – на какие рынки и аудитории ориентированы создаваемые аудиовизуальные материалы и продукция, как и посредством каких медиумов они распространяются, какие форматы рецепции существуют и т.д. Вместе с тем, цифровые технологии преобразуют пространственные и временные параметры коллективного опыта, что выражается в новых формах апроприации информации, групповой идентичности, эмоциональности и выразительности. В *audiovisual studies* отдельно ставится проблема соотношения аналоговых и цифровых аудиовизуальных источников и формирования нового статуса и «эффектов» аналоговых источников в цифровую эпоху, ярким примером чему могут служить виниловые пластинки и аналоговые проигрыватели, которые в настоящее время получили активное переосмысление¹⁹⁹.

Следует отметить, что рассуждения о специфике аудиовизуальной культуры в условиях новых медиа во многом справедливы и по отношению к аналоговым источникам, особенно при анализе популярной музыкальной культуры. Обращаясь к более комплексному пониманию аудиовизуальных источников,

¹⁹⁹ См. подробнее: *Shuker R. Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice. Farnham, 2013.*

выработанному в рамках *audiovisual studies*, а также к осмыслению популярной музыки, предпринятому исследователями в области *popular music studies*, далее рассмотрены особенности аудиовизуальных источников (аудио-, видео- и фото-источников) в популярной музыкальной культуре и возможности их источниковедческого анализа.

1.2.1. Особенности аудио-источников

Изучение аудио-источников (записей песен) возможно только в контексте понимания устройства самой популярной музыки как культурного феномена. Специфика языка этих источников обусловлена особенностями производства, презентации и распространения музыкальной продукции в культурной индустрии. В связи с этим можно выделить несколько элементов, характерных для аудио-источников (разделение достаточно условно, поскольку все элементы тесно взаимосвязаны): *звукозапись и носитель; музыкальная, текстовая и знаковая формы; жанровые особенности; дистрибуция и презентация*. Рассмотрим подробнее каждый из этих элементов.

1) Звукозапись и носитель

Записанная музыка стала неотъемлемой составляющей массовой культуры, а музыкальные записи являются единицей продажи и потребления музыки (песни, синглы, альбомы). Как отмечает музыковед Тимоти Уорнер, «технологии производства популярной музыки, в особенности технологии записи музыки, организуют наше восприятие популярной музыки [...] популярная музыка на каждом этапе своей истории определяется технологиями, при помощи которых музыканты реализовывают свои идеи»²⁰⁰. Все музыкальные записи могут быть исследованы исключительно как «технологически обусловленные артефакты»²⁰¹.

²⁰⁰ Warner T. Approaches to Analyzing Recordings of Popular Music // The Ashgate Research Companion to Popular Musicology / Ed. by D. Scott. Aldershot, 2009. P. 132.

²⁰¹ Ibid. P. 133.

Исследователи выделяют три этапа в истории звукозаписи, которые соотносятся с историей самой популярной музыки: акустическая эпоха (1870–1920-е годы), электрическая эпоха (1920–1980-е годы) и цифровая эпоха (с конца 1980-х годов до настоящего времени) звукозаписи²⁰². Изменения в звукозаписи, технические новшества и усовершенствование устройств записи и воспроизводства музыки кардинально трансформировали не только понятие самой популярной музыки, представления о звуке и работе с ним, но и структуру музыкальной индустрии (расширение музыкальных форматов, способов распространения музыкальной продукции, появление рекорд-компаний, появление представлений об авторском праве, «пиратстве» и плагиате). Если до возникновения звукозаписи музыка «хранилась» в виде печатной продукции, а инструменты использовались для ее «извлечения», то с появлением первых звукозаписывающих инструментов (фонографа) во второй половине XIX века музыка стала «храниться» на цилиндрах и дисках, а извлекаться – благодаря специальным приспособлениям (фонограф, граммофон, механическое пианино)²⁰³. Звукозаписывающие технологии позволили сохранять музыку так, как она была сыграна (представлена), а не так, как она могла быть записана на бумаге. Это достижение позволило значительно расширить спектр передачи музыки: сохранялись такие характеристики, как индивидуальный тембр исполнителя, вокальное интонирование, ритм и инструментальные акценты. Музыковед Ларс Найер обращает внимание на то, что с развитием технологий (прежде всего, появлением микрофона и акустических систем) звукозапись добилась своеобразного «документального реализма»²⁰⁴, когда музыка стала записываться наиболее ясно и реалистично как при одноканальной, так и при многоканальной записи. Начиная с середины XX века, в процессе звукозаписи музыканты стремились достичь так называемого «эффекта присутствия» («*presence effect*»), когда при помощи определенных настроек микрофона(ов)

²⁰² Millard A. *America on Record: A History of Recorded Sound*. Cambridge, 2005. P. xii.

²⁰³ Подробнее об истории звукозаписывающей индустрии см.: Symes C. *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording*. Middletown, CT, 2004.

²⁰⁴ Nyre L. *Sound Media: From Live Journalism to Music Recording*. L.; N. Y., 2009. P. 12–14.

голос музыканта и звук инструментов обогащаются акустикой помещения и воссоздается его интерьер, чтобы, с одной стороны, добиться большей убедительности и влияния на слушателя; с другой – расширить возможности для творческой выразительности (что также стало ресурсом для жанровых экспериментов в музыке). Возможности, приобретенные музыкантами благодаря цифровым технологиям, стали причиной размывания «границ», традиционных для всей предшествующей музыки: между процессом записывания и обработки, между музыкой и шумом (мультимедизация музыки через кино и игры), между созданием и потреблением. Наконец, цифровые технологии позволяют музыкантам и слушателям взаимодействовать напрямую (без музыкальных издателей и звукозаписывающих компаний).

Звукозапись, таким образом, характеризуется не только как определенные технологии записи и воспроизводства музыки, но и практики, в которые вовлечено большое количество агентов (от музыкантов и саунд-продюсеров до потребителей), а также «режимы» производства и потребления популярной музыки. По замечанию музыковеда Пола Тебержа, «система звукозаписи – это больше, чем просто набор инструментов, устройств для записи и воспроизведения музыки, это также среда, в которой мы понимаем музыку и думаем о музыке; это набор практик, в которых мы участвуем в процессе создания и прослушивания музыкальных звуков; это, наконец, элемент дискурса, в который мы вовлечены в процессе обмена и оценки нашего опыта определения, что такое музыка и какой она должна быть»²⁰⁵.

Основными элементами аудио-источника, обусловленными системой звукозаписи, являются его *носитель* и *формат* выпуска музыкального материала (альбом, мини-альбом, сингл, бонусное издание, др.). Носитель, помимо технической информации (способ производства, частота оборотов пластинки, каталожный номер, оригинальный или дополнительный тираж, т.д.), содержит информацию о рекорд-компании, выпустившей музыкальный продукт; о студии

²⁰⁵ Theberge P. “Plugged in”: Technology and Popular Music // The Cambridge Companion to Pop and Rock / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. Cambridge, 2001. P. 3.

звукозаписи, где был записан материал; о дате выпуска; о составе основных и сессионных музыкантов; о продюсерах; об авторах песен и держателях авторского права; непосредственно название композиций и альбом/сингла/мини-альбома. Более того, шеллачные и виниловые диски имели цветные наклейки для маркировки выпускающей рекорд-компании, а также для различения классической и популярной музыки²⁰⁶. Помимо самого диска и содержащейся на нем прямой информации в понятие «носитель» также следует включить обложку диска, на которой важными источниками информации являются изображение и шрифты, свидетельствующие о музыкальном жанре; о содержании или концепции альбома; о музыкантах (если на обложке представлена их фотография) и их стилистике.

Технологические новшества в звукозаписи значительным образом повлияли на формат выпуска музыкальной продукции. Так, в отличие от шеллачных пластинок, которые были в обороте с начала XX века, винил обеспечивал более чистое звучание, а также был менее хрупким в обращении. Более того, виниловые пластинки, выпускаемые с конца 1940-х годов американской компанией «Columbia Broadcasting System», имели частоту обращения 33 и 1/3 об./мин (против шеллачных 78 об./мин), что в итоге стало стандартом для записи альбомов (или LP – *long-playing*) продолжительностью звучания до 60 минут. Параллельно инженеры «Radio Corporation of America» выпустили виниловые пластинки с частотой обращения 45 об./мин, что позволяло записать 1–2 песни и в итоге стало стандартом записи для синглов, которые активно использовались в музыкальных автоматах. Одновременно распространение получили и так называемые мини-альбомы (EP – *extended play*), включавшие 4–6 песен общей продолжительностью звучания до 30 минут²⁰⁷. Чистота звучания, малый вес и относительная прочность винилового материала способствовали более удобному

²⁰⁶ Osborne R. The Record and its Label: Identifying, Marketing, Dividing, Collecting // Popular Music History. 2007. Vol. 2. No. 3. P. 263–284.

²⁰⁷ Подробнее об истории складывания форматов музыкальных пластинок см.: Nyre L. Sound Media: From Live Journalism to Music Recording. L.; N. Y., 2009. P. 113–165; Osborne R. Vinyl: A History of the Analogue Record. Farnham, 2012. P. 117–120.

копированию пластинок данных форматов и, как следствие, их более широкому распространению. Обозначенные форматы стали наиболее востребованными в музыкальной индустрии и были обусловлены политикой выпускающей рекорд-компания; с появлением в начале 1960-х годов компактных аудиокассет и в 1980-е годы компакт-дисков (CD) указанные форматы выпуска музыки сохранились (только с развитием интернет-технологий традиционные форматы были переосмыслены). Следует отметить, что в музыкальной индустрии сложилось несколько стратегий выпуска синглов и альбомов: сингл чаще всего предшествует альбому и представляет главные песни с него; или же сингл издается после выхода альбома и включает дополнительные треки, радио-, концертные версии и/или новые версии песен (ремиксы).

Таким образом, при анализе аудио-источника необходимо учитывать все вышедшие версии песни. Это, однако, ставит перед учеными проблему выборки источников, т.е. какую именно запись необходимо брать за основу исследования. В случае с популярной музыкой можно говорить о том, что в качестве основных аудиозаписей могут быть использованы официальные альбомы и синглы, изданные группой или исполнителем. Концертные записи, переиздания, ремиксы и прочие варианты «переработки» официальных изданий необходимо использовать для расширения их понимания.

Современные культурные исследования рассматривают звукозапись как социальный институт, задающий условия функционирования популярной музыки, одним из главных элементов которого является *рекорд-компания* (или музыкальный лейбл). Следует отметить, что в первой половине XX века музыкальную индустрию контролировали музыкальные издательские дома²⁰⁸. Основные прибыли приносили транскрибирование и публикация нот, один и тот же хит записывали несколько исполнителей, издание же пластинок рассматривалось как способ добиться известности. В 1950–1960-е годы с появлением и популяризацией рок-музыки ситуация изменилась кардинальным

²⁰⁸ *Brimmer J.* Providing a National Resource: The Management of Music Manuscripts in the UK // *Journal of the Society of Archivists.* 2005. Vol. 26. No. 2. P. 215–232.

образом. Рекорд-компании стали «владельцами» групп, предоставляя музыкантам возможность записать свой материал, но забирая большую часть прибыли от продажи альбомов и концертов (до 70–75%), с чем активно боролись музыкальные менеджеры и сами музыканты, стремясь к созданию собственных лейблов (что удавалось только наиболее успешным группам)²⁰⁹. К настоящему времени сформировались транснациональные развлекательные корпорации, которые содействуют продаже музыки через постоянно расширяющуюся систему каналов прибыли: продажа записей, реклама, кино, мобильные приложения, интернет и т.д.

В связи с этим при анализе аудио-источников необходимо изучить особенности выпускающего музыкального лейбла и его «специализацию» (жанровую и дистрибутивную), что дает представление о рекламной политике компании, аудиториях и рынках, на которые она ориентирована; отношениях, выстраиваемых с музыкантами, и вопросе авторского права; менеджменте группы/исполнителя; дополнительно выпускаемой продукции (например, специальные издания альбомов, постеры и прочие артефакты).

2) Музыкальная, текстовая и знаковая формы

Базовой составляющей популярной музыки является *песня*. В самой природе песни есть установка на популярность, на немедленное присвоение ее социумом. Песня должна быть воспринята слушателем не потом, через некоторое время, а здесь и сейчас. Песня должна обладать особыми качествами, которые призваны обеспечить мгновенную эмоциональную реакцию на нее слушателя, а для этого работать на узнаваемость героев и ситуаций, делать возможным «дистраивание», например, сюжетных фрагментов при отсутствии в тексте развития сюжета, способствовать принятию слушателем внешних алогизмов песенного текста и «неувязок» разного рода. Стандартизированная в большинстве музыкальных жанров популярная песня состоит из нескольких куплетов и повторяющегося

²⁰⁹ См.: Longhurst B. *Popular Music and Society*. Cambridge, 2007. P. 27–39.

припева с незначительными вариациями и музыкальными вставками на достаточно ограниченный круг тем²¹⁰. Конечно, такая характеристика условна и музыканты по-разному обыгрывают форму песни, тем не менее, в своей основе, песня структурируется именно таким образом. Вместе с тем, следует отметить, что разница роли и ценности музыки и текста в песне во многом «закреплена» в разных музыкальных жанрах, а также нередко является источником новаторства. Так, если в прогрессивном роке тексту уделялось особое значение наравне с музыкой, то в электронной танцевальной музыке текст играет зачастую лишь инструментальную вспомогательную роль. Намеченная еще Т. Адорно, исследовавшем, в том числе, влияние «Tin Pan Alley»²¹¹ на современную ему музыкальную индустрию, проблематика устройства и функционирования популярной песни, по замечанию С. Фриса²¹², привела исследователей к вопросу о том, как сконструирована популярная песня, из каких элементов она состоит, что именно делает песни успешными и популярными, какие общие тенденции прослеживаются в тематике песен и чем это может быть обусловлено.

Как уже отмечалось в предыдущем параграфе, дискуссии о фокусах анализа и проблематизации устройства популярной песни нашли разные пути развития и решения. Понимание популярной музыки, выработанное в рамках *popular music studies*, предполагает неразрывность вербальной и музыкальной форм в популярной песне. Музыковед Д. Гриффитс²¹³ предложил использовать понятие «словесного пространства» («*verbal space*») для иллюстрации неразрывной связи слов песни и музыкальной формы. Автор на примере разных песен показывает особенности устройства текста в популярной песне, «работающего» вместе с

²¹⁰ См. анализ песен «The Beatles» на темы любви и взаимоотношений, в котором автор наглядно показывает «формульность» сюжетов: *Inglis I. Variations on a Theme: The Love Songs of the Beatles // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1997. Vol. 28. No. 1. P. 37–62.*

²¹¹ «Tin Pan Alley» (Нью-Йорк) стала центром американской коммерческой музыкальной индустрии, где с 1900 года были сосредоточены ведущие нотоиздательские фирмы, торговые и рекламные агентства, специализирующиеся на развлекательной музыке.

²¹² *Frith S. Why Do Songs Have Words // Contemporary Music Review. 1989. Vol. 5. P. 77.*

²¹³ *Griffiths D. From Lyrics to Anti-Lyrics: Analyzing Words in Pop Song // Analyzing Popular Music / Ed. by A. F. Moore. Cambridge, 2003. P. 39–59.*

музыкой на создание единого ритма и целостной картины песни. Так, ритмика музыкальной фразы создает «зазоры» между тактами, которые «занимают» слова песни. Таким образом, ритмика текста дополняет ритмику музыки, создавая сам ритм песни. Музыкальная и вербальная формы создают единую конструкцию, в которой значительное место занимают интонирование, произношение и пропевание звуков, что представляется в тесной связке с музыкой и создает дополнительные значения. При этом важным оказывается звуковая организация текста и ее соотношение непосредственно с музыкой, в связи с чем часто используемые в словах песен приемы аллитерации и ассонанса, звуковое сближение слов на фоне музыки усиливают образную значимость текста. Очевидно, что условно можно выделить две составляющие: слова песни и музыкальную форму, однако понимая, что эти два элемента работают в тесной связке и не разделяя их. Следует отдельно отметить, что в современной русскоязычной литературе на данный момент нет согласия относительно термина, определяющего слова песни популярной музыки (используются понятия «поэзия», «рок-поэзия», «лирика», «песенно-поэтический текст»)²¹⁴. В западной традиции для обозначения этой составляющей песни используется слово «lyrics», который на русский язык переводится как «слова популярной песни», в связи с чем для обозначения текстового содержания песни более подходящим представляется понятие «слова песни».

Исследование и интерпретация текстов песен учитывает следующие их особенности: текст не всегда может обладать традиционной композиционной структурой, иногда это набор фрагментов, логически не связанных между собой.

²¹⁴ Следует оговориться, что особых дискуссий не ведется и подобная проблематика практически не затрагивается в работах отечественных авторов. См., например: *Андронаки Г. Д., Васильева В. В.* Опыт лингвокультурологического анализа: песенный текст // Антропоцентрический подход к языку. Пермь, 1998. Ч. 1. С. 5–24; *Мякотин Е. В.* Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2006; *Кнабе Г. С.* Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // *Кнабе Г. С.* Избранные труды. Теория и история культуры. М.; СПб., 2006. С. 20–50; *Лисица И. В.* Рок-поэзия Великобритании: прагматический и лингвокультурологический аспекты (на материале текстов рок-групп 1960–1970-х годов) : дисс. ... канд. филолог. наук: 10.02.04. Новосибирск, 2008.

Тексты популярной песни рождаются из детерминированного набора реалий, характерных для определенных социальных групп, из сленговой идиоматики, ассимилируют наборы цитат из произведений разных авторов, кинематографа, других песен, наиболее популярных в кругах исполнителей и слушателей. Словарь песни в популярной культуре вместе с этим имеет особое значение – слова должны придать тексту свою самобытность, оставаясь при этом простыми и легкими для запоминания. По замечанию социолога Антуана Хенниона²¹⁵, слова песни заимствуют из поэзии значимость и автономию ключевых слов, а также метр, рифмы, структурирование текста; из жанра театральной пьесы заимствовано прямое обращение певца/исполнителя к аудитории от первого лица; из жанра новеллы заимствуется формат рассказа истории, изложенной кратко, о взаимоотношениях между двумя или тремя лицами. Эти истории зачастую обычные и знакомы даже случайному слушателю. В то же время, для некоторых исполнителей и музыкальных жанров характерно усложнение языка описания, обращение к более изощренным формам выразительности, отказ от «формульности» ради создания индивидуальной образности. Вместе с тем, текст популярной песни, как отмечает далее Хеннион²¹⁶, всегда актуальный и выявляет развитие общества в конкретный отрезок времени, являясь ценным историческим источником для изучения настроений, мнений, представлений, воображения рассматриваемого социума.

При анализе песни важно изучить, как устроен агент высказывания, от чьего лица конструируется повествование и сколькими голосами, как в целом устроен текст (диалог или нарратив), какова идеология высказывания. Прямое повествование не только позволяет слушателю идентифицировать себя с героем(ями) песни и предполагает прямое выражение чувств, он также приглашает зрителей представить себя в ситуации повествования. Следующим аспектом является рассмотрение интертекстуального содержания текста песни

²¹⁵ *Hennion A. The Production of Success. An Antimusiology of the Pop Song // On Record: Rock, Pop and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. N. Y., 1990 (1983). P. 156.*

²¹⁶ *Ibid. P. 164.*

(цитаты, аллюзии). В популярной музыке интертекстуальность представляет собой не только принцип построения конкретного текста, основанного на цитировании чужого произведения, но и заимствование музыкальных приемов и тем.

Говоря о функциях слов в песне, условно можно выделить несколько: развлекательная (релаксация, танец); социально-политическая (социальная критика, политическое высказывание); поэтически-философская (размышления, часто в диалоговой форме); инструментальная (слова выполняют вспомогательную роль); свидетельство об опыте (история, чаще всего рассказанная от первого лица); создание фантазийного пространства (утопия, обыгрывание мифологических сюжетов). Наличие прямых или не прямых цитат в тексте песни, использование разных приемов звуковой инструментовки текста, наличие ключевых повторяющихся слов, интонирование (модус иронии, не собственная прямая речь) усиливают образность песни, обогащая содержание ее текста (даже в случае, если сам текст достаточно прост).

Музыкальная форма включает в себя непосредственно музыкальные характеристики популярной песни: ритмику, особенности аккордовых прогрессий, построений гармонии, специфику звукоизвлечения, переходов и модуляций, мелизмы и т.д. Говоря о музыкальной форме, необходимо учитывать какие инструменты и как используются для записи и воспроизведения песни. К инструментам относятся не только непосредственно сами музыкальные инструменты, но и голос (или голоса и их последовательность), используемые музыкантами в песне. Следует отметить, что не только музыка и текст не могут рассматриваться в отрыве друг от друга. Не менее важно учитывать также контекст исполнения, т.к. смысл того, что исполняется, напрямую зависит от того, как это исполняется. Как отмечает С. Фрис, «песня – это всегда *представление* [*performance*], и слова песни всегда высказываются и воспринимаются посредством определенного акцента. Песни больше похожи на пьесу, чем на поэзию. Слова песни работают как речь и речевые акты, выражая значение не только на уровне семантики, но также на уровне звука. Аспекты звучания

напрямую выражают эмоции и особенности характера исполнителя»²¹⁷. В этом отношении исследователи культуры нередко обращаются к музыкальной семиотике Ролана Барта, который вместе с непосредственно инструментальной функцией голоса (голос как музыкальный инструмент) указывал на его выразительность и влияние на текст песни²¹⁸. Помимо индивидуальных характеристик вокалиста (тембр, регистр, дикция, интонации, акцент, драматизм), голос передает особенности языка текста песни. Наряду с этим, музыкальная форма песни складывается только на этапе оркестровки, аранжировки, звукозаписи и последующего микширования (сведения). Следовательно, при анализе музыкальной формы необходимо изучить контекст записи песни, роль музыкального продюсера и звукорежиссера в процессе записи и сведения песни.

Структура музыкальной формы условно состоит из нескольких элементов: введение (несколько фраз, предваряющих слова песни, которые зачастую являются наиболее узнаваемой частью песни), чередование куплетов и припева, заключение²¹⁹. Если в куплетной части музыка в какой-то степени подчиняется тексту песни, оттеняет его, то припев является более музыкальным: нередко задействуются дополнительные музыкальные инструменты, не включенные в куплетные части, используются более плотные гармонические прогрессии для особого эмоционального напряжения. На элементарном уровне базовой является ритмическая секция (ударные, бас-гитара, клавишные), создающая ритмически-гармоническую «пульсацию» песни. Оркестровая секция (духовые и струнные) выступает декоративным элементом песни, представляя пространство для творческого выражения музыкантов. Роль тех или иных музыкальных инструментов (в том числе и вокала) диктуется жанровыми особенностями, что нередко является предметом для творческих экспериментов и новаторства в музыке.

²¹⁷ Frith S. Why Do Songs Have Words // Contemporary Music Review. 1989. Vol. 5. P. 90.

²¹⁸ Barthes R. The Grain of the Voice // On Record: Rock, Pop and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. N. Y., 1990 (1977). P. 250–255.

²¹⁹ См. подробнее: Hennion A. Op. cit. P. 157–161.

При анализе песни также необходимо учитывать ее место в альбоме/сингле, в рамках которого она была издана. В данном случае отдельно следует отметить феномен концептуальных альбомов²²⁰. Формат концептуального альбома получил развитие в жанрах прогрессивного и арт-рока во второй половине 1960-х годов. Как отмечают исследователи, появление такого формата тесно связано с техническим развитием музыкальной индустрии, а точнее – с появлением долгоиграющих пластинок (LP), а также акустических стереосистем, о чем уже было сказано ранее²²¹. До этого только классическая музыка и в некоторых случаях джаз записывались на долгоиграющие пластинки. Новые возможности позволили музыкантам увеличить стандартную 3–4-минутную песню за счет расширения художественно-выразительных средств и драматургии, итогом чего стало создание крупных музыкальных форм, представляющих собой масштабное развернутое произведение. Концептуальный альбом включает группу песен, объединенных общей темой или нарративом. Единство повествования предполагает изложение одной истории/сюжета, которая развивается на протяжении всего альбома или же представляет общую картину («единство многого в одном»²²²). Альбом может представлять из себя цикл замкнутых песен, связанных помимо общей концепции также единой звукоатмосферой, лейттебром, обрамленных тематической репризой или скрепленных проведением лейттемы, а в некоторых случаях – объединенных стилистическим единством, основанным на обращении к музыке какой-либо эпохи. В некоторых случаях отдельные части цикла могут «разрастаться» настолько, что каждая сторона пластинки становится единой композицией, непрерываемым паузами

²²⁰ В XX веке опыт рассказа одной истории в рамках нескольких песен демонстрировали отдельные фолк-исполнители. В качестве примера можно выделить альбом «Dust Bowl Ballads» (1940) американского фолк-музыканта Вуди Гатри. На протяжении 1960-х и 1970-х годов формат концептуального альбома стал конвенциональным – британские рок-группы «The Beatles», «The Who», «Pink Floyd», музыкант Дэвид Боуи выпустили знаковые концептуальные альбомы, значительным образом повлиявшие на историю популярной музыки. См. подробнее: *Shute G. Concept Albums. North Charleston, SC, 2013. P. 4–9.*

²²¹ См., например: *Moore A. Aqualung. N. Y., 2004; Longhurst B. Popular Music and Society. Cambridge, 2007; Morrison J. Acoustic, Visual, and Aural Space: The Quest for Virtual Reality // Musical Reproduction. Explorations in Media Ecology. 2009. Vol. 8. No. 2. P. 81–98.*

²²² *Shuker R. Popular Music: The Key Concepts. L., 2005. P. 7–8.*

развитием, альбом же в целом – произведением типа симфонической поэмы или оперы. Как правило, в таких случаях музыкальное единство усиливается наличием поэтической концепции или развернутого сюжета.

Наконец, *знаковую форму* аудио-источника представляет обложка носителя, о чем уже было сказано выше. Изображение и оформление обложки (шрифты, цвета, надписи) могут служить иллюстрацией содержания альбома/сингла (особенно в случае с концептуальными альбомами), усиливать «эффект» музыкального материала, демонстрировать жанровые особенности группы/исполнителя, транслируя определенную субкультурную эстетику или же модные тенденции²²³.

3) Жанровые особенности

Как уже отмечалось, технологии звукозаписи стали «режимом» производства и потребления музыки – развитие технологий оказалось предпосылкой для производства музыки, важным элементом в определении музыкального звука и стиля, а также катализатором изменений и новаторства в самой музыке. Звукозапись является основой определения понятия «звук» в популярной музыке, а также одним из условий различения/разграничений музыкальных жанров. Так, например, с изобретением усилителей и педалей эффектов²²⁴ начали активно развиваться разные жанры рок-музыки.

На базовом уровне жанр является одной из категорий классификации музыки. Жанр характеризует не только музыкальное произведение в единстве ее формы и содержания, это понятие «в умах и структурах конкретных групп людей, которые разделяют определенные соглашения в отношении того или иного жанра»²²⁵. Категория «жанр» оказывается основным структурирующим понятием

²²³ См., например: *Chester A. Second Thoughts On A Rock Aesthetic: The Band // On Record: Rock, Pop and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. N. Y., 1990 (1983). P. 268–271.*

²²⁴ Электронные устройства, предназначенные для «обработки» звука музыкального инструмента (гитары, вокала, барабанов, т.д.) с целью усиления, искажения, улучшения чистоты звучания.

²²⁵ *Holt F. Genre in Popular Music. Chicago, 2007. P. 2.*

для характеристики того, как, где и с кем люди производят и «переживают»²²⁶ (*experience*) музыку. Понятие *жанр* является фундаментальным для ответов на вопросы: Что мы слушаем в музыке? Чем определяются ритмические и мелодические изменения в песне? Как выстраивается коммуникация между музыкантами и аудиторией? Как разные люди понимают музыку и как они ее используют? Как мы потребляем популярную музыку?. Следует отметить, что жанровые характеристики популярной музыки предложила американская и британская музыкальная журналистика²²⁷, а в 1980-е и 1990-е годы они активно заимствовались академическим сообществом. Наиболее яркие фигуры рок-журналистики, ставшие классиками, Лестер Бэнгс (журналы «Rolling Stone», «Cream»), Джон Пил (BBC), Роберт Кристгау (журнал «The Village Voice») ввели в оборот новые термины для обозначения разных музыкальных жанров (например, «хеви-метал», «панк»²²⁸).

Долгое время в исследованиях существовал разрыв в определении жанра между музыкально-ориентированными и культурно-ориентированными исследованиями. В первом случае это касалось классической музыки. В таких работах авторов интересовали стилистические различия музыки, особенности фразировок, акцентов и т.д. Во втором случае авторы обращались к жанру как способу идентификации и самовыражения разных социальных групп, элементу моды и т.д. Понятие «жанр» требовало выработки более широкой рамки, которая включала бы в себя как музыкальные, так и культурные компоненты. В последние десятилетия исследователи, работающие в русле *popular music studies*²²⁹,

²²⁶ Holt F. Genre in Popular Music. P. 3.

²²⁷ Музыкальные периодические издания: «Rolling Stone» (США), «New Musical Express» (Великобритания), «Melody Maker» (Великобритания), «Sounds» (Великобритания), «The Village Voice» (США), «Billboard» (США), «Guitar Player» (США), «Classic Rock» (Великобритания).

²²⁸ Термин «хеви-метал» был введен в оборот в первой половине 1970-х годов (авторство установить не удалось); термин «панк» ввел американский журналист Лестер Бэнгс во второй половине 1970-х годов.

²²⁹ См., например: *Fornäs J. Cultural Theory and Late Modernity. L., 1995; Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge, MA, 1996; Negus K. Music Genres and Corporate Cultures. L., 1999; Toynbee J. Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions. Oxford, 2000; Borthwick S., Moy R. Popular Music Genres. Edinburgh, 2004.*

предприняли попытку разработать новое понимание музыкального жанра, которое учитывало бы не только музыкальную форму (так называемый «музыкальный текст», если использовать терминологию *popular music studies*), но и другие аспекты популярной музыки. Так, например, Ф. Хольт²³⁰ предложил обратить внимание в большей степени на музыкальные практики и опыты, на динамику формирования различных уровней жанра, на понимание музыкальных жанров в совокупности. Учитывая расплывчатость самого понятия «жанр», такая рамка позволяет взглянуть на жанр как на различные практики. Соответственно, понятие «жанр» соотносится не только с музыкой, но и с определенными культурными ценностями, ритуалами, практиками, территориями, традициями и социальными группами.

В данном случае также необходимо обратить внимание на принципиальное различие между понятиями *стиль* и *жанр* в популярной музыке. Понятие *стиль* относится непосредственно к музыкальной форме. В него включаются гармонические, мелодические, полифонические и ритмические характеристики музыкальной формы, а также форма, инструментовка и прочие факторы, определяющие характер музыкального произведения. Понятие *жанр* включает в себя не только непосредственно стилистические характеристики той или иной музыкальной группы (или групп), но и все около-музыкальные составляющие: фанатов и всех приверженцев того или иного жанра, внешний вид музыкантов и их слушателей, атрибутику, оформление сцены, музыкальные инструменты, знаково-символическую составляющую, эстетику, определенные форматы поведения музыкантов и их аудиторий, т.д.

В то же время, жанр является инструментом, с помощью которого происходит формирование определенных секторов рынка музыкальной индустрии и его регулирование. Корпоративный аппарат музыкальной индустрии организован так, что с момента, когда музыкант начинает сотрудничество с крупным лейблом, он работает с конкретным департаментом, занимающимся

²³⁰ Holt F. Genre in Popular Music. Chicago, 2007. P. 3–10.

изданием музыкальной продукции в том виде, который бы «соответствовал» жанру, в котором играет музыкант. Это предполагает определенное оформление обложки диска, цветовое решение, дизайн промо-фотографий группы/исполнителя и т.д. Далее, в музыкальных магазинах изданный альбом/сингл попадает в соответствующий своему жанру раздел. Музыкант оказывается вовлеченным в подходящий «своему» жанру раздел экономики: дает интервью специализированным журналам, выступает на специализированных музыкальных каналах и фестивалях, рекламирует специализированное музыкальное оборудование, одежду, т.д.²³¹

Соответственно, одним из первых этапов анализа аудио-источника является определение его жанровых характеристик и границ, что задает рамку для дальнейшего изучения источника, контекста его создания, специфики его форм, каналов распространения и особенностей восприятия.

4) Дистрибуция и презентация

Музыкальная индустрия (и дистрибуция музыкальной продукции как ее часть) неразрывно связана не только с техническими нововведениями, но также с глобальной экономикой, культурными процессами и политико-правовыми аспектами мирового сообщества²³². Понимание их состояния позволяет изучить условия создания аудио-источника и сеть агентов, вовлеченных в процессы записи, распространения и презентации музыкального материала, а также масштабы дистрибуции. В этом отношении информативным также оказывается обращение к данным радио- и телевизионных хит-парадов, демонстрирующим позиции отдельной песни и альбома за определенный отрезок времени.

Говоря о традиционных каналах дистрибуции, помимо продажи аналоговых и цифровых носителей (виниловые пластинки, компакт-кассеты, компакт-диски) отдельно следует отметить радио и телевидение, оказавшие большое культурное

²³¹ О музыкальной индустрии см.: Longhurst B. Op. cit. P. 27–50.

²³² Обзор современного состояния глобальной музыкальной индустрии см.: Laing D. World Music and the Global Music Industry: Flows, Corporations and Networks // Popular Music History. 2008. Vol. 3. No. 3. P. 213–231.

влияние на распространение музыкальной продукции. Серьезный удар по «привлекательности» записанной на пластинки музыки нанесло появление радио. Давая возможность слушать живую музыку лучшего качества бесплатно, оно выступало как весьма важный медиум популярной музыки. Тем не менее, довольно быстро стало понятно (из-за введения авторских отчислений за публичное воспроизведение музыки), что радио и звукозаписывающие компании не соперники, а союзники: радиостанциям было необходимо привлечение аудитории, а звукозаписывающим компаниям радио позволяло быстро достичь рынка (доход от продажи прав радиостанциям составлял важный пункт прибыли)²³³. Несмотря на то, что звукозаписывающие компании могли оказывать давление на политику радиостанций, наблюдалось также и обратное действие. Например, формат радио-хит-парадов мог навязывать определенные требования звукозаписывающим компаниям. Появление рок-н-ролла повлияло на значительное изменение самого ландшафта музыкальной индустрии. 1960-е годы можно охарактеризовать через коммерческую экспансию и корпоративную консолидацию, продолжавшуюся до 1980-х годов. Создавались зонтичные корпорации, с целью контролировать все аспекты музыкальной индустрии, начиная от звукозаписи и заканчивая розничной торговлей.

Вторым не менее важным игроком индустрии является телевидение. Аудитория телевидения значительно превышает радио-аудиорию и открывает большие возможности для привлечения потенциальных покупателей²³⁴. Так, именно с телепередачи, например, началась всемирная слава «The Beatles»²³⁵, именно телевидение сыграло ключевую роль в конструировании славы таких исполнителей, как Элвис Пресли или «The Rolling Stones». Отдельно следует отметить музыкальное телевидение MTV (Music Television), стартовавшее в 1981

²³³ Percival M. J. Music Radio and the Record Industry: Songs, Sounds, and Power // *Popular Music and Society*. 2011. Vol. 34. No. 4. P. 455–473.

²³⁴ Об истории дистрибуции популярной музыки см. Frith S. *The Popular Music Industry // Pop and Rock* / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. Cambridge, 2001. P. 26–52.

²³⁵ См. подробнее: Sercombe L. 'Ladies and gentlemen ...' The Beatles: The Ed Sullivan Show, CBS TV, February 9, 1964 // *Performance and Popular Music: History, Place and Time* / Ed. by I. Inglis. Aldershot, 2006. P. 1–15.

году как первый музыкальный канал. Во-первых, изначально MTV, как и другие музыкальные каналы, может быть рассмотрено как продолжение радио в видео-формате (сохранились чарты и фигура телеведущего – ви-джея). Во-вторых, благодаря спутниковому формату вещания, MTV способствовало распространению англо-американской музыки по всему миру. С появлением CD- и MP3-проигрывателей, а позже и интернет-технологий, изменился формат дистрибуции музыки, расширился рынок сбыта музыкальной продукции, трансформировав, тем самым, саму музыкальную индустрию (многие музыканты в настоящее время стремятся к отказу от посредников, что значительным образом влияет на выпускаемую ими продукцию)²³⁶. Данный краткий экскурс демонстрирует тесную взаимосвязь между разными тактиками распространения музыки и ее восприятием, что оказывает значительное влияние на сам аудио-источник и что необходимо учитывать при поиске вспомогательных исторических источников.

Следующим аспектом источниковедческого анализа аудио-источника, позволяющим изучить изменения содержания и «бытование» источника, являются живое/концертное исполнение музыкального материала (*performance*). Живое исполнение, как отмечает исследователь культуры Ян Инглис, является мощным и наиболее эффективным способом взаимодействия зрителей и музыкантов²³⁷. Для акцентирования содержания песни и придания большего драматизма в рамках концертных выступлений задействуется целый арсенал «инструментов»: особое оформление сцены, артефакты (одежда музыкантов, реквизиты, символика, т.д.), поведение и позиционирование музыкантов, манера исполнения, жестикуляция и позы. Как отмечает Инглис, живое исполнение

²³⁶ Подробнее см.: *Garofalo R. From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century // American Music. 1999. Vol. 17. No. 3. P. 318–354; Gallaway T., Kinneer D. Unchained Melody: A Price Discrimination-Based Policy Proposal for Addressing the MP3 // Journal of Economic Issues. 2001. Vol. 35. No. 2. P. 279–287; McLeod K. MP3s Are Killing Home Taping: The Rise of Internet Distribution and Its Challenge to the Major Label Music Monopoly // Popular Music and Society. 2005. Vol. 28. Issue 4. P. 521–531.*

²³⁷ *Inglis I. History, Place and Time: The Possibility of the Unexpected // Performance and Popular Music: History, Place and Time. Aldershot, 2005. P. xiv.*

(*performance*) обладает способностью одновременно отражать и влиять на модели социально-культурной деятельности, тем самым, являясь одним из основных способов презентации инноваций в самой музыке²³⁸. Характеристика живых выступлений зависит от контекста. Оно может иметь формат экспромта в рамках «квартирного» или камерного выступления или же формат музыкальных фестивалей, стадионных концертов и т.д. В любом случае «все эти формы являются посредниками между исполнителем, текстом и потребителем»²³⁹. При анализе аудио-источника записи концертных выступлений могут представлять дополнительную информацию о содержании источника.

Наконец, популярная музыка немислима без своей аудитории (слушателей и потребителей), т.е. *рецепции*. Смысл песни не создается «на стороне» автора, он обусловлен восприятием песни аудиторией. Так «правдивость», «серьезность» популярной песни определяется тем, что слушатель может определить переданный песней опыт как свой собственный. Слушатель сам выстраивает ассоциативные связи, достраивает смысл песни в своем воображении. Иными словами смысл песни – не заданный факт, но в идеале представляется своеобразным диалогом между музыкантом (автором) и слушателем (реципиентом)²⁴⁰. Как определяет Р. Миддлтон, в анализе песни необходимо проводить «максимальный учет культурных, исторических, психологических, целевых условий функционирования текста, где прагматика декодирования – это интерпретация слушающим (реципиентом) с целью корректного понимания коммуникативной задачи автора»²⁴¹. Вместе с тем, отдельно необходимо отметить феномен музыкальных фандомов²⁴² – сообществ музыкальных фанатов, в современную цифровую эпоху ставших глобальными. Формы фанатского

²³⁸ *Inglis I.* Op. cit. P. xv.

²³⁹ *Shuker R.* Popular Music: The Key Concepts. L., 2005. P. 153.

²⁴⁰ *Gunkel D. J.* What Does it Matter Who is Speaking? Authorship, Authority, and the Mashup // *Popular Music and Society*. 2012. Vol. 35. No. 1. P. 71–91.

²⁴¹ *Middleton R.* Introduction: Locating the Popular Music Text // *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. N. Y.; Oxford, 2000. P. 12.

²⁴² О музыкальных фандомах см.: *Duffett M.* Popular Music Fandom. Identities, Roles and Practices. N. Y.; L., 2013.

соучастия и творчество слушателей предлагают новое видение музыкального материала, переосмысливая его, что нередко влияет на восприятие песни или альбома уже не только на уровне фанатов, но и на уровне самих музыкантов.

Наконец, одним из ключевых в исследовании популярной музыки является слушание (*listening*) – процесс, зависящий от определенных и технических социальных условий. Как отмечает исследователь культуры Роберт Шукер, «слушание музыки – это вид активности, включающий в себя разные уровни интенсивности, на что влияет на потребительский контекст и стиль презентующего»²⁴³. Более мелодичные и менее резкие стили музыки формируют «легкое слушание» (радио, например), в то время как более громкие и тяжелые музыкальные жанры (панк-рок, хеви-метал, др.) оказываются сложными для прослушивания.

Таким образом, суммируя все вышесказанное, корректным представляется следующий алгоритм анализа аудио-источника в рамках изучения популярной музыкальной культуры²⁴⁴:

I. Общая информация об источнике («синопсис»):

1) История создания источника (когда вышла песня/альбом, название, информация о группе, продолжительность, лейбл; особенности записи источника; социокультурный контекст создания источника).

2) Структура источника:

а) Для песни – ее место в рамках альбома, всего творчества группы/исполнителя, (музыкальной) культуры своего времени;

б) Для альбома – каким способом создается целостность альбома, можно ли ее проследить, насколько соотносятся между собой композиции; тип объединения песен в альбом (степень концептуальности; наличие музыкально-жанрового

²⁴³ Shuker R. *Popular Music: The Key Concepts*. L., 2005. P. 152.

²⁴⁴ Данная схема была разработана совместно с ведущим научным сотрудником ИГИТИ им. А.В. Полетаева НИУ ВШЭ Натальей Владимировной Самутиной в рамках подготовки и проведения общеуниверситетского гуманитарного факультатива ИГИТИ «Let's rock: проблемы исследования британской популярной музыки» в 2014–2015 учебном году. Подробнее о курсе см: Let's Rock: Проблемы исследования британской популярной музыки [Электронный ресурс]. НИУ ВШЭ 1993–2016. Режим доступа: www.igiti.hse.ru/letsrock.

единства); структура альбома: порядок и сочетание песен, были ли изданы бонусы (hidden tracks, live-versions, radio versions) и синглы к альбому.

3) Жанровые характеристики источника (определение основных жанровых особенностей; соответствие/расхождение с другими жанровыми образцами; элементы авторского стиля («идиолект» исполнителя/группы)).

4) Авторство источника, если возможно его установить (конкретный музыкант группы, коллективное авторство, роль музыкального продюсера в формировании итогового варианта песни/альбома).

II. Содержание источника:

1 Анализ текста песни/песен (соответствие/несоответствие жанру; идеология высказывания; устройство песни; функции слов песни; режим исполнения песни; «вариации» песни (кавер-версии, мэшапы, миксы));

2) Характеристика музыкальной составляющей (музыкальные инструменты; вокал; мелизмы; звуковые эффекты).

III. Презентация:

1) Художественное оформление проекта (обложка, реклама, видеоклипы);

2) Стилль живого представления (манера исполнения, тело музыканта(ов), жесты);

3) Антураж (оформление сцены, видеоряд, костюмы музыкантов);

4) Формы и каналы дистрибуции (вид носителя, способы распространения).

IV. Аудитория:

1) Тип, размер, возрастной и гендерный состав аудитории;

2) Общая информация о рецепции современниками (места в хит-парадах, отзывы в музыкальной прессе, высказывания аудитории).

1.2.2. Особенности видеисточников

Второй составляющей блока аудиовизуальных источников в контексте изучения популярной музыкальной культуры являются видеисточники, на которые необходимо обратить отдельное внимание. Помимо общих с аудиисточниками характеристик производства и дистрибуции, видеисточники обладают уникальными свойствами и функциями в рамках музыкальной индустрии. В целом, алгоритм анализа видеозаписей концертных выступлений группы или исполнителя представляется таким же, как и в случае с аудиисточниками. Отдельного пояснения, однако, требует специфика музыкальных видео (клипов).

Использование визуальных образов для продвижения музыкальной продукции – явление совсем не новое. Как отмечают исследователи, применение набора картинок для распространения музыки зародилось вместе с кинематографом – на Всемирной выставке в Париже в 1900 году демонстрировались короткие фильмы, синхронизированные с граммофонной записью, в целях распространения последней²⁴⁵. В этом смысле некоторые методы и приемы работы с кинематографическим материалом, предложенные еще в первой половине XX века, и сегодня сохраняют актуальность при постановке и разработке проблемы взаимосвязи визуальных образов и музыки²⁴⁶. Однако осмысление роли и места музыкальных видео (или клипов) в пространстве популярной музыки началось в середине 1980-х годов параллельно с развитием самой культурной формы²⁴⁷.

²⁴⁵ *Malm K., Wallis R.* Push-Pull for the Video Clip: a System Approach to the Relationship between the Phonogram/Videogram industry and Music Television // *Popular Music*. 1988. Vol. 7. No. 3. P. 267.

²⁴⁶ *Gabrielli G.* An Analysis of the Relation between Music and Image // *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video* / Ed. by H. Keazor, T. Wübbena. New Brunswick; L., 2010. P. 89–90.

²⁴⁷ См., например: *Sun S.-W., Lull J.* The Adolescent Audience for Music Videos and Why They Watch // *Journal of Communication*. 1986. Vol. 36. No. 1. P. 115–25; *Abt D.* Music Video: Impact of the Visual Dimension // *Popular Music and Communication* / Ed. by J. Lull. Beverly Hills, CA; L., 1987. P. 96–111.

Историю музыкальных видео начинают с промо-роликов, появившихся на телевидении еще в 1940-е годы (рекламные ролики джаза, получившие название «soundies»²⁴⁸), а также различные фильмы 1950-х годов о молодежной культуре и рок-н-ролле. Однако, как отмечают исследователи, первым толчком к появлению музыкальных клипов стали промо-фильмы «A Hard Day's Night» (1964) и «Help!» (1965) группы «The Beatles», а также более поздние промо-ролики для популярных песен «Penny Lane», «Strawberry Fields Forever» и промо-фильм «Magical Mystery Tour» (1967)²⁴⁹. Тем не менее, согласно общему мнению исследователей и журналистов, по-настоящему первым клипом можно назвать видео на песню «Bohemian Rhapsody» (1975) группы «Queen»²⁵⁰, подготовленную для британского телевизионного шоу «Top of the Pops» что позволило песне быть в ротации, поскольку для радио она была слишком длинной. Следует также отметить и то, что подобные видео использовались в 1980-е годы в качестве рутинного метода для продвижения поп-синглов.

По замечанию музыковеда Эндрю Гудвина, «невозможно понять смысл музыкальных видео без помещения их в контекст развития медиа»²⁵¹. Исследователь указывает на то, что развитие музыкального телевидения неразрывно связано с музыкальным направлением «New Romantics» и трансляцией рекламных клипов таких танцевальных и поп-рок-групп, как «Duran Duran», «Thompson Twins», «ABC», «Wham!», «Culture Club». Рекламные ролики 1980-х годов создавались в рамках нового понимания «отношений» между музыкой, изображением и музыкальным бизнесом. В направлении «New Romantics» было выработано понимание популярной музыки в качестве визуального ряда со звуковой дорожкой. Развитие первого музыкального

²⁴⁸ Ранняя форма музыкальных видеоклипов, предназначенных для воспроизведения на музыкальных автоматах, где можно было увидеть и услышать популярных исполнителей: *McIntosh H. Music Video Forerunners in Early Television Programming: A Look at WCPO-TV's Innovations and Contributions in the 1950s // Popular Music and Society. 2004. Vol. 27. No. 3. P. 259.*

²⁴⁹ *Donnelly K. J. British Film Music and Film Musicals. N. Y., 2007. P. 151–152.*

²⁵⁰ *Goodwin A. Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture. Minneapolis, MN, 1992. P. 55.*

²⁵¹ *Ibid. P. 24.*

телевидения, MTV, начиная с 1981 года, напрямую связано с инвестициями рекламодателей, ожидавшими, что новый музыкальный сервис будет поставлять для рекламодателей молодых потребителей (12–14-летних), которых традиционно трудно достичь через телевидение. MTV, таким образом, должно было стать «окружающей средой» для рекламы. В первые месяцы работы основной проблемой MTV стало формирование аудитории для музыкального телевидения. С. Фрис отмечает²⁵², что к концу 1970-х годов, с распространением домашних магнитофонов, резко упали продажи виниловых записей. Массовое производство компакт-дисков, на несколько лет восстановившее позиции крупных музыкальных компаний, началось только в 1982 году. Музыкальное радио, продолжая обеспечивать постоянный доход популярным исполнителям и продюсерам, практически исчерпало возможности для дальнейшего развития, в результате чего, как показывает Фрис, музыкальное телевидение формирует ответ на кризис рентабельности музыкальной индустрии в 1980 году. Через продажу музыки и музыкальных клипов телевизионным компаниям звукозаписывающие компании начали переориентироваться с позиции «эксплуататоров» на позицию «товаропроизводителей».

Э. Гудвин²⁵³ выделяет два этапа в истории MTV. На первом этапе (примерно 1981–1986 годы) преобладало использование рекламных роликов, сделанных в Великобритании (среди которых доминировали группы направления «New Romantics»), а тематика роликов отличалась реализмом. Второй этап в истории MTV (с 1986 года до конца 2000-х годов), таким образом, представляет собой расширение музыкальной тематики и ускоренное движение в сторону более традиционной телевизионной сетки (в первую очередь, за счет включения в программу вещания «тяжелой» музыки: хард-рок и хеви-метал). В течение первого десятилетия MTV превратилось из канала, направленного преимущественно на продвижение конкретных жанров популярной музыки

²⁵² Frith S. Youth/Music/Television // Sound and Vision: The Music Video Reader / Ed. by S. Frith, A. Goodwin, L. Grossberg. L.; N. Y., 1993. P. 57–72.

²⁵³ Goodwin A. Op. cit. P. 157–158.

(прежде всего, «New Romantics»), во всеобъемлющего посредника рок-культуры – своеобразный телевизионный журнал «Rolling Stone», который стремился держать своих зрителей в курсе всех современных музыкальных событий в поп-культуре в целом (ТВ, кино, спорт, новости) и время от времени представляющий «жесткие новости» (аборты, проблемы окружающей среды, политические новости)²⁵⁴.

Отдельно следует отметить, что с развитием интернет-медиа и появлением онлайн-платформ (прежде всего, YouTube) формат музыкальных видео существенно трансформировался (однако его функциональные задачи остаются неизменными). Отсутствие посредников в лице традиционных медиа (радио и телевидения) позволяет музыкантам, с одной стороны, больше ориентироваться на собственное видение музыкального видеоматериала, с другой – учитывать ожидания слушателей, а также привлекать их к сотрудничеству и «сотворчеству»²⁵⁵.

Учитывая специфику самой музыкальной индустрии и музыкальных медиа, возможно выделить следующие особенности и задачи музыкальных видеоисточников: *отличие от кинематографа, рекламная функция, вопрос авторства, отношение картинки и звучащей песни (соответственно, музыки и текста)*. Рассмотрим эти характеристики подробнее.

1. Отличие от кинематографа

Исследователи выделяют музыкальные видео в отдельную группу видеоисточников, значительным образом отличающихся от кинематографа по

²⁵⁴ В этом отношении интересна идея филолога Андрея Логутова, предпринявшего попытку артикулировать изменения в модусах восприятия популярной музыки от Вудстока к MTV при помощи таких понятий, как «кочевничество» и «оседлость», понимаемых в смысле Делеза и Гваттари. Автор показал, как «оседлая» эстетика MTV пришла на смену «кочевнической» мифологии Вудстока: *Логутов А.* От кочевничества к оседлости: Вудсток и MTV // Новое литературное обозрение. 2012. № 117. С. 221–230.

²⁵⁵ *Colburn S.* Filming Concerts for YouTube: Seeking Recognition in the Pursuit of Cultural Capital // Popular Music and Society. 2015. Vol. 38. No. 1. P. 59–72.

своей форме и структуре²⁵⁶. Прежде всего, музыкальное видео носит вторичный характер по отношению к звучащей песне, поскольку создается под уже записанную песню и в этом отношении полностью «подстраивается» под нее (исследователь Гари Бернс называет его «крайней формой адаптации»²⁵⁷). Жесткая взаимосвязь музыки и картинки диктует границы самого видео, которое может существовать только в неразрывном единстве со звучащей песней. Культуролог Наталья Самутина указывает на следующие особенности музыкальных видео: специфический монтаж, для которого характерны быстрота и резкость смены кадров, из-за чего не ставится задача сохранения единства времени и пространства; а также ритмичность, соотносящаяся с ритмом самой песни²⁵⁸. В результате такого достаточно произвольного монтажа представленная картинка максимально метафорична. В этом отношении обязательным элементом музыкального видео является присутствие ритмически повторяющихся элементов, то есть визуальной рифмы, будь это повторяющиеся фрагменты и движения в кадре или цветовые «переклички» и схожее движение камеры. Сжатый формат видео (в среднем 4 минуты песни) визуальное максимально плотный, в результате чего режиссер видео не ставит перед собой задачи связать кадры в нарративном ключе даже при условии ассонанса со звучащей песней. Важно также отметить и то, что значительная часть визуальных элементов в любом музыкальном видео «рассчитана исключительно на неявное, подсознательное действие, а количество визуального содержания уравнивается механизмами, облегчающими его восприятие»²⁵⁹.

2. Рекламная функция

²⁵⁶ Goodwin A. Op. cit. P. 74–78; Berland J. Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction // Sound and Vision: The Music Video Reader / Ed. by S. Frith, A. Goodwin, L. Grossberg. L.; N. Y., 1993. P. 20–22.

²⁵⁷ Burns G. Formula and Distinctiveness in Movie-Based Music Videos // Popular Music and Society. 1994. Vol. 18. No. 4. P. 7.

²⁵⁸ Самутина Н. Музыкальный видеоклип: поэзия сегодня // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2001. № 6(20). С. 81–83.

²⁵⁹ Там же. С. 83.

Исторически музыкальные видео имеют, прежде всего, рекламномаркетинговую функцию. Во-первых, в условиях взаимоотношений музыкальной индустрии и других медиа музыка не просто используется, чтобы рекламировать какой-то продукт (и наоборот), но продается как часть системы, в которую включены разные, на первый взгляд, не имеющие никакого отношения друг к другу, элементы. Во-вторых, в более узком контексте музыкальной индустрии музыка является частью бренда, наряду с имиджем (рыночным образом) музыкантов, их биографией, сувенирной продукцией и т.д.²⁶⁰ Вместе с развитием технических средств и медийной среды (речь идет, прежде всего, о стремительном росте телеканала MTV) по-новому начало выстраиваться позиционирование музыкантов и исполнителей, во многом благодаря появлению музыкальных видео. Богатство визуального выражения (танцевальные постановки, костюмы, декорации) и доступность через телевидение превратили музыкальное видеопредставление в один из мощнейших каналов коммуникации исполнителя и его аудитории. Как отмечает Н. Самутина, «с появлением видеоклипов звезды стали зрими по-настоящему, их яркий гляцевый волшебный мир обрел свои характеристики, главная из которых – разнообразие в постоянстве»²⁶¹. Присутствие музыкантов/исполнителя в центре видеоповествования является ключевым презентационным аспектом конструирования и поддержания их/его имиджа. Несмотря на формульность повествований (танец, романтические и трагические истории, т.д.), музыкальные видео должны производить впечатление на зрителей и, с одной стороны, шокировать, запоминаться, нравиться, соответствовать ожиданиям, с другой – соответствовать жанру и имиджу исполнителя. В этом отношении особый интерес представляют выразительные средства, приемы и образы, используемые в музыкальном видео для репрезентации музыкантов, что нередко является способом новаторства.

²⁶⁰ Lynch J. D. Music Videos: From Performance to Dada-Surrealism // Journal of Popular Culture. 1984. No. 18. P. 53–57; Allan B. Musical Cinema, Music Video, Music Television // Film Quarterly. 1990. No. 43. P. 2–14.

²⁶¹ Самутина Н. Указ. соч. С. 76.

3. Вопрос авторства

Принимая во внимание «системность» современной музыки, затруднительно дать однозначный ответ относительно авторства того или иного музыкального продукта, в том числе и музыкального видео. Обычный слушатель редко интересуется, кто является режиссером и сценаристом клипа (тем более что в «титрах» они не фигурируют, а указывается только имя группы/исполнителя, название песни и год) – видео, как уже отмечалось, становится неотъемлемой частью имиджа музыкантов/исполнителя и его восприятие привязано к конкретной музыкальной фигуре. Более того, менеджмент группы/исполнителя, обусловленный политикой и «специализацией» выпускающей звукозаписывающей компании, формирует определенную маркетинговую стратегию, которой должен соответствовать клип. Лишь немногие музыканты, наиболее коммерчески успешные, имеют возможность самостоятельно определять формат и концепцию музыкального видео, а также его задачи. Действительно, музыкальное видео представляет собой точку пересечения множества авторских и исполнительских действий на чрезвычайно малом пространстве, а вместе с этим значительного количества дискурсивных влияний (идеологических, нередко и политических, финансовых, корпоративных). В связи с этим определить маркер «авторства» представляется крайне затруднительным, благодаря чему исследователи нередко характеризуют его как «вне-авторское» искусство²⁶². Тем не менее, говорить о клипах исключительно в контексте экономической выгоды не совсем справедливо. Наряду с массовыми музыкальными видео, существует и «художественная элита», работы ее представителей воспринимаются как уникальные эстетические феномены. Клип для режиссеров может стать как стартовым трамплином в «большое кино», так и местом где маститый режиссер подтверждает свое художественное превосходство.

²⁶² Goodwin A. Op. cit. P. xiii–xix; Banks J. Op. cit. P. 175; Самутина Н. Указ. соч. С. 77–78.

4. Соотношение изображения и звучащей песни

Особенности отношения визуальной составляющей и непосредственно песни уже частично затрагивались: при анализе видеоисточника необходимо комплексное рассмотрение, однако выделение двух уровней (аудио и видео) эвристически оправдано. С одной стороны, видеоряд в подавляющем большинстве случаев создается уже после написания песни, в этом смысле, он является «вторичным» по отношению к песне. С другой стороны, видеоряд может полностью изменить восприятие песни и в некоторых случаях становится неотъемлемой частью ее понимания, а значит, выступает в качестве смыслообразующего элемента, т.е. «первичен» по отношению к звучащей песне. В этом смысле отношения аудио и видео служат основой выразительной формы самого источника. Важным в данном случае оказывается соотношение слов песни и «картинки»: насколько видео соответствует содержанию; насколько развивает или продолжает нарратив песни; насколько «оттеняет» текст песни или контрастирует с ним; насколько видео соотносится со сложившейся «иконографией» музыкального жанра песни и развивает песню. Под иконографией видеоклипа понимается строгий «формульный» набор употребляющихся визуальных элементов, в число которых входят одежда персонажей, их речь, жестикуляция, антураж видеопространства, тип съемки, тип сюжета и т.д. Так, известно, что рок-видео выстраиваются на отказе от традиционных для поп-видео конвенций и норм: танец, развлечение, релаксация.

Ключевым моментом является понятие «синхронизации», т.е. совмещения в определенных точках клипа видео- и аудио-рядов, создающих возможность целостного восприятия источника. Точки синхронизации и их повторение создают визуальный лейтмотив видеоклипа, это – «основные моменты одновременного схождения [*synchronous convergence*] звука и визуального: моменты, когда эффект целостности [*syncretism effect*] [клипа – прим. А.К.]

наиболее выражен...»²⁶³. Нахождение этих точек оказывается затруднено, т.к. музыкальная и визуальная образность весьма отличны, тем не менее, это те точки, которые явственно создают единство аудиовизуального текста (рифмы, о которых шла речь выше). Анализа текста песни в данном случае может быть недостаточно – на структурном уровне, синхронизация может происходить не только исходя из текста, но и мелодии, вокала, инструментов, динамики, темпа, ритма²⁶⁴; на смысловом уровне – вплоть до биографии группы или отдельных ее участников. Исходя из стратегий подобной(ых) синхронизации(й) музыкальные видео оцениваются как единые аудиовизуальные произведения.

Говоря о функциях аудио-уровня, следует отметить, что музыка задает темпоральное и пространственное единство музыкального видео, связывая ряд образов и картин, иногда совершенно разрозненных, в единое повествование. Далее, как уже отмечалось, аудио определяет ритмическую конфигурацию видеоряда – ритмика музыки чаще всего задает ритмику клипа. Как указывает исследователь медиа Джулия Габриэлли, видео-уровень выполняет несколько функций: в некоторых случаях, отражение вербальной составляющей песни (отражение может быть не пословным, а метафорическим); создание расширенного контекста песни (видеоряд может создать некий «воображаемый мир», альтернативный содержанию песни, не привязанный к тексту или музыке); уточнение или создание правильной «атмосферы» песни; создание точек синхронизации (это ключевой момент, т.к. именно видеоряд должен создать очевидные, но не банальные образы, связывающие музыкальную и визуальную составляющие (вертикальная связь), не нарушая при этом их логику развития (горизонтальную связь))²⁶⁵.

²⁶³ Chion M. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino, 1997. P. 55. Цит. по: Gabrielli G. *An Analysis of the Relation between Music and Image // Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video / Ed. by H. Keazor, T. Wübbena*. New Brunswick; L., 2010. P. 96.

²⁶⁴ Bjornberg A. *Structural Relationship of Music and Images in Music Video // Popular Music*. 1994. Vol. 13. No. 1. P. 51–74.

²⁶⁵ Gabrielli G. *Op. cit.* P. 99.

Отдельно следует отметить возможности классификации музыкальных видео. Н. Самутина, в зависимости от отношения к нарративу, различает нарративные и не-нарративные видео²⁶⁶. В первом случае возможны три нарративных сюжета, а также их пересечения: выступление музыкантов на сцене (на живом концерте) или запись в студии; разыгрываемая история с участием музыкантов; отдельная история с профессиональными актерами, соответствующая песне. При анализе нарративных видеоисточников информативным является формат репрезентации музыкантов (акценты на конкретных действующих лицах, костюмах, декорациях), использование кадров концертных выступлений и подготовки к ним, имеющие документальный характер. Не-нарративные видео зачастую бессюжетны и конструируются в основном вокруг танца или нескольких танцевальных линий. Однако к этому типу принадлежат также абстрактные и ассоциативные клипы, построенные на наборах визуальных метафор, ассоциативном течении образов, развитии темы в абстрактных вариациях. В данном случае при анализе не-нарративных видеоисточников необходимо изучить фокусы видео, во многом определяющие смыслообразование клипа: отдельные детали одежды или тела исполнителя, неспецифические элементы (шокирующие и обращающие на себя внимание предметы, персонажи, атрибуты), контрастность и краски.

Таким образом, суммируя все вышесказанное, можно выделить несколько общих уровней источниковедческого анализа аудиовизуальных источников в контексте изучения популярной музыкальной культуры, которые позволяют вербализовать (перекодировать в письменную форму) содержание источника:

²⁶⁶ Самутина Н. Указ. соч. С. 83–84.

1. Непосредственно сам исследуемый «текст» в широком смысле или его «фрагмент» – конкретная песня из музыкального альбома, конкретное выступление группы в рамках концерта, отдельные элементы музыкальных видео;

2. «Мета-текст» – вспомогательные данные, относящиеся к изучаемому источнику, позволяющие лучше понять его содержание: черновики текстов песен, если они опубликованы или доступны личные архивы музыкантов; концертные выступления, промо-ролики и музыкальные видео, продолжающие или развивающие идеи песни; переиздания альбомов и песен, т.д.;

3. «Паратекст» – формальное описание источника: информация об авторе(ах), если возможно ее установить, продюсерах, держателях авторского права на аудиовизуальный материал, о музыкальном жанре, о носителе и звукозаписывающей компании, каналах дистрибуции и способах презентации источника;

4. Описание «внутреннего» содержания источника, его границ и аудиовизуальных паттернов, присутствующих в нем (в случае с видеоисточниками – нахождение точек синхронизации), его тематические особенности и развитие сюжетов;

5. Прагматическое описание – контекстуализация создания и значение источника в рамках популярной культуры.

ГЛАВА 2. ДОВОЕННАЯ ИСТОРИЯ В РОК-КУЛЬТУРЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ 1960-х ГОДОВ

В фокусе данной главы находится рассмотрение особенностей репрезентаций прошлого в популярной музыкальной культуре Великобритании во второй половине 1960-х – начале 1970-х годов, представленной на примере музыкальной группы из Лондона «The Kinks». Данный пример выбран не случайно и не только потому, что «The Kinks» были названы музыкальными журналистами «одной из самых британских рок-групп в истории страны»²⁶⁷. Как указывает историк Роберт Коллс, национальная история и британское культурное наследие оказались чрезвычайно востребованы в массовой культуре Великобритании уже в конце пятидесятых годов. 1960-е годы стали временем, когда, с одной стороны, формировалась британская музыкальная сцена, с другой, в британской популярной музыке фактически изобреталась традиция обращения с прошлым²⁶⁸. Группа «The Kinks» оказалась одной из первых в музыкальной культуре, кто начал активно использовать образы национальной истории в разных формах, обращаясь к конкретным сюжетам, событиям и личностям прошлого, а также британской культурной традиции.

Целью данной главы является анализ тактик и механизмов репрезентаций прошлого в работе группы «The Kinks». Тем не менее, рассмотрение любых культурных процессов возможно только в более широких исторических рамках. В этой связи в первом параграфе представлен обзор основных трансформаций и проблем британского общества, что выступает важным интерпретационным контекстом для последующего анализа творчества группы «The Kinks». Безусловно, рассмотреть особенности истории Великобритании на протяжении 1960-х годов в рамках одного параграфа крайне затруднительно, в этой связи акцент сделан именно на тех событиях, которые, как представляется, важны для дальнейшего анализа непосредственно музыкального материала. Во втором

²⁶⁷ New Musical Express. 1964. 11 September. P. 5.

²⁶⁸ Colls R. Identity of England. Oxford, 2002. P. 300.

параграфе рассмотрены следующие ключевые вопросы: каким образом и какое прошлое было представлено группой «The Kinks» на разных уровнях, как музыканты с ним работали, как можно характеризовать данный формат работы с прошлым и о каких исторических представлениях можно говорить на основе данного кейса. Основные выводы главы представлены в третьем подпараграфе второго параграфа.

2.1. АНГЛИЯ В 1960-е ГОДЫ

Послевоенный период в истории Великобритании связан с обострением ряда проблем. Если в большинстве ведущих западных стран в конце 1950-х годов и 1960-е годы отмечался бурный экономический рост, то английская промышленность переживала застой, а позиции Великобритании в мировой экономике существенно ослабели. Встававшие перед страной задачи модернизации производства, обновления основного капитала требовали значительных средств. Еще более тяжелым бременем для экономики оказались растущие военные расходы, которые стали увеличиваться после Суэцкого кризиса в конце 1950-х годов. В стране рос бюджетный дефицит, а это в свою очередь осложняло решение проблемы повышения эффективности английской политики. На рубеже 1950–1960-х годов трудности Британской империи значительно возросли также в связи с мощным подъемом национально-освободительного движения. Как отмечает историк Марк Доннелли, на фоне внутренних и внешних проблем одним из ключевых вопросов британской культуры шестидесятых стало осмысление новых реалий и поиск новых способов национальной самоидентификации²⁶⁹.

2.1.1. Взлет лейбористской партии и рабочий вопрос

Экономическая и внутривластная обстановка в Великобритании после Второй мировой войны характеризовалась, с одной стороны, острым экономическим кризисом, связанным с разрушением основных промышленных объектов во время немецких бомбардировок, техническим отставанием и потерей рынков сбыта. Деколонизация страны выявила слабую конкурентоспособность британской экономики, «привыкшей» к большому рынку бывшей Британской империи, а также привела к увеличению расходов на покупку сырья и

²⁶⁹ *Donnelly M. Sixties Britain: Culture, Society and Politics. L.; N. Y., 2005. P. 4–5.*

продовольствия. С другой стороны, значительно увеличились военные расходы, связанные с попытками сохранить империю. В результате в достаточно быстрой перспективе Великобританию по темпам экономического роста обогнали государства, не обремененные подобными расходами, прежде всего, скандинавские страны и ФРГ в Европе, а также США и Япония. Оценивая состояние британской экономики, исследователи выдвинули концепцию «упадка» (*declinism*) страны, в рамках которой в качестве основного фактора отставания Великобритании была указана неэффективная политика британского правительства консерваторов, переоценившего свой вес и влияние как внутри страны, так и на международной арене²⁷⁰. Послевоенное политическое противостояние партий консерваторов и лейбористов в последующие десятилетия значительным образом оказало влияние как на экономическое развитие страны, так и на трансформации в социальной сфере.

На волне победы в войне и популярности своего лидера, премьер-министра Великобритании Уинстона Черчилля, консервативная партия, сформировавшая правительство еще в 1940 году, не пыталась выдвинуть новую программу, направленную на реформирование национальной экономики и социальной сферы. Напротив, как отмечает историк Джон Чамли, консерваторы действовали по программе «старого типа», полностью рассчитывая на успех Черчилля и апеллируя к победе в войне (в этой программе основное внимание было уделено вопросам внешней политики, в то время как по ключевым вопросам внутренней политики консерваторы сохраняли нейтральную позицию)²⁷¹. Наряду с этим, сразу же после войны начало набирать оборот демократическое движение во главе с партией лейбористов. В программе послевоенных преобразований, манифесте «Лицом к будущему» («Let Us Face the Future», 1945), лейбористы своей главной целью обозначили создание в Великобритании «государства благоденствия». Необходимо отметить, что тяготение к социальному государству

²⁷⁰ См. подробнее: Tomlinson J. Economic 'Decline' in Post-War Britain // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 164–179.

²⁷¹ Charmley J. A History of Conservative Politics, 1900–1996. L., 1996. P. 121.

было всеобщим и объединяло население, включая и рабочий, и средний класс. Реформирование экономики предполагало поэтапное развитие системы «смешанного» типа и увеличение государственного сектора за счет проведения национализации важнейших отраслей промышленности. Также планировались значительные изменения в социальной сфере: улучшение социального страхования, жилищной и образовательной сферы, введение бесплатного медицинского обслуживания, отмена законов против профсоюзов. Во внешней политике поддерживалась идея создания системы крупных альянсов, сформировавшихся после Второй мировой войны, а также деколонизация Индии и Палестины²⁷². Следует отметить, что в условиях сложившейся двухпартийной системы в Великобритании между двумя политическими лагерями были достигнуты определенные соглашения относительно проведения политики кейнсианства и социально-демократического этатизма (прежде всего, сокращение безработицы и повышение благосостояния населения), получившие в историографии название «послевоенный консенсус»²⁷³. В целом, несмотря на то, что в последние годы данная политическая модель получила переосмысление в исторических исследованиях²⁷⁴, период действия «консенсуса» с 1945 до конца 1970-х годов рассматривается в качестве ключевого в контексте произошедших изменений в британском обществе в послевоенное время и особенно в шестидесятые.

На проводившихся после десятилетнего перерыва парламентских выборах в 1945 году впервые после долго перерыва победили лейбористы. Как отмечает Дж. Чамли, такой исход выборов был весьма ожидаемым, поскольку значительно обновился электорат, а стремление лейбористов к созданию «Нового

²⁷² Thorpe A. A History of the British Labour Party. L., 1996. P. 114.

²⁷³ См. подробнее: Fielding S. Rethinking the 'Rise and Fall' of Two-Party Politics // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 355–356.

²⁷⁴ См., например: Tomlinson J. Planning: Debate and Policy in the 1940s // Twentieth Century British History. 1992. No. 3. P. 154–174; Kavanagh D. The Postwar Consensus // Twentieth Century British History. 1992. Vol. 3. No. 2. P. 175–190; Kerr P. Postwar British Politics: From Conflict to Consensus. L.; N. Y., 2005; Toye R. From 'Consensus' to 'Common Ground': The Rhetoric of the Postwar Settlement and its Collapse // Journal of Contemporary History. 2013. Vol. 48. No.1. P. 3–23.

Иерусалима»²⁷⁵ в Великобритании получило широкую поддержку у британского населения²⁷⁶. Новое правительство во главе с Клементом Эттли начало свою работу с реформирования экономической и социальной сферы. Были национализированы крупные промышленные предприятия сталелитейной, угольной, газовой промышленности, транспортная отрасль и Банк Англии. Проведение подобных нововведений потребовало больших финансовых затрат, в итоге по решению правительства были увеличены налоги и взяты повторные займы у США и Канады на крайне невыгодных для Великобритании условиях²⁷⁷. Результатом стало обострение экономического кризиса и девальвация фунта в 1947–1949 годы, что привело к денежной инфляции и замораживанию заработной платы, а позже расколу внутри самой партии лейбористов²⁷⁸. Несмотря на постепенное восстановление промышленности все очевиднее становилось научно-техническое отставание Великобритании от более динамично развивающихся стран.

После досрочных парламентских выборов в 1951 году на Даунинг-стрит вновь вернулись консерваторы, начав планомерные, но не радикальные, контрреформы, направленные на частичную денационализацию крупной промышленности (прежде всего, металлургии и транспорта), сокращение государственного строительства жилья и бесплатной медицины²⁷⁹. Вместе с тем, в первой половине 1950-х годов развернулось активное частное жилищное строительство, направленное на решение острой проблемы послевоенных разрушений. После отставки по состоянию здоровья Черчилля в 1955 году кресло

²⁷⁵ Создание «Нового Иерусалима» как символа социального государства было провозглашено в качестве одной из основных целей лейбористов лидером партии К. Эттли в предвыборной кампании 1945 года. Понятие «Новый Иерусалим» отсылало к стихотворению известного английского поэта Уильяма Блейка, которое было положено на музыку в 1916 году и стало неофициальным гимном Великобритании.

²⁷⁶ Charmley J. Op. cit. P. 123–124.

²⁷⁷ Британии было выдвинуто условие о сворачивании системы таможенных преференций со странами Содружества, установленных на конференции в Оттаве в 1932 году, а также требование свободной конвертации долларов в фунты, что стало большим ударом для британской экономики: Childs D. Britain since 1945. A Political History. L.; N. Y., 2001. P. 10.

²⁷⁸ Thorpe A. Op. cit. P. 117.

²⁷⁹ Charmley J. Op. cit. P. 143.

премьер-министра занял Энтони Иден, с которым связано одно из самых крупных поражений Великобритании во внешней политике, – Суэцкий кризис 1956 года, вызвавший массовые демонстрации и протестные митинги и ставший причиной потери влияния страны на Ближнем Востоке. После этих событий стало очевидно, что «типичная британская модель международных отношений себя исчерпала»²⁸⁰, вследствие чего новый премьер-министр консерватор Гарольд Макмиллан (был избран в 1957 году), с одной стороны, повернулся к Европе и нацелился на вступление в Европейское экономическое сообщество (ЕЭС), с другой – сфокусировался на развитии англо-американских отношений (прежде всего, по вопросам ядерного вооружения).

С возвращением к власти консерваторов активизировалось движение тред-юнионов, уже в начале 1950-х годов прошли первые крупные забастовки, пик которых пришелся на 1955 год²⁸¹. Медленный экономический рост на протяжении 1950-х годов в 1962 году сменился новым кризисом, приведшим к увеличению безработицы и новым акциям протеста. Серия политических неудач в последующие два года (провал проекта ядерного вооружения «Блю Стрик»²⁸²; «скандал Профьюмо»²⁸³, дискредитировавший кабинет министров; неудачная попытка вступления в ЕЭС) сильно подорвала авторитет консерваторов. В результате в 1964 году на парламентских выборах победили лейбористы, сформировав новое правительство во главе с Гарольдом Вильсоном, который продолжил реформирование страны по программе Эттли.

Несмотря на трудности в британской экономике были достигнуты определенные успехи в развитии промышленности, с чем был связан рост

²⁸⁰ Charmley J. Op. cit. P. 167.

²⁸¹ Fraser W. H. A History of British Trade Unionism, 1700–1998. L., 1999. P. 198–199.

²⁸² Проект был разработан совместно Великобританией и США в 1955 году и предполагал разработку мощной и точной ядерной ракеты для вооружения обеих стран.

²⁸³ «Скандал Профьюмо» связан с делом против государственного секретаря Великобритании по военным делам Джона Профьюмо в 1961 году из-за его связи с девушкой по вызову, которая, как оказалось, также встречалась с советским военно-морским атташе в Лондоне Евгением Ивановым. Скандал привел к отставке Профьюмо в 1963 году и во многом отразился на провале партии консерваторов на парламентских выборах в 1964 году.

доходов населения страны²⁸⁴. Вместе с тем, периоды руководства Вильсона с 1964 по 1970 годы и с 1974 по 1976 годы характеризуются существенными изменениями в социальной сфере – прежде всего, демократизацией образования, благодаря чему оно стало доступно для всех слоев населения, и оплаты труда, следствием чего стало отмена дифференциации оплаты по социальному и гендерному признакам. В 1960-е годы вместе с ростом уровня жизни и благосостояния наблюдается трансформация устоявшихся традиций и мировоззрения британского общества. Так, были приняты законы об упрощении бракоразводных процессов, отменена смертная казнь, разрешены аборты. Историк Артур Марвик характеризует произошедшие изменения как «конец викторианства»²⁸⁵, что означало, прежде всего, трансформацию морали и представлений о табуированных темах.

В 1970 году к власти вновь приходят консерваторы. Затянувшийся послевоенный экономический кризис, рост инфляции, непопулярность проводимых консерваторами реформ («заморозка» цен на определенные товары и услуги, но вместе с этим и фиксация заработной платы) привели к серии крупных забастовок в различных отраслях производства – всеобщая забастовка 1970 года, забастовка почтовых служащих и автомобилестроителей в 1971 году, митинги портовых рабочих и работников угольной промышленности в 1972 году, работников горнодобывающей промышленности, государственных служащих и медицинских работников в 1973 году²⁸⁶. Попытка договориться с тред-юнионами не увенчалась успехом, а само профсоюзное движение приобрело большой политический вес.

Отдельно следует отметить и внутривнутриполитическую обстановку в стране. После окончательного обретения независимости Ирландией в 1949 году шесть североирландских графств (королевство Ольстер) с преимущественно протестантским населением остались в составе Великобритании. Последующее

²⁸⁴ Tomlinson J. Economic 'Decline' in Post-War Britain. P. 170.

²⁸⁵ Marwick A. British Society since 1945. Harmondsworth, 2003. P. 234–260.

²⁸⁶ Fraser W. H. Op. cit. P. 225–229.

религиозное притеснение католического меньшинства привело к тому, что уже в 1967 году католики Ольстера создали Североирландскую ассоциацию борьбы за гражданские права. Проводившаяся в 1968 году мирная демонстрация ассоциации была разогнана полицией, что стало причиной начала беспорядков в королевстве. После массовых митингов в 1969 году в Лондондерри (Дерри) и Белфасте с целью урегулирования ситуации британское правительство было вынуждено ввести в Ольстер войска, что стало причиной затяжного кризиса в Северной Ирландии. В среде католиков была создана террористическая организация Ирландская республиканская армия (ИРА), начавшая кампанию террора против английских солдат в Ольстере и английских властей на территории всей Великобритании. Результатом подобной политики Англии были массовые протесты в Ольстере, апогеем которых стал расстрел мирной демонстрации в Лондондерри (Дерри), известный как «Кровавое воскресенье» (30 января 1972 года). Позже в 1972 году в Северной Ирландии был распущен парламент, а полнота власти перешла в руки британских властей²⁸⁷. Данные события широко обсуждались непосредственно в Англии и, в том числе, стали предметом рефлексии в популярной культуре.

Говоря о социальных изменениях, произошедших в Великобритании в послевоенное время, прежде всего, необходимо отметить возросшую значимость, а также политическую и культурную «видимость» рабочего класса²⁸⁸. Патерналистские стремления правительства отметить вклад рабочих в победу во Второй мировой войне выражались в разных акциях: от социальной помощи работающим матерям до создания специальных радио-передач «Music While You Work» и «Workers' Playtime»²⁸⁹. Успех лейбористской партии безусловно стал наиболее существенным итогом усиления позиций рабочего класса. Как отмечает

²⁸⁷ *Hennessey T. The Politics of Northern Ireland // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 444–462.*

²⁸⁸ Отдельно следует оговорить, что существует много исследований, посвященных истории английского рабочего класса. Среди них необходимо отметить классический труд историка Эдварда Томпсона «The Making of the English Working Class» (1963), в котором автор представил разносторонний взгляд на историю становления рабочего класса в XVIII – начале XIX веков в Англии, отведя немаловажную роль рабочей культуре.

²⁸⁹ *Taylor R. The Rise and Disintegration of the Working Classes // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 372.*

историк Роберт Тейлор, годы между 1951 и 1964 годами часто описываются историками как период достатка и беспрецедентного подъема уровня жизни рабочих, с одной стороны, и увеличения интереса к культуре рабочего класса, с другой²⁹⁰. В это время были экранизированы романы «Путь наверх» («Room at the Top», фильм вышел в 1958 году) Джона Брейна и «В субботу вечером, в воскресенье утром» («Saturday Night and Sunday Morning», фильм 1960 года) Алана Силлитоу, изображавшие новый мир рабочих-мужчин с их стремлениями и недовольством текущим положением дел, выраженными в циничной и бунтарской форме. Филолог В.Н. Новикова указывает на то, что рабочий роман оказался самым популярным жанром в литературном движении Великобритании 1950–1970-х годов²⁹¹. В центре сюжета такого романа находился главный герой, молодой рабочий, который был недоволен своим положением и размышлял о том, как это положение исправить. Сам рабочий вопрос связывался с вопросами, волнующими все человечество. В частности, романы Алана Силлитоу описывались как «правдивый голос пролетарского чувства»²⁹². Филолог Алан Синфилд отмечает, что «внезапно стало жизненно важно писать о рабочем классе. Главной целью было интерпретировать политические и культурные возможности класса»²⁹³. Повышенный интерес к культуре рабочего класса наряду с популярностью рок-н-ролла спровоцировал «моральную панику»²⁹⁴ в британских СМИ. Р. Тейлор отмечает, что в 1960-е годы рабочие рассматривались как законодатели моды (в то время как культура андеграунда была представлена и поддерживалась преимущественно выходцами из среднего класса), а успех популярной музыки и таких рабочих рок-групп, как «The Beatles» и «The Rolling

²⁹⁰ Taylor R. Op. cit. P. 376.

²⁹¹ Новикова В. Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Нижний Новгород, 2013. С. 48–49.

²⁹² Там же. С. 49.

²⁹³ Sinfield A. Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain. Berkley; L. A., 1998. P. 253.

²⁹⁴ «Моральная паника» – социальные феномен, обозначающий всплеск истерии в медиа в отношении явлений или событий, которые вызывают беспокойство и страх.

Stones», демонстрировали определенные изменения в системе социальной мобильности²⁹⁵.

В условиях политических, экономических и социальных трансформаций в послевоенное время бурное развитие популярной культуры, особенно начиная с 1960-х годов, маркировало разновекторные изменения, происходившие в британском обществе.

2.1.2. Развитие британской популярной культуры

Одной из наиболее показательных культурных форм, предоставляющих возможность для анализа состояния британского общества 1960–1970-х годов, является популярная музыка, преимущественно рок-музыка. Начиная с феномена «битломании», получившего распространение в Великобритании в 1963 году, рок-н-ролл стал не только иллюстрацией социальных изменений в стране, но и их катализатором. Рок-музыка артикулировала новые идеи относительно целого ряда понятий «класса», «поколения», «политики», «гендера», «языка», «искусства», став риторикой определения специфики британского общества и культуры 1960-х годов.

Начиная с 1950-х годов, рок-музыка в Англии понималась журналистами, менеджерами, музыкантами и слушателями как исключительно музыка рабочего класса, поскольку ассоциировалась с «рабочей» афроамериканской музыкой в США. Наряду с этим, распространение и успех рок-н-ролла в Великобритании стал своеобразным протестом против викторианских и поствикторианских культурных идеалов морали и поведения, которые соотносились, главным образом, со средним классом. Вместе с тем, как указывает историк Дэвид Симонелли, экономика Великобритании значительно обогатилась за счет успеха британской культуры (литературы, музыки, кинематографа, музыки) за рубежом в

²⁹⁵ Taylor R. Op. cit. P. 378.

шестидесятые, в связи с чем популярная музыка стала рассматриваться политиками в качестве вклада в экономическое развитие страны²⁹⁶.

Аудитории рок-музыки, преимущественно подростки и молодежь, использовали новые культурные смыслы для интерпретации и критики социально-политических и культурных изменений, происходивших в британском обществе в указанное время. Как отмечает историк Уильям Осгеби²⁹⁷, к концу 1950-х – началу 1960-х годов британская молодежь впервые начала осознавать свое социальное и экономическое единство – вместе с появлением возможности трудоустройства возникли товары, ориентированные на молодежь, сделанные по американским образцам. Исследователи, однако, указывают на то, что определения молодежи как социальной группы в США и Великобритании различались²⁹⁸. В США эта группа включала подростков от 14 до 18 лет, обычно частично занятых или неработающих совсем и живущих на средства родителей. В Великобритании же под молодежью понимали молодых людей от 16 до 21 года, часто женатых/замужних и живущих отдельно от родителей, не закончивших школу и работающих полный рабочий день. Идентификация молодежи как рабочего класса значительным образом влияла на ее культурные предпочтения и ориентиры. Рок-музыка в этом отношении выступила фактором единения британского молодого поколения, отвергнувшего культурные ценности предыдущих десятилетий. Культурные ориентиры британской молодежи 1950–1960-х годов в основном были сфокусированы на американской популярной музыке, которая воспринималась как новая и необычная.

Послевоенное британское поколение, охотно воспринявшее американскую музыку и кино, а вместе с этим и идеологию консюмеризма, к концу 1960-х годов стремилось по-новому маркировать свою «английскость». Исследователь культуры Джон Страттон отмечает, что наплыв американской культуры

²⁹⁶ *Simonelli D.* Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s. Lanham; Boulder; N. Y.; Toronto; Plymouth, UK, 2013. P. xv.

²⁹⁷ *Osgerby B.* Youth in Britain since 1945. Oxford, 1998. P. 30–50.

²⁹⁸ *Brake M.* Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures in America, Britain and Canada. L., 1985. P. 30–31.

функционировал как один из элементов трансформации британского общества на основе культуры потребления²⁹⁹. Подражая заокеанским музыкантам и перенимая основные правила «игры» американской музыкальной индустрии, британские исполнители на протяжении 1950-х годов вместе с этим адаптировали музыкальные основы американской популярной музыки – блюз и рок-н-ролл³⁰⁰ – на национальный лад. Британская музыкальная сцена предлагала свои «варианты» Элвиса Пресли, как, например, Клифф Ричард, Билли Фьюри или Марти Уайлд. Как отмечает музыковед Майкл Брокен, влияние американской музыкальной традиции и законов функционирования музыкальной индустрии на британскую музыкальную жизнь на протяжении пятидесятых наряду с увлечением британской народной музыкой формировали основу британской популярной музыки³⁰¹. В 1950-е годы этот сплав американских и британских музыкальных традиций привел к появлению и большой популярности в Великобритании такого музыкального жанра, как скиффл³⁰², на основе которого формировался стиль многих британских популярных групп шестидесятых.

В этом отношении отдельно необходимо отметить роль британских медиа в вопросе противостояния экспансии рок-музыки. Британская радиовещательная корпорация (BBC) получила монополию на вещание в Великобритании в 1927 году. Совет директоров корпорации под руководством шотландского кальвиниста Джона Райта считал, что СМИ (среди которых радио стояло на первом месте) должны воспитывать население в русле «правильной полезности» («*proper utility*»)³⁰³. Популярная музыка (сначала джаз, а позже и рок-н-ролл) в этом отношении рассматривалась в качестве средства расширения радиовещания в Великобритании. BBC передавало в эфире лекции, дискуссии, классическую и

²⁹⁹ *Stratton J. Skiffle Variety and Englishness // Britpop and the English Music Tradition / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. Aldershot, 2010. P. 27–28.*

³⁰⁰ Подробнее о формировании стиля и трансфере американской блюзовой стилистики в Британию см.: *Schwartz R. How Britain Got the Blues: the Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom. Aldershot, 2007.*

³⁰¹ *Brocken M. The British Folk Revival, 1944–2002. Aldershot, 2003. P. 65–69.*

³⁰² Скиффл – тип народной музыки, пение с аккомпанементом, сочетающее элементы английского фолка и американского диксиленда.

³⁰³ *Crisell A. An Introductory History of British Broadcasting. L.; N. Y., 1997. P. 14.*

авангардную музыку (в терминологии Адорно «серьезную») наряду с популярной музыкой («легкой»), которую использовали для привлечения внимания слушателей к остальным передачам. Д. Симонелли указывает на то, что руководство ВВС питало надежды, что большая часть британской аудитории, в конечном счете, откажется от популярной музыки как музыки сомнительного качества³⁰⁴. Результатом должно было стать создание «общей» (в отличие от «массовой») культуры, а вкусы аудитории формировались бы ВВС. Как отмечает социолог Саймон Фрис, ВВС, таким образом, пытались продать «высокую» культуру через культурно-массовый медиум (радио)³⁰⁵. Слушатель должен был научиться быть активными и избирательным. Радио в идеале должно было стать очагом, вокруг которого собиралась бы британская семья, приобрести центральное место в культуре рабочего класса, и в конечном счете стать основой для роста национального сообщества на базе ценностей среднего класса.

В конце 1950-х – начале 1960-х годов интересы молодежной аудитории в Великобритании, активно слушающей рок-н-ролл, представляли собой проблему для ВВС – «рок-музыка в сочетании с голливудскими фильмами рассматривалась в качестве мощного оружия в арсенале нападения американской массовой культуры на Великобританию»³⁰⁶. В связи с этим одной из основных задач ВВС стало формирование интереса к программам, транслируемым на национальном радио. Так, «The Light Programme ВВС» в конце 1950-х годов начала выпускать программу «Saturday Club», в эфире которой играли рок-н-ролл (программа длилась всего 2 часа, несмотря на большую популярность). Наряду с этим, ВВС с целью сбалансировать присутствие американских музыкантов в британском радио-эфире включило в ротацию британскую фолк-музыку, которая была записана еще в 1930-е годы британскими энтузиастами³⁰⁷.

³⁰⁴ *Simonelli D.* BBC Rock Music Programming on Radio and Television and the Progressive Rock Audience, 1967–1973 // *Popular Music History*. 2007. Vol. 2. No. 1. P. 97.

³⁰⁵ *Frith S.* Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop. N. Y., 1988. P. 30–37.

³⁰⁶ *Simonelli D.* BBC Rock Music Programming on Radio and Television and the Progressive Rock Audience, 1967–1973. P. 98.

³⁰⁷ Прежде всего, Обществом английского народного танца и песни (*English Folk Dance and Song Society*), основанным в 1932 году, стремившимся сохранить традиционную

В начале 1960-х годов в Великобритании было запрещено коммерческое радио. Если политика BBC была направлена в идеале на отказ от трансляции популярной музыки (и рок-н-ролла в первую очередь), другие СМИ были положительно настроены на то, чтобы заполнить существовавший пробел, пусть даже незаконно. Более того, открытая борьба национальных медиа с «американизацией» британской культуры лишь усиливала интерес слушателей к «запрещенной» музыке³⁰⁸. В данных обстоятельствах в марте 1964 года появилось пиратское радио³⁰⁹ «Caroline». Станция транслировала рок- и поп-музыку, обсуждая параллельно актуальные события в Великобритании и высказываясь критически в адрес правительства в контексте экономических осложнений. Как отмечает исследователь культуры Роберт Чапман, в течение шести месяцев после запуска аудитория радиостанции достигла почти 39 миллионов слушателей в Великобритании, что превзошло общую аудиторию BBC³¹⁰. В результате появилось сразу несколько пиратских радиостанций, начавших конкурировать с «Radio Caroline», наиболее популярными из которых стали «Radio City» (май 1964 года) и «Radio London» (декабрь 1964 года). С целью противостояния незаконным радиостанциям в 1967 году в Великобритании был издан «Закон о противозаконности морского радиовещания» («Marine Broadcasting Offences Act»), согласно которому уголовному преследованию на территории Англии подвергались все, кто помогал пиратским радиостанциям, а их сотрудникам запрещалось в будущем работать на территории страны. В конечном счете, уже в течение следующих нескольких лет большинство радиостанций прекратило свое существование. Однако их опыт во многом трансформировал национальные

британскую музыку и культуру: *Boyes G. The Imagined Village: Culture, Ideology and English Folk Revival. Manchester, 1993. P. 29–32.*

³⁰⁸ *Strinati D. The Taste of America Americanization and Popular Culture in Britain // Come on Down?: Popular Media Culture in Post-War Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. L.; N. Y., 2004. P. 47.*

³⁰⁹ Пиратское радио – термин, обозначающий нелегальные радиостанции и введенный в оборот непосредственно пиратскими радиостанциями в 1960-е годы: *Chapman R. The 1960s Pirates: A Comparative Analysis of Radio London and Radio Caroline // Popular Music. 1990. Vol. 9. No. 2. Radio Issue. P. 165.*

³¹⁰ *Ibid. P. 176.*

медиа в Великобритании. Несмотря на нежелание BBC транслировать популярную музыку, в сентябре 1967 года станция разделилась на две радиостанции – «Radio One» (BBC 1) и «Radio Two» (BBC 2). Программа «Radio One» состояла в основном из рок-музыки, базируясь на результатах продаж и составленных BBC рейтингах. «Radio Two» вещало «легкую» музыку в соответствии с видением радиостанции, что означало окончательный отказ BBC от политики бойкота популярной музыки. В силу недостатка опытных сотрудников, ориентированных на молодежную аудиторию, BBC было вынуждено изменить свою политику и начало приглашать на работу бывших сотрудников пиратских радиостанций. Так, после закрытия «Radio London», одного из популярных ди-джеев, Джона Пила, пригласили на «Radio One», что стало первой попыткой чопорного BBC создать молодежное радио, способное привлечь к себе аудиторию пиратских радиостанций³¹¹.

Политика телевидения BBC была изначально более сдержанной в силу коммерческой конкуренции со стороны первой в Великобритании негосударственной телевизионной компании («Independent Television Authority» или ITV), появившейся в 1954 году. В связи с этим, национальное телевидение стало транслировать популярную музыку, не отказываясь от своей культурной политики на радио. Наряду с возникновением пиратского радио на британском телевидении BBC появилась программа «Top of the Pops» (в 1964 году), ставшая телеверсией национального хит-парада. Формат программы в целом следовал канону американских телевизионных эстрадных шоу (*variety show*), например, «The Tonight Show» (1954) или «The Ed Sullivan Show» (1953)³¹². Музыкальные номера в таких передачах играли второстепенную роль по отношению к интервью и обзору текущих событий. В первом выпуске «Top of the Pops» 1 января 1964 года принимали участие такие популярные рок-группы, как «The Beatles», «The Rolling Stones» и «The Hollies». Несмотря на исключительно развлекательный

³¹¹ Chapman R. Op. cit. P. 107.

³¹² Goodwin A. Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture. Minneapolis, 1992. P. 10–11.

характер передачи, подобный формат презентации музыки был одним из первых в Великобритании и получил широкую поддержку зрителей. В условиях постепенного улучшения социального положения и повышения покупательной способности британцев в первой половине 1960-х годов телевизионная аудитория значительно расширилась, в связи с чем для «Top of the Pops» музыканты готовили эффектные выступления или записывали специальные видео-ролики³¹³, нередко обыгрывая не только модные тенденции, но и национальные культурные образы.

Следует также отметить поддержку трансформации британских медиа со стороны правительства. С формированием парламента лейбористами в 1964 году премьер-министр Гарольд Вильсон неоднократно выступал в поддержку «The Beatles»³¹⁴, апеллируя к «новой Британии» («*New Britain*»), то есть молодому поколению шестидесятых и, главным образом, молодежи из рабочего класса. Таким образом, активная апроприация американской рок-музыки наряду с сохранением и развитием традиционных культурных ценностей рабочего класса формировали культурный контекст британского общества 1960-х годов.

Отдельно необходимо отметить роль «The Beatles» в культурной жизни Британии 1960-х годов. Выросшие в бедных кварталах Ливерпуля участники группы выглядели просто, сами сочиняли свои песни и категорично высказывались о социально-политической обстановке в стране. Перерабатывая американский рок-н-ролл, музыканты привнесли в него колорит местной народной музыки, что сделало их крайне популярными в среде британской молодежи³¹⁵. Многие молодые рок-группы, следовавшие за «The Beatles» в 1963 и 1964 годах, были преимущественно из северных индустриальных городов, в связи

³¹³ Среди первых подобных видео исследователи отмечают ролики группы «The Beatles» для песен «Rain», «Paperback Writer» (1966), «Penny Lane», «Strawberry Fields Forever» (1967); клип «The Kinks» на песню «Dead End Street» (1966), клип Дэвида Боуи на песню «Space Oddity» (1969), снятые специально для «Top of the Pops»: Mills P. *Stone Fox Chase: The Old Grey Whistle Test and the Rise of High Pop Television // Popular Music and Television in Britain / Ed. by I. Inglis. Aldershot, 2010. P. 60.*

³¹⁴ Osgerby B. *Youth Culture // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 132.*

³¹⁵ Norman P. *SHOUT! The Beatles and Their Generation. N. Y., 1981. P. 187–188.*

с чем британская аудитория ассоциировала их с выходцами из рабочего класса³¹⁶. Вместе с тем, переезд музыкантов группы в Лондон в 1964 году сделал город символическим центром британской культуры. Музыканты, которые были выходцами из Лондона и его пригорода, ориентировались на профессиональные стандарты «The Beatles», чтобы соответствовать новым культурным ценностям. Следует отметить и то, что лондонские музыканты, будучи родом из рабочего класса или даже не принадлежа к нему, вдохновляясь эстетикой «The Beatles» так или иначе позиционировали себя в качестве противников ценностей среднего класса. Музыкальные группы из Лондона, ориентировавшиеся на «ливерпульскую четверку», стали культурным феноменом, развивая не только музыкальную сцену, но и модные тенденции и поведенческие паттерны. Историк Кит Гилдарт утверждает, что популярная музыка внесла значительный вклад в повседневную жизнь британской молодежи и маркировала определенные трансформации представлений о классе в послевоенный период³¹⁷.

С коммерческим успехом, прежде всего, на американском рынке, сингла «The Beatles» «I Want to Hold Your Hand» (1963) и последующей поездкой группы в США, начавшейся с участия в шоу Эда Салливана³¹⁸ (9 февраля 1964 года), в музыкальной журналистике и в исследовательской литературе традиционно связывают начало нового этапа в истории популярной музыки, получившего название «британское вторжение» («*British Invasion*»)³¹⁹. Бит-рок открыл британскую культуру для слушателей всего мира, а мировая популярность «The Beatles», которой предшествовал успех фильмов о Джеймсе Бонде всего двумя годами ранее, и соперничество музыкантов с американской музыкальной сценой

³¹⁶ The Beatles, *Popular Music and Society: A Thousand Voices* / Ed. by I. Inglis. N. Y., 2000. P. 4–5.

³¹⁷ *Gildart K. Images of England through Popular Music: Class, Youth and Rock'n'Roll, 1955–1976*. N. Y., 2013. P. 2.

³¹⁸ «Шоу Эда Салливана» («The Ed Sullivan Show») – популярное в 1950-е и 1960-е годы американское телевизионное шоу, ведущим которого был журналист Эд Салливан.

³¹⁹ Термин, обозначающий музыкальное явление середины – второй половины 1960-х гг., когда британская рок-музыка начала доминировать как в национальных, так и в международных (в основном американских) чартах. См.: *Robbins I. A. British Invasion* // *Encyclopedia Britannica* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/80244/British-Invasion>.

значительно расширили культурный рынок в Великобритании. Британия стала мощным экспортером культурной продукции, в то время как традиционная индустрия (угольная, сталелитейная, кораблестроительная) находилась в упадке. Среди новых британских рок-групп одной из самых популярных и ключевых для этого движения, наряду с «The Beatles» и «The Rolling Stones», стала группа «The Kinks»³²⁰. Специфика тематического содержания творчества группы, оригинальные музыкальные решения, театральность живых выступлений обусловили ее успех и звание «одной из самых британских рок-групп»³²¹ за всю историю популярной музыки Англии. Группой заинтересовался менеджер «The Beatles» Брайан Эпштейн, который предложил музыкантам развиваться в том же направлении, что и «ливерпульская четверка»³²², что оказало влияние на формирование сценического образа «The Kinks». После спада «британского вторжения» к 1967 году начала формироваться британская музыкальная сцена и собственно британская музыкальная традиция. Как указывает музыковед Мэттью Гелбарт, значительное место в этом процессе также принадлежало группе «The Kinks»³²³.

Группа была сформирована в Лондоне в 1963 году братьями Реем Дэвисом (Ray Davies) (вокал, гитара, клавишные) и Дейвом Дэвисом (Dave Davies) (гитара, вокал). Уже в следующем году к ним присоединились бас-гитарист Пит Куэйф (Pete Quaife) и барабанщик Мик Эвори (Mick Avory), однако творческим ядром группы оставались Рей и Дейв Дэвисы, которые писали тексты и музыку, определяли визуальные образы и стилистику группы, а также вели переговоры относительно менеджмента. Братья Дэвисы происходили из бедной многодетной семьи из пригорода Лондона, Масвэлл-Хилл, и не имели высшего образования³²⁴.

³²⁰ Faulk B. J. *British Rock Modernism, 1967–1977: The Story of Music Hall in Rock*. Aldershot, 2010. P. 105.

³²¹ Gelbart M. *Persona and Voice in the Kinks' Songs of the Late 1960s* // *Journal of the Royal Musical Association*. 2003. Vol. 128. No. 2. P. 226.

³²² Jovanovic R. *God Save The Kinks. A Biography*. L., 2013. P. 44–45.

³²³ Gelbart M. *Op. cit.* P. 226.

³²⁴ Рей Дэвис с сожалением вспоминал, что не смог сдать экзамены по английскому языку и в итоге не поступил в колледж: *Davies R. X-Ray*. L., 1994. P. 72–73.

В 1964 году музыканты заключили контракт с крупной британской рекорд-компанией «Pye Records». Несмотря на то, что на тот момент участникам группы еще не было и 20 лет; за три года группа выпустила четыре студийных альбома³²⁵, завоевав признание не только в Великобритании, но и в США. Группа получила особую популярность в Великобритании, преимущественно в северном и северо-западном индустриальном регионах страны³²⁶. Освещая изменения послевоенной Англии в творчестве группы «The Kinks», музыканты представили взгляд на страну изнутри со всеми ее бытовыми и локальными особенностями, а выразительный музыкальный язык включал не только изображение событий современности, но и широкий набор исторических образов. Как отмечает К. Гилдарт, комментарии музыкантов оказались в *pendant* дискуссиям, которые велись в шестидесятые в Великобритании, и резонировали с широко обсуждаемыми на тот момент работами Майкла Шанкса «Общество застоя» (1961), Энтони Сампсона «Анатомия Британии» (1962) и Артура Кестлера «Суицид нации» (1963)³²⁷, посвященными современному состоянию страны, ее прошлому и перспективам на будущее³²⁸. Политическая позиция, прежде всего вокалиста и лидера группы Рея Дэвиса, во многом была обусловлена его происхождением, локальной идентичностью и симпатией к лейбористам³²⁹. Музыканты смогли актуализировать близкую им рабочую культуру, представив ее через нестандартные образы и, тем самым, популяризовав среди разных слушателей Великобритании.

Группа «The Kinks» была наиболее известна в период с 1964 по 1974 годы³³⁰. За это время музыкантами было выпущено 12 альбомов: «Kinks» (Pye Records, UK, октябрь 1964 г.), «Kinda Kinks» (Pye Records, UK, март 1965 г.), «The Kink

³²⁵ «The Kinks» (Pye Records, 1964), «Kinda Kinks» (Pye Records, 1965), «The Kink Kontroversy» (Pye Records, 1965), «Face To Face» (Pye Records, 1966).

³²⁶ *Hasted N.* The Story of the Kinks: You Really Got Me. L., 2011. P. 10–13.

³²⁷ *Shanks M.* The Stagnant Society. L., 1961; *Sampson A.* The Anatomy of Britain. L., 1962; *Koestler A.* Suicide of a Nation. L., 1963.

³²⁸ *Gildart K.* Op. cit. P. 128.

³²⁹ Об этом Рей Дэвис не раз упоминал в интервью: *Melody Maker.* 1968. 29 June. P. 7; *Village Voice.* 1969. 10 April. P. 5; *New Musical Express.* 1972. 13 May. P. 9.

³³⁰ *Savage J.* The Kinks. The Official Biography. L., 1984. P. 47–49.

«Kontroversy» (Pye Records, UK, ноябрь 1965 г.), «Face to Face» (Pye Records, UK, октябрь 1966 г.), «Something Else by The Kinks» (Pye Records, UK, сентябрь 1967 г.), «(The Kinks Are the) Village Green Preservation Society» (Pye Records, UK, ноябрь 1968 г.), «Arthur (Or The Decline and Fall of the British Empire)» (Pye Records, UK, октябрь 1969 г.), «Lola Versus Powerman and the Moneygoround, Part One» (Pye Records, UK, ноябрь 1970 г.), «Muswell Hillbillies» (RCA Records, ноябрь 1971 г.), «Everybody's in Show-Biz» (RCA Records, ноябрь 1972 г.), «Preservation Act 1» (RCA Records, ноябрь 1973 г.) и «Preservation Act 2» (RCA Records, май 1974 г.).

2.2. ОБРАЗЫ ДОВОЕННОЙ ИСТОРИИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ В РАБОТАХ ГРУППЫ «THE KINKS»

В 1960-е годы история британской популярной музыки, эволюция ее эстетических и тематических черт имела ряд особенностей: происходило формирование новой музыкальной традиции («облегченная» гитарная музыка), выступления отличались определенной театральностью, популярная музыка стала своеобразным способом трансляции «английскости». Одним из выходов этого стремления к определению своего собственного звучания и образа стало включение новыми британскими рок-группами национальной истории в широкий контексте в свой художественный арсенал и, тем самым, определение собственного отношения к этой истории на фоне социально-политических трансформаций в стране.

«The Kinks» оказались одной из первых британских популярных групп, не только уделивших внимание историческим сюжетам для большей выразительности (с акцентом на довоенной истории страны), но и пытавшихся выстроить на основе прошлого более масштабные нарративы. Тематически исторические образы, активно используемые музыкантами группы, можно сгруппировать в три блока: *отсылки к конкретным историческим персонажам и периодам довоенного прошлого Великобритании, переработка музыкальных традиций прошлого, обращение к повседневным («народным») сюжетам.* Тем не менее, для более логичного анализа материала группы предполагается рассмотреть выше обозначенные музыкальные альбомы в хронологическом порядке.

2.2.1. Персональная история и социальные темы

Начиная свою музыкальную карьеру, «The Kinks», как и большинство молодых британских рок-групп начала 1960-х годов, опирались на стилистику и

тематику американского блюза и рок-н-ролла, сотрудничая и перенимая опыт у своих трансатлантических коллег. Ранние хиты «The Kinks», такие как «You Really Got Me» (1964) и «All Day and All of the Night» (1964)³³¹, принесшие популярность группе в Великобритании и США³³², по своей структуре и тематике являлись стандартными блюзовыми песнями, что отвечало общей тенденции молодых британских музыкантов конца 1950-х – начала 1960-х годов. Это были короткие нарративные песни на любовную тематику, которые принесли группе статус культовой и поставили ее в один ряд с такой успешной и скандальной группой, как «The Rolling Stones»³³³. Многие британские музыканты-современники (например, Джон Леннон из группы «The Beatles» и Пит Таунсенд из группы «The Who») отмечали, что песня «You Really Got Me» в силу утяжеленного звучания гитарных партий (риффов) на записи оказала значительное влияние на развитие звукозаписывающей индустрии и появление в скором будущем гитарных «эффектов»³³⁴. Данная песня вошла в репертуар танцевальных клубов в Великобритании, благодаря чему значительно увеличились продажи дисков «The Kinks», а сама группа широко обсуждалась в британской музыкальной прессе³³⁵ и в скором времени отправилась в первый мировой концертный тур.

Однако со второй половины 1960-х годов музыканты группы «The Kinks» обратились к описанию современного им английского общества, что, по

³³¹ Обе песни из дебютного альбома «Kinks» (Pye Records, UK, октябрь, 1964).

³³² Песня «You Really Got Me» заняла 1-е место в «UK Single Chart» в сентябре 1964 года: You Really Got Me // The Official Charts [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.officialcharts.com/archive-chart/_/1/1964-09-12/. А также 7-е место в «Billboard's United States Chart»: You Really Got Me // Billboard's United States Chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/charts.html#usa>. Песня «All Day and All of the Night» заняла 2-е место в «UK Single Chart» в ноябре 1964 года: All Day and All of the Night // The Official Charts [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.officialcharts.com/archive-chart/_/1/1964-11-28/. А также 7-е место в «Billboard's United States Chart»: All Day and All of the Night // Billboard's United States chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/charts.html#usa>.

³³³ Hasted N. Op. cit. P. 14.

³³⁴ Jovanovic R. Op. cit. P. 72.

³³⁵ См.: Record Mirror. 1964. 14 November. P. 3; Interview with Dave Davies by Chris Welch // Melody Maker. 1965. 20 February. P. 5–6; Interview with Ray Davies by Keith Altham // New Musical Express. 1965. 16 April. P. 4–5.

замечанию социолога Ника Бэкстера-Мура, в том контексте «представляло собой уникальный вклад в развитие популярной культуры Великобритании, поскольку другие британские группы подражали своим коллегам из США»³³⁶. Предметом песен «The Kinks» стала политическая борьба, которая велась между консерваторами и лейбористами с 1945 года. Иронично высказываясь по поводу политики консерваторов, Дэвис вместе с этим ориентировался на язык и риторические приемы лейбористов и поддерживающей их рабочей молодежи, что поставило группу в авангард актуальной дискуссии в политических, научных и литературных кругах. Подчеркивая классовое неравенство в стране и социальную нестабильность, музыканты и, главным образом, лидер группы выступали за сохранение культуры рабочего класса, обращаясь в песнях к бытовым и повседневным сюжетам из жизни рабочих. Как отмечает К. Гилдарт³³⁷, подобные мысли совпадали с популярными в то время фильмами, посвященными изображению повседневности и сложностям рабочего класса в Англии – «В субботу вечером, в воскресенье утром» («Saturday Night and Sunday Morning», 1960, реж. Карел Рейш), «Вкус меда» («A Taste of Honey», 1961, реж. Тони Ричардсон), «Такого рода любовь» («A Kind of Loving», 1962, реж. Джон Шлезингер) и «Такова спортивная жизнь» («This Sporting Life», 1963, реж. Линдсей Андерсон). Данные фильмы часто смотрели музыканты группы Рей и Дейв Дэвисы в местном кинотеатре³³⁸. Так, в песне «Where Have All The Good Times Gone» (альбом «The Kink Kontroversy», 1965, Pye Records) рассматривались различия идентичности рабочей молодежи шестидесятых и их родителей, которые являлись представителями рабочего класса довоенной Англии. Музыканты в песне в ностальгическом ключе отмечали, что эти культурные ценности уходят в прошлое, которое представлялось «лучшим

³³⁶ *Baxter-Moore N.* “This Is Where I Belong” – Identity, Social Class, and the Nostalgic Englishness of Ray Davies and the Kinks // *Popular Music and Society*. 2006. Vol. 29. No. 2. P. 145–146.

³³⁷ *Gildart K.* Op. cit. P. 130.

³³⁸ Об этом упоминают сам Рей Дэвис в автобиографии и биограф группы Роб Йованович: *Davies R.* *Americana. The Kinks, the Road and the Perfect Riff*. L., 2013. P. 43; *Jovanovic R.* Op. cit. P. 40–41.

временем»: «Ma and Pa look back at all the things they used to do / Didn't have no money and they always told the truth / [...] / Won't you tell me / Where have all the good times gone?» («Мама и папа оглядываются назад на все то, к чему они привыкли / Не было такого, чтобы не было денег, и они всегда говорили правду / [...] / Не скажете ли вы мне, / Куда ушли эти хорошие времена?»).

Отдельно следует отметить интерес музыкантами группы к теме городских бедных кварталов. Так, в песне «Dead End Street» (альбом «The Kink Kontroversy», 1965, Pye Records) были представлены картины в духе соцреализма о плачевной жизни безработных, которые из-за долгов вынуждены вести нищенский образ жизни:

There's a crack up in the ceiling,
And the kitchen sink is leaking.
Out of work and got no money,
A Sunday joint of bread and honey.

Вот дыра в потолке,
Умывальник на кухне протекает.
Денег нет, работать негде,
В воскресенье – надежда на
заработок³³⁹.

What are we living for?
Two-roomed apartment on the second floor.
No money coming in,
The rent collector's knocking, trying to get
in.

Зачем мы все живем?
Две комнаты на втором этаже.
Совершенно нет денег,
Владелец комнаты стучится,
хочет войти.

Биограф Рея Дэвиса отмечает, что выход сингла «Dead End Street» (ноябрь 1966 года) совпал с трагедией в Аберфан (Южный Уэльс), произошедшей 21 октября 1966 года, когда в считанные минуты тонны отработанных шахтовых пород накрыл деревню³⁴⁰. Угольно-промышленный регион Южного Уэльса был символом викторианско-эдвардианской культуры рабочего класса, в связи с чем

³³⁹ «Bread and honey» (англ.) – сленговое обозначение денег.

³⁴⁰ *Kitts T. M. Ray Davies: Not Like Everybody Else. L., 2008. P. 75.*

трагедия вызвала большой резонанс в индустриальных регионах Великобритании³⁴¹. Дэвис позже указывал на то, что в контексте произошедшего песня должна была обратить внимание на существовавшие еще с довоенного времени проблемы британских рабочих, связанные, с одной стороны, с катастрофическим жилищным положением и плачевным социальным обеспечением промышленных регионов; с другой – с викторианской индустриальной культурой и традициями, которые во многом уже выглядели анахронизмом в 1960-е годы³⁴².

Увлечение исключительно британской тематикой и обыгрывание «английскости» в творчестве «The Kinks» усилилось после конфликта на телестудии в Лос-Анджелесе во время американского турне в июне 1965 года и последующих за ними разногласий с представителями Американской федерации музыкантов (American Federation of Musicians³⁴³). Недовольство американских музыкантов наплывом британских рок-групп в США и их чрезвычайной популярностью у местной аудитории вызывало постоянные конфликты, и ситуация с «The Kinks» стала апогеем в череде этих столкновений. В результате по инициативе Американской федерации музыкантов участников группы объявили персонами нон грата и запретили выступать в США в течение последующих четырех лет³⁴⁴.

Этот случай вынудил «The Kinks» переориентироваться полностью на британский музыкальный рынок, который к середине 1960-х годов претерпевал существенные изменения: появились новые каналы дистрибуции; расширилось количество рекорд-компаний, уже независимых от издательских домов, которые на протяжении 1940-х и 1950-х годов стали центрами звукозаписывающей

³⁴¹ *McLean I.* On Moles and Habits of Birds: The Unpolitics of Aberfan // *Twentieth Century British History*. 1997. Vol. 8. No. 3. P. 285–309.

³⁴² *Hinman D.* *The Kinks: All Day and All of the Night. Day by Day Concerts, Recordings, and Broadcasts, 1961–1996.* San Francisco, 2004. P. 75.

³⁴³ Американская Федерация музыки (American Federation of Musicians) – профсоюз музыкантов США и Канады, целью которого является защита авторских прав музыкантов, обеспечение их социальными пособиями и пенсиями, т.д. Официальный сайт: American Federation of Musicians [Электронный ресурс]. 2014. Режим доступа: <http://www.afm.org/>.

³⁴⁴ *Davies R.* *Americana. The Kinks, the Road and the Perfect Riff.* P. 48–49.

индустрии; был снят ряд запретов на трансляцию рок-музыки на телевидении BBC. К 1966 году «The Kinks» потеряли существенную часть своей трансатлантической аудитории, в то время как, «The Beatles» и «The Rolling Stones» оказались одними из наиболее популярных групп в США. Как отмечает биограф группы Джон Сэвэдж, музыканты провели более года, записывая песни на низкобюджетной арендной студии, не зная, когда и в каком формате их лейбл «Pye Records» выпустит эти записи³⁴⁵. Рей Дэвис, как и другие музыканты, нередко отмечали, что инцидент в США стал причиной переориентации исключительно на британскую тематику³⁴⁶.

Музыканты стали во многом ориентироваться на образы викторианской эпохи, иронично обыгрывая на сцене британскую чопорность и почтительность, что вызвало живой интерес у британской публики³⁴⁷. Так, в песне «A Well Respected Man» (1965) музыканты обращались к тематике классового социального разграничения в британском обществе, высмеивая традиционные ценности и образ жизни высшего и среднего классов:

And he likes his own backyard,	И он любит собственный задний двор,
And he likes his fags the best,	И он любит свою скучную работу,
'cause he's better than the rest,	Потому что она лучше, чем отдых,
And his own sweat smells the best,	И его собственный пот пахнет лучше других,
And he hopes to grab his father's loot,	И он надеется получить наследство,
When Pater passes on.	Когда его отец умрет.

³⁴⁵ *Savage J.* The Kinks. The Official Biography. P. 63.

³⁴⁶ You Really Got Me – The Story of the Kinks [Электронный ресурс]: документальный фильм / Directed by Austen Taylor. [L.], 2007. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:42:16–00:43:56; Interview with Dave Davies by Norrie Drummond // New Musical Express. 1966. 8 April. P. 6–7; Interview with Ray Davies by Keith Altham // New Musical Express. 1967. 20 May. P. 3–4; Interview with Peter Quaife // Melody Maker. 1967. 27 May. P. 5.

³⁴⁷ *Bickford R.* Top-pop Kinks // Daily Mail. 1964. 8 September. P. 3.

Исследуя тематику и эстетику довоенной Англии, музыканты также обратились к стилистике английских денди, с особым пиететом подчеркивая модные тенденции Великобритании конца XIX – начала XX веков (сингл «Dedicated Follower of Fashion», вышедший в 1966 году). Исследователь Майкл Краус указывает, что Дэвис продолжал традицию английского искусства романтизма XIX века с присущим ему вниманием к деталям, идеализацией, подчеркнутым идеализмом и чувственностью³⁴⁸. Обе песни были исполнены в стилистике поздневикторианской эстрадной музыки, которая была особенно популярна среди английских рабочих. После выхода сингла британская музыкальная пресса писала³⁴⁹ о невероятной его схожести с «довоенными песенками», назвав группу «Квartetом Джорджа Формби»³⁵⁰. Вышедший в 1966 году сингл «Sunny Afternoon» был написан с интенцией создать новую английскую народную песню, которая могла бы понравиться старшему поколению. Р. Дэвис отмечал: «Я не исключал старшее поколение из нашей аудитории. Я написал эту песню, главным образом, для своей семьи, поскольку я вырос в таком месте, где все пели и любили музыку»³⁵¹.

Вышедший в мае 1967 года сингл «Waterloo Sunset», занявший сразу 2-е место в UK Single Chart³⁵², а затем альбом «Something Else by The Kinks» (сентябрь 1967), существенно отличались от предыдущих работ группы и в тематическом аспекте были гораздо более «английскими». Альбом включал 13 песен, содержащих зарисовки современного состояния британского общества, проблему нарастающей безработицы и отсутствие социальной стабильности (как, например, песни «Harry Rag», «Situation Vacant» или «Tin Soldier Man»); бытовые ситуации (как, например, «End Of The Season» или «Lazy Old Sun»), а также

³⁴⁸ Krause M. J. The Greatest Rock Star of the 19th Century: Ray Davies, Romanticism, and the Art of Being English // Popular Music and Society. 2006. Vol. 29. No. 1. P. 201–212.

³⁴⁹ Jovanovic R. Op. cit. P. 111.

³⁵⁰ Джордж Формби – популярный актер, автор-исполнитель и комедиант, получивший наибольшую известность в 1930–1940-е годы.

³⁵¹ Jovanovic R. Op. cit. P. 114.

³⁵² Waterloo Sunset // UK Singles Chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.officialcharts.com/archive-chart/_/1/1967-05-27/.

воспоминания из личного прошлого музыкантов, помещенные в общекультурный контекст (как, например «David Watts», «Funny Face» или «No Return»). Песня «Afternoon Tea» прославляла традиции старой Англии, а точнее – культуру чаепития, выступая за сохранение старых английских чайных кафе. В песне «Autumn Almanac»³⁵³, с одной стороны, были представлены зарисовки из жизни рассказчика, память о которых он желает сохранить, – встречи соседей по пятницам, просмотр футбола, пикники на фоне осенних пейзажей. С другой стороны, прославлялась локальная идентичность музыкантов и традиции, что получило отклик у аудитории группы. Так, например, песня стала одной из самых популярных в рамках концертных выступлений, прошедших после выпуска альбома в 1967 году³⁵⁴. Ключевой песней альбома являлась «Waterloo Sunset»³⁵⁵, в которой изображался повседневный Лондон с его шумом и суетой, за которым с ностальгическими нотками наблюдал главный герой. Как отмечает М. Краус³⁵⁶, в песне повторялась литературная тенденция начала XX века о дегуманизации современности – рассказчик не желал быть частью этого мира, где «огни такси светят так ярко» («taxi light shines so bright»), стремясь найти убежище в природном мире: «As long as I gaze on Waterloo sunset, / I am in paradise» («Пока я созерцаю закат на Ватерлоо, / Я в раю»). Название и атмосфера песни отсылали к известной военной драме «Мост Ватерлоо» («Waterloo Bridge», 1940, реж. Мервин Лерой) с Вивьен Ли и Робертом Тейлором в главных ролях. В фильме повествовалось о событиях периода Первой мировой войны, а знакомство главных героев состоялось во время бомбежки Лондона на мосту Ватерлоо. «The Kinks», рассказывая о современном Лондоне шестидесятых, параллельно стремились описать атмосферу Лондона начала XX века. Песня была написана простым повседневным языком, как отмечал журналист британского

³⁵³ Песня «Autumn Almanac» была издана в качестве сингла в октябре 1967 года.

³⁵⁴ *Savage J.* The Kinks. The Official Biography. P. 86–87.

³⁵⁵ Песня названа в честь моста Ватерлоо, расположенного в Лондоне и соединяющего южный район Ламбет с центральным районом Вестминстер.

³⁵⁶ *Kraus M. J.* Op. cit. P. 203.

еженедельника «New Musical Express», «в песне тот же язык, которым вы разговариваете за ежедневной чашкой чая»³⁵⁷.

Музыкальные критики сравнивали песни группы со старыми записями музыкантов с Дэнмарк-Стрит (Danmark Street)³⁵⁸, которая была лондонским аналогом нью-йоркской Тин Пэн Элли (Tin Pan Alley) и где записывались все основные популярные хиты в 1920–1930-е годы. Журналисты также нередко указывали, что «The Kinks» воспроизводили атмосферу эстрадных выступлений в пабах рабочего Лондона и северных индустриальных городов Англии, в которых по субботам в домашней атмосфере выступали местные музыкальные группы, исполняя песни своих бабушек и дедушек³⁵⁹. Нередко такие выступления сопровождалось коллективным пением, импровизациями и шутками. В мемуарах Р. Дэвис отмечает: «Застряв в Англии, я всего лишь хотел писать для нашей публики. [...] я не боялся провала, как многие мои современники. У меня было навязчивое желание сделать что-то другое. [...] Я хотел написать что-то, что можно было бы петь в пабах»³⁶⁰.

В целом, в альбоме создавался образ скучающего лондонского прохожего, что послужило характеристикой песен «The Kinks» в музыкальной критике через понятие «лондонскость» («London-ness»)³⁶¹ – человека из толпы, обладавшего острой наблюдательностью и описывавшего в сатирической форме настоящее британского общества с акцентом на особенностях национального колорита. По итогам проведенных в марте–июне 2015 года интервью с жителями Лондона и электронного анкетирования слушатели подтверждают эту мысль, отмечая, что разговор о Британии на близком каждому британцу языке, с отсылками к известным местам, литературным героям и историческим сюжетам оказался чрезвычайно актуальным³⁶². Один из респондентов вспоминает: «В 1967 году я

³⁵⁷ Jovanovic R. Op. cit. P. 139.

³⁵⁸ Altham K. Kinks Don't Mind "Formby Quartet" Tag // New Musical Express. 1966. 18 March. P. 3.

³⁵⁹ Davies R. X-Ray: An Unauthorized Autobiography. Woodstock, NY, 1994. P. 340.

³⁶⁰ Jovanovic R. Op. cit. P. 113.

³⁶¹ Baxter-Moore N. Op. cit. P. 153.

³⁶² Электронное анкетирование, Великобритания, 2015 год (Колесник А. С.).

работала в Сомерсет-хаус, который расположен совсем рядом с мостом Ватерлоо. Песня “Waterloo Sunset” была очень популярна тем летом и каждый день, возвращаясь с работы, ее можно было услышать повсюду. Вообще тогда “The Kinks” заговорили о простых семейных ценностях и семейной истории, которая, по сути, была историей Британии, что на фоне истерии по поводу “The Beatles” и “The Rolling Stones” выглядело по-настоящему близким и важным каждому англичанину» (женщина, афробританка, 68 лет, живет с рождения в Лондоне)³⁶³.

Сложности с лейблом «Pye Records» после инцидента в США привели к тому, что «Something Else by The Kinks» стал первым альбомом группы, сделанным полностью самостоятельно гитаристом и лидером группы Р. Дэвисом без поддержки американского музыкального продюсера Шела Тэлми, с которым музыканты сотрудничали при записи первых четырех альбомов. Музыкальная составляющая большинства песен альбома, представляла мелодичный бит в подчеркнутой стилистике конца 1950-х – начала 1960-х годов. Дж. Сэвэдж в биографии «The Kinks» приводит интервью гитариста группы Дейва Дэвиса о записи песни «Waterloo Sunset»: «Мы потратили много времени, пытаясь найти разное звучание гитары, чтобы создать какую-то уникальную атмосферу на записи. В конце концов, мы начали использовать ленту задержки [*tape-delay*], создавая эффект эхо, но это звучало по-новому, поскольку никто не делал этого с 1950-х»³⁶⁴.

В условиях недоступности американского рынка, с одной стороны, и отсутствия «контроля» со стороны рекорд-лейбла за процессом записи, с другой, лидер группы Р. Дэвис, как уже отмечалось, ориентировавшийся в работе над первыми альбомами в значительной степени на музыкальную стилистику американского блюза, повернулся к традициям английского мюзик-холла. Музыковеды Энди Беннет и Джон Страттон отмечают, что традиция мюзик-холла, появившегося в викторианский период и получившего распространение в эдвардианское время, была непрерывной и активно адаптировалась английскими

³⁶³ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

³⁶⁴ *Savage J. The Kinks. The Official Biography. P. 87.*

эстрадными музыкантами в течение первой половины XX века³⁶⁵. Вместе с тем, мюзик-холл уже в середине XIX века стал наиболее популярным у английской рабочей аудитории³⁶⁶. На волне фолк-возрождения в 1950-е годы молодые певцы и исполнители использовали стиль мюзик-холла, включая в свой репертуар и более традиционные элементы английской народной песни³⁶⁷. Мюзик-холл был заново «открыт» в британской популярной культуре в середине 1960-х годов в качестве знаковой составляющей культурной традиции страны. Следует отметить, что попытки «восстановить» мюзик-холл предпринимались не только музыкантами. Так, английский писатель и журналист Колин Маккинс в 1967 году выпустил работу «Sweet Saturday Night», посвященную истории английского мюзик-холла с середины XIX века по 1920-е годы³⁶⁸. Помимо подробного описания самой стилистики и традиции автор противопоставлял мюзик-холл американской массовой культуре, призывая к поиску аутентичности британской культуры в условиях ее американизации. В опубликованном шестью годами ранее сборнике журналистских заметок Маккинс утверждал, что «еще сорок лет назад английская песня об английской жизни звучала задорно в мюзик-холлах. С тех пор новые американские музыкальные идиомы [...] “заболотили” наши собственные песенки»³⁶⁹.

Следует отметить, что в 1967 году также вышли ставшие чрезвычайно популярными альбомы группы «The Beatles» «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», группы «The Who» «The Who Sell Out» и группы «Cream» «Disraeli Gears», которые включали в себя элементы традиционной городской песни и английского мюзик-холла. «The Kinks» в этом отношении не были первооткрывателями данной традиции. Несмотря на это, музыканты группы восприняли не только

³⁶⁵ Bennett A., Stratton J. Introduction // Britpop and the English Music Tradition / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. Aldershot, 2010. P. 1–2.

³⁶⁶ Russell D. Popular Music in England 1840–1914: A Social History. Manchester; N. Y., 1997. P. 105–107.

³⁶⁷ Kynaston D. Modernity Britain. A Shake of the Dice, 1959–62. L.; New Delhi; N. Y.; Sydney, 2014. P. 24.

³⁶⁸ MacInnes C. Sweet Saturday Night. L., 1967.

³⁶⁹ MacInnes C. Young England, Half English. L., 1961. P. 14.

внешнее содержание мюзик-холла, но и музыкальную стилистику и тематику. Это обусловило появление характерной сценической одежды (шляпы, банты, воротнички из рюша, яркие деловые костюмы, стилизованные под 1920-е годы³⁷⁰), декораций и театрализованное поведение во время выступлений, а также изменение содержания текстов: произошла переориентация с любовных сюжетов, характерных для рок-н-ролла, к повседневным и социальным сюжетам, характерным для мюзик-холла. Р. Дэвис следующим образом обосновывал эти изменения: «Популярная музыка простая, она должны быть понятна людям. [...] Мы обратились к насущным проблемам, маленькой Англии, ее жителям так, чтобы они узнали себя, почувствовали себя англичанами»³⁷¹.

В оформлении обложки альбома «Something Else by the Kinks», подготовленной лейблом «Pye Records», обыгрывались британские национальные стереотипы. Обложка включала надпись на оборотной стороне пластинки: «Добро пожаловать в Дэвисленд, где все немного чудоковатые [*kinklings*] в волшебной стране чудаков [*Kinkdom*] носят крошечные черные котелки, обувь для регби, военную форму, пьют полпинты битера, носят шляпы для крикета и ездят на маленьких поездах в метро»³⁷². По словам Р. Дэвиса, «такой английский стиль жизни вдруг стал очень узнаваемым»³⁷³. Примечательно, что подобная интенция музыкантов артикулировалась в конце 1960-х годов и британским национальным телевидением BBC. Переориентация BBC на трансляцию типичных и легко узнаваемых сюжетов британской истории и культуры с целью ограничения

³⁷⁰ Например, выступление группы с песней «Autumn Almanac» на передаче «Top of the Pops», первом национальном видео-хит-параде, транслируемом BBC, в ноябре 1967 года: The Kinks Autumn Almanac // The Kinks Live Kronology [Электронный ресурс]: сб. видеозаписей. [L.], 2009. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 01:14:30–01:17:24. См. также промо-ролик сингла «Sunny Afternoon»: Sunny Afternoon // Там же. Фрагмент: 01:00:13–01:03:34.

³⁷¹ Interview with Ray Davies // You Really Got Me – The Story of the Kinks [Электронный ресурс]: документальный фильм / Directed by Austen Taylor. [L.], 2007. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:42:16–00:43:56.

³⁷² «Welcome to Daviesland, Where all the little kinklings in the magic Kinkdom wear tiny black bowlers, rugby boots, soldier suits, drink half pints of bitter, carry cricket hats and ride in little Tube trains» (англ.).

³⁷³ Interview with Ray Davies // You Really Got Me – The Story of the Kinks [Электронный ресурс]: документальный фильм / Directed by Austen Taylor. [L.], 2007. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:43:56–00:45:22.

количества американской музыки в радио- и телеэфирах, как отмечает Р. Коллс, стала одной из главных задач британского телевидения конца 1960-х годов³⁷⁴.

Несмотря на значительный успех нескольких песен в национальном чарте (прежде всего, «Waterloo Sunset», «Autumn Almanac» и «Dead End Street», которые снова привлекли внимание национальной аудитории к группе³⁷⁵), продажи альбома в Англии не были особо активными, однако музыкальные критики «оценили его иронию и сарказм»³⁷⁶. Тем не менее, концертный тур в поддержку альбома был весьма успешным, особенно в рабочих северном и северо-западном регионах страны, что, как указывает Дж. Сэвэдж, было связано с яркими и эмоциональными концертными выступлениями группы³⁷⁷.

2.2.2. Обращение к национальной истории и культурной традиции

В ноябре 1968 года «The Kinks» выпустили первый концептуальный альбом³⁷⁸ «The Kinks Are the Village Green Preservation Society», изданный лейблом «Pye Records», с которым группа продолжила сотрудничать. В альбоме не создавалось единого повествования, песни же были связаны общей проблемной тематикой и музыкальной стилистикой. Основной темой альбома оказались две взаимосвязанные концепции памяти и сохранения³⁷⁹, развивавшие идеи предыдущего диска, а также примыкавшие к ним дихотомия искусственного

³⁷⁴ Colls R. Op. cit. P. 302–304.

³⁷⁵ Heylin C. All the Madmen. Barret, Bowie, Drake, Pink Floyd, the Kinks, the Who & A Journey to the Dark Side of English Rock. L., 2012. P. 29.

³⁷⁶ Marten N., Hudson J. The Kinks. Well Respected Men. Rochester, 1996. P. 81.

³⁷⁷ Savage J. The Kinks. The Official Biography. P. 87.

³⁷⁸ Термин «концептуальный альбом», вошедший в употребление после появления альбома «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» группы «The Beatles», – это альбом, в котором все представленные композиции объединены общей идеей: музыкальной, композиционной, повествовательной, текстуальной. За ним последовали альбомы группы «The Who» «The Who Sell Out» и группы «Cream» «Disraeli Gears».

³⁷⁹ См., например песни: «The Village Green Preservation Society», «People Take Pictures of Each Other», «Picture Book», «Do You Remember Walter?», «All Of My Friends Were There», «Village Green», «Last of the Steam-Powered Trains».

и натурального³⁸⁰, времени и безвременья³⁸¹. Осмысление подобных философских тем происходило на фоне простых зарисовок из жизни среднестатистического британца, представителя рабочего класса. Полностью отойдя в рамках данного альбома от воспроизводства паттернов блюза и рок-н-ролла и игнорируя музыкальную стилистику популярного на тот момент психоделического рока, «The Kinks» построили свою работу на традиции английского мюзик-холла и британской эстрады 1940-х годов³⁸². Такая стилистическая мобильность и переориентация на легко узнаваемую и считываемую в Англии музыкальную традицию определила и тематическую трансформацию песен «The Kinks», которые полностью были ориентированы на описание современных социальных проблем. Национальное прошлое стало элементом такого описания, ключевое место в котором заняло «изучение» британских культурных традиций.

В программной песне альбома «The Village Green Preservation Society», изобиловавшей отсылками к антикварной английской культуре и типично английским персонажам («We are the Sherlock Holmes English speaking vernacular. / Help save fu Manchu³⁸³, Moriarty and Dracula» – «Мы – Шерлока Холмса англоговорящий народ. / Помогаем спасти Фу Манчу, Мориарти и Дракулу»), артикулировался призыв к сохранению прошлого (что также неоднократно подчеркивалось Р. Дэвисом в разных интервью³⁸⁴):

We are the Village Green Preservation Society.
 God save Donald Duck, Vaudeville and Variety.
 We are the Desperate Dan Appreciation Society.
 God save strawberry jam and all the different varieties.

³⁸⁰ См., например, песни: «Animal Farm», «Village Green».

³⁸¹ См., например, песни: «Big Sky», «Sitting By the Riverside».

³⁸² Schwartz R. Op. cit. P. 130.

³⁸³ Фу Манчу – литературный персонаж, созданный английским писателем Саксом Ромером. Как Мориарти и Дракула, Фу Манчу является известным героем в британской популярной культуре.

³⁸⁴ Например, из интервью Рея Дэвиса в 1969 году: «Все, о чем идет речь в песне, я хотел бы видеть сохранившимся»: Miller A. The Kinks Are the Village Green Preservation Society. L., 2003. P. 48. См. также интервью с гитаристом Дейвом Дэвисом: Interview with Dave Davies by Richard Green // New Musical Express. 1968. 3 August. P. 7.

We are the skyscraper condemnation affiliate.
God save Tudor houses, antique tables and billiards.

Preserving the old ways from being abused,
Protecting the new ways for me and for you,
What more can we do.

...

Мы – это Общество спасения Вилледж-Грин.
Боже, храни Дональда Дака, водевиль и варьете.
Мы – общество обожателей Отчаянного Дэна³⁸⁵.
Боже, храни клубничный джем и все его другие сорта.

Мы – это небоскребов осуждения отделение.
Боже, храни тюдоровские домики, антикварные столы и бильярд.

Сохраняя старое от уничтожения,
Защищаем новое для тебя и меня.
Что еще мы можем сделать.

Проблематика сохранения прошлого, как отмечает Б. Фолк, являлась базовой темой мюзик-холла, где прошлое существовало «в царстве воображения и памяти [...], изображенное в виде вечно “зеленого и приятного пространства”»³⁸⁶. Эту модель последовательно воспроизводили «The Kinks» в рамках альбома «The Kinks Are the Village Green Preservation Society», высказываясь за сохранение британских традиций, языка и викторианской лондонской архитектуры или же обращаясь к красотам британских деревень. Бас-

³⁸⁵ Отчаянный Дэн – известный персонаж английских комиксов, появившийся в 1930-е годы.

³⁸⁶ *Faulk B. J. Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture. Athens, OH, 2004. P. 48.*

гитарист группы Пит Куэйф также указывал на важность сохранения традиционных британских ценностей: «“The Kinks” всем коллективом согласны, что английский воскресный обед – это настоящее воплощение рая»³⁸⁷.

Данная тематика отсылала к политике новой городской застройки и городского планирования послевоенной Британии, в результате которых происходил снос старых викторианских домов. Проблема городского планирования стала актуальной к концу 1960-х годов и, как отмечает социолог Майкл Лапро, вызвала волну протеста со стороны британского общества³⁸⁸. В мемуарах гитарист «The Kinks» Д. Дэвис описывал свое недовольство новой архитектурной политикой в Англии: «Когда вы всматриваетесь в нынешнюю ужасную архитектуру Англии, это служит постоянным напоминанием о том, какой бездумной и наивной была послевоенная Британия. Они разрушили прекрасные викторианские таунхаусы по всему Лондону и заменили их холодными, уродливыми офисными блоками; они “урезали” красивую сельскую местность, чтобы построить больше дорог»³⁸⁹. В целостном повествовании альбома «The Kinks Are the Village Green Preservation Society» рисовались пасторальные картины британской деревни (песня «Animal Farm»), а сама «Village Green» являлась утопическим общественным пространством, призванным воссоединить человека и природу (что в том числе, отражено и на обложке альбома с изображением британских пасторальных пейзажей).

Второй основной темой альбома стала проблематика памяти и воспоминаний, представленная через сентиментальное обыгрывание сюжетов из личного и национального прошлого. Так, в песне «Do You Remember Walter?» Дэвис постоянно возвращался к ценности воспоминаний, указывая на то, что сущность настоящего базируется на прошлом: «Yes people often change / But memories of people can remain» («Да, люди часто меняются, / Но воспоминания о

³⁸⁷ Lake S. The Kinks: Muswell's Hillbilly Satirists // Melody Maker. 1974. 26 January. P. 25.

³⁸⁸ Lupro M. M. Preserving the Old Ways, Protecting the New: Post-War British Urban Planning in The Kinks Are the Village Green Preservation Society // Popular Music and Society. 2006. Vol. 29. No. 2. P. 190–192.

³⁸⁹ Davies D. Kink, An Autobiography. L., 1996. P. 107.

них остаются»). Апелляция к теплым воспоминаниям о семье присутствовала в песнях «Picture Book» и «People Take Pictures of Each Other», при исполнении которых на концертах во время тура по Англии в 1968 году Р. Дэвис предлагал слушателям актуализировать воспоминания о собственных семьях³⁹⁰. Связанная с воспоминаниями тематика фотографий и фотографирования как желания запечатлеть и сохранить настоящее обыгрывалась в обеих песнях. Если в «Picture Book» говорилось о семейных фото-архивах и счастливых невинных фотографиях времен детства – «о тех днях, когда вы были счастливы, очень давно» («those days when you were happy, a long time ago»), то в «People Take Pictures of Each Other» фотография стала центральным инструментом сохранения настоящего и вместе с этим она давала понять невозможность восстановить прошлое: «People take pictures of each other / And the moment to last them for ever» («Люди фотографируют друг друга, / И это – миг, чтобы сохранить их навечно»). В то же время прошлое осознавалось как нечто ушедшее, то, что вернуть уже невозможно и, в общем-то, не нужно. Прошлое может напоминать о величии ушедших эпох, но оно не более чем артефакт, подобно викторианскому локомотиву из песни «Last of the Steam-Powered Trains», который был «великим символом прогресса, а в настоящее время является музейным экспонатом»³⁹¹. К. Гилдарт отмечает, что «песня была написана в контексте драматических сокращений в британской железной дороге и замещения в поездах паровых двигателей дизельными»³⁹², что стало причиной закрытия целых железнодорожных участков в Великобритании. В целом же, несмотря на нечастое присутствие в текстах песен прямых отсылок к конкретным событиям или персонажам прошлого, музыкантами группы активно перерабатывалась культурная традиция викторианской и эдвардианской Англии, прежде всего, музыкальная.

³⁹⁰ *Savage J.* The Kinks. The Official Biography. P. 101.

³⁹¹ *Jovanovic R.* Op. cit. P. 150.

³⁹² *Gildart K.* Op. cit. P. 140.

Одной из главных особенностей альбома являлось то, что каждая песня в нем представляла собой своеобразный «звуковой монолог». Музыковед Энди Миллер характеризует такую структуру песни особым акцентом на фигуре исполнителя, когда «каждый инструмент и нюансы производства подчинены словам песни и вокалу»³⁹³. «The Kinks» в этом альбоме не просто ссылались на мюзик-холл, но воссоздавали его «за счет намеренно узкого музыкального диапазона и подчеркнуто выдвинутого на первый план вокала»³⁹⁴, оттененного хором. Стилизация также касалась и манеры исполнения. Так, в финальной части песни «Picture Book» была представлена водевильная манера исполнения (крунинг³⁹⁵) с фразами «Scooby Dooby Doo» или «yeall yeah yeah», хорошо знакомыми слушателям по эстрадным номерам 1920–1930-х годов³⁹⁶. Следует отметить, что культура выступлений в стиле мюзик-холла к 1960-х годам сохраняла особое значение для британских рабочих, особенно старшего поколения, поскольку именно эта музыка зачастую исполнялась в местных пабах или же на семейных встречах. Один из респондентов указывает: «Я всегда больше любил тяжелый рок, “Deep Purple”, “Led Zeppelin”, “Black Sabbath”, но многие мои знакомые, а тем более, родители, с большим уважением относились к “The Kinks” особенно из-за всей их стилизации под мюзик-холл. В этом было много ностальгии по старой Англии. Родители говорили, что именно такая музыка была во времена их молодости» (мужчина, англичанин, 69 лет, живет с рождения в Лондоне)³⁹⁷. Другой респондент также указывает: «Я не особо увлекалась популярной музыкой, хотя, конечно, в молодости покупала синглы “The Beatles” и ходила на дискотеки. “The Kinks” я помню по песне “You Really Got Me”, потом они стали

³⁹³ Miller A. Op. cit. P. 54.

³⁹⁴ Thompson G. Please Please Me. Sixties British Pop, Inside Out. Oxford, 2008. P. 51.

³⁹⁵ Характерными особенностями «крунинга» являются непринужденное звукоизвлечение, повествовательная и элегантная подача материала, присказки и имитация разговора в паузах между куплетами. Очень важна тембральная насыщенность голоса. Это, прежде всего, относится к американским свинговым исполнителям: Бинг Кросби, Энди Уильямс, Тони Беннетт, др.

³⁹⁶ Faulk B. J. Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture. P. 58.

³⁹⁷ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

петь более серьезные песни, о политике и американизации, но звучали они очень по-английски. Мои родители, кстати, относились к ним гораздо лучше, чем к “The Beatles”, они считали их более серьезными» (женщина, англичанка, 70 лет, живет с рождения в Лидсе)³⁹⁸. Еще один респондент отмечает: «Я была еще маленькой в шестидесятые, но когда я стала подростком и стала слушать музыку, могу сказать, что “The Kinks”, хоть и не были уже популярны в семидесятые, однозначно расценивались как очень английская группа. При упоминании о “The Kinks”, даже если человек ее не слышал, сразу становилось понятно, что речь идет о четырех парнях в шляпах, играющих стилизованную под тридцатые и сороковые музыку» (женщина, англичанка, 57 лет, живет с рождения в Лондоне)³⁹⁹.

В музыкальной составляющей альбома «The Village Green Preservation Society» акустическая гитара занимала такое же место, как и электрогитара, что существенно отличало данную работу «The Kinks», во-первых, от своих предыдущих записей, во-вторых, от громкого, усиленного и уже утяжеленного звучания британских блюз-рок-групп. Вместе с тем, во многих песнях лидирующим инструментом выступали клавишные инструменты (прежде всего, меллотрон), что, по замечанию музыковеда Дэйва Лэнга, также являлось одной из базовых характеристик мюзик-холла. Набор музыкальных инструментов был расширен, прежде всего, за счет включения духовой секции, что изменяло структуру песни⁴⁰⁰. Песни отличались простотой и запоминающейся мажорной тональностью в стилистике раннего мюзик-холла. Музыковед Джон Страттон указывает, что «[...] “The Kinks” возрождали традицию мюзик-холла в нескольких направлениях: [...] в музыкальной форме использовались нетрадиционные рок-инструменты, такие как туба и казуу; они комбинировали разные музыкальные стили, такие как регтайм и хонки-тонк для создания разных

³⁹⁸ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

³⁹⁹ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁴⁰⁰ *Laing D. Music Hall and the Commercialization of English Popular Music // Britpop and the English Music Tradition / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. Aldershot, 2010. P. 20.*

музыкальных уровней; они обращались к остроумной и хитрой игре слов»⁴⁰¹. Три песни, которые открывали альбом («The Village Green Preservation Society», «Do You Remember Walter?», «Picture Book»), также стали прецедентом звукозаписи без использования преимуществ оборудования современной студии. И если во время записи предыдущего альбома музыканты были вынуждены арендовать низкобюджетную студию, в случае с «The Kinks Are the Village Green Preservation Society» это был сознательный шаг⁴⁰². Песни представляли собой «голые сырые записи», без особого звукового усиления или многоканального способа звукозаписи (*multi-tracking*). Р. Дэвис настаивал в интервью, что такое «скелетное» звучание записи – именно то, к чему он стремился. Он также предположил, что запись должна была быть ориентирована на меньшее сообщество, а не массовую аудиторию⁴⁰³. Такая идентификация, по словам гитариста Д. Дэвиса, с мюзик-холлом предоставила «The Kinks» символический ресурс, который помог ему выделить их музыку на фоне других британских рок-команд: не только популярных «The Beatles» и «The Rolling Stones», но и таких блюз-рок-групп, как «Cream» и «Fleetwood Mac», ориентированных на импровизацию, а также экспериментальной и свободной в музыкальном отношении группы «Pink Floyd», которая быстро перемещалась с позиции культового коллектива среди небольшой группы меломанов на позицию популярной группы среди массовой аудитории⁴⁰⁴.

В музыкальную текстуру альбома также были вплетены вставки из британских народных песен. «The Kinks», по словам самих музыкантов, включали в свою музыку элементы фолка, ориентируясь на британских музыкантов и певцов, таких, как Юэн Макколл и Пегги Сигер⁴⁰⁵, пионеров фолк-возрождения пятидесятых, стремившихся сохранить старые традиции британской народной музыки. Примечательно, что активная с середины 1950-х годов политика британского правительства по конструированию пост-имперской нации

⁴⁰¹ Stratton J. *Englishing Popular Music in the 1960s // Britpop and the English Music Tradition* / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. Aldershot, 2010. P. 49.

⁴⁰² Miller A. *Op. cit.* P. 62.

⁴⁰³ *Ibid.* P. 73.

⁴⁰⁴ Davies D. *Op. cit.* P. 173.

⁴⁰⁵ Savage J. *The Kinks. The Official Biography.* P. 108.

к середине 1960-х годов приобрела ориентацию на возрождение британского фольклора и поддержание образа «английскости». В данном случае лейбористское правительство в 1968 году выступило с акцией «I'm Backing Britain», агитируя британцев покупать товары у местных производителей и знакомиться с национальной культурной традицией⁴⁰⁶. Как отмечает историк Саймон Фитэрстоун, возрождение национального танца, национальной кухни, национального юмора и садоводства плотно переплетались и с возрождением национальной музыки⁴⁰⁷. По словам историка Джорджа Мосса, «студенты музыкальных училищ поколения 1950–1960-х годов избавились от комплекса “музыкальной неполноценности”, навязанного европейскими учеными, и были ослеплены скромной английской народной песней»⁴⁰⁸. Британский фольклор стал узнаваемым массовым слушателем. В этой связи ностальгические вербальные и аудиальные образы национального прошлого, представленные музыкантами «The Kinks», оказались особенно актуальными и востребованными национальной аудиторией.

Продолжая практику театрализованных выступлений, «The Kinks» в большей степени представляли слушателям пьесу, разыгранную на сцене⁴⁰⁹, что существенно отличало новые выступления от предыдущих концертов группы, основанных на тактике общения с аудиторией, тесного контакта и нагнетания истерии⁴¹⁰. Такое переключение оптики выступлений способствовало снижению контакта с аудиторией, отсутствию вовлеченности в действия на сцене и в большей степени концентрации на содержимом исполняемой песни и, безусловно,

⁴⁰⁶ Colls R. Op. cit. P. 305.

⁴⁰⁷ Featherstone S. Englishness: Twentieth Century Popular Culture and the Forming of English Identity. Edinburgh, 2009. P. 44–45.

⁴⁰⁸ Mosse G. L. The Nationalization of the Masses. N. Y., 1975. P. 202.

⁴⁰⁹ См., например, промо-ролик песни «Wonderboy», вышедшей в качестве сингла к альбому, для передачи «Top of the Pops» в 1968 году: The Kinks. Wonderboy // A Kink is a Kink [Электронный ресурс]: сб. видеозаписей. [L.], 2008. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 01:19:01–01:20:40.

⁴¹⁰ См., например, исполнение песни «All Day and All of the Night» во время американского тура в 1965 году: The Kinks. All Day and All of the Night // A Kink is a Kink [Электронный ресурс]. [L.], 2008. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 01:48:00–01:48:34.

самых музыкантах. Так, во время концертных выступлений группа приглашала сессионных музыкантов для игры на духовых инструментах, добавляя в звучание песен еще большей театральности⁴¹¹. Для исполнения песни «The Village Green Preservation Society» на телевизионном концерте на BBC в 1973 году вместе с группой играл симфонический оркестр, сыграв в конце композиции музыкальную тему из национального гимна Великобритании⁴¹². Нередко эти выступления сопровождалось рассуждениями музыкантов о британской истории, о ее былом величии в сравнении с актуальным статусом страны на международной арене⁴¹³. Вместе с тем, в рамках концертных выступлений музыканты критиковали нынешнюю внутреннюю и внешнюю политику страны, в ностальгическом ключе отсылая к предыдущим эпохам. Также следует отметить, что «The Kinks» давали концерты преимущественно в кабаре и клубах в основном западного Лондона и северо-западной Англии. К. Гилдарт отмечает, что аудиторией группы в то время была преимущественно рабочая молодежь, которая с большим одобрением относилась к творчеству музыкантов⁴¹⁴.

Безусловно, нельзя говорить о том, что музыканты «воспевали» Британскую империю. Данный образ контрастировал с текущим статусом Британии и являлся, по сути, риторическим приемом для разговора о настоящем. Само музыкальное высказывание «The Kinks» о прошлом содержало несколько смысловых уровней: с одной стороны, демонстрация идиллических образов викторианской Англии

⁴¹¹ См., например: Mister Pleasant at Beat Club. 1967 // The Kinks Live Kronology [Электронный ресурс]: сб. видеозаписей. [L.], 2009. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 01:00:13–01:03:34; The Kinks. Wonderboy, Top of the Pops. 1968 // Там же. Фрагмент: 01:17:26–01:19:00; Waterloo Sunset // You Really Got Me – The Story of the Kinks [Электронный ресурс]: документальный фильм / Directed by Austen Taylor. [L.], 2007. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:33:00–00:39:00; Village Green Preservation Society // Там же. Фрагмент: 00:39:00–00:39:00.

⁴¹² Фильм «The Kinks In Concert», снят в BBC Television Centre 24 января 1973 года. Первый показ по телевидению – 15 марта 1973 года: The Kinks in Concert (BBC). 1973 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bootlegzone.com/album.php?name=19730124§ion=42>.

⁴¹³ The Kinks. You Really Got Me – The Story of the Kinks [Электронный ресурс]: документальный фильм / Directed by Austen Taylor. [L.], 2007. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:33:00–00:39:00.

⁴¹⁴ Gildart K. Op. cit. P. 139.

как мощной и влиятельной мировой державы; с другой – переработка культурной традиции английских рабочих (прежде всего, мюзик-холла). В первом случае музыканты в ностальгическом ключе «вспоминали» империю, критикуя неудачи современных политиков; во втором – через переработку культурной традиции освещали проблемы современных рабочих, причины которых во многом виделись как раз в имперском прошлом.

Альбом был принят музыкальными критиками единодушно положительно как в Великобритании, так и в США, хотя предполагаемого коммерческого успеха он не имел в связи с почти одновременным выходом альбома «The White Album» группы «The Beatles» (7 декабря 1968 года), который сразу же занял 1-е место в национальном хит-параде⁴¹⁵. Однако после издания альбома в 1969 году в США и снятия запрета на организацию и проведение концертов на территории страны «The Kinks» снова начали восприниматься в качестве одной из знаковых британских рок-групп, однако уже не как представители «британского вторжения», а как группа с характерным «британским колоритом»⁴¹⁶. Журналист еженедельника «New Musical Express» Кит Альтэм следующим образом характеризовал альбом: «Бесценный антикварный ум Рея Дэвиса предостерегает нас от забывания тех мелочей, которые так много значили для наших ушедших дней. Это – персональный музей мистеров Дэвисов: альбом значит гораздо больше, чем изначально предполагалось»⁴¹⁷. Вместе с тем, в интервью журналисту еженедельника «Melody Maker» Бобу Даубарну в 1968 году Р. Дэвис объяснял: «Кто-то сказал мне, что “The Kinks” стараются законсервировать историю – нет, мы оглядываемся на историю с тем, чтобы понять, кто мы есть сейчас»⁴¹⁸.

⁴¹⁵ The Beatles (The White Album) // Official Charts [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: [http://www.officialcharts.com/search/albums/the%20beatles%20\(the%20white%20album\)/](http://www.officialcharts.com/search/albums/the%20beatles%20(the%20white%20album)/).

⁴¹⁶ Miller A. Op. cit. P. 95–96.

⁴¹⁷ Jovanovic R. Op. cit. P. 148.

⁴¹⁸ Miller A. Op. cit. P. 46.

В 1967–1968 годах Р. Дэвис параллельно работал на телевидении BBC, записывая музыку для передачи «At the Eleventh Hour»⁴¹⁹. Вышедший в октябре 1969 года второй концептуальный альбом «Arthur, or the Decline and Fall of the British Empire»⁴²⁰ должен был стать часовым музыкальным сопровождением телевизионной драмы, в работе над которой Дэвис сотрудничал с драматургом Джулианом Митчеллом для британской телекомпании «Granada TV». Альбом продолжил тематику критики текущего состояния британского общества, начатую в предыдущих альбомах, но только в еще более специфических и циничных выражениях. Концепция альбома состояла в презентации повествования об истории ветерана Второй мировой войны Артуре Моргане, который вместе со своей женой Розой эмигрировал из Великобритании в Австралию в то время как Британская империя и ее экономическая мощь шли к упадку. В формате единого повествования Артур рассказывает своему сыну о лучшей жизни в Австралии, через которую происходит ироничное описание современной Англии: социальных⁴²¹, экономических⁴²², политических проблем⁴²³ (в частности, отношений Великобритании с США по вопросу Вьетнамской войны). Главный герой альбома жаждал вернуться в викторианские времена, когда Британская империя была одной из самых мощных мировых держав и его жизнь была бы более обеспеченной. Р. Дэвис пояснял: «У нас появилась возможность написать о чем-то, что действительно было нам интересно. Недавняя история Британии, как она пережила войну, как сложилась классовая система и как социальная расслоение подавляет простых людей, которые сделали страну великой»⁴²⁴.

⁴¹⁹ Marten N., Hudson J. The Kinks. Well Respected Men. Rochester, 1996. P. 88.

⁴²⁰ Альбом также получил положительные оценки как в Англии (журналы «New Musical Express», «Disc & Music Echo», еженедельник «Melody Maker»), так и в США (в журналах «Fusion», «The Village Voice» и «Rolling Stone»). Журналист «Rolling Stone» Грэйл Маркус назвал «Arthur or the Decline and Fall of the British Empire» лучшим альбомом 1969 года: The Kinks' Chart Positions // Dave Emlen's Unofficial Kinks Web Site [Электронный ресурс]. 2016. Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/charts.html>.

⁴²¹ См., например, песни: «Yes Sir, No Sir», «Brainwashed».

⁴²² См., например, песни: «She's Bought a Hat Like Princess Marina», «Arthur», «Australia».

⁴²³ См., например, песни: «Some Mother's Son», «Drivin'».

⁴²⁴ Jovanovic R. Op. cit. P. 158.

Д. Симонелли отмечает, что Р. Дэвис умышленно изобразил ностальгию Артура по имперскому прошлому, чтобы сатирически показать все «викторианское»⁴²⁵. Так, заглавный сингл и первая песня альбома «Victoria»⁴²⁶ повествовал о молодом человеке, который желает получить возможность принять участие в экспансии Британской империи. В песне в задорной и сатирической манере рассказывалось о временах викторианской Англии и месте королевы Виктории в массовых представлениях, что специально подчеркивалось во время исполнения этой песни Дэвисом иронией в голосе на словах «Victoria loved them all». Образ Виктории символизировал единство нации и основу патриотизма⁴²⁷, что сатирически воспринималось в условиях послевоенного распада Британской империи, потери военной мощи страны и ее лидирующего положения на международной арене.

Long ago life was clean,
Sex was bad and obscene,
And the rich were so mean,
Stately homes for the lords.
Croquet lawns, village greens.
Victoria was my queen.
Victoria, Victoria, Victoria, Victoria.

Canada to India,
Australia to Cornwall,
Singapore to Hong Kong,
From the West to the East,
From the rich to the poor
Victoria loved them all.
Victoria, Victoria, Victoria, Victoria.

...

...

Раньше жизнь была чище,
Секс считался плохим и
непристойным,

От Канады до Индии,
От Австралии до Корнуолла,
От Сингапура до Гонконга

⁴²⁵ *Simonelli D.* Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s. P. 149.

⁴²⁶ Сингл занял 33 место в британских чартах: Victoria // UK Singles Chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.officialcharts.com/artist/_/kinks/.

⁴²⁷ *Smith M. C.* Warded For Valour. A History of the Victoria Cross and the Evolution of British Heroism. N. Y., 2008. P. 185–186.

Богатые были уважаемы,	От запада до востока,
Величественны дома – для лордов.	От богатых до бедных
Крокет газоны и зеленые деревни.	Виктория любила всех.
Виктория была моей королевой.	Виктория, Виктория, Виктория.
Виктория, Виктория, Виктория.	

Обложка к альбому, подготовленная британским иллюстратором Бобом Лори, содержала несколько вкладок, на одной из которых была изображена королева Виктория с непропорционально большими руками и маленькой головой, держащая дом Артура Моргана, символизируя тем самым строчку «Victoria loved them all». Обширная промо-кампания альбома, которую в 1969 году рекорд-компания «Pye Records» проводила совместно с американским лейблом «Reprise Records» включала также девиз «God Save the Kinks»⁴²⁸ как своеобразную отсылку к британскому гимну и обыгрывание британской культурной традиции. «The VGPS» и «Arthur», релиз которой в США подготовил «Reprise Records», обратили на себя внимание серьезной публики, многие из которых были писателями для журналов новой американской рок-прессы (такие журналы как «Crawdaddy» и «MOJO Navigator»). Музыкальные критики нашли темы Р. Дэвиса о Великобритании интересными и в американском контексте «интригующе экзотичными»⁴²⁹.

Альбом изобилует отсылками к различным сюжетам и личностям национального прошлого: в песнях «Yes Sir, no Sir» и «Some Mother's Son» главный персонаж был перенесен в траншеи Второй мировой войны; в песне «Mr. Churchill Says» Р. Дэвис цитировал отрывки из военных речей премьер-министра Великобритании Уинстона Черчилля «Never was so much owed by so many to so few» («Никогда раньше в истории человеческих конфликтов так много людей не было так многим обязано столь немногим»), «We shall fight on the beaches» («Мы

⁴²⁸ Jovanovic R. Op. cit. P. 163.

⁴²⁹ Miller A. Op. cit. P. 57.

будем сражаться на пляжах»), «This was their finest hour» («Их звездный час»). В песне «She's Bought A Hat Like Princess Marina» музыкант иронично изображал изъяны британского общества через образы принцессы Марины герцогини Кентской («She's bought a hat like Princess Marina's / To wear at all her social affairs» – «Она купила шляпу, как у принцессы Марины, / Чтобы надевать ее на все общественные мероприятия»), которая официально была членом королевской семьи, однако после гибели мужа, принца Георга, во время Второй мировой войны фактически была лишена финансирования, что стало предметом сатирических комментариев британцев⁴³⁰. Так же иронично изображался премьер-министр Великобритании Энтони Иден, с которым связаны провалы во внешней политике страны во второй половине 1950-х годов: «He's bought a hat like Anthony Eden's / Because it makes him feel like a Lord. / But he can't afford a Rolls or a Bentley, / He has to buy a secondhand Ford» («Он купил шляпу, как у Энтони Идена, / Потому что это делает его похожим на лорда. / Но он не может себе позволить Роллс или Бентли, / Он вынужден купить подержанный Форд»). Песня «Shangri-La» была посвящена британской идиллической мечте о собственном доме, в то же время в ней иронично обыгрывались слова Артура о том, что комфортная жизнь среднего класса является пределом его мечтаний: «Now that you've found your paradise, / This is your Kingdom to command. / You can go outside and polish your car / Or sit by the fire in your Shangri-la» («Теперь ты нашел свой рай, / Это – твое Королевство, чтобы править им. / Ты можешь выйти во двор и полировать свою машину, / А можешь сидеть у огня в своем Шангри-ла»). В нескольких интервью Р. Дэвис говорил о том, что источником художественного и тематического содержания альбома стала британская действительность и общие ностальгические настроения в обществе⁴³¹.

В этой связи также следует обратить внимание не только на складывание особого стиля популярной музыки в Великобритании, но и на международное

⁴³⁰ Savage J. The Kinks. The Official Biography. P. 110.

⁴³¹ Marten N., Hudson J. Op. cit. P. 84; Davies R. The Kinks Ray Davies Talks: interviewer Jonathan Cott // Rolling Stone [Электронный ресурс]. 1969. 10 November. Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/misc/articles/rs69.html>.

признание ее «английскости». Вместо того чтобы следовать музыкальной тенденции конца 1960-х годов и ориентироваться на популярный тогда психоделический рок, «The Kinks» стали подчеркнуто островной английской группой, которая пела о «потерянных друзьях, разливном пиве, мотоциклистах, нечестивых ведьмах и летающих кошках»⁴³². Однако «The Kinks», с одной стороны, сумели представить устаревший стиль мюзик-холла в новом свете, определив тем самым свою музыкальную автономию по отношению к американским музыкальным стандартам, а с другой – начать процесс коммерциализации образа самого феномена «английскости»: явно английская тематика способствовала привлечению интереса к группе со стороны американских слушателей. Д. Симонелли отмечает, что общей темой альбома стало «изображение человека, потерянного в пост-имперском XX веке»⁴³³. Критики отмечали ироничность альбома, но в то же время подчеркивали его слишком сильную замкнутость на прошлом: «Arthur – не прогрессивный и полный йоркширского пудинга. [...] текстовое пальто Рея Дэвиса безусловно многокрасочно [...]. В конце концов, он его надевает вот уже четыре года подряд»⁴³⁴.

После выпуска альбома «Arthur, or the Decline and Fall of the British Empire» рекорд-компания «Pye Records» намеревалась официально расторгнуть контракт с группой, если они не выпустят более актуальный материал. Группа смогла вернуться в США, где получила широкую поддержку в любом городе, в который приезжала с концертом⁴³⁵. В результате в 1970 году был выпущен следующий альбом группы «Lola Versus Powerman And The Moneygoround, Part One», тем не менее, общее критическое настроение было сохранено. В рамках данного альбома впервые затрагивалась проблема британского тред-юнионизма и современной индустриальной культуры начала семидесятых (песня «Get Back In Line»), власти

⁴³² *Davies R.* X-Ray: An Unauthorized Autobiography. P. 361.

⁴³³ *Simonelli D.* Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s. P. 149.

⁴³⁴ *Dannis F.* [Rev.] Arthur, or the Decline and Fall of the British Empire // *Oz*. 1969. No. 24. P. 30.

⁴³⁵ *Jovanovic R.* Op. cit. P. 163.

(песня «Powerman»), современной музыкальной индустрии и музыкальных медиа Великобритании (песня «Top of the Pops»), а также их особенностях в прошлом (песня «Denmark Street»).

Следующий альбом группы «Muswell Hillbillies», вышедший в 1971 году, продолжал тематику предыдущих альбомов, предлагая дальнейшую критику современного состояния Великобритании. С одной стороны, музыканты по-прежнему выступали с идеей сохранения традиционной британской культуры и антипатией к нововведениям, с другой – продолжили исследование повседневности британского рабочего класса, что, как вспоминает Р. Дэвис, было вызвано интересами аудитории группы. В целом, альбом исследовал нежелание рабочего класса менять свой образ жизни⁴³⁶. Дэвис пояснял: «Мы только что подписали контракт с [рекорд-лейблом] RCA⁴³⁷. [...] и я сделал наиболее “рабочий” альбом, который мог. Он был посвящен городскому переустройству Лондона и тому, как новые районы стали городской пустошью»⁴³⁸. Так, вопрос послевоенной городской планировки и сноса старых зданий, в основном, трущоб, затрагивался в песне «Here Come The People In Grey», поднимая проблему выселения рабочих и бедняков, а вместе с этим и социального неравенства. В песне «20th Century Man» рисовалась картина технологизированного и милитаризированного XX века, которому противопоставлялись культурные ценности прошлого:

This is the age of machinery.

A mechanical nightmare.

The wonderful world of technology,

Napalm, hydrogen bombs, biological warfare.

⁴³⁶ *Davies R. Americana. The Kinks, the Road and the Perfect Riff. P. 34.*

⁴³⁷ RCA (Radio Corporation of America) – одна из крупнейших в XX веке медиа-корпораций в США, занимающаяся радиовещанием и звукозаписывающей деятельностью.

⁴³⁸ *Jovanovic R. Op. cit. P. 180.*

You keep all your smart modern writers.
 Give me William Shakespeare.
 You keep all your smart modern painters.
 I'll take Rembrandt, Titian, Da Vinci and Gainsborough.

...

Это – век машин,
 Механический кошмар.
 Удивительный мир технологий,
 Напалма, водородной бомбы, биологических войн.

Вы лелеете ваших умных, современных писателей.
 Дайте мне Уильяма Шекспира.
 Вы лелеете ваших умных современных художников.
 Я выбираю Рембрандта, Тициана, да Винчи и Гейнсборо.

В 1972 году «The Kinks» основали собственную звукозаписывающую студию, названную «Konk», что позволило музыкантам полностью контролировать процесс записи и определять формат и концепцию выпускаемого музыкального материала.

После нескольких этапов переговоров и голосования, а также неудачного опыта создания Европейской ассоциации свободной торговли (ЕАСТ) в составе Швеции, Норвегии, Дании, Швейцарии, Австрии и Португалии, в начале 1973 года Великобритания вступила в Европейское экономическое сообщество (ЕЭС), или «Общий рынок». К этому событию была приурочена серия культурных мероприятий, транслируемых по национальному телевидению. Одним из них был концерт «Fanfare for Europe», куда были приглашены «The Kinks». В рамках концерта музыканты решили представить их собственное видение Англии и ее истории и обратились к материалу альбома «The Kinks Are the Village Green Preservation Society» (1968). Для достижения большей театральности были

приглашены сессионные музыканты для игры на духовых инструментах, а также хор из шести человек, сами же музыканты уже традиционно выступали в стилизованных под 1940-е годы костюмах. Во время выступления транслировались различные эпизоды их британской истории: от близнецов Крэй, лондонских преступников 1950-х годов, до известного британского дизайнера одежды шестидесятых Мэри Куант. Выступление «The Kinks» получило наилучшие отзывы британских СМИ и слушателей⁴³⁹.

Следующие концептуальные альбомы «Preservation Act 1» (1973) и «Preservation Act 2» (1974) не были хорошо встречены музыкальными критиками и не были коммерчески успешными⁴⁴⁰. Оба альбома стали продолжением альбома «The Kinks Are the Village Green Preservation Society» (1968) и исследовали темы сохранения прошлого, памяти, английских традиций и истории «сонной старой Англии», через которые музыканты уже традиционно критиковали актуальную социально-политическую ситуацию в стране. Общее повествование строилось вокруг противостояния злого капиталиста Мистера Флэша и социалистического лидера Мистера Блэка. Р. Дэвис вспоминает, что концертные выступления в поддержку альбомов были встречены тепло, но настороженно, публикой, которая в большей степени надеялась услышать песни о старой Англии и не ожидала волны остро-политической сатиры⁴⁴¹. Так в песне «Preservation» рисовалась картина злого и жестокого государственного лидера, который использовал природные и человеческие ресурсы неизвестного государства в целях личного обогащения. Призыв песни во вполне социалистическом ключе состоял в том, что необходимо вернуть власть жителям страны, которые смогут сохранить как ее богатства, так и культурное наследие: «Save the fields and the trees / And give them back to the nation. / Bring the government down, / A new leader must be found / For the sake of preservation» («Спасите поля и деревья / И верните их нации. / Свергните правительство, / Нужно найти нового лидера / Во имя сохранения»). В песне

⁴³⁹ Jovanovic R. Op. cit. P. 190.

⁴⁴⁰ Savage J. The Kinks. The Official Biography. P. 130.

⁴⁴¹ Davies R. Americana. The Kinks, the Road and the Perfect Riff. P. 106.

«Daylight» Р. Дэвис вернулся к уже известной «Village Green», продолжая идиллическую картину жизни в утопическом поселении с его повседневными заботами и рутиной. Вместе с тем, музыканты обратились к характеристике музыкальных субкультур и движений недавнего прошлого – модам, тедди-боям (песня «Where Are They Now?»), стилягам (песня «One Of The Survivors»), т.д. Музыкально альбом продолжал уже традиционную для группы стилистику мюзик-холла и британской народной песни.

Представленные исторические сюжеты, таким образом, сочетали элементы различных сторон прошлого: национального, персонального, локального, классового (прежде всего, британских рабочих), культурного, городского. «The Kinks» искусно комбинировали эти сюжеты, показывая разные пласты национальной истории страны, главным образом, довоенного периода.

2.2.3. Исторические репрезентации «The Kinks»

Как было показано выше, такой формат работы с прошлым оказался новым для британской музыкальной культуры и оказался чрезвычайно популярным у «домашней» аудитории. Обращаясь к историческим сюжетам и персонажам, а также к сугубо национальным образам, легко «считываемым» британской публикой, музыканты определяли и представляли свое отношение к современной Великобритании с ее социальными и политическими проблемами, тем самым делая историю необходимым инструментом для описания текущих событий. Как отмечает Э. Бенетт, зарисовки повседневной жизни, чувств и ощущений, сгруппированные «The Kinks» в песнях и живых выступлениях через призму прошлого, позволяют безошибочно узнать современное музыкантам британское общество⁴⁴². Так, через историю Артура Моргана, представленную музыкантами группы в альбоме «Arthur Or The Decline And Fall Of The British Empire» (1969),

⁴⁴² Bennett A. The Forgotten Decade: Rethinking the Popular Music of the 1970s // Popular Music History. 2007. Vol. 2. No. 1. P. 23.

которая рассказана персонажем о прошедших временах и событиях, слушатель воспринимал критику современного британского государства: внешнеполитическую ситуацию, кризис британской власти, неудачи социальной политики, проблему с налогами, жильем и т.д. В альбоме «The Kinks Are The Village Green Preservation Society» (1968) аналогичным образом музыкантами рисовалась картина современности и, главным образом, текущих социальных проблем. Пасторальные образы прошлого (как национального, так и личного, семейного), деревенские пейзажи, идеи их сохранения и предотвращения увядания и разрушения привлекали внимание к проблемам и вызовам современности. Безусловно, музыканты группы «The Kinks» говорили о прошедшем с некоторым оттенком сентиментальности, однако отношения с прошлым устанавливались через юмор, сарказм, иронию. Прошлое, представленное в юмористическом свете, с одной стороны, подчеркивало отсутствие «зацикленности» на нем и отсутствие стремления его реконструировать, восстановить; с другой – давало понять слушателю, что используемая история является, по сути, «отработанным материалом», к которому, конечно, еще можно апеллировать, но который не имеет решающего значения. Это послужило началом новой музыкальной традиции работы с прошлым, к которой, как заметил Б. Фолк, неоднократно обращались музыканты последующих периодов истории британской популярной музыки⁴⁴³.

Прошлое, представленное «The Kinks», не было однородным – музыканты не стремились воспроизвести определенные исторические периоды или же детально реконструировать культурную атмосферу прошедших декад. Напротив, артисты представляли мозаичное видение прошлого – в рамках одного альбома или даже песни могли органично сочетаться отсылки к викторианским социальным реалиям, музыкально стилизованные под мюзик-холл, наряду с визуальными репрезентациями британской эстрады образца 1940-х годов. Следует отметить и то, что отсылки к прошлому не всегда были очевидны и носили опосредованный

⁴⁴³ *Faulk B. J. British Rock Modernism, 1967–1977: The Story of Music Hall in Rock. P. 129–155.*

характер. Так, рассуждая о плачевном жилищном положении британских рабочих 1960-х годов, Дэвис говорил, прежде всего, о периоде индустриального взлета Великобритании, тем не менее, напрямую не обращаясь к этому времени. Рассчитывая на понимание национальной аудитории, музыканту не нужно было вносить дополнительные пояснения – для аудитории «The Kinks» стилистика группы была более чем красноречивой.

В этом отношении принципиальным оказывается не столько набор исторических образов группы *per se*, его нельзя назвать крайне разнообразным – большинство сюжетов касалось истории Великобритании конца XIX века и первой половины XX века. Ключевым становится, с одной стороны, обыгрывание образов: музыкальное, визуальное, рекламное; с другой – идейная целостность и многоуровневость работы с прошлым. Фактором единения становится обращение к социальной истории рабочего класса Великобритании. В данном случае традиция английского мюзик-холла, к которой отсылали музыканты и которую они, по сути, продолжали, давала им уже проверенную музыкально-образную форму для выступления с критикой текущего положения британского государства и общества, а также стала мощным идентификационным механизмом, маркирующим принадлежность группы к английской рабочей культуре. Несмотря на то, что социальная тема становится доминирующей еще в 1920–1930-е годы в английской литературе, а позже и в кинематографе, в популярной музыке «The Kinks» оказываются одними из первооткрывателей этого направления. Драматизм и ироничный модус музыкального высказывания группы возникает на основе глубокой социальной конфликтности, динамичности и масштабности социально-политических изменений, произошедших в Великобритании в послевоенное время. Как отмечал британский писатель Артур Кестлер в упоминавшейся ранее работе «Суицид нации», «у нас было понимание того, что психологическое состояние лежит в корне экономических бедствий – не потеря империи, не огромные суммы, которые мы должны тратить на вооружение, не беда, что паровой двигатель был изобретен англичанином. Мы в настоящее время умираем

в нашем сознании...»⁴⁴⁴. Опыт ревизии национальной истории, предпринятой «The Kinks», имел и терапевтическую функцию – на фоне массовых вопросов о том, что не так с Британией, актуальных во второй половине 1960-х годов, обращение к культурному прошлому, довоенной истории в идиллическом и ностальгическом ключе, с одной стороны, и саркастическом, с другой, демонстрирует определенные этапы рефлексии целой нации над ее современным состоянием.

По итогам электронного анкетирования 80% британских слушателей отмечают альбомы «The Village Green Preservation Society» и «Arthur, or the Decline and Fall of the British Empire» в качестве наиболее запоминающихся и значимых в контексте британского общества второй половины 1960-х годов, в то время как остальные работы группы отмечают лишь 30% анкетированных⁴⁴⁵. Один из респондентов вспоминает: «“The Kinks” тогда говорили о том, что было у всех на уме – распад империи. И внезапно всем напомнили о том, что у нас была очень богатая история. Вроде бы мюзик-холл ничего из себя не представлял, но “The Kinks” смогли подать его интересно, со вкусом. А когда они пели про викторианские домики, это заставляло лучше присмотреться к тому, что происходило на собственной улице, в соседних домах и стать ближе что ли» (женщина, англичанка, 68 лет, живет с рождения в Лондоне)⁴⁴⁶. В этом отношении использование прошлого как символического ресурса для маркирования своего места в настоящем является не менее важной характеристикой «актуальной» истории «The Kinks». Привлечение молодыми и успешными группами исторической тематики в условиях «кризиса британской идентичности», как называет Р. Коллс состояние британского общества после распада Британской империи и политической трансформации британского государства⁴⁴⁷, стало новой попыткой поиска и маркирования своего места в современном, послевоенном, мире. Именно с этой позиции апелляция к более отдаленному прошлому,

⁴⁴⁴ Koestler A. *Suicide of a Nation*. L., 1963. P. 13.

⁴⁴⁵ Электронное анкетирование, Великобритания, 2015 год (Колесник А. С.).

⁴⁴⁶ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁴⁴⁷ Colls R. *Op. cit.* P. 292–293.

известным историческим персонажам и событиям может рассматриваться как претензия на принадлежность к британской традиции и на ее продолжение в новых изменившихся условиях. Социолог Майкл Бурдэ в исследовании, посвященном сравнению британской рок-группы «The Kinks» и японской рок-группы шестидесятых «Happy End», получившей название «японских The Beatles», отмечает, что для обеих групп в условиях национальной неопределенности характерно обращение к прошлому для идентификации себя в настоящем⁴⁴⁸. Это имело отношение к разным сторонам идентичности: национальной, социальной, политической, культурной. В этом отношении довоенная история Великобритании была включена музыкантами в свой творческий язык не случайно и вместе с этим носила двоякий характер. С одной стороны, экономический и политический подъем страны, произошедшие в этот период, виделись музыкантами и их слушателями своеобразными идиллическими ориентирами собственной идентичности; с другой – ироничное отношение к этому периоду демонстрирует осознание причин современного состояния британского государства и общества.

В этом контексте особое значение имеет демонстрация классовой идентичности музыкантов группы «The Kinks» и их аудитории. На фоне появления и активизации новых левых в 1960-е годы, усиления интереса к культуре рабочего класса и попыток ее осмысления в научной литературе (прежде всего, с появлением направления *cultural studies*), в беллетристике и кинематографе музыкальное высказывание «The Kinks» звучало актуально и своевременно. Более того, музыканты смогли привнести в данную тенденцию скрытые и не всегда очевидные черты традиции рабочего класса через музыкальную стилизацию, образность локальных сообществ, ориентацию на культуру пабов рабочих районов со всем ее колоритом. Британская популярная культура, представленная «The Kinks», аккумулирующая традиции рабочей культуры, таким образом, понималась восходящей к традиционной, народной

⁴⁴⁸ Bourdagh M. What It Sounds Like to Lose an Empire: Happy End and the Kinks // Perspectives on Social Memory in Japan / Ed. by T. Tsu. L., 2005. P. 115–130.

культуре, которая противопоставлялась глобализированной американской коммерческой культуре.

Проблема культурной идентификации также относится к определению нового статуса британской популярной музыки по отношению к американской. Такие группы «британского вторжения» как «The Beatles», «The Rolling Stones», а также «The Kinks» привлекали элементы британской народной и эстрадной культуры конца XIX – первой половины XX века, в первую очередь, мюзик-холл со всей его атрибутикой (музыкальная форма, театрализованность выступлений, одежда, тематика песен и т.д.) в двух аспектах. Во-первых, в качестве инструмента для маркирования своего места в современном музыкальном пространстве. Как уже отмечалось выше, к началу 1960-х годов сложилась практика формирования новых британских рок-групп на основе американского блюза, что включало в себя использование ставшей уже стандартной музыкальной формы, тематики песен и определенных шаблонов презентации музыкального материала, что фактически определяло успех того или иного коллектива. Как отмечает историк Роберта Шварц, ориентация на американский музыкальный рынок во многом диктовала музыкальный формат британской популярной музыки, что находило широкую поддержку у британских слушателей и в то же время вызывало недовольство со стороны национальных медиа⁴⁴⁹. Привлечение и переработка британской культурной традиции, прежде всего, узнаваемого мюзик-холла, стало оригинальным решением британских музыкантов и, главным образом, группы «The Kinks», для определения нового статуса и нового формата британской популярной музыки, ориентированной, в том числе, и на национальную аудиторию. Во-вторых, обращение к историческим сюжетам, персонажам, историческим музыкальным формам в песнях и живых выступлениях в условиях стандартизирующейся и коммерциализирующейся британской музыкальной индустрии поставило под вопрос определение самого жанра рок-музыки. В противовес сложившимся представлениям об этом жанре

⁴⁴⁹ Schwartz R. Op. cit. P. 129–130.

как музыке для молодежи и музыке, лишенной интеллектуальной серьезности и чувства прошлого, «The Kinks» предложили другой музыкальный язык, оперирующий понятиями памяти, сохранения прошлого и истории. На примере «The Kinks» можно говорить о рок-группах, привлекающих музыкальное прошлое для демонстрации, с одной стороны, жизнеспособности новой модели обращения с историей, и с другой стороны, для определения нового статуса британской рок-музыки по сравнению с предшествующим периодом в истории британской популярной музыки.

Превращение прошлого в инструмент описания настоящего, использование исторических тем и персонажей в песнях «The Kinks», таким образом, маркировало новую тенденцию в модернизации популярной британской музыки. С этой точки зрения можно рассматривать 1967–1969 годы в качестве ключевого момента в освоении американского культурного влияния в английской популярной музыке и появлении английской популярной музыкальной традиции, в которой центральными аспектами являются традиционный английский мюзик-холл и репрезентация национальных исторических образов. Использование прошлого в песнях, музыкальной стилистике и презентациях стало приемом для определения своего места на современной музыкальной арене. Прошлое у «The Kinks», таким образом, служит инструментом понимания и описания настоящего, и музыканты в большей степени ориентируются на концепцию «живой истории». Прошлое становится актуальным, необходимым для разговора о текущем положении дел и понимания своего места в настоящем.

Одним из способов осмысления глобальных изменений, произошедших с Англией в послевоенный период, таким образом, стала апелляция к периоду ее политического расцвета. Не случайно именно фигура королевы Виктории стала своеобразной точкой сборки: и ставший популярным в британской культуре мюзик-холл появился в викторианский период, и расцвет народной культуры, и значительная роль Великобритании на международной арене пришлись на это время. «The Kinks», с одной стороны, сумели представить устаревший стиль

мюзик-холла в новом свете, реактуализировав британскую музыкальную традицию на общем фоне интереса к музыкальным жанрам прошлого. С другой стороны, через исторические образы музыканты смогли громко заявить о недовольстве современным положением Великобритании и утрате страной еще совсем недавнего политического, экономического и культурного величия.

ГЛАВА 3. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ИМПЕРСКОЙ И КОЛОНИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ В РОК-КУЛЬТУРЕ 1970-х ГОДОВ

Послевоенная перестановка сил, лишившая Великобританию экономической и политической мощи и стратегически сделавшая страну зависимой от США, наиболее очевидной стала в середине 1970-х годов, оказавшись одной из самых обсуждаемых тем в массовой культуре⁴⁵⁰. В фокусе данной главы находится рассмотрение особенностей репрезентации прошлого в рок-культуре Великобритании во второй половине 1970-х годов на примере рок-группы из Лондона «The Clash», ставшей одним из ключевых представителей нового музыкального и культурного явления – панк. Остросовременное содержание панк-высказывания было направлено на критику социальной, политической, экономической и культурной жизни британского общества второй половины 1970-х годов. Способы культурного выражения, выбранные панк-движением, были агрессивными и часто шокирующими, подчеркивая общую утрату социальной уверенности британским обществом, отчуждение, упадок городов и городской примитивизм, личностное переживание одиночества и тотальный пессимизм. Панк-группа «The Clash», как и другие коллеги «по цеху», в основном, была сосредоточена на жесткой критике социальной обстановки в Англии, активно обращаясь к расовым проблемам, вопросам миграции и новой политики в отношении бывших колоний. Размышляя над актуальными современными проблемами, музыканты «The Clash», одними из первых в панк-движении обратились к широкому набору сюжетов различных национальных историй, прежде всего, историй бывших британских колоний, европейской истории и истории США.

Данная глава сосредоточена на анализе исторической образности и репрезентационных тактик в работе группы «The Clash». В первом параграфе представлен обзор основных изменений, произошедших в британском обществе в

⁴⁵⁰ *Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. L., 1991. P. 108.*

1970-е годы, что выступает важным интерпретационным контекстом для дальнейших рассуждений. Как и в предыдущей главе, акцент сделан именно на тех событиях, которые, как представляется, важны для дальнейшего анализа непосредственно музыкального материала. Второй параграф представляет анализ творчества группы «The Clash» и сфокусирован на следующих вопросах: каким образом и какое прошлое было представлено на разных уровнях в творчестве группы, как музыканты с ним работали и какое культурное значение имело их высказывание о прошлом. Основные выводы главы представлены в третьем подпараграфе второго параграфа.

3.1. АНГЛИЯ В 1970-е ГОДЫ

В 1970-е годы новый этап экономического упадка, рост инфляции и безработицы наряду с кризисом власти лейбористов усугублялся обострившейся внутривнутриполитической ситуацией в Великобритании. Прежде всего, это было связано с увеличением притока мигрантов в страну и возросшими расистскими настроениями в определенных кругах британского общества, главным образом, ультраправых, которые стали особенно активны в Англии с середины 1970-х годов. Несмотря на попытки властей транслировать идею новой мультикультурной Англии, недовольство наплывом мигрантов становилось причиной массовых выступлений и столкновений приезжих и сторонников закрытия границ страны. Как отмечает историк Роберт Коллс, в предложенной вскоре после распада Британской империи идее мультикультурализма многие видели угрозу национальной культуре и идентичности, а проблема расизма оказалась одной из решающих в определении социальной политики правительства⁴⁵¹. По замечанию историка Джиллиан Уайтли, после революционных и полных надежд шестидесятых годов семидесятые экономически, политически и социально стали для Великобритании временем разочарования, замешательства и запустения, а культурная жизнь оказалась чрезвычайно политизированной и настроенной на волну трансформаций в стране⁴⁵².

⁴⁵¹ *Colls R.* Identity of England. Oxford, 2002. P. 143.

⁴⁵² *Whiteley G.* "New Age" Radicalism and the Social Imagination: Welfare State International in the Seventies // *British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade* / Ed. by L. Forster, S. Harper. Newcastle-upon-Tyne, 2010. P. 39.

3.1.1. Деколонизация и вопрос миграции

С началом острого мирового энергетического кризиса в октябре 1973 года в Великобритании резко сократился объем промышленного производства, в связи с чем британское правительство констатировало прогрессирующую рецессию, а показатели безработицы оказались худшими со времен Второй мировой войны⁴⁵³. Вместе с ростом инфляции значительно снизились темпы промышленного производства (историк Кэтрин Шенк указывает, что уровень инфляции в 1975 году составил 27%, не опускаясь до конца десятилетия ниже 10%⁴⁵⁴). На фоне увеличения налогов и повышения цен на ряд товаров тред-юнионы активнее стали выступать с требованиями о повышении заработной платы, особенно после принятия парламентом в 1971 году «Закона о производственных отношениях» («Industrial Relations Act»), предписывающем урегулирование деятельности профсоюзов с привлечением судов⁴⁵⁵. Попытка правительства консерваторов в 1972 году достичь компромисс и ослабить напряжение состояла в том, чтобы на три месяца зафиксировать цены на определенные товары и услуги (квартирную плату, базовые продовольственные товары, т.п.), но вместе с этим оставить неизменной размер заработной платы. Итогом подобной политики стала серия забастовок железнодорожников, портовиков и шахтеров⁴⁵⁶. На фоне сохранявшихся высоких военных расходов, в том числе на содержание военных баз на Ближнем Востоке, сокращалось социальное финансирование, что значительно повлияло на позиции консерваторов. Несмотря на то, что тори были уверены в победе на предстоящих досрочных парламентских выборах в 1974 году, по итогам голосования они получили меньше мест, чем лейбористы. Как указывает историк Джон Чамли, после поражения консерваторы значительным образом пересмотрели свою экономическую политику, на что повлияла работа

⁴⁵³ *Black J.* Britain since the Seventies Politics and Society in the Consumer Age. L., 2004. P. 120.

⁴⁵⁴ *Schenk C. R.* Britain in the World Economy // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 477.

⁴⁵⁵ *Pelling H.* A History of British Trade Unionism. L.; Basingstoke, 1976. P. 283–284.

⁴⁵⁶ *Ibid.* P. 286–288.

созданного членами партии Маргарет Тэтчер и Китом Джозефом Центра исследований политики (Centre for Policy Studies), призванного соотнести риторику консерваторов и их реальную политику⁴⁵⁷.

Основной задачей нового правительства лейбористов стала разработка программы по стабилизации экономики, предусматривающая проведение очередного этапа национализации крупной промышленности, сокращение финансирования военного сектора, установление государственного контроля над освоением и разработкой нефтяных залежей в Северном море, найденных в начале 1970-х годов⁴⁵⁸. С целью утверждения нового бюджета были проведены повторные парламентские выборы, которые еще больше усилили позиции лейбористов. Кабинет министров во главе с Гарольдом Вильсоном начал работу с проведения социальных реформ и нововведений, направленных на регулирование трудового законодательства: были несколько повышены пенсии и пособия по безработице, увеличены государственные субсидии на строительство, зафиксированы цены на ряд товаров, а также повышены зарплаты шахтерам и увеличен срок ежегодного отпуска до трех недель («Закон о трудовых отношениях и отношениях с тред-юнионами» («Trade Union and Labour Relations Act»), 1974 год; «Закон о защите трудящихся» («Employment Protection Act»), 1975 год; «Закон о внесении изменений в деятельность тред-юнионов» («Trade Union Amendment Act»), 1976 год)⁴⁵⁹. Как отмечает историк Эндрю Торп, тем самым правительство Вильсона попыталось урегулировать отношения с профсоюзами, результатом чего стал так называемый «социальный контракт», предполагавший медленный рост цен и заработной платы, что должно было уменьшить напряжение и интенсивность забастовок шахтеров⁴⁶⁰.

Снижение конкурентоспособности национальной промышленности и рост безработицы предполагалось решать в русле политики кейнсианства за счет стимулирования внутреннего спроса. Однако в условиях очевидного дефицита

⁴⁵⁷ Charmley J. A History of Conservative Politics, 1900–1996. L., 1996. P. 196.

⁴⁵⁸ Childs D. Britain since 1945. A Political History. L.; N. Y., 2001. P. 157.

⁴⁵⁹ Fraser W. H. A History of British Trade Unionism, 1700–1998. L., 1999. P. 230–231.

⁴⁶⁰ Thorpe A. A History of the British Labour Party. L., 1996. P. 194.

бюджета для реализации поставленных задач было принято решение повысить налоги⁴⁶¹. Одним из ключевых вопросов также стало обсуждение пролонгации пребывания Великобритании в программе «Общего рынка», для решения которого в июне 1975 года был проведен всеобщий референдум. Несмотря на активные выступления противников участия Англии в европейском экономическом содружестве, по итогам голосования было принято решение остаться в «Общем рынке»⁴⁶². Как следствие, помимо сокращения экономического роста, государственные расходы возросли до 45% национального дохода, усугубляя растущую стагфляцию⁴⁶³, и уже в ноябре 1975 года канцлер казначейства Великобритании Денис Хили представил пакет предложений по значительному уменьшению государственных расходов на ближайшие годы⁴⁶⁴.

Рост инфляции и увеличивающийся дефицит бюджета значительно ослабляли позиции фунта на международном финансовом рынке, в результате чего уже в июне 1975 года началась первая волна продажи британской валюты, что стало причиной существенного снижения денежного курса. Неспособность справиться с кризисной ситуацией в стране привела к замешательству внутри самой партии лейбористов, в результате чего премьер-министр Гарольд Вильсон был вынужден покинуть свой пост в апреле 1976 года, а его место занял Джим Каллагэн. С целью борьбы с дестабилизацией экономики правительство сократило рост заработной платы, ограничив его 5%, что вызвало массовое недовольство рабочих. Как отмечает историк Кристофер Харви, требования профсоюзов об увеличении зарплаты не были выполнены, в чем увидели несоблюдение «социального контракта» правительством лейбористов⁴⁶⁵. Итогом стала серия массовых забастовок, прошедших в 1975–1976 годах по всей стране,

⁴⁶¹ *Wass D.* Decline to Fall: The Making of British Macro-Economic Policy at the 1976 IMF Crisis. Oxford, MS, 2008. P. 42.

⁴⁶² См. подробнее: *Schenk C. R.* Britain and the Common Market // Britain in the 1970s: The Troubled Economy / Ed. by R. Coopey, N. Woodward. L., 1996. P. 192–211.

⁴⁶³ *Thorpe A.* Op. cit. P. 179.

⁴⁶⁴ *Booth A.* The British Economy in the Twentieth Century. N. Y., 2001. P. 162.

⁴⁶⁵ *Harvie C.* The Politics of Devolution // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 435.

получившая в прессе название «зима недовольства»⁴⁶⁶. В марте 1976 года наступил новый этап падения позиций британского фунта, маркировавший начало затяжного финансового кризиса в Великобритании⁴⁶⁷. Дискредитация политики правительства стала причиной проведения досрочных парламентских выборов в 1979 году, на которых уверенно победила партия консерваторов во главе с новым лидером Маргарет Тэтчер, с политикой которой исследователи связывают окончание «послевоенного консенсуса» и утверждение доминирования консерваторов в британском парламенте на ближайшие двадцать лет⁴⁶⁸.

Второй наиболее острой проблемой для Великобритании оказалась деколонизация и связанный с ней вопрос миграции, усугубившийся в 1970-е годы⁴⁶⁹. В послевоенный период, с 1945 по 1960 год, большая часть британских колоний добилась независимости, тем не менее, войдя в состав британского Содружества наций (The Commonwealth of Nations). Как отмечает историк Вэнди Вебстер, иммиграция из стран Содружества рассматривалась как неотъемлемая часть существования самой идеи союза Британии и ее бывших колоний⁴⁷⁰. На первом этапе, с 1945 по 1951 годы, лейбористское правительство Эттли одной из основных задач, помимо преодоления экономического кризиса, видело решение вопроса о деколонизации Индии⁴⁷¹. С одной стороны, эта необходимость была обусловлена экономическими трудностями Великобритании; с другой – нарастающими противоречиями между мусульманским и индуистским населением внутри самой Индии, в результате чего в 1947 году была проведена граница между этими территориями и сформированы два новых независимых государства – Индия и Пакистан. В этот период независимость также получили

⁴⁶⁶ *Marwick A.* British Society since 1945. Harmondsworth, 2003. P. 312–315.

⁴⁶⁷ *Black J.* Britain since the Seventies Politics and Society in the Consumer Age. L., 2004. P. 121.

⁴⁶⁸ *Kavanagh D.* The Postwar Consensus // Twentieth Century British History. 1992. Vol. 3. No. 2. P. 175–190.

⁴⁶⁹ *Webster W.* The Empire Comes Home: Commonwealth Migration to Britain // Britain's Experience of Empire in the Twentieth Century / Ed. by A. Thompson. Oxford, 2012. P. 122–160.

⁴⁷⁰ *Webster W.* Immigration and Racism // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 96.

⁴⁷¹ *Heinlein F.* British Government Policy and Decolonisation, 1945–1963: Scrutinising the Official Mind. L.; Portland, 2002. P. 26–27.

британские колонии в Азии и на Ближнем Востоке, в первую очередь, Шри-Ланка, Бирма, Цейлон и Палестина, однако не все вновь образованные государства согласились войти в состав Содружества. В 1960 году на встрече в Кейптауне премьер-министр Гарольд Макмиллан произнес историческую речь, провозгласившую начало «ветра перемен» над Африкой. Второй этап деколонизации происходил в конце 1950-х и на протяжении 1960-х годов⁴⁷², в это время независимость была предоставлена большей части африканских стран (Нигерия, Уганда, Гана, Кения и Танзания), а также, после продолжительной войны в Малайе, бывшим британским колониям в Юго-Восточной Азии и колониям Вест-Индии (Ямайка и Тринидад).

Вместе с трансформацией британского государства значительно изменилось и миграционное законодательство, регулирующее пребывание граждан бывших колоний на территории Соединенного королевства⁴⁷³. В 1948 году был принят «Закон о британском гражданстве» («The British Nationality Act»), регламентирующий категории британского гражданства, подданных империи и находящихся под ее протекторатом. Принятый в 1951 году «Закон о беженцах» («The Refugee Act») и более поздние поправки к нему рассматривали понятие «беженец», их права и свободы⁴⁷⁴. Данные документы фактически давали возможность выходцам из бывших колоний беспрепятственно иммигрировать на территорию Великобритании. В результате этого, с конца 1940-х годов до середины 1960-х годов отмечается мощный приток мигрантов в Англию, что привело к нарастанию социальной напряженности в стране, связанной с обвинениями приезжих в увеличивающемся дефиците ресурсов, прежде всего, социальных пособий, рабочих мест и жилья. Как указывает историк Джон Сальт, к началу 1960-х годов в Соединенном Королевстве насчитывалось уже порядка 150 тысяч иммигрантов⁴⁷⁵. Вместе с тем, в связи с постепенным снижением

⁴⁷² *Heinlein F.* Op. cit. P. 159.

⁴⁷³ *Webster W.* Immigration and Racism. P. 97–98.

⁴⁷⁴ *Hansen R.* Citizenship and Immigration in Postwar Britain. Oxford, MS, 2000. P. 223.

⁴⁷⁵ *Salt J.* Migration To and From the UK // *Global Migration, Ethnicity and Britishness* / Ed. by T. Modood, J. Salt. N. Y., 2011. P. 16.

необходимости в неквалифицированных кадрах мигранты стали конкурировать с «белым» населением, что вызвало серию выступлений и демонстраций в конце 1950-х годов. Так, в 1958 году в лондонском районе Ноттинг-Хилл вспыхнули первые масштабные беспорядки на расовой почве, когда более 300 жителей города атаковали приезжих из Западной Индии. Это событие стало маркером нового формата расовых отношений в стране, требующего вмешательства властей⁴⁷⁶. Историки Тони Кушнер и Кэтрин Нокс, исследуя локальную историю южного английского графства Хэмпшир, демонстрируют влияние культуры мигрантов на местную и региональную британскую культуру⁴⁷⁷. Хэмпшир, традиционно ассоциирующийся с пасторальными образами «английскости» и этнической гомогенностью, как показывают исследователи, значительным образом трансформировался под влиянием культуры беженцев и мигрантов. Эти процессы, с одной стороны, существенно обогатили локальную культуру, с другой – вызвали волну недовольства местного населения. Подобная ситуация оказалась актуальной и на территории всей страны.

Увеличивающиеся потоки мигрантов вплоть до 1960-х годов вынудили британское правительство отойти от политики «открытых дверей» и начать контролировать численность прибывающих в Великобританию выходцев из стран Содружества⁴⁷⁸. В результате роста социальной напряженности в Великобритании и нарастающих националистических настроений в восточноафриканских странах, где проживало большое количество граждан стран Содружества из Азии, в 1962 году британское правительство в кратчайшие сроки приняло «Закон об иммиграции из стран Содружества» («The Commonwealth Immigrations Act»). Согласно данному документу проводилось неявное разграничение между странами Содружества «разных поколений». Так, выходцы из более «старых» стран-участниц (прежде всего, Австралии и Канады) имели больше привилегий

⁴⁷⁶ *Smith E., Marmo M. Race, Gender and the Body in British Immigration Control Subject to Examination. N. Y., 2014. P. 26.*

⁴⁷⁷ *Kushner T., Knox K. Refugees in an Age of Genocide: Global, National and Local Perspectives during the Twentieth Century. L.; Portland, 1999. P. 1–5.*

⁴⁷⁸ *Smith E., Marmo M. Race, Gender and the Body in British Immigration Control Subject to Examination. N. Y., 2014. P. 26–27.*

по сравнению с гражданами «новых» участников союза. Дебаты вокруг принятия закона маркировали начало «“игры на численность”, символизирующей то, что “хорошие расовые отношения” могут быть достигнуты только путем жесткого миграционного контроля»⁴⁷⁹. Тем не менее, рост расистских настроений продолжался, в результате чего в 1965 году была принята «Белая книга по иммиграции из стран Содружества» («White Paper on Immigration from the Commonwealth»), согласно которой пребывание на территории Англии разрешалось только высококвалифицированным мигрантам. В следующем году был принят «Закон о межрасовых отношениях» («Race Relations Act»), запрещавший выражение расистских и националистических настроений и действий в общественных местах (прежде всего, в общественном транспорте, ресторанах, гостиницах). Также вводился запрет на отказ предоставить проживание по расовым причинам. Дальнейшие законодательные акты, принятые, прежде всего, консерваторами в 1970–1980-е годы, были направлены на достижение так называемой «нулевой миграции»⁴⁸⁰. В 1971 году был принят «Иммиграционный закон» («The Immigration Act»), согласно которому нивелировались различия между приезжими из стран Содружества и других стран, что фактически приравнивало первых к статусу иностранцев и значительно ограничивало их права и возможности. Согласно принятому в 1976 году «Закону о межрасовых отношениях» («The Race Relations Act») была создана отдельная Комиссия по расовому равенству, в прерогативу которой входило рассмотрение дел, связанных с расовой дискриминацией и неравенством, что стало одним из этапов строительства мультикультурного и мультиэтнического государства в Великобритании⁴⁸¹. Финальной точкой стал утвержденный в 1981 году «Зако о Британском гражданстве» («The British Nationality Act»), который существенным образом ограничивал порядок получения британского гражданства.

⁴⁷⁹ *Smith E., Marmo M. Op. cit. P. 30.*

⁴⁸⁰ *Whiting R. The Empire and British Politics // Britain's Experience of Empire in the Twentieth Century / Ed. by A. Thompson. Oxford, 2012. P. 163.*

⁴⁸¹ *Webster W. Immigration and Racism. P. 98.*

Проблема иммиграции, активно обсуждаемая еще со времен речи «Реки крови» консерватора Эноха Пауэлла в 1968 году⁴⁸², усугублялась последовательными волнами переселенцев из Уганды, Малави и других африканских стран, Индии и Пакистана и к середине 1970-х годов, как указывает историк Гэвин Шаффер, транслировалась как нарастающий расовый конфликт не только «Британским национальным фронтом»⁴⁸³, но и национальными медиа (радио и телевидение ВВС)⁴⁸⁴. Эта атмосфера была подчеркнута значимой речью Маргарет Тэтчер, на тот момент уже лидера консервативной партии, на «Granada-TV» (27 января 1978 г.), в которой будущий премьер-министр связала страхи постимперской Великобритании с предрассудками в отношении «черных» иммигрантов⁴⁸⁵. В речи Тэтчер заявила, что современные британцы действительно боятся того, что Англия может быть перенаселена людьми с другим культурным ориентирами и корнями и это будет заставлять их отстаивать «чистоту» своего государства. Как отмечает исследователь Джон Сэвэдж, не затрагиваемые ранее, но резко ощутимые темы стали не просто сферой интересов экстремистских организаций, а артикулировались самим британским правительством, что нашло осмысление в популярной культуре⁴⁸⁶.

3.1.2. Панк-движение в Великобритании

Как уже отмечалось, культурная жизнь Великобритании в 1970-е годы в значительной степени коррелировала с другими сферами социальной жизни, а

⁴⁸² В речи политик представил перспективы развития страны при свободной иммиграции из стран Содружества, показав масштабы расовой ненависти в Великобритании.

⁴⁸³ «Британский национальный фронт» – радикально-националистическая политическая партия, основанная в 1967 году, получившая наибольшую поддержку в середине 1970-х годов. Партия активно использовала недовольство притоком иммигрантов в избирательной гонке 1976 года на выборах в Совет большого Лондона.

⁴⁸⁴ *Shaffer G. Race on the Television: The Writing of Johnny Speight in the 1970s // British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade / Ed. by L. Forster, S. Harper. Newcastle-upon-Tyne, 2010. P. 110.*

⁴⁸⁵ *Widery D. Beating Time. Riot'n'Race'n'Rock'n'Roll. L., 1986. P. 13–14.*

⁴⁸⁶ *Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. P. 480.*

многие культурные явления и акции являлись своеобразным массовым критическим высказыванием в отношении актуальных проблем. К середине 1970-х годов развитие британской музыкальной сцены значительно замедлилось. Как отмечает исследователь культуры Роджер Сабин, не предлагая новых идей и «утомившись» от «масштабных, “заумных” и тяжелых жанров рок-музыки, музыкальная сцена стала ориентироваться на более легкие жанры – легкий рок (*soft rock*) и поп-рок»⁴⁸⁷. В контексте нарастающего экономического и социального кризиса, который в первую очередь повлиял на молодежь, новым способом культурного выражения стало панк-движение, получившее особое развитие в Великобритании в период с 1976 по 1980 год. Развитие панк-направления связано с популярностью в конце 1960-х – первой половине 1970-х годов направления прогрессивного рока⁴⁸⁸. Участники панк-движения выступали против возрастающего отрыва рок-музыкантов от своей аудитории и социальных реалий. Британские музыкальные группы, которые в начале 1960-х годов воспринимались в качестве революционеров (прежде всего, «The Beatles», «The Rolling Stones», «The Who»), протестующие против устоявшихся социальных конвенций, к середине 1970-х годов считались столпами респектабельности и культурными ориентирами. Проблематика коммерциализации, а вместе с этим и американизации, британской рок-музыки поднималась в музыкальной прессе, обвинявшей музыкантов и их аудиторию в эскапизме и нежелании обсуждать актуальные проблемы⁴⁸⁹. Панк-движение стало попыткой переосмысления содержания и формы британской музыкальной культуры.

⁴⁸⁷ Sabin R. Introduction // *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk* / Ed. by R. Sabin. L.; N. Y., 1999. P. 3.

⁴⁸⁸ Прогрессивный рок – музыкальное направление, характеризующееся использованием сложных музыкальных форм на основе академической музыки и джаза и виртуозным исполнением, а также более широким, по сравнению с традиционными жанрами рок-музыки, набором музыкальных инструментов (включая, клавишные и духовые). См. подробнее: *Albiez S. Know History!: John Lydon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic* // *Popular Music*. 2003. Vol. 22. No. 3. P. 357–374.

⁴⁸⁹ См., например: *Farren M. Is Rock'n'Roll Ready for 1976?* // *New Musical Express*. 1976. 3 January. P. 18–19.

Согласно исследованиям Бирмингемского Центра современных культурных исследователей, Стюарта Холла и Джона Кларка⁴⁹⁰, молодежная культура семидесятых – и панк-движение как ее квинтэссенция – стала своеобразным протестом против существующих социально-экономических структур, классовых отношений и культурной гегемонии. Одной из наиболее важных черт панк-движения являлась его ярко выраженная классовость. Как указывает историк Дэвид Симонелли, аудитория панк-музыкантов – студенты и интеллектуальный андеграунд – заявляла о себе и выражала протест против ценностей среднего класса⁴⁹¹. Музыканты артикулировали фрустрацию рабочей молодежи в период безработицы и инфляции, что нашло выражение в новой субкультуре, манифестах в музыке, моде и поведении⁴⁹². Способность панк-музыкантов бросить вызов культурным границам через новую риторику стала основой успеха возникшего культурного движения.

Первые панк-рок-группы появились в США еще в начале 1970-х годов, а сама панк-культура ориентировалась, прежде всего, на эстетическую революцию и, в целом, была лишена политического содержания. Начало культурной революции в Великобритании, вызванной панк-движением, связывают с работой модного магазина одежды «Sex», основанного в 1974 году студентом художественного колледжа Малкольмом Маклареном и его подругой, дизайнером одежды Вивьен Вествуд⁴⁹³. Увлекаясь идеологией французского ситуационизма и протестуя против общества потребления, Макларен считал наилучшим методом провокации нестандартную и вызывающую одежду, что позже стало одним из способов символического протеста против устоев и ценностей среднего класса.

⁴⁹⁰ Clarke J., Hall S., Jefferson T., Roberts B. Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview // Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain / Ed. by S. Hall, T. Jefferson. L., 1976. P. 9–76.

⁴⁹¹ Simonelli D. Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s. Lanham; Boulder; N. Y.; Toronto; Plymouth, UK, 2013. P. xix.

⁴⁹² О специфике и семиотике панка как субкультуры см. классическое исследование британского культурного социолога и исследователя медиа Дика Хебдиджа: *Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style*. Florence, KY, 1979.

⁴⁹³ Thompson D. London's Burning: True Adventures on the Frontlines of Punk, 1976–1977. Chicago, 2009. P. 16–17.

Как указывает социолог Саймон Фрис, демонстрация эпатажа и девиации через использование символики свастики или фетишизма стала методом заявления бессмысленности и «ущербности» современного общества⁴⁹⁴. В 1975 году под руководством Макларена была сформирована панк-рок-группа «Sex Pistols», целью которой стал революционный вызов существующим устоям британского общества⁴⁹⁵. Яркие и эпатажные выступления группы наряду с остроактуальным содержанием текстов песен получили широкую популярность, инициировав панк-движение.

Следует отметить, что панк-рок базировался на достаточно простой музыкальной форме, особенно поощряя непрофессионализм и отсутствие техничности исполнения – несколько повторяющихся гитарных аккордов, ускоренный темп, нарочито «грязное» звучание и «небрежные» вокальные партии⁴⁹⁶. Основной составляющей художественного и эстетического выражения стали визуальные образы – сценические и повседневные костюмы музыкантов, вызывающий макияж, прически и символика, провокационное поведение и жестикация⁴⁹⁷. Противопоставляя себя предыдущим музыкальным направлениям (и, прежде всего, прогрессивному року, предполагавшему высокий уровень профессионализма и виртуозное владение музыкальными инструментами), панк-рок претендовал на простоту понимания, всеобщую доступность и острую актуальность, обращаясь к злободневным «проблемам безработицы и бессилия перед властями, артикулированные через чувства агрессии, ненависти и протеста»⁴⁹⁸. Как отмечает С. Фрис, реальность в панк-высказывании была представлена гипертрофировано в конвенциях «субъективного реализма», тем не менее, претендуя на выражение молодежных

⁴⁹⁴ Frith S. Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll. N. Y., 1981. P. 160–162.

⁴⁹⁵ Marcus G. Lipstick Traces: A Secret History of the Twenties Century. Cambridge, MA, 1989. P. 5–7.

⁴⁹⁶ Home S. Cranked Up Really High: Genre Theory and Punk Rock. L., 1995. P. 10.

⁴⁹⁷ Salewicz C. Anarchy in the UK // The History of Rock. 1984. No. 103. P. 2043.

⁴⁹⁸ Blake A. The Land Without Music: Music, Culture and Society in Twentieth-century Britain. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 238.

настроений⁴⁹⁹. Панк-направление также оспаривало уже традиционный формат и структуру популярной музыки. Реализм текстов песен наряду с вызывающей музыкой были призваны разрушить устоявшиеся барьеры между музыкантами и публикой. Соучастие слушателей в движении не просто приветствовалось, а считалось нормой – свободное общение с музыкантами до или после концертов, подготовка фэнзинов⁵⁰⁰, эксперименты с одеждой, т.д.

Представление проблем и культурной самобытности рабочего класса в панк-направлении компенсировало процессы, происходившие в это время в английской литературе, где рабочий как персонаж исчезает из беллетристики как представитель класса и перестает быть носителем социалистических идей. Анализируя особенности послевоенной британской литературы, филолог Стивен Коннор отмечает общее стремление писателей и литературных криков проследить и описать «состояние Англии» («*conditions of England*»)⁵⁰¹. Если в 1960-е годы в центре повествования находился молодой человек, представитель рабочего класса, то в 1970-е годы большее внимание было уделено языку и элементам, составляющим социальный текст. При этом, как указывает филолог В.Н. Новикова, в это время для британской литературы характерна утрата «чувства истории», а вместе с историзмом и «чувства прогресса»: «Признание за человеком права на бунт, а следовательно, и права осознать себя личностью как таковой в самом стремлении содействовать историческому прогрессу, сменяется описанием индивида, не имеющего власти над манипулирующими им идеологическими силами»⁵⁰². На этом фоне особенно очевидным становилось представление проблем и культурной значимости рабочего класса в панк-движении. Вместе с

⁴⁹⁹ Frith S. Formalism, Realism and Leisure: the Case of Punk // Frith S. Taking Popular Music Seriously: Selected Essays. Aldershot, 2007. P. 69–72.

⁵⁰⁰ Фэнзины – самодельные фанатские журналы, сделанные из вырезок из газет, частично написанные и иллюстрированные от руки; в таких «журналах» обычно помещались репортажи фанатов о концертных выступлениях и последние новости из жизни панк-сцен(ы). См. подробнее: Atton C. Writing about Listening: Alternative Discourses In Rock Journalism // Popular Music. 2009. Vol. 28. No. 1. P. 53–67; Cloonan M. Exclusive! The British Press and Popular Music, the Story So Far // Pop Music and the Press / Ed. by S. Jones. Philadelphia, 2002. P. 114–133.

⁵⁰¹ Connor S. The English Novel in History 1950–1995. L.; N. Y., 1996. P. 23.

⁵⁰² Новикова В. Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Нижний Новгород, 2013. С. 88–89.

тем, как отмечает Д. Симонелли⁵⁰³, панк не был движением рабочего класса в классическом понимании, поскольку среди последователей этого культурного явления было много студентов (преимущественно художественных колледжей) и представителей среднего класса; панк репрезентировал новое представление о том, каково быть рабочим – быть политически ориентированным, враждебным и агрессивно настроенным. Достаточно быстро панк-движение раздробилось на несколько направлений, разделенных, прежде всего, идеологическими и политическими взглядами – анархизм, феминизм, антимилитаризм, борьба за защиту прав животных, антикапитализм и антиглобализм⁵⁰⁴.

Панк-движение идентифицировало себя в политическом плане как анархическое и в определенной степени социалистическое⁵⁰⁵. Лозунги музыкальных групп, в частности фраза «No Future», звучащая в рефрене песни «God Save the Queen» (1977)⁵⁰⁶ группы «Sex Pistols», была подхвачена последователями для демонстрации своих анархистских взглядов. Тем не менее, интенция панк-движения в идейном смысле была социалистическая, что выражалось в констатации провала британского правительства и экономики в сфере урегулирования рабочего вопроса и решения проблемы безработицы молодежи, с одной стороны, и достижения социокультурного равенства национальных меньшинств и жителей Великобритании, с другой. Несмотря на некоторую игру с фашистской и нацистской символикой (прежде всего, со свастикой и символикой Третьего рейха), панк-движение позиционировало себя как антирасистское. Вызов, политизированность и символика панк-направления была воспринята развивающимся радикальным движением скинхедов, которые

⁵⁰³ *Simonelli D. Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s. P. 231.*

⁵⁰⁴ *Street J. Rebel Rock: The Politics of Popular Music. Oxford, 1986. P. 12.*

⁵⁰⁵ См. интервью с участниками панк-движения, в которых они, в том числе, обсуждают свои политические воззрения: *McNeil L., McCain G. Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk. N. Y., 1996. P. 48, 259.*

⁵⁰⁶ Песня заняла 2-е место в «UK Single Chart» в июне 1977 года: *Official Singles Chart Top 50. 05 June 1977 – 11 June 1977 // UK Single Chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/charts/singles-chart/19770605/7501/>. По итогам составления рейтинга песня должна была занять 1-е место, однако целенаправленно была помещена на 2-е BBC: *Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. P. 98.**

претендовали на выражение «традиционных» ценностей рабочего класса, как они их видели⁵⁰⁷. Провозглашая своей целью защиту локальных сообществ и их традиций, скинхеды открыто выражали свое недовольство притоком мигрантов, провоцируя жестокие столкновения с приезжими, что сближало их с «Национальным фронтом». Политический экстремизм в середине 1970-х годов стал наиболее видимым в связи с возросшими столкновениями по всей Великобритании между членами «Национального фронта» (и часто скинхедами) и мигрантами и ультралевыми⁵⁰⁸. В этом отношении агрессия, артикулированная панками в качестве риторического приема, получила физическое выражение в движении скинхедов и позиционировалась как неотъемлемая составляющая рабочей культуры. Возникновение панк-движения наряду с возросшей видимостью и активностью политических партий и организаций левого и правого толка, с одной стороны, маркировало крушение системы «послевоенного консенсуса» в 1970-е годы, с другой – подрывало устоявшиеся идеологические рамки определения класса, расы, национальности.

Как отмечает историк Кит Гилдарт, одной из самых обсуждаемых проблем на британском телевидении в середине 1970-х годов стала молодежь, которая вышла из-под контроля – «молодежные организации сразу же получали бирки футбольных хулиганов, нюхателей клея, грабителей и сексуальных извращенцев»⁵⁰⁹. В этом отношении панк как молодежное движение рассматривался в Великобритании как угроза социально-культурным учреждениям. Историк Джо Моран указывает, что в середине 1970-х годов открытые высказывания о кризисе в стране демонстрировали социальное «недомогание», провоцировали панику в обществе⁵¹⁰. Критикующая

⁵⁰⁷ *Worley M.* Shot By Both Sides: Punk, Politics and the End of 'Consensus' // *Contemporary British History*. 2012. Vol. 26. No. 3. P. 335.

⁵⁰⁸ См. подробнее: *Sandbrook D.* Seasons in Sun: The Battle for Britain, 1974–1979. L., 2012. P. 41–43.

⁵⁰⁹ *Gildart K.* Images of England through Popular Music: Class, Youth and Rock'n'Roll, 1955–1976. N. Y., 2013. P. 177.

⁵¹⁰ *Moran J.* 'Stand Up and Be Counted': Hughie Green, the 1970s and Popular Memory // *History Workshop Journal*. 2010. Vol. 70. Issue 1. P. 172–198.

направленность британских медиа по отношению к панк-движению (прежде всего, персонифицированного группой «Sex Pistols») выражалась в категориях насилия, вандализма и распущенности. Ежедневник «Daily Mail» характеризовал группу как «странную и проповедующую новую рок-религию насилия и анархии [...] направленную против богатых и влиятельных»⁵¹¹. Впоследствии пресса только усилила критику группы, что было связано с ее выступлением на британском телевидении в шоу Билла Гранди «Today»⁵¹². В прямом эфире, отвечая на вопросы ведущего об актуальных проблемах, группа выражалась нецензурно и вызывающе, используя сленговые выражения, что спровоцировало бурное обсуждение в национальной прессе и на телевидении. Музыкантов обвиняли в нарушении этических границ и обращении к непонятному языку. К. Гилдарт показывает, что вокруг первого концертного тура «Anarchy Tour» группы «Sex Pistols» британские медиа подняли «моральную панику», поскольку панк-музыка рассматривалась как индикатор экономического и социального кризиса в стране⁵¹³. В результате из запланированных двадцати семи выступлений состоялось лишь пять⁵¹⁴. Более того, заглавная песня тура «Anarchy in the UK», которую BBC отказывались включить в ротацию национального радио, стала своеобразным образом современного состояния бессилия и социального кризиса нации на фоне террористических актов в Англии и Северной Ирландии⁵¹⁵.

Возрастающее насилие, прежде всего, с участием молодежи, также стало причиной усиления панических настроений. В этом отношении, как отмечает Гилдарт, большой резонанс имел выход серии фильмов о насилии, среди которых наиболее обсуждаемыми стали «Заводной апельсин» («A Clockwork Orange», 1971, реж. Стэнли Кубрик), «Жажда смерти» («Death Wish», 1974, реж. Майкл Уиннер), «Страшный испуг» («Frightmare», 1974, реж. Пит Уолкер). Панк-движение представляло аналогичные образы насилия и агрессии, что стало

⁵¹¹ Daily Mail. 1976. 2 December. P. 9.

⁵¹² Duffett M. Sworn In: Today, Bill Grundy and the Sex Pistols // Popular Music and Television in Britain / Ed. by I. Inglis. Farnham, 2010. P. 85–86.

⁵¹³ Gildart K. Op. cit. P. 175.

⁵¹⁴ Coon C. Sex Pistols: Rotten to the Core // Melody Maker. 1976. 27 November. P. 34–35.

⁵¹⁵ Thompson D. Op. cit. P. 279.

предметом обсуждения в прессе и острой критики со стороны британских политиков. Вместе с тем, христианские активисты выступали за ужесточение цензуры на телевидении, запрет ряда фильмов и популярных песен⁵¹⁶. Однако «моральная паника» лишь усилила панк-движение и способствовала формированию субкультурной идентичности панка.

В этом контексте группа «The Clash», ставшая одним из лидеров панк-движения⁵¹⁷, обратилась к проблемам современности посредством как открытой критики сложившейся ситуации в Великобритании, что было общей чертой панк-направления, так и через репрезентации исторических сюжетов, аллюзии на музыку и культуру прошлого. Группа была сформирована в Лондоне в 1976 году вокалистом и ритм-гитаристом Джо Страммером (Joe Strummer), гитаристом Миком Джонсом (Mick Jones), басистом Полом Симоном (Paul Simonon) и барабанщиком Николасом «Топпером» Хидоном (Nicky «Topper» Headon). Участники группы были выходцами из разных социальных слоев, тем не менее, объединенные общими интересами к проблемам современности. Так, Джо Страммер родился в семье британского дипломата в Анкаре и получил хорошее образование, тем не менее, в подростковом возрасте сбежал из дома и подрабатывал игрой на гитаре в лондонском метро; Мик Джонс и Николас Хидон были выходцами из рабочих семей (из Уэльса и Кента соответственно); Пол Симонон – сын бельгийских иммигрантов – вырос в «черных» мигрантских кварталах Лондона⁵¹⁸. До основания «The Clash» музыканты имели опыт игры в разных группах, выступая в лондонских пабах: Джо Страммер был участником рок-н-ролл-группы «101'ers», Мик Джонс и Пол Симонон играли в прото-панк группе «London SS». Во время одного из таких выступлений в апреле 1976 года музыканты оказались на одной сцене с группой «Sex Pistols», чья музыка и

⁵¹⁶ Одной из наиболее известных активисток стала Мэри Уайтхаус, см.: *Black L. There Was Something about Mary: The National Viewers' and Listeners' Association and Social Movement History // NGOs in Contemporary Britain: Non-state Actors in Society and Politics since 1945 / Ed. by N. Crowson, M. Hilton, J. McKay. Basingstoke, 2009. P. 182–200.*

⁵¹⁷ В музыкальной прессе группу характеризовали как второе по величине панк-явление после группы «Sex Pistols»: *Sounds. 1977. 1 January. P. 8–9.*

⁵¹⁸ *The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. L., 2008. P. 15–16.*

визуальные образы настолько их впечатлили, что они решили кардинально изменить свой музыкальный стиль и стать участниками панк-движения⁵¹⁹. Как отмечает Дж. Сэвэдж, в середине 1970-х годов британская музыкальная индустрия неохотно реагировала на новые музыкальные группы, которые стремились выступить с критикой текущей социально-политической ситуации в стране⁵²⁰. Ведущие рекорд-лейблы в большей степени поощряли развитие поп-музыки или же модного прогрессивного рока, поэтому зарождающееся панк-движение не получило никакой поддержки представителей британской музыкальной индустрии. После активно бойкотируемых властями гастролей по Англии в поддержку набирающей популярность панк-группы «Sex Pistols» в январе 1977 года музыканты вновь образованной группы «The Clash» подписали контракт с американским рекорд-лейблом «CBS Records», однако ориентировались, прежде всего, на актуальную для Великобритании социальную проблематику и на британскую аудиторию, преимущественно, рабочую молодежь⁵²¹.

Группа просуществовала в период с 1976 по 1985 годы, выпустив за это время 6 музыкальных альбомов. Данная глава сосредоточена на анализе пяти альбомов группы, выпущенных в период с 1977 по 1982 год и получивших широкую популярность в Великобритании и США: «The Clash» (рекорд-лейблы «Sony Music/Columbia», «Epic», вышел в апреле 1977 г. в Англии и в июле 1979 г. в США), «Give 'Em Enough Rope» («Sony Music/Columbia»; «Epic», ноябрь 1978 г.), «London Calling» («Sony Music/Columbia»; «Epic», декабрь 1979 г.), «Sandinista!» («Sony Music/Columbia»; «Epic», декабрь 1980 г.), «Combat Rock» («Sony Music/Columbia»; «Epic», май 1982 г.).

⁵¹⁹ The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 17.

⁵²⁰ Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. P. 113.

⁵²¹ Сравнивая группу «The Clash» с другими представителями панк-движения, музыкальные журналисты характеризовали первую как «консолидирующую радикальный образ рабочего класса [...] и бедных окраин Лондона»: Sounds. 1977. 2 April. P. 27.

3.2. ОБРАЩЕНИЕ К ИМПЕРСКОЙ ИСТОРИИ АНГЛИИ В РАБОТАХ ГРУППЫ «THE CLASH»

Движение британского панка было связано с двумя обозначенными выше проблемами: социальной нестабильностью, безработицей и экономическим кризисом, с одной стороны, и с проблемой расизма, с другой. Несмотря на остросовременное содержание песен, предполагавшее использование актуальных образов и аллюзий, «The Clash» значительным образом обогатили свой художественный язык за счет отсылок к широкому набору исторических сюжетов, делая акцент на имперской истории Великобритании. Тематически репрезентации истории и образы современности, к которым обращались музыканты «The Clash» на разных уровнях, можно сгруппировать в три блока: *отсылки к сюжетам национальных историй (прежде всего, бывших британских колоний); проблема расизма, политических притеснений и социальных трудностей; рецепция иммигрантской музыкальной культуры.* Как и в рамках анализа первого кейса группы «The Kinks», предполагается рассмотреть выше обозначенные альбомы в хронологическом порядке.

3.2.1. Ревизия имперского прошлого

Как отмечает Дж. Сэвэдж, в середине 1970-х годов «количество фильмов, “прославляющих” выносливость и победу Англии, было прямо пропорционально желанию властей увидеть стремление народа к переменам. Англия была самодовольной и статичной, полной имперских претензий»⁵²². Историк Барбара Буш указывает на то, что в политическом дискурсе консерваторов имперский период представлялся в качестве «золотого века»; сами же консерваторы активно критиковали лейбористов за призывы к ревизии имперского прошлого⁵²³. Вместе

⁵²² Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. P. 108.

⁵²³ Bush B. Imperialism and Postcolonialism. Edinburgh, 2006. P. 187–188.

с тем, экономический и социальный кризис, а также расовые проблемы в 1970-е годы получили новое осмысление в популярной культуре. Освещая проблемы современного британского общества, группа «The Clash» оказалась одной из первых в музыкальной культуре, кто начал рефлексировать над постимперским состоянием Великобритании. В то время как главные «коллеги по цеху» группа «Sex Pistols» активно использовала национальную символику (британский флаг, образы королевы Елизаветы II, некоторую стилистику мюзик-холла), демонстрируя и воспевая «английскость»⁵²⁴, «The Clash» повернулись к культурным особенностям и национальным историям бывших британских колоний, обращая внимание на непривлекательную сторону имперской истории Великобритании. Выраженные в характерной панк-стилистике, образы национальных историй в работе группы «The Clash» были представлены, с одной стороны, сюжетами военной истории, чаще всего национальных революций и локальных протестных движений, не всегда известных и очевидных слушателю; с другой стороны, широко известными событиями из истории Великобритании, США и мировых войн. В первом случае репрезентация исторических образов была направлена на демонстрацию угнетения бывших британских колоний и борьбу за независимость и права молодых национальных государств, возникших после распада Британской империи. Во втором – выбранные музыкантами сюжеты были призваны показать агрессию и империалистические стремления мировых держав, главным образом, Великобритании и США.

Ранние работы музыкантов были сфокусированы на тематике любви, школьных отношений, расставаний (песни «How Can I Understand the Flies», «Mark Me Absent», «I've Got a Crush on You»⁵²⁵), выраженной вполне стандартно для рок-музыки. Однако материал, вошедший в первый одноименный альбом «The

⁵²⁴ См. об этом подробнее: *Faulk B. J. British Rock Modernism, 1967–1977: The Story of Music Hall in Rock.* Aldershot, 2010. P. 129–153.

⁵²⁵ Песни были записаны в течение 1976 года, но не вошли ни в один из альбомов группы и лишь несколько раз исполнялись на концертах: *The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon.* P. 72.

Clash»⁵²⁶, в целом, стал критическим комментарием к текущим событиям в Великобритании. В текстах песнях затрагивались проблемы безработицы (например, песня «Career Opportunities») и рутинной работы (например, песня «48-Hours») и, главным образом, нарастающего насилия и авторитаризма в стране на фоне усиления классовых границ и социальной нестабильности (песни «1977», «Remote Control», «Hate and War»). Исторические сюжеты носили вспомогательный характер и использовались музыкантами как инструмент описания проблем современности. Так, в одной из программных песен альбома «I'm So Bored With the U.S.A.» содержалась критика «наплыва» и широкой популярности современной американской культуры. Всестороннее влияние США, в частности, иллюстрировалось через аллюзии на Вьетнамскую войну за счет использования таких фраз, как «Yankee soldier», «killers in America», «He met it in Cambodia», а также «Watergate Tapes», отсылавшей к записям разговоров президента Ричарда Никсона в Белом доме и Уотергейтскому скандалу 1972–1974 годов. Музыканты чаще всего выбирали конкретные события из национальной или мировой истории, чтобы акцентировать внимание на определенных смыслах своего материала, эмоционального выражения и/или усиления образности. Так, в песне «London's Burning» из этого же альбома через метафору разрушительного Великого пожара, произошедшего в Лондоне в 1666 году и уничтожившего значительную часть построек в центре города, выражалась безысходность и замкнутость современного британского общества: «London's burning! London's burning! / All across the town, all across the night. / Everybody's driving with full headlights. / Black or white turn it on, face the new religion. / Everybody's sitting round watching television!» (Лондон горит! Лондон горит! / По всему городу, в течение всей ночи. / Все едут с включенными фарами. / Черный или белый, включайте, встречайте новую религию. / Все вокруг сидят и смотрят телевизор!»).

⁵²⁶ Дебютный альбом «The Clash», вышедший в апреле 1977 года, стал самым продаваемым в США (более 100 000 копий альбома было продано еще до его релиза в 1979 году): The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 120. В Великобритании альбом получил самые положительные отзывы и был поставлен на 1-ое место альтернативного чарта журналом «Sounds»: Sounds. 1977. 9 April. P. 31; Sounds. 1977. 7 May. P. 12.

Выход альбома совпал с началом празднования «серебряного юбилея» правления Елизаветы II, которое получило широкое освещение в прессе и было отмечено высоким уровнем заинтересованности населения. Как отмечает Дж. Сэвэдж⁵²⁷, повышенное внимание к юбилею было связано с введением дополнительных выходных и организацией уличных фестивалей в Лондоне, что на фоне финансового кризиса в стране выглядело крайне несвоевременно. Репортажи о праздновании транслировались по всем странам Содружества, что было призвано подчеркнуть единство союза и «дух сообщества», а также отсутствие расовых, классовых и религиозных границ в русле послевоенного дискурса. Тем не менее, как отмечает историк Ричард Уэйт, «акцент на единении [...] стал ярким признанием того, что национальное единство было сломлено»⁵²⁸. В контексте празднования юбилея особый резонанс имел сингл группы «Sex Pistols» «God Save the Queen», вышедший в мае 1977 года, в котором музыканты атаковали королеву и британские власти, иронично высказываясь в адрес всей государственной системы страны, иллюзорности порядка и культурного единства. Запрет BBC на включение песни в ротацию национального радио лишь усилил интерес панк-аудитории к группе, вместе с этим привлекая внимание и к материалу «The Clash», с которыми активно сотрудничали «Sex Pistols»⁵²⁹. В результате формирования подобного оппозиционного альянса британские власти активно бойкотировали проведение концертов «The Clash» за резкую критику социально-политической ситуации в стране, что, в свою очередь, еще больше усилило интерес к музыкантам со стороны британской аудитории и прессы⁵³⁰.

Музыканты «The Clash» в этих условиях артикулировали взгляды более широкой аудитории, обращаясь не только к рабочей молодежи, но и другим социальным группам: мигрантам, маргиналам, политическим активистам. Эта практика была новой и существенно отличала «The Clash» от других панк-рок-групп и, прежде всего, «Sex Pistols». Группа «Sex Pistols» в большей степени была

⁵²⁷ Savage J. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. P. 352.

⁵²⁸ Weight R. *Patriots: National Identity in Britain 1940–2000*. L., 2003. P. 546.

⁵²⁹ Savage J. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. P. 352–353.

⁵³⁰ См., например: Sounds. 1977. 21 May. P. 56; Sounds. 1977. 16 July. P. 12–13.

ориентирована на репрезентацию ценностей и идеологии рабочей молодежи, обращаясь к преимущественно проблематике трудностей рабочего класса в Британии. Как отмечает филолог Барри Фолк, в середине 1970-х годов эта практика не выглядела такой новой, как в 1960-е годы и не всегда находила понимание со стороны аудитории; группу же признавали в большей степени за новый формат подачи материала и остроту высказывания⁵³¹.

Документируя современность, «The Clash», тем не менее, использовали широкий набор исторических образов для усиления критического содержания своего высказывания. Отсылки к истории не имели оценочного характера и не использовались в качестве аргумента в рассуждениях о лучшем прошлом. Вместе с тем, музыканты обращались к наиболее драматичным сюжетам национальной и мировой истории в качестве иллюстрации современной ситуации в Великобритании и мире. В этом случае следует отметить второй альбом «Give 'Em Enough Rope», вышедший в ноябре 1978 года и занявший 2-ю строчку в национальном чарте (UK Albums charts)⁵³² в первую же неделю после презентации. Заглавной темой альбома стало глобальное угнетение и подчинение. В качестве приложения к альбому были опубликованы географические карты («Clash Atlas»), на которых изображались военные и террористические события в разное время и в разных странах в представлении самих музыкантов «The Clash»: нейтронная бомба в США, Красные бригады в Италии, Фракция Красной Армии в Германии (Баадер/Майнхоф), геноцид аборигенов в Австралии, режим Пол Пота в Камбодже, конфликты в Северной Ирландии и Ольстерский кризис⁵³³. Обложка же альбома являлась своеобразным переосмыслением памятника «End of the Trail», установленного в г. Ваупун (штат Висконсин, США), изображающего индейского воина, падающего с коня. На обложке был изображен китайский солдат верхом на лошади, стоящий перед телом ковбоя, над которым склонились

⁵³¹ Faulk B. J. *British Rock Modernism, 1967–1977: The Story of Music Hall in Rock*. P. 141.

⁵³² Альбом получил широкую популярность также и в Северной Америке: *Salewicz C. Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer*. L., 2006. P. 242.

⁵³³ *The Clash* / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 181.

стервятники, что, как отмечают сами музыканты, символизирует критику империалистической политики США⁵³⁴.

Аналогичными инструментами отсылок к прошлому являлись музыкальная форма и броские визуальные образы группы. Так, песня «English Civil War» из альбома «Give 'Em Enough Rope» мелодически была основана на американском военном гимне времен Гражданской войны «When Johnny Comes Marching Home», которую, как указывает биограф группы Крис Салевич, вокалист Джо Страммер помнил по урокам музыки в средней школе⁵³⁵. В тексте, написанном Страммером, поднимались темы растущего авторитаризма, выраженные через аллюзию на Армию нового образца, созданную по инициативе Оливера Кромвеля в 1644 году в ходе Гражданской войны в Англии: «Your face was blue in the light of the screen as we watched the speech of an animal scream / The new party army was marching right over our heads» («Твое лицо было синим в свете экрана, пока мы смотрели на выступления и крики животных, / Новая армия партии маршировала над нашими головами»). Сами же музыканты для усиления агрессивности образа и чтобы подчеркнуть алармистское настроение их материала также часто выступали в военизированных костюмах с патронташем и в грубой солдатской обуви, визуально отсылающих к военной форме периода Второй мировой войны (в особенности во время концертного тура в поддержку альбома «Combat Rock», 1982)⁵³⁶.

Отдельно следует отметить музыкальную стилистику группы «The Clash». После проведения гастролей в поддержку дебютного альбома группы осенью 1977 года вокалист Джо Страммер и гитарист Мик Джонс отправились в революционную Ямайку, город Кингстон, где готовили материал для второго альбома и активно сотрудничали с местными музыкантами⁵³⁷. В результате

⁵³⁴ Egan S. The Clash. The Only Band that Mattered. Lanham; Boulder; N. Y.; L., 2015. P. 60–61.

⁵³⁵ Salewicz C. Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer. L., 2006. P. 232.

⁵³⁶ См. выступление группы: The Essential Clash: сб. видеозаписей [Электронный ресурс] / Directed by D. Letts, J. Strummer. [L.], 2003. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 01:47:40–01:51:00.

⁵³⁷ Salewicz C. Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer. P. 202.

принципиальным новшеством альбома «Give 'Em Enough Rope» стало освоение музыкальной традиции ямайского регги. Дж. Страммер отмечал, что в середине 1970-х годов в музыкальной культуре Великобритании существовало представление о том, что «белый» музыкант не может и не должен играть регги подобно тому, как это происходило с блюзом в 1940-е годы⁵³⁸. Вместе с тем, регги наряду с рэп-музыкой не транслировались на национальном радио, поскольку руководство BBC считало, что эта музыка не подходит образу британских медиа в силу «недостаточной мелодичности и незамысловатых музыкальных аранжировок»⁵³⁹. Музыканты «The Clash» демонстрировали глубокое знание регги-культуры и инкорпорировали регги-мотивы в свою музыку: изменили ритм с ускоренного на синкопированный «раскачанный»; расширили состав музыкальных инструментов (включили духовые и клавишные); изменили структуру песен, добавив в стандартную «куплетно-припевную» схему длинные вступления (интро) и интервалы между куплетами; начали использовать технику речитативного чтения. Так, в программной песне альбома «Safe European Home», представлявшей критику нестабильности в современной Европе, можно услышать имитирование ямайского акцента при полу-проговаривании и полу-пропевании послесловия. Как отмечает исследователь Брайан Коган, для британского панк-движения, регги стал символической музыкой притесненных и угнетенных⁵⁴⁰, прежде всего, ямайских и индийский иммигрантов⁵⁴¹.

Следует отметить, что высокая политизированность и ориентация музыкантов «The Clash» на освоение и репрезентацию истории и культуры

⁵³⁸ The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 166.

⁵³⁹ Street J. Shock Waves: The Authoritative Response to Popular Music // Come on Down?: Popular Media Culture in Post-War Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. L.; N. Y., 2004. P. 320.

⁵⁴⁰ Cogan B. A. From the 101'ers to the Mescaleros, and Whatever Band was in-between: Joe Strummer's Musical Journey (Or, Why Woody?) // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Ed. by B. J. Faulk, B. Harrison. Farnham, 2014. P. 36.

⁵⁴¹ В связи с этим прослушивание таких ямайских регги-музыкантов как Август Пабло (Augustus Pablo), Кинг Табби (King Tubby) и Ли Перри (Lee Perry) носило символический смысл аффилирования себя с данной культурой. Музыканты «The Clash» активно обращались к их творчеству в своих интервью и концертных выступлениях. См., например: Westway to the World: сб. видеозаписей [Электронный ресурс] / Directed by D. Letts. [L.], 2000. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:36:24–00:38:34.

бывших британских колоний не всегда находила поддержку со стороны коллег в музыкальных кругах⁵⁴². Однако таким образом музыканты, с одной стороны, значительно расширили тематические границы панк-движения, что способствовало переоценке его культурного значения слушателями; с другой, стало одним из способов осмысления распада Британской империи, что включило группу в актуальную дискуссию, шедшую в политических и интеллектуальных кругах. Как отмечает историк Роберт Коллс, вопросы определения понятий «раса» и «культура» в контексте развиваемой идеи мультикультурализма получили широкое обсуждение после принятия в 1976 году «Закона о межрасовых отношениях» («Race Relations Act»), однако общего понимания содержания этих понятий в отношении стран Содружества не было⁵⁴³. Политический истеблишмент высказывал опасения относительно параллельного сосуществования разных «культур» с разной идентичностью в мультикультурном государстве, по сути, обезличивая их. «The Clash», в свою очередь, артикулировали идею уникальности разных культур, критикуя поддерживаемую властями идею Содружества.

Следующий альбом группы «London Calling»⁵⁴⁴, вышедший в декабре 1979 года, представлял больше вариантов обращения к историческим сюжетам, прежде всего, военным. Заглавная одноименная песня альбома «London Calling» первоначально называлась «News of Clock Nine»⁵⁴⁵, что было отсылкой к девятичасовому вечернему выпуску новостей BBC, однако позже музыканты решили назвать песню по позывной фразе радио BBC во время Второй мировой войны – «London Calling»: «London calling to the faraway towns, / Now war is

⁵⁴² В частности, музыканты не раз дискутировали с группой Sex Pistols на тему использования регги мотивов в собственной музыке: *D'Ambrossio A. Joe Strummer, Terrorist? // Let Fury Have the Hour: Joe Strummer, Punk, and the Movement that Shook the World / Ed. by A. D'Ambrossio. Philadelphia, PA, 2012. P. 246.*

⁵⁴³ *Colls R. Op. cit. P. 151.*

⁵⁴⁴ Альбом занял 9-ю строчку в UK Chart и характеризуется музыкальными журналистами как один из лучших альбомов не только в истории группы «The Clash», но и мировой популярной музыки: *The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 236.*

⁵⁴⁵ Биограф группы Крис Салевич приводит отрывок из чернового варианта текста песни: «London Calling News of clock nine Birth Control – there's a plot on it London Calling the past is a cult»: *Salewicz C. Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer. P. 265.*

declared, and battle come down» («Лондон зовет дальние города, / Война объявлена, начинается бойня»). Если в первой части песни рисовались картины хаоса и волнений в военном и, проводя параллели, современном Лондоне, во второй части музыканты обратились к актуальной тематике угрозы ядерной войны: «The ice age is coming, the sun's zooming in, / Engines stop running, the wheat is growing thin, / A nuclear error, but I have no fear / 'Cause London is drowning, and I live by the river» («Ледниковый период надвигается, солнце приближается, / Двигатели останавливаются, и пшеница вырождается, / Атомная ошибка, но я не боюсь, / Ведь Лондон тонет, а я живу у реки»). Во время концертного тура по США в январе–феврале 1979 года, носившего название «Pearl Harbour tour», вместе с группой выступал американский ритм-энд-блюз-музыкант Бо Диддли, ставший культовым в музыкальной культуре, который на концертах говорил о Второй мировой войне и в шутку рассказывал о собственном укрытии от ядерной атаки⁵⁴⁶. Исследователь культуры Рут Адамс отмечает, что песня «London Calling» воспринималась слушателями и музыкальной прессой не только в качестве иллюстрации политического и социального кризиса в стране, а также протеста панк-движения против старшего поколения, но и призыва к ревизии национальной истории⁵⁴⁷.

Военные сюжеты разных национальных историй, таким образом, оказались наиболее яркими и агрессивными образами, моментально «захватывавшими» внимание слушателей и усиливавшими смысл и посыл самих песен, привлекая внимание к проблемам современности. Говоря об актуальной музыке во второй половине 1970-х годов, участник панк-движения Крис Хендерсон вспоминает: «[...] панки пели о наших проблемах в своих сырых неочищенных текстах [...] сейчас ребята сидят в пабах под музыку “The Clash” и “Generation X”, а не Топ-40»⁵⁴⁸. Один из респондентов также отмечает: «“Sex Pistols” были проще, они были похожи на ребят из соседнего двора, они так же говорили, так же себя вели.

⁵⁴⁶ Gray M. Route 19 Revisited. The Clash and London Calling. L., 2009. P. 182.

⁵⁴⁷ Adams R. The Englishness of English Punk: Sex Pistols, Subcultures, and Nostalgia // Popular Music and Society. 2008. Vol. 31. No. 4. P. 475.

⁵⁴⁸ Ward C., Henderson C. Who Wants It? Edinburgh, 2002. P. 60.

“The Clash” же затрагивали более сложные вопросы, о которых все думали, но не все говорили. Кто-то боялся из-за того, что его могут обвинить в политическом экстремизме, кто-то просто не знал, как об этом говорить. Я не помню точно песен, но меня поражали военные мотивы в них. Вспоминая все эти войны прошлого, они как бы говорили о непрекращающейся войне, которая длится столетиями» (женщина, малазийка, 59 лет, живет с рождения в Лондоне)⁵⁴⁹. Так, в песне «Spanish Bombs» были представлены отсылки к партизанскому движению в Испании во время гражданской войны 1936–1939 годов и любимому поэту Страммера Федерико Гарсия Лорке, ставшему символом духовной катастрофы революционной Испании: «Spanish songs in Andalucia. / The shooting sites in the days of '39. / Oh, please, leave the ventana open. / Fredrico Lorca is dead and gone» («Испанские песни в Андалусии. / Стреляющие отряды в 1939. / О, пожалуйста, оставьте окно⁵⁵⁰ открытым. / Фредерико Лорка умер»). Вокалист группы Дж. Страммер в интервью журналу «Melody Maker» отмечал прямые отсылки в песне к испанской гражданской войне: «Я думал о Гранаде в 1936 году, когда репрессии были особенно сильными»⁵⁵¹. Название же песни имело отношение к актуальным на тот момент новостям о бомбежке баскскими террористами туристических центров в Испании, которые Страммер, характеризовал как «эхо испанской гражданской войны»⁵⁵². В песне же «The Card Cheat» содержались отсылки к Столетней войне и Крымской войне, выражавшие, в целом, тематику отчужденности (как и в других песнях альбома, например, «Jimmy Jazz» и «Wrong 'Em Woю») и демонстрировавшие нежелание подчиняться властям, широко пропагандируемое панк-движением: «From the Hundred Year War to the Crimea / With a lance and a musket and a Roman spear. / To all of the men who have stood with no fear / In the service of the King» («От Столетней войны до Крымской / С пикой и мушкетом, и римским копьём. / Для всех тех, кто не боялся сражаться / Ради Короля»).

⁵⁴⁹ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁵⁵⁰ «Ventana» (испанский язык) – окно.

⁵⁵¹ Gray M. Route 19 Revisited. The Clash and London Calling. L., 2009. P. 243.

⁵⁵² The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 240.

Второй составляющей альбома «London Calling» стало обращение к специальным национальным сюжетам, представленным через конкретные культурные реалии. Так, в песнях «The Guns of Brixton» и «Rudie Can't Fail» исследовались схожие темы давления, чувства виктимизации, обиды и злобы, ограничений, «рассказанные» от лица молодых представителей иммигрантских сообществ в Великобритании. Немаловажным стало использование определенных слов и терминов в текстах песен группы и во время их концертных выступлений. Как указывает исследователь культуры Шон Эган, слово «rudie», использовавшееся музыкантами «The Clash» в песне «Rudie Can't Fail», в 1960-е годы являлось сленговым названием молодых людей на Ямайке, которые были выходцами из сельской местности, переехавшими в город, и которые демонстративно транслировали свою локальную идентичность⁵⁵³. Песни о «rudie» («rudie-songs») служили своего рода социальным комментарием и наставлением для молодого поколения Ямайки⁵⁵⁴. Обращение к данной терминологии было ориентировано как на иммигрантскую аудиторию Великобритании, так и на жителей бывших колоний, став демонстрацией поддержки их борьбы за права и независимость. Музыканты также использовали подобные отсылки и в музыкальной форме. Например, песня «Revolution Rock» из альбома «London Calling» изначально была записана ямайским музыкантом Денни Рэйем и группой «The Revolutioneers» в 1976 году, но стала широко известна именно в исполнении «The Clash», что стало манифестацией единения с иммигрантским ямайским сообществом Великобритании. Один из респондентов отмечает: «Я был несколько старше панк-аудитории и не особо следил за всем, что там происходило, но “The Clash” привлекли мое внимание, прежде всего, их открытым интересом к культуре мигрантов. В то время, когда по всей стране постоянно были слышны новости о погромах мигрантских кварталов, “The Clash”

⁵⁵³ Egan S. Op. cit. P. 114.

⁵⁵⁴ Gray M. Op. cit. P. 218–219.

обращали наше внимание на их культуру, традиции, историю» (мужчина, англичанин, 69 лет, живет с рождения в Лондоне)⁵⁵⁵.

Следующий альбом группы «Sandinista!» (1980)⁵⁵⁶ был в большей степени сфокусирован на сюжетах национальных историй, объединяя их общей темой борьбы за права и независимость новых стран от влияния Великобритании и США. Название альбома «Sandinista!», как отмечали сами музыканты, являлось прямой отсылкой к Никарагуанской армии свободы (Сандинистский фронт национального освобождения)⁵⁵⁷, которая с середины 1960-х годов вела борьбу с правившей в Никарагуа династией Сомоса, завершившуюся в 1979 году свержением и изгнанием президента Никарагуа Анастасио Сомосы. Важное место в альбоме заняла тематика имперского прошлого Великобритании, сюжеты которого были выбраны для демонстрации плачевных последствий ее политики. Так, в песне «The Leader» содержались отсылки к Второй англо-бурской войне 1899–1902 годов, закончившейся победой Британской империи над бурскими республиками в Африке: «But the leader never leaves his door ajar, / As he swings his whip from the Boer War» («Но лидер никогда не оставит свою дверь приоткрытой, / Когда он размахивает кнутом от англо-бурской войны»). В песне «Kingston Advice» рисовались устрашающие картины современной Ямайки, пострадавшей от колониальной политики Великобритании, но все же продолжающей борьбу за права и независимость: «In these days the beat is militant. / Must be a clash there's no alternative. / In these days nations are militant. / We have slavery under government» («В наши дни бит воинственный. / Должно быть столкновение, нет никакой альтернативы. / В наши дни народы воинствующие. / У нас царит рабство при правительстве»). Песня «Something About England» стала выразительной музыкальной отсылкой к прошлому – музыканты обратились к широко известному британскому мюзик-холлу и популярным в массовой культуре

⁵⁵⁵ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁵⁵⁶ Альбом вышел в декабре 1980 года и занял 19 место в национальном чарте: The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 280.

⁵⁵⁷ The Clash. The New Visual Documentary / Ed. by J. Tobler, M. Peachy. L.; N. Y.; Sydney, 1992. P. 62.

мелодиям викторианской и эдвардианской Англии. Как уже говорилось, символически обыгрывание традиции мюзик-холла было достаточно распространенной практикой в британской популярной музыке еще с начала 1960-х годов и служило трансляции «английскости» той или иной группы; но участники «The Clash» музыкально подчеркнули значение и посыл песни. Содержательно, в песне была представлена критика современных политиков и простых британцев, обвиняющих иммигрантов в социальных болезнях общества, а также едкие замечания по поводу того, что ни промышленная революция, ни две мировые войны не смогли упразднить классовую систему в современном мире:

They say immigrants steal the hubcaps
 Of the respected gentlemen.
 They say it would be wine an' roses
 If England were for Englishmen again.

The next war began and my ship sailed
 With battle orders writ in bed.
 In five long years of bullets and shells
 We left ten million dead.

...

Говорят, мигранты крадут колпаки
 Уважаемых джентельменов.
 Говорят, что были бы вино и розы,
 Если бы Англия была бы снова для англичан.

Следующая война началась и мой корабль отплыл
 С предписанием боевых приказов в постели.
 В течение пяти долгих лет пуль и снарядов
 Мы потеряли десять миллионов человек.

Музыканты не раз подчеркивали в интервью, что политические, экономические, социальные, идеологические проблемы современности следует искать в прошлом, хотя они и заявляли о «смерти» истории и необходимости создания чего-то нового (что, в целом, было общей тенденцией идеологии панк-движения)⁵⁵⁸. В связи с этим для демонстрации неверной политики современных британских и американских властей зачастую музыканты обращались к разным сюжетам недавней истории и современности. Так, в песне «Washington Bullets» из альбома «Sandinista!» на иллюстрациях простых исторических фактов и персонажей исследовалось влияние американского империализма на страны Латинской Америки: Карибский кризис («And in the Bay of Pigs in 1961 / Havana fought the playboy in the Cuban sun. / For Castro is a colour, / Is a redder than red, / Those Washington bullets want Castro dead» – «И в заливе Свиней в 1961 году / Гавана боролась с плейбоем под кубинским солнцем. / Для Кастро – цвет / Краснее, чем красный, / Эти вашингтонские пули желают Кастро смерти»); революция в Никарагуа 1979 г. («When they had a revolution in Nicaragua, / There was no interference from America» – «Когда была революция в Никарагуа, / Не было никакого вмешательства со стороны Америки»); фигура президента Чили Сальвадора Альенде («Remember Allende, and the days before, / Before the army came» – «Помните Альенде и дни до него, / До вторжения армии»); убийство чилийского поэта и политического активиста Виктора Хара во время переворота в Чили в 1973 году («Please remember Victor Jara / In the Santiago Stadium» – «Пожалуйста, помните Виктора Хару / На стадионе в Сантьяго»). Аналогичным образом музыканты представили картину империалистической политики США в Азии последних нескольких десятилетий в песне «Charlie Don't Surf», заключая, что Америка стремится распространить свою агрессию и влияние на весь мир: «The reign of the super powers must be over, / So many armies can't free the earth. /

⁵⁵⁸ См. интервью с музыкантами группы: *New Musical Express*. 1978. 15 July. P. 27–30; *Savage J. Joe Strummer // Savage J. England's Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras – the Essential Companion to "England's Dreaming", the Seminal History of Punk*. L.; N. Y., 2009. P. 261; *Walsh S. The Very Angry Clash // Let Fury Have the Hour: Joe Strummer, Punk, and the Movement that Shook the World / Ed. by A. D'Ambrosio*. Philadelphia, PA, 2012. P. 21–31.

Soon the rock will roll over / Africa is choking on their Coca Cola» («Правление супердержав должно быть окончено, / Поскольку множество армий не может освободить планету. / Пока рок-н-ролл продолжает свое шествие, / Африка задыхается от кока-колы»).

На уровне производства и презентации материала также присутствовали отсылки к конкретным историческим сюжетам, прежде всего, Второй мировой войне как наиболее узнаваемой в популярной культуре иллюстрации агрессии, жесткости и империалистических интенций разных государств. Так, во время записи альбома «Sandinista!», как указывали музыканты, они использовали отрывки из военных хроник воздушных боев периода Второй мировой войны и классических военных фильмов, которые они одолжили в Имперском военном музее в Лондоне⁵⁵⁹, прежде всего фильмы об авиа-сражениях «Битва за Англию» («Battle of Britain», 1969, реж. Гай Хэмилтон) и «Тора! Тора! Тора!» («Tora! Tora! Tora!», 1970, реж. Ричард Флайшер, Киндзи Фукасаку, Тосио Масуда). Вокалист группы Дж. Страммер отмечал, что он увлекался чтением мемуаров участников Второй мировой войны, что стало источником понимания современных реалий, а также использовалось музыкантами для создания исторически достоверных образов на сцене⁵⁶⁰. Так, в качестве видеоряда во время концертных выступлений группы по Англии в 1978 году использовались кадры из хроник немецких бомбардировок во время Второй мировой войны, а также фотографии военных столкновений в Северной Ирландии начала 1970-х годов⁵⁶¹.

Образы самих музыкантов также были ориентированы на агрессивную военную тематику, например, бас-гитарист группы П. Симонон выступал в грубой стилизованной военной одежде периода Второй мировой войны⁵⁶². Эта же проблематика обыгрывалась в музыкальных видеоклипах группы, транслируемых

⁵⁵⁹ The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 199.

⁵⁶⁰ Salewicz C. Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer. P. 308.

⁵⁶¹ См. фотографии с концертных выступлений: The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 199. См. записи выступлений: Westway to the World: сб. видеозаписей [Электронный ресурс] / Directed by D. Letts. [L.], 2000. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:10:16–00:11:31.

⁵⁶² Salewicz C. Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer. P. 222.

на национальном телевидении. Например, в видеоклипе на антивоенную песню «The Call Up» (альбом «Sandinista!», 1980)⁵⁶³, снятом известным британским режиссером, сторонником панк-движения и также представителем ямайской диаспоры Доном Летсом, музыканты предстали в военной одежде, окруженные военной атрибутикой и техникой, а барабанщик группы Топпер Хидон был одет как летчик-истребитель периода Второй мировой войны. Как отмечает историк Патрик Райт, использование отсылок к Второй мировой войне в британской популярной культуре было связано, прежде всего, с большой значимостью победы в послевоенном обществе и непосредственно политической риторикой победы⁵⁶⁴. Д. Сэвэдж уточняет, что символическое значение Второй мировой войны поддерживалось большим количеством героических фильмов о войне⁵⁶⁵, например, «Папочкина армия» («Dad's Army», 1971), а позже и телесериалом «Алло, алло!» («'Allo, 'Allo!», который начался в 1982 году). Это доминирование военной истории и победы представлялось проблемой для панк-движения, прежде всего, поскольку стало предметом критики в адрес молодежи семидесятых со стороны старшего поколения, участвовавшего в войне и видевшего разрушения страны.

Следует отметить, что тематика материала группы «The Clash», его историчность и острая актуальность, дополнялась и акцентировалась активной общественной деятельностью ее участников. Так, музыканты «The Clash» неоднократно выступали в поддержку оппозиционеров текущего режима в Сальвадоре в начале 1980-х годов, а также наряду с популярными британскими группами «Queen», «The Pretenders», «The Who» и музыкантом Элвисом Костелло в декабре 1979 года приняли участие в «Концерте для народа Кампучии»

⁵⁶³ This Is Video Clash: сб. видеозаписей [Электронный ресурс] / Directed by L. Clinell, D. Letts, Keef & Co. [L.], 1985. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:15:00–00:20:02.

⁵⁶⁴ Wright P. On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain. L., 1985. P. 23.

⁵⁶⁵ Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. P. x.

(«Concerts for the People of Kampuchea»)⁵⁶⁶. Мероприятие было организовано экс-участником группы «The Beatles» Полом Маккартни в поддержку жертв геноцида режима Пол Пота в Камбодже. Аналогичным образом на громкий и ожидаемый концерт в «Bond's International Casino» в Нью-Йорке в июне 1981 года Дж. Страммер пригласил пресс-секретаря Комитета солидарности с народом Сальвадора, чтобы прочитать речитативную часть во время исполнения песни «Washington Bullets»⁵⁶⁷.

Несмотря на критику музыкальной прессой альбома «Sandinista!», обвинявшей группу в чрезмерной политизации и отходе от канона панка⁵⁶⁸, вышедший в 1982 году альбом «Combat Rock» занял 2-ю строчку в национальном чарте в первую неделю после презентации⁵⁶⁹. Концертный тур в поддержку альбома прошел с большим успехом как в Великобритании, так и в США – все выступления группы прошли с аншлагом, а билеты были раскуплены заранее⁵⁷⁰. Альбом продолжал тематику предыдущих работ группы и был сфокусирован на вопросах растущего насилия, ужасах войны и трудностях стран Третьего мира. В качестве собирательного образа была использована Вьетнамская война, на примере которой музыканты транслировали антивоенные лозунги (песни «Car Jamming», «Sean Flynn», «Overpowered by Funk», «Inoculated City», «Straight to Hell», «Atom Tan»). Второй составляющей альбома стала уже традиционная тематика авторитаризма в Великобритании: в песне «Straight to Hell» рисовались картины ужасающей безработицы в стране на фоне кризиса промышленности, а

⁵⁶⁶ Raha M. The Last Gang in Town: Masculinity, Feminism, Joe Strummer and the Clash // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Ed. by B. J. Faulk, B. Harrison. Farnham, 2014. P. 118.

⁵⁶⁷ Shannon E.A. “Don’t Call Me Woody”: The Punk Compassion and Folk Rebellion of Joe Strummer and Woody Guthrie // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Ed. by B. J. Faulk, B. Harrison. Farnham, 2014. P. 20.

⁵⁶⁸ D’Ambrossio A. The World Is Worth Fighting For // Let Fury Have the Hour: Joe Strummer, Punk, and the Movement that Shook the World / Ed. by A. D’Ambrossio. Philadelphia, PA, 2012. P. 206.

⁵⁶⁹ Combat Rock // Official Albums Chart Top 100 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19820516/7502/>.

⁵⁷⁰ D’Ambrossio A. Let Fury Have the Hour: The Punk Rock Politics of Joe Strummer // Let Fury Have the Hour: Joe Strummer, Punk, and the Movement that Shook the World / Ed. by A. D’Ambrossio. Philadelphia, PA, 2012. P. 13.

также критиковалось современное британское общество, обвиняющее мигрантов в своих болезнях («As railhead towns feel the steel mills rust, water froze. / [...] / [...] / This is your paradise» – «В железнодорожных городах сталелитейные комбинаты покрыты ржавчиной, и вода замерзла. / [...] / [...] / Это – ваш рай»); в песне «Know Your Rights» в саркастической манере в формате общественных объявлений обыгрывалось ограничение прав бедняков и рабочих в связи с кризисом в стране («You have the right not to be killed. / Murder is a CRIME! / Unless it was done by a / Policeman or aristocrat. / Know your rights!» – «У Вас есть право не быть убитым. / Убийство – это ПРЕСТУПЛЕНИЕ! / До тех пор, пока оно не было совершено / Полицейским или аристократом. / Знай свои права!»).

Таким образом, исторические образы в работе группы «The Clash» были в большей степени сосредоточены на сюжетах национальных историй бывших британских колоний, но не были ими ограничены. Обращаясь также к историям африканских и латиноамериканских стран, музыканты артикулировали проблематику угнетения и насилия по отношению к национальным движениям, что также репрезентировалось через обращение к вопросам расовых столкновений. В этом контексте не только тематика песен и формат презентации материала, но и общественная позиция музыкантов группы были «включены» в работу с прошлым.

3.2.2. Проблема расизма и политических притеснений

К середине 1970-х годов на волне подъема борьбы за независимость бывших колоний иммигранты, проживавшие в Великобритании, начали предпринимать попытки заявить о своих правах⁵⁷¹. Так, в 1976 году традиционный Ноттинг-

⁵⁷¹ Следует отметить, что в 1974 году в контексте дискуссии о признании сионизма формой расизма ООН приняла резолюцию №3246 о признании права наций на самоопределение и права бывших колоний на достижение независимости, в том числе путем вооруженного столкновения, что вызвало массовую одобрительную реакцию среди иммигрантских сообществ в Великобритании.

Хилльский карнавал⁵⁷², проходящий в Лондоне с 1958 года, сопровождался митингами и шествием с лозунгами против расового неравенства в Великобритании. Дж. Страммер, вокалист группы «The Clash», принимавшей участие в демонстрациях, описывал эти события как первое в Англии массовое проявление недовольства «цветных» кварталов ущемлением их прав⁵⁷³. Как отмечает Б. Коган, «музыкальным сопровождением» карнавала были «угрожающий тяжелый бит и воинственные тексты регги»⁵⁷⁴, еще более подчеркивающие политическую обстановку бывших колоний. Находясь под жестким экономическим, социальным и политическим давлением, летом 1976 года беженцы, проживавшие в трущобах квартала Ноттинг-Хилл, испытывали особенно сильные притеснения со стороны лондонской полиции. В результате традиционный карнавал патрулировался не 200 полицейскими, как в предыдущие годы, а 1600, вызвав гнев и раздражение у участников празднования, что привело к двухдневным ожесточенным столкновениям⁵⁷⁵. Вместе с тем, как отмечает историк Роберт Джонсон, после жестоких столкновений в Ноттинг-Хилл и других городах страны (прежде всего, в Ливерпуле и Бристоле), ностальгия по имперскому прошлому, которая, несмотря на идеологию мультикультурализма, культивировалась британскими властями, стала предметом рефлексии в британском обществе⁵⁷⁶.

⁵⁷² В районе Ноттинг-Хилл еще с конца 1950-х годов с принятием «Акта о британском гражданстве» («The British Nationality Act», 1948 г.), дававшем право выходцам из стран Содружества наций после распада Британской империи на свободное переселение в Великобританию, проживали представители африканско-карибских сообществ: *Egan S.* Op. cit. P. 9. Принятые в 1962 году «Акт об иммиграции из стран Содружества» («The Commonwealth Immigrations Act») и в 1968 году поправки к Акту, ужесточающие условия получения гражданства, существенно ограничивали въезд в Англию для жителей бывших колоний и доминионов, разрешая его лишь высококвалифицированным мигрантам. Для селившихся в трущобах иммигрантов карнавал стал своего рода способом самовыражения, на котором обычно исполнялась традиционная музыка и продавалась национальная еда: *Whitehead P.* The Writing on the Wall. Britain in the Seventies. L., 1985. P. 221–223.

⁵⁷³ *Savage J.* Joe Strummer // *Savage J.* England's Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras – the Essential Companion to “England's Dreaming”, the Seminal History of Punk. L.; N. Y., 2009. P. 264.

⁵⁷⁴ *Cogan B.A.* Op. cit. P. 38.

⁵⁷⁵ *Savage J.* England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. P. 233–234.

⁵⁷⁶ *Johnson R.* British Imperialism. N. Y., 2003. P. 218 – 219.

Участие в демонстрациях в Ноттинг-Холл, по замечанию Дж. Страммера, оказалось отправной точкой политизации материала группы⁵⁷⁷. Так, песня «White Riot»⁵⁷⁸ из дебютного одноименного альбома «The Clash» (1977)⁵⁷⁹, написанная после участия в беспорядках в Ноттинг-Хилл летом 1976 года⁵⁸⁰, стала острым критическим комментарием угнетению африканских и азиатских иммигрантов в Англии и выражала поддержку их борьбы за признание своих прав: «Black men gotta lot of problems, but they don't mind throwing a brick / White people go to school, where they teach you how to be thick» («У черных людей много проблем, но они не против бросить камень. / Белые люди ходят в школу, где их учат, как быть толстыми»). Как отмечает исследователь культуры Мария Раха⁵⁸¹, помимо манифестации против расовых притеснений в стране, песня «White Riot» стала протестом против традиционных британских устоев, требованием социального урегулирования и справедливости, а также призывом к борьбе с социально-экономической рецессией в Англии в 1970-е годы, главным образом, ударившей по рабочей молодежи. Вместе с тем, ряд слушателей увидел определенную двусмысленность в названии песни и метафорике «белого восстания», что стало причиной обвинения музыкантов со стороны музыкальной прессы в расизме. Песня «White Riot» даже была включена в список любимых музыкальных композиций «Национального фронта»⁵⁸², против чего, в свою очередь, выступали сами музыканты. Неверная, по мнению группы, трактовка содержания песни «White Riot» побудила участников к более тщательной проработке образов и

⁵⁷⁷ Интервью музыкантами «The Clash»: *Westway to the World: сб. видеозаписей [Электронный ресурс] / Directed by D. Letts. [L.], 2000. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:23:13–00:25:03.*

⁵⁷⁸ Сингл «White Riot», несмотря на то, что не получил достаточной радио-ротации из-за своего политического подтекста, все же вошел в Топ-40 лучших песен первой недели апреля 1977 года: *Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. P. 330.*

⁵⁷⁹ Помимо двух регги-песен с открыто политическим содержанием, «White Riot» и «Police and Thieves», основными темами альбома стали гедонизм «синих воротничков» и агрессия (например, песни «Career Opportunities» и «What's my Name»).

⁵⁸⁰ *The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 105.*

⁵⁸¹ *Raha M. Op. cit. P. 109.*

⁵⁸² *D'Ambrossio A. White Riot or Right Riot: A Look Back at Punk Rock and Antiracism // Let Fury Have the Hour: Joe Strummer, Punk, and the Movement that Shook the World / Ed. by A. D'Ambrossio. Philadelphia, PA, 2012. P. 127*

сюжетов, использованных в песнях, а также более скрупулезной работе с музыкальной формой и внешними репрезентациями⁵⁸³.

Внутринациональная тематика обыгрывалась также и визуально. По словам бас-гитариста группы П. Симонона⁵⁸⁴, при оформлении обложки альбома «The Clash» он вместе со звукорежиссером Бернардом Родсом просмотрел большое количество дисков ямайских групп и исполнителей с целью стилизации «заглавного» изображения. В итоге, в качестве обложки была выбрана черно-белая фотография, на которой группа «The Clash» была снята во время беспорядков в Ноттинг-Хилл летом 1976 года, обрамленная милитаристским зеленым цветом, популярным в то время среди регги-музыкантов. Аналогичным образом в песне «White Man In Hammersmith Palais» (песня была выпущена в 1979 году в качестве дополнительного трека на версии альбома «The Clash», предназначенной для распространения на территории США) описывались протесты ямайских поселенцев во время карнавала в Ноттинг-Хилл, и при этом – значимость самой музыки регги: «Ken Boothe for UK pop reggae / With backing bands sound systems. / And if they've got anything to say, / There's many black ears here to listen» («Ken Boothe – за британский поп регги / С аудиосистемами бэк-групп. / И если у них есть, что сказать, / Здесь много черных ушей готовы послушать»). Как отмечает Р. Адамс, подобная тематика развивалась и в популярных в Великобритании в то время регги-альбомах ямайских музыкальных групп, например, «War Ina Babylon» (1977) музыканта Макса Ромео, «Two Sevens Clash» (1977) группы «Culture» и «Under Heavy Manners» (1976) исполнителя Prince Far I, критиковавшего премьера Ямайки Майла Мэнли за введение драконовской правоохранительной системы⁵⁸⁵. Участники группы также использовали стенси́лы (трафареты) для нанесения на сценическую одежду надписей, ставших слоганами группы (например, «Hate and War»), а также фраз из

⁵⁸³ D'Ambrossio A. *White Riot or Right Riot: A Look Back at Punk Rock and Antiracism*. P. 128.

⁵⁸⁴ The Clash / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. P. 125.

⁵⁸⁵ Adams R. *Op. cit.* P. 486.

песни «Pick Up The Rockers» (1976) ямайского регги-музыканта Таппера Зуки (Tapper Zukie) «Heavy Manners» и «Heavy Duty Discipline»⁵⁸⁶.

Б. Коган указывает, что музыканты «The Clash» отмечали особую значимость регги в современной им Великобритании не просто как музыки местного сопротивления (как это было во время карнавала в Ноттинг-Хилл), но и в целом как музыки социального протеста и как музыки бывших британских колоний, стремящихся отвоевать свою независимость⁵⁸⁷. П. Симонон, который вырос в иммигрантском квартале в Лондоне и который больше других участников группы был увлечен музыкой регги, помимо эстетических и инновационных в музыкальном плане качеств жанра в большей степени обращал внимание на его историко-культурное значение: «Регги – это не то, что вы можете услышать по радио. Это то, к чему вы можете быть причастны, что-то наподобие вашего самоощущения – у них были свои столкновения, у нас – наши. Черные люди до сих пор угнетаются, нас также угнетают, и в этом отношении у нас много общего»⁵⁸⁸. Биограф группы Пэт Гилберт указывает, что музыканты «The Clash» целенаправленно обсуждали с членами группы «Sex Pistols» возможность акцентирования внимания на расовой проблематике и ориентации на музыкальную стилистику регги, за что подверглись жесткой критике со стороны последних; тем не менее, Дж. Страммер считал, что именно данный вопрос являлся наиболее актуальным и острым в стране на тот момент⁵⁸⁹.

Другая по своей мелодике и музыкальной текстуре, лишенная характерной для популярной музыки куплетно-припевной структуры, музыка регги значительно контрастировала с английскими музыкальными традициями и подчеркивала инаковость культуры мигрантов. Д. Сэвэдж отмечает, что «регги

⁵⁸⁶ *Savage J.* Joe Strummer // *Savage J.* England's Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras – the Essential Companion to “England's Dreaming”, the Seminal History of Punk. P. 259. Британская музыкальная журналистка Вивьен Голдман опубликовала статью о Таппере Зуки как наиболее видном и значимом наряду с Бобом Марли ямайском регги-музыканте, параллельно обсуждая вопросы положения иммигрантов в Великобритании: *Sounds*. 1978. 8 April. P. 31.

⁵⁸⁷ *Cogan B.A.* Op. cit. P. 38.

⁵⁸⁸ *Sounds*. 1977. 3 September. P. 25.

⁵⁸⁹ *Gilbert P.* Passion is a Fashion: The Real Story of The Clash. L., 2004. P. 134.

передавало опыт наиболее заметных на тот момент аутсайдеров Англии»⁵⁹⁰, увлеченность этим жанром стала жестом культурного сопротивления, способом борьбы с предрассудками в отношении иммигрантов и в то же время средством «развенчания» образа великого имперского прошлого Великобритании. По итогам электронного анкетирования, проведенного в марте–июне 2015 года, более 70% слушателей не смогли вспомнить, какие именно исторические сюжеты вовлекались музыкантами «The Clash» в художественный язык, однако более 80% указало, что одной из основных тем творчества группы оказалась критика имперского прошлого Великобритании⁵⁹¹. Один из респондентов отмечает: «“The Clash” пели о расизме в современной Англии, о погромах кварталов мигрантов, о притеснении прав приезжих, о нашем пренебрежении их судьбами. Это были уже наболевшие темы, которые постоянно обсуждались, о которых постоянно писали в газетах. Все это как бы кричало: “Британия, оставь империю в прошлом”» (женщина, англичанка, 68 лет, живет с рождения в Лондоне)⁵⁹².

Музыканты нередко обращались к проблемтике расовых различий, критикуя политические и социальные реалии Великобритании семидесятых. Так, в песне «Clampdown» (альбом «London Calling», 1979) обыгрывалась тематика антисемитизма, широко обсуждаемая в то время в британских СМИ и на заседаниях Парламента: «Taking off his turban, they said, is this man a Jew? / ‘Cause they’re working for the clampdown» («Снимая его тюрбан, они спросили, является ли этот человек евреем? / Потому что они выступают против них»). Аллюзия на расовые различия также содержалась во второй части песни, где голубоглазый работник фабрики начинал надевать «the blue and brown», что отсылало к форме нацистской армии довоенного периода. Окончание песни было безрадостным, поскольку после получения власти главный персонаж стал подавлять других работников, вплоть до убийства, что символически напоминало об опыте нацистского режима в Германии. В ряде песен – «The Guns of Brixton» («London

⁵⁹⁰ *Savage J.* England’s Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. P. 238.

⁵⁹¹ Электронное анкетирование, Великобритания, 2015 год (Колесник А. С.).

⁵⁹² Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

Calling», 1979), «The Crooked Beat» («Sandinista!», 1980) и «Corner Soul» («Sandinista!», 1980) – детально иллюстрировались расовые столкновения в лондонских районах в конце 1970-х – начале 1980-х, напрямую отсылая к речи Эноха Пауэла «Реки крови» (1968 г.): «Is this music calling for a river of blood?» («Эта музыка призывает к реке крови?») (песня «The Crooked Beat»). Позже «The Clash» снова обращались к этой теме в видеоролике и обложке сингла «Rock the Casbah» (альбом «Combat Rock», 1982)⁵⁹³, сопоставляя арабов и хасидов и пытаясь показать жестом снятия тюрбана пренебрежительное отношение к иммигрантам в Великобритании. В тексте песни музыканты использовали различные термины из арабского, иврита, турецкого и санскритского языка, демонстрирующие разнообразие других культур: «шариф», «кошерный», «рага», «бедуины», «шейх», «минареты», т.д. Песня «Rock the Casbah», написанная, по словам музыкантов, с целью привлечения внимания к запрету рок-музыки в исламских странах⁵⁹⁴, стала невероятно популярной в Великобритании и США. Прямые отсылки к историческим сюжетам (например, Второй мировой войне) или же аллюзии на широко известные в Великобритании исторические факты и события (вроде речи Э. Пауэла), тем самым, служили веским аргументом музыкантов группы «The Clash» для демонстрации последствий прошлого и/или предостережения от совершения подобных ошибок в будущем.

Взросший в 1970–1980-е годы в Великобритании «черный»⁵⁹⁵ политический активизм наряду с активностью профсоюзов поставил вопрос не только о проблеме расизма в стране и социальных трудностях мигрантов-рабочих, но и об отказе от имперской политической модели. Ощутимое участие «черных» в крупных забастовках, прошедших в Англии, как отмечает В. Вебстер, стало еще

⁵⁹³ Gray M. Op. cit. P. 269–270.

⁵⁹⁴ D'Ambrossio A. Let Fury Have the Hour: The Punk Rock Politics of Joe Strummer // Let Fury Have the Hour: Joe Strummer, Punk, and the Movement that Shook the World / Ed. by A. D'Ambrossio. Philadelphia, PA, 2012. P. 13.

⁵⁹⁵ Следует отметить, что термин «черный» в Великобритании с середины 1970-х годов использовался в качестве собирательного для обозначения всех выходцев из бывших британских колоний: Webster W. Immigration and Racism. P. 104.

одним этапом рефлексии о постимперском статусе страны⁵⁹⁶. Так, в 1974 году во время забастовки производителей пишущих машинок в Лестере («The Imperial Typewriters Strike») работники из Индии и Африки, представлявшие дешевую рабочую силу, спасающую фирму от разорения, выступили с лозунгами против расовой эксплуатации и с призывами отказаться от имперской экономической модели Великобритании. Это вызвало волну обсуждения двойственности политики британского правительства, с одной стороны, выступающего за поддержание Содружества и идею равноправия его «белых» и «черных» граждан; с другой, сохраняющего имперские паттерны выстраивания отношений со странами Содружества. Аналогичная ситуация наблюдалась и во время забастовки на Студии фото- и кинообработки Гранвик в Лондоне («Grunwick Dispute») с 1976 по 1978 годы⁵⁹⁷. Выступления «черных» рабочих против притеснения и эксплуатации вызвали массовые забастовки работников почты, печатной и химической промышленности, работников сферы торговли, проходившие с активным участием профсоюзов. Вместе с тем, во второй половине 1970-х годов в Великобритании состоялись массовые выступления против действовавших еще с XIX века законов о подозреваемых («*sus law*»), вследствие которых большое количество «черных» приезжих находились под усиленным наблюдением со стороны полиции, что зачастую заканчивалось массовыми арестами и обысками⁵⁹⁸. В данной ситуации особый резонанс имело убийство в лондонском Ист-Энде рабочего текстильного завода из Бангладеш Альтаба Али 4 мая 1978 года, когда он возвращался домой; преступление было совершено тремя подростками на почве расовой ненависти. Похороны Али переросли в масштабный марш протеста бангладешской диаспоры и других мигрантов с требованиями о предоставлении защиты со стороны британской полиции от экстремистов и выступлениями против акций «Национального фронта». Этот инцидент вызвал широкое обсуждение проблемы ужасающего

⁵⁹⁶ Webster W. *Immigration and Racism*. P. 105.

⁵⁹⁷ См. подробнее: Dromey J., Taylor G. *Grunwick: The Workers' Story*. L., 1978.

⁵⁹⁸ Webster W. *Immigration and Racism*. P. 105.

масштаба расизма в Великобритании на государственном уровне и в национальных медиа⁵⁹⁹.

В условиях нарастающего расового притеснения в Великобритании во второй половине 1970-х годов панк-движение заняло ярко выраженную критикующую позицию⁶⁰⁰, в формировании которой группа «The Clash» сыграла одну из лидирующих ролей. Актуальная на тот момент идея создания антирасистской организации возникла не на политическом уровне, а была связана, прежде всего, с британской популярной музыкой⁶⁰¹. В августе 1976 года популярный британский блюзовый музыкант Эрик Клэптон, известный, в том числе, своими кавер-версиями на регги-композиции (например, на классическую песню известного ямайского регги-музыканта и сторонника идеологии panaфриканизма Боба Марли «I Shot The Sheriff»), прервал свое выступление на концерте в Бирмингеме речью в поддержку Эноха Пауэла, назвав его «единственным политиком, говорящим правду ради благосостояния государства»⁶⁰². Через несколько дней сразу три ведущих британских музыкальных издания «New Musical Express», «Sounds» и «Melody Maker» опубликовали сообщения с критикой Клэптона и призывом создать организацию для борьбы с расизмом в популярной музыке⁶⁰³. Итогом стало оформление общественно-музыкального движения «Рок против расизма» («Rock Against Racism»), основной идеей которого оказалась борьба с расизмом не просто в среде британских музыкантов, но и на более широком общественном уровне.

Для демонстрации масштаба назревших проблем и привлечения к ним внимания властей и ряда политических организаций, как отмечали участники и идеологи движения, предполагалось проведение широко освещенного в прессе

⁵⁹⁹ См. подробнее: *Widgery D. Beating Time. Riot'n'Race'n'Rock'n'Roll. L., 1986. P. 12–16.*

⁶⁰⁰ Критике «Национального фронта» представителями панк-движения были посвящены несколько специальных выпусков музыкальных изданий: *Sounds. 1977. 20 April. P. 26; New Musical Express. 1978. 22 July. P. 7–8; Melody Maker. 1978. 6 May. P. 3.*

⁶⁰¹ *Worley M. Shot By Both Sides: Punk, Politics and the End of 'Consensus' // Contemporary British History. 2012. Vol. 26. No. 3. P. 344–345.*

⁶⁰² *Widgery D. Op. cit. P. 40.*

⁶⁰³ См.: *New Musical Express. 1976. 14 August. P. 5; Sounds. 1976. 14 August. P. 3; Melody Maker. 1976. 14 August. P. 3.*

рок-концерта в лондонском Ист-Энде, где были особенно активны представители «Национального фронта»⁶⁰⁴. Осенью 1977 года небольшая группа активистов движения «Рок против расизма» при содействии британской музыкальной прессы⁶⁰⁵ (прежде всего, еженедельников «Sounds» и «New Musical Express») стала подбирать потенциальных музыкантов, писателей и художников перформативного искусства для участия в концерте. В апреле 1978 года при поддержке прокоммунистической общественной организации «Антинацистская лига» («Anti-Nazi League») в парке Виктории в восточном Лондоне был проведен масштабный фестиваль «Rock Against Racism»⁶⁰⁶ под лозунгом «Регги, соул, рок-н-ролл, джаз, фанк и панк – это наша музыка» («Reggae, Soul, Rock and Roll, Jazz, Funk and Punk: Our Music»)⁶⁰⁷. Главными музыкальными коллективами фестиваля стала группа «The Clash» наряду с панк-группой «X-Ray Spex», музыкантом Томом Робинсоном и регги-группой «Steel Pulse»⁶⁰⁸. Как отмечает исследователь культуры Джереми Транмер, музыканты «The Clash» и менеджер группы Бернард Родс в качестве одного из условий участия в фестивале назвали также поддержку оппозиционеров режима сегрегации в бывшей британской колонии Зимбабве⁶⁰⁹. Движение «Rock Against Racism» получило широкое обсуждение в британских медиа, а многие последующие фестивали и концерты панк-рок-групп проходили под аналогичными лозунгами, призывающими бороться с любыми проявлениями расизма и притеснениями прав приезжих⁶¹⁰. Говоря о рецепции движения, один из респондентов отмечает: «Помимо освещения проблемы расизма, которая остро стояла в Англии в то время, мероприятия “Rock Against Racism” в принципе

⁶⁰⁴ Widgery D. Op. cit. P. 41.

⁶⁰⁵ Sounds. 1977. 3 September. P. 23–27.

⁶⁰⁶ Лето 1978 года было ознаменовано серией антирасистских фестивалей и карнавалов, прошедших по всей стране и собравших, по данным Дэвида Виджери, более 400 тысяч человек: Widgery D. Op. cit. P. 91.

⁶⁰⁷ Ibid. P. 53.

⁶⁰⁸ Westway to the World: сб. видеозаписей [Электронный ресурс] / Directed by D. Letts. [L.], 2000. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:47:38–00:48:49.

⁶⁰⁹ Tranmer J. The Creation of an Anti-Fascist Icon: Joe Strummer and Rock against Racism // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Ed. by B. J. Faulk, B. Harrison. Farnham, 2014. P. 96.

⁶¹⁰ Thompson D. Op. cit. P. 223–224.

поставили вопросы о том, что такое быть “белым” и “черным” в современной Великобритании, да и в современном мире в целом, когда формально не было уже границ империи, но фактически было невероятно ощутимо влияние и наследие Британской империи. И, хоть я не был в эпицентре всех этих событий, не ходил на эти мероприятия, я был в курсе всего, что там происходило, так как об этом постоянно писали и говорили все вокруг» (мужчина, англичанин, 69 лет, живет с рождения в Лондоне)⁶¹¹.

Вместе с тем, как отмечает историк Стюарт Уорд, население Великобритании к середине 1970-х годов было, в целом, индифферентно по отношению к вопросу распада империи, в большей степени интересуясь последствиями британского империализма⁶¹². В этом контексте, по замечанию исследователя Джона Страттона, музыка регги, а вместе с ней и антирасистская тематика, воспринималась не только как культурное выражение бывших британских колоний и иллюстрация подавляющего влияния Великобритании, но и в качестве осмысления собственной национальной идентичности в постимперский период⁶¹³. Р. Коллс указывает на то, что проблема расизма и пристальное внимание к ней в Великобритании семидесятых демонстрирует изменения в национальном воображении британской нации⁶¹⁴. Если имперское представление о государстве и нации предполагало включение в данное понятие и арабского, и африканского, и азиатского населения, то после распада империи к середине 1970-х годов стал очевиден перелом в осмыслении британцев нового статуса собственной нации и государства⁶¹⁵. В этом отношении критическое обращение к имперскому

⁶¹¹ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁶¹² Ward S. *British Culture and the End of Empire*. Manchester, 2001. P. 3.

⁶¹³ Stratton J. *Skin Deep: Ska and Reggae on the Racial Faultline in Britain, 1968–1981* // *Popular Music History*. 2010. Vol. 5. No. 2. P. 202–203.

⁶¹⁴ Colls R. *Op. cit.* P. 176.

⁶¹⁵ По проблематике рпрезентации Британской империи в культуре, а также на тему имперского воображения существует большое количество исследований, которые мы не будем освещать отдельно. Тем не менее, необходимо выделить последние работы, написанные в русле «новой имперской истории» (*new imperial history*), в которых авторы предпринимают попытку всестороннего осмысления феномена Британской империи, которое учитывало бы и особенности взаимного влияния колоний и доминионов на метрополию, и развитие культуры, и специфику имперского и постимперского состояния: *The British Empire. Themes and Perspectives*

прошлому и несколько гипертрофированное изображение последствий именно этого периода национальной истории, предпринятое музыкантами группы «The Clash», на фоне пассивности других культурных форм⁶¹⁶ маркировало изменения в исторических представлениях британского общества.

3.3.3. Исторические репрезентации «The Clash»

В 1970-е годы британская популярная музыка, как отмечает исследователь медиа Дэйв Аллен, несмотря на появление и популярность новых музыкальных жанров, прежде всего, диско и фанка, была в значительной степени ориентирована на репрезентацию собственного прошлого⁶¹⁷. Прежде всего, это касалось интереса музыкальной культуры к относительно недавнему прошлому и стилистическим движениями 1960-х годов (стилягам, тедди-боям и модам). Так, например, в популярном концептуальном альбоме известной рок-группы «The Who» «Quadrophenia» (1973)⁶¹⁸ исследовались молодежные субкультуры Великобритании середины 1960-х годов. Однако с обострением социально-экономической ситуации в стране и формированием панк-движения в музыкальной культуре вместе с острой социальной критикой стала преобладать заинтересованность в других сюжетах и периодах национального прошлого.

Изучая панк-культуру, исследователь Дик Хебдидж отмечает, что «различные стилистические эксперименты панк-направления стали выражением агрессии, разочарования и тревоги. Их высказывания, хотя и были построены

/ Ed. by S. Stockwell. Oxford, 2008; *Burbank J., Cooper F. Empires in Word History, Power and the Politics of Difference*. Princeton; Oxford, 2010; *The New Imperial Histories Reader* / Ed. by S. Howe. L.; N. Y., 2010.

⁶¹⁶ *Forster L. 1970s Television: A Self-conscious Decade // British Film Culture in the 1970s: The Boundaries of Pleasure* / Ed. by S. Harper, J. T. Smith. Edinburgh, 2012. P. 85.

⁶¹⁷ *Allen D. British Graffiti: Popular Music and Film in the 1970s // British Film Culture in the 1970s: The Boundaries of Pleasure* / Ed. by S. Harper, J. T. Smith. Edinburgh, 2012. P. 102.

⁶¹⁸ Песня заняла 2-е место в «UK Albums Chart» в ноябре 1973 года: Official Albums Chart Top 50. 11 November 1973 – 17 November 1973 // UK Albums Chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19731111/7502/>.

нестандартно, выражались на доступном языке – языке текущих событий»⁶¹⁹. Чтобы быть услышанным, панк-направление демонстрировало свою причастность ко всему, что происходило на тот момент в Великобритании, сохраняя при этом критическую дистанцию аутсайдера. Панк-движение не только непосредственно реагировало на возрастающую безработицу, бедность и депрессию в стране, но и еще больше драматизировало упадок Британии («*Britain's decline*»), используя язык отличный от доминирующей риторики рок-направления, который безошибочно относился к современности и вместе с этим был живым, простым и повседневным. Панк-движение, как отмечает далее Хебдидж, тем самым, присвоило риторику кризиса, которая заполнила британские медиа, выразив ее визуально и в новых эстетических формах⁶²⁰.

Несмотря на то, что «The Clash», в целом, несколько дистанцировались от подчеркнутой ориентации на рабочую аудиторию (в отличие от «коллег по цеху» группы «Sex Pistols»), музыканты, в первую очередь, выступали с жесткой критикой ущемлений прав и свобод в современной Великобритании как в отношении «черного», так и «белого» населения. В песнях рисовались картины беспорядков и социального хаоса в Лондоне семидесятых (например, песни «London's Burning» (1977), «The Guns of Brixton» (1979), «White Man in Hammersmith Palais» (1978)) и на территории бывших африканско-карибских колоний (например, песни «Rudie Can't Fail» (1979), «Lover's Rock» (1979), «One More Dub» (1980)), а также борьбы за независимость в Испании и странах Латинской Америки (например, песни «Spanish Bombs» (1979), «English Civil War» (1979), «Sandanista» (1980)). Объединенные единой идеей сражения за права и свободы угнетаемых социальных классов, будь это рабочие в восточном Лондоне или же в Кингстоне, песни «The Clash» артикулировали идею общей империалистической угрозы и призывали к тщательному анализу состояния современного музыкантам мира. Как отмечает историк Натан Вайзман-Троуз, такая социалистическая направленность творчества группы, безусловно, была

⁶¹⁹ Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. P. 87.

⁶²⁰ Ibid.

представлена в героическом ключе и несколько искажала и преувеличивала метафорику текстов песен, а революционная романтика стала неотъемлемой составляющей образа группы⁶²¹. Тем не менее, на фоне политической направленности музыкального высказывания «The Clash» обращение к историческим сюжетам оказалось интересным и нетривиальным художественным приемом, что заметно выделило группу в контексте панк-движения.

Ориентированная на критику текущих событий в Великобритании и странах Содружества, группа «The Clash» демонстрировала итоги имперской политики Англии, прежде всего, расизм и социальную нестабильность в бывших колониях. Исторические образы непосредственно были достаточно фрагментарны и оказались представлены преимущественно военными сюжетами, изображенными в агрессивной и крайне эмоциональной форме, будь это имперские войны XIX века, войны за независимость колоний в XX веке или же иллюстрация массовых протестов мигрантов в Великобритании в 1960–1970-е годы. Вместе с тем, критика имперского прошлого страны осуществлялась не только за счет прямого обращения к периодам национальной истории, но и в значительной степени посредством изображения социальных реалий, исторических сюжетов и культурных особенностей народов стран Содружества, а также и других стран, которые вели борьбу за независимость. Поскольку непосредственное освещение социально-политического положения мигрантов в Великобритании считалось музыкантами паллиативным, в каком-то отношении более ярким и иллюстративным стало инкорпорирование музыкальной этнической стилистики и традиций народов бывших колоний, главным образом, регги, в музыкальную форму самой группы «The Clash». Подчеркивая уникальность и значимость культурного наследия народов бывших колоний, акцентируя внимание на его богатстве и культурном разнообразии, музыканты, с одной стороны, напрямую указывали на присутствие в Великобритании большого количества мигрантов, которые стали реальной политической и социальной силой и с которой

⁶²¹ Wiseman-Trowse N. *Performing Class in British Popular Music*. N. Y., 2008. P. 144–145.

необходимо было считаться. С другой стороны, «The Clash» делали видимой культуру иммигрантских сообществ и народов Содружества, обращали на нее внимание, указывали на ее инаковость, но вместе с этим перерабатывая ее музыкальные традиции, сотрудничая с регги-музыкантами, сигнализировали о равнозначности британской и других культур. Музыкальная стилизация и обыгрывание национального колорита разных народов также стало опосредованной отсылкой к имперскому прошлому Великобритании, а сама империя представлялась в качестве полностью «перемалывающей», подавляющей и эксплуатирующей силы. Агрессивные визуальные образы музыкантов, ориентация на военную стилистику шокировали, захватывали внимание слушателя и были призваны подчеркнуть общий посыл творчества группы.

Как отмечает историк Джон Маккензи, «имперскость» еще в начале 1960-х годов была неотъемлемой составляющей британской идентичности, которая объединяла Соединенное королевство, и отличала в глазах британцев собственных граждан от граждан европейских государств, причем, британская идентичность распространялась и на жителей метрополий⁶²². Сама идея британской грандиозности была глубоко укоренена в имперском прошлом. Деколонизация в этом отношении значительным образом влияла на самоидентификацию британцев. Тем не менее, Суэцкая «авантюра», после которой не последовало массовых выступлений за возрождение империи, демонстрировала определенный этап рефлексии общества над современным, постимперским состоянием государства. Если в 1960-е годы предметом обсуждения стала утрата Великобританией статуса мировой державы (наиболее очевидно после Суэцкого кризиса и – позже – провозглашения «ветра перемен» над Африкой), то в 1970-е годы, как отмечает историк Стюард Уорд⁶²³, определенная тоска и некая романтизация имперского прошлого сменились критическим отношением именно к этому периоду национальной истории. Как указывает историк Питер Маршалл, несмотря на то, что деколонизация не

⁶²² MacKenzie J. M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester, 1986. P. 9.

⁶²³ Ward S. *British Culture and the End of Empire*. Manchester, 2001. P. 7.

повлияла существенно на структуру и функционирование институтов и социальных структур в Великобритании, она значительно усилила интерес к определенным этапам национальной истории⁶²⁴. Вместе с тем, по замечанию историков Эндрю Томсона и Меган Ковальски, в середине 1970-х годов в британской исторической науке впервые была выдвинута идея написания истории Великобритании и британского народа с точки зрения межкультурного взаимодействия, выявляющего конфликты и культурное единение разных обществ⁶²⁵. Инициатива одного из лидеров Кембриджской школы интеллектуальной истории, историка политических идей Джона Покока, состояла в необходимости написания британской истории с учетом ее имперского опыта и масштабов, трансатлантической экспансии, приведшей к формированию большого количества колоний. Несмотря на то, что начинание Покока не было поддержано в академическом сообществе, сама постановка вопроса о необходимости освещения истории колоний в контексте развития империи и обращение внимания на особенности и каналы межкультурного взаимодействия демонстрировала трансформацию оценки имперского прошлого и в научной сфере.

В этом случае панк-музыка и – отдельно – творчество группы «The Clash» могут быть рассмотрены в рамках общей тенденции формирования новой национальной идентичности британцев в постимперскую эпоху. Несмотря на острую актуальность музыкального высказывания, «The Clash» оказались крайне историчны. Уловив настроения и непроговоренные ранее в популярной культуре вопросы, музыканты транслировали то, что историк Патрик Райт назвал «повседневным историческим сознанием» (*everyday historical consciousness*) – «чувство исторического развития и изменения, влияющее на повседневность:

⁶²⁴ Marshall P. J. Imperial Britain? // Journal of Imperial and Commonwealth History. 1995. Vol. 23. No. 3. P. 374–375.

⁶²⁵ Thompson A. S., Kowalsky M. Social Life and Cultural Representation: Empire in the Public Imagination // Britain's Experience of Empire in the Twentieth Century / Ed. by A. Thompson. Oxford, 2012. P. 251–252.

“чувство исторического существования”»⁶²⁶. В качестве ключевого вопроса, формировавшего высказывание «The Clash» оказалась острая проблема миграции и расизма, вокруг которой музыканты выстраивали свои нарративы. Один из респондентов вспоминает: «Если разговор шел о расизме, то обычно вспоминали “Национальный фронт” и “The Clash” как две противоборствующие силы. “The Clash” сильно политизировали панк-движение, за что их неоднократно критиковали и в панк-сообществе, и в прессе. Тем не менее, многие с большим воодушевлением восприняли их идеи и ходили на их концерты не только, чтобы увидеть и услышать группу, но и выразить свою политическую позицию, присоединиться к протесту» (мужчина, англичанин, 69 лет, живет с рождения в Лондоне)⁶²⁷. «The Clash» не просто свидетельствовали о глубоких социальных изменениях в британском обществе, они ощущали себя частью этого процесса. Активное участие в общественной жизни Великобритании, привлечение внимания к проблемам и культуре народов бывших колоний и вместе с этим и к нестабильности в других странах, охваченных революцией и освободительными движениями, «The Clash» сигнализировали о новом этапе мировой истории. В этом контексте исторические представления музыкантов группы и – шире панк-направления как музыкальной культуры – оказались двойными: с одной стороны, музыканты были обращены к проблемам и итогам имперского прошлого; с другой, остро ощущали историчность современности.

Музыкальное высказывание «The Clash», устроенное в целом, сложнее и разнообразнее, чем сообщения других британских панк-рок групп, в основе своей имело протест против социальных проблем и политического «застоя» Великобритании семидесятых. Ориентация на музыкальные традиции бывших британских колоний (прежде всего, регги) и их популяризация, наряду с

⁶²⁶ *Wright P. Op. cit. P. 16.*

⁶²⁷ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

обращением к злободневным расовым и социальным проблемам и активной общественной и политической позицией музыкантов, резонировали с настроениями разных групп британского общества. Вместе с тем, несмотря на острую актуальность своего материала, музыканты «The Clash» активно обращались к историческим сюжетам, переопределяя их значение в условиях современности. Критикуя Великобританию семидесятых, «The Clash» неизбежно обращались к разным сюжетам прошлого для наглядной демонстрации проблем современности, причина которых во многом виделась в наследии имперского прошлого страны. Обыгрывание сюжетов национального прошлого, обращение к историям бывших колоний и к современным проблемам иммигрантов, живущих в Англии (и в Лондоне, прежде всего), совместная работа с «черными» музыкантами – все это работало на развенчание образа величия Великобритании как имперского государства. Именно этот период британской истории представлялся и демонстрировался как антигуманный и ошибочный, к решению последствий которого активно призывали сами музыканты.

ГЛАВА 4. «ВЕЛИКАЯ» ИСТОРИЯ В БРИТАНСКОЙ РОК-КУЛЬТУРЕ 1980-х ГОДОВ

Музыкальное движение «Новая волна британского хеви-метала» («New Wave of British Heavy Metal»), получившее широкую популярность в индустриальных регионах Англии (Мидлендс), стало своеобразным способом исследования текущих социальных, политических и экономических проблем в стране в 1980-е годы. Богатый художественный и выразительный язык, используемый музыкантами, предполагал активное обращение к различным сюжетам и личностям, преимущественно военной истории Великобритании: от Крымской войны до сражений периода Второй мировой войны. Музыкальные группы предлагали критические комментарии на актуальные социально-политические события в стране посредством репрезентации «великого» прошлого и мифологических образов, представленных не только – и часто не столько – в текстах песен, но и в рамках концертных выступлений артистов.

Данная глава сфокусирована на рассмотрении британской хеви-метал-группы «Iron Maiden», которая стала одним из лидеров «Новой волны британского хеви-метала» в начале 1980-х годов⁶²⁸. Способы репрезентации прошлого посредством создаваемых группой героических образов в текстах песен и исторически стилизованных концертных выступлениях, подчеркнутых эпической музыкой, выражали исторические представления в британской популярной культуре. С одной стороны, актуальные социально-политические и экономические проблемы, осмысленные и критикуемые через исторические образы, оказались способом выражения классовой идентичности музыкантов; с другой стороны, «великая» история Великобритании, представленная в творчестве «Iron Maiden», стала эмоциональной демонстрацией «английскости» группы.

В первом параграфе представлен обзор основных изменений, произошедших в британском обществе в восьмидесятые годы, что выступает интерпретационным

⁶²⁸ *Bushell G., Halfin R. Running Free. The Official Story of Iron Maiden. L., 1984. P. 5.*

контекстом для последующего анализа британской рок-культуры. Как и в предыдущих главах, акцент сделан именно на тех событиях, которые, как представляется, важны для дальнейшего анализа непосредственно музыкального материала. Второй параграф сосредоточен на анализе исторической образности и репрезентационных тактик в работе группы «Iron Maiden» и сфокусирован на следующих вопросах: каким образом и какое прошлое было представлено в творчестве группы, как музыканты с ним работали и какое культурное значение имело их высказывание о прошлом. Основные выводы главы представлены в третьем подпараграфе второго параграфа.

4.1. АНГЛИЯ В 1980-е ГОДЫ

Сворачивание модели социально ориентированной политики правительства в Великобритании, получившей название «послевоенный консенсус», связано с поражением лейбористов на парламентских выборах в 1979 году, по итогам которых лидирующую позицию на последующее десятилетие заняли консерваторы. Политика партии во главе с Маргарет Тэтчер была направлена, прежде всего, на преодоление экономического кризиса, пик которого пришелся на 1983–1985 годы⁶²⁹. Кардинальные изменения в экономической программе подразумевали отход от идеологии кейнсианства в пользу программы монетаризма, предполагавшей сокращение затрат на общественную сферу и тщательный контроль денежных потоков, развитие частного предпринимательства, инвестирования и конкуренции между предприятиями. Вместе с тем, правительство проводило широкомасштабную приватизацию крупных промышленных предприятий («British Telecom», «British Gas», «British Airport Authorities»), что принесло значительные поступления в государственную казну и на первом этапе обеспечило широкую поддержку населения из-за увеличения количества частных лиц, которые стали держателями акций⁶³⁰. На протяжении десятилетия существенным образом трансформировалась модель экономических отношений между британскими властями и населением, что оказало влияние на усиление политической идентичности. По замечанию историка Эдварда Хэмпшира, уже в начале 1980-х годов наметилась значительная политическая поляризация страны: в то время как юг и восток, за исключением Лондона, выступали с поддержкой консерваторов, промышленные северный, западный и центральный регионы, а также Уэльс и Шотландия, оказались на стороне лейбористов⁶³¹. Подобное политическое разделение оказало влияние и на

⁶²⁹ *Dintenfuss M.* The Decline of Industrial Britain: 1870–1980. L.; N. Y., 2006. P. 11.

⁶³⁰ *Charmley J.* A History of Conservative Politics, 1900–1996. L., 1996. P. 219.

⁶³¹ *Hampshire E.* Margaret Thatcher's First U-Turn: Francis Pym and the Control of Defence Spending, 1979–81 // *Contemporary British History*. 2015. Vol. 29. No. 3. P. 359–379.

развитие культурной жизни Великобритании, которая, как и в прошлые десятилетия, значительным образом коррелировала с социально-экономической обстановкой в стране.

4.1.1. Деиндустриализация и спад рабочего движения

Одной из острейших проблем Англии восьмидесятых стала безработица. Вследствие усиления экономического кризиса и смены экономической программы в Великобритании безработица, которая даже в кризисные семидесятые годы была относительно стабильной, увеличилась на 7% с конца 1979 года и в последующие три года сохраняла самые высокие показатели за весь период, начиная с 1950-х годов⁶³². Как отмечает историк Александр Кайрнкросс, число безработных составило 1,5 млн. человек в апреле 1980 года, а уже в июле эта цифра возросла до 1,9 млн., демонстрируя сильнейшую негативную динамику за послевоенное время⁶³³. Усиление кризиса пришлось на апрель 1981 года, когда численность безработных достигла 2,5 млн. человек. Однако пик был отмечен в феврале 1983 года, когда показатели безработицы возросли до 3,2 млн. человек⁶³⁴. Вместе с тем, правительство и частные компании обращали усиленное внимание на временных и частично занятых работников, которые имели меньшую заработную плату и менее выгодные условия труда. В Англии количество таких работников возросло с 11,3 млн. человек в 1971 году до 13,3 млн. человек в 1984 году⁶³⁵. В результате реальный уровень заработной платы и уровень жизни значительно упали по сравнению с 1970-ми годами, а деятельность профсоюзов, их призывы к забастовкам и ориентация на политику социальной демократии значительным образом шли вразрез с официальной политикой правительства.

⁶³² *Dintenfass M.* The Decline of Industrial Britain: 1870–1980. L.; N. Y., 2006. P. 11–12.

⁶³³ *Cairncross A.* Economic Policy and Performance, 1945–1990 // *The Economics History of Britain Since 1700. Vol. 3: 1939–1992* / Ed. by R. Floud, D. McClosley. Cambridge, 1994. P. 70, 72.

⁶³⁴ *Ibid.* P. 70.

⁶³⁵ *Moore R. M.* The Unmaking Of The English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal // *Heavy Metal Music In Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 145.

Итогом высокого уровня безработицы, низких заработных плат, особенно в промышленных регионах и городах, стал жесткий социальный кризис, пик которого пришелся на 1984 год. Впервые в послевоенное время государственные программы социальной помощи были сокращены – существенно снизились вложения в сферу здравоохранения, образования и государственного строительства жилья. Как отмечает историк Энди МакСмит, одними из первых «под удар» попали советы по заработной плате (*wages councils*), созданные в 1940-е годы с целью поддержки групп рабочих, таких как гостиничные и ресторанные работники, права которых не были защищены крупными профсоюзами⁶³⁶. В 1985 году правительство анонсировало окончание финансирования совершеннолетних безработных, получавших материальную помощь, предлагая им низкооплачиваемую работу, что вызвало волну возмущения среди рабочей молодежи⁶³⁷.

В связи с ухудшением социально-экономической обстановки в стране, несмотря даже на незначительное сокращение инфляции, в период с 1981 по 1984 годы число недовольных политикой Тэтчер и ее кабинета, преимущественно среди рабочих, значительно возросло, что стало особенно заметным на фоне усиления роялистских настроений в среде британских рабочих⁶³⁸. Принятые правительством «Законы о занятости» («*Employment Acts*») в 1980, 1982 и 1984 годах превратили рабочее движение и тред-юнионы в объекты атаки со стороны властей, с одной стороны, для стимуляции частного предпринимательства и привлечения рабочих к разной, в том числе, низкооплачиваемой работе; с другой – с целью увеличения доли частного капитала в развитии крупных промышленных предприятий⁶³⁹. Организованные Тэтчер нападки на профсоюзы, особенно на индустриальном севере и северо-западе Англии, вызвали широкое обсуждение в прессе, целью которого стал протест против социального и

⁶³⁶ *McSmith A.* No Such Thing as Society: A History of Britain in the 1980s. L., 2010. P. 21.

⁶³⁷ *Ibid.* P. 6.

⁶³⁸ *Brunt R.* A 'Divine Gift to Inspire?': Popular Cultural Representation, Nationhood and the British Monarchy // *Come on Down?: Popular Media Culture in Post-War Britain* / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. L.; N. Y., 2004. P. 285.

⁶³⁹ *Fraser W. H.* A History of British Trade Unionism, 1700–1998. L., 1999. P. 235–236.

политического давления; конфронтацию правительства и тред-юнионов открыто именовали войной⁶⁴⁰. Как отмечает исследователь культуры Джон Сэвэдж, в среде профсоюзного движения «Тэтчер называли секретным оружием среднего класса»⁶⁴¹ из-за тотального игнорирования ею рабочего класса и в особенности рабочей молодежи, названной в прессе «потерянной» («*wasted youth*»). Вследствие усиления социального кризиса в первой половине 1980-х годов по Великобритании прошли многочисленные забастовки и демонстрации, а также серия столкновений в рабочих и иммигрантских районах Лондона и других крупных промышленных городов⁶⁴². Тем не менее, правительство Тэтчер никак не отреагировало на демонстрации, открыто игнорируя требования профсоюзов и подчеркивая их экономическую неэффективность для страны, что в целом было призвано снизить поддержку тред-юнионов и нивелировать роль рабочего движения в жизни британского государства.

Актуальной осталась и проблема нарастающего насилия, связанная с терактами, организованными ИРА; продолжающимися погромами иммигрантских кварталов; стычками во время забастовок и массовых акций протеста, особенно громкими среди которых оказались столкновения во время забастовки 1984 года; уличными драками в беднейших кварталах крупных городов, прежде всего в Лондоне и Ливерпуле; беспорядками, устраиваемыми футбольными фанатами⁶⁴³.

Вместе с тем, Фолклендская война 1982 года благодаря решительным и своевременным действиям Великобритании во время кризисной ситуации повлияла на рост поддержки правительства Тэтчер, которое стало восприниматься британцами как сильное и патриотически настроенное⁶⁴⁴. Немаловажным также

⁶⁴⁰ *McSmith A.* Op. cit. P. 34.

⁶⁴¹ *Savage J.* *England's Dreaming. Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond.* N. Y., 1992. P. 229.

⁶⁴² *Clapson M.* *Cities, Suburbs, Countryside // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones.* Oxford, 2005. P. 59.

⁶⁴³ *Philips D., Tomlinson A.* *Homeward Bound: Leisure, Popular Culture And Consumer Capitalism // Come on Down?: Popular Media Culture in Post-War Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg.* L.; N. Y., 2004. P. 23.

⁶⁴⁴ *Fourches M.* *The Falkland Issue: Decolonisation Revised // British Decolonisation, 1918–1984 / Ed. by R. Davis.* Newcastle-upon-Tyne, 2013. P. 99–116.

был и тот факт, что Тэтчер оказалась в центре теракта в отеле «Grand» в Брайтоне, устроенного ИРА в 1984 году. В результате теракта премьер-министр не пострадала, однако, как показывает историк Джон Чамли, ее «храбрость в условиях настоящего взрыва была не менее впечатляющей, чем ее политическая смелость»⁶⁴⁵, что вызвало симпатии со стороны британского общества. Во второй половине 1980-х годов, как отмечает историк Роберт Коллс, в условиях ставших очевидными первых позитивных экономических изменений и «фолклендского успеха» уровень недовольства правительством Тэтчер среди рабочих несколько снизился, даже несмотря на открытую конфронтацию с одним из крупнейших профсоюзов страны, Национальным союзом горняков⁶⁴⁶. Наряду с этим, как указывает далее Коллс⁶⁴⁷, к середине 1980-х годов в среде профсоюзного движения наметился раскол, вызванный разным видением выдвигаемых требований и социальной политики властей. Последнюю крупную забастовку шахтеров, прошедшую в 1984–1985 годах, исследователь называет финальным заявлением рабочих, которое маркировало спад движения тред-юнионов, в также значительную трансформацию самой идеи лейбористского движения, представлений о рабочем классе и его месте в контексте современной Великобритании⁶⁴⁸. Историки Дебора Филипс и Алан Томплинсон демонстрируют, что в 1980-е годы отмечается также изменение традиционных форм общения и досуга, характерных для британского общества⁶⁴⁹. Прежде всего, в упадок приходят соседские общины и групповые формы совместного времяпровождения – характерные ранее для рабочих районов встречи в местных пабах, совместные игры и конкурсы, а также музыкальные вечера постепенно отходят на второй план, тогда как на первое место выходят семейные формы

⁶⁴⁵ Charmley J. Op. cit. P. 220.

⁶⁴⁶ Colls R. Identity of England. Oxford, 2002. P. 148.

⁶⁴⁷ Ibid. P. 156.

⁶⁴⁸ Colls R. Op. cit. P. 156.

⁶⁴⁹ Philips D., Tomlinson A. Homeward Bound: Leisure, Popular Culture And Consumer Capitalism // Come on Down?: Popular Media Culture in Post-War Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. L.; N. Y., 2004. P. 17.

досуга, что значительным образом меняло механизмы самоидентификации британских рабочих⁶⁵⁰.

Деиндустриализация не только стимулировала классовую деполяризацию, но и стала причиной «кризиса маскулинности» в 1980-е годы⁶⁵¹. Вместе с высокими показателями безработицы среди мужчин, переориентацией с промышленно-производственной экономики на развитие сервисной сферы возросло количество занятых женщин, а также усилилась видимость и значимость феминистского движения в Великобритании. Поскольку работа в сфере обслуживания и работа с частичной занятостью традиционно воспринимались как «женские», противопоставляясь «мужской» работе в сфере производства, мужчины, вынужденные устраиваться на работу в «женских» сферах или же работать неполный рабочий день, как показывает историк Долли Смит-Уилсон, испытывали определенные проблемы с самоидентификацией⁶⁵². Подобные трансформации гендерных ролей также влияли на традиционные представления о рабочем классе, подчеркивая их анахроничность.

Несмотря на продолжавшийся процесс деколонизации, прежняя модель внешнеполитических отношений после «фолклендского кризиса» значительным образом изменилась – Британия сделала заявку на возвращение на международную политическую арену в качестве значимого игрока⁶⁵³. Как отмечает исследователь Дик Хебдидж, период премьерства Тэтчер был отмечен рядом попыток правительства провести ревизию национальной истории и мифологии с целью «вернуть “величие” слову “Великобритания”»⁶⁵⁴. В этих обстоятельствах продолжавшийся процесс конструирования новой нации в

⁶⁵⁰ Ramsden S. Remaking Working-Class Community: Sociability, Belonging and ‘Affluence’ in a Small Town, 1930–80 // *Contemporary British History*. 2015. Vol. 29. No. 1. P. 1–26.

⁶⁵¹ Smith W. D. Gender: Change and Continuity // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. Oxford, 2005. P. 252.

⁶⁵² Ibid.

⁶⁵³ Espiet-Kilty R. Decolonisation under Margaret Thatcher, 1979–1984: Rhodesia and Hong Kong // *British Decolonisation, 1918–1984* / Ed. by R. Davis. Newcastle-upon-Tyne, 2013. P. 117–137.

⁶⁵⁴ Hebdige D. Digging for Britain: An Excavation in Seven Parts // *Come on Down?: Popular Media Culture in Post-War Britain* / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. L.; N. Y., 2004. P. 326.

постимперскую эпоху в 1980-е годы приобрел новую форму. Риторика величия, значимости и независимости Великобритании, образ британской нации как простой, трудолюбивой, любящей родной дом, стала неотъемлемой составляющей политического дискурса консерваторов в рамках программы «регрессивной модернизации», предполагавшей обращение к наиболее героическим периодам и событиям национального прошлого. Отойдя от пасторальных и несколько мифологических образов, которые были актуальны в 1960-е годы, и усвоив идеологию мультикультурализма, активно развиваемую с 1970-х годов, Тэтчер представила новый образ британской нации. Как отмечает далее Хебдидж, «обновленная» нация была этнически разнообразной, но ее главной чертой стало трудолюбие и кротость, а также способность решать насущные вопросы без профсоюзов⁶⁵⁵. Так, один из ранних политических лозунгов Тэтчер гласил: «Вставайте рано, работайте допоздна, открывайте месторождения нефти – это единственная забастовка, которая должна быть!» («Rise early, work late, strike oil – that's the only strike worth having!»)⁶⁵⁶. Противниками такой нации стали внешние и внутренние враги: среди внешних были ИРА, Аргентина (в контексте «фолклендского конфликта»), коммунисты; среди внутренних – прежде всего, тред-юнионы, безработные, неассимилированные национальные меньшинства, агитаторы и просто те, кто по разным причинам не хотел работать⁶⁵⁷.

В условиях жесткого экономического кризиса, как отмечает историк Алан Синфилд, Тэтчер призывала к возвращению к викторианским ценностям, когда сложность выживания в трудных экономических условиях сосуществовала с семейными и национальными традициями и религией⁶⁵⁸. В интервью ежедневнику «Daily Mail» 29 апреля 1988 года премьер-министр говорила о довоенных годах как о «старомодных», но вместе с этим «чистых и обычных»,

⁶⁵⁵ *Hebdige D. Digging for Britain: An Excavation in Seven Parts. P. 340.*

⁶⁵⁶ Предполагалась игра слов: «strike oil» (находить, добывать нефть) и «strike» (забастовка).

⁶⁵⁷ *Hebdige D. Digging for Britain: An Excavation in Seven Parts. P. 340.*

⁶⁵⁸ *Sinfield A. Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain. Berkley; L. A., 1998. P. 296.*

обвиняя культуру шестидесятых за то, что она «испортила британские традиции и манеры»⁶⁵⁹. Риторика защиты национальных интересов и национального прошлого, транслируемого как «наша история», стала также одним из инструментов политического дискурса. Как показывает историк Ричард Уэйт, в 1980-е годы, время нестабильности и внутреннего и внешнего кризиса, глубокое осознание национальной истории и культурного наследия в рамках современного мира предполагало «эмоциональное выражение гордости и патриотизма, героизма и ностальгии по отношению к прошлому, которое представлялось более счастливым временем, хоть и утраченным. Наше [...] наследие, тем самым, выступало глубоким стабилизатором и фактором единения всего общества»⁶⁶⁰. Подобные же темы получили осмысление и в музыкальной культуре Великобритании 1980-х годов.

4.1.2. Музыкальное движение «Новая волна британского хеви-метала»

Музыкальная сцена в Великобритании в 1980-е годы характеризовалась появлением нескольких новых направлений на фоне спада и фрагментации панк-движения – прежде всего, хеви-метал-движения, альтернативного рока или инди-рока⁶⁶¹ (дрим-поп, шугейзинг, пост-панк⁶⁶²) и электронной музыки. Следует также отметить, что если в 1970-е годы на первом плане была легкая танцевальная музыка, в 1980-е годы наиболее популярными стали различные направления рок-музыки. Как отмечает историк Энди МакСмит, в целом, британская музыкальная культура восьмидесятых оставалась достаточно политизированной – основная критика была направлена против консерваторов и лично Маргарет Тэтчер⁶⁶³. Так,

⁶⁵⁹ *Marwick A.* British Society since 1945. Harmondsworth, 2003. P. 280.

⁶⁶⁰ *Weight R.* Patriots: National Identity in Britain 1940–2000. L., 2003. P. 544.

⁶⁶¹ См.: *Bannister M.* ‘Loaded’: Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities // *Popular Music*. 2006. Vol. 25. No. 1. Special Issue on Canonisation. P. 77–95.

⁶⁶² Прежде всего, это связано с деятельностью музыкальных групп из Манчестера «Happy Mondays», «The Smiths», «The Stone Roses»: *Wiseman-Trowse N.* Performing Class in British Popular Music. N. Y., 2008. P. 147.

⁶⁶³ *McSmith A.* Op. cit. P. 21.

например, пост-панк группа «The Beat», продолжавшая панк-риторику, в рамках вышедшего в 1980 года альбома «I Just Can't Stop It»⁶⁶⁴ представила песню «Whine and Grine/Stand Down Margaret», в которой призывала Тэтчер уйти в отставку: «I said I see no joy. / I see only sorrow. / I see no chance of your bright new tomorrow. // So stand down Margaret, / Stand down please, / Stand down Margaret» («Я сказал, что не чувствую никакой радости. / Я чувствую только печаль. / Я не вижу никакой возможности твоего блестящего завтрашнего дня. // Так что уйди в отставку, Маргарет, / Уйди в отставку, пожалуйста, / Уйди в отставку, Маргарет»). Тем не менее, одним из наиболее популярных и массовых стало хеви-метал-движение.

Традиционно возникновение и развитие хеви-метала музыкальные журналисты и исследователи связывают с блюзом и его «утяжеленным вариантом» – хард-роком⁶⁶⁵. Первоначально, как указывает социолог Дина Вайнстайн, термин «хеви-метал»⁶⁶⁶ использовался в музыкальной журналистике по отношению к наиболее громким и агрессивным хард-рок-группам (прежде всего, это британские группы «Led Zeppelin», «Deep Purple», «Black Sabbath», «Uriah Heep», «The Who», т.д.), а термины «хард-рок» и «хеви-метал» долгое время были синонимами⁶⁶⁷. Разговоры о хеви-метале как об отдельном жанре начались с появлением в Великобритании в конце 1970-х – начале 1980-х годов движения – «Новой волны британского хеви-метала»⁶⁶⁸ («New Wave of British Heavy Metal»⁶⁶⁹), названной и популяризированной журналистом газеты «Sounds»

⁶⁶⁴ Альбом занял 3-е место в «UK Albums Chart»: Official Albums Chart Top 75. 25 May 1980 – 31 May 1980 // UK Albums Chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19800525/7502/>.

⁶⁶⁵ Straw W. Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal // On Record: Rock, Pop and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. N. Y., 1990. P. 81–91; Walser R. Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Middletown, 1993. P. 11–12.

⁶⁶⁶ «Heavy metal» как музыкальный термин был впервые использован по отношению к альбому «Kingdom Come» (1970) американской группы «Sir Lord Baltimore» музыкальным критиком журнала «Creem» Майком Сандерсом: Walser R. Op. cit. P. 8.

⁶⁶⁷ Weinstein D. Heavy Metal: The Music and Its Culture. Boston, MA, 2009. P. 18.

⁶⁶⁸ См. о новом музыкальном явлении: Revendale I. Nuked By the NENWOBHM // Sounds. 1980. 5 July. P. 50.

⁶⁶⁹ Shuker R. Popular Music: The Key Concept. L., 2005; Phillips W., Cogan B. The Encyclopedia of Heavy Metal Music. L., 2009. В США эта волна была быстро подхвачена в таких

Джеффом Бартоном⁶⁷⁰. Отличительной чертой данного направления в Великобритании стало то, что большинство хеви-метал-групп являлись выходцами из промышленных регионов и крупных городов страны – прежде всего, центральной части Британии (Мидлендс) и Южного Уэльса: группа «Judas Priest» из Бирмингема, группа «Iron Maiden» из Лондона, группа «Def Leppard» из Шеффилда, группа «Saxon» из Барнсли, группа «Diamond Head» из Стоурбриджа, группа «Raven» из Ньюкасла, группа «Blitzkrieg» из Лестера и ряд других музыкальных коллективов из провинциальных городов⁶⁷¹. Появление хеви-метал-групп совпало с усилением политического влияния Маргарет Тэтчер, рецессией в экономике Великобритании и волной безработицы, затронувшей, прежде всего, промышленные регионы Англии, к чему неоднократно делали отсылки исполнители. Большинство музыкантов, идентифицировавших себя с направлением хеви-метал, на момент начала своей музыкальной карьеры работали или имели опыт работы на сталелитейных или машиностроительных заводах, что позиционировалось как важная социальная и культурная основа направления – музыканты часто подчеркивали, что они являлись выходцами из рабочих городов и имели «рабочие» корни⁶⁷². Так, например, музыканты британской группы «Judas Priest», вокалист Роб Хэлфорд и гитарист Глен Типтон, работали на сталелитейном заводе «British Steel» в Бирмингеме, а гитарист группы «Diamond Head» Брайан Татлер являлся работником стекольного завода в городе Стоурбридж⁶⁷³. Музыканты группы «Saxon», в свою очередь, носили

промышленных городах как Кливленд и Детройт, где начали появляться свои хеви-метал-группы, а сами города стали центрами развития тяжелой музыки («rock cities»): *Borthwick S., Moy R. Popular Music Genres. Edinburgh, 2004. P. 138.*

⁶⁷⁰ *Macmillan M. The N.W.O.B.H.M. Encyclopedia. Berlin, 2001. P. 11.*

⁶⁷¹ *Moore R. M. The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal. P. 143.*

⁶⁷² *Weinstein D. Op. cit. P. 75.*

⁶⁷³ *Harrison L. M. Factory Music: How the Industrial Geography and Working-Class Environment of Post-War Birmingham Fostered the Birth of Heavy Metal // Journal of Social History. 2010. Vol. 44. No. 1. P. 145–158.*

исключительно «рабочую» джинсовую одежду, демонстрируя свою классовую идентичность и воспевая ее в альбоме «Denim and Leather» (1981)⁶⁷⁴.

Направление хеви-метал-движения противопоставило себя популярному еще несколько лет назад панк-движению⁶⁷⁵, отказавшись от ярко выраженного протестного и политического высказывания и обратившись к более отстраненным фантастическим и историческим темам. Как отмечает музыковед Роберт Уолзер, образы и аллюзии в текстах песен и концертных выступлениях хеви-метал-групп были «тесным образом связаны с фундаментальными противоречиями того исторического момента»⁶⁷⁶. В хеви-метале реификация выражалась посредством представления социальной силы власти и разрушения, изображенных в образах обезличенных и сверхъестественных персонажей, которые не могут быть рационально осмыслены и которым простому человеку сложно или даже невозможно противостоять. В целом, для вербальной составляющей хеви-метала характерны воинственность, агрессия и патетичность. В текстах хеви-метал-групп, представлявших отвлеченные рассказы, существовало меньше привязок к личности и эмоциям автора и исполнителя, чем в других направлениях рок-музыки, за счет чего они становились менее личными и более последовательными и живописными. Музыковед Райан Мур характеризует подобную образность хеви-метала как «выражение бессилия людей перед лицом социально-экономических проблем»⁶⁷⁷. Тесно связанный с вербальной составляющей, семиотический элемент состоял из специфики знаков и символов хеви-метала, нашедших свое отражение не только в одежде и поведении музыкантов и их

⁶⁷⁴ Nilsson M. No Class? Class and Class Politics in British Heavy Metal // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 164.

⁶⁷⁵ В одном из интервью бас-гитарист группы «Iron Maiden» Стив Харрис вспоминает, что во время записи первого одноименного альбома группы менеджерами рекорд-лейбла «EMI», с которым группа заключила контракт, музыкантам было предложено сделать короткие стрижки, чтобы больше походить на панков. Предполагалось, что подобный образ должен вызвать больше интереса у публики. Музыканты же группы наотрез отказались делать стрижки и выступали с длинными волосами. См. Stenning P. Iron Maiden: 30 Years of the Beast – The Complete Unauthorised Biography. New Malden, 2006. P. 22.

⁶⁷⁶ Walser R. Op. cit. P. 162.

⁶⁷⁷ Moore R. M. The Unmaking Of The English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal. P. 148.

аудитории(й), но и в формате издания и в названиях самих групп. Так, в оформлении обложек альбомов, дополняя и иллюстрируя непосредственное содержание песен, раскрывая названия групп и песен, использовались мотивы хоррора, оккультная символика, мифологические существа, монстры, оружие и картины войны, технократические мотивы, демонстрирующие силу, агрессию и власть⁶⁷⁸.

По итогам анкетирования, которое провел Р. Уолзер в 1984 году, исследователь подчеркивает, что для аудитории хеви-метала помимо непосредственно музыкальной формы крайне важными представлялись и тексты песен, которые 90% опрошенных знали наизусть⁶⁷⁹. Примечательно, что эти же данные подтверждает бас-гитарист группы «Iron Maiden» Стив Харрис, который в одном из интервью отмечал, что аудитория группы всегда пела на концертах и хорошо знала слова песен⁶⁸⁰. Как показывает Р. Мур, направление хеви-метала добилось гораздо большего коммерческого успеха и популярности в Великобритании, чем панк-движение⁶⁸¹. Если в 1983 году продажи записей хеви-метал-групп составляли всего 8% от всех музыкальных продаж, то уже в следующем году, как демонстрирует Р. Уолзер, эта цифра выросла до 20%, особенно в Великобритании, и продолжала расти на протяжении 1980-х годов⁶⁸². В декабре 1986 года на музыкальном телевидении MTV появилась специальная программа «Headbangers's Ball», в которой транслировались музыкальные видеоклипы исключительно хеви-метал-групп (преимущественно, британских и американских). Данная передача стала наиболее популярной на MTV во второй

⁶⁷⁸ Taylor L. W. Images of Human-Wrought Despair and Destruction: Social Critique in British Apocalyptic and Dystopian Metal // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 89–90; Bardine B. A. Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 133–134.

⁶⁷⁹ Walser R. Op. cit. P. 18.

⁶⁸⁰ Stenning P. Iron Maiden: 30 Years of the Beast – The Complete Unauthorised Biography. New Malden, 2006. P. 54.

⁶⁸¹ Moore R. M. The Unmaking Of The English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal. P. 144.

⁶⁸² Walser R. Op. cit. P. 12.

половине 1980-х годов, аудитория которой составляла 1,3 млн. зрителей каждую неделю⁶⁸³.

Начало движения хеви-метал связано с практически одновременным выходом тематически и музыкально близких альбомов, прежде всего «British Steel» группы «Judas Priest» (апрель 1980 года), «Iron Maiden» группы «Iron Maiden» (апрель 1980 года), «Wheels of Steel» группы «Saxon» (май 1980 года) и «Lightning to the Nations» группы «Diamond Head» (октябрь 1980 года). Помимо тематического единства, предполагавшего демонстрацию силы и вызов властям, важной составляющей альбомов стала ясная артикуляция коллективности – и в текстах песен, и во время концертных выступлений проговаривалась групповая, а в случае британской аудитории, классовая, идентичность музыкантов и слушателей. Этот факт, в том числе, подтверждает исследование психолога Джеффри Арнетта, изучающего вовлеченность подростков в музыкальные субкультуры в США и Великобритании. По результатам проведенных интервью, Арнетт констатирует принципиальное значение для поклонников хеви-метала практик совместного прослушивания аудиозаписей (после школы или же после рабочего дня) и коллективного похода на концерты⁶⁸⁴. Аудиторией хеви-метал-групп стали преимущественно активные молодые люди из рабочего класса, которые были безработными, имели низкооплачиваемую работу или же не могли найти работу по окончании школы и, в то же время, в наибольшей степени испытывали усиление социального контроля⁶⁸⁵. По итогам анкетирования, которое провел музыковед Роберт Уолзер в 1984 году, возраст слушателей варьировался от 11 до 31 года⁶⁸⁶. Согласно воспоминаниям современников,

⁶⁸³ *Walser R.* Op. cit. P. 13.

⁶⁸⁴ *Arnett J. J.* *Metalheads: Heavy Metal Music and Adolescent Alienation.* Boulder, CO, 1996. P. 155–168.

⁶⁸⁵ Группа психологов из США отдельно исследовала гендерный состав хеви-метал сообществ в США и Великобритании, подчеркивая доминирующее число мужчин, являющихся слушателями данного музыкального жанра: *Howe T. R., Aberson C. L., Friedman H. S., Murphy S. E., Alcazar E., Vazquez E. J., Becker R.* *Three Decades Later: The Life Experiences and Mid-Life Functioning of 1980s Heavy Metal Groupies, Musicians, and Fans // Self and Identity.* 2015. Vol. 14. No. 5. P. 602–626.

⁶⁸⁶ *Walser R.* Op. cit. P. 17.

которые выросли в то время, музыка (преимущественно хеви-метал) и спорт стали основными хобби у рабочей молодежи и важным способом переживания текущих событий⁶⁸⁷. Вместе с тем, это было первое поколение рабочей молодежи, которое выросло в условиях экономического кризиса и, как отмечают исследователи Бен Рогали и Беки Тейлор⁶⁸⁸, в силу перманентных проблем с наличием работы и нарастающей деиндустриализацией, классовая идентичность и границы рабочего класса стали постепенно стираться.

Несмотря на отсутствие громких политических высказываний и лозунгов в творчестве британских хеви-метал-групп, само музыкальное движение оказалось тесно связанным с серией забастовок рабочих, прошедших в Великобритании в первой половине 1980-х годов, став музыкальным сопровождением данных демонстраций. Следует отметить, что даже достаточно далекие от политики музыкальные издания (прежде всего, еженедельники «Sounds» и «Melody Maker»), ориентированные на молодежь, оказались вовлечены в информационную войну между британским правительством и профсоюзами. Например, в сентябре и октябре 1980 года газета «Sounds» опубликовала серию статей о простых рабочих из Мидлендс (Ливерпуля и Шеффилда, в частности), которые рассказывали личные истории о плачевных последствиях проводимой правительством экономической политики и призывали всех участвовать в общенациональной забастовке, планировавшейся на ноябрь 1980 года⁶⁸⁹. Также публиковались интервью с молодыми безработными людьми, которые приняли участие в марше протеста из Южного Уэльса до Брайтона с целью участия в демонстрации «Право на работу» («Right to Work»), которая проходила перед зданием, где был организован съезд партии консерваторов⁶⁹⁰. Параллельно участники повествовали о своих музыкальных предпочтениях, в подавляющем

⁶⁸⁷ *Tucker J.* *Suzi Smiled: The New Wave Of British Heavy Metal.* Church Stretton, 2005. P. 22.

⁶⁸⁸ *Rogaly B., Taylor B.* *Moving Histories of Class and Community: Identity, Place and Belonging in Contemporary England.* N. Y., 2009. P. 34.

⁶⁸⁹ *Sutcliffe P.* *Wasted Youth // Sounds.* 1980. 6 September. P. 28–33.

⁶⁹⁰ *Laye M., Allen K.* *Why Are They Marching? // Sounds.* 1980. 4 October. P. 16–17.

большинстве случаев называя хеви-метал, ставший эмоциональным выражением профсоюзного движения.

Осмысление проблематики рабочего класса в современных условиях стало важной темой и других культурных форм. Так, в 1980-е годы особенно популярными стали телевизионный сериал «Жители Ист-Энда» («EastEnders»), выходявший на экране BBC в 1985 году и имевший аудиторию более 20 млн. зрителей⁶⁹¹, а также роман английского писателя Пэта Баркера «Юнион-Стрит» («Union Street»), опубликованный в 1982 году⁶⁹². В сериале в депрессивной форме представлялась жизнь жителей вымышленного рабочего района на востоке Лондона, с особым акцентом на образах женщин-рабочих и мигрантов-рабочих. Вместе с тем, как отмечают социологи Кэтрин и Филип Додд, сериал стал одним из последних телевизионных изображений классического рабочего сообщества, решающего актуальные повседневные и более глобальные проблемы⁶⁹³. В романе же было представлено повествование о семи женщинах из рабочего класса, разного возраста, которые жили на Юнион-Стрит в 1970-е годы; центральной составляющей сюжета стало изображение изменений в жизни героинь в эпоху деиндустриализации. Работа Баркера получила наивысшие оценки от литературных критиков и была удостоена нескольких литературных наград. Вместе с тем, как показывают далее исследователи, вновь стала актуальной тема представления переживаний и внутреннего протеста рабочих, однако в несколько утрированной и облегченной форме⁶⁹⁴. Примером служит популярный британский фильм «Письмо Брежневу» («Letter to Brezhnev», 1985, реж. Крис Бернارد). Киноповествование строилось вокруг жизни двух рабочих девушек из Ливерпуля, которые знакомятся и проводят время с двумя русскими моряками. Влюбившись и желая вырваться из рабочей рутины родного Ливерпуля, одна из

⁶⁹¹ Geraghty C. British Soaps in the 1980s // *Come on Down?: Popular Media Culture in Post-War Britain* / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. L.; N. Y., 2004. P. 133–134.

⁶⁹² Dodd K., Dodd P. From the East End to EastEnders: Representations of the Working Class, 1890–1990 // *Come on Down?: Popular Media Culture in Post-War Britain* / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. L.; N. Y., 2004. P. 118.

⁶⁹³ Ibid. P. 129.

⁶⁹⁴ Ibid. P. 122.

героинь пишет письмо Брежневу с просьбой одобрить ее эмиграцию в СССР. В конечном счете, этот план не удается реализовать и героиня вынуждена продолжить работу на заводе. В целом, в фильме исследовались пессимистичные темы безнадежности и бесперспективности рабочего класса в Великобритании восьмидесятых.

В рамках «Новой волны британского хеви-метала» одной из ключевых, наиболее популярных и коммерчески успешных стала группа «Iron Maiden»⁶⁹⁵, которая была сформирована в лондонском Ист-Энде в 1976 году⁶⁹⁶, аккумулировав настроения рабочих молодежных субкультур. В первоначальный состав группы вошли вокалист Пол Ди'Анно (Paul Di'Anno), бас-гитарист Стив Харрис (Steve Harris), гитарист Дэйв Мюррей (Dave Murray), гитарист Эдриан Смит (Adrian Smith) и барабанщик Клайв Барр (Clive Burr)⁶⁹⁷. В 1981 году в силу ряда разногласий с менеджером и членами группы Ди'Анно был заменен на нового вокалиста Брюса Дикинсона (Bruce Dickinson); аналогичным образом в 1982 году Барра заменил барабанщик Нико Макбрэйн (Nicko McBrain). Результатом данных перестановок стало значительное изменение тематического содержания материала группы. Первоначально музыканты ориентировались на стилистику утяжеленного рока, противопоставив себя набирающему популярность панк-движению⁶⁹⁸. Хотя во второй половине 1970-х годов группа не имела возможности записать свои композиции, тем не менее, они достаточно успешно выступали в лондонских клубах⁶⁹⁹. В декабре 1979 года музыкантам удалось заключить контракт с крупной британской рекорд-компанией «EMI», с которой они неизменно продолжают работать вплоть до настоящего времени.

⁶⁹⁵ См. статью о популярности группы «Iron Maiden»: *Barton G. Iron in the Soul // Sounds. 1980. 5 April. P. 32.*

⁶⁹⁶ Барабанщик группы Клайв Барр следующим образом описывал локальную идентичность группы: «Мы все вышли из Ист-Энда, это как большая семья, поскольку у нас никогда не было больших денег или чего-то такого»: *Millars R. Behind the Iron Curtain // Sounds. 1980. 7 June. P. 23.*

⁶⁹⁷ *Macmillan M. The N.W.O.V.H.M. Encyclopedia. Berlin, 2001. P. 307–308.*

⁶⁹⁸ См. интервью с музыкантами: *The History of Iron Maiden. Part 2: The Early Days: документальный фильм [Электронный ресурс]. [L.], 2004. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:08:46–00:09:15.*

⁶⁹⁹ *Bushell G., Halfin R. Op. cit. P. 8.*

Группа, практически сразу после создания получившая широкую популярность в Мидлендс и северной Англии⁷⁰⁰, обратилась к преимущественно английским темам, репрезентируя национальное прошлое и в меньшей степени представляя критические комментарии на текущие события. Творчество музыкантов характеризовалось значительным разнообразием сюжетов и образов – в песнях прослеживалось влияние обширной культурной традиции (литература, другие музыкальные жанры, кинематограф). Вместе с тем, группа «Iron Maiden» была не только частью молодежной культуры Великобритании восьмидесятых и оказала существенное влияние на формирование жанра хеви-метал, музыканты имплицитно исследовали состояние самого рабочего класса, демонстрируя наиболее актуальные темы и настроения своих слушателей. Как отмечает Р. Уолзер, несмотря на высокие рейтинги в хит-парадах и положительные отзывы музыкальных журналистов, основным показателем популярности «Iron Maiden» стали не столько итоги продаж музыкальных альбомов, сколько колоссальная посещаемость концертов группы и большое количество поклонников по всей стране и за ее пределами⁷⁰¹.

Музыка группы характеризуется высоким уровнем техничности и мелодичностью. Принципиальным новшеством стало присутствие в составе двух гитаристов, которые развивали технику «двойной гитарной гармонии»⁷⁰², предполагающую игру одного и того же музыкального пассажа с интервалом в два или полтора тона (большая и малая терция). Более того, во многих случаях партия бас-гитары также дополняла гитарные партии, создавая сложную трехслойную музыкальную текстуру. При этом музыканты отошли от доминировавшей ранее в популярной музыке блюзовой стилистики и в большей степени ориентировались на западноевропейскую тональность. Подобная музыкальная основа не была новой для британской популярной музыки,

⁷⁰⁰ Следует обратить внимание на концертное расписание группы. Например, с 21 по 30 ноября 1980 года музыканты сыграли 10 концертов в Лидсе, Ньюкасле, Бирмингеме, Дерби, Манчестере, Шеффилде и других городах, см.: Sounds. 1980. 15 November. P. 45.

⁷⁰¹ Walser R. Op. cit. P. 6.

⁷⁰² Cope A.L. Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music. Farnham, 2010. P. 118.

например, такие хард-рок группы 1960–1970-х годов, как «Black Sabbath» и «Led Zeppelin» неоднократно использовали эолийскую минорную тональность в своей музыке. Тем не менее, «Iron Maiden» оказались одной из первых групп, которые музыкально полностью основывались именно на этой музыкальной форме, используя секвенции, повторяя отдельные музыкальные фразы и гармонические обороты. Такое стилистическое смещение позволило музыкантам больше экспериментировать со звучанием, создавая масштабные и эпичные музыкальные полотна, рифмующиеся с текстовым содержанием песен.

Несмотря на то, что «Iron Maiden» завоевали мировую популярность уже во второй половине 1980-х годов, группа оставалась мощным национальным культурным явлением вплоть до выхода альбома «No Prayer for the Dying»⁷⁰³ в октябре 1990 года. В связи с дальнейшей коммерциализацией самого направления хеви-метал, большей ориентацией музыкантов на международную музыкальную сцену, с появлением и развитием в 1990-е годы новых музыкальных жанров и направлений (прежде всего, брит-рока), изменился и статус группы, и ее аудитория. В связи с этим в данной главе предполагается рассмотреть семь музыкальных альбомов, которые выпустили «Iron Maiden» за период с 1980 по 1988 год, в рамках которых музыканты активно обращались к различным сюжетам и личностям прошлого, представленных в героическом ключе: «Iron Maiden» (EMI, апрель 1980), «Killers» (EMI, февраль 1981), «The Number of the Beast» (EMI, март 1982), «Piece of Mind» (EMI, май 1983), «Powerslave» (EMI, сентябрь 1984), «Somewhere in Time» (EMI, сентябрь 1986) и «Seventh Son of a Seventh Son» (EMI, апрель 1988).

⁷⁰³ Альбом значительным образом отличался тематически, основной фокус был сделан на актуальных социально-политических вопросах. В итоге, альбом получил негативные отзывы музыкальных критиков и песни из него практически никогда не исполнялись во время концертных выступлений группы: *Stanning P.* Op. cit. P. 139.

4.2. ОБРАЗЫ «ВЕЛИКОЙ» ИСТОРИИ В РАБОТАХ ГРУППЫ «IRON MAIDEN»

Тексты песен группы «Iron Maiden» были преимущественно интертекстуальны и содержали большое количество цитат, аллюзий, отсылок и перекрестных ссылок из классической английской литературы, известных фильмов, беллетристики, телевизионных программ. Как отмечает биограф группы журналист Филип Баше, в текстах песен музыкантами исследовались темы, взятые из «древней истории и мифологии, спетые с чувством и проникновенностью теми, кто, возможно, на самом деле был свидетелем зверств войны или обреченного полета Икара»⁷⁰⁴. Следует также отметить, что проработка образов происходила на всех уровнях: текстовом, музыкальном, знаковом, визуальном. Обращаясь к конкретным историческим периодам и личностям, музыканты стремились максимальным образом визуализировать и сделать осязаемыми изображаемые сюжеты, для чего музыкальная форма нередко дополняла содержание текста, играя не только непосредственно ритмическую роль в песне, но и выступая в качестве ярких звуковых эффектов. Визуальная же составляющая творчества группы (обложки альбомов, костюмы, атрибутика, сценические декорации, т.д.) развивала создаваемые в песнях образы, прорабатывая и демонстрируя детали, придавая им большую реалистичность.

В данном случае отдельно необходимо отметить символику группы. Талисманом (маскотом) «Iron Maiden» стал монстр Эдди-Голова (Eddie the Head), созданный британским иллюстратором Дерекком Риггсом. Символ группы был представлен на обложках всех музыкальных альбомов, а также использовался в оформлении сцены в рамках концертных выступлений в различных исторических и фантастических образах. Дерек Риггс поясняет, что для создания Эдди он использовал фотографию из журнала «Time», на которой была изображена мумифицированная голова американского солдата, прикрепленная к

⁷⁰⁴ *Bashe P. Heavy Metal Thunder: The Music, Its History, Its Heroes. L.; N. Y.; Sydney; Cologne, 1985. P. 140.*

вьетнамскому танку, наводя, тем самым, ужас и репрезентируя агрессию⁷⁰⁵. Эдди, изображенный одетым в простую уличную или часто рабочую одежду, был призван символизировать упадок городов, урбанистический примитивизм, политический беспредел и – в целом – «потерянную молодежь»⁷⁰⁶. Несмотря на то, что подобная уличная символика и эстетика изображений Риггса и самого образа группы во многом опиралась на идеологию панк-движения 1970-х годов, Эдди, помещенный в различные исторические и фантастические пейзажи, стал одним из наиболее узнаваемых образов в музыкальной культуре Великобритании восьмидесятых.

На начальном этапе музыкальной карьеры группа была ориентирована на актуальные темы, освещение проблем современной молодежи, темы отчаяния, одиночества и сопротивления системе, представляющие власть и авторитаризм, аналогично тому, как это делали панк-музыканты в 1970-е годы. Подписав контракт с рекорд-компанией «EMI», в апреле 1980 года «Iron Maiden» выпустили свой дебютный одноименный альбом, который был положительно оценен музыкальными критиками и имел коммерческий успех, заняв 4-ю строчку в «UK Albums Chart» в первую неделю после выхода⁷⁰⁷. В рамках альбома артикулировались актуальные темы социальной несправедливости, классового притеснения и юношеского протеста. В первом сингле группы «Running Free» (февраль 1980) рисовался реалистический образ простого молодого человека из рабочего класса, полностью потерянного и лишённого надежды: «Just sixteen, a pickup truck, out of money, out of luck / I've got nowhere to call my own, hit the gas, and here I go» («Всего лишь шестнадцать, пикап, нет денег и не везет. / У меня нет такого места, которое я мог бы называть своим, надавил на газ – и вот я еду»). В целом, в песне исследовалась тема протеста против властей, предлагая бегство от текущих проблем (апогеем песни стал припев: «I'm running free» («Я бегу свободный»)).

⁷⁰⁵ Brown J. Iron Maiden. In *The Studio. The Stories behind Every Album*. L., 2011. P. 214.

⁷⁰⁶ Moore R. M. *The Unmaking Of The English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal*. P. 151.

⁷⁰⁷ Bushell G., Halfin R. *Op. cit.* P. 72.

Следующий сингл «Sanctuary», вышедший в мае 1980 года, был посвящен тематике уличного насилия и усиления небезопасности. На обложке пластинки был изображен монстр Эдди с ножом в руке, склоняющийся над телом Маргарет Тэтчер, лежащей на улице, визуализируя слова песни: «I've never killed a woman before, / But I know how it feels» («Я никогда не убивал женщин до этого, / Но я знаю это чувство»). Несмотря на публикацию цензурной версии обложки и постеров (на ней глаза жертвы Эдди были закрыты черной полосой), в официальной британской прессе альбом критиковали за пропаганду насилия⁷⁰⁸. Выход сингла совпал с серией широко освещаемых в прессе актов насилия, совершенных членами различных организаций против нескольких политиков, представляющих действующее правительство консерваторов. Биограф группы Мик Уолл уточняет, что практически одновременно с выходом альбома на станции метро «Пикадилли» группой скинхедов был задержан консерватор лорд Хоум, а его коллега лорд Чалфонт был избит другой группой молодых людей во время прогулки по Кингс-Роуд в Лондоне, что вызвало очередной всплеск «моральной паники» по поводу растущей жестокости в стране⁷⁰⁹. Через несколько дней после выхода сингла ежедневник «The Daily Mirror» опубликовал оригинальную версию обложки, где глаза Тэтчер не были скрыты черной полосой, с подписью: «Это убийство! Рокерами совершено нападение на Мэгги» («It's Murder! Maggie Gets Rock Mugging!»)⁷¹⁰, после чего по инициативе премьер-министра последовала кампания по запрету трансляции песни на британском радио, вызвавшая бурную реакцию как в музыкальном сообществе, так и в прессе. В заглавной одноименной песне альбома «Iron Maiden» имплицитно была представлена критика авторитарной политики Тэтчер, несмотря на то, что музыканты в интервью не выступали с открытыми заявлениями в адрес премьер-министра: «Oh well, wherever, wherever you are, / Iron Maiden's gonna get you, no matter how far. / See the blood flow watching it shed up above my head. / Iron Maiden

⁷⁰⁸ Wall M. Run to the Hills. An Authorised Biography. L., 2001. P. 148–149.

⁷⁰⁹ Ibid.

⁷¹⁰ Daniels N. Killers: The Origins of Iron Maiden 1975–1983. L., 2014. P. 65.

wants you for dead!» («О, где бы, где бы ты ни был, / Железная Дева схватит тебя, неважно, насколько ты далеко. / Смотри, как поток крови льется над моей головой. / Железная Дева хочет твоей смерти!»).

Однако уже следующий сингл «Women in Uniform», вышедший в октябре 1980 года, продолжил критику британского правительства. На обложке⁷¹¹ была изображена Маргарет Тэтчер с пистолетом в руках, выслеживающая Эдди, гуляющего в сопровождении двух девушек по Лондону⁷¹². Сама песня стала чрезвычайно популярной в Великобритании⁷¹³, а музыканты даже сыграли ее на британском телевидении в популярной передаче «Top of the Pops», несмотря на запрет трансляции предыдущих работ группы на национальных медиа⁷¹⁴. С одной стороны, образ высмеивал ревностную пропаганду нравственности и шовинизма, инициированную Тэтчер; с другой стороны, музыканты бросили вызов правительству и продемонстрировали готовность действовать против существующих властей и бороться за свои права. Менеджер группы Род Смоллвуд отмечал, что подобные критические комментарии коррелировали с настроениями рабочей молодежи, в связи с чем песня также стала неизменной составляющей забастовок рабочих⁷¹⁵. Несмотря на тот факт, что в 1981 году Тэтчер лично встретилась с музыкантами и официально заявила об их «прощении»⁷¹⁶, группа стала символом жертв правительственной кампании по притеснению движения профсоюзов⁷¹⁷. В данном контексте необходимо отметить, что в рамках забастовок рабочих в Уэльсе и Мидлендс наряду с требованиями о решении проблемы безработицы участники демонстраций

⁷¹¹ Sounds. 1980. 1 November. P. 3.

⁷¹² Эта же тематика обыгрывалась и в промо-ролике песни, транслировавшейся на британском телевидении: Iron Maiden. 12 Wasted Years: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 1987. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:22:54–00:25:53.

⁷¹³ Barton J. Sleeping on the Job // Sounds. 1980. 18 October. P. 17–18.

⁷¹⁴ Bushell G., Halfin R. Op. cit. P. 72.

⁷¹⁵ Wall M. Op. cit. P. 176.

⁷¹⁶ См.: Sounds. 1980. 6 September. P. 5.

⁷¹⁷ Wall M. Op. cit. P. 191.

нередко выступали с лозунгами о прекращении гонений в адрес «Iron Maiden» и направления хеви-метал в целом⁷¹⁸.

Второй альбом группы «Killers», вышедший в феврале 1981 года, был аналогичным образом сфокусирован на проблемах власти, отчужденности, насилия и юношеского протеста (например, песни «Wrathchild», «Killers», «Innocent Exile», «Twilight Zone»). На обложке альбома был изображен монстр Эдди с топором в окровавленных руках и рука жертвы, в последней конвульсии схватившаяся на футболку убийцы. Как отмечает музыковед Брайан Бардайн, смысл изображения соотносился с общим содержанием альбома, в котором исследовались мрачные темы подавленности и виктимизации на фоне демонстрации силы и агрессии⁷¹⁹. Вместе с тем, бас-гитарист «Iron Maiden» и основной автор текстов песен и музыки Стив Харрис, заинтересованный в фантастической литературе, мифологии и истории, несколько отошел от остроактуальной тематики и обратился к различным элементам культурной традиции и историческим сюжетам, представленным в более эмоциональной и подчеркнута эпичной форме для усиления смыслового содержания песен. Так, ключевая песня альбома «Murders in the Rue Morgue» была основана на сюжете из одноименного детективного рассказа Эдгара Аллана По и в мрачной форме представляла историю свидетеля убийства⁷²⁰. Музыканты также обыгрывали исторические сюжеты в музыкальной форме, обращаясь к героическим сюжетам и личностям прошлого. Как указывает Стив Харрис, инструментальная композиция «Genghis Khan» с ускоренным галлопированным ритмом «была написана для изображения ощущения и звука армии Чингисхана, бегущей в атаку»⁷²¹, рисуя звуковую картину рвущейся в бой конницы.

⁷¹⁸ См., например: *Sutcliffe P.* Wasted Youth // *Sounds*. 1980. 6 September. P. 28–33.

⁷¹⁹ *Bardine B. A.* Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 134.

⁷²⁰ См. интервью музыкантов после выхода альбома: *Melody Maker*. 1981. 4 April. P. 27.

⁷²¹ *Cerullo J., Donato R., Capecci A.* Iron Maiden. Miami, Fl, 1994. P. 120.

Тематически стиль группы значительно изменился после смены вокалиста в 1981 году и выхода альбома «The Number of the Beast» (1982)⁷²². Выпускник исторического факультета лондонского Колледжа Королевы Мэри (Queen Mary's College), Брюс Дикинсон⁷²³ привнес в репертуар «Iron Maiden» большую ориентацию на исторические сюжеты, в то же время, расширив использование в текстах песен отсылок на литературные произведения, фильмы и телевизионные программы, а также разнообразив концертные выступления и сделав их более театральными и зрелищными. Музыканты по-прежнему освещали темы отчужденности, власти и силы, однако обращение к сюжетам национальной истории и мифологии стало одним из ключевых элементов художественного языка группы.

Тематически образы группы можно сгруппировать в четыре блока: *репрезентации «великой» истории и исторических личностей, обращение к конкретным историческим периодам, изображение мифологических и религиозных сюжетов и использование отсылок к популярной культуре (беллетристика, кинематограф и телевидение).*

4.2.1. Представление «великой» истории

Итоговое содержание песни в рамках жанра хеви-метал, как отмечает Д. Вайнстайн, формировалось за счет взаимного дополнения и продолжения каждой из составляющих музыкального произведения: текстовой (название группы, название альбома и песен и непосредственно текстов песен), музыкальной, визуальной (символика, одежда, концертные выступления)⁷²⁴. Если

⁷²² Альбом занял 1-е место в «UK Charts» в первую же неделю после выхода, см.: *Shooman J. Bruce Dickinson: Flashing with Iron Maiden and Solo. Church Stretton, 2007. P. 86.*

⁷²³ Несмотря на то, что Дикинсон был выходцем из простой рабочей семьи из Шеффилда, он хорошо учился в школе и успешно сдал выпускные экзамены. Благодаря этому он смог поступить в Колледж Королевы Мэри в Лондоне, который после сдачи академической задолженности и угрозы отчисления все же смог окончить в 1979 году, став единственным участником группы, имеющим образование, выше среднего: *Shooman J. Op. cit. P. 18.*

⁷²⁴ *Weinstein D. Op. cit. P. 29.*

суммировать общие тенденции движения «Новой волны британского хеви-метала», то с начала 1980-х годов музыканты стали активно обращаться к темам героики и эпоса, хаоса и войны, историям в стиле фэнтези, антиутопическим сюжетам и метафоре механизации общества (темы киборгов, полулюдей-полуроботов и абстрактной категории металла как некой неодушевленной силы, представляющей угрозу для обычного человека, но в то же время воплощающей мощь и власть⁷²⁵). В данных обстоятельствах «Iron Maiden» оказались одной из многих британских хеви-метал групп, ориентированных на репрезентацию обозначенных выше тем, однако значительным образом обогативших свой художественный язык за счет апелляции к разнообразным сюжетам прошлого. Образы «великой» истории и исторических личностей, преимущественно выдающихся государственных правителей и деятелей прошлого, были сфокусированы, главным образом, на изображении военной истории, прежде всего, британской. Картины грандиозных сражений описывались чаще всего с точки зрения атакуемых, что создавало атмосферу драматизма и позволяло демонстрировать героизм участников рисуемых событий.

Отдельно необходимо отметить специфику музыкальной формы группы «Iron Maiden» и направления хеви-метал в целом. Как отмечает Р. Уолзер, формирование жанра хеви-метал связано со стилистическими трансформациями – изменением непосредственно музыкальной формы⁷²⁶. Первым компонентом стала смена гармонической схемы самой музыки. Музыканты отошли от использования блюзовой гармонии, которая составляла основу популярных ранее стилей рок-музыки (двенадцатитактовый период, включающий в себя три четырехтактных предложения), и блюзовой пентатоники (пятиступенный звукоряд с добавленной шестой хроматической нотой) в пользу западноевропейской тональности. Как замечает далее Уолзер, в качестве музыкальной основы в хеви-метале чаще

⁷²⁵ Целая серия песен: группа «Saxon» – песни «Wheels of Steel», «Machine Gun», «Motorcycle Man» (альбом «Wheels of Steel», 1980), песни «Heavy Metal Thunder» (альбом «Strong Arm of the Law», 1980); группа «Judas Priest» – песни «Metal Gods» (альбом «British Steel», 1980), «Heavy Metal», «Hard as Iron», «Blood Red Skies» (альбом «Ram It Down», 1988); т.д.

⁷²⁶ Walser R. Op. cit. P. 52.

выступала музыка барокко и Ренессанса, а также фольклорная музыка⁷²⁷. С одной стороны, музыканты, тем самым, дистанцировались от американизации британской культуры; с другой, смогли «встроить» в текстуру песни фольклорные мотивы британской народной музыки. Отход от блюзовой «размерности» и синкопированного музыкального рисунка привел к ускорению ритма. Игра триолями легла в основу нового, так называемого «галопового» ритма, «уплотнив» саму песню и позволив вставить в нее не одно, а несколько виртуозных соло на гитаре⁷²⁸. С целью достижения большей жесткости звука, в подавляющем большинстве случаев музыканты заменили клавишные инструменты на дополнительную ритм-гитару. Вместе с ускорением произошло утяжеление и «механизация» звучания. Использование звуковых эффектов, искажающих и усиливающих звук, для достижения максимального утяжеления, «уплотнения» и громкости звука формировало не только музыкальную картину хеви-метала как жанра, но и стало эмоциональным выражением настроений музыкантов и их аудитории(й). Как отмечает Уолзер, подобная музыкальная стилизация артикулировала взгляды музыкантов на желаемый мир, наполненный энергией, свободой, властью и чувством общности⁷²⁹. В рамках жанра хеви-метал также сформировалось особое «отношение» между голосом исполнителя и словами песни. Голос стал рассматриваться как один из первостепенных музыкальных инструментов – вокалист группы, в первую очередь, пытался передать эмоцию, содержащуюся в тексте песни. Интонирование, как показывает Д. Вайнстайн, в хеви-метале стало играть решающую роль в смысловом содержании песни⁷³⁰. Подобная музыкальная форма оказалась одним из ключевых элементов в репрезентации образов «великой» истории и грандиозных исторических событий, ставших предметом песен и в театрализованной форме обыгрываемых на сцене.

⁷²⁷ *Walser R.* Op. cit. P. 64.

⁷²⁸ Подробнее о стилистических изменениях в британской рок-музыке, начиная с 1970-х годов см.: *Cope A. L.* *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music.* Farnham, 2010. P. 97–100.

⁷²⁹ *Walser R.* Op. cit. P. 113.

⁷³⁰ *Weinstein D.* Op. cit. P. 24.

Начиная с третьего альбома «The Number Of The Beast» (1982), музыканты «Iron Maiden» обратились к изображению различных исторических сюжетов: тексты песен были посвящены конкретным событиям и личностям прошлого, представленным в героическом ключе, музыкальная форма зачастую была подчеркнута эпической и величественной, а сценические образы музыкантов нередко содержали стилизованные исторические элементы (специальные костюмы, декорации или видео-сопровождение). Альбом, в целом, был посвящен иррациональным темам противостояния добра и зла (песни «The Number of the Beast», «The Prisoner»), насилия и смерти (песни «Gangland», «Total Eclipse», «Hallowed Be Thy Name»). Несмотря на то, что выход альбома вызвал обсуждение в прессе, обвинявшей музыкантов в пропаганде сатанизма, «The Number Of The Beast» занял 1-ю строчку в национальном хит-параде⁷³¹, всего было продано более 80 тысяч экземпляров пластинки в Великобритании, а группа отправилась в масштабный концертный тур «Beast On The Road» сначала по Англии, а затем и в других странах⁷³². Одна из ключевых песен альбома «Run To The Hills», как поясняет бас-гитарист Стив Харрис, была посвящена столкновениям индейцев Северной Америки с европейскими колонизаторами в Новом Свете, а в рамках повествования были представлены две точки зрения – атакующих и атакуемых⁷³³. В первой части песни рисовались масштабные картины оборонительных сражений индейцев («White man came across the sea, / He brought us pain and misery» – «Белый человек пришел к нам из-за моря, / Он принес нам боль и страдания»), во второй – бескомпромиссного наступления европейцев («Chasing the redskins back to their holes, / Fighting them at their own game» – «Гоним краснокожих обратно в их норы, / Сражаемся с ними в их собственной игре»). Целью данной песни, как объясняют сами музыканты⁷³⁴, стало изображение наиболее трагичных событий мировой истории, демонстрируя героизм и

⁷³¹ *Shooman J.* Op. cit. P. 86.

⁷³² *Bushell G., Halfin R.* Op. cit. P. 108–109.

⁷³³ *Brown J.* Iron Maiden. In *The Studio. The Stories behind Every Album.* L., 2011. P. 32.

⁷³⁴ *Stenning P.* Iron Maiden: 30 Years of the Beast – The Complete Unauthorised Biography. New Malden, 2006. P. 78–79.

самоотверженность участников описываемых баталлий, что особо выделялось интонированием в процессе исполнения. Рисуя картину защиты индейцами своих земель и атаки европейских солдат, «Iron Maiden» целенаправленно представляли повествование в галопированном ускоренном темпе. Стив Харрис поясняет: «Я хотел передать темп лошадей, бегущих галопом. Это нас всех очень захватило и захватывало публику»⁷³⁵. Такой темп также повлиял и на формат подачи, структуру, ритм и содержание текста песни, призванной максимально реалистично передать ощущение погони и масштаб европейских завоеваний: «Riding through dust clouds and barren wastes, / Galloping hard on the plains» («Продвигаемся через облака пыли и бесплодные земли, / Скачем галопом по равнинам»). Песня вышла также и в качестве сингла, который занял 7-е место в «UK Singles Chart», несмотря на сохраняющийся формальный запрет на ротацию материала группы на национальном радио⁷³⁶.

Следующий альбом «Piece Of Mind» (1983)⁷³⁷ продолжил тематику предыдущей работы группы, исследуя абстрактные темы добра и зла, силы и власти, войны и насилия, вместе с этим предлагая больше примеров героических событий прошлого в целом. Так, в песне «Quest For Fire» рисовались картины выживания первобытных людей, героически борющихся за существование и прикладывающих немислимые усилия, чтобы добыть огонь; в песне «Die With Your Boots On» в патетической форме представлялись военные сражения, наградой же за участие и смерть в таких битвах является вечная слава, воспеваемая в песне. Вместе с тем, композиция «The Trooper» из данного альбома⁷³⁸ была посвящена сражениям Крымской войны 1853–1856 годов. События описывались с точки зрения британской армии, атакующей русские войска, демонстрируя героизм и самоотверженность обеих сторон: «We hurdle bodies that lay on the ground, / and the Russians fire another round» («Мы

⁷³⁵ Brown J. Op. cit. P. 32.

⁷³⁶ Bushell G., Halfin R. Op. cit. P. 100.

⁷³⁷ Альбом вновь получил положительные отзывы музыкальных критиков и был тепло встречен публикой, заняв 3-ю строчку в национальном хит-параде: Shooman J. Op. cit. P. 93.

⁷³⁸ Альбом занял 3-е место в национальном музыкальном хит-параде: Ibid. P. 93.

перескакиваем тела, которые лежат на земле, / И русские пускают еще одну очередь»). Галопированный темп песни, по словам бас-гитариста и автора музыки Стива Харриса, должен был воссоздать ощущение «бегущих галопом лошадей при наступлении»⁷³⁹, вновь являясь звуковой иллюстрацией описываемых в тексте песни событий. В рамках концертных выступлений в качестве видеоряда использовалась нарезка черно-белых кадров из разных художественных (как отмечали сами музыканты, «старых фильмов с Эрролом Флинном»⁷⁴⁰) и документальных фильмов с изображением бегущей кавалерии, жестоко расправляющейся с врагами⁷⁴¹. Песня была выпущена также в качестве сингла в июне 1983 года; на обложке традиционно был изображен талисман группы Эдди, одетый в форму солдата британской армии, бегущий через поле битвы с британским флагом в руках. «The Trooper» стала одним из основных театрализованных номеров в концертных выступлениях группы – вокалист Брюс Дикинсон наряжался в красный мундир солдата британской армии, исполняя песню в декорациях сражений периода Крымской войны, размахивая флагом Великобритании на фоне пушек и редутов⁷⁴². Такая демонстрация «английскости» стала частью презентационного образа группы, а британский флаг оказался одним из основных составляющих сценических образов музыкантов – он использовался в рамках фото-сессий, концертных выступлений, на концертных плакатах и постерах⁷⁴³.

Как и в двух рассмотренных ранее кейсах групп «The Kinks» и «The Clash», отдельное место в творчестве «Iron Maiden» заняли отсылки к событиям Второй мировой войны, а точнее – воздушным сражениям над Британией, ставшими наиболее распространенными в популярной культуре изображениями героизма британцев. Так, в альбом «Powerslave», вышедший в 1984 году и занявший 2-е

⁷³⁹ Cerullo J., Donato R., Capeci A. Iron Maiden. Miami, Fl, 1994. P. 163.

⁷⁴⁰ Эррол Флинн – известный голливудский актер, ставший популярным в 1930–1940-е годы ролями в любовных и военных фильмах: *Bushell G., Halfin R.* Op. cit. P. 114.

⁷⁴¹ *Bashe P.* Op. cit. P. 150.

⁷⁴² См.: Iron Maiden. 12 Wasted Years: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 1987. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 01:25:09–01:29:18.

⁷⁴³ *Stenning P.* Op. cit. P. 339.

место в «UK Albums Chart»⁷⁴⁴, вошла песня «Aces High», повествующая историю воздушной битвы с точки зрения пилота военного самолета от сигнала сирены начала воздушной атаки до конца сражения: «Bandits at 8 o'clock move in behind us, / Ten ME-109's out of the sun, / Ascending and turning out spitfires to face them, / Heading straight for them I press my guns» («Бандиты атакуют нас сзади слева, / Десять Мессершмитов-109 выше Солнца, / Набирая высоту и поворачивая в лоб наши Спитфаеры, / Выйдя прямо на них, я жму на гашетку пушек»). Смысловым акцентом стал припев песни, в котором вокалист, акцентируя каждое слово, дополняя величественными жестами во время концертных выступлений, воспевал мужественность военных летчиков: «Run, live to fly, fly to live, do or die / Run, live to fly, fly to live, Aces high» («Заходи на цель, живи для полета, лети за жизнь, сделай или умри, / Заходи на цель, живи для полета, лети ради жизни, асы в высоте»). Музыкальное вступление к песне ритмически создавало звуковую иллюзию авиа-ударов и гула моторов истребителей. На обложке сингла «Aces High» (октябрь 1984 года) был крупным планом представлен монстр Эдди в форме британского летчика, сидящий в самолете времен Второй мировой войны. Песня стала одним из ключевых номеров в рамках живых выступлений группы. Так, успешный концерт «Iron Maiden» в «Long Beach Arena» (Лос-Анджелес) в 1984 году начинался с песни «Aces High», которой предшествовала трансляция на больших экранах, установленных позади сцены, речи Уинстона Черчилля в Палате общин 4 июня 1940 года «Мы будем драться на пляжах» («We shall fight on the beaches»)⁷⁴⁵, которая обрывалась на фразе: «Мы никогда не сдадимся...» («We shall never surrender...»), после чего следовало эпичное музыкальное введение. Официальный видеоролик песни⁷⁴⁶ состоял из записи выступления группы на концерте в Варшаве в 1984 году, а также значительного количества вставок из разных документальных записей воздушных сражений времен Второй

⁷⁴⁴ *Shoorman J.* Op. cit. P. 101.

⁷⁴⁵ См.: Iron Maiden. Live After Death: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 1985. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:00:06–00:05:26.

⁷⁴⁶ См.: Iron Maiden. Behind the Iron Curtain: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 1985. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:04:00–00:09:00.

мировой войны, в особенности, немецких и британских военных самолетов; записи выступлений Черчилля в Парламенте, а также других пропагандистских роликов, транслируемых в Великобритании в военный период⁷⁴⁷. Во время концертных выступлений вокалист группы Брюс Дикинсон в перерывах между песнями рассказывал о разных фактах из британской истории, королеве Виктории, Британской империи, Черчилле и других исторических личностях⁷⁴⁸, маркируя тем самым, наиболее знаковые события национального прошлого. Как отмечает исследователь Герд Байер, «легендарная речь Черчилля, включая памятную фразу “мы должны защитить наш остров любой ценой” [*“we shall defend our island whatever the cost may be”*], стала частью британского национального мифа»⁷⁴⁹, который в героической форме обыгрывался в музыке группы «Iron Maiden».

Музыканты вместе с этим обращались и к актуальным темам, касающимся состояния современного мира. Однако музыкальное высказывание не было прямым, а оказывалось опосредовано через метафору войны и разрушений, исторических и фантастических событий и персонажей. Так, песня «2 Minutes To Midnight» из альбома «Powerslave», написанная вокалистом Брюсом Дикинсоном совместно с гитаристом Эдрианом Смитом, представляла антивоенное заявление, диатрибу о войне в целом («We oil the jaws of the war machine and feed it with our babies» – «Мы смазываем челюсти военной машины и кормим ее нашими младенцами») и о холодной войне в частности. Название песни отсылало к Часам Судного дня (Doomsday Clock), которые в соответствии с актуальной политической обстановкой в мире в 1984 году были «переведены» на минуту ближе к полночи, символизирующей наступление конца света: «2 minutes to midnight, / The hands that threaten doom» («За 2 минуты до полуночи, / Руки, которые угрожают гибелью»). «2 Minutes To Midnight» была выпущена в качестве

⁷⁴⁷ См.: Iron Maiden. *Visions of the Beast*: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 2003. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:30:20–00:35:40.

⁷⁴⁸ *Stenning P.* Op. cit. P. 93.

⁷⁴⁹ *Bayer G.* *Rocking the Nation: One Global Audience, One Flag? // Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 187.

сингла в августе 1984 года и достигла 11-ой строчки в национальном хит-параде⁷⁵⁰, а также стала еще одной ключевой песней в рамках концертных выступлений группы. На обложке сингла традиционно был изображен монстр Эдди в военной форме, сидящий с оружием в руках на фоне ядерного взрыва и флагов нескольких государств, первым среди которых был СССР. Тем не менее, сами музыканты воздерживались от каких-либо открытых призывов и политических лозунгов, хотя в музыкальном видео на данную песню рисовались картины подготовки к ядерной войне⁷⁵¹.

Обращение к знаковым и героическим сюжетам национальной истории оказалось широко востребовано не только национальной публикой, но и на международной арене – в 1984 году «Iron Maiden» отправились в масштабный концертный тур «World Slavery Tour», приуроченный к выходу альбома «Powerslave» и продлившийся 13 месяцев⁷⁵². На сцене, декорированной под древнеегипетскую пирамиду, музыканты разыгрывали театрализованные представления на различные исторические сюжеты: от трагической гибели фараонов до Карибского кризиса⁷⁵³. После Фолклендской войны на волне роста патриотизма такое громкое заявление музыкантов о значимости и знаковости Великобритании и ее культуры в мировой истории было тепло встречено как слушателями и музыкальными критиками, так и британскими общественными и политическими деятелями. Так, в 1984 году музыкальный еженедельник «Sounds» назвал группу одной из знаковых рок-групп современности, призывающих к ревизии истории и демонстрирующих «умный взгляд на национальную культуру и историю»⁷⁵⁴. На фоне продолжавшейся критики социальной политики правительства Тэтчер в среде рабочего движения, репрезентация национальной истории в героическом ключе стала своеобразным способом рефлексии в рок-

⁷⁵⁰ *Shooman J.* Op. cit. P. 94.

⁷⁵¹ См.: Iron Maiden. *Visions of the Beast*: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 2003. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:24:00 – 00:30:18.

⁷⁵² *Bushell G., Halpin R.* Op. cit. P. 125.

⁷⁵³ См.: Iron Maiden. *Live After Death*: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 1985. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

⁷⁵⁴ *Millar R.* Power to the People // *Sounds*. 1984. 15 September. P. 27.

культуре над современным состоянием Великобритании на международной арене, с одной стороны, и значением ее культурного наследия, с другой.

«World Slavery Tour» включал также поездки с концертами в восточноевропейские государства – Польшу, Чехословакию, Венгрию и Югославию. «Iron Maiden», тем самым, стали первой западноевропейской музыкальной группой, сумевшей дать большие сольные концерты за «железным занавесом»⁷⁵⁵. Тур открывался концертом в зале «Torwar Sports Hall» в Варшаве, который посетило порядка 14 тысяч слушателей, при этом еще 5 тысяч поклонников не смогли попасть на выступление и остались на улице⁷⁵⁶. Как отмечает биограф группы Джо Шуман, помимо концертных выступлений, вокалист Брюс Дикинсон посетил несколько мест, связанных с историей Второй мировой войны, которой он интересовался; во время тура музыканты также совершили поездку в Государственный музей Аушвиц-Биркенау, оказавшей на них сильное впечатление⁷⁵⁷. В апреле 1985 года «Iron Maiden» выпустили небольшую запись выступлений в восточной Европе «Behind The Iron Curtain»⁷⁵⁸, куда вошли только четыре песни («2 Minutes to Midnight», «Aces High», «Hallowed Be Thy Name», «Run to the Hills»)⁷⁵⁹, которые включали записи концертных выступлений из Катовице, Познани и Будапешта. В дополнение к непосредственно концертной записи видео содержало также записи коротких интервью с поклонниками группы, пришедшими на концерты, которые жаловались на бедность культурной жизни в своих странах и радовались приезду западной хеви-метал-группы.

Помимо имплицитного политического содержания видео, демонстрирующего специфику жизни в странах Восточного блока, в рамках

⁷⁵⁵ См. репортаж о концертном туре: *Slave Labour // Sounds*. 1984. 1 September. P. 3.

⁷⁵⁶ *Shoeman J.* Op. cit. P. 96–97.

⁷⁵⁷ *Ibid.* P. 97.

⁷⁵⁸ Видео стало чрезвычайно популярным, а позже было показано на MTV в полной версии, а кадры из записей концертов легли в основу нескольких музыкальных клипов «Iron Maiden»: *Stenning P.* Op. cit. P. 103.

⁷⁵⁹ См.: *Iron Maiden. Behind the Iron Curtain: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 1985. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).*

записи выступлений «Iron Maiden» происходила трансляция «английскости» музыкантов в героическом ключе, что было особенно заметно на фоне кадров повседневной жизни из разных городов и слабой организации концертов в силу недостатка технических средств для установки сценических декораций, обеспечения качественного звучания и свето- и пиротехнических эффектов. Вместе с тем, выступление британской группы за «железным занавесом» воспринималось в Британии как одно из знаковых достижений современной национальной культуры в широком смысле, став еще одним мощным фактором не только культурной идентификации в музыкальных сообществах, но и социального единения рабочей молодежи (особенно на фоне неудач профсоюзного движения)⁷⁶⁰. Один из респондентов отмечает: «Я был потрясен, когда узнал, что “Iron Maiden” были в Восточной Европе. Я прочитал об этом в музыкальной газете. Надо же – простые парни из восточного Лондона, в котором я тоже вырос, добились такого успеха во всем мире и смогли даже выступить в тех странах, куда раньше вообще не пускали западные группы» (мужчина, англичанин, 47 лет, живет с рождения в Лондоне)⁷⁶¹. Путешествуя по местам, связанным с событиями периода Второй мировой войны, музыканты делились со своими слушателями рассказами о поездках, привлекая их внимание не только к истории отдельных мест, но и к национальной истории, что также являлось одним из способов осмысления прошлого Великобритании. Дикинсон отмечает, что свой интерес к истории он стремился передать аудитории группы, показать им разнообразие и многогранность различных событий прошлого⁷⁶². Безусловно, музыканты не ставили перед собой цель презентацию какого-то конкретного варианта тех или иных исторических событий. Не высказывали они и оценочные суждения о деятельности конкретных исторических личностях. В данном случае интерес представляют сами механизмы обыгрывания исторических сюжетов, а также собирательные образы прошлого, репрезентированные группой.

⁷⁶⁰ См.: Iron Maiden. Maiden England: сб. видеозаписей. [Электронный ресурс]. [L.], 1988. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

⁷⁶¹ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁷⁶² *Stenning P.* Op. cit. P. 64.

Не менее важным в творчестве группы оказалось обращение к конкретным историческим периодам, среди которых особенно востребованными стали Древний мир и Средние века. С одной стороны, подобные сюжеты настолько отдаленного прошлого представлялись и воспринимались в эпической и героической форме, что практически приравнивало их к мифу; с другой стороны, такая образность была максимально отдаленной от актуальной проблематики, что позволяло с большей эмоциональной выразительностью репрезентировать представления о власти и силе, находившие особый отклик у слушателей. Так, альбом «Powerslave» (1984) по сравнению с предыдущими работами группы стал наиболее сфокусированным на исторических сюжетах, а в рекламной кампании, предшествовавшей выходу альбома, провозглашался как воплощение «живой» истории, что особенно было подчеркнуто в рамках концертных выступлений «Iron Maiden»⁷⁶³. Тематически альбом базировался на истории и мифологии Древнего Египта, что было связано с заинтересованностью музыкантов в данном историческом периоде – бас-гитарист С. Харрис и вокалист Б. Дикинсон увлекались древнеегипетской историей, искусством и мифологией⁷⁶⁴. Альбом «Powerslave» занял 2-ю строчку в национальном хит-параде и стал коммерчески очень успешным⁷⁶⁵. Как отмечает Дж. Шуман, альбом был также хорошо встречен в США, где «Iron Maiden» «внезапно стала невероятно популярной и широко узнаваемой, подчеркнуто английской группой»⁷⁶⁶. На обложке альбома традиционно был изображен талисман Эдди в виде гигантской статуи фараона, стилизованной под сфинкса, сидящего перед пирамидой; изображения в буклете к пластинке также были выполнены в древнеегипетском стиле. Заглавная песня носила такое же название, «Powerslave», и повествовала о мыслях фараона в его предсмертные часы: «Into the abyss I'll fall – the eye of Horus, / Into the eyes of the

⁷⁶³ Millar R. Power to People // Sounds. 1984. 15 September. P. 27.

⁷⁶⁴ Bashe P. Op. cit. P. 150. Вокалист Брюс Дикинсон поясняет: «Древнеегипетская тематика легла в основу альбома, прежде всего, из-за моего интереса к [египетской] религии и музыке [...], восхищения Египтом и египетской мифологией». См.: Millar R. Power to People. P. 27.

⁷⁶⁵ Bushell G., Halfin R. Op. cit. P. 124.

⁷⁶⁶ Shooman J. Op. cit. P. 97.

night watching me go» («Я падаю в пропасть – глаз Гора, / В глаза ночи, наблюдающие за мной»). Слушателю представлялись размышления двух ипостасей фараона – фараона-правителя и фараона-бога. В первом случае фараон концентрировался на интересах своей империи, во втором, представляя себя в качестве бога, он стремился осознать и принять мысль о том, почему он как бог не бессмертен и обречен на смерть. Фараон язвительно произносит свои прощальные слова о всесии смерти, и прежде чем он умирает, обещает возродиться в качестве мумии: «But open the gates of my hell, / I'll strike from the grave» («Но откройте врата моего ада, / Я восстану из могилы»). На волне национальной и европейской популярности альбома в рамках «World Slavery Tour» на концертах разыгрывались театрализованные представления. Декорации были масштабными и призванными репрезентировать власть и силу древнеегипетского правителя – позади сцены возвышался гигантский Эдди в образе фараона на фоне пирамиды, подобно изображению на обложке альбома⁷⁶⁷. Используя образ фараона, музыканты вместе с этим исследовали актуальные темы власти и авторитаризма современного правительства. Б. Дикинсон поясняет: «Песня “Powerslave” – это нечто большее, чем просто песня о Древнем Египте; она была о нас всех, о том, что происходило с нами. Мы все были рабами властей, а группа, в свою очередь, стала еще и рабом успеха»⁷⁶⁸.

В следующем альбоме группы «Somewhere In Time» (1986)⁷⁶⁹ музыканты аналогичным образом демонстрировали интерес к сюжетам древней истории. Одной из ключевых композиций альбома стала песня «Alexander the Great». Как вспоминает С. Харрис, композиция «Alexander the Great» была «историей, основанной на фактах. Когда мы стали работать над альбомом, я был крайне впечатлен биографией Александра Великого, человека, у которого была

⁷⁶⁷ См.: Iron Maiden. Live After Death: сб. видеозаписей [Электронный ресурс]. [L.], 1985. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Фрагмент: 00:00:06–00:05:26.

⁷⁶⁸ Wall M. Op. cit. P. 255.

⁷⁶⁹ Альбом занял 3-е место в «UK Albums Chart»: Official Albums Chart Top 100 05 October 1986 – 11 October 1986 // UK Albums Chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19861005/7502/>.

фантастическая и невероятная жизнь»⁷⁷⁰. В песне в патетической манере создавался нарратив о жизни Александра Македонского: рождение будущего царя и стилизованные Харрисом слова Филиппа Македонского, отца Александра: «My son ask for thyself another Kingdom, / For that which I leave is too small for thee» («Сын мой, найди для себя другое царство, / То, что я оставляю, слишком мало для тебя»); коронация Александра; победа над Персидской империей; завоевание Фив; завоевание Египта; основание Александрии; Азиатский и Индийские походы македонского царя: «King Darius the third defeated fled Persia / The Scythians fell by the river Jaxartes / Then Egypt fell to the Macedon King as well / And he founded the city called Alexandria» («Царь Дарий Третий побежденным сбежал из Персии, / Скифы пали у реки Яксарт, / Потом царю Македонии покорился также Египет, / И он основал город Александрия»). Музыканты высоко оценивались фигуру Александра Македонского и периода его царствования, прославляя его героизм, доблесть и победы. Музыкальная форма песни с длинным эпическим вступлением и аккуратными гитарными гармониями была призвана подчеркнуть величие фигуры Александра. Как отмечает исследователь культуры Кристиан Тру Джуслев, образ Александра Великого демонстрировал «легендарное величие и мужской идеал, которые пересекались с идеалами и самовосприятием публики жанра хеви-метал»⁷⁷¹. Эту мысль подтверждает один из респондентов: «Музыка “Iron Maiden” развивает воображение, я раньше никогда не думал об очень многих темах и проблемах. Песня об Александре Великом представляла портрет очень сильного человека, о котором я ранее никогда не слышал, но который очень сильно меня впечатлил» (мужчина, англичанин, 50 лет, живет с рождения в Лондоне)⁷⁷². Следующий респондент указывает: «Несмотря на то, что “Iron Maiden” пели о каких-то невероятных, очень отдаленных вещах – Древнем Египте, сражениях, викингх и всяком таком, – я мог соотнести себя с тем, о чем они пели, поскольку они говорили об этом простым, доступным языком. На

⁷⁷⁰ Thruе Djurslev C. The Metal King: Alexander The Great In Heavy Metal Music // Metal Music Studies. 2015. No. 1. P. 130.

⁷⁷¹ Ibid. P. 130.

⁷⁷² Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

концертах я буквально переносился в то время. Это была музыка для простых людей, таких как я» (мужчина, англичанин, 49 лет, живет с рождения в Бирмингеме)⁷⁷³.

Рассказы о героях британской истории, как исторических, так и мифических, в итоге, оказались одной из ключевых и наиболее запоминающихся составляющих образа самой группы «Iron Maiden». По итогам электронного анкетирования, проведенного в марте–июне 2015 года, более 90% слушателей отметили, что основным содержанием творчества группы «Iron Maiden» стало обращение к ярким фантастическим и великим историческим сюжетам, среди которых наиболее популярными оказались образы солдата британской армии из песни «The Trooper», сражения периода Второй мировой войны, а также масштабные зарисовки из истории Древнего мира⁷⁷⁴. Один из респондентов отмечает: «“Iron Maiden” была, безусловно, одной из моих самых любимых групп. Это – очень мощная музыка, которая помогает мне чувствовать себя сильным. [...] Во-первых, очень воодушевляющая музыка, которая мотивирует, призывает к действию. Во-вторых, конечно, тексты. Все эти сражения, огромное количество отсылок к истории. Я никогда раньше не думал об истории Британии именно в таком ключе. Вы знаете, это было как-то особенно актуально у нас здесь на севере Англии в восьмидесятые. Мне их музыка помогала преодолеть мою фрустрацию. Как-то в условиях, когда сложно было заработать на кусок хлеба, хоть какое-то осознание, что все можно преодолеть, если быть сильным и стойким, – вот, какое чувство вызывали песни “Iron Maiden”» (мужчина, англичанин, 54 года, живет с рождения в Шеффилде)⁷⁷⁵. Следующий респондент добавляет: «Тематика войны в творчестве “Iron Maiden”, конечно, была одной из центральных. Это было и образное выражение современной жизни, которая, в общем и целом, представляет собой войну, а в восьмидесятые это была в буквальном смысле слова война, когда чуть ли не каждый месяц были забастовки и не было работы. Вместе с тем, “Iron

⁷⁷³ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁷⁷⁴ Электронное анкетирование, Великобритания, 2015 год (Колесник А. С.).

⁷⁷⁵ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

Maiden” пели об очень британских сюжетах. И образ Черчилля, и британская военная форма, и британский флаг – все это, конечно, не было ново для британской музыкальной культуры, но раньше никогда никто не говорил об этом как о чем-то героическом, великом и действительно важном для нас как для нации» (мужчина, англичанин, 68 года, живет с рождения в Лондоне)⁷⁷⁶. Еще один респондент подтверждает: «Я был подростком, когда “Iron Maiden” стали популярными, но я был поражен их песнями и их внешним видом. Их песни о сражениях переносили меня на места этих битв, позволяли почувствовать, что я причастен к чему-то великому. Конечно, это была фантазия, но это было так актуально для молодого поколения» (мужчина, англичанин, 47 года, живет с рождения в Лондоне)⁷⁷⁷. В данном контексте Д. Вайнштейн отмечает, что «хеви-метал-группы выглядели как герои “синих воротничков”. Татуированные, обутые в тяжелые ботинки, [...], с мускулистыми руками и длинными волосами, хеви-метал-музыканты сторонились всех буржуазных символов»⁷⁷⁸. «Iron Maiden», в целом, восприняли эту риторику, однако хоть и не сделали центральным элементом своего творчества демонстрацию классовой идентичности, посредством исторических образов, изображающих силу, агрессию и власть, музыканты артикулировали настроения и переживания своей аудитории.

Следует отметить, что, несмотря на мрачность и бессилие перед лицом войны, власти и авторитаризма, которые рисовались в текстах песен группы, что, в целом было характерно для жанра⁷⁷⁹, в конечном счете, музыкантами создавалось, с одной стороны, величественное утопическое прошлое, с другой, антиутопическое настоящее. Р. Уолзер отмечает, что напряжение, страх и пессимизм в рамках направления хеви-метал выступали репрезентацией кризиса и фрустрации послевоенного западного общества, ставшим особо очевидным в 1980-е годы, в котором «войны, жадность, патриархат, надзор и контроль стали

⁷⁷⁶ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁷⁷⁷ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁷⁷⁸ *Weinstein D.* Op. cit. P. 219.

⁷⁷⁹ Социолог Дина Вайнштайн утверждает, что направление хеви-метал в этом отношении продолжало послевоенную литературную традицию: *Ibid.* P. 124.

частью современного общества»⁷⁸⁰. Исторические образы вместе с этим придавали большую суггестивность текстам песен группы.

4.2.2. Мифологические сюжеты

Несмотря на имплицитную констатацию кризиса в Великобритании, в текстах песен хеви-метал-групп не всегда предлагались некие решения⁷⁸¹, а, напротив, те музыканты, которые открыто призывали к переменам, становились менее популярными⁷⁸². Стремление музыкальных групп в рамках направления «Новой волны британского хеви-метала» не только к формированию собственного стиля, который позволил бы им дистанцироваться от панк-рока, но и обозначить свою реакцию на социальный и политический контекст, нашло свое выражение в ряде элементов – помимо обращения к подчеркнuto историческим темам музыканты использовали и фантастические мотивы в своем творчестве. Как отмечают исследователи, британские хеви-метал-группы с начала 1980-х годов все чаще стали апеллировать к образам из произведений писателей-фантастов XIX–XX веков, таких как Джон Толкин, Эдгар Райс Берроуз, Говард Лавкрафт и Роберт Э. Говард⁷⁸³. Впоследствии песни и концептуальные альбомы на тему литературы хоррора, книг Лавкрафта и Стивена Кинга, различных фильмов ужасов с апокалипсическими мотивами, научной фантастики и антиутопий стали важной составляющей текстового содержания британских хеви-

⁷⁸⁰ *Walser R.* Op. cit. P. 163.

⁷⁸¹ *Friesen B. K., Helfrich W.* ‘Social Justice and Sexism for Adolescents: A Content Analysis of Lyrical Themes and Gender Presentations in Canadian Heavy Metal Music, 1998–1991 // *Youth Culture: Identity in a Postmodern World* / Ed. by J. S. Epstein. Malden, MA, 1998. P. 269.

⁷⁸² *Walser R.* Op. cit. P. 165.

⁷⁸³ *Farley H.* Demons, Devils and Witches: The Occult in Heavy Metal Music // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 87; *Campbell I.* From Achilles to Alexander: The Classical World and the World of Metal // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 112; *Bardine B. A.* Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 129.

метал-групп⁷⁸⁴. Названия групп и песен, а также визуальные образы были призваны демонстрировать мощь, власть, силу, агрессию, создавая видимость чего-то неординарного, не вписывающегося в пределы понимания обыкновенного человека и, тем самым, становясь пространством «фантастического». Иконография хеви-метал-групп, таким образом, как указывает музыковед Уилл Струу⁷⁸⁵, подчеркивала маскулинность и героико-фантастическое содержание музыкального высказывания.

Другими распространенными источниками вдохновения стали мифология (прежде всего, кельтские и скандинавские мифы) и религиозные тексты, тематика и образность которых также активно заимствовалась в текстах хеви-метал-групп⁷⁸⁶: Библия, Старшая и Младшая Эдды, легенды о рыцарях Круглого Стола⁷⁸⁷. Так, например, в основу песни «The Number of the Beast» из одноименного альбома «Iron Maiden» были положены стихи с апокалипсическими картинами из Книги Откровений Нового Завета, что стало культурной рамкой для изображения Хаоса и в тоже время актом восстания против метафизического благочестия и банальности существования нормального общества:

The night was black, was no use holding back
 'Cause I just had to see, was someone watching me.
 In the mist dark figures move and twist.
 Was all this for real, or just some kind of hell?
 666 the number of the beast.
 Hell and fire was spawned to be released.

...

⁷⁸⁴ Taylor L. W. Images of Human-Wrought Despair and Destruction: Social Critique in British Apocalyptic and Dystopian Metal // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 89–90.

⁷⁸⁵ Straw W. Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal // On Record: Rock, Pop and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. N. Y., 1990. P. 90.

⁷⁸⁶ Это, в целом, было не ново для популярной музыки. Эта тематика была достаточно распространена в творчестве британских хард-рок групп («Led Zeppelin», «Deep Purple», «Black Sabbath», т.д.).

⁷⁸⁷ Weinstein D. Op. cit. P. 40–41; Taylor L.W. Op. cit. P. 91.

Ночь была черна, и было бесполезно скрываться,
 Потому что единственное, что я видел – как кто-то следит за мной.
 В тумане темные фигуры двигались и кривлялись,
 Было ли это реальностью или неким проявлением ада?
 666 – Число зверя,
 Отродье преисподней и огня были освобождены.

Как отмечает Р. Уолзер, после выхода данного альбома музыкальные критики присвоили музыкантам статус сатанистов⁷⁸⁸, а вокруг альбома разгорелись панические настроения⁷⁸⁹. Интервьюируя слушателей жанра хеви-метал в середине 1980-х годов, Уолзер указывает на распространенную трактовку текста данной песни в качестве символического выражения противопоставления реальности и фантазии, добра и зла⁷⁹⁰. Вместе с тем, как отмечают некоторые респонденты по итогам проведенных нами в марте–июне 2015 года интервью, иррациональное видение реальных проблем и притеснения властей стало наиболее приемлемым вариантом объяснения текущего положения рабочей молодежи. Один из респондентов отмечает: «Да, “Iron Maiden” представляли чистую фантазию, которой хотелось верить и которая привлекала гораздо сильнее реальности» (мужчина, англичанин, 50 лет, живет с рождения в Лондоне)⁷⁹¹. Вместе с тем, открытое обращение к провокационным темам хоррора и мистики также стало одним из способов социального протеста. Так, например, один из респондентов указывает: «В то время я носил длинные волосы и кожаную курку, слушал “Iron Maiden”, у меня был плакат с изображением Эдди, который гонится за чертом [обложка третьего альбома группы «The Number of the Beast» (1982) – прим. А.К.]. Многие на меня косо поглядывали из-за этого. Но я был рад показать,

⁷⁸⁸ Walser R. Op. cit. P. 152.

⁷⁸⁹ Hjelm T., Kahn-Harris K., LeVine M. Heavy Metal as Controversy and Counterculture // Popular Music History. 2011. Vol. 6. No. 1. P. 5–18.

⁷⁹⁰ Walser R. Op. cit. P. 152.

⁷⁹¹ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

что я не такой, как все вокруг» (мужчина, англичанин, 47 лет, живет с рождения в Лондоне)⁷⁹².

В данных обстоятельствах «Iron Maiden» стала одной из многих хеви-метал-групп, активно обращавшихся к мифологическим и фантастическим литературным сюжетам. Подобная метафоризация социальных сил и власти в творчестве группы «Iron Maiden», как и других британских хеви-метал групп, стала инструментом разговора о проблемах современности. С одной стороны, обращение к мифологии и фантастике позволило музыкантам получить больше источников для репрезентации образов национальной истории; с другой стороны, сама структура мифологического нарратива еще более героизировала образы прошлого, представленные «Iron Maiden». Так, например, песня «Invaders» (альбом «The Number Of The Beast», 1982) была посвящена мифическому сражению жителей Британских островов с викингами, описанному в эпической и воинственной манере: «Longboats have been sighted the evidence of war has begun. / Many Nordic fighting men their swords and shields all gleam in the sun» («Баркасы были замечены, как доказательство того, что война началась. / Много скандинавских бойцов, их мечи и щиты, все блестело на солнце»), продолжая тематику песни «Invasion», вышедшей в рамках сингла «Women In Uniform» в 1980 году: «The Vikings are coming, / You'd better get ready for we're having a fight» («Викинги наступают, / Тебе лучше подготовиться к битве»)⁷⁹³. Если в песне «Invasion» рисовалась картина надвигающегося сражения с викингами, повествование в песне «Invaders», представленное от лица саксов, подвергшихся нападению, содержало призыв к защите свободы своих земель, демонстрировало силу и агрессию: «The smell of death and burning flesh the battle weary fight to the end. / The Saxons have been overpowered victims of the mighty Norsemen» («Запах смерти и горящей плоти, битва, утомительное сражение до конца. / Саксы стали побежденными жертвами могучих Скандинавов»). Тема обороны земель и отстаивания чести своей страны стала одной из ключевых в творчестве группы.

⁷⁹² Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

⁷⁹³ *Bushell G., Halfin R. Op. cit. P. 101.*

Обращение к мифологическим и литературным сюжетам, широко известным национальной аудитории, еще более сосредоточило музыкантов на репрезентации различных версий «великого» прошлого страны и ее культурного наследия.

Как отмечает историк Натан Вайзман-Троуз, отдельно следует отметить специфику жанра хеви-метал, который тесно связан с фолк-возрождением в Великобритании, начавшимся еще в 1960-е годы. Апроприация мифологических и исторических сюжетов, которая легла в основу фолк-движения, стала способом изображения пасторальной и доиндустриальной Великобритании⁷⁹⁴. Музыканты направления хеви-метал в этом отношении заимствовали и продолжали уже сложившуюся традицию британского фолк-возрождения, выстраивая свою классовую идентичность и культурную аутентичность, в том числе, и на обращении к народным сюжетам. Однако если на первом этапе фолк-движения для музыкальной культуры было характерно стремление к сохранению и поддержанию народной и – часто – рабочей культуры, к 1980-м годам музыканты такой цели – имплицитно или эксплицитно – не ставили. Приобщение музыкантов «Новой волны британского хеви-метала» к традиции британского фолк-возрождения стало преимущественно символическим способом заявить о своей классовой идентичности и «английскости». Как указывает далее Вайзман-Троуз, подобные трансформации демонстрируют парадигмальный сдвиг в отношении британцев к национальной истории – от антикварного стремления к изучению и сохранению различных эпизодов прошлого до их фрагментарного изучения и проблематизации⁷⁹⁵.

Мифологические сюжеты становились метафорой для разговора о личных переживаниях и настроениях слушателей группы. Так, например, персонажи греческой мифологии и эпоса исследовались в патетической форме в песне «Flight of Icarus» (альбом «Piece Of Mind», 1983), написанной вокалистом Б. Дикинсоном совместно с гитаристом А. Смитом⁷⁹⁶. В песне не пересказывался дословно миф

⁷⁹⁴ Wiseman-Trowse N. *Performing Class in British Popular Music*. N. Y., 2008. P. 107.

⁷⁹⁵ Ibid.

⁷⁹⁶ Shooman J. *Op. cit.* P. 92.

об Икаре *per se*, а метафора полета была использована для выражения подростковых поисков и переживаний: «Fly, on your way, like an eagle, / Fly as high as the sun» («Лети, как орел, / Лети так высоко, как солнце»). Ускоренный темп и мелодичная гитарная гармония с хоралом в припеве придавали эпичности самой песне, как отмечает бас-гитарист С. Харрис, «делали ее еще более зажигательной и героической»⁷⁹⁷. Песня «Flash Of The Blade» (альбом «Powerslave», 1984) была сфокусирована на мифологической средневековой тематике, повествуя в величественной манере историю рыцаря, который рос «мальчиком, преследующим драконов с деревянным мечом» («a young boy chasing Dragons with your wooden sword»), но из-за войны вынужден мстить за смерть своих близких и их честь («For the feel of the steel / One man, and his Honour» – «Для ощущения стали / Один человек и его Честь»). С одной стороны, музыканты выражали подростковые переживания и страх перед трудностями взрослой жизни, с другой, тематика героики имела терапевтическую функцию и была призвана эмоционально поддержать слушателя. Один из респондентов отмечает: «“Iron Maiden” пели о тех темах, которые были действительно важны мне, тринадцатилетнему подростку: неуверенность в себе, протест против рядовых ценностей общества, вызов старшему поколению. Но они делали это необычно, красиво. Я многое узнал о мировой культуре и истории из их песен» (мужчина, англичанин, 46 лет, живет с рождения в Лондоне)⁷⁹⁸.

Вместе с тем, музыканты обращались и к широкому пласту британкой культурной традиции, классической и современной, не всегда очевидной слушателю, что особенно привлекало внимание аудитории к текстам песен группы. С одной стороны, музыканты популяризировали более классические британские литературные произведения, что работало в *pendant* с активно используемыми артистами историческими сюжетами национального прошлого, создавая многогранную и сложную картину британской истории и культуры; с другой – подобная тактика стала еще одним способом заявления о своей

⁷⁹⁷ Brown J. Op. cit. P. 46.

⁷⁹⁸ Интервью, Великобритания, 2015 год (интервьюер – Колесник А. С.).

«английскости» на международной арене, что явно нашло отклик у слушателей из других стран. Вместе с тем, собирательный образ британского прошлого и культурного наследия, представленный в героическом ключе, не уступал по своему масштабу и значимости образам других сюжетов мировой истории, символически делая их равными и, в очередной раз, демонстрируя место Британии в контексте всеобщей истории. Как поясняет С. Харрис, музыканты брали основные идеи из разных источников, пытаясь их развить в интересном аудитории формате⁷⁹⁹. Так, написанная полностью вокалистом Б. Дикинсоном песня «Revelations» (альбом «Piece Of Mind», 1983) представляла собой шестиминутное рассуждение на тему религии, исполненное в акцентировано театральной манере и включавшее множество отсылок. Первый куплет стал апелляцией к поэме-гимну «Господь земли и церкви» («O God of Earth and Altar») английского писателя, христианского мыслителя и журналиста XIX века Гилберта Кита Честертона:

O God of Earth and Altar,
Bow down and hear our cry.
Our earthly rulers falter,
Our people drift and die.
The walls of gold entomb us,
The swords of scorn divide.
Take not thy thunder from us,
Take away our pride.

...

О, Бог земли и неба,
Склонись и услышь наш плач.
Наши земные правители действуют нерешительно,
Наши люди в смятении и умирают.

⁷⁹⁹ *Brown J.* Op. cit. P. 33.

Золотые стены послужат могилой нам,
 Рассеченные мечами презрения.
 Отведи свой гром от нас,
 Забери нашу гордыню.

Текст песни также отсылал к индусской и египетской философии, учениям материализма и мистицизма, а также к атеистическому мыслителю Алистеру Кроули, с чьими работами Дикинсон, как он сам отмечает, был неплохо знаком⁸⁰⁰. Для альбома «Powerslave» (1984) группа записала эпическую песню «Rime of the Ancient Mariner», продолжительностью почти 14 минут, состоящую из нескольких музыкальных частей: «раскачивающаяся» гитарная часть; атмосферная, медитативная инструментальная секция с эмоциональным апогеем, буквально визуализируя слова песни. В тексте был представлен рассказ, отсылающий напрямую к широко известной поэме британского поэта XIX века Сэмюэля Тэйлора Кольриджа «Сказание о старом мореходе» («Rime of the Ancient Mariner»), которая была одним из любимых поэтических произведений С. Харриса еще со школьных времен⁸⁰¹. В поэме капитан (Старый мореход) рассказывает историю о том, как его корабль шел на юг через бури и шторм, а в процессе путешествия с командой приключались разные странные истории. Песня повторяла сюжетные ходы поэмы, завершаясь цитатой из произведения Кольриджа: «Day after day, day after day, we stuck nor breath nor motion, / As idle as a painted ship upon a painted ocean. / Water, water everywhere and all the boards did shrink. / Water, water everywhere nor any drop to drink» («День за днем, день за днем, мы застряли, нет ни дыхания, ни движения. / Корабль такой же неподвижный, будто нарисован поверх нарисованного океана. / Вода, вода кругом, а на борту все высохло. / Вода, вода кругом, но нет и капли, чтобы утолить жажду»). По замечанию биографа группы Мика Уолла, для Стива Харриса, автора песни, и поклонников группы композиция стала «наиболее ярким

⁸⁰⁰ *Shoorman J. Op. cit. P. 92.*

⁸⁰¹ *Bashe P. Op. cit. P. 140–151.*

и осознанным воплощением героизма»⁸⁰². Как указывает Р. Уолзер, большинство поклонников группы после выхода альбомов изучали источники, которые формировали образность материала «Iron Maiden»⁸⁰³. Прежде всего, слушатели покупали, обменивались и знакомились с книгами, которые имели отношение к текстам песен группы: Библию, поэму «Сказание о старом мореходе» Сэмюэля Тэйлора Кольриджа, а также книги по древней истории и истории Великобритании. Можно говорить о том, что творчество группы в некоторой степени способствовало приобщению к истории своей аудитории. Безусловно, оценить этот «эффект» в более конкретных показателях сложно, однако сама образность, условно, «великой» истории определенно вызывала интерес у слушателей, которые стали стремиться к более детальному изучению событий английской и всеобщей истории, а также литературных произведений, о которых шла речь в текстах песен «Iron Maiden».

Не менее важным тематическим блоком в творчестве «Iron Maiden» стали отсылки к широкому пласту британской популярной культуры (беллетристика, кинематограф и телевизионные программы) – прежде всего, фантастика, мистика и фильмы ужасов послужили главными тематическими источниками для написания песен музыкантов. Так, в песне «Children of the Damned» из альбома «The Number Of The Beast» (1982) в качестве тематического и образного источника был использован классический британский фильм ужасов 1960 года «Деревня проклятых» («Village of the Damned», реж Вульф Рилла). Сам же фильм стал адаптацией популярной научно-фантастической новеллы «Кукушки Мидвича» (The «Midwich Cuckoos», 1957) английского писателя-фантаста Джона Уиндема⁸⁰⁴. Новелла была посвящена рассказу о странных и «чужих» детях, чья способность контролировать чужой разум стала способом быстрого подчинения типичного маленького английского городка. Следующая песня из этого же альбома «The Prisoner», а также песня «Back In The Village» из альбома

⁸⁰² Wall M. Op. cit. P. 254.

⁸⁰³ Walser R. Op. cit. P. 160.

⁸⁰⁴ Shooman J. Op. cit. P. 83.

«Powerslave» (1984), отсылала к популярному одноименному телевизионному сериалу, шедшему на BBC в 1967–1968 годах. Открывающая песню фраза «I'm not a number, I'm a free man» («Я – не число, я – свободный человек») стала перифразом рекламного слогана сериала «No Man Is Just A Number»⁸⁰⁵. Песня «Where Eagles Dare» из альбома «Peace On Mind» (1983) была основана на популярном британско-американском фильме 1968 года «Там, где гнездятся орлы» («Where Eagles Dare», реж. Брайан Дж. Хаттон), повествующем о событиях периода Второй мировой войны. Аналогичным образом песня «Still Life» из этого же альбома отсылала к сборнику рассказов популярного британского писателя-фантаста Рэмси Кэмпбэлла «Обитатель озера и менее приятные жильцы» («The Inhabitant of the Lake and Less Welcome Tenants», 1964). Музыканты, тем самым, исследовали относительно недавнюю традицию британской популярной культуры, обращаясь, главным образом, к тем произведениям, которые стали особенно известными среди рабочей молодежи.

Следующий альбом группы «Seventh Son of a Seventh Son» (1988)⁸⁰⁶ представлял собой цикл песен, которые конструировали в рамках альбома вербальную и музыкальную целостность. Объединенные общей темой судьбы, ясновидения и философских рассуждений, а также схожими музыкальными мотивами, песни создавали массив аудиальных, вербальных и визуальных аллюзий. Во время концертного тура сцена вновь была украшена древнеегипетскими статуями и многочисленными религиозными символами. Обложка альбома содержала визуальные ссылки на различные мифологические и религиозные сюжеты – монстр Эдди был представлен в невесомом состоянии, держащим хрустальный шар, плавающий между двумя подсвечниками, стилизованными под образы ангела и демона, изображая неизвестный мистический ритуал. В текстах песен аналогичным образом содержались отсылки к библейской Книге Откровения, образам Ада и Рая, Вавилона, семи печатей,

⁸⁰⁵ Bushell G., Halpin R. Op. cit. P. 101.

⁸⁰⁶ Альбом занял 1-е место в «UK Albums Chart»: Official Albums Chart Top 100 17 April 1988 – 23 April 1988 // UK Albums Chart [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/charts/albums-chart/19880417/7502/>.

семи смертных грехов и падших ангелов, наряду с упоминаниями колдовских хрустальных шаров и корней мандрагоры, создавая, в конечном итоге, масштабное культурно-фантастическое повествование, полностью основанное на переплетении метафор и аллюзий. В заглавной песне альбома «Seventh Son of a Seventh Son» шла речь о магической исцеляющей силе седьмого сына седьмого сына, что как утверждает Р. Уолзер, имело отношение не к мистицизму, а к социальным тревогам слушателей группы и жанра в целом, а также их фантазиям о власти, истории и морали⁸⁰⁷.

4.2.3. Исторические репрезентации «Iron Maiden»

Направление хеви-метал, ориентированное преимущественно на рабочую молодежь, стало мощным культурным явлением в Великобритании 1980-х годов. Тематикой песен, звуком, визуальными репрезентациями, отсылающими к историческим сюжетам и мифологическому эпосу, «Iron Maiden» и другие хеви-метал-группы представляли «великую» историю – пространство для героического и выдающегося. Не предлагая острых политических и алармистских высказываний, призывающих к изменениям, творчество «Iron Maiden» служило мощной эмоциональной разрядкой, создавая у своих поклонников впечатление о том, как может ощущаться и звучать «великое» и «героическое» в реальном мире и времени. Частично являясь эскапистской фантазией⁸⁰⁸, тем не менее, британский хеви-метал не позиционировался как способ избежать реальные проблемы, а стал творческим исследованием этой реальности и ее трудностей, выработав особое понимание противоречий и напряженности настоящего времени. Такой культурный выход оказался чрезвычайно актуальным для британской рабочей молодежи 1980-х в условиях жесткого социально-

⁸⁰⁷ Walser R. Op. cit. P. 155.

⁸⁰⁸ Бас-гитарист Стив Харрис поясняет: «Наши песни об [...] эскапизме»; барабанщик Клайв Барр продолжает: «Ты слушаешь музыку для того, чтобы уйти от тяжелой реальности, от того, что происходит в мире. Металлисты выплескивают всю свою агрессию на концертах [...]». См.: *Bushell G. Iron Maiden // Sounds. 1980. 23 February. P. 25.*

экономического кризиса и кампании правительства Тэтчер, направленной на фактическую дискредитацию профсоюзного движения. В связи с этим, образы героического прошлого Англии для национальной аудитории стали своего рода поддержкой и некоторой иллюзией нормальности. Кроме того, исторические аллюзии и отсылки в названиях альбомов и текстах песен использовались музыкантами для того, чтобы придать своей работе историческую значимость и важность. Наряду с этим представленная в героическом ключе национальная история стала также способом культурного самоопределения Великобритании 1980-х. Ревностная и патетичная демонстрация «английскости» музыкантами «Iron Maiden» (а также другими группами «Новой волны британского хеви-метала», например, «Judas Priest» или «Saxon») через обращение к британской истории и культурному прошлому способствовала новой волне интереса к британской культуре со стороны мирового сообщества.

В творчестве «Iron Maiden» набор отсылок к различным историческим сюжетам не был произвольным. Напротив, символические заимствования музыкантов, несмотря на их стремление к изображению «реальной» истории, обладали определенными фундаментальными характеристиками, имеющими значение в актуальном времени. С одной стороны, использование исторических образов стало способом рефлексии над текущими событиями, выражением социального и культурного протеста, особенно в случае с эпическими сценами насилия во время различных войн, что на фоне пропагандируемой властями морали воспринималось как популяризация агрессии и жестокости. С другой стороны, такая эмоциональная насыщенность содержания хеви-метал-высказывания наряду с активными концертными выступлениями привлекала внимание аудитории в качестве культурного заявления, что стало особенно актуальным в условиях спада профсоюзного движения во второй половине 1980-х годов. Мифологические, мистические и – в одном ряду с ними – исторические сюжеты выступали в качестве образов власти и силы. Подобная эклектика оказалась возможной исключительно благодаря тому, что представляемые образы и сюжеты не были жестко привязаны к конкретным историческим контекстам, за

счет чего не имели столь яркой эмоциональной окраски, как в предыдущие десятилетия. В конечном счете, музыканты создавали грандиозные утопические картины, где история переплеталась с мифологией, имея одинаковое эмоциональное выражение.

Исторические образы «Iron Maiden» оказались многослойными – масштабные нарративы на исторические темы создавались за счет текстового содержания, дополняющей его музыкальной формы, подчеркнута эпической, а также ярких визуальных репрезентаций и тематических рекламных кампаний. Вместо изображения насилия или потребительской культуры как средства от социального и экономического бессилия, «Iron Maiden» обратились к отдаленным темам, во многом сугубо национальным, в каком-то смысле мистифицируя и мифологизируя их, однако, тем самым, придавая им интерес для аудитории. Реификация в хеви-метале, с одной стороны, выражалась в изображении авторитарности властей в виде злого начала и сверхъестественных персонажей, с другой – фантазий о борьбе со злом, выраженных в исторических, мистических и эпических сюжетах и метафорических образах. Следовательно, образы в рамках британского хеви-метала выражали мистификацию властных отношений, общее ощущение замешательства относительно того, как власти дисциплинируют молодежь и рабочий класс. В целом, культурная политика хеви-метала была либертарианской, выраженной в неагрессивном протесте против властей и неприемлемых для аудитории жанра условий.

В этом отношении особое значение приобретали концерты группы, которые давали чувство общности на фоне музыкальной, технической и визуальной силы – выступления были масштабными, зрелищными, часто театрализованными, рассчитанными на максимальную вовлеченность слушателей в происходящее на сцене. Существенное внимание музыканты и организаторы уделяли оформлению концертов и созданию особого антуража, для чего задействовались наряду с мощной усилительной аппаратурой большое количество свето- и пиротехники, ярких эффектных декораций и подъемных приспособлений. Как отмечает Д. Вайнстайн, такой визуальный элемент являлся попыткой реального воплощения

«великого» и фантастического, что было недоступно в реальном мире⁸⁰⁹. Благодаря этому сообщество слушателей хеви-метала обладало высокой консолидирующей силой, что также усиливалось и единым социальным статусом аудитории. Вместе с тем, свободная апроприация группой исторических, религиозных и мистических символов власти наряду с демонстрацией высокого уровня владения музыкальными инструментами, что по замечанию слушателей группы, символизировало способность контроля над ситуацией⁸¹⁰, представляла чувство и ощущение, что существует возможность справиться с пугающей реальностью. Потеря исторической специфики, которую возможно увидеть в творчестве группы, не была предметом исследования музыкантов. Можно сказать, что артисты не стремились эксплицитно исказить или «смешать» историю в широком смысле, для них задачей оставался поиск наиболее драматичных, эмоциональных и героических сюжетов, которые затем были репрезентированы на уровне текстов песен, музыкальной формы и визуальных образов. Наоборот, материал «Iron Maiden» оказался симптоматичным и демонстрирующим отсутствие доминирования каких-то конкретных исторических мотивов и сюжетов в популярной культуре, их фрагментацию. Вместе с тем, несмотря на неявный протест против властей, хеви-метал-музыканты адаптировали риторику правительства по конструированию новой нации, фактором единения которой оказалось национальное наследие и героические страницы национального прошлого.

Развитие хеви-метала совпало с упадком контркультуры 1960-х и первой половины 1970-х годов. Несмотря на внешнюю апроприацию некоторых «атрибутов» хиппи-движения (длинные волосы, громкая музыка, подозрительное отношение к властям и индифферентное отношение к протесту), вслед за панк-движением металлисты отказались от утопических идеалов предыдущих субкультур. Вместо этого они были в большей степени ориентированы на более традиционную эстетику рабочей культуры, характеризующуюся

⁸⁰⁹ *Weinstein D.* Op. cit. P. 85.

⁸¹⁰ *Walser R.* Op. cit. P. 18.

гипермужественностью и представлениями о патриархальных гендерных ролях, милитаризмом и страхом расовых различий⁸¹¹. Тем не менее, следует отметить, что хеви-метал не репрезентировал аутентичную рабочую культуру и сами репрезентации были опосредованы многочисленными институтами музыкальной индустрии, предполагающими коммерческий интерес⁸¹². Как отмечает литературовед Роберт Паттисон, представления и репрезентации класса в рамках рок-музыки и – далее – хеви-метала стали продолжением традиции романтизма в культуре⁸¹³. Исследователь утверждает, что рок-музыканты вновь обратились к «народной культуре, ставшей видимой благодаря романтикам, только в упрощенном виде»⁸¹⁴. Тяготение к изображению глубоких личностных переживаний, страхов и сомнений, представленных в эпичной и несколько гипертрофированной форме, а также апелляция к масштабным историческим сюжетам, кровопролитным сражениям и героическому эпосу легли в основу движения хеви-метал. В этом отношении репрезентация и трансляция классовости были далеки от традиционных представлений о классе и представали в романтизированном формате.

Основной же целью культурного движения хеви-метал стало обращение к актуальным темам власти, отчужденности и насилия, а также социального подавления, находившие отклик у аудитории данного жанра. Музыканты, таким образом, объективировали и визуализировали переживания своей публики. Вместе с тем, понятие «класс» в рамках хеви-метал-движения не определялось в

⁸¹¹ *Straw W.* Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal // *Canadian University Music Reviews*. 1984. No. 5. P. 104–122.

⁸¹² *Gross M.* Heavy Metal Music: A New Subculture in American Society // *Journal of Popular Culture*. 1990. Vol. 24. No. 1. P. 119–130; *Earl B.* Metal Goes 'Pop': The Explosion of Heavy Metal into the Mainstream // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham, 2009. P. 33–52.

⁸¹³ *Pattison R.* The Triumph of Vulgar Rock Music in the Mirror of Romanticism. Oxford, 1987. P. 77–78.

⁸¹⁴ *Ibid.* P. 78.

политических или социальных терминах, прежде всего, оно имело отношение к формированию и демонстрации идентичности. В контексте деиндустриализации хеви-метал стал своеобразным компенсаторным механизмом поиска культурного и социального фундамента теряющего свою идентичность рабочего класса в Великобритании. Как отмечает Д. Вайнстайн, хеви-метал получил такой сильный отклик, поскольку стал «ответом на культурную маргинализацию рабочего класса»⁸¹⁵. В данных условиях хеви-метал может быть рассмотрен в качестве крупного культурного явления, аккумулирующего и демонстрирующего бедственное положение рабочей молодежи в конце 1970-х и 1980-е годы, неудачи профсоюзного движения и крушение «послевоенного консенсуса», а также неспособность и отказ рабочих противостоять социальному неравенству и несправедливости, вытекающие из деиндустриализации. В этом отношении символическое или же реалистическое изображение угнетения рабочего класса в творчестве британских хеви-метал-групп было принципиальным – образы музыкантов имели ценность, поскольку репрезентировали индивидуальный опыт в качестве коллективной практики. С одной стороны, в условиях закрытого доступа к культурному слою среднего класса; с другой – фрагментации самого рабочего класса в условиях деиндустриализации, богатая образность хеви-метала, демонстрирующая власть и силу, стала своеобразным способом единения.

⁸¹⁵ *Weinstein D. Op. cit. P. 114.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей диссертации продемонстрировано, что в популярной музыке, в противовес сложившимся стереотипным оценкам последней как явления, обращенного исключительно к настоящему и лишённого чувства прошлого, репрезентация истории играет важную роль. В случае с британской популярной музыкальной культурой эта практика оказалась одной из ключевых, став ее важной составляющей вплоть до нынешнего времени. Прошлое же, как показано в исследовании, нередко оказывалось центральным понятием, а различные модусы его восприятия и модели работы с ним по-разному определяли отношение к актуальному культурному содержанию, «работая» в тесном взаимодействии с другими культурными формами (кинематографом, массовой литературой, радио), выявляя всю сложность самого феномена популярной культуры. Музыкальное высказывание (в нашем случае, о прошлом, но это применимо и к репрезентации других проблем и сюжетов) в целом устроено сложнее, чем в том же кинематографе, что требует от исследователя комплексного анализа, предполагает учет разных и не всегда очевидных и явных деталей и практик.

Для теоретического осмысления проблематики популярной музыки как культурной формы, как представляется, необходимо отталкиваться от специфики самой популярной музыки, особенностей ее устройства и функционирования. В этом контексте необходимо обращаться не только непосредственно к содержанию музыкального продукта (речь идет о музыке и текстах, которые в случае популярной музыки «работают» в жесткой связке), но и к практикам презентации, дистрибуции и потребления (рецепции). Такой взгляд позволяет увидеть механизмы репрезентации прошлого на разных уровнях, а также проследить, как и какое прошлое она конструирует, какие режимы функционирования истории в культуре задает. В этом отношении понимание популярной музыки (и, соответственно, рок-музыки), выработанное в рамках *popular music studies*, представляется наиболее продуктивным и позволяет историку увидеть различные

элементы этих репрезентаций. Равнозначимыми оказываются как образы, представленные в текстах песен, так и визуальные репрезентации или же музыкальные отсылки.

Основными историческими источниками для изучения музыкальной культуры выступают аудиовизуальные источники. Несмотря на многообразие этих источников и значительный информационный потенциал, на данный момент специфика их природы, устройства и функционирования в культуре остаются малоизученными. В этой связи в настоящей диссертации отдельной задачей стала проработка методологической базы анализа этого типа источников. В данном исследовании представлена специфика этого типа источника в контексте изучения популярной музыкальной культуры и возможности его источниковедческого анализа на основе комплексной интерпретации аудиовизуальных источников, выработанной в рамках *audiovisual studies*, а также осмысления популярной музыки в области *popular music studies*. Поскольку произведения рок-культуры имеют несколько уровней воздействия (аудиальной, визуальный, вербальный, которые в случае с данными источниками не всегда целесообразно разделять), работа исследователя подразумевает и несколько уровней анализа, предполагающих детальное изучение формальных данных об источнике («паратекст»); особенностей записи источника; контекста записи; вспомогательных данных, имеющих отношение к источнику («мета-текст»); непосредственно «внутреннего» содержания источника (текстовой, музыкальной, визуальной форм). Аудиовизуальные источники являются принципиально иным типом исторических источников, в этой связи одним из ключевых вопросов является вопрос их вербализации для дальнейшего включения в историческую работу. Выявление и описание указанных выше составляющих источников позволяет представить их комплексно, с учетом их специфики в контексте изучения популярной музыки, структуры и форматов функционирования в культуре.

Работая с популярной культурой (кинематографом, радио или же, как в нашем случае, рок-музыкой как составляющей популярной музыки) не всегда

удается провести четкие границы ее аудитории(й) и, соответственно, уверенно говорить о рецепции тех или иных тем/образов/сюжетов, репрезентированных в культуре. Популярная музыка, показатели продаж, графики концертных выступлений, места в хит-парадах косвенно свидетельствуют о степени принятия разными слушателями той или иной темы/образа/сюжета. В данном исследовании с целью выявления отношения самих британцев к анализируемым музыкальным группам и тематике их творчества представлены результаты электронного анкетирования и интервью, проведенных мной в марте–июне 2015 года. В этой связи были записаны качественные интервью в русле устной истории, которые выявили разные воспоминания, с одной стороны, косвенно подтвердив значимость выделенных в творчестве групп исторических образов, с другой – показав репрезентативность выбранных для данного исследования кейсов, представленных тремя рок-группами.

В настоящем исследовании на примере популярной музыки продемонстрировано, что в меняющихся социальных, политических и экономических условиях, в которых находилась Великобритания на протяжении 1960–1980-х годов, на уровне популярной культуры возникла необходимость выработки понимания текущих событий и нового статуса самой страны. Примечательно, что именно национальная история стала одним из основных ресурсов творческого осмысления текущих событий в Великобритании. В исследовании показано, что именно в рок-музыке зачастую артикулировались актуальные для аудиторий темы, связанные с разными социально-политическими, экономическими и культурными процессами, происходившими в стране, которые затем находили отклик и в других культурных формах (прежде всего, в кинематографе, массовой литературе, на телевидении). Более того, обращение к прошлому как элементу осмысления настоящего значительно выделяло рок-культуру на общем фоне. Можно утверждать, что с появлением и популяризацией рок-музыки в Великобритании, начиная с 1960-х годов, проблематика национального прошлого получила массовое осмысление, претерпевая значительные изменения на протяжении изученных тридцати лет. Нельзя не

отметить, что данная особенность характеризует британскую популярную музыкальную культуру и в настоящее время.

Как видно из рассмотренных в диссертации примеров, в британской популярной музыке прошлое часто становилось практически центральным понятием, а различные режимы восприятия и форматы работы с этим прошлым по-разному определяли отношение музыкантов к культурной традиции и истории в целом. Исторические образы, репрезентированные в популярной музыке, устроены несколько сложнее, чем в других культурных формах. Неровные по своей фактуре, эти образы представляют собой лоскутное одеяло, состоящее из вербальных, аудиальных и визуальных отсылок к разным сюжетам и источникам. Музыкантами равноценно могли использоваться как описания конкретных исторических событий или личностей вместе с широко известными литературными или мифологическими персонажами в текстах песен, так и отсылки к разным музыкальным традициям (например, мюзик-холлу или регги) и визуализация истории на сцене (использование стилизованных костюмов и атрибутики). В этом отношении музыка оказалась крайне чувствительной ко всем трансформациям британского общества и государства и, возможно, даже более показательной, чем, например, кинематограф.

На основе проведенного анализа выбранных кейсов популярных рок-групп «The Kinks» (1960-е годы), «The Clash» (1970-е годы) и «Iron Maiden» (1980-е годы) трансформация представленных исторических образов в рок-культуре очевидна: несколько ностальгическое обращение к периоду довоенной Англии в 1960-е годы (часто представленным викторианским временем); последующая жесткая критика в 1970-е годы практически этого же периода национальной истории, связанного с расцветом Британской империи; наконец, героизация разных аспектов британского прошлого в 1980-е годы и представление истории в утопическом ключе. Рассмотренные тридцать лет истории британской популярной музыки отчетливо демонстрируют изменившееся отношение британцев к собственному положению на национальном и международном

уровне, а также фактически их рефлексии по поводу состояния постимперскости, новых социальных, политических и экономических реалий.

1960-е годы стали временем переживания Великобританией статуса бывшей империи и потери влияния на международной арене. На этом фоне музыканты группы «The Kinks» обратились, с одной стороны, к образам Британской империи и фигуре королевы Виктории, с другой – к широкому пласту английской культурной традиции, особенно викторианского и эдвардианского времени: романтическим литературным сюжетам, мотивам народной музыки, сюжетам и культурному выражению британской рабочей культуры, музыкальной стилистике мюзик-холла, а также визуальным образам мюзик-холла. Именно поэтому ностальгические образы викторианского прошлого вместе с ориентацией на возрождение фольклорной традиции оказались столь востребованными в популярной музыкальной культуре. Однако само отношение к викторианскому имперскому прошлому уже было лишено ностальгической тоски, обращение же к истории происходило через иронию и сарказм.

После же столкновения с последствиями распада империи на фоне экономического и социального кризиса вместе с миграционными проблемами, неизбежной стала ревизия имперской истории страны. Панк-группа «The Clash» представила оригинальную точку зрения на ситуацию в бывших британских колониях, получившую широкую поддержку национальной аудитории в 1970-е годы. Апроприация музыкальных традиций бывших британских колоний (прежде всего, регги и различных этнических мотивов) и их популяризация, наряду с обращением к злободневным расовым и социальным проблемам и активной общественной и политической позицией музыкантов в отношении вопроса миграции, резонировали с настроениями разных групп британского общества. Политика выстраивания отношений со странами Содружества в русле идеологии мультикультурализма, активно артикулируемая британским правительством, подвергалась музыкантами «The Clash» резкой критике за приверженность имперским притязаниям. Музыка «The Clash», тем самым, стала сопровождением внутривнутриполитических событий Великобритании в 1970-е годы, а

репрезентируемые сюжеты национального прошлого в творчестве группы были направлены на ревизию имперского прошлого страны и развенчание образа величия Великобритании как империи.

Экономический кризис второй половины 1970-х – первой половины 1980-х годов и рост социального напряжения в стране вызвал жесткую критику властей на уровне массовой культуры, однако, вместе с этим возникла и усиливалась практика героизации национального прошлого Великобритании в популярной культуре 1980-х, которое было представлено в утопических образах. Музыканты «Iron Maiden», с одной стороны, ориентировались на британское фолк-возрождение, что стало способом трансляции своей классовой идентичности. С другой стороны, артисты обратились к широкому пласту культурной традиции и образам национальной и всеобщей истории, представленным преимущественно грандиозными и эпичными военными действиями, масштабными сражениями и выдающимися историческими личностями. Подобная тематическая ориентация стала убедительным способом исследования реальности в условиях жесткого социально-экономического кризиса в Великобритании в 1980-е годы.

Вместе с тем, апелляция к историческим образам стала способом национальной самоидентификации в послевоенное время – неслучайно именно речь Уинстона Черчилля «Мы будем драться на пляжах» («We shall fight on the beaches») послужила сквозным мотивом в популярной музыкальной культуре. Использование исторических сюжетов национального прошлого в музыке также демонстрировало рефлексию в обществе над значением, смыслами и рамками «английскости» и «британскости» в культуре в условиях новых политических, социальных и культурных реалий.

Как показало настоящее исследование, в процессе изучения популярной музыки (в данном случае, рок-музыки) возможно реконструировать разнообразные культурные, социальные и политические процессы, происходившие в Великобритании 1960–1980-е годы. Роль рок-музыки оказалась значительной в отражении экономических и социальных изменений, которые стали вызовом для рабочего класса в целом, а также в демонстрации изменений

образа жизни и идентичности рабочих в послевоенный период. Для многих исполнителей и слушателей популярной музыки в послевоенной Великобритании, важным «источником» идентичности оставалось понятие «класс». Репрезентации национального прошлого, представленные в популярной музыкальной культуре 1960–1980-х годов, определяют широкий спектр процессов, происходивших непосредственно внутри рабочего класса в Великобритании, его места и статуса в британском обществе, а сама музыка стала, тем самым, одним из способов классового единения. Музыканты рок-групп «The Kinks», «The Clash» и «Iron Maiden», ориентированные преимущественно на рабочую аудиторию, обращались к повседневным ситуациям и опытам, близким и понятным их слушателям, представив критический анализ классовых проблем и сохранявшегося неравенства в британском обществе, а также предложив своей аудитории способы культурного и эмоционального выражения настроений. В этих обстоятельствах рок-музыка и сама рок-культура маркировала особенности британской послевоенной, постимперской и в дальнейшем постиндустриальной истории, отражая ее напряженность и нюансы, а также выражая повседневные переживания британского рабочего класса.

В заключение следует отметить, что в случае с британской музыкальной культурой практика обращения к историческим сюжетам стала одним из ее ключевых элементов, значительным образом выделив британскую популярную культуру на международной арене. Исторические образы использовались музыкантами как в качестве аргументов для описания и критики текущего положения дел, так и в качестве ресурса самой музыки, сформировав в настоящее время уже своеобразную музыкальную традицию.

Настоящее исследование открывает перспективу дальнейшего изучения репрезентаций прошлого в рок-культуре и – шире – популярной культуре Великобритании второй половины XX века как способа рефлексии над актуальными событиями и как значительной составляющей массовых представлений британцев о прошлом. Такой фокус исследования позволяет выявить механизмы трансляции исторических образов в британской популярной

культуре и в то же время определить наиболее популярные в массовом представлении сюжеты и страницы национальной истории. В будущем необходимо проследить взаимосвязь исторических репрезентаций в британской рок-культуре и других культурных формах – массовой литературе, кинематографе, фотографии. Отдельно необходимо отметить и то, что результаты данной диссертационной работы могут быть использованы в дальнейших исследованиях аудиовизуальных источников и разработке методов их источниковедческого анализа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники

1. Аудиовизуальные источники

1.1. Альбомы и синглы группы «The Kinks»:

1. The Kinks. Kinks. Pye, UK, 1964 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 01:02:07 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
2. The Kinks. Kinda Kinks. Pye, UK, 1965 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:27:44 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
3. The Kinks. The Kink Kontroversy. Pye, UK, 1965 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:40:36 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
4. The Kinks. Face to Face. Pye, UK, 1966 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:59:46 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
5. The Kinks. Something Else by The Kinks. Pye, UK, 1967 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:58:04 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
6. The Kinks. (The Kinks Are the) Village Green Preservation Society. Pye, UK, 1968 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:40:07 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
7. The Kinks. Arthur (Or The Decline and Fall of the British Empire). Pye, UK, 1969 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 01:19:29 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

8. The Kinks. *Lola Versus Powerman and the Moneygoround, Part One*. Pye, UK, 1970 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:53:42 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

9. The Kinks. *Percy*. Pye, UK, 1971 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:39:15 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

10. The Kinks. *Muswell Hillbillies*. RCA Records, UK, 1971 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:51:45 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

11. The Kinks. *Everybody's in Show-Biz*. RCA Records, UK, 1972 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 01:14:36 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

12. The Kinks. *Preservation Act 1*. RCA Records, UK, 1973 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 00:47:31 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

13. The Kinks. *Preservation Act 2*. RCA Records, UK, 1974 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 01:17:48 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

14. The Kinks. *The Singles Collection [Extra tracks, Import, Original recording remastered]* [Электронный ресурс] : сб. музыкальных записей / 2-е изд., версия 1997 г. – [Б.м.] : Sanctuary Midline Records, 2004. – Продолжительность : 01:33:18 мин. – 2 электрон. опт. диск (CD-ROM).

1.2. Альбомы и синглы группы «The Clash»:

15. The Clash. *The Clash*. Sony Music/Columbia, Epic, UK, 1977 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sony Music, 2013. – Продолжительность : 00:35:21 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

16. The Clash. Give 'Em Enough Rope. Sony Music/Columbia, Epic, UK, 1978 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sony Music, 2013. – Продолжительность : 00:36:58 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

17. The Clash. London Calling. Sony Music/Columbia, Epic, UK, 1979 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sony Music, 2013. – Продолжительность : 01:05:59 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

18. The Clash. Sandinista! Sony Music/Columbia, Epic, UK, 1980 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sony Music, 2013. – CD 1 – Продолжительность : 01:10:49 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

19. The Clash. Sandinista! Sony Music/Columbia, Epic, UK, 1980 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sony Music, 2013. – CD 2 – Продолжительность : 01:13:55 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

20. The Clash. Combat Rock. Sony Music/Columbia, Epic, UK, 1982 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sony Music, 2013. – Продолжительность : 00:46:06 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

21. The Clash. The Singles Box Set [Электронный ресурс] : сб. музыкальных записей. – [L.] : Sony Music, 2006. – Продолжительность : 01:19:32 мин. – 19 электрон. опт. диск (CD-ROM).

1.3. Альбомы и синглы группы «Iron Maiden»:

22. Iron Maiden. Iron Maiden. EMI, UK, 1980 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sanctuary Records, 2014. – Продолжительность : 00:40:47 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

23. Iron Maiden. Killers. EMI, UK, 1981 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sanctuary Records, 2014. – Продолжительность : 00:38:26 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

24. Iron Maiden. The Number of the Beast. EMI, UK, 1982 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sanctuary Records, 2014. – Продолжительность : 00:44:54 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

25. Iron Maiden. Piece of Mind. EMI, UK, 1983 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sanctuary Records, 2014. – Продолжительность : 00:45:53 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

26. Iron Maiden. Powerslave. EMI, UK, 1984 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sanctuary Records, 2014. – Продолжительность : 00:50:26 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

27. Iron Maiden. Somewhere in Time. EMI, UK, 1986 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sanctuary Records, 2014. – Продолжительность : 00:51:24 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

28. Iron Maiden. Seventh Son of a Seventh Son. EMI, UK, 1988 [Электронный ресурс] : музыкальный альбом / переизд. – [L.] : Sanctuary Records, 2014. – Продолжительность : 00:46:29 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

29. Iron Maiden. The First Ten Years. [Электронный ресурс] : музыкальный альбом. – [L.] : EMI, 1990. – Продолжительность : 01:18:44 мин. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

1.4. Видеозаписи группы «The Kinks»:

30. The Kinks. The Kinks In Concert (BBC), 24.01.1973 [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.bootlegzone.com/album.php?name=19730124§ion=42>, свободный (дата обращения 13.09.2016).

31. The Kinks. A Kink is a Kink [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей. – [Б.м.] : ABC Entertainment, 2008. – Продолжительность : 00:35:02 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

32. The Kinks. The Kinks – Narrated By Ray Davies (Golden Years) [Электронный ресурс] : документальный фильм. 1995. – [Б.м.] : Plastic Head Vision Ltd., 2007. – Продолжительность : 00:55:00 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

33. The Kinks. The Kinks Live Kronology [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей. – [L.] : The Wow Company, 2009. – Продолжительность : 01:20:00 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

34. The Kinks. The Kinks Story [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей / 2-е изд., версия 1994 г. – [Б.м.] : Hughes Leisure Group, 2007. – Продолжительность : 04:15:23 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

35. The Kinks. You Really Got Me – The Story Of The Kinks [Электронный ресурс] : документальный фильм / directed by Austen Taylor. – [L.] : ABC Entertainment;Voiceprint, 2007. – Продолжительность : 01:27:00 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

1.5. Видеозаписи группы «The Clash»:

36. The Clash. The Essential Clash [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей / directed by D. Letts, J. Strummer. – [L.] : Epic Records, 2003. – Продолжительность : 02:20:00 мин. – 2 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

37. The Clash. Westway to the World [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей [DVD] / directed by D. Letts. – [L.] : 3DD Entertainment, 2000. – Продолжительность : 01:19:00 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

38. The Clash. This Is Video Clash [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей / directed by L. Clinell, D. Letts, Keef & Co. – [L.] : CMV Enterprises, 1989. – Продолжительность : 00:31:44 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

1.6. Видеозаписи группы «Iron Maiden»:

39. Iron Maiden. Behind the Iron Curtain [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей. – [L.] : PMI, 1985. – Продолжительность : 00:58:00 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

40. Iron Maiden. Live after Death. EMI, UK, 1985 [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей / переизд. – [L.] : EMI, 2008. – Продолжительность : 01:28:57 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

41. Iron Maiden. 12 Wasted Years. PMI, UK, 1987 [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей / переизд. – [L.] : EMI, 2013. – Продолжительность : 01:29:49 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).
42. Iron Maiden. Maiden England. PMI, UK, 1988 [Электронный ресурс] : сб. видеозаписей / переизд. – [L.] : EMI, 2013. – Продолжительность : 01:29:50 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).
43. Iron Maiden. Visions of the Beast [Электронный ресурс] : сб. Видеозаписей. – [L.] : EMI, 2003. – Продолжительность : 02:30:00 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).
44. Iron Maiden. The History of Iron Maiden [Электронный ресурс] : документальный фильм. – [L.] : EMI, 2004. – Продолжительность: 04:30:00 мин. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

2. Источники личного происхождения

2.1. Автобиографии участников группы «The Kinks»:

45. Davies, D. Kink, An Autobiography / Dave Davis. – L. : Boxtree Limited, Broadwall House, 1996. – 280 p.
46. Davies, R. Americana. The Kinks, the Road and the Perfect Riff / Ray Davis. – L. : Virgin Books, 2013. – 311 p.
47. Davies, R. X-Ray / Ray Davis. – L. : Viking/Penguin, 1994. – 420 p.

2.2. Биографии группы «The Kinks»:

48. Clinton, H. All the Madmen. Barret, Bowie, Drake, Pink Floyd, the Kinks, the Who & A Journey to the Dark Side of English Rock / Heylin Clinton. – L. : Constable, 2012. – 404.
49. Hasted, N. The Story of the Kinks. You really Got Me / Nick Hasted. – L. ; N. Y. ; Paris ; Sydney ; Copenhagen ; Berlin ; Madrid ; Tokyo : Omnibus Press, 2011. – 305 p.

50. Hinman, D. *The Kinks: All Day and All of the Night. Day by Day Concerts, Recordings, and Broadcasts, 1961–1996* / Doug Hinman. – San Francisco : Backbeat Books, 2004. – 75 p.
51. Hinman, D., Brabazon, J. *You Really Got Me. An Illustrated World Discography of the Kinks, 1964–1993* / Jason Brabazon, Doug Hinman. – Rumford, R.I. : Doug Hinman, 1994. – 559 p.
52. Jovanovic, R. *God Save The Kinks. A Biography* / Rob Jovanovic. – L. : Aurum Press, 2013. – 432 p.
53. Kitts, T. M. *Ray Davies : Not Like Everybody* / Thomas M. Kitts. – N. Y. : Routledge, 2008. – 302 p.
54. Marten, N., Hudson, J. *The Kinks. Well Respected Men* / Neville Marten, Jeffrey Hudson. – Rochester : Castle Communications plc, 1996. – 223 p.
55. Mendelssohn, J. *The Kinks Kronikles* / John Mendelssohn. – N. Y. : Quill, A Division of William Morrow & Co., 1984. – 208 p.
56. Miller, A. *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* / Andy Miller. – L. : Continuum International Publishing, 2003. – 160 p.
57. Rogan, J. *The Kinks. The Sound and the Fury* / Johnny Rogan. – L. : ELM Tree Books, 1984. – 242 p.
58. Savage, J. *The Kinks – The Official Biography* / Jon Savage. – L. : Faber and Faber Limited, 1984. – 176 p.
59. *The Kinks* / Ed. by C. Shearman. – L. : Virgin Publishing Ltd, 1997. – 93 p.

2.3. Автобиографии участников группы «The Clash»:

60. *The Clash* / Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. – L. : Atlantic Books, 2008. – 384 p.

2.4. Биографии группы «The Clash»

61. Egan, S. *The Clash. The Only Band that Mattered* / Sean Egan. – Lanham ; Boulder ; N. Y. ; L. : Rowman&Littlefield, 2015. – 229 p.

62. Glasper, I. *Burning Britain. The History of UK Punk, 1980–1984* / Ian Glasper. – Norfolk : Biddles Ltd., 2004. – 399 p.
63. Gray, M. *Last Gang in Town. The Story and the Myth of the Clash* / Marcus Gray. – L. : Fourth Estate, 1995. – 512 p.
64. Gray, M. *Return of the Last Gang in Town* / Marcus Gray. – L. : Helter Skelter Publishing, 2001. – 448 p.
65. Gray, M. *Route 19 Revisited. The Clash and London Calling* / Marcus Gray. – L. : Jonathan Cape, 2009. – 532 p.
66. Green, J., Barker, G. *A Riot of Our Own. Night and Day with the Clash – and After* / Johnny Green, Garry Barker. – L. : Orion, 2003. – 280 p.
67. Lowry, R., Myers, B. *The Clash. Rock Retrospectives* / Ray Lowry, Ben Myers. – Warwick : Angry Penguin Publishing Ltd, 2008. – 152 p.
68. Needs, K. *Joe Strummer and the legend of the Clash* / Kris Needs. – L. : Plexus, 2005. – 351 p.
69. Poulsen, H. B. *'77. The Year of Punk and New Wave* / Henrik Beach Poulsen. – L. : Helter Skelter Publ., 2005. – 382 p.
70. *Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer* / Ed. by B. J. Faulk, B. Harrison. – Farnham : Ashgate, 2014. – 197 p.
71. *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk* / Ed. by R. Sabin. – L. ; N. Y. : Routledge, 1999. – 247 p.
72. Quantick, D. *The Clash* / David Quantick. – L. : Unanimous Ltd, 2000. – 136 p.
73. Salewicz, C. *Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer* / Chris Salewicz. – L. : Harper Collins Publisher, 2006. – 660 p.
74. Savage, J. *England's Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras – The Essential Companion to "England's Dreaming", The Seminal History of Punk* / Jon Savage. – L. ; N. Y. : Faber and Faber, 2009. – 744 p.
75. Savage, J. *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock* / Jon Savage. – L. ; Boston : Faber and Faber, 1991. – 610 p.
76. *The Clash* / Ed. by P. Du Noyer. – L. : Virgin Publishing Ltd, 1997. – 93 p.

77. The Clash. *The New Visual Documentary*. – L. ; N. Y. ; Sydney : Omnibus Press, 1992. – 112 p.

2.5. Биографии группы «Iron Maiden»:

78. Bashe, P. *Heavy Metal Thunder : The Music, Its History, Its Heroes* / Philip Bashe. – L. ; N. Y. ; Sydney ; Cologne : Omnibus Press, 1985. – 214 p.

79. Bowler, D., Dray, B. *Iron Maiden, Infinite Dreams* / Dave Bowler, Brian Dray. – L. : Boxtree, 1996. – 152 p.

80. Brown, J. *Iron Maiden. In the Studio. The Stories behind Every Album* / Jake Brown. – L. : John Blake Publishing Ltd., 2011. – 235 p.

81. Bushell, G., Halfin, R. *Running Free. The Official Story of Iron Maiden* / Garry Bushell, Ross Halfin. – L. : Zomba Books, 1984. – 130 p.

82. *Iron Maiden* / Ed. by J. Cerullo, R. Donato, A. Capeci. –Miami, FL : Cherry Lane Music Cp., Inc., 1994. – 224 p.

83. *Performed Identity. Heavy Metal Musicians between 1984 and 1991*. – Dudweiler : VDM Verlag Dr. Müller, 2007. – 360 p.

84. Shooman, J. *Bruce Dickinson: Flashing with Iron Maiden and Solo* / Joe Shooman. – Church Stretton : Independent Music Press, 2007. – 239 p.

85. Stenning, P. *Iron Maiden: 30 Years of the Beast – The Complete Unauthorised Biography* / Paul Stenning. – New Malden : Chrome Dreams, 2006. – 320 p.

86. Tucker, J. *Suzi Smiled: The New Wave of British Heavy Metal* / John Tucker. – Church Stretton : Independent Music Press, 2005. – 223 p.

87. Wall, M. *Run to the Hills. An Authorised Biography: 3rd ed.* / Mick Wall. – L. : Sanctuary, 2001. – 393 p.

3. Периодика:

88. Altham, K. *Kinks Don't Mind "Formby Quartet" Tag* / K. Altham // *New Musical Express*. – 1966. – 18 March. – P. 3.

89. Barton, G. *Iron in the Soul* / G. Barton // *Sounds*. – 1980. – 5 April. – P. 32.

90. Barton, J. *Sleeping on the Job* / J. Barton // *Sounds*. – 1980. – 18 October. – P. 17–18.
91. Bickford, R. *Top-pop Kinks* / R. Bickford // *Daily Mail*. – 1964. – 8 September. – P. 3.
92. Bushell, G. *Iron Maiden* / G. Bushell // *Sounds*. – 1980. – 23 February. – P. 25.
93. Christgau, R. *Kinks Kountry* / Robert Christgau // *Village Voice* [Электронный ресурс]. – 1969. – 10 April. – Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/misc/articles/kinkskountry.html>, свободный (дата обращения 13.09.2016).
94. Coon, C. *Sex Pistols: Rotten to the Core* / C. Coon // *Melody Maker*. – 1976. – 27 November. – P. 34–35.
95. *Daily Mail*. – 1976. – 2 December. – P. 9.
96. Daly, B. *Arthur* / Bill Daly // *Rolling Stone Magazine* [Электронный ресурс]. – 1969. – 1 January. – Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/misc/articles/arthur.html>, свободный (дата обращения 13.09.2016).
97. Dannis, F. [Rev.] *Arthur, or the Decline and Fall of the British Empire* / F. Dannis // *Oz*. – 1969. – No. 24. – P. 30.
98. Davies, R. *The Kinks Ray Davies Talks : interviewer Jonathan Cott* / Ray Davies // *Rolling Stone* [Электронный ресурс]. – 1969. – 10 November. – Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/misc/articles/rs69.html>, свободный (дата обращения: 13.09.2016).
99. Farren, M. *Is Rock'n'Roll Ready for 1976?* / M. Farren // *New Musical Express*. – 1976. – 3 January. – P. 18–19.
100. *Interview with Dave Davies by Chris Welch* // *Melody Maker*. – 1965. – 20 February. – P. 5–6.
101. *Interview with Dave Davies by Norrie Drummond* // *New Musical Express*. – 1966. – 8 April. – P. 6–7.

102. Interview with Dave Davies by Richard Green // *New Musical Express*. – 1968. – 3 August. – P. 7.
103. Interview with Peter Quaife // *Melody Maker*. – 1967. – 27 May. – P. 5.
104. Interview with Ray Davies by Keith Altham // *New Musical Express*. – 1965. – 16 April. – P. 4–5.
105. Interview with Ray Davies by Keith Altham // *New Musical Express*. – 1967. – 20 May. – P. 3–4.
106. Lake, S. The Kinks: Muswell's Hillbilly Satirists / S. Lake // *Melody Maker*. – 1974. – 26 January. – P. 25.
107. Laye, M., Allen, K. Why Are They Marching? / M. Laye, K. Allen // *Sounds*. – 1980. – 4 October. – P. 16–17.
108. *Melody Maker*. – 1968. – 29 June. – P. 7
109. *Melody Maker*. – 1976. – 14 August. – P. 3–5.
110. *Melody Maker*. – 1978. – 6 May. – P. 3.
111. *Melody Maker*. – 1981. – 4 April. – P. 27.
112. *Melody Maker*. – 1978. – 15 April. – P. 1.
113. Millar, R. Power to People / R. Millar // *Sounds*. – 1984. – 15 September. – P. 27.
114. Millars, R. Behind the Iron Curtain / R. Millars // *Sounds*. – 1980. – 7 June. – P. 23.
115. *New Musical Express*. – 1964. – 11 September. – P. 5.
116. *New Musical Express*. – 1972. – 13 May. – P. 9.
117. *New Musical Express*. – 1976. – 14 August. – P. 5.
118. *New Musical Express*. – 1977. – 1 October. – P. 3.
119. *New Musical Express*. – 1977. – 10 December. – P. 31–34.
120. *New Musical Express*. – 1977. – 19 March. – P. 5.
121. *New Musical Express*. – 1977. – 22 October. – P. 23–24.
122. *New Musical Express*. – 1977. – 30 April. – P. 1.
123. *New Musical Express*. – 1978. – 15 July. – P. 27–30.
124. *New Musical Express*. – 1978. – 22 July. – P. 7–8.

125. New Musical Express. – 1978. – 6 May. – P. 1.
126. Record Mirror. – 1964. – 14 November. – P. 3
127. Revendale, I. Nuked By the NENWOBHM / I. Revendale // Sounds. – 1980. – 5 July. – P. 50.
128. Slave Labour // Sounds. – 1984. – 1 September. – P. 3.
129. Sounds. – 1976. – 14 August. – P. 3.
130. Sounds. – 1977. – 1 January. – P. 8–9.
131. Sounds. – 1977. – 16 July. – P. 12–13.
132. Sounds. – 1977. – 2 April. – P. 27.
133. Sounds. – 1977. – 20 April. – P. 26.
134. Sounds. – 1977. – 21 May. – P. 56.
135. Sounds. – 1977. – 3 September. – P. 23–27.
136. Sounds. – 1977. – 7 May. – P. 12.
137. Sounds. – 1977. – 9 April. – P. 31.
138. Sounds. – 1978. – 11 November.
139. Sounds. – 1978. – 17 June.
140. Sounds. – 1978. – 18 November.
141. Sounds. – 1978. – 8 April. – P. 31.
142. Sounds. – 1979. – 10 February.
143. Sounds. – 1979. – 3 March.
144. Sounds. – 1980. – 1 November. – P. 3.
145. Sounds. – 1980. – 15 November. – P. 45.
146. Sounds. – 1980. – 6 September. – P. 5.
147. Sounds. – 1981. – 3 January.
148. Sutcliffe, P. Wasted Youth / P. Sutcliffe // Sounds. – 1980. – 6 September. – P. 28–33.
149. The Kinks Ray Davies Talks. Ray Davies: interviewer Jonathan Cott // Rolling Stone [Электронный ресурс]. – 1969. – 10 November. – Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/misc/articles/rs69.html>, свободный (дата обращения 13.09.2016).

150. Village Voice. – 1969. – 10 April. – P. 5.

4. Интернет-ресурсы:

4.1. Официальные сайты:

151. Iron Maiden. Official Website [Электронный ресурс]. – 2016 – Режим доступа: <http://ironmaiden.com>, свободный (дата обращения 14.09.2016).

152. The Clash. Official Website [Электронный ресурс]. – 2016 – Режим доступа: <http://www.theclash.com>, свободный (дата обращения 14.09.2016)

153. The Kinks Official Website [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.thekinks.info/>, свободный (дата обращения 14.09.2016).

4.2. Неофициальные сайты:

154. Dave Emlen's Unofficial Kinks Web Site [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.kindakinks.net/>, свободный (дата обращения 13.09.2016).

4.3. Медиа-архивы:

155. Billboard Charts [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.billboard.com/charts>, свободный (дата обращения 13.09.2016).

156. Rolling Stones Archive [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.rollingstone.com/music/lists/500-greatest-albums-of-all-time-20120531>, свободный (дата обращения 13.09.2016).

157. The Official Charts Company [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.officialcharts.com/archive/music/>, свободный (дата обращения 13.09.2016).

II. Литература

158. Адорно, Т. Избранное: социология музыки / Теодор Адорно / Ред. Л. В. Скворцов. – СПб. : Университетская книга, 1999. – 445 с.

159. Айзенштат, М. П. Прошлое в политической полемике Британии во второй половине XVIII в. [Электронный ресурс] / Айзенштат М. П. //

Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2014. – № 10 (33). – Режим доступа: <http://history.jes.su/s207987840000870-6-1>, свободный (дата обращения 14.09.2016).

160. Андронаки, Г. Д., Васильева, В. В. Опыт лингвокультурологического анализа : песенный текст / Андронаки Г. Д., Васильева В. В. // Антропоцентрический подход к языку : сб. ст. – Пермь : Пермский университет, 1998. – Ч. 1. – С. 5–24.

161. Ассман, Я. Культурная память : письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман / Пер. с нем. М. М. Сокольской. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

162. Баталин, В. Н. О некоторых приемах внешней критики кинодокументов / Баталин В. Н. // Советские архивы. – 1986. – № 3. – С. 29–32.

163. Баталин, В. Н., Малышева, Г. Е. Проблемы внешней критики фотодокументов в процессе их источниковедческого анализа / Баталин В. Н., Малышева Г. Е. // Отечественные архивы. – 1994. – № 2. – С. 15–19.

164. Бернштейн, С. И. Центральный государственный фоноархив / Бернштейн С. И. // Говорит СССР. – 1932. – №34. – С. 6–7.

165. Бернштейн, С. И. Язык радио / Бернштейн С. И. – М. : Наука, 1977. – 46 с.

166. Британская империя в XX веке / Ред А. М. Пегушев, Е. Ю. Сергеев. – М. : Ин-т всеобщей истории РАН, 2010. – 296 с.

167. Варшавчик, М. А. Источниковедение истории КПСС : учебное пособие / Варшавчик М. А. – М. : Высш. школа, 1973. – 360 с.

168. Вебер, М. Избранное. Образ общества / Макс Вебер / Пер. с нем. – М. : Юристъ, 1994. – 704 с.

169. Время – История – Память : историческое сознание в пространстве культуры / Отв. ред. Л. П. Репина. – М. : ИВИ РАН, 2007. – 320 с.

170. Греков, Б. Д. История и кино / Греков Б. Д. // Советский исторический фильм. – М. : [б.и.], 1939. – С. 9–13.

171. Грудзинский, В. В. На повороте судьбы: Великая Британия и имперский федерализм (последняя треть XIX – первая четверть XX вв.) / В. В. Грудзинский. – Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 1996. – 312 с.

172. Грюнберг, П. Н. История начала грамзаписи в России и источниковедение российской грамзаписи 1899–1915 гг. / Грюнберг П. Н. – М. : [б.и.], 2002. – 656 с.

173. Евграфов, Е. М. Кинофотодокументы как исторический источник : учебное пособие / Евграфов Е. М. – М. : [Моск. изд.-полигр. техникум], 1973. – 46 с.

174. Зверева, Г. И. Новая российская историософия: риторические стратегии и прагматика / Зверева Г. И. // Феномен прошлого / Отв. ред. И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – М. : ГУ-ВШЭ, 2005. – С. 292–315.

175. Звуковой мир. Книга о звуковой документалистике / Под ред. Л. М. Шилова. – М. : Наука, 1979. – 168 с.

176. Зиммель, Г. Избранное : в 2 т. / Георг Зиммель. – М. : Юрист, 1996. – 607 с.

177. Зубков, В. Значение фото-, киноархивных материалов и задачи организации их использования / Зубков В. // Архивное дело. – 1933. – № 3–4 (32–33). – С. 53–60.

178. История и память : историческая культура Европы до начала нового времени / Отв. ред. Л. П. Репина. – М. : Кругъ, 2006. – 768 с.

179. История смотрит в объектив. – М. : Искусство, 1974. – 223 с.

180. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // Кнабе Г. С. Избранные труды. Теория и история культуры. – М. ; СПб. : Летний сад; М. : РОССПЭН, 2006. С. 20–50.

181. Кривошеин, Л. Н., Фесуненко, И. С. Об использовании кинофотофонодокументов (Методика и опыт) / Кривошеин Л. Н., Фесуненко И. С. // Вопросы архивоведения. – 1963. – № 1. – С. 25–35.

182. Лисица, И. В. Рок-поэзия Великобритании: прагматический и лингвокультурологический аспекты (на материале текстов рок-групп 1960–1970-х

годов) : дисс. ... канд. филолог. наук: 10.02.04 / Лисица Инна Валерьевна. – Новосибирск, 2008. – 165 с.

183. Логутов, А. От кочевничества к оседлости: Вудсток и MTV / Андрей Логутов // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 117. – С. 221–230.

184. Магидов, В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания / Магидов В. М. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. – 448 с.

185. Медушевская, О. М. Современное зарубежное источниковедение: учебное пособие для студ. вузов / О. М. Медушевская. – М. : Высшая школа, 1983. – 144 с.

186. Молчанова, О. В. Искусство забывания, или Ностальгия по советскому мифу / О. В. Молчанова // Культурология. Искусствоведение. Музеология. – 2011. – № 17. – С. 57–64.

187. Мякотин, Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мякотин Евгений Владимирович. – Саратов, 2006. – 154 с.

188. Нитхаммер, Л. Вопросы к немецкой памяти. Статьи по устной истории / Лутц Нитхаммер / Пер. с нем. Е. Щербакова, К. Левинсон. – М. : Новое издательство, 2012. – 770 с.

189. Новикова, В. Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма / Новикова В. Г. – Нижний Новгород : Издательство Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, 2013. – 369 с.

190. Образы времени и исторические представления : Россия – Восток – Запад / Под ред. Л. П. Репиной. – М. : Кругъ, 2010. – 960 с.

191. Пушкарев, Л. Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории / Л. Н. Пушкарев. – М. : Наука, 1975. – 281 с.

192. Репина, Л. П. Исторические представления и культурное многообразие мира / Л. П. Репина // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. – Вып. 16. – М., 2006. – С. 5–14.

193. Рошаль, Л. М. Некоторые вопросы источниковедческого анализа кинодокументов / Рошаль Л. М. // Труды МГИАИ. – 1963. – Т. 17. – С. 39–49.

194. Рюзен, Й. Может ли вчера стать лучше? О метаморфозах прошлого в истории / Рюзен Й. // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. – М., 2003. – Вып. 10. – С. 48–66.

195. Савельева, И. М. Междисциплинарные основания и дисциплинарная идентичность культурной истории / Савельева И. М. // Общественные науки и современность. – 2014. – №2. – С. 139–149.

196. Савельева, И. М., Полетаев, А. В. Знание о прошлом: теория и история: в 2 т. / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – СПб. : Наука, 2003. Т. 1: Конструирование прошлого. – 2003. – 632 с.; Т. 2: Образы прошлого. – 2006. – 751 с.

197. Савельева, И. М., Полетаев, А. В. История и время: в поисках утраченного / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 800 с.

198. Савельева, И. М., Полетаев, А. В. Теория исторического знания : учебное пособие / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – СПб. : Алетей; М. : ГУ-ВШЭ, 2008. – 523 с.

199. Савельева, И. М., Полетаев, А. В. Типы знания о прошлом / И. М. Савельева, А. В. Полетаев // Феномен прошлого / Под ред. И. М. Савельевой, А. В. Полетаева. – М. : ГУ-ВШЭ, 2005. – С. 12–66.

200. Самутина, Н. Музыкальный видеоклип: поэзия сегодня / Наталья Самутина // Неприкосновенный запас : Дебаты о политике и культуре. – 2001. – № 6(20). – С. 81–83.

201. Самутина, Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино / Самутина Н. В. – Препринт НИУ ВШЭ. Серия WP6 «Гуманитарные исследования». – М. : НИУ ВШЭ, 2007. № 1. – 25 с.

202. Самутина, Н. В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого») / Н. В. Самутина // Феномен прошлого / Под ред. И. М. Савельевой, А. В. Полетаева. – М. : ГУ-ВШЭ, 2005. – С. 337–366.

203. Спенсер, Г. Музыка в дальнейшем ее развитии / Спенсер Г. // Неисповедимые тайны жизни. Факты и комментарии / Пер с англ.яз. В. Л. Ранцова. – М. : Издательство ЛКИ, 2007. – С. 41–54.
204. Тихомиров, М. Н. Источниковедение истории СССР : учебное пособие / Тихомиров М. Н. – М. : Соцэкгиз, 1962. – 901 с.
205. Черноморский, М. Н. Источниковедение истории СССР : Советский период : учебное пособие / Черноморский М. Н. – М. : Высшая школа, 1976. – 338 с.
206. Шмидт, С. О. Вопросы преподавания источниковедения / С. О. Шмидт // Новая и новейшая история. – 1962. – № 4. – С. 112–119.
207. Янин, В. Л. Старая граммофонная пластинка как объект источниковедения / Янин В. Л. // Археографический ежегодник за 1977 г. – М., 1978. – С. 27–37.
208. A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – 604 p.
209. Abt, D. Music Video: Impact of the Visual Dimension / Dean Abt // Popular Music and Communication / Ed. by J. Lull. – Beverly Hills ; L. : Sage, 1987. – P. 96–111.
210. Adams, R. The Englishness of English Punk: Sex Pistols, Subcultures, and Nostalgia / Ruth Adams // Popular Music and Society. – 2008. – Vol. 31. – No. 4. – P. 469–488.
211. Albiez, S. Know History!: John Lydon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic / Sean Albiez // Popular Music. – 2003. – Vol. 22. – No. 3. – P. 357–374.
212. Aldgate, A., Richards, J. Best of British: Cinema and Society from 1930 to Present / Anthony Aldgate, Jeffrey Richards. – L. : I.B. Tauris, 1999. – 262 p.
213. Allan, B. Musical Cinema, Music Video, Music Television / Blaine Allan // Film Quarterly. – 1990. – No. 43. – P. 2–14.
214. Allen, D. British Graffiti : Popular Music and Film in the 1970s / Dave Allen // British Film Culture in the 1970s : The Boundaries of Pleasure / Ed. by S. Harper, J. T. Smith. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. – P. 99–114.

215. *Analyzing Popular Music* / Ed. by A. F. Moore. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 284 p.
216. Anderson, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* / Benedict Anderson. – L. ; N. Y. : Verso, 1991 (1983). – 240 p.
217. Arcangeli, A. *Cultural History: a Concise Introduction* / Alessandro Arcangeli. – L. : Routledge, 2011. – 144 p.
218. Arnett, J. J. *Metalheads: Heavy Metal Music and Adolescent Alienation* / Jeffrey Jensen Arnett. – Boulder, CO : WestviewPress, 1996. – 196 p.
219. *Art and the Public Sphere* / Ed. by W. J. T. Mitchell. – Chicago : University of Chicago Press, 1992. – 268 p.
220. Assman, J. *Music and Memory in Mozart's Zauberflöte* / Jan Assmann // *Performing the Past : Memory, History, and Identity in Modern Europe* / Ed. by K. Tilmans, F. van Vree, J. M. Winter. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. – P. 187–206.
221. Atton, C. *Writing about Listening: Alternative Discourses In Rock Journalism* / Chris Atton // *Popular Music*. – 2009. – Vol. 28. – No. 1. – P. 53–67.
222. Banks, J. *Music Video Cartel : A Survey of Anti-Competitive Practices by MTV and Major Record Companies* / Jack Banks // *Popular Music and Society*. – 1996. – Vol. 20. – No. 2. – P. 173–196.
223. Bann, S. *The Closing of History. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France* / Stephen Bann. – Cambridge : Cambridge University Press, 1984. – 210 p.
224. Bannister, M. 'Loaded': Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities / Matthew Bannister // *Popular Music*. – 2006. – Vol. 25. – No. 1. Special Issue on Canonisation. – P. 77–95.
225. Bardine, B. A. *Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell* / Bryan A. Bardine // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate, 2009. – P. 125–141.
226. Baron, J. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* / Jaimie Baron. – N. Y. : Routledge, 2013. – 200 p.

227. Barthes, R. *The Grain of the Voice / Roland Barthes // On Record : Rock, Pop and the Written Word / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. – N. Y. : Pantheon, 1990 (1977). – P. 250–255.*
228. Bashe, P. *Heavy Metal Thunder : The Music, Its History, Its Heroes / Philip Bashe. – L. ; N. Y. ; Sydney ; Cologne : Omnibus Press, 1985. – 214 p.*
229. Baxter-Moore, N. «This Is Where I Belong» – Identity, Social Class, and the Nostalgic Englishness of Ray Davies and the Kinks / Nick Baxter-Moore // *Popular Music and Society. – 2006. – Vol. 29. – №. 2. – P. 145–165.*
230. Bayer, G. *Rocking the Nation: One Global Audience, One Flag? / Gerd Bayer // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate, 2009. – P. 181–194.*
231. Beard, D., Gloag, K. *Musicology. The Key Concepts / David Beard, Kenneth Gloag. – L. ; N. Y. : Routledge, 2005. – 219 p.*
232. Beaud, P. *Et si l'on reparlait d'Adorno? / Paul Beaud // Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music / Ed. by D. Horn, P. Tagg. – Göteborg ; Exeter : Göteborg University, 1982. – P. 82–92.*
233. Bennett A. *The Forgotten Decade: Rethinking the Popular Music of the 1970s / Andy Bennett // Popular Music History. – 2007. – Vol. 2. – № 1. – P. 5–24.*
234. Berland, J. *Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction / Jody Berland // Sound and Vision: The Music Video Reader / Ed. by S. Frith, A. Goodwin, L. Grossberg. – L. ; N. Y. : Routledge, 1993. – P. 25–43.*
235. Bjornberg, A. *Structural Relationship of Music and Images in Music Video / Alf Bjornberg // Popular Music. – 1994. – Vol. 13. – No. 1. – P. 51–74.*
236. Black, J. *Britain since the Seventies Politics and Society in the Consumer Age / Jeremy Black. – L. : Reaktion Books, 2004. – 224 p.*
237. Black, L. *There Was Something about Mary: The National Viewers' and Listeners' Association and Social Movement History / Lawrence Black // NGOs in Contemporary Britain : Non-state Actors in Society and Politics since 1945 / Ed. by*

N. Crowson, M. Hilton, J. McKay. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. – P. 182–200.

238. Blacking, J. *How Musical is Man / John Blacking?* – Seattle : University of Washington Press, 1973. – 132 p.

239. Blake, A. *The Land Without Music : Music, Culture and Society in Twentieth-century Britain / Andrew Blake.* – Manchester : Manchester University Press, 1997. – 272 p.

240. Booth, A. *The British Economy in the Twentieth Century / Alan Booth.* – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2001. – 256 p.

241. Borthwick, S., Moy R. *Popular Music Genres / Ron Moy, Stuart Borthwick.* – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004. – 246 p.

242. Bourdaghs, M. *What It Sounds Like to Lose an Empire : Happy End and the Kinks / Michael Bourdaghs // Perspectives on Social Memory in Japan / Ed. by T. Tsu.* – L. : Global Oriental, 2005. – P. 115–130.

243. Bowden, B. *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan / Betsy Bowden.* – Bloomington : Indiana University Press, 1982. – 280 p.

244. Boyes, G. *The Imagined Village: Culture, Ideology and English Folk Revival / Georgina Boyes.* – Manchester : Manchester University Press, 1993. – 297 p.

245. Bracewell, M. *England Is Mine : Pop Life in Albion / Michael Bracewell.* – L. : HarperCollins, 1997. – 245 p.

246. Brake, M. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures in America, Britain and Canada / Mike Brake.* – L. : Routledge and Kegan Paul, 1985. – 238 p.

247. Braun, M. *Love Me Do! The Beatles Progress / Michael Braun.* – L. : Penguin, 1964. – 144 p.

248. Brimmer, J. *Providing a National Resource: The Management of Music Manuscripts in the UK / Judith Brimmer // Journal of the Society of Archivists.* – 2005. – Vol. 26. – No. 2. – P. 215–232.

249. *British Decolonisation, 1918–1984 / Ed. by R. Davis.* – Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2013. – 170 p.

250. British Film Culture in the 1970s : The Boundaries of Pleasure / Ed. by S. Harper, J. T. Smith. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. – 326 p.
251. Britpop and the English Music Tradition / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. – Aldershot : Ashgate Publishing, 2010. – 225 p.
252. Brocken, M. The British Folk Revival, 1944–2002 / Michael Brocken. – Aldershot : Ashgate, 2003. – 248 p.
253. Bromberg, C. The Wicked Ways of Malcolm McLaren / Craig Bromberg. – N. Y. : Harpercollins, 1989. – 330 p.
254. Brunt, R. A ‘Divine Gift to Inspire’? : Popular Cultural Representation, Nationhood and the British Monarchy / Rosalind Brunt // Come on Down? : Popular Media Culture in Post-War Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. – L. ; N. Y. : Routledge, 2004. – P. 285–301.
255. Burbank, J., Cooper, F. Empires in Word History, Power and the Politics of Difference / Jane Burbank, Frederick Cooper. – Princeton ; Oxford: Princeton University Press, 2010. – 511 p.
256. Burke, P. Eyewitnessing : The Uses of Images as Historical Evidence / Peter Burke. – L. : Reaktion Books, 2001. – 224 p.
257. Burke, P. What is Cultural History / Peter Burke? – Oxford : Polity, 2004. – 152 p.
258. Burns, G. Formula and Distinctiveness in Movie-Based Music Videos / Gary Burns // Popular Music and Society. – 1994. – Vol. 18. – No. 4. – P. 7–17.
259. Bush, B. Imperialism and Postcolonialism / Barbara Bush. – Edinburgh : Pearson Education Limited, 2006. – 280 p.
260. Butt, J. Playing with History : The Historical Approach to Musical Performance / John Butt. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 265 p.
261. Cairncross, A. Economic Policy and Performance, 1945–1990 / Alec Cairncross // The Economics History of Britain Since 1700. / Ed. by R. Floud, D. McClosley. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – Vol. 3: 1939–1992 – P. 70–94.

262. Campbell, I. *From Achilles to Alexander : The Classical World and the World of Metal* / Iain Campbell // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate, 2009. – P. 111–125.
263. Chapman, R. *The 1960s Pirates : A Comparative Analysis of Radio London and Radio Caroline* // Robert Chapman / *Popular Music*. – 1990. – Vol. 9. – No. 2. Radio Issue. – P. 165–178.
264. Charmley, J. *A History of Conservative Politics, 1900–1996* / John Charmley. – L. : Palgrave Macmillan, 1996. – 294 p.
265. Chester, A. *Second Thoughts on A Rock Aesthetic : The Band* / Andrew Chester // *On Record: Rock, Pop and the Written Word* / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. – N. Y. : Pantheon, 1990 (1983). – P. 268–271.
266. Childs, D. *Britain since 1945. A Political History* / David Childs. – L. ; N. Y. : Routledge, 2001. – 399 p.
267. Clapson, M. *Cities, Suburbs, Countryside* / Mark Clapson // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 59–75.
268. Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., Roberts, B. *Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview* / John Clarke, Hall Stuart, Jefferson Tony, Brian Roberts // *Resistance through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain* / Ed. by S. Hall, T. Jefferson. – L. : Hutchinson & Co., 1976. – P. 9–76.
269. Cloonan, M. *Exclusive! The British Press and Popular Music, the Story So Far* / Martin Cloonan // *Pop Music and the Press* / Ed. by S. Jones. – Philadelphia : Temple University Press, 2002. – P. 114–133.
270. Cloonan, M. *State of the Nation : Englishness, Pop and Politics in the mid-1990s* / Martin Cloonan // *Popular Music and Society*. – 1997. – No. 2. – Vol. 21. – P. 47–70.
271. Cloonan, M. *What is Popular Music Studies? Some observations* / Martin Cloonan // *British Journal of Music Education*. – Vol. 22. – No. 1. – P. 77–93.
272. Cogan, B. A. *From the 101'ers to the Mescaleros, and Whatever Band was in-between : Joe Strummer's Musical Journey (Or, Why Woody?)* / Brian A. Cogan //

Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Eds. B. J. Faulk, B. Harrison. – Farnham : Ashgate, 2014. – P. 31–48.

273. Cohen, S. Live Music and Urban Landscape : Mapping the Beat in Liverpool / Sarah Cohen // *Social Semiotics*. – 2012. – No. 22. – Vol. 5. – P. 587–603.

274. Colburn, S. Filming Concerts for YouTube : Seeking Recognition in the Pursuit of Cultural Capital / Steven Colburn // *Popular Music and Society*. – 2015. – Vol. 38. – No. 1. – P. 59–72.

275. Colegrave, S., Sullivan, C. Punk / Stephen Colegrave, Chris Sullivan. – N. Y. : Thunder's Mouth Press, 2001. – 399 p.

276. Colls, R. Identity of England / Robert Colls. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 409 p.

277. Come on Down? : Popular Media Culture in Post-war Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. – L. : Psychology Press, 1992. – 391 p.

278. Connell, J., Gibson, C. Sound Tracks : Popular Music, Identity and Place / John Connell, Chris Gibson. – L. : Psychology Press, 2003. – 320 p.

279. Connor, S. The English Novel in History 1950–1995 / Steven Connor. – L. ; N. Y. : Routledge, 1996. – 268 p.

280. Cope, A. L. Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music / Andrew L. Cope. – Farnham : Ashgate Publishing, Ltd., 2010. – 172 p.

281. Covach, J. Popular Music, Unpopular Musicology / John Covach // *Rethinking Music* / Ed. by N. Cook, M. Everist. – Oxford : Oxford University Press, 1999. – P. 452–479.

282. Covach, J. We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis / John Covach // *Keeping Score : Music, Disciplinarily, Culture* / Ed. by D. Schwarz, A. Kassabian, L. Siegel. – Charlottesville : University Press of Virginia, 1997. – P. 75–90.

283. Crisell, A. An Introductory History of British Broadcasting / Andrew Crisell. – L. ; N. Y. : Routledge, 1997. – 297 p.

284. Cutler, C. What is Popular Music? / Chris Cutler // *Popular Music Perspectives 2. Papers from the Second International Conference on Popular Music*

Studies, Reggio Emilia, September 19–24, 1983. – Göteborg ; Exeter ; Ottawa ; Reggio Emilia : A. Weaton & Co. Ltd., Exeter, 1985. – P. 3–12.

285. Davies, H. *The Beatles : The Authorised Biography* / Hunter Davies. – L. : Random House, 2009. – 544 p.

286. Davis, J. *Youth and the Condition of Britain : Images of Adolescent Conflict* / John Davis. – L. : Athlone Press, 1990. – 259 p.

287. De Groot, J. *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture* / Jerome de Groot. – L. ; N. Y : Routledge, 2008. – 292 p.

288. DeNora, T. *After Adorno : Rethinking Music Sociology* / Tia DeNora. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003. – 176 p.

289. DeNora, T. *Music and Social Experience* / Tia DeNora // *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture* / Ed. M. D. Jacobs, N. W. Hanrahan. – Blackwell : Blackwell Publishing, 2005. – P. 147–159.

290. DeNora, T. *Music in Everyday Life* / Tia DeNora. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2000. – 181 p.

291. *Digital Audiovisual Archives* / Ed. by P. Stockinger. – L. : ISTE ; Hoboken : Ltd John Wiley & Sons, 2012. – 302 p.

292. Dintenfass, M. *The Decline of Industrial Britain : 1870–1980* / Michael Dintenfass. – L. ; N. Y. : Routledge, 2006. – 112 p.

293. Dodd, K., Dodd, P. *From the East End to EastEnders: Representations of the Working Class, 1890–1990* / Kathryn Dodd, Philip Dodd // *Come on Down? : Popular Media Culture in Post-War Britain* / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. – L. ; N. Y. : Routledge, 2004. – P. 116–132.

294. Donnelly, K. J. *British Film Music and Film Musicals* / K. J. Donnelly. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2007. – 222 p.

295. Donnelly, M. *Sixties Britain : Culture, Society and Politics* / Mark Donnelly. – L. ; N. Y. : Routledge, 2005. – 248 p.

296. Dromey, J., Taylor, G. *Grunwick : The Workers' Story* / Jack Dromey, Graham Taylor. – L. : Lawrence and Wishart, 1978. – 207 p.

297. Du Toit, H. *Pageants and Processions: Images and Idiom as Spectacle* / Herman Du Toit. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009. – 250 p.
298. Duffett, M. *Popular Music Fandom. Identities, Roles and Practices* / Mark Duffett. – N. Y. ; L. : Routledge, 2013. – 244 p.
299. Duffett, M. *Sworn In: Today, Bill Grundy and the Sex Pistols* / Mark Duffett // *Popular Music and Television in Britain* / Ed. by I. Inglis. – Farnham : Ashgate, 2010. – P. 85–104.
300. Earl, B. *Metal Goes 'Pop' : The Explosion of Heavy Metal into the Mainstream* / Benjamin Earl // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate Publishing, Ltd., 2009. – P. 33–52.
301. Espiet-Kilty, R. *Decolonisation under Margaret Thatcher, 1979–1984 : Rhodesia and Hong Kong* / Raphaële Espiet-Kilty // *British Decolonisation, 1918–1984* / Ed. by R. Davis. – Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2013. – P. 117–137.
302. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place* / Ed. by M. Stokes. – Oxford : Berg Publishers, 1994. – 212 p.
303. Everett, W. *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology* / Walter Everett. – Oxford : Oxford University Press, 1999. – 395 p.
304. Fabbri, F. *A Theory of Music Genres : Two Applications* / Franco Fabbri // *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music* / Ed. by D. Horn, P. Tagg. – Göteborg ; Exeter : Göteborg University, 1982. – P. 52–81
305. Fabbri, F. *What Kind of Music?* / Franco Fabbri // *Popular Music*. – 1982. – No. 2. – P. 131–144.
306. Farley, H. *Demons, Devils and Witches : The Occult in Heavy Metal Music* / Helen Farley // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate, 2009. – P. 73–89.

307. Faulk, B. J. *British Rock Modernism, 1967–1977 : The Story of Music Hall in Rock* / Barry J. Faulk. – Aldershot : Ashgate, 2010. – 181 p.
308. Faulk, B. J. *Music Hall and Modernity : The Late-Victorian Discovery of Popular Culture* / Barry J. Faulk. – Athens, OH : Ohio University Press, 2004. – 244 p.
309. Featherstone, S. *Englishness : Twentieth Century Popular Culture and the Forming of English Identity* / Simon Featherstone. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. – 202 p.
310. Fielding, S. *Rethinking the ‘Rise and Fall’ of Two-Party Politics* / Steven Fielding // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 351–370.
311. Fleiner, C. *Rebellion or Transformation : Dave Davies’s Spiritual Journey from the 1960s to the Present: A Contextual Analysis* / Carey Fleiner // *Popular Music and Society*. – 2006. – Vol. 29. – No. 2. – P. 223–240.
312. Fleiner, C. *The Influence of Family and Childhood Experience on the Works of Ray and Dave Davies* / Carey Fleiner // *Popular Music and Society*. – 2011. – Vol. 34. – No. 3. – P. 329–350.
313. Fornäs, J. *Cultural Theory and Late Modernity* / Johan Fornäs. – L. : SAGE, 1995. – 312 p.
314. Forster, L. *1970s Television : A Self-conscious Decade* / Laurel Forster // *British Film Culture in the 1970s : The Boundaries of Pleasure* / Ed. by S. Harper, J. T. Smith. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. – P. 85–95.
315. Fourches, M. *The Falkland Issue : Decolonisation Revised* / Marc Fourches // *British Decolonisation, 1918–1984* / Ed. by Richard Davis. – Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2013. – P. 99–116.
316. Fowler, D. *Youth Culture in Modern Britain, c. 1920–c. 1970 : From Ivory Tower to Global Movement – A New History* / David Fowler. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2008. – 301 p.
317. Fraser W. H. *A History of British Trade Unionism, 1700–1998* / W. H. Fraser. – L. : Palgrave Macmillan, 1999. – 299 p.

318. Friedman, R. *The Beatles : Words without Music* / Rick Friedman. – N. Y. : Grosset & Dunlap, 1968. – 80 p.
319. Friesen, B. K., Helfrich, W. 'Social Justice and Sexism for Adolescents : A Content Analysis of Lyrical Themes and Gender Presentations in Canadian Heavy Metal Music, 1998–1991 / Bruce K. Friesen, Warren Helfrich // *Youth Culture : Identity in a Postmodern World* / Ed. by Jonathon S. Epstein. – Malden, MA : Blackwell, 1998. – P. 263–285.
320. Frith, S. *Music for Pleasure : Essays in the Sociology of Pop* / Simon Frith. – L. ; N. Y. : Routledge, 1988. – 232 p.
321. Frith, S. *Music Industry Research : Where Now? Where Next? Notes from Britain* / Simon Frith // *Popular Music*. – 2000. – Vol. 19. – No. 3. – P. 387–393.
322. Frith, S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music* / Simon Frith. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1996. – 352 p.
323. Frith, S. *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* / Simon Frith. – L. ; N. Y. : Routledge, 2004. – 411 p.
324. Frith, S. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll* / Simon Frith. – N. Y. : Pantheon Books, 1981. – 294 p.
325. Frith, S. *Taking Popular Music Seriously : Selected Essays* / Simon Frith. – Aldershot : Ashgate, 2007. – 360 p.
326. Frith, S. *The Popular Music Industry* / Simon Frith // *The Cambridge Companion to Pop and Rock* / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – P. 26–52.
327. Frith, S. *The Sociology of Rock – Notes from Britain* / Simon Frith // *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. The International Association for the Study of Popular Music* / Ed. by D. Horn, P. Tagg. – Göteborg ; Exeter : Göteborg University, 1982. – P. 142–154.
328. Frith, S. *The Sociology of Rock (Communication and Society)* / Simon Frith. – L. : Constable, 1978. – 255 p.

329. Frith, S. *Sound Effects : Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll* / Simon Frith. – N. Y. : Constable, 1981. – 294 p.
330. Frith, S. *Why Do Songs Have Words?* / Simon Frith // *Contemporary Music Review*. – 1989. – Vol. 5. – P. 77–96.
331. Frith, S. *Writing the History of Popular Music* / Simon Frith // *Stereo : Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain* / Ed. by H. Dauncy, P. Le Guem. – Aldershot : Ashgate, 2011. – P. 11–22.
332. Frith, S. *Youth/Music/Television* / Simon Frith // *Sound and Vision : The Music Video Reader* / Ed. by S. Frith, A. Goodwin, L. Grossberg. – L. ; N. Y. : Routledge, 1993. – P. 57–72.
333. Fry, A. *Remembrance of Jazz Past: Sydney Bechet in France* / Andy Fry // *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* / Ed. by J. F. Fulcher. – Oxford : Oxford University Press, 2011. – P. 307–331.
334. Gabrielli, G. *An Analysis of the Relation between Music and Image* / Giulia Gabrielli // *Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video* / Ed. by H. Keazor, T. Wübbena. – New Brunswick ; L. : Transcript Verlag, 2010. – P. 89–110.
335. Gallaway, T., Kinnear, D. *Unchained Melody : A Price Discrimination-Based Policy Proposal for Addressing the MP3* / Terrel Gallaway, Douglas Kinnear // *Journal of Economic Issues*. – 2001. – Vol. 35. – No. 2. – P. 279–287.
336. Garofalo, R. *From Music Publishing to MP3 : Music and Industry in the Twentieth Century* / Reebee Garofalo // *American Music*. – 1999. – Vol. 17. – No. 3. – P. 318–354.
337. Gelbart, M. *Persona and Voice in the Kinks' Songs of the Late 1960s* / Matthew Gelbart // *Journal of the Royal Musical Association*. – 2003. – Vol. 128. – No. 2. – P. 200–241.
338. Geraghty, C. *British Soaps in the 1980s* / Christine Geraghty // *Come on Down? : Popular Media Culture in Post-War Britain* / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. – L. ; N. Y. : Routledge, 2004. – P. 133–149.

339. Gildart, K. *Images of England through Popular Music : Class, Youth and Rock'n'Roll, 1955–1976* / Keith Gildart. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2013. – 304 p.
340. Gillett, C. *The Sound of the City : the Rise of Rock and Roll* / Charlie Gillett. – N. Y. : Outerbridge & Dienstfrey, 1970. – 375 p.
341. Glassberg, D. *Sense of History : The Place of the Past in American Life* / David Glassberg. – Amherst, MA : University of Massachusetts Press, 2001. – 269 p.
342. *Global Migration, Ethnicity and Britishness* / Ed. by T. Modood, J. Salt. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2011. – 293 p.
343. Goodwin, A. *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture* / Andrew Goodwin. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992. – 264 p.
344. Gray, A., Bell, E. *History on Television* / Ann Gray, Erin Bell. – L. ; N. Y. : Routledge, 2013. – 256 p.
345. Griffiths, D. *The High Analysis of Low Culture* / Dai Griffiths // *Music Analysis*. – 1999. – Vol. 18. – No. 3. – P. 389–434.
346. Griffiths, D. *From Lyrics to Anti-Lyrics : Analyzing Words in Pop Song* / Dai Griffiths // *Analyzing Popular Music* / Ed. by A. F. Moore. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 39–59.
347. Gross, M. *Heavy Metal Music : A New Subculture in American Society* / Michael Gross // *Journal of Popular Culture*. – 1990. – Vol. 24. – No. 1. – P. 119–130.
348. Gunkel, D. J. *What Does it Matter Who is Speaking? Authorship, Authority, and the Mashup* / David J. Gunkel // *Popular Music and Society*. – 2012. – Vol. 35. – No. 1. – P. 71–91.
349. Hall, S. *Encoding/Decoding* / Stuart Hall // *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979* / Ed. by S. Hall. – L. : Hutchinson, 1980. – P. 128–138
350. Hampshire, E. *Margaret Thatcher's First U-Turn: Francis Pym and the Control of Defence Spending, 1979–81* / Edward Hampshire // *Contemporary British History*. – 2015. – Vol. 29. – No. 3. – P. 359–379.

351. Hansen, R. *Citizenship and Immigration in Postwar Britain* / Randall Hansen. – Oxford : Oxford University Press, USA, 2000. – 316 p.
352. Harker, D. *One for the Money : Politics and Popular Song* / Dave Harker. – L. : Hutchinson, 1980. – 301 p.
353. Harnett, J. *Historical Representation and the Postcolonial Imaginary : Constructing Travellers and Aborigines* / John Harnett. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011. – 98 p.
354. Harrison, L. M. *Factory Music: How the Industrial Geography and Working-Class Environment of Post-War Birmingham Fostered the Birth of Heavy Metal* / Michael Leigh Harrison // *Journal of Social History*. – 2010. – Vol. 44. – No. 1. – P. 145–158.
355. Harvie, C. *The Politics of Devolution* / Christopher Harvie // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 427–443.
356. Haskell, F. *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past* / Francis Haskell. – New Haven : Yale University Press, 1993. – 558 p.
357. Haskell, H. *The Early Music Revival: A History* / Harry Haskell. – N. Y. : Dover Publications Inc., 1996. – 240 p.
358. Hayward, S. *Cinema Studies. The Key Concepts* / Susan Hayward. – L. : Routledge, 2000. – 576 p.
359. *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate Publishing, Ltd., 2009. – 214 p.
360. *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate, 2009. – 214 p.
361. Hebdige, D. *Digging for Britain : An Excavation in Seven Parts* / Dick Hebdige // *Come on Down? : Popular Media Culture in Post-War Britain* / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. – L. ; N. Y. : Routledge, 2004. – P. 325–377.
362. Hebdige, D. *Subculture: The Meaning of Style* / Dick Hebdige. – Florence, KY : Routledge, 1979. – 208 p.

363. Heinlein, F. *British Government Policy and Decolonisation, 1945–1963 : Scrutinising the Official Mind* / Frank Heinlein. – L. ; Portland : Frank Cass, 2002. – 352 p.
364. Hennessey, T. *The Politics of Northern Ireland* / Thomas Hennessey // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 444–462.
365. Hennion, A. *The Production of Success. An Antimusicology of the Pop Song* / Antoine Hennion // *On Record: Rock, Pop and the Written Word* / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. – N. Y. : Pantheon, 1990 (1983). – P. 157–161.
366. Hesmondhalgh, D. *British Popular Music and National Identity* / David Hesmondhalgh // *British Cultural Studies : Geography, Nationality, and Identity* / Ed. by David Morley, Kevin Robins. – N. Y. : Oxford UP, 2001. – P. 273–286.
367. Hesmondhalgh, D. *Flexibility, Post-Fordism and the Music Industries* / David Hesmondhalgh // *Media, Culture & Society*. – 1996. – No. 18. – Vol. 3. – P. 469–488.
368. Hewison, R. *Culture and Consensus : England, Art and Politics since 1940* / Robert Hewison. – L. : Routledge, 1995. – 388 p.
369. Hjelm, T., Kahn-Harris, K., LeVine, M. *Heavy Metal as Controversy and Counterculture* / Titus Hjelm, Keith Kahn-Harris, Mark LeVine // *Popular Music History*. – 2011. – Vol. 6. – No. 1. – P. 5–18.
370. Hoggart, R. *The Uses of Literacy* / Richard Hoggart. – Harmondsworth : Transaction Publishers, 1957. – 320 p.
371. Holt, F. *Genre in Popular Music* / Fabian Holt. – Chicago : University of Chicago Press, 2007. – 221 p.
372. Home, S. *Cranked Up Really High : Genre Theory and Punk Rock* / Stewart Home. – L. : Codex, 1995. – 124 p.
373. Hooper, G. *The Discourse of Musicology* / Giles Hooper. – Aldershot : Ashgate, 2006. – 164 p.

374. Horn, D. *The Origins and Development of the Institute of Popular Music : An Interview / David Horn // Popular Music History*. – 2008. – Vol. 3. – No. 1. – P. 9–38.
375. Houlden, K. *Nostalgia for the Past as Guide to the Future : Paule Marshall's The Chosen Place the Timeless People / Kate Houlden // Memory Studies*. – 2010. – No. 3. – P. 253–261.
376. Howe, T. R., Aberson, C. L., Friedman, H. S., Murphy, S. E., Alcazar, E., Vazquez, E. J., Becker, R. *Three Decades Later : The Life Experiences and Mid-Life Functioning of 1980s Heavy Metal Groupies, Musicians, and Fans / Tasha R. Howe, Christopher L. Aberson, Howard S. Friedman, Sarah E. Murphy, Esperanza Alcazar, J. Vazquez Edwin, Rebekah Becker // Self and Identity*. – 2015. – Vol. 14. – No. 5. – P. 602–626.
377. Inglis, I. *Popular Music and Television in Britain / Ian Inglis*. – Aldershot : Ashgate, 2010. – 268 p.
378. Inglis, I. *Variations on a Theme : The Love Songs of the Beatles / Ian Inglis // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. – 1997. – Vol. 28. – No. 1. – P. 37–62.
379. Johnson, R. *British Imperialism / Robert Johnson*. – N. Y.: Palgrave Macmillan, 2003. – 240 p.
380. Johnson, R. *What Is Cultural Studies Anyway? / Richard Johnson // Social Text*. – 1986–1987. – No. 16. – P. 38–80.
381. Jones, L. *Blues People / Leroi Jones*. – N. Y. : William Morrow/Apollo Editions, 1963. – 256 p.
382. Kavanagh, D. *The Postwar Consensus / Dennis Kavanagh // Twentieth Century British History*. – 1992. – Vol. 3. – No. 2. – P. 175–190.
383. Keil, C. *Participatory Discrepancies and the Power of Music / Charles Keil // Cultural Anthropology*. – 1987. – Vol. 2. – No. 3. – P. 275–283.
384. Keil, C. *Urban Blues / Charles Keil*. – Chicago : University of Chicago Press, 1966. – 244 p.

385. Kerman, J. *How We Got into Analysis, and How to Get Out* / Joseph Kerman // *Critical Inquiry*. – 1980. – Vol. 7. – No. 2. – P. 311–331.
386. Kerr, P. *Postwar British Politics: From Conflict to Consensus* / Peter Kerr. – L. ; N. Y. : Routledge, 2005. – 256 p.
387. Koestler, A. *Suicide of a Nation* / Arthur Koestler. – L. : Hutchinson, 1963. – 253 p.
388. Kraus, M. J. *The Greatest Rock Star of the 19th Century : Ray Davies, Romanticism, and the Art of Being English* / Michael J. Kraus // *Popular Music and Society*. – 2006. – Vol. 29. – No. 2. – P. 201–212.
389. Krims, A. *Marxist Music Analysis without Adorno: Popular Music and Urban Geography* / Adam Krims // *Analyzing Popular Music* / Ed. by A. F. Moore. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 131–157.
390. Kushner, T., Knox, K. *Refugees in an Age of Genocide : Global, National and Local Perspectives during the Twentieth Century* / Tony Kushner, Katharine Knox. – L. ; Portland : Frank Cass, 1999. – 544 p.
391. Kynaston, D. *Modernity Britain. A Shake of the Dice, 1959–62* / David Kynaston. – L. ; New Delhi ; N. Y. ; Sydney : Bloomsbury, 2014. – 880 p.
392. Laing, D. *World Music and the Global Music Industry : Flows, Corporations and Networks* / Dave Laing // *Popular Music History*. – 2008. – Vol. 3. – No. 3. – P. 213–231.
393. Laing, D. *Introduction to the Special Issue : 20 Years of the Institute of Popular Music* / Dave Laing // *Popular Music History*. – 2008. – Vol. 3. – No. 1. – P. 5–8.
394. Landsberg, A. *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge* / Alison Landsberg. – N. Y. : Columbia University Press, 2015. – 232 p.
395. Lawson, C., Stowell, R. *The Historical Performance of Music : An Introduction* / Colin Lawson, Robin Stowell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – 219 p.

396. Let Fury Have the Hour : Joe Strummer, Punk, and the Movement that Shook the World / Ed. by A. D'Ambrossio. – Philadelphia, PA : Nation Books, 2012. – 416 p.
397. Long, P., Wall, T. Constructing the Histories of Popular Music : the Britannia Series / Paul Long, Tim Wall // Popular Music and Television in Britain / Ed. by I. Inglis. – Aldershot : Ashgate, 2010. – P. 11–26.
398. Longhurst, B. Popular Music and Society / Brian Longhurst. – Cambridge : Polity, 2007. – 304 p.
399. Ludington, C. The Politics of Wine in Britain: A New Cultural History / Charles Ludington. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2013. – 354 p.
400. Lupro, M. M. Preserving the Old Ways, Protecting the New : Post-War British Urban Planning in The Kinks Are the Village Green Preservation Society / Michael Mooradian Lupro // Popular Music and Society. – 2006. – Vol. 29. – No. 2. – P. 189–200.
401. Lynch, J. D. Music Videos : From Performance to Dada-Surrealism / Joan D. Lynch // Journal of Popular Culture. – 1984. – No. 18. – P. 53–57.
402. Lynskey, D. 33 Revolutions per Minute / Dorian Lynskey. – L. : Faber & Faber, 2011. – 864 p.
403. MacDonald, I. Revolution in the Head : The Beatles' Records and the Sixties / Ian MacDonald. – L. : Vintage, 2008. – 544 p.
404. MacInnes, C. Sweet Saturday Night / Colin MacInnes. – L. : MacGibbon & Kee, 1967. – 160 p.
405. MacInnes, C. Young England, Half English / Colin MacInnes. – L. : MacGibbon & Kee, 1961. – 208 p.
406. MacKenzie, J.M. Imperialism and Popular Culture / John M. MacKenzie. – Manchester : Manchester University Press, 1986. – 264 p.
407. Malm, K., Wallis, R. Push-Pull for the Video Clip : a System Approach to the Relationship between the Phonogram/Videogram industry and Music Television / Krister Malm, Roger Wallis // Popular Music. – 1988. – Vol. 7. – No. 3. – P. 267–284.

408. Mandler, P. *The English National Character : The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair* / Peter Mandler. – New Haven : Yale University Press, 2006. – 348 p.
409. Mann, W. *What Songs The Beatles Sang* / William Mann // *The Times* [Электронный ресурс]. – 1963. – 27 December. – Режим доступа: <http://www.beatlesbible.com/1963/12/27/the-times-what-songs-the-beatles-sang-by-william-mann/>, свободный (дата обращения 02.07.2016).
410. Manuel, P. *Cassette Culture* / Peter Manuel. – Chicago : University of Chicago Press, 1993. – 322 p.
411. Marcus, G. *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century* / Greil Marcus. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990. – 496 p.
412. Marcus, G. *Mystery Train : Images of America in Rock'n'Roll Music* / Greil Marcus. – L. : Plumber, 1997 (1975). – 336 p.
413. Marshall, P. J. *Imperial Britain?* / Peter James Marshall // *Journal of Imperial and Commonwealth History*. – 1995. – Vol. 23. – No. 3. – P. 374–394.
414. Martin, P. J. *Sounds and Society : Themes in the Sociology of Music* / Peter Martin. – Manchester : Manchester University Press, 1997. – 320 p.
415. Marwick, A. *British Society since 1945 : The Penguin Social History of Britain* / Arthur Marwick. – Harmondsworth : Penguin UK, 2003. – 528 p.
416. Marwick, A. *The Sixties : Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958–c. 1974* / Arthur Marwick. – Oxford : Oxford University Press, 1998. – 903 p.
417. *Materializing Memory in Art and Popular Culture* / Ed. by L. Munten, L. Plate, A. Smelik. – L. : Routledge, 2016. – 216 p.
418. McClary, S., Walser, R. *Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock* / Susan McClary, Robert Walser // *On Record : Rock, Pop and the Written Word* / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. – N. Y. : Pantheon, 1990 (1988). – P. 277–292.
419. McIntosh, H. *Music Video Forerunners in Early Television Programming : A Look at WCPO-TV's Innovations and Contributions in the 1950s* / Heather McIntosh // *Popular Music and Society*. – 2004. – Vol. 27. – No. 3. – P. 259–272.

420. McLean, I. *On Moles and Habits of Birds : The Unpolitics of Aberfan* / Iain McLean // *Twentieth Century British History*. – 1997. – Vol. 8. – No. 3. – P. 285–309.
421. McLeod, K. *MP3s Are Killing Home Taping : The Rise of Internet Distribution and Its Challenge to the Major Label Music Monopoly* / Kembrew McLeod // *Popular Music and Society*. – 2005. – Vol. 28. – Issue 4. – P. 521–531.
422. McNeil, L., McCain, G. *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk* / Legs McNeil, Gillian McCain. – N. Y. : Grove Press, 1996. – 424 p.
423. McSmith, A. *No Such Thing as Society: A History of Britain in the 1980s* / Andy McSmith. – L. : Hachette UK, 2010. – 160 p.
424. Mellers, W. *Music in a New Found Land* / Wilfrid Mellers. – L. : Barrie and Rockliff, 1964. – 576 p.
425. Meringolo, D.D. *Museums, Monuments, and National Parks : Toward a New Genealogy of Public History* / Denise D. Meringolo. – Amherst, MA : University of Massachusetts Press, 2012. – 256 p.
426. Middleton, R. *Pop Music and the Blues* / Richard Middleton. – L. : Gollancz, 1972. – 220 p.
427. Middleton, R. *Pop, Rock and Interpretation* / Richard Middleton // *The Cambridge Companion to Pop and Rock* / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – P. 213–225.
428. Middleton, R. *Reading Pop : Approaches to Textual Analysis in Popular Music* / Richard Middleton. – N. Y. ; Oxford : Oxford University Press, 2000. – 400 p.
429. Middleton, R. *Studying Popular Music* / Richard Middleton. – Milton Keynes : Open University Press, 1990. – 336 p.
430. Millard, A. *America on Record : A History of Recorded Sound* / Andre Millard. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 474 p.
431. Mitchell, T. *Popular Music and Local Identity : Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania* / Tony Mitchell. – Leicester : Leicester University Press, 1996. – 276 p.
432. Moore, A. *Aqualung* / Allan F. Moore. – N. Y. : Continuum, 2004. – 128 p.

433. Moore, A. F. *Jethro Tull and the Case for Modernism in Mass Culture* / Allan F. Moore // *Analyzing Popular Music* / Ed. by A. F. Moore. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 158–172.
434. Moore, A. F. *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock* / Allan F. Moore. – L. : Ashgate, 1993. – 253 p.
435. Moore, R. M. *The Unmaking Of The English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal* / Ryan M. Moore // *Heavy Metal Music In Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate Publishing, Ltd., 2009. – P. 143–160.
436. Moran, J. 'Stand Up and Be Counted' : Hughie Green, the 1970s and Popular Memory / Joe Moran // *History Workshop Journal*. – 2010. – Vol. 70. – Issue 1. – P. 172–198.
437. Morra, I. *Britishness, Popular Music, and National Identity : The Making of Modern Britain* / Irene Morra. – L. ; N. Y. : Routledge, 2013. – 266 p.
438. Morrison, J. *Acoustic, Visual, and Aural Space : The Quest for Virtual Reality* / Jim Morrison // *Musical Reproduction. Explorations in Media Ecology*. – 2009. – Vol. 8. – No. 2. – P. 81–98.
439. Mosse, G. L. *The Nationalization of the Masses* / George Mosse. – N. Y. : H. Fertig, 1975. – 252 p.
440. *Music of the Past, Instruments and Imagination: Proceedings of the Harmoniques International Congress, Lausanne 2004. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* / Ed. by Michael Latham. – Bern : Peter Lang, 2006. – 302 p.
441. *Narrating the Nation : Representations in History, Media and the Arts* / Ed. by S. Berger, L. Eriksonas, A. Mycock. – Oxford : Berghahn Books, 2008. – 352 p.
442. Negus, K. *Popular Music in Theory* / Keith Negus. – Cambridge : Polity Press, 1996. – 243 p.
443. Nilsson, M. *No Class? Class and Class Politics in British Heavy Metal* / Magnus Nilsson // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate, 2009. – P. 161–180.

444. Norman, P. *SHOUT! The Beatles and Their Generation* / Philip Norman. – N. Y. : Fireside Books, 1981. – 608 p.
445. Nyre, L. *Sound Media : From Live Journalism to Music Recording* / Lars Nyre. – L. ; N. Y. : Routledge, 2009. – 240 p.
446. *On Record : Rock, Pop, and the Written Word* / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. – L. : Routledge, 1990. – 492 p.
447. Osborne, R. *The Record and its Label : Identifying, Marketing, Dividing, Collecting* / Richard Osborne // *Popular Music History*. – 2007. – Vol. 2. – No. 3. – P. 263–284.
448. Osborne, R. *Vinyl : A History of the Analogue Record* / Richard Osborne. – Farnham : Ashgate, 2012. – 224 p.
449. Osgerby, B. 'Well, it's Saturday Night an' I Just Got Paid' : Youth, Consumerism and Hegemony in Post-War Britain / Bill Osgerby // *Contemporary Record*. – 1992. – Vol. 6. – Issue 2. – P. 287–305.
450. Osgerby, B. *Youth Culture* / Bill Osgerby // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 127–144.
451. Osgerby, B. *Youth in Britain since 1945* / Bill Osgerby. – Oxford : Basil Blackwell, 1998. – 272 p.
452. Pattison, R. *The Triumph of Vulgar Rock Music in the Mirror of Romanticism* / Robert Pattison. – Oxford : Oxford University Press, 1987. – 294 p.
453. Pelling, H. *A History of British Trade Unionism* / Henry Pelling. – L. ; Basingstoke : The Macmillan Press Ltd, 1976. – 339 p.
454. Percival, M. J. *Music Radio and the Record Industry : Songs, Sounds, and Power* / Mark J. Percival // *Popular Music and Society*. – 2011. – Vol. 34. – No. 4. – P. 455–473.
455. *Performance and Popular Music: History, Place and Time* / Ed. by I. Inglis. – Aldershot : Ashgate, 2005. – 222 p.
456. Philips, D., Tomlinson, A. *Homeward Bound : Leisure, Popular Culture And Consumer Capitalism* / Deborah Philips, Alan Tomlinson // *Come on Down?:*

Popular Media Culture in Post-War Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg. – L. ; N. Y. : Routledge, 2004. – P. 9–45.

457. Picker, J. M. *Victorian Soundscapes* / John M. Picker. – Oxford : Oxford University Press, USA, 2003. – 220 p.

458. *Popular Music Studies* / Ed. by D. Hesmondhalgh, K. Negus. – L. : Bloomsbury Academic, 2002. – 272 p.

459. Poster, M. *Cultural History and Postmodernity : Disciplinary Readings and Challenges* / Mark Poster. – N. Y. : Columbia University Press, 1997. – 173 p.

460. Purkiss, D. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations* / Diane Purkiss. – L. ; N. Y. : Routledge, 1996. – 300 p.

461. R. M., D. H. Preface / R. M., D. H. // *Popular Music*. – 1981. – No. 1. – P. 1–2.

462. *Radio : The Forgotten Medium* / Ed. by E. C. Pease, E. E. Dennis. – New Brunswick, NJ : Transaction Publishers. 1995. – 213 p.

463. Raha, M. *The Last Gang in Town : Masculinity, Feminism, Joe Strummer and the Clash* / Maria Raha // *Punk Rock Warlord : the Life and Work of Joe Strummer* / Ed. by B. J. Faulk, B. Harrison. – Farnham : Ashgate, 2014. – P. 109–122.

464. Ramsden, S. *Remaking Working-Class Community : Sociability, Belonging and 'Affluence' in a Small Town, 1930–80* / Stefan Ramsden // *Contemporary British History*. – 2015. – Vol. 29. – No. 1. – P. 1–26.

465. Russell, D. *Popular Music in England 1840–1914 : A Social History* / Dave Russell. – Manchester ; N. Y. : Manchester University Press, 1997. – 331 p.

466. *Resistance through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain* / Ed. by S. Hall, T. Jefferson. – L. ; N. Y. : Routledge, 2006 (1975). – 288 p.

467. *Rewind, Play, Fast Forward : The Past, Present and Future of the Music Video* / Ed. by H. Keazor, T. Wübbena. – New Brunswick ; L. : Transcript Verlag, 2010. – 280 p.

468. Reynolds, S. *Retromania : Pop Culture's Addiction to its Own Past* / Simon Reynolds. – L. : Faber and Faber, 2011. – 496 p.

469. Richard, T. From 'Consensus' to 'Common Ground' : The Rhetoric of the Postwar Settlement and its Collapse / Toyé Richard // *Journal of Contemporary History*. – 2013. – Vol. 48. – No.1. – P. 3–23.
470. Richards, J. *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army* / Jeffrey Richards. – Manchester ; N. Y. : Manchester University Press, 1997. – 387 p.
471. Rodowick, D. N. *Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge* / David N. Rodowick // *New Literary History*. – 1995. – Vol. 26. – No. 1. *Narratives of Literature, the Arts, and Memory*. – P. 111–121.
472. Rogaly, B., Taylor, B. *Moving Histories of Class and Community : Identity, Place and Belonging in Contemporary England* / Ben Rogaly, Becky Taylor. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2009. – 240 p.
473. Rokem, F. *Performing History : Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* / Freddie Rokem. – Iowa City : University of Iowa Press, 2002. – 256 p.
474. Rosenstone, R. *Visions of the Past : The Challenge of Film to Our Idea of History* / Robert A. Rosenstone. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1995. – 288 p.
475. Ruchel-Stockmans, K. *Images Performing History : Photography and Representations of the Past in European Art after 1989* / Katarzyna Ruchel-Stockmans. – Leuven : Leuven University Press, 2015. – 300 p.
476. Rüsen, J. *Meaning and Representation in History* / Jörn Rüsen. – Oxford : Berghahn Books, 2006. – 292 p.
477. Russell, D. *Popular Music in England 1840–1914 : A Social History* / Dave Russell. – Manchester ; N. Y. : Manchester University Press, 1997. – 331 p.
478. Salewicz, C. *Anarchy in the UK* / Chris Salewicz // *The History of Rock*. – 1984. – No. 103. – P. 2043.
479. Sampson, A. *The Anatomy of Britain* / Anthony Sampson. – L. : Hodder & Stoughton, 1962. – 423 p.

480. Sandbrook, D. *Seasons in Sun : The Battle for Britain, 1974–1979* / Dominic Sandbrook. – L. : Penguin UK, 2012. – 840 p.
481. Sandbrook, D. *White Heat : A History of Britain in the Swinging Sixties* / Dominic Sandbrook. – L. : Abacus, 2007. – 954 p.
482. Savage, J. *Teenage : The Creation of Youth Culture* / Jon Savage. – L. : Viking Books, 2007. – 551 p.
483. Savage, J. *Teenage : The Prehistory of Youth Culture : 1875–1945* / Jon Savage. – L. : Penguin, 2008. – 576 p.
484. Schenk, C. R. *Britain and the Common Market* / Catherine R. Schenk // *Britain in the 1970s : The Troubled Economy* / Ed. by R. Coopey, N. Woodward. – L. : UCL Press, 1996. – P. 192–211.
485. Schenk, C. R. *Britain in the World Economy* / Catherine R. Schenk // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 463–481.
486. Scholz, A.-M. *From Fidelity to History : Film Adaptations as Cultural Events in the Twentieth Century* / Anne-Marie Scholz. – N. Y. ; L. : Berghahn, 2013. – 255 p.
487. Schutz, A. *Making Music Together : A Study in Social Relationship* / Alfred Schutz // *Schutz A. Collected Papers : Studies in Social Theory* / Ed. by A. Brodersen. – N. Y. : Springer, 1976. – Vol. 2. – P. 159–178.
488. Schwartz, R. *How Britain Got the Blues : the Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom* / Roberta Freud Schwartz. – Aldershot : Ashgate, 2007. – 259 p.
489. Scott, D. B. *From the Erotic to the Demonic : On Critical Musicology* / Scott B. Derek. – N. Y. : Oxford University Press, USA, 2003. – 272 p.
490. Sercombe, L. 'Ladies and gentlemen ...' *The Beatles: The Ed Sullivan Show, CBS TV, February 9, 1964* / Laurel Sercombe // *Performance and Popular Music: History, Place and Time* / Ed. by I. Inglis. – Aldershot : Ashgate, 2006. – P. 1–15.

491. Shaffer, G. *Race on the Television: The Writing of Johnny Speight in the 1970s* / Gavin Schaffer // *British Culture and Society in the 1970s : The Lost Decade* / Ed. by L. Forster, S. Harper. – Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010. – P. 107–118.
492. Shanks, M. *The Stagnant Society* / Michael Shanks. – L. : Penguin Books, 1961. – 236 p.
493. Shannon, E. A. “Don’t Call Me Woody”: The Punk Compassion and Folk Rebellion of Joe Strummer and Woody Guthrie / Edward A. Shannon // *Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer* / Ed. by B. J. Faulk, B. Harrison. – Farnham : Ashgate, 2014. – P. 13–24.
494. Shimazu, N. *Popular Representations of the Past : The Case of Postwar Japan* / Naoko Shimazu // *Journal of Contemporary History*. – 2003. – Vol. 38. – No. 1. *Redesigning the Past*. – P. 101–116.
495. Shuker, R. *Popular Music: The Key Concept* / Roy Shuker. – L. : Routledge, 2005. – 326 p.
496. Shuker, R. *Understanding Popular Music* / Roy Shuker. – L. : Routledge, 2001. – 286 p.
497. Shuker, R. *Wax Trash and Vinyl Treasures : Record Collecting as a Social Practice* / Roy Shuker. – Farnham : Ashgate, 2013. – 234 p.
498. Shute, G. *Concept Albums* / Gareth Shute. – North Charleston, SC : Investigations Publishing, 2013. – 182 p.
499. Simonelli, D. *BBC Rock Music Programming on Radio and Television and the Progressive Rock Audience, 1967–1973* / David Simonelli // *Popular Music History*. – 2007. – Vol. 2. – No. 1. – P. 95–112.
500. Simonelli, D. *Working Class Heroes : Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s* / David Simonelli. – Lanham ; Boulder ; N. Y.; Toronto ; Plymouth, UK : Lexington Books, 2013. – 324 p.
501. Sinfield, A. *Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain* / Alan Sinfield. – Berkley; L. A. : University of California Press, 1998. – 392 p.

502. Small, C. *Musicking : The Meanings of Performing and Listening* / Christopher Small. – Hanover, CT : Univ. Press N. Engl., 1998. – 234 p.
503. Smith, E., Marmo, M. *Race, Gender and the Body in British Immigration Control Subject to Examination* / Evan Smith, Marinella Marmo. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2014. – 205 p.
504. Smith, M. C. *Warded For Valour. A History of the Victoria Cross and the Evolution of British Heroism* / Melvin Charles Smith. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2008. – 289 p.
505. Smith, W. D. *Gender: Change and Continuity* / Dolly Smith Wilson // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 245–262.
506. Stokes, M. *The Arabesk Debate* / Martin Stokes. – Oxford : Clarendon Press, 1992. – 288 p.
507. Stratton, J. *Englising Popular Music in the 1960s* / Jon Stratton // *Britpop and the English Music Tradition* / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. – Aldershot : Ashgate Publishing, 2010. – P. 41–54.
508. Stratton, J. *Skiffle Variety and Englishness* / Jon Stratton // *Britpop and the English Music Tradition* / Ed. by A. Bennett, J. Stratton. – Aldershot : Ashgate Publishing, 2010. – P. 27–40.
509. Stratton, J. *Skin Deep : Ska and Reggae on the Racial Faultline in Britain, 1968–1981* / Jon Stratton // *Popular Music History*. – 2010. – Vol. 5. – No. 2. – P. 191–215.
510. Straw, W. *Characterizing Rock Music Cultures : The Case of Heavy Metal* / Will Straw // *Canadian University Music Reviews*. – 1984. – No. 5. – P. 104–122.
511. Straw, W. *Consumption* / Will Straw // *The Cambridge Companion to Pop and Rock* / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – P. 53–73.
512. Street, J. *Rebel Rock: The Politics of Popular Music* / John Street. – Oxford: Blackwell, 1986. – 247 p.

513. Street, J. *Rock, Pop and Politics / John Street // The Cambridge Companion to Pop and Rock / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street.* – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – P. 243–254.
514. Street, J. *Shock Waves : The Authoritative Response to Popular Music / John Street // Come on Down? : Popular Media Culture in Post-war Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg.* – L. : Psychology Press, 1992. – P. 302–324.
515. Strinati, D. *The Taste of America Americanization and Popular Culture in Britain / Dominic Strinati // Come on Down? : Popular Media Culture in Post-War Britain / Ed. by D. Strinati, S. Wagg.* – L. ; N. Y. : Routledge, 2004. – P. 46–81.
516. Sun, S.-W., Lull, J. *The Adolescent Audience for Music Videos and Why They Watch / Se-Wen Sun, James Lull // Journal of Communication.* – 1986. – Vol. 36. – No. 1. – P. 115–125.
517. Symes, C. *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording / Colin Symes.* – Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2004. – 313 p.
518. Tagg, P. *Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice / Philip Tagg // Popular Music.* – 1982. – Vol. 2. – P. 37–67.
519. Tagg, P. *Kojak : 50 Seconds of Television Music / Philip Tagg.* – Goteborg : Musikvetenskapliga Institutionen, 1979. – 424 p.
520. Taylor L. W. *Images of Human-Wrought Despair and Destruction: Social Critique in British Apocalyptic and Dystopian Metal / Laura Wiebe Taylor // Heavy Metal Music in Britain / Ed. by G. Bayer.* – Farnham : Ashgate, 2009. – P. 89–111.
521. Taylor, R. *The Rise and Disintegration of the Working Classes / Robert Taylor // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000 / Ed. by P. Addison, H. Jones.* – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 371–388.
522. *The Beatles, Popular Music and Society : A Thousand Voices / Ed. by I. Inglis.* – N. Y. : St. Martin's Press, 2000. – 211 p.
523. *The British Empire. Themes and Perspectives / Ed. by S. Stockwell.* – Oxford : Blackwell, 2008. – 355 p.

524. The Heritage Reader / Ed. by G. Fairclough, R. Harrison, J. Jameson Jr., J. Schofield. – L. ; N. Y. : Routledge, 2008. – 580 p.
525. The Historical Film: History and Memory in Media / Ed. by M. Landy. – L. : Rutgers University Press, 2001. – 360 p.
526. The New Cultural History / Ed. by A. Biersack, L. A. Hunt. – Berkeley ; L. A. : University of California Press, 1989. – 244 p.
527. The New Imperial Histories Reader / Ed. by S. Howe. – L. ; N. Y. : Routledge, 2010. – 466p.
528. The Oxford Handbook of Film Music Studies / Ed. by D. Neumeyer. – N. Y. : Oxford University Press USA, 2013. – 683 p.
529. The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics / Ed. by J. Richardson, C. Gorbman, C. Vernallis. – N. Y. : Oxford University Press USA, 2013. – 735 p.
530. The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media / Ed. by J. Richardson. – N. Y. : Oxford University Press USA, 2013. – 832 p.
531. The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music / Ed. by J. F. Fulcher. – Oxford : Oxford University Press, 2011. – 586 p.
532. The Popular Music Studies Reader / Ed. by A. Bennett, B. Shank, J. Toynebee. – L. : Routledge, 2006. – 408 p.
533. Theberge, P. “Plugged in” : Technology and Popular Music / Paul Theberge // The Cambridge Companion to Pop and Rock / Ed. by S. Frith, W. Straw, J. Street. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – P. 3–25.
534. Thompson, A. S., Kowalsky, M. Social Life and Cultural Representation: Empire in the Public Imagination / Andrew Thompson, Meaghan Kowalsky // Britain’s Experience of Empire in the Twentieth Century / Ed. by A. Thompson. – Oxford : Oxford University Press, 2012. – P. 251–297.
535. Thompson, D. London’s Burning : True Adventures on the Frontlines of Punk, 1976–1977 / Dave Thompson. – Chicago : Chicago Review Press, 2009. – 345 p.
536. Thompson, E. P. The Making of the English Working Class / E. P. Thompson. – N. Y. : Vintage Book, 1963. – 848 p.

537. Thompson, G. *Please Please Me. Sixties British Pop, Inside Out* / Gordon Thompson. – Oxford : Oxford University Press, 2008. – 360 p.
538. Thorpe, A. *A History of the British Labour Party* / Andrew Thorpe. – L. : Palgrave Macmillan, 1996. – 406 p.
539. Thru Djurslev, C. *The Metal King : Alexander the Great in Heavy Metal Music* / Christian Thru Djurslev // *Metal Music Studies*. – 2015. – No. 1. – P. 127–141.
540. Tomlinson, J. *Economic ‘Decline’ in Post-War Britain* / Jim Tomlinson // *A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 164–179.
541. Tomlinson, J. *Planning : Debate and Policy in the 1940s* / Jim Tomlinson // *Twentieth Century British History*. – 1992. – No. 3. – P. 154–174.
542. Toye, R. *From ‘Consensus’ to ‘Common Ground’ : The Rhetoric of the Postwar Settlement and its Collapse* / Richard Toye // *Journal of Contemporary History*. – 2013. – Vol. 48. – No.1. – P. 3–23.
543. Toynbee, J. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions* / Jason Toynbee. – Oxford : Bloomsbury USA, 2000. – 199 p.
544. Turner, A. W. *Crisis? What Crisis? Britain in the 1970s* / Alwyn W. Turner. – L. : Aurum Press, 2009. – 200 p.
545. *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture* / Ed. by H. Foster. – Seattle : Bay Press, 1988. – 152 p.
546. Wall, T. *Studying Popular Music Culture* / Tim Wall. – L. : SAGE, 2003. – 332 p.
547. Walser, R. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* / Robert Walser. – Middletown : Wesleyan University Press, 1993. – 254 p.
548. Walsh, K. *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World* / Kevin W Walsh. – L. ; N. Y. : Routledge, 2002. – 212 p.
549. Ward, C., Henderson, C. *Who Wants It* / Colin Ward, Chris Henderson? – Edinburgh : Mainstream, 2002. – 204 p.

550. Ward, S. *British Culture and the End of Empire* / Stuart Ward. – Manchester : Manchester University Press, 2001. – 241 p.
551. Warner, T. *Approaches to Analyzing Recordings of Popular Music* / Timothy Warner // *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* / Ed. by D. Scott. – Aldershot : Ashgate, 2009. – P. 131–147.
552. Wass, D. *Decline to Fall : The Making of British Macro-Economic Policy at the 1976 IMF Crisis* / Douglas Wass. – Oxford : Oxford University Press, USA, 2008. – 255 p.
553. Watson, I. *Song and Democratic Culture in Britain: An Approach to Popular Culture in Social Movements* / Ian Watson. – N. Y. : Saint Martin's Press, 1983. – 247 p.
554. Webb, P. *Exploring the Networked Worlds of Popular Music : Milieu Cultures* / Peter Webb. – N. Y. : Routledge, 2007. – 288 p.
555. Webster, W. *Immigration and Racism // A Companion to Contemporary Britain 1939–2000* / Wendy Webster / Ed. by P. Addison, H. Jones. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. P. 93–109.
556. Webster, W. *The Empire Comes Home: Commonwealth Migration to Britain* / Wendy Webster // *Britain's Experience of Empire in the Twentieth Century* / Ed. by A. Thompson. – Oxford : Oxford University Press, 2012. – P. 122–160.
557. Weight, R. *Patriots: National Identity in Britain 1940–2000* / Richard Weight. – Basingstoke : Pan Books, 2002. – 866 p.
558. Weinstein, D. *Heavy Metal: The Music and Its Culture* / Deena Weinstein. – Boston, MA: Da Capo Press, 2009. – 368 p.
559. Weinstein, D. *The Empowering Masculinity of British Heavy Metal* / Deena Weinstein // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. – Farnham : Ashgate, 2009. – P. 17–33.
560. Whitehead, Ph. *The Writing on the Wall. Britain in the Seventies* / Phillip Whitehead. – L. : Michael Joseph Limited, 1985. – 438 p.
561. Whiteley, G. "New Age" Radicalism and the Social Imagination: Welfare State International in the Seventies / Gillian Whiteley // *British Culture and Society in*

the 1970s: The Lost Decade / Ed. by L. Forster, S. Harper. – Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010. – P. 35–50.

562. Whiting, R. The Empire and British Politics / Richard Whiting // Britain's Experience of Empire in the Twentieth Century / Ed. by A. Thompson. – Oxford : Oxford University Press, 2012. – P. 161–179.

563. Whose Music? A Sociology of Musical Languages / Ed. by J. Shepherd. – L. : Transaction Publishers, 1977. – 300 p.

564. Wicke, P. Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology / Peter Wicke. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 244 p.

565. Widgery, D. Beating Time. Riot'n'Race'n'Rock'n'Roll / David Widgery. – L. : Chatto&Windus, 1986. – 126 p.

566. Williams, R. Culture and Society, 1780–1950 / Raymond Williams. – L. : Columbia University Press, 1984. – 362 p.

567. Williamson J., Cloonan M. Rethinking the Music Industry / John Williamson, Martin Cloonan // Popular Music. – 2007. – Vol. 26. No. 2. – P. 305–322.

568. Williamson, J. Elvis Presley: A Southern Life / Joel Williamson. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – 240 p.

569. Wiseman-Trowse, N. Performing Class in British Popular Music / Nathan Wiseman-Trowse. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2008. – 217 p.

570. Woolf, D. The Social Circulation of the Past: English Historical Culture, 1500–1730 / Daniel Woolf. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 440 p.

571. Worley, M. Shot By Both Sides: Punk, Politics and the End of 'Consensus' / Matthew Worley // Contemporary British History. – 2012. – Vol. 26. – No. 3. – P. 333–354.

572. Wright, P. On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain / Patrick Wright. – L. : Verso, 1985. – 320 p.

III. Справочные и энциклопедические издания

573. Encyclopedia Britannica [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/80244/British-Invasion>, свободный (дата обращения 13.09.2016).
574. Macmillan, M. The N.W.O.B.H.M. Encyclopedia / Malc MacMillan. – Berlin: Verlang Jeske/Mader Gbr, 2001. – 800 p.
575. Phillips, W., Cogan, B. Encyclopedia of Heavy Metal Music / William Phillips, Brian Cogan. – Westport, Connecticut : Greenwood Press, 2009. – 285 p.
576. Smith, C., Scrivani-Tidd, L. M. The Greenwood Encyclopedia of Rock History / Chris Smith, Lisa Marie Scrivani-Tidd. – N. Y. : Greenwood Press, 2006. – 235 p.
577. The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://web.archive.org/web/20080621074342/http://www.rollingstone.com/artists/theink/biography>, свободный (дата обращения 13.09.2016).