

© 2016 г.

А.С. КОЛЕСНИК

ОБРАЗЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ В БРИТАНСКОЙ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКЕ 1960–1980-х годов

Считавшиеся ранее маргинальными темы истории культуры чтения, просмотра фильмов, путешествий стали уже традиционными в рамках “культурной истории” (cultural history). Начиная с 1980-х годов обращение к проблематике “социального воображаемого”, как отмечает историк П. Бёрк, явилось одним из наиболее актуальных исследовательских направлений современных историков в области культуры¹. В этом контексте изучение различных репрезентаций в культуре, прежде всего визуальных и литературных², занимает особое место в рамках культурной истории.

Вместе с этим обозначился интерес и к исследованию исторических представлений в культуре – от коммеморативных практик и особенностей функционирования культурной памяти до образов прошлого в кинематографе, литературе и музейном пространстве³. Изучая особенности и бытование образов прошлого в разных формах знания, культурная история способствовала развитию диалога традиционных и новых гуманитарных и социальных дисциплин, оставаясь открытой для различных методологических подходов. Широкий набор тем, заданный такой постановкой проблемы, позволил историкам обратиться к исследованию самых разных культурных форм.

В последние годы наблюдается сближение новых направлений музыковедения (прежде всего “нового музыковедения”) и культурной истории. Музыковед Дж. Фалчер пишет, что эти дисциплины разделяют общие представления об исследовании культуры и культурных объектов⁴. Ранее историки, безусловно, обращались к изуче-

Колесник Александра Сергеевна – стажер-исследователь Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ), аспирант Школы исторических наук НИУ ВШЭ (Москва, Россия).

Статья подготовлена в ходе работы в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации “5-100”.

¹ Burke P. What is Cultural History? Cambridge, 2004, p. 77–78.

² Об этом 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. London – New York, 2000; Самутина Н.В. Современное европейское кино и идея культуры (“прошлого”). – Феномен прошлого. Под ред. И.М. Савельевой, А.В. Полетаева. М., 2005.

³ О различных репрезентациях прошлого в культуре см., например: The Historical Film: History and Memory in Media. Ed. by M. Landy. London, 2001; Walsh K. The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World. London – New York, 2002; Феномен прошлого. Время – История – Память: историческое сознание в пространстве культуры. Под ред. Л.П. Репиной. М., 2007; Groot J. de. Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture. London – New York, 2008; Gray A., Bell E. History on Television. London – New York, 2013; Landsberg A. Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge. New York, 2015, др.

⁴ The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music. Ed. by J.F. Fulcher. Oxford, 2011, p. 3.

нию музыки, однако сфера музыкального в большей степени оставалась прерогативой музыковедов и социологов музыки. Расширение понимания природы и особенностей устройства культурных форм, значения и практик позволило историкам обратиться к изучению различных аспектов музыки и прежде всего исторических образов в музыке. Активное развитие получили исследования определенных музыкальных жанров и направлений, главным образом джаза, классической музыки и оперы⁵, в которых происходит обращение к музыкальным традициям прошлого и/или обыгрываются конкретные исторические сюжеты и персонажи, достаточно легко “считываемые” зрителем/слушателем.

Однако интерес историков к популярным культурным формам по-прежнему в большей степени связан с визуальной культурой – живописью, плакатом, памятниками, архитектурой, кинематографом, в то время как популярная музыка также предлагает массу информативных и показательных примеров для рассмотрения различных вариантов обращения с прошлым. Существуют музыкальные жанры, в рамках которых происходит стилизация или детальная реконструкция исторических музыкальных форм и воссоздание атмосферы определенных исторических периодов. Репрезентации исторических сюжетов на разных уровнях часто являются важной составляющей художественного языка музыкальных групп и исполнителей. Исторические образы в популярной музыке нередко и, возможно, даже более выразительно, чем в других культурных формах (к примеру, в кинематографе), служат комментарием к текущим событиям. Однако популярная музыка до сих пор обойдена вниманием историков.

В данной статье предпринята попытка исследования современных направлений этого культурного явления. Следует отметить, что правомерность “присутствия” популярной музыки в академическом поле долгое время оспаривалась западной историографией, прежде всего представителями традиционных дисциплин – социологами музыки и музыковедами, и появление работ, посвященных популярной музыке, связано главным образом с развитием культурных исследований популярной музыки⁶ (*popular music studies*), возникших в Великобритании в начале 1980-х годов.

Основу методологического инструментария культурных исследований популярной музыки составляет переход от текстового анализа, т.е. партитур (которыми почти никогда не пользуются сами производители и исполнители популярной музыки) и прочих текстов в качестве основного источника, к изучению музыкальной индустрии, способов звукозаписи, презентации и дистрибуции музыкальной продукции, характера аудитории и разных способов восприятия. Формат популярной музыки из-за отсутствия заданного “автором” сценария(ев) исполнения размывает границы определения самого музыкального продукта. Им оказывается не только песня в ее музыкальной и текстовой форме, но и жестикуляция музыкантов, их внешний вид, концертное исполнение и контакт с аудиторией. Соответственно, определенные направления культурного понимания в популярной музыке не могут быть “считаны” только на одном уровне, будь то производство, презентация или восприятие.

Выработанное в рамках культурных исследований популярной музыки понимание институтов и практик включает в себя создание и запись музыкального продукта, его

⁵ 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, p. 307–331.*

⁶ См.: *Tagg Ph. Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice. – Popular Music, 1982, v. 2, p. 37–67; Middleton R. Studying Popular Music. Milton Keynes, 1990; Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge, 1996; Shuker R. Understanding Popular Music. London, 2001; Toynbee J. Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions. Oxford, 2000; Cloonan M. What is Popular Music Studies? Some Observations. – British Journal of Music Education, 2005, v. 22, № 1.*

презентацию (видеоклипы, концерты, обложки альбомов, концертные выступления музыкантов), распространение и восприятие аудиторией. Таким образом, анализируя, как происходит репрезентация исторических сюжетов в популярной музыкальной культуре, необходимо рассматривать его комплексно.

Британская культура, по замечанию историка К. Гилдарта, традиционно является историчной⁷. Как пишут социолог Э. Беннет и исследователь культуры Дж. Страттон, обращение к различным сюжетам национального прошлого в массовой культуре Великобритании, и в популярной музыке в частности, к настоящему времени уже стало ее отличительной чертой⁸. Демонстрация “английскости”/“британскости” (“Englishness”/“Britishness”) через образы прошлого начиная с 1960-х годов составляет обязательный элемент художественного языка большинства популярных музыкантов Великобритании.

В истории британской популярной музыки легко проследить отдельные периоды, которые музыкальная журналистика и исследовательская литература обычно исчисляют десятилетиями и которые связаны с популярностью конкретных музыкальных жанров. Отличались и образы национального прошлого, актуальные для музыкантов того или иного десятилетия. В данной статье будут рассмотрены три музыкальные группы, на примере которых можно проследить изменения исторических представлений в Великобритании на протяжении 1960–1980-х годов: “The Kinks” (бит-рок 1960-х), “The Clash” (панк-рок 1970-х) и “Iron Maiden” (хеви-метал 1980-х)⁹.

НОСТАЛЬГИЯ ПО ВИКТОРИАНСКОЙ АНГЛИИ В 1960-е годы

Послевоенный период в истории Великобритании связан с обострением ряда проблем. Если для большинства ведущих западных стран в конце 1950-х – в 1960-е годы был характерен бурный экономический рост, то английская промышленность переживала застой, и позиции Великобритании в мировой экономике существенно ослабели. Задачи модернизации производства, обновления основного капитала требовали значительных средств. Тяжелым бременем для экономики оказались военные расходы, которые стали увеличиваться после провала суэцкой авантюры 1956 г. В стране рос бюджетный дефицит, а это в свою очередь усложняло решение проблемы повышения эффективности английской внешней политики. На рубеже 1950–1960-х годов положение Британской империи значительно усугубилось в связи с мощным подъемом национально-освободительного движения колоний.

На фоне внутренних и внешних проблем страны одним из ключевых вопросов британской культуры 1960-х, как отмечает историк М. Доннелли, явилось осмысление новых реалий и поиск новых способов национальной самоидентификации¹⁰. Примечательно, что активная с середины 1950-х годов политика британского

⁷ Gildart K. Images of England through Popular Music: Class, Youth and Rock’n’Roll, 1955–1976. New York, 2013, p. 2.

⁸ Britpop and the English Music Tradition. Ed. by A. Bennett, J. Stratton. Farnham, 2010, p. 7.

⁹ Выбор групп не случаен и связан с недавними исследованиями социальных и культурных изменений в Великобритании в 1960–1980-е годы, проведенными историком Д. Симонелли, социологом Э. Беннеттом, исследователем культуры Дж. Страттоном и литературоведом Б. Фолком. – Faulk B.J. British Rock Modernism, 1967–1977: The Story of Music Hall in Rock. Farnham, 2013; Simonelli D. Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s. Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth, 2013; Britpop and the English Music Tradition. Исследователи неоднократно выделяли эти группы для рассмотрения изменений настроений в британском обществе в 1960–1980-е. Весной – летом 2015 г. в рамках учебной стажировки в Великобритании мной также было проведено электронное анкетирование жителей Лондона. Его целью было выявление воспоминаний о британской популярной музыке 1960–1980-х годов. Результат показал высокий процент популярности выбранных групп среди жителей британской столицы.

¹⁰ Donnelly M. Sixties Britain: Culture, Society and Politics. London – New York, 2005, p. 4–5.

правительства по конструированию постимперской нации к середине 1960-х годов стала ориентироваться на возрождение британского фольклора и поддержание образа “английскости”. Историк Р. Коллс пишет, что возрождение национального танца, национальной кухни, национального юмора были тесно связаны и с возрождением национальной музыки¹¹.

Несмотря на стремление британских медиа контролировать национальное радио- и телевидение¹², послевоенная британская аудитория охотно восприняла американскую культурную новинку – рок-н-ролл. Влияние американской музыкальной традиции и законов функционирования музыкальной индустрии на британскую музыкальную жизнь на протяжении 1950-х годов наряду с увлечением британской народной музыкой формировали основу британской популярной музыкальной традиции того времени. Стремление музыкантов к определению своего собственного звучания и образа нашло выход, в частности, во включении новыми британскими рок-группами в свой художественный арсенал национальной истории в широком контексте. Тем самым они выражали и собственное к ней отношение.

С коммерческим успехом на американском рынке песни “The Beatles” “I Want to Hold Your Hand” (“Я хочу поддержать тебя за руку”) в 1963 г. и последующей поездкой группы в США музыкальная журналистика и исследователи традиционно связывают начало нового этапа в истории популярной музыки, получившего название “британское вторжение”¹³. Как отмечает литературовед Б. Фолк, среди новых британских рок-групп одной из самых популярных и ключевых наряду с “The Beatles” и “The Rolling Stones” оказалась и группа “The Kinks”¹⁴. Тематика песен, оригинальные музыкальные решения, театральность живых выступлений обеспечили ей успех и звание “одной из самых британских рок-групп”¹⁵ в истории страны. После спада “британского вторжения” во второй половине 1960-х происходит переориентирование британской музыкальной индустрии на национальную аудиторию. Значительное место в этом процессе принадлежало группе “The Kinks”.

Начиная свою музыкальную карьеру, “The Kinks”, как и большинство молодых британских рок-групп начала 1960-х, опирались на стилистику и тематику американского блюза и рок-н-ролла, сотрудничая и перенимая опыт у своих заокеанских коллег. Однако после конфликта с представителями Американской федерации музыкантов¹⁶ в 1965 г. группе был запрещен въезд в США на четыре года. После этого случая “The Kinks” пришлось полностью переориентироваться на британский музыкальный рынок, который в середине 1960-х годов претерпевал существенные изменения. Появились новые каналы дистрибуции; расширилось количество рекорд-компаний, уже независимых от издательских домов, на протяжении 1940–1950-х годов являвшихся центрами звукозаписывающей индустрии; был снят ряд запретов на трансляцию рок-музыки на радио и телевидении BBC¹⁷. Музыканты “The Kinks” обратились к описанию современного им английского общества, а также использовали образы

¹¹ Colls R. *Identity of England*. Oxford, 2002, p. 305.

¹² Simonelli D. BBC Rock Music Programming On Radio and Television and the Progressive Rock Audience, 1967–1973. – *Popular Music History*, 2007, № 2, p. 97.

¹³ Термин, обозначающий музыкальное явление середины – второй половины 1960-х годов, когда британская рок-музыка начала доминировать как в национальных, так и в международных (в основном американских) чартах. – *Perone J.E. Mods, Rockers, and the Music of the British Invasion*. London, 2009.

¹⁴ Faulk B.J. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁵ Gelbart M. *Persona and Voice in the Kinks' Songs of the Late 1960s*. – *Journal of the Royal Musical Association*, 2003, v. 128, № 2, p. 226.

¹⁶ 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.

¹⁷ Chapman R. *The 1960s Pirates: A Comparative Analysis of Radio London and Radio Caroline*. – *Popular Music*, 1990, v. 9, № 2, p. 177–178.

национального прошлого, главным образом викторианской Англии, и перерабатывали национальную культурную традицию. Это нашло отражение и в изменении тематики песен, и в музыкальной стилистике, и в особенностях концертных выступлений.

В ноябре 1968 г. они выпустили первый концептуальный альбом¹⁸ “The Kinks Are the Village Green Preservation Society” (“Кинкс — это Общество спасения Вилледж Грин”), изданный британской рекорд-компанией “Pye Records” и получивший положительные отзывы музыкальных критиков¹⁹. Основной темой альбома стали две взаимосвязанные концепции памяти и сохранения, а также примыкавшие к ним дихотомия искусственного и натурального, времени и безвременья. Полностью отойдя от воспроизводства паттерна блюза и игнорируя музыкальную стилистику популярного тогда психоделического рока, “The Kinks” построили свое творчество на стилистике викторианского мюзик-холла и британской эстрады начала XX в., хорошо узнаваемых публикой. В целом в альбоме рисовались пасторальные картины британской деревни, а сама Вилледж Грин являла собой утопическое общественное пространство, призванное воссоединить человека и природу в соответствии с классическими работами английского философа Э. Говарда. Эту идею отражала и обложка альбома с изображением деревенских пейзажей.

Программная песня альбома “The Village Green Preservation Society” (“Общество спасения Вилледж Грин”) изобиловала отсылками к антикварной английской культуре и типично английским персонажам — “We are the Sherlock Holmes / English speaking vernacular. / Help save fu Manchu, / Moriarty and Dracula” (“Мы Шерлока Холмса / Англоговорящий народ. / Помогаем спасти Фу Манчу²⁰, / Мориарти и Дракулу”). В песне артикулировался призыв к сохранению прошлого, что также неоднократно подчеркивалось Рэем Дэвисом в разных его интервью²¹. Эта проблематика, пишет Б. Фолк, являлась базовой темой мюзик-холла, где прошлое репрезентировалось помещенным «в царство воображения и памяти... изображенное в виде вечно “зеленого и приятного пространства”»²². Данную модель музыканты последовательно воспроизводили в рамках альбома, высказываясь за сохранение британских традиций, языка и викторианской лондонской архитектуры или обращаясь к красоте британских деревушек²³. В целом же, несмотря на нечастое присутствие в текстах песен прямых отсылок к конкретным событиям или персонажам прошлого, музыканты активно перерабатывали культурную традицию викторианской и эдвардианской Англии.

Одной из главных особенностей альбома являлось то, что песня в нем была своеобразным “звуковым монологом”. “The Kinks” не просто ссылались на мюзик-холл, но воссоздавали его “за счет намеренно узкого музыкального диапазона и подчеркнуто выдвинутого на первый план вокала”²⁴, оттененного хором. Как и в мюзик-холле, в музыкальную текстуру были вплетены фрагменты из британских народных песен, популярных в конце XIX в. По словам самих музыкантов, они включали в музыку элементы фолка, ориентируясь на британских музыкантов и певцов, таких, как Юэн

¹⁸ “Концептуальный альбом” — это альбом, в котором все представленные композиции объединены общей идеей: музыкальной, композиционной, повествовательной, текстуальной, визуальной, символической. — *Shute G. Concept Albums*. Auckland, 2013, p. 5.

¹⁹ Так, британский журнал “New Musical Express” хвалил вокалиста группы Рэя Дэвиса, основного автора песен альбома, за “антикварное мышление, столь необходимое в нынешние трудные времена”. — *Jovanovic R. God Save The Kinks. A Biography*. London, 2013, p. 148.

²⁰ *Фу Манчу* — литературный персонаж, созданный английским писателем Саксом Ромером. Как Мориарти и Дракула, Фу Манчу является известным персонажем в британской популярной культуре.

²¹ *Miller A. The Kinks Are the Village Green Preservation Society*. London, 2003, p. 48.

²² *Faulk B.J.* Op. cit., p. 48.

²³ Эта мысль неоднократно подчеркивалась музыкантами в интервью, когда они высказывались против сноса старых викторианских таунхаусов и постройки новых офисных зданий. — *Davies D. Kink, An Autobiography*. London, 1996, p. 107.

²⁴ *Jovanovic R.* Op. cit., p. 149.

Макколл и Пегги Сигер, пионеров фолк-возрождения 1950-х, стремившихся сохранить старые традиции британской народной музыки²⁵. Поэтому ностальгические вербальные и аудиальные образы национального прошлого, представленные “The Kinks”, оказались особенно актуальными и востребованными национальной аудиторией.

Ориентируясь на традицию мюзик-холла, “The Kinks” устраивали театрализованные выступления, представляя слушателям скорее пьесу, разыгранную на сцене, нежели концерт²⁶. Группа приглашала сессионных музыкантов для игры на духовых инструментах, тем самым добавляя в звучание песен еще большую театральность²⁷. Нередко эти выступления сопровождались рассуждениями музыкантов о британской истории, ее былом величии по сравнению с современным статусом страны²⁸. В рамках концертных выступлений музыканты критиковали внутреннюю и внешнюю политику Великобритании, в ностальгическом ключе отсылая слушателей к предыдущим эпохам.

Вышедший в октябре 1969 г. второй концептуальный альбом “Arthur or the Decline and Fall of the British Empire” (“Артур, или Упадок и падение Британской империи”)²⁹ продолжил тематику критического комментария текущего состояния британского общества, начатую в предыдущем альбоме, но в еще более резких и циничных выражениях. Концепция альбома состояла в презентации повествования о ветеране Второй мировой войны Артуре Моргане, который вместе с женой Розой эмигрировал из Англии в Австралию. Артур рассказывает сыну о лучшей жизни в Австралии, и в его рассказе слышатся горькая ирония по поводу порядков в современной Англии, критика ее социальных, экономических и политических проблем (в частности, отношений с США в связи с Вьетнамской войной). Альбом изобилует отсылками к сюжетам прошлого: в песне “Some Mother’s Son” (“Некоторый сын матери”) главный персонаж находится в траншеях Второй мировой, а в песне “Mr. Churchill Says” (“Мистер Черчилль говорит”) Рэй Дэвис цитирует отрывки из широко известных военных речей У. Черчилля: “We shall fight on the beaches” (“Мы будем сражаться на пляжах”), “This was their finest hour” (“Их звездный час”), “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”).

Заглавный сингл³⁰ и первая песня альбома “Victoria” (“Виктория”)³¹ в задорной, но вместе с тем ностальгической манере повествовали о временах викторианской Англии: “Long ago life was clean / ... / Croquet lawns, village greens. / Victoria was my queen” (“Давным-давно жизнь была чище / ... / Лужайки для крокета, зелень усадеб. / Виктория была моей королевой”). С одной стороны, музыканты иронизировали по поводу внутренней политики королевы Виктории, с другой – стремились подчеркнуть величие Британской империи того времени: “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” (“От Канады до Индии, / От Австралии до Корнуолла, / От Сингапура до Гонконга, / От Запада до Востока, / От богатей до бедняков, / Виктория любила их всех. / Виктория, Виктория, Виктория, Виктория”).

²⁵ Savage J. The Kinks – The Official Biography. London, 1984, p. 108.

²⁶ См., например, промо-ролик песни “Wonderboy” (“Чудо-мальчик”), вышедшей в поддержку альбома для передачи “Top of the Pops” (“Вершина популярности”) в 1968 г. – The Kinks. A Kink is a Kink. DVD, cop 2008.

²⁷ The Kinks. The Kinks Live Kronology. DVD, cop 2009.

²⁸ The Kinks. You Really Got Me – The Story Of The Kinks. DVD, cop 2007.

²⁹ Альбом получил положительные оценки как в Англии (журналы “New Musical Express”, “Disc & Music Echo”, еженедельник “Melody Maker”), так и в США (журналы “Fusion”, “The Village Voice” и “Rolling Stone”). – Jovanovic R. Op. cit., p. 153–154.

³⁰ Сингл – технический термин, обозначающий формат выпуска музыки. Сингл предполагает издание 1–2 песен, в то время как альбомный формат рассчитан на выпуск 10–15 песен.

³¹ Сингл занял 33-е место в британских чартах. – The Official Charts Company, 2014. – <http://www.officialcharts.com/archive/music/>.

В нескольких интервью Рэй Дэвис говорил о том, что источником художественного и тематического содержания альбома стала британская действительность и общие ностальгические настроения в обществе³². Примечательно, что музыканты в своих попытках обратиться к сюжетам национальной истории действовали в унисон с официальными британскими СМИ. Историк Р. Коллс пишет, что переориентация BBC на трансляцию типичных и легко узнаваемых сюжетов британской истории и культуры с целью ограничения количества американской музыки в радио- и телеэфирах являлась одной из главных задач британского телевидения конца 1960-х годов³³.

Таким образом, апелляция к периоду политического расцвета Британии стала способом осмысления глобальных изменений, произошедших со страной в послевоенный период. “The Kinks” не случайно избрали точкой отсчета эпоху королевы Виктории. Именно в викторианский период в британской культуре появился и приобрел популярность мюзик-холл и расцвела народная культура. Они сумели возродить устаревший стиль мюзик-холла и на общем фоне интереса к музыкальным жанрам прошлого снова сделали актуальной британскую музыкальную традицию. Тем самым музыканты группы решили важную задачу — через исторические образы громко заявить о недовольстве современным положением Великобритании и утрате страной политического, экономического и культурного величия.

КРИТИКА БРИТАНСКОГО ИМПЕРСКОГО ПРОШЛОГО В 1970-е годы

Культурная жизнь Великобритании в 1970-е годы в значительной степени коррелировала с другими сферами социальной и политической жизни, а многие культурные явления и акции были массовым критическим высказыванием по поводу актуальных проблем страны. Исследователь культуры Дж. Сэведж указывает на то, что послевоенная перестановка сил, лишившая Великобританию экономической и политической мощи и стратегически сделавшая ее зависимой от США, стала наиболее очевидной в середине 1970-х годов. Эта тема превратилась в одну из самых обсуждаемых в массовой культуре³⁴. Не менее острым для Великобритании оказался и вопрос об иммиграции, активно дискутируемый еще со времен речи “Реки крови” консерватора Э. Пауэлла в 1968 г. Как указывает историк Г. Шафер³⁵, проблема иммиграции, связанная с увеличением переселенцев из Уганды, Малави и других африканских стран, Индии и Пакистана, к середине 1970-х годов позиционировалась как нарастающий расовый конфликт не только “Британским национальным фронтом”³⁶, но и национальными медиа (радио и телевидение BBC).

Движение британского панка, оформившееся к 1976 г. и активно просуществовавшее до 1980 г., во многом было связано с вопросами социальной нестабильности, возрастающей безработицы, экономическим кризисом, а также проблемой расизма. Ультрасовременное содержание панк-высказывания было направлено на критику социальной, политической, экономической и культурной жизни британского общества второй половины 1970-х годов. Способы выражения, избранные панк-движением, агрессивные и часто шокирующие, подчеркивали общую утрату британским обществом чувства социальной уверенности, отчуждение, упадок городов и городской прими-

³² *Davies R. The Kinks Ray Davies Talks* (interviewer Jonathan Cott). — Rolling Stone, 1969, November, 10. — <http://www.kindakinks.net/misc/articles/rs69.html>.

³³ *Colls R. Op. cit.*, p. 302–304.

³⁴ *Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London, 1991, p. 108.

³⁵ *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.

³⁶ “Британский национальный фронт” — радикально-националистическая политическая партия, основанная в 1967 г. и получившая наибольшую поддержку в середине 1970-х. Активно использовала недовольство притоком иммигрантов в избирательной гонке 1976 г. на выборах в Совет Большого Лондона.

тивизм, личностное переживание одиночества и тотальный пессимизм. Панк-группа “The Clash”, ставшая одним из лидеров панк-движения³⁷, как и другие ее коллеги “по цеху”, сосредоточилась на жесткой критике социальной обстановки в Англии, на расовых проблемах, вопросах миграции и новой политики в отношении бывших колоний.

Размышляя над современными проблемами, музыканты “The Clash” одними из первых в панк-движении обратились к историческим сюжетам, прежде всего из истории Великобритании и ее бывших колоний. В целом репрезентация этих образов демонстрировала колониальное угнетение, борьбу за независимость и права молодых национальных государств, возникших после распада Британской империи, а также агрессию и империалистические устремления мировых держав, главным образом Великобритании и США. Образы складывались из прямых или опосредованных отсылок к тем или иным событиям в текстах песен и музыкальных аллюзий.

К середине 1970-х годов на волне подъема борьбы за независимость бывших колоний³⁸ иммигранты, проживавшие в Великобритании, начали заявлять о своих правах. Так, в 1976 г. традиционный Ноттинг-Хилльский карнавал³⁹, проходивший в Лондоне с 1958 г., сопровождался митингами и шествием с лозунгами против расового неравенства. Джо Страммер, вокалист группы “The Clash”, принимавшей участие в демонстрациях, описывал эти события как первое в Англии массовое проявление недовольства “цветных” кварталов ущемлением их прав⁴⁰. Как отмечает исследователь культуры Б. Коган, “музыкальным сопровождением” карнавала были “угрожающий тяжелый бит и воинственные тексты регги”⁴¹, рассказывающие о политической и социальной обстановке в бывших колониях. Беженцы, проживавшие в трущобах Ноттинг-Хилла, испытывали особенно сильные притеснения со стороны лондонской полиции. В результате традиционный карнавал патрулировался не 200, как прежде, а 1600 полицейскими, что вызвало гнев участников празднования и привело к двухдневным ожесточенным столкновениям⁴². Участие в демонстрациях в Ноттинг-Хилл, по замечанию лидера “The Clash” Джо Страммера, стало отправной точкой политизации группы⁴³. Так, песня “White Riot” (“Белый бунт”)⁴⁴ из

³⁷ В музыкальной прессе группу характеризовали как второе по величине панк-явление после группы “Sex Pistols”. – *Sounds*, 1.1.1977, p. 8–9.

³⁸ Следует отметить, что в 1974 г. 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 восстания, что вызвало массовую одобрительную реакцию среди иммигрантских сообществ в Великобритании.

³⁹ В районе Ноттинг-Хилл еще с конца 1950-х годов с принятием “Закона о британском гражданстве” (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. The Clash. The Only Band that Mattered*. Lanham – Boulder – New York – London, 2015, p. 9. Принятые в 1962 г. Акт об иммиграции из стран Содружества и в 1968 г. поправки к Акту, ужесточающие условия получения гражданства, существенно ограничивали въезд в Англию жителям бывших колоний и доминионов, разрешая его лишь высококвалифицированным мигрантам. Для селившихся в трущобах иммигрантов карнавал стал своего рода способом самовыражения. На нем обычно исполнялась традиционная музыка и продавалась национальная еда. – *Whitehead Ph. The Writing on the Wall. Britain in the Seventies*. London, 1985, p. 221–223.

⁴⁰ *Savage J. England's Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras – the Essential Companion to “England's Dreaming”, the Seminal History of Punk*. London – New York, 2009, p. 264.

⁴¹ *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. 38.

⁴² *Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, p. 233–234.

⁴³ Интервью с музыкантами “The Clash”. – *Westway to the World*. DVD, cop 2000.

⁴⁴ Сингл “White Riot”, несмотря на то, что он не получил достаточной радиоротации из-за своего политического подтекста, все же вошел в Топ-40 лучших песен первой недели апреля 1977 г. – *Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, p. 330.

дебютного одноименного альбома “The Clash” (1977 г.), написанная после беспорядков⁴⁵, представляла собой острый критический комментарий к бесправному положению ямайских, африканских и азиатских иммигрантов в Англии и выражала поддержку их борьбы за признание своих прав. Отсылая к демонстрациям в Ноттинг-Хилле, начавшимся с того, что один из протестующих бросил кирпич в полицейских, музыканты критиковали герметичное британское общество, остававшееся глухим к положению мигрантов: “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 чернокожего населения много проблем, но они не торопятся бросить кирпич. / Белые люди идут в школу, где их учат, как быть толстыми”).

Отдельно следует отметить музыкальную стилистику “The Clash”. После гастролей в поддержку своего дебютного альбома осенью 1977 г. вокалист Джо Страммер и гитарист Мик Джонс отправились на революционную Ямайку. Там, сотрудничая с местными музыкантами, они готовили материал для второго альбома⁴⁶. Освоение традиции ямайского регги стало принципиальным новшеством в дальнейшем творчестве музыкантов. Они изменили ритм с ускоренного на синкопированный “раскачанный”; расширили состав музыкальных инструментов, включив в него духовые и клавишные; изменили структуру песен, добавив в стандартную куплетно-припевную схему музыкальные вступления и проигрыши между куплетами; начали использовать технику речитативного чтения⁴⁷. По словам Б. Когана, для британского панк-движения регги явился музыкой притесняемых и угнетенных, прежде всего ямайских и африканских иммигрантов⁴⁸. Перерабатывая культурную традицию народов бывших британских колоний, музыканты “The Clash” словно бы переосмысливали собственную историю. Более того, они всячески стремились показать богатство этой культурной традиции и тот урон, который ей нанесли колонизаторы-англичане.

Одновременно музыканты обращались к наиболее драматичным сюжетам английской и мировой истории в качестве иллюстрации к современной ситуации в Великобритании и в мире. Так, в песне “The Card Cheat” (“Карточный шулер”) из альбома “London Calling” (“Лондон зовет”)⁴⁹ (1979 г.) содержались отсылки к Столетней и Крымской войнам, выражавшие тематику отчужденности и демонстрировавшие нежелание подчиняться властям, 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 Крыма / С пикой и мушкетом и римским копьём / Для всех людей, которые стояли без страха / На службе у короля”).

Второй составляющей альбома “London Calling” было обращение к специальным национальным сюжетам, представленным через конкретные культурные реалии. Так, в песнях “The Guns of Brixton” (“Пистолеты Брикстона”⁵⁰) и “Rudie Can’t Fail” (“Руди не может потерпеть неудачу”), где рассказ ведется от лица молодых представителей иммигрантских сообществ в Великобритании, звучали схожие темы – давления, чувства виктимизации, обиды и злобы, ограничений. Важным новшеством было включение определенных слов и терминов в тексты песен и во время концертных выступлений.

⁴⁵ The Clash. Ed. by J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. London, 2008, p. 105.

⁴⁶ Salewicz C. Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer. London, 2006, p. 202.

⁴⁷ См., например: Westway to the World. DVD, cop 2000.

⁴⁸ Cogan B.A. Op. cit., p. 36.

⁴⁹ Альбом занял 9-ю строчку в “UK Chart” (“Хит-парад Великобритании”) и характеризуется музыкальными журналистами как один из лучших не только в истории группы “The Clash”, но и мировой популярной музыки. – The Clash, p. 236.

⁵⁰ Брикстон – район на юге Лондона, в котором проживает большая африканская диаспора и переселенцы из Карибского бассейна. В середине 1970-х годов в этом районе состоялось несколько крупных столкновений между мигрантами и полицией.

Исследователь культуры Ш. Эган обращает внимание на то, что слово “rudie” или “rude boy” (“грубиян”), использованное в песне “Rudie Can’t Fail”, в 1960-е годы было сленговым обозначением грубых, невоспитанных молодых людей на Ямайке, выходцев из сельской местности, переехавших в город⁵¹. Песни о “rudie” (“rudie-songs”) служили своего рода социальным комментарием и наставлением для молодого поколения Ямайки⁵². Обращение к подобной терминологии было ориентировано как на иммигрантскую аудиторию Великобритании, так и на жителей бывших колоний, демонстрируя поддержку их борьбы за права и независимость.

Музыканты группы неоднократно подчеркивали в интервью⁵³, что актуальные политические, экономические, социальные, идеологические проблемы являются итогом империалистической политики мировых держав прошлого (в первую очередь, разговор шел о Великобритании). Так, следующий альбом группы “Sandinista!” (“Сандинисты!”, 1980 г.)⁵⁴ был в большей степени сфокусирован на сюжетах различных национальных историй, объединяя их общей темой борьбы за права и независимость новых стран от влияния Великобритании и США. Важное место в альбоме заняла тема имперского прошлого Великобритании, которая была выбрана, чтобы показать плачевные последствия британской политики. Так, в песне “The Leader” (“Лидер”) рисовался собирательный образ хладнокровного диктатора, подавляющего волю своих подчиненных. Обращаясь к сюжету Второй англо-бурской войны 1899–1902 гг., закончившейся победой Британской империи над бурскими республиками в Африке, музыканты демонстрировали ее алчность и насилие над захваченными народами. В песне “Kingston Advice” (“Рекомендации Кингстона”) изображались устрашающие картины современной Ямайки, пострадавшей от колониальной политики Великобритании, но продолжающей борьбу за права и независимость.

Песня “Something About England” (“Кое-что об Англии”) стала музыкальной отсылкой к британскому мюзик-холлу и популярным в массовой культуре мелодиям викторианской и эдвардианской Англии. Как и рассмотренная выше группа “The Kinks”, “The Clash” использовала традицию мюзик-холла для того, чтобы подчеркнуть ориентированность текста песни именно на национальную аудиторию. Однако если “The Kinks” стремились показать богатство британской культурной традиции, то “The Clash” демонстрировали ее снобизм и вычурность. Содержание песни – это критика современных политиков и простых британцев, обвиняющих иммигрантов в социальных болезнях общества, подкрепленная едкими замечаниями насчет 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” (“Они говорят, что иммигранты крадут колпаки / У уважаемого джентльмена. / Они говорят, что были бы вино и розы, / Если бы Англия была только для англичан”).

На уровне производства и презентации материала также имелись отсылки к конкретным историческим сюжетам, прежде всего ко Второй мировой войне как наиболее узнаваемой в массовой культуре иллюстрации агрессии, жестокости и империалистических претензий разных государств. Так, во время записи альбома “Sandinista!”, как указывали музыканты⁵⁵, они использовали отрывки из военных хроник воздушных боев периода Второй мировой и классических военных фильмов, которые они одолжили в Имперском военном музее в Лондоне, главным образом фильмов об

⁵¹ Egan S. Op. cit., p. 114.

⁵² Gray M. Route 19 Revisited. The Clash and London Calling. London, 2009, p. 218–219.

⁵³ См. интервью с музыкантами группы: New Musical Express, July 15, 1978; Savage J. England’s Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras, p. 261.

⁵⁴ Альбом вышел в декабре 1980 г. и занял 19-е место в национальном чарте. – The Clash, p. 280. Название альбома отсылало к Сандинистскому фронту национального освобождения, свергнувшему в 1979 г. диктаторский режим Анастасио Сомосы в Никарагуа.

⁵⁵ Salewicz C. Op. cit., p. 308.

авиасражениях “Battle of Britain” (“Битва за Англию”) 1969 г. и “Tora! Tora! Tora!” (“Тора! Тора! Тора!”) 1970 г. Лидер группы Джо Страммер отмечал, что его увлечение чтением мемуаров участников Второй мировой войны стало источником для понимания современных реалий, а также помогло создать на сцене исторически достоверные образы⁵⁶. Так, в качестве видеоряда во время гастролей группы по Англии в 1978 г. использовались кадры немецких бомбардировок периода Второй мировой войны и фотографии военных столкновений в Северной Ирландии начала 1970-х годов⁵⁷. Сценические образы самих музыкантов соответствовали агрессивной военной тематике: к примеру, бас-гитарист группы Пол Симонон был одет в грубую, стилизованную военную форму времен Второй мировой⁵⁸.

Музыкальное высказывание “The Clash”, в целом более сложное и разнообразное, чем у других британских панк-рок групп, в основе своей содержало протест против социальных проблем и политического “застоя” Великобритании 1970-х. Ориентация на музыкальные традиции бывших британских колоний, прежде всего регги, и их популяризация наряду с обращением к злободневным расовым и социальным проблемам и активной общественной и политической позицией музыкантов резонировали с настроениями многих социальных слоев британского общества.

Однако группа имела огромный успех у молодежной, протестной аудитории. На фоне усилившихся антииммигрантских настроений в Великобритании в апреле 1978 г. при поддержке группы “The Clash” и общественной организации “Антинацистская лига” в Лондоне был проведен масштабный фестиваль “Rock Against Racism” (“Рок против расизма”)⁵⁹ под лозунгом “Регги, соул, рок-н-ролл, джаз, фанк и панк – это наша музыка”. Одной из основных целей участия группы в фестивале, по словам самих музыкантов⁶⁰, стало привлечение внимания прессы к борьбе с режимом сегрегации в бывшей британской колонии Зимбабве.

Обыгрывание сюжетов, прежде всего из имперского прошлого, ориентация на историю бывших колоний и освещение современных проблем иммигрантов, живущих в Англии – все это работало на развенчание образа величия Великобритании как имперского государства. Именно этот период британской истории представлялся и демонстрировался музыкантами “The Clash” как антигуманный и ошибочный, к искоренению последствий которого активно призывали сами музыканты.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО В 1980-е годы

В истории британской популярной музыки 1980-х годов исследователи традиционно выделяют музыкальное движение, получившее название “Новая волна британского хеви-метала”⁶¹ и охватившее центральный, северный и северо-западный индустриальные регионы Англии (так называемые Мидлэндс). Хеви-метал оказался чрезвычайно популярным среди британской молодежи, главным образом рабочей. Его

⁵⁶ Ibid., p. 309.

⁵⁷ Фотографии концертных выступлений см. The Clash, p. 199; записи выступлений см. Westway to the World. DVD, cop 2000.

⁵⁸ Фотографии концертных выступлений см. Salewicz C. Op. cit., p. 222.

⁵⁹ Лето 1978 г. было ознаменовано серией антирасистских фестивалей и карнавалов, прошедших по всей стране и собравших, по данным журналиста Д. Виджери, более 400 тыс. человек. – Widgery D. Beating Time. Riot’n’Race’n’Rock’n’Roll. London, 1986, p. 91.

⁶⁰ 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.

⁶¹ Первую большую статью о “Новой волне британского хеви-метала” в прессе см. Revendale I. Nuked by the NENWOBM. – Sounds, July 5, 1980, p. 50. О данном культурном музыкальном движении см.: Heavy Metal Music in Britain. Ed. by B. Gerd. Farnham, 2009; Cope A.L. Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music. Farnham, 2010; Weinstein D. Heavy Metal: The Music and Its Culture. Boston, 2000.

появление совпало с приходом на пост премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер в мае 1979 г. Экономическая и социальная политика нового кабинета по стабилизации кризиса в стране привела к резкому повышению безработицы в начале 1980-х годов. В целях экономии бюджета правительство сократило финансирование социальных услуг. На фоне острого социального кризиса, пик которого пришелся на 1984 г., оно приняло несколько Актов о занятости (1980, 1982 и 1984 гг.), в результате чего значительно осложнилась деятельность профсоюзов. Правительственные атаки на профсоюзы, особенно в промышленных регионах Англии, вызвали серию забастовок, протестов и маршей рабочих и безработных⁶². Как отмечает музыковед Р. Уолзер, звуковым сопровождением этих акций был преимущественно хеви-метал, а тексты песен “полностью соотносились с особенностями того исторического периода”⁶³. Ярким представителем направления хеви-метал была группа “Iron Maiden”.

Группа сразу же завоевала популярность в Мидлэндсе⁶⁴. На начальном этапе музыканты нередко обращались к актуальным политическим и социальным проблемам, критикуя правительство Тэтчер. Вместе с тем одной из характерных черт их художественного языка было обращение к подчеркнuto английским темам, а песни содержали множество отсылок к различным сюжетам британской истории и культурной традиции: литературе, кинематографу, другим музыкальным жанрам. Не менее важными были и визуальные репрезентации: символом, своего рода талисманом группы, украсившим все обложки альбомов, концертные плакаты и сценическое пространство, стал монстр Эдди, созданный британским иллюстратором Дерекком Риггсом. На обложках альбомов Эдди часто предстал в образах персонажей различных эпох. Очень скоро “Iron Maiden” добились популярности не только в Великобритании, но и в мире.

Первые работы группы вместе с темами отчужденности, одиночества, власти и силы содержали также и открытую критику текущей политики британского правительства. Так, на обложке дебютного сингла “Sanctuary” (“Святылище”) (май 1980 г.) был изображен монстр Эдди, склонившийся над телом Маргарет Тэтчер с ножом в руке. Хотя на цензурной версии обложки и постеров глаза жертвы были закрыты черной полоской, официальная британская пресса обвинила группу в пропаганде насилия⁶⁵. Через несколько дней после выхода песни “The Daily Mirror” опубликовала первоначальную версию обложки без черной полоски с подписью “Это убийство! Рокерами совершено нападение на Мэгги”⁶⁶, после чего началась кампания по запрету трансляции песни на британском радио.

В следующем сингле “Women in Uniform” (“Женщины в униформе”) (октябрь 1980 г.) музыканты вновь критиковали британское правительство. На обложке была изображена Маргарет Тэтчер с пистолетом, выслеживающая Эдди во время прогулки по Лондону⁶⁷. Сама песня стала невероятно популярной, и музыканты даже

⁶² Следует отметить, что даже в музыкальной прессе, в британских газетах “Sounds” и “Melody Maker”, активно освещались забастовки в промышленных регионах. Так, в сентябре 1980 г. “Sounds” наряду с материалами о Новой волне британского хеви-метала опубликовала серию статей о простых рабочих из Мидлэндса (Ливерпуля и Шеффилда, в частности), рассказавших в интервью о своем бедственном положении. См. *Sutcliffe Ph. Wasted Youth*. – Sounds, September 6, 1980.

⁶³ *Walser R. Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover (NH), 1993, p. 162.

⁶⁴ Достаточно обратить внимание на график концертных выступлений группы. С 21 по 30 ноября 1980 г. музыканты сыграли 10 концертов в Лидсе, Ньюкасле, Бирмингеме, Дерби, Манчестере, Шеффилде и других городах. – Sounds, 15.XI.1980, p. 45.

⁶⁵ *Wall M. Run to the Hills. An Authorised Biography*. London, 2001, p. 148–149.

⁶⁶ *Daniels N. Killers: The Origins of Iron Maiden 1975–1983*. London, 2014, p. 65.

⁶⁷ Эта же тематика обыгрывалась и в проморолике песни, транслировавшейся на британском телевидении. – Iron Maiden. 12 Wasted Years. DVD, cop 1987.

сыграли ее на британском телевидении в передаче “Top of the Pops” (“Вершина популярности”)⁶⁸. Оба сингла высмеивали Тэтчер за ее ревностный морализм. По словам менеджера группы Рода Смоллвуда, подобные критические комментарии совпадали с настроениями рабочей молодежи, т.е. с непосредственной аудиторией группы. Несмотря на то, что в 1981 г. Тэтчер лично встретила с музыкантами и официально заявила об их прощении⁶⁹, на инцидент с запретом трансляции песен группы не раз ссылались активисты в ходе протестов против правительственной кампании по притеснению движения профсоюзов⁷⁰.

Тематика творчества и стиль группы значительно изменились после смены вокалиста и выхода альбома “The Number of the Beast” (“Число зверя”) (1982 г.)⁷¹. Выпускник лондонского Колледжа королевы Марии по специальности “история”, Брюс Дикинсон привнес в репертуар группы большую ориентацию на исторические сюжеты, сделав концертные выступления более разнообразными и театрално-зрелищными⁷². По-прежнему звучали темы отчужденности, власти и силы, но одним из ключевых приемов стало использование национальной истории и мифологии.

В основу сюжетов легли страницы военной истории. Тексты песен часто посвящались конкретным героическим событиям либо персонажам, музыкальная форма была подчеркнута эпической и величественной, а сценические образы музыкантов выстраивались с помощью стилизованных исторических элементов — костюмов, декораций или видеосопровождения. Так, песня “The Trooper” (“Кавалерист”) из альбома “Piece of Mind” (“Частица Разума”) (1983 г.)⁷³ была посвящена сражениям Крымской войны 1853–1856 гг. События интерпретировались с точки зрения атакуемых, демонстрируя их героизм и самоотверженность: “The horse he sweats, with fear we break to run. / The mighty roar of the Russian guns. / And as we race towards the human wall, / The screams of pain as my comrades fall” (“Лошадь, из которой выжимает он соки все, в страхе, рвемся в атаку мы. / Могучий грохот орудий русских. / И пока мчимся мы к стене человеческой, / Крики от боли раздаются, в то время как товарищи мои гибнут”). Песня была сделана в темпе галопа, что, по словам бас-гитариста и автора музыки Стива Харриса, должно было воссоздать ощущение “несущихся галопом лошадей при наступлении”⁷⁴.

В качестве видеоряда на концертах использовалась нарезка черно-белых кадров из художественных и документальных фильмов с изображением стремительной атаки кавалерии, жестоко расправляющейся с врагами⁷⁵. Песня была выпущена также в качестве сингла в 1983 г.; на обложке традиционно изображался Эдди, на сей раз в форме солдата британской армии, который мчался по полю битвы с британским флагом в руке. На сцене же британским флагом на фоне пушек и редутов размахивал вокалист Брюс Дикинсон, одетый в солдатскую форму тех времен⁷⁶. Песня “The Trooper” стала одним из главных театрализованных номеров группы.

Как и в двух рассмотренных ранее примерах, отдельное место в творчестве “Iron Maiden” заняли отсылки к событиям Второй мировой войны, а точнее — к воздушным сражениям над Британией. В альбом “Powerslave” (“Раб могущества”), вышедший в 1984 г. и занявший 2-е место в “UK Albums Chart” (“Хит-парад альбомов

⁶⁸ Bushell G., Halfin R. Running Free. The Official Story of Iron Maiden. London, 1984, p. 72.

⁶⁹ См. Sounds, 6.IX.1980, p. 5.

⁷⁰ Wall M. Op. cit., p. 178–179.

⁷¹ Альбом занял 1-е место в “UK Charts” (“Хит-парад Великобритании”) в первую же неделю релиза. См. Shooman J. Bruce Dickinson: Flashing with Iron Maiden and Solo. Church Stretton, 2007, p. 86.

⁷² Ibid., p. 18.

⁷³ Альбом занял 3-е место в национальном музыкальном чарте. — Shooman J. Op. cit., p. 93.

⁷⁴ Cerullo J., Donato R., Capece A. Iron Maiden. Miami (FL), 1994, p. 163.

⁷⁵ Bashe P. Heavy Metal Thunder: The Music, Its History, Its Heroes. London — New York — Sydney — Cologne, 1985, p. 150.

⁷⁶ См. Iron Maiden. 12 Wasted Years. DVD, cop 1987.

Великобритании”)⁷⁷, вошла песня “Aces High” (“Асы в небе”) – воздушная битва с точки зрения военного пилота, от сигнала сирены, возвестившей о начале воздушной атаки, до конца сражения. На обложке сингла “Aces High” (1984 г.) был дан крупный план монстра Эдди в форме британского летчика за штурвалом самолета. В рамках живых выступлений группы песня заняла особое место.

Так, концерт в “Long Beach Arena” (Лос-Анджелес) в 1984 г. начался именно с песни “Aces High”. Ей предшествовала трансляция речи Черчилля в Палате общин 4 июня 1940 г.: “We shall fight on the beaches” (“Мы будем сражаться на пляжах”)⁷⁸. Официальный видеоролик песни⁷⁹ состоял из записи концерта группы в Варшаве в 1984 г., а также значительного количества документальных кадров воздушных сражений времен Второй мировой, в особенности с участием немецких и британских самолетов, записей речей Черчилля в парламенте и отрывков из других пропагандистских роликов, транслировавшихся в Великобритании в военные годы. На концертах в перерывах между песнями Брюс Дикинсон рассказывал о различных фактах из британской истории, о королеве Виктории, Британской империи, Черчилле и других исторических личностях. По словам исследователя культуры Г. Байера, “легендарная речь Черчилля, включая памятную фразу “We shall defend our island whatever the cost may be” (“Мы будем защищать наш остров любой ценой”), стала частью британского национального мифа”⁸⁰. Рассказы о героях британской истории – как исторических, так и мифических – в итоге сильно повлияли на формирование образа группы.

Обращение к знаковым и героическим сюжетам национальной истории оказалось широко востребовано не только британской публикой, но и публикой других стран. В 1984 г. группа “Iron Maiden” отправилась в масштабное мировое турне, приуроченное к выходу альбома “Powerslave”. На одной сцене, декорированной под древнеегипетскую пирамиду, музыканты разыгрывали театрализованные представления на различные исторические сюжеты: от трагической гибели фараонов до Карибского кризиса. После Фолклендской войны, на волне роста патриотизма, 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. В 1984 г. музыкальный еженедельник “Sounds” назвал группу одной из знаковых рок-групп современности, призывающих к ревизии истории и демонстрирующих “умный взгляд на национальную культуру и историю”⁸¹. Несмотря на продолжавшуюся критику социальной политики правительства Тэтчер, репрезентация национальной истории в героическом ключе стала своеобразным способом рефлексии в культуре.

Следует также отметить активное обращение музыкантов к мифологическим и литературным сюжетам. Подобная метафоризация социальных сил и власти в творчестве “Iron Maiden” предоставляла возможность рассказывать о проблемах современности. Исследователь популярной музыки Р. Мур назвал этот прием “выражением бессилия людей перед лицом социально-экономических сил” и поиском выхода из сложившейся ситуации⁸². С одной стороны, мифология позволяла музыкантам получить больше источников для репрезентации образов национальной истории; с другой – сама структура мифологического нарратива еще более героизировала прошлое. Так, песня “Invaders” (“Захватчики”) из альбома “The Number Of The Beast” была

⁷⁷ Shooman J. Op. cit., p. 101.

⁷⁸ См. Iron Maiden. Live After Death. DVD, cop 1985.

⁷⁹ См. Iron Maiden. Behind the Iron Curtain. DVD, cop 1985.

⁸⁰ Bayer G. Rocking the Nation: One Global Audience, One Flag? – Heavy Metal Music in Britain. Ed. by B. Gerd. Farnham, 2009, p. 187.

⁸¹ Millar R. Power to the People. – Sounds, 15.IX.1984, p. 27.

⁸² Moore R.M. The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal. Farnham, 2009, p. 148.

посвящена мифическому сражению жителей Британских островов с викингами, представленному 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 / Call to arms defend yourselves get ready to stand and fight for your lives. / Judgement day has come around so be prepared don’t run stand your ground They’re coming in from the sea! / They’ve come the enemy!” (“Ладьи были замечены, как доказательство того, что война началась. / Много скандинавских бойцов, их мечи и щиты, все блестело на солнце. / К оружию, защищайтесь, будьте готовы подняться и сражаться за свои жизни / Судный день пришел, так что будьте готовы, не убегайте, не сдавайте позиций / Они приходят с моря! / Они наши враги!”).

Повествование шло от лица саксов, подвергшихся нападению, содержало призыв к защите своих земель и демонстрировало силу и стойкость. Тема защиты земель и чести страны стала одной из ключевых в творчестве группы. Обращение к мифологическим и литературным героям, широко известным национальной аудитории, еще больше сконцентрировало внимание музыкантов на репрезентации различных версий великого прошлого Британии и ее культурного наследия.

Тематикой песен, звуком, визуальными репрезентациями, отсылающими к историческим сюжетам и мифологическому эпосу, “Iron Maiden” и другие хеви-метал группы (“Saxon”, “Diamond Head”, “Samson”, “Judas Priest”) создавали “героическую историю” – пространство чего-то великого и выдающегося. Не предлагая вызывающих политических высказываний с готовыми ответами, творчество “Iron Maiden” служило мощной эмоциональной разрядкой, порождавшей у поклонников впечатление, что “героическое” может звучать и ощущаться и в реальном, современном мире. Частично являясь эскапистской фантазией, британский хеви-метал, не предлагал способов решения реальных проблем, он был лишь творческим исследованием реальности и ее трудностей, вырабатывая особое понимание противоречий и напряженности настоящего. Такой подход оказался чрезвычайно актуальным для британской рабочей молодежи 1980-х. Образы героического прошлого Англии стали для национальной аудитории своего рода поддержкой.

Исторические отсылки, по-видимому, использовались музыкантами и для того, чтобы придать своему творчеству историческую значимость и важность. Но так или иначе представленная в героическом ключе национальная история повлияла на культурное самоопределение Великобритании 1980-х. Ревностная и патетичная демонстрация своей “английскости” музыкантами “Iron Maiden”, как и другими группами “Новой волны британского хеви-метала”, например “Diamond Head” или “Saxon”, через обращение к британской истории и культурному прошлому способствовала распространению интереса к британской культуре со стороны мирового сообщества.

* * *

В британской популярной музыке 1960–1980-х годов прошлое часто становилось практически центральным понятием, а различные режимы восприятия и форматы работы с ним определялись отношением музыкантов к культурной традиции и истории в целом. Репрезентации прошлого в музыкальной культуре “работали” в тесной связи с другими культурными формами, показывая сложность феномена массовой культуры. Однако сами исторические образы в популярной музыке устроены несколько сложнее, чем в других культурных формах. Они состоят из вербальных, аудиальных и визуальных отсылок к разным сюжетам и источникам. Музыканты могли использовать как описания конкретных исторических событий или персоналий, широко известных литературных или мифологических героев в текстах песен, так и разные музыкальные традиции (мюзик-холл или регги) и визуализацию истории на сцене (стилизованные костюмы и атрибутику).

В тех социальных, политических и экономических условиях, в которых находилась Великобритания в 1960–1980-е годы, возникла необходимость выработки понимания современности и нового статуса самой страны на уровне массовой культуры, и популярной музыки в частности. Примечательно, что одним из основных ресурсов творческого осмысления текущих событий стала национальная история. Однако от десятилетия к десятилетию ее восприятие трансформировалось. Если в 1960-е годы наблюдалось ностальгическое обращение к периоду викторианской Англии, связанному с расцветом Британской империи, то в 1970-е оно сменилось жесткой критикой практически того же периода, а для 1980-х была характерна героизация британского прошлого, преимущественно его военной истории. Подобная трансформация имеет объяснение. 1960-е годы стали временем утраты Великобританией статуса бывшей империи и потери ее влияния на международной арене. После столкновения с последствиями распада империи, на фоне экономического и социального кризиса, дополненного миграционными проблемами, ревизия имперского прошлого в 1970-е была неизбежной. Усиление экономического кризиса и социальное напряжение в 1980-е годы, связанное с жесткой политикой правительства Тэтчер, на уровне массовой культуры вновь породило практику героизации национального прошлого Великобритании.

Обращение к историческим сюжетам в британской музыкальной культуре является одним из ключевых элементов и сегодня. Прошлое продолжает активно задействоваться музыкантами, демонстрируя важность подобного компонента для британцев.