

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ИНСТИТУТ ЖУРНАЛИСТИКИ И ЛИТЕРАТУРНОГО
ТВОРЧЕСТВА**

**Дипломная работа
студента VI курса очно-заочного отделения
специализации периодическая печать
ВАСИЛЬЕВА Д.В..**

**ИНДАСТРИАЛ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ГРУПП 1980-1990 гг.**

Руководитель Летов С.Ф.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ | 4 |
| | |
| 1.КУЛЬТУРА ИНДАСТРИАЛ | 9 |
| | |
| 1.1.Предпосылки возникновения индастриала | 9 |
| 1.2.Возникновение культуры индастриал | 18 |
| | |
| 1.3.Развитие индустриальной и возникновение постиндустриальной культуры в мире (1980-1990 гг.) | 22 |
| | |
| 2.ИНДАСТРИАЛ В СССР | 34 |
| 2.1.Зарождение и развитие рок-культуры в СССР (1980-1990 гг.) ... | 34 |
| 2.2.Проявления элементов индустриальной культуры в творчестве советских рок-групп (1980-1990 гг.) | 45 |
| | |
| 3. ПЯТЬ ПРИЗНАКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ, ОТНОСЯЩИХ ЕЕ К КУЛЬТУРЕ ИНДАСТРИАЛ | 55 |
| | |
| 3.1.Организационная автономия | 56 |
| 3.2.Работа с информацией | 61 |
| 3.3.Использование электронной и антимузыки | 72 |
| 3.4.Использование экстрамузыкальных элементов | 76 |
| 3.5.Шоковая тактика | 80 |
| | |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 87 |

.....

ВВЕДЕНИЕ

Индустриальное общество зарождается в развитых странах в 18 веке, как следствие перехода от ручного труда – к машинному в результате промышленной революции. Стандартизированное производство серийной продукции вытесняет на рынке труда уникальную авторскую работу – основными критериями оценки технологий, товаров и услуг становятся *массовость и функциональность*. Подчиняясь этому принципу, в городах активно возводятся многочисленные фабрики и заводы, открывающие сотни, тысячи и десятки тысяч новых рабочих мест. Человек, как производственная единица, в гигантской промышленной шестеренке быстро утрачивает – за ненадобностью – всяческую самостоятельность, инициативность, индивидуальность. Функция каждого «винтика» сводится к выполнению узко ограниченного набора несложных действий, в заранее установленном и неизменном порядке. Люди перестают ассоциировать себя с конечным результатом своей деятельности – его подменяет абсолютно функциональный для каждого трудящегося итог – заработная плата, долгожданная «получка».

С тех пор, как производство материальных ценностей в городах было поставлено на поток, унификация как принцип начала проникать и в остальные сферы человеческой деятельности: искусство, науку, политику, – качественно трансформируя коллективное мышление. «Плоды технического прогресса» оттесняют сознание человека от природы, и он невольно начинает противопоставлять себя окружающему миру, который теперь наука, в свою очередь, трактует как механизм, изучив законы которого, можно и нужно (!) использовать его «на благо общества».

В сфере искусства происходит разделение на *элитарную* и *массовую*

культуру, последняя, подобно фабричному конвейеру, штампует шаблонные произведения «на потребу» и «злобу дня».

Монотонность и обезличенность человеческого труда в индустриальную эпоху резко снижает эстетические потребности основных социальных масс – зачастую до уровня удовлетворения посредством искусства одной-единственной потребности – в отдыхе (иногда – в веселье). Возникшие на базе технических достижений новейшие средства массовой информации позволяют власти предрешающим, в свою очередь, принимать активное участие в формировании общественного мышления – в угоду политическим интересам. Такое негласное, но весьма ощутимое насилие над Личностью в индустриальном государстве порождает многочисленные кровавые революции, гос.перевороты, гражданские и мировые войны. Страшные последствия социальных катаклизмов того времени нашли отражение во многих произведениях современного искусства; наиболее прогрессивные культурные деятели, с разной степенью открытости, дружно называли всеобщую индустриализацию – основной причиной подмены истинных человеческих ценностей – материальными и политическими.

Вместе с тем, наряду с негативными тенденциями индустриальной эпохи, исповедующий двуликий культ технического прогресса, справедливо будет отметить один важный положительный момент – появление и распространение ранее не существовавших технических средств искусства, а также зарождение и развитие новейших художественных направлений, течений, группировок.

Прогрессивная часть искусства новой эпохи являлась, по сути, глубокой художественной, этической, идеологической реакцией на окружающую действительность и проходящие в ней перемены. Этот массовый культурный феномен и получил позднее наименование культура индастриал (англ. industrial) – по имени породившего ее общественного строя. Первые более-менее четкие проявления культуры индастриал имели место в Англии, в последней четверти 20 века – в небольшой группе музыкантов, художников и писате-

лей. Позднее индустриальная культура положит начало образованию обширного культурного пласта, на котором и по сей день держится немалая часть современного мирового искусства. Первые эксперименты с музыкой, тематикой и новаторской подачей материала в жанре индастриал послужили толчком к развитию широчайшего круга смежных и самостоятельных культурных направлений.

Между тем, этот любопытнейший культурно-исторический процесс, с его основоположниками, вехами, отдельными участниками из разных стран, а также преемственность поколений индастриала за рубежом и, тем более, в России, – изучен весьма поверхностно; он несправедливо редко и невнимательно рассматривается при изучении современного industrial-материала. Данный факт стал определяющим при выборе темы этой дипломной работы по музыкальной журналистике, – вкупе с личными вкусовыми пристрастиями автора, его принадлежностью к поколению 80-х и разделяемыми идеологическими установками.

Итак, в изучаемый период, к 1980 году на Западе существует огромное количество разноплановых музыкальных жанров, породивших оригинальные субкультурные течения. Как правило, большинство из них получило распространение благодаря противопоставлению массовой поп-культуре. Западная «свобода слова» позволяла музыкантам самовыражаться практически без ограничений, иногда протестуя против определенного мирового явления и примешивая к своему творчеству глубокую философскую базу, а иногда – просто бунтуя «против всех».

Совершенно иначе в 1980-е года дела с музыкальной индустрией обстояли в СССР. Огороженная «железным занавесом», огромная страна как будто еще отходила от последствий опустошающей Великой Отечественной Войны, последующих сталинских репрессий, и пребывала в напряжении из-за только что разразившегося афганского военного конфликта. Всеобъемлющая советская цензура, озабоченная построением «нового общества» и защиты его моральных устоев от «пагубного влияния» Запада, едва-едва начинает

давать слабинку, но вот, наконец, в доживающем свои последние годы СССР лопается давно растущий «контркультурный пузырь». К этому времени на руках советских меломанов и просто любителей культурной экзотики скапливается достаточное количество ввезенного контрабандой музыкального материала. У новорожденной советской рок-музыки формируется немалая информационная база материалов для подражания. Уже отшумевшие на Западе жанры: рок-н-ролл, психоделический и прогрессивный рок и многие другие – в СССР получают новую жизнь, с естественной поправкой на русский менталитет и реалии советского режима. В течение 80-х годов в Советском Союзе, все еще пребывая в запретном статусе, находят отклики практически все мировые контркультурные направления, которым удастся полноценно развернуться лишь с падением СССР в 1991 году. Потому автор данной дипломной работы считает период с 1980-го по 1990-й год – наиболее интересным и максимально актуальным и продуктивным для изучения музыкальных и общекультурных проявлений в СССР, включая индустриальную культуру.

Рассматривая творчество западных основоположников индастриала и их последователей, автор приходит к выводу, что цели и методы иностранных артистов были слишком радикальны, чтобы полноценно проявиться и в нашей стране, опутанной сетями цензуры, с приматом общегосударственной, «уравнительной», идеологии. Однако из авторитетных источников удалось получить свидетельства и примеры существования индустриальной культуры в СССР, в особенности в 80-е годы.

Целью данного диплома является аргументированное и последовательное доказательство наличия индастриала в советском и постсоветском искусстве, с нахождением и конкретизацией основополагающих признаков данного направления в творчестве советских музыкальных групп 1980-х гг.; проблемой диплома – преломление заимствованной индастриал-культуры на российской культурной почве, с обзором общего культурного контекста: от исследования зарубежных истоков и предтеч – до последствий распростра-

нения индастриала в Советском Союзе, с фиксацией их места на современном культурно-музыкальном поле.

Первая глава посвящена непосредственно индастриалу – как культурному явлению. Автор перечисляет основные истоки и предпосылки возникновения данной культуры, ее зарождение на Западе и дальнейшее распространение и развитие во всем мире. Вторая глава описывает состояние музыкальной сцены и околomuзыкальных проявлений на территории Советского Союза в рассматриваемый период 1980-1990 гг., а также появление элементов индастриала в творчестве советских групп этого периода. Для того чтобы разобраться, в каком виде индастриал существовал в 1980-х годах в СССР, автор рассматривает различные проявления советской культуры по пяти признакам, перечисленным в первой и основополагающей книге по индастриалу: «RE/Search No. 6/7: Industrial Culture Handbook», (RE/Search Publications, 1983 г.). В заключении автор делает вывод из своего исследования и отвечает на поставленный вопрос о существовании индастриала в СССР в период 1980-1990 гг., его особенностях и результатах.

1.КУЛЬТУРА ИНДАСТРИАЛ

1.1.Предпосылки возникновения

В начале 20 века в мировой культуре появляются поразительные художественные направления. Все больше европейских художников отступают от привычных форм и идей, обогащая свое творчество абсолютно новыми и нестандартными творениями. Конечно, творческие эксперименты, как основной двигатель искусства, имели место во все времена, но в данной работе автор уделяет внимание только тем течениям, которые определенно повлияли на возникновение индустриальной культуры, а именно: сюрреализм, футуризм и дадаизм. Каждое из этих направлений настолько самостоятельно и обширно, что изучение его концептуальных корней и подробный анализ творчества представляющих его художников, интерес к которому актуален и по сей день, – задача отдельных научных работ. В рамках данного исследования автор подвергает рассмотрению лишь самые яркие примеры в каждом из трех направлений, устанавливая непосредственную связь с изучаемым предметом.

Начнем с футуризма, начало которому было положено итальянским поэтом Филиппо Маринетти, автором самого термина «футуризм». В 1909 году во французской газете «Фигаро» Маринетти публикует «Обоснование и манифест футуризма», в котором излагает одиннадцать тезисов нового направления, воспевающего культ будущего. Некоторые из тезисов определенно можно считать концептуальными предпосылками индустриальной культуры: *«Красота может быть только в борьбе. Никакое произведение,*

лишенное агрессивного характера, не может быть шедевром»¹, – здесь явно просматривается «шоковая тактика», взятая на вооружение первыми индустриальщиками;

«Мы будем восхвалять войну – единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть...»², – жажда провокации, присущая футуризму, также явилась основополагающей идеей индастриала.

Некоторые слова Маринетти как нельзя лучше описывают настроения художников, желающих найти красоту в плодах индустриального прогресса: *«Жар, исходящий от куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слёзы женщины»³*, а его методы поиска настраивают на решительную борьбу с устоявшимися догмами искусства: *«Новое искусство может быть только насилием, жестокостью»⁴*.

Вместе с Маринетти основоположниками футуризма были такие художники, как Джакомо Балла, чьи «метафизические полотна» считают одними из предтеч абстракционизма; композитор Франческо Балилла Прателла – автор «Технического манифеста футуристической музыки», в котором четко выражена одна из главных идей индустриальной музыки: *«[Музыка] должна передавать дух масс, огромных промышленных комплексов, поездов, океанских лайнеров, военных флотов, автомобилей и аэропланов. Все это должно присоединять к великой центральной теме поэмы область машин и победную сферу электричества»⁵*; и, конечно, художник, композитор и поэт Луиджи Руссоло с его манифестом «Искусство шумов», в котором он призывает к созданию нового искусства – музыки, построенной на сочетании шумов натурального и искусственного происхождения. Его эксперименты легли в

¹ Манифест футуризма, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=61455903>

¹ Манифест футуризма, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=61455903>

³ Футуризм, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=74111578>

⁴ Футуризм, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=74111578>

⁵ Industrial culture extended faq (англ.Расширенный справочник по индустриальной культуре), Режим доступа: <http://rwcdax.here.ru/indrus.htm>

основу таких музыкальных направлений, как эмбиент (англ. ambient — окружающий) и «конкретная музыка» (фр. musique concrète), элементы которых присутствуют в творчестве первых индустриальных групп и их постиндустриальных последователей, а также существуют и по сей день как самостоятельные жанры. Но, стоит отметить, что, несмотря на схожесть идей и инструментов, в основу индустриальной культуры лег не сам культ прогресса, как в футуризме, а ироничное и временами даже циничное отношение к этому культу. В этом плане индастриал имеет больше общего с движением дадаистов.

Дадаизм зародился во времена первой мировой войны, как реакция на жестокость и бессмысленность человеческого существования, ощущавшиеся наиболее явственно творческими людьми того поколения. В 1916 году в Цюрихе группа художников во главе с поэтом и драматургом Хуго Баллем открывают кафе Кабаре Вольтер (англ. Cabaret Voltaire), в котором возникает течение дадаистов. Термин «дада» был придуман одним из основоположников нового направления – Тристаном Тцарой, который, наткнувшись на это слово в словаре, был очарован многообразием его значений. По мнению Тцары, этот «бессмысленный» термин лучше всего выражал «бессмысленное искусство» дадаистов. В основу творческого движения «дада» легло отрицание всех существующих стандартов в искусстве, циничное отношение к эстетике и рациональности, которые, по мнению дадаистов, являлись причинами всех военных конфликтов. В 1918 году еще один участник группы дадаистов – Рихард Хюльзенбек – сочиняет «Манифест дадаизма», во вступительном абзаце которого пишет: *«Искусство в своей реализации и направленности зависит от эпохи, в которую оно живёт, люди искусства – создания его эпохи. Высочайшим искусством будет то, которое содержанием своего сознания отразит многотысячные проблемы времени, искусство, несущее на себе следы потрясений последней недели, искусство, вновь и вновь оправляющееся от ударов последнего дня. Самыми лучшими и самыми неслыханными художниками будут те, что ежечасно спасают истерзанную плоть свою из*

хаоса жизненной катаракты, что одержимы интеллектом времени, руки и сердца которых кровоточат»¹. Именно к этому высочайшему искусству и стремились дадаисты, и именно это стремление отразить актуальные проблемы своего времени с «кровоточащими руками и сердцами» переняли индустриальщики.

Третьим художественным направлением, откуда берет истоки индустриальная культура, стал сюрреализм. Предшественником сюрреализма можно считать Иеронима Босха (15 век), изображавшего на своих картинах реальность, как будто покрытую пеленой сна. Гораздо позднее, в 19 веке, во Франции символист Одилон Редон подходит очень близко к сюрреализму со своими мистическими картинами. А его соотечественник поэт и прозаик Изидор Дюкасс (граф Лотреамон) пишет знаменитые «Песни Мальдорора», действие которых происходит в ирреальном мистическом мире. Надо отметить, что сам граф Лотреамон и его герой Мальдорор часто упоминаются в творчестве одной из ключевых групп индастриала – «Current 93».

Сам же термин «сюрреализм» придумал французский поэт Гийом Апполиннер и впервые употребил его в 1917 году в своем манифесте «Новый дух», посвященном скандальному балету «Парад». А уже в 1919 году французские поэты Андре Бретон и Филипп Супо публикуют сочинение «Магнитные поля», в котором используют метод «автоматического письма» – текст, записанный человеком в бессознательном состоянии. Эту работу по праву считают предвестником сюрреализма. В 1924 году Бретон формирует «Манифест сюрреализма» и становится основоположником направления. Далее сюрреализм распространяется за пределы Франции по всей Европе и Америке. Становятся известными такие великие художники, как Сальвадор Дали и Рене Магритт, режиссеры-сюрреалисты Луис Бунюэль, Ян Шванкмайер и Дэвид Линч и многие другие.

Творчество сюрреалистов наполнено парадоксальными сочетаниями:

¹ Общ. ред. Л. Г. Андреева. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986.

сна и реальности, магии и религии, четких и абстрактных форм. Вдохновленные психоанализом Фрейда, они провозглашали революцию сознания. Многие работы были написаны в состоянии транса, вызванного алкоголем, наркотиками или голодом. Художники и поэты этого направления пытались ощутить и отобразить мир в сверхреальном виде. Их творчество состояло из коллажа на первый взгляд абсолютно несовместимых образов. То же касалось и сюрреалистической музыки. Упомянутый выше балет «Парад» 1917 года содержал в партитуре звуки пишущей машинки, выстрелов, звон бутылок и других шумов. Вместе с дадаистами и футуристами сюрреалисты активно обращаются к брютизму, идеологом которого был дадаист Хюльзенбек. Искусство брют (фр. brut – необработанный, грубый) по сути являлось непрофессиональным творчеством маргиналов и аутсайдеров (душевнобольных, заключенных, нищих). Именно к их творчеству обратился поэт Хюльзенбек. В 1920 году на конвенции психиатров он говорил: *«Каждое движение естественным образом вызывает шум. В то время как числа и мелодии – символы, отвечающие абстракциям, шум есть непосредственный призыв к действию. Музыка любого сорта – гармонична, артистична, продукт ума – а искусство брют есть сама жизнь»*¹, *«Брютизм это вроде возвращения к природе. Это музыка, которую играют круги атомов»*².

Также немаловажным элементом выступлений являлись хэпеннинги – форма импровизации, направленная на преодоление барьера между артистом и зрителем. Сам термин «хэпеннинг» был предложен американским художником Алланом Капроу в 1958 году, но к тому времени подобные неконтролируемые представления уже имели место в творчестве сюрреалистов (как и дадаистов, и футуристов), а позднее вошли и в арсенал индустриальщиков.

Конечно, нельзя сказать, что только эти три направления легли в основу культуры индастриал. К семидесятым годам 20 века в мире насчитывалось

¹ Easy listening for the hard of hearing (англ. Легкая музыка для немного оглохших) Режим доступа: <http://imperium.lenin.ru/LENIN/13lmdg/13.html>

² Easy listening for the hard of hearing (англ. Легкая музыка для немного оглохших) Режим доступа: <http://imperium.lenin.ru/LENIN/13lmdg/13.html>

уже очень большое количество радикальных художников, музыкантов и писателей. Это и арт-движение Флюксус (лат. fluxus – «поток жизни»); и нон-конформистские битники во главе с Уильямом Берроузом, который со своими звуковыми экспериментами неоднократно принимал участие в творчестве индустриальных групп; и ужасающие Венские акционисты со своими кровавыми перформансами; и американский писатель Кен Кизи, возглавлявший субкультурную коммуну «Весёлые проказники» (англ. Merry Pranksters), устраивающую «Кислотные тесты» – хэппининги с использованием ЛСД.

Маргинальное искусство набирает обороты с большой скоростью и питает своими идеями всё больше новых музыкантов, отходивших от академической и авангардной музыки. Музыкальные формы усложняются и обогащаются за счет смешения разных жанров и направлений. Выступления музыкантов сопровождаются перформансами с использованием видео и светового шоу. Техническая база растет, предоставляя музыкантам возможность экспериментировать с электронным звучанием.

В 20-е годы 20 века появляются такие коммерческие музыкальные электроинструменты, как электрофон «Волны Мартено» (фр. Ondes Mortenot), «Сферофон» и «Тратониум». Композиторы, в числе которых были: Оливье Мессиаен (Oliver Messiaen), Эдгар Варез (Edgard Varese), Дариус Милход (Darius Milhaud) и другие – писали для них музыку, расширяя звуковой диапазон своих произведений.

В 1919 году в Петрограде русский изобретатель Лев Термен, желающий продемонстрировать, что *«электричество – это не только механическая бездушная сила, автоматически выполняющая физический труд, но что, помимо этого, она является и средством наиболее полного и непосредственного воздействия человека на управление тончайшими нюансами музыкальных созвучий»*¹, конструирует поразительный музыкальный инструмент – терменвокс. Он представлял собой две антенны: вертикальная прямая антенна отвечает за тон звука, горизонтальная подковообразная – за его громкость.

¹ Общ. ред. Э.Т.Кренкеля. Термен Л. С. Электроника и музыка. – М.: Энергия, 1968.

Музыкант, обладающий хорошим музыкальным слухом, извлекает звуки, изменяя расстояние между руками и антеннами. Многие композиторы и другие деятели искусства в свое время использовали терменвокс для исполнения как классических, так и собственных произведений. На сегодняшний день существует множество разновидностей этого инструмента, и некоторые даже запущены в серийное производство, а также действуют школы игры на терменвоксе.

После Второй Мировой Войны в Германии было налажено производство записи на пластиковую ленту, покрытую слоем намагниченного оксида железа. Так появляются первые магнитофоны, изобретение которых произвело революцию в мире звукозаписи. Звукоинженеры по всему миру, по достоинству оценившие огромный потенциал этого изобретения, начинают экспериментировать с магнитными записями, и в 1948 году Пьер Шеффер представляет «Musique concrete» («конкретная музыка» или «музыка из бетона»). Его первая композиция, состоящая из коллажа магнитофонных записей гудков локомотивов, проигранных с разной скоростью в обратную сторону, называлась «Этюд на железной дороге» (фр. Etude aux chemins de fer). В основе конкретной музыки лежит совокупность записанных ранее природных и технических шумов, подвергнутых различным преобразованиям.

Стоит вспомнить, что уже в 1923 году в Баку советский композитор Арсений Авраамов представил сочинение «Симфония гудков», в котором использует звуки выстрелов, заводских гудков и свист пара. Считается, что эта композиция предвосхитила появление «конкретной музыки». Но развитие данного направления приобрело популярность с появлением звукозаписывающей техники.

К экспериментам со звукозаписью подключились такие знаменитые композиторы, как, например, Джон Кейдж. В 1942 году он писал: *«Многие композиторы мечтают о компактном технологическом ящике, внутри которого находились бы все возможные для воспроизведения звуки, включая*

шумы, готовые выйти по команде композитора»¹.

Вовлечение электроники в музыку позволило производить ранее не существовавшие звуки. Но для музыкантов, воспитанных в духе классического авангарда, понадобилось некоторое время для раскрытия полного потенциала конкретной музыки и звукозаписи. Этот барьер был преодолен приблизительно в середине 50-х годов, благодаря работам Эдгара Вареза и Карлхайнца Штокхаузена.

Первый в мире электронный синтезатор звуков был запатентован в 1958 году советским инженером Евгением Мурзиным и назван в честь Александра Николаевича Скрябина «АНС». Его действие было основано на принципе графического звуко синтеза, использующегося в то время в кино. Звук создавался с помощью рисунков на специальной маске, находившейся между стеклянным диском и фотоэлементом. Далее синтезаторы развивались по другой технологии, но некоторые технические возможности АНС так и не удалось превзойти. В конце 60-х в СССР при музее Скрябина была открыта Московская экспериментальная студия электронной музыки (МЭСЭМ) под руководством Евгения Мурзина. С установленным в студии аппаратом АНС экспериментировали молодые композиторы, в числе которых были Александр Немтин, София Губайдуллина, Эдуард Артемьев, Эдисон Денисов, Олег Булошкин, Станислав Крейчи, Шандор Каллош, и Альфред Шнитке и многие другие. Их творчество оказало большое влияние на советскую и западную авангардную музыку 80-90-х годов.

На Западе, в 1957 году, при участии композитора Милтона Бэббита, компанией RCA был создан первый синтезатор, получивший название «RCA Mark II Sound Synthesizer» (и прозвище «Victor»). Уже в 60-е годы 20 века на рынок выходят недорогие портативные синтезаторы: «Moog», «Buchla» и «SYNTI-100», (оснащенный двумя клавиатурами, генераторами шумов, фильтрами и мелодическими генераторами). Следом за ними выходили но-

¹ Industrial culture extended faq (англ.Расширенный справочник по индустриальной культуре), Режим доступа: <http://rwcdax.here.ru/indrus.htm>

вые более совершенные и недорогие синтезаторы. Доступность этих инструментов повлекла за собой популяризацию электронной музыки, и ее элементы проникли далеко за пределы академического авангарда. Среди первых рок-музыкантов, активно использовавших синтезаторы в своем творчестве, можно отметить Фрэнка Заппу (Frank Zappa, 1966 г.) и группу «Can» (1966 г.).

Вместе с синтезаторами в популярную музыку стали проникать элементы «конкретной музыки». В конце 50-х французский композитор Люк Феррари (Luc Ferrari) активно экспериментирует с записями на магнитную ленту природных и технических звуков, составляя из них целые произведения: «Visage V» (1959 г.), «Heterozygote» (1964 г.) «Petite symphonie pour un paysage de printemps» (1973 г.). Эти и другие работы вдохновили немало футуристических композиторов, а, главное, открыли путь в авангардную музыку для непрофессиональных музыкантов.

К 70-м годам на Западе уже стали появляться музыкальные группы, творчество которых можно смело назвать предшественниками непосредственно индустриальной культуры. В Англии набирает популярность прогрессивный рок, а в Германии возникает краут-рок. Эти направления основаны на экспериментальном звучании с применением электронных музыкальных инструментов и импровизации. Среди групп, максимально близко подошедших к индастриалу еще до появления самого термина, необходимо выделить несколько: британцы «АММ», начинавшие с джазовой импровизации, но впоследствии разнообразившие свое творчество элементами авангарда; американские «The Residents», включающие в свои композиции гитарный и урбанистический шум; группу «Kraftwerk» из Германии, использующую минималистические синтезаторные мелодии; и группу «Sand», игравшую композиции, которые можно отнести к жанру эмбиент еще до того, как его открыл британец Брайан Ино.

1.2. Возникновение культуры индастриал

В 1969 году вдохновленный дадаистами Манчестерский студент Дженезис Пи-Орридж со своей подругой Кози Фанни Тутти создает перформанс-группу «С.О.У.М. Transmission». Команда устраивала галерейные выставки и уличные представления, потрясая публику своими радикальными творческими методами. Перфомансы «С.О.У.М. Transmission» были полны насилия, секса и оккультных обрядов. Реквизитами для художников служили: ржавые ножи, порнографические фото, окровавленные волосы, шприцы и использованные гигиенические прокладки. Несмотря на откровенно провокационную ориентацию, группа просуществовала вплоть до 1976 года, получая гранты от престижных учебных заведений и даже представляя Англию на Парижском биеннале в 1975 году.

В 1973 году коллектив переезжает в Лондон, и позже к нему присоединяются музыканты Крис Картер и Питер Кристоферсон. Картер пишет музыку для их очередного перфоманса под названием «Throbbing Gristle» (англ. бьющийся хрящ, игра слов, которая обозначает эрекцию). В 1976 году по инициативе Пи-Орриджа «С.О.У.М. Transmission» была переименована в «Throbbing Gristle» и продолжила свою деятельность в основном как музыкальный коллектив: Дженезис Пи-Орридж – вокал, бас-гитара, тексты; Крис Картер – клавишные; Питер Кристоферсон – электроника, программирование; Кози Фанни Тутти – гитара. В этом же году «Throbbing Gristle» основыв-

вают собственный лейбл «Industrial Records», на котором издавались не только музыканты, но, к примеру, писатель Уильям Берроуз и художник-перформансист Монте Казаза, выдвинувший лозунг: «Industrial music for industrial people» («Индустриальная музыка для индустриальных людей»), который и дал название, как лейблу, так и самому жанру Industrial. Пи-Орридж становится идеологом культуры и в одном из интервью рассказывает: *«Это было неизбежным. Причиной возникновения этого было само время. В слове «industrial» содержится ирония, потому что существует музыкальная индустрия. Кроме того была шутка, которую мы часто использовали в интервью по поводу записей автомобильных шумов – «это слово промышленности». До тех пор, пока существовала музыка, основанная на блюзе и рабстве, мы думали, что неплохо ее обновить хотя бы до Викторианской эпохи – вы знаете, Промышленная революция. Рок-н-ролл существовал везде на сахарных плантациях Вест-Индии и хлопковых плантациях Америки, и мы подумали, что настало время попробовать обновить музыку в соответствии со временем (и это все еще актуально). И слово «industrial» было очень циничным для этого... Нам нравились образы заводов – я имею в виду, что мы просто думали, что там существует огромная неоткрытая область образа и шума, которая приходит на ум, когда мы думаем «industrial»»¹.*

Пи-Орридж позиционировал лейбл как оружие против общественной культуры, на его логотипе был изображен Освенцим, а политика лейбла была вызывающей и провокационной. Первой пластинкой, изданной на лейбле «Industrial Records», стал LP «Throbbing Gristle» «Second Annual Report». Помимо «Throbbing Gristle» лейбл издавал записи музыкальных групп, впоследствии ставших классикой индастриала:

- «**Cabaret Voltaire**», названная так в честь знаменитого кафе дадаи-

¹ Industrial culture extended faq (англ.Расширенный справочник по индустриальной культуре), Режим доступа: <http://rwcdax.here.ru/indrus.htm>

стов.

Их музыка представляла собой смесь поп-музыки и электроники. Помимо электронных инструментов, в своем творчестве группа использовала плёночные лупы. Луп (англ. loop петля, кольцо) – это замкнутый в кольцо отрезок пленки, позволяющий заикливать запись. Лупы могли состоять из одной записи или отрезков разных. Музыканты преобразовывали звук лупов с помощью всевозможных фильтров, проигрывали их с разной скоростью или в обратную сторону. В 1996 году создатель «Cabaret Voltaire» Стивен Мэллиндер в интервью для журнала «InPress» вспоминал: *«Я думаю, что манипуляции со звуком в наших ранних записях – физический акт разрезания пленки, создание лупов, и все это имеет сильную отсылку к Берроузу и Гайсину (имеется в виду придуманный еще в 1920 году Тристаном Тцарой «Метод нарезок» (англ. cut-up), который был доработан и взят на вооружение творческим дуэтом Уильяма Берроуза и художника Брайана Гайсина. Этот метод заключается в составлении текста из взятых в случайном порядке фрагментов чужого текста, например газет или журналов). С точки зрения дада, есть сходство между реакцией дадаистов на буржуазию и войны, и нашей собственной позицией. Мы чувствовали себя отчужденными от массовой культуры, и это отношение стало нашей неотъемлемой частью...»¹*;

- «**Clock DVA**» (произносится, как «Клок ДВА» в русской транскрипции, так как участники группы при выборе названия вдохновлялись романом Энтони Берджесса «Заводной апельсин», герои которого говорят на вымышленном языке, представляющим собой записанные латиницей и при этом иногда искажённые слова русского языка (droog, malchik, korova). Как и «Cabaret Voltaire», музыканты «Clock DVA» много экспериментировали с электроникой и лупами, но в процессе творчества их стиль несколько раз менялся от классического рокового звучания с электронными вставками – до

¹ Bibliographic details for «Cabaret Voltaire (band)»,
Режим доступа: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_(band))

EBM (аббревиатура от англ. Electronic Body Music – «электронная танцевальная музыка»);

- «SPK» – группа родом из Австралии. Аббревиатура «SPK» самими музыкантами точно не расшифровывается, но на обложках их альбомов можно встретить версии: «PatientenKollektiv», «Surgical Penis Klinik», «System Planning Korporation», «SePuKku», «Selective Pornography Kontrol», «Special Programming Korps» и «SoliPsiK». Для их раннего творчества характерны агрессивные электронные и аналоговые шумы с истеричным мужским вокалом. В середине 80-х звучание «SPK» становится более легким и коммерческим, с участием вокалистки. А ближе к 90-м в их творчестве прослеживается ритуальный оттенок с элементами эмбиента и русского церковного пения. Зачастую выступления группы представляли собой перформансы с использованием слайд-шоу и пиротехники;

- Еще одной группой, открытой лейблом «Industrial Records», была шведская пост-панк команда «**The Leather Nun**». Музыканты получили широкую популярность на родине в основном из-за вызывающего поведения на концертах. Иногда их выступления сопровождались, к примеру, показом гей-порно, продажей презервативов и прочими выходками.

В основном лейбл занимался изданием творчества «Throbbing Gristle» и групп, которые, по мнению руководства лейбла, соответствовали индустриальной эстетике. У этих команд не было определенного обобщающего музыкального звучания. Играя в разнообразных стилях, музыканты, по аналогии с дадаистами и сюрреалистами, составляли своего рода культурное течение. В течение 70-х годов формируя идеологию и концепцию культуры индастриал, которую некоторые критики называют «классический индастриал», «Industrial Records» «посадили зерно», которое проросло в британском подполье и к началу 80-х годов выросло в огромное дерево, ветви которого

простирались по всему миру, дополняя и трансформируя этот музыкальный жанр практически до неузнаваемости.

1.3. Развитие индустриальной культуры и возникновение постиндустриальной культуры в мире (1980-1990 гг.)

Последний концерт «Throbbing Gristle» состоялся 29 мая 81-го года в Сан-Франциско. Музыканты объявили, что их миссия завершена. Постепенно на смену индустриальной эпохе приходит постиндустриальная.

Из распавшихся «Throbbing Gristle» образовалось два новых проекта: Крис Картер и Кози Фанни Тутти организовали «Chris & Cosey» и «Creative Technology Institute» (CTI), а Дженезис Пи-Орридж и Питер Кристоферсон стали основателями группы «Psychic TV», ориентированной на психоделический и панк-рок с элементами электронной музыки. В то же время Пи-Орридж организует антирелигиозную секту «Храм психической юности» («Thee Temple ov Psychick Youth», или Т.О.Р.У.), одновременно выполняющую роль фан-клуба группы и её идеологического культа. Вдохновленные идеями Остина Османа Спэйра и Алистера Кроули, участники коллектива фокусируются на экстрасенсорных и магических аспектах человеческого мозга, связанных с «невинной сексуальностью».

К 1982 музыканты «Psychic TV» создают собственные проекты, из которых необходимо выделить следующие:

- Питер Кристоферсон знакомится с Джоном Бэлансом и организует

«Coil» (англ. спираль, завиток, шум, суматоха, суета). Творчество этой группы очень сложно характеризовать с музыкальной точки зрения. Это был невероятно сложный по своей концепции и непредсказуемо экспериментальный по звучанию проект. Сосредоточившись в основном на электронных инструментах, дуэт использует в своих произведениях элементы таких стилей, как: нойз (англ. noise, шум), эмбиент и конкретная музыка. Сами музыканты для описания своего стиля использовали термин «sidereal sound» (потусторонний звук), отсылающий к творчеству Остина Спэйра, и говорили: *«Очевидно, что термин «потусторонний» относится к звёздам, но также игра слов передаёт взгляд на реальность со стороны под новым углом или перспективой. Так же как Спейр извращал образы в космосе, мы применяем подобный процесс к звуку. Мы всегда увлекались звуковыми нарушениями и экспериментами»*.¹

За годы творчества музыканты приняли участие в написании нескольких саундтреков к известным кинофильмам, создании ряда видеоклипов и ремиксов на песни популярных групп.

Проект прекратил существование с гибелью Бэланса в 2004 году.

- Другой музыкант «Psychic TV» Дэвид Тибет известен своим сотрудничеством с участниками нескольких проектов: «SPK», «23 Skidoo», «Dogs Blood Order», «Nurse With Wound», «Coil», «NON», «Death In June» – и даже с исландской певицей Бьорк (Björk); но его основным детищем можно по праву назвать группу «**Current 93**», ориентированную на дарк-фолк. Раннее звучание «Current 93» включает множество индустриальных экспериментов с шумом, лупами и «конкретной музыкой». Позднее группа приходит к более акустическому звучанию. Будучи настоящим мистиком, Тибет пишет свои глубокие по смыслу тексты, ссылаясь на оккультные идеи Алистера Кроули, кабалистическую философию и творчество ранних сюрреалистов. Описывая свою музыку, он говорит: *«Должны звучать трубы ангелов, возвещающих о*

¹ Coil, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=74462085>

*начале Страшного Суда».*¹

- «**Nurse With Wound**» – еще один британский проект музыканта и художника Стивена Стэплтона. Творчество группы, начавшееся с экспериментального краут-рока, позже включает в себя элементы авангарда, нойза, дарк-эмбиента и дроуна (англ. drone — гудение, гул). В 1983 году Стэплтон знакомится с Дэвидом Тибетом, и они начинают плотно сотрудничать. Голос Тибета можно услышать в записях «Nurse With Wound», а Стэплтон пишет шумовые фоны для «Current 93». Также группы дают совместные концерты и переиздают ранние записи на собственных музыкальных лейблах.

Существует любопытный список, который принято называть «The Nurse with Wound list». Он был опубликован как приложение к альбому «Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella» (1979 года). Список включает в себя 291 имен групп и деятелей искусства, которые, по словам музыкантов, повлияли на их творчество. Среди поклонников возникает много вопросов по поводу принадлежности некоторых персон к списку, но он становится своеобразным «списком покупок» для меломанов и коллекционеров по всему миру.

В то же время индустриальная музыка набирает популярность, и на мировой сцене появляются группы небританского происхождения, из которых рассмотрим наиболее ярких представителей.

- Одной из наиболее интересных фигур американского индастриала можно считать музыканта, актера, писателя и оккультиста **Бойда Райса**, выступающего под псевдонимом «NON». Его творчество основывалось на жанре нойз. Первой его работой в 1977 году стал «Чёрный альбом» – запись представляла собой чистый шум. К пластинке прилагалась рекомендация к прослушиванию на разных скоростях: 33, 45 и 78 оборотов в минуту, что

¹ Current 93, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=71023244>

якобы давало возможность услышать три альбома вместо одного. Позже Райс выпускает диск, состоящий из трех замкнутых дорожек шума, записанного с помощью установленного на электрогитару вентилятора.

Будучи весьма эксцентричной персоной, Бойд Райс вступает в церковь Сатаны Антона Ла-Вея и начинает эксплуатировать фашистскую идеологию. Обложки его альбомов украшены свастикой и цитатами, например, идеолога нацизма Альфреда Розенберга: *«Предназначение нашей эпохи в том, чтобы разрушить современную культуру до самых вершин, сияющих в неприступной высоте»*¹. Музыка «NON» все больше становится похожа на военные марши. На концертах Бойд Райс в прямом смысле слова издевается над зрителями, направляя в толпу слепящие прожектора и выкручивая громкость звука до невыносимого человеческим ухом и психикой уровня. Часто подобные мероприятия заканчивались массовыми побоищами.

Уже в 2012 году по поводу выхода нового студийного альбома «Back To Mono» Бойд Райс сказал: *«Я делал музыку, основанную на семплах, за 10 лет до того, как появились семплеры, когда все остальные использовали бас, гитару, клавишные и барабаны. Говорят, что я изобрел первый семплер. Возможно, так оно и было. В то время я называл его N.M.U. (устройство для манипуляции с шумом). Он позволял мне семплировать множество дорожек шума и делать из них рудиментарные ритмы. На протяжении многих лет это был мой главный инструмент, и его можно услышать на архивных записях конца 70-х на «Back to Mono»»*.²

- С 1979 года по сегодняшний день в Японии существует проект музыканта Акиты Масима под названием «**Merzbow**». Название было придумано под впечатлением творчества немецкого художника сюрреалиста и дадаиста Курта Швиттерса, а именно его концепции «Merz» («Искусство из отходов»).

Масима по праву считается одним из наиболее известных и влиятель-

¹ Райс, Бойд, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=74469457>

² Райс, Бойд, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=74469457>

ных музыкантов в жанре нойз. В раннем творчестве «Merzbow» использует электроинструменты собственного изготовления, плёночные лупы, нестандартные перкуSSIONные партии и собственный «метод материального воздействия», заключающийся в записи тихих звуков с последующим их усилением и искажением.

Ближе к 90-м годам по причине неудобства гастролировать с громоздким студийным оборудованием «Merzbow» переходит в основном на цифровую запись своей музыки и становится заметно жёстче по звучанию.

За годы творчества Акита Масима выпустил более 350 записей, совершил большое количество гастролей по всему миру, написал около 17 книг разной направленности.

В конце 1980-х «Merzbow» выступает с концертами в разных странах, в том числе и в СССР.

- Группа «**Laibach**» (Лайбах, в переводе с нем. Любляна – столица Словении) была создана в 1980 году в Словении. Ее музыка и концертные выступления основаны на идеологии милитаризма и тоталитаризма. Частыми атрибутами живых выступлений «Laibach» становятся различные электронные инструменты, граммофоны, радиоустройства. Иногда участники, одетые в военную форму, маршируют под ритмы многочисленных перкуSSIONных установок. Для достижения реалистического эффекта «Laibach» используют световое шоу и настоящие дымовые шашки. Из-за своего радикального подхода к политическим темам группа часто попадала под всевозможные запреты со стороны властей, но это не помешало ей завоевать большую популярность на родине и впоследствии по всему миру.

Музыкальный стиль «Laibach» часто характеризуют как «индустриальный рок» или «индустриальный металл», или «индастриал-метал». Их творчество повлияло на звучание многих современных групп, например таких, как «Rammstein» и «Parzival».

«Laibach» не имеет постоянного состава – он меняется в зависимости

от концертной программы. На сегодняшний день группа продолжает активно гастролировать, участвует в создании выставок, документальных фильмов и книг.

- **«Einstürzende Neubauten»** («Айнштюрценде Нойбаутен», нем. саморазрушающиеся новостройки) – группа была основана в 1980 году в Западном Берлине музыкантом и поэтом Бликсой Баргельдом, также известным своим участием в качестве гитариста и второго вокалиста в группе «Nick Cave and the Bad Seeds». Наиболее точно стиль группы можно охарактеризовать как «перкуSSIONный индастриал».

В творчестве «Новостроек» перкуSSIONные партии исполнялись с помощью самодельных установок, собранных из листов железа, труб, пластиковых бочек и других промышленных предметов. Остальные партии создавались с использованием классических музыкальных инструментов, звук которых зачастую был пропущен через всевозможные фильтры и синтезаторы эффектов: бас-, электро-гитара, клавишные и другие. Вокальную партию исполнял автор текстов Бликса Баргельд, сочетая мелодичное пение с истерическим визгом.

До 1985 года творчество EN носило характер активного протеста. Их выступления сопровождались грохотом самодельных перкуSSIONных установок, шумом дрелей и других строительных электроинструментов, огнём, дымом и искрами. Ранние клипы были сняты в заброшенных заводских цехах, как нельзя лучше передавая индустриальную атмосферу.

Ближе к 90-м годам «Einstürzende Neubauten» приходит к более традиционному музыкальному звучанию, а после 1993 года практически полностью отказывается от «шоковой тактики» и авангардного саунда в пользу мелодичности и использования традиционных инструментов.

В 1983 году независимое английское издательство «Re/Search» публикует бюллетень с анонимным манифестом «Постиндустриальная стратегия»,

авторство которого было приписано членам группы «SPK». Создатели текста отображают свой взгляд на смерть индустриальной эпохи и дают характеристику постиндустриальной: *«Прошло несколько десятилетий с того времени, когда западная культура могла быть четко определена как индустриальная. Начиная с кризиса перепроизводства тридцатых годов, мы полностью перешли к общественной структуре, управляемой не производством, но воспроизводством, не эквивалентностью, но заменяемостью, не товаром, но моделью. Мы живем в постиндустриальном мире. Здесь не продукты труда обмениваются, теряя свою уникальность, но труд и отдых становятся неразделимыми. Здесь не культура продается и покупается, но все культуры симулируют друг друга. Здесь не любовь проституируется, но освобожденная извращенная сексуальность превратилась в обязательство. Наконец, время здесь больше не накапливается, как деньги, но искажается в путанице ностальгии, фетишизма и футуризма».*¹

*«Если индустриальная эра была ярко выраженным капитализмом, то постиндустриальная есть гиперкапитализм. Общество стало автономным и кодифицированным даже в сфере образов. В доиндустриальную эру каждый знак соответствовал определенному сегменту реальности. В индустриальную каждый знак стал эквивалентен другим через посредство денег как формы общественных связей. Сейчас же все знаки стали моделями, каждая из которых определяет общественное воспроизводство, образуя обобщенный кодекс симуляции. Настоящий же ужас в том, что этот процесс не прекращается за воротами фабрики, но проникает в наши дома, нашу любовь и наш разум. Наше время стало полностью планируемым...»*²

На сегодняшний день во всем мире существует множество музыкальных стилей и направлений, включающих элементы культуры индастриал. Некоторые из них пытаются повторить звучание классических групп, ис-

¹ SPK - Постиндустриальная стратегия, Режим доступа: <http://transmission.lenin.ru/SPK-Postindustrial.html>

² SPK - Постиндустриальная стратегия, Режим доступа: <http://transmission.lenin.ru/SPK-Postindustrial.html>

пользуя их технологии и идеологию, другие настолько далеко отошли от классики жанра, что имеют в своем описании приставку «industrial» лишь условно. С развитием независимой сцены и «домашних» звукозаписывающих студий эксперименты с музыкой получили неограниченную свободу. Индустриальные жанры стали присутствовать не только в андеграунде, но и завоевывать популярную сцену, их звучание характеризуется в диапазоне от «неслушабельного» нойза и примитивнейшего минимализма – до танцевальной музыки для дискотек. Чтобы лучше описать масштабность этого разветвления, приведем несколько самых популярных жанров с указанием как классических, так и новых групп, некоторое творчество которых можно причислить к этим жанрам.

- **Percussion Industrial** (Перкусионный индастриал)

В чистом виде этот жанр практически не существует. Но его элементы встречаются в творчестве очень многих проектов. В его основе лежит использование перкуссии с применением нетрадиционных и самодельных инструментов из металла и пластика, некоторые из них представляют собой обычные промышленные предметы: бочки, трубы, листы металла, другие же – сложные металлоконструкции и механизмы.

Представители: «Z'ev», «Einstuerzende Neubauten», «Test Dept», «Les Tambours Du Bronx».

- **Improve Industrial** (Импровизационный индастриал)

Берет свое начало из экспериментов «Throbbing Gristle» и «АММ», основанных на свободной импровизации с использованием любых инструментов. В данном жанре принадлежность к индастриалу в основном идеологическая.

Представители: «Throbbing Gristle», «АММ», «Borbetomagus».

- **Ambient** (Эмбиент)

Создателем эмбиента считается британский музыкант Брайан Ино, известный совместным творчеством с множеством музыкантов: от Дэвида Боуи – до московской группы «Звуки Му», а также саундтреками к операционной системе Windows и множеству фильмов, например, «Дюна» Дэвида Линча.

Существует легенда о том, что на изобретение этого жанра Ино вдохновили уличные звуки, в которые он вслушивался от скуки, лежа в больнице.

Для этого жанра характерно отсутствие четкого ритма и мелодии. Композиции строятся в основном из обволакивающего, иногда пульсирующего звука и его наслоений, призванных создать особую атмосферу произведения. В эмбиенте могут использоваться абсолютно любые инструменты, как классические акустические, так и электронные, звук которых пропускают через всевозможные преобразователи.

Элементы эмбиента очень широко используются в различных музыкальных жанрах. Для индустриального эмбиента характерен урбанистический звук: шум автомобилей, фабричного электрооборудования; иногда – перкуссии и перегруженного вокала, а также элементы «конкретной музыки».

Отдельно выделяют стиль dark ambient (от англ. dark — «тёмный», «мрачный»), для которого характерно минорное звучание и готическая атмосфера.

Представители: Brian Eno, Harold Budd, «Sand», «Throbbing Gristle», Alan Lamb, «CTI», «Arecibo», «Nocturnal Emissions», «Coil», «Zone», «Deutsch Nepal», «Aphex Twin», «Sabres Of Paradise».

- **Noise (Нойз)**

Жанр очень схожий с эмбиентом, и в некоторых источниках даже указывают, что это одно и то же, но в целом принято эти жанры разделять. Для нойза характерно тяжелое «грязное» и агрессивное звучание. По сути, это шум техногенного или искусственного происхождения. За исключением ответвления «rhythmic noise», в нойзе, как и в эмбиенте, отсутствуют ритм и мелодич-

ность. Из-за радикального, раздражающего человеческого уха звучания большинство людей не воспринимают этот жанр как музыку, но знаменитый японский «нойз-музыкант» Акита Масима однажды сказал: *«Если под шумом вы имеете в виду неприятные звуки, тогда поп-музыка — это для меня шум»*¹.

Элементы нойза также часто можно встретить в творчестве разножанровых групп, которые используют их для придания агрессивности своим композициям.

Представители: «NON», Bruce Gilbert, «Merzbow», «Aube», «Whitehouse», «SPK», «Dome».

- Конкретная музыка

Жанр, берущий свое начало в конце 50-х годов, благодаря экспериментам Пьера Шеффера и Эдгара Вареза. Представляет собой своеобразный коллаж из записанных и, как правило, не преобразованных шумов натурального происхождения: уличный шум, звуки природы, шум бытовых приборов, случайные разговоры и фрагменты ранее записанных произведений.

Представители: «The Hafler Trio», «Zoviet France», «Nurse With Wound», «Nocturnal Emissions».

- Punk-industrial (панк-индастриал)

Не яркий, но отдельный жанр. По сути, это панк-рок с примесью индустриальной эстетики.

Представители: «Alan Vega & Suicide», «DAF», «Cabaret Voltaire», «Clock DVA».

- Electronic Body Music (EBM) (Электронная танцевальная музыка)

Очень популярное на сегодняшний день направление в постиндустриальной музыке. Термин был придуман музыкантами группы «Front 242». Как

¹ Нойз, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=73702253>

правило, в EBM используются только электронные инструменты. Представляет собой однообразные мелодии, положенные на жесткий маршевый ритм. Жанр тесно связан с культурой кибер-готов и кибер-панков, используется преимущественно на тематических дискотеках.

Представители: «Front 242», «Cat Rapes Dog», «Die Krupps», «Nitzer Ebb», «Digital Poodle», «Skinny Puppy», «Front Line Assambly».

- **Aggro-industrial** (аггро-индастриал, от англ. Aggressive (агрессивный))

По звуку аггро-индастриал схож с EBM, но с использованием тяжелых гитарных риффов, грубого вокала и электронных сэмплов. Жанр получил широкое распространение, но чаще обозначается, как industrial metal.

Представители: «Ministry», «KMFDM», «Front Line Assembly», «God-flesh».

В 90-х годах возникает **NDH** (Neue Deutsche Härte, нем. Новая немецкая тяжесть), жанр, который практически не отличается по звуку от industrial metal, но очень сильно отходит от индустриальной эстетики, и получает широкую популярность за пределами Германии.

Представители: «Eisbrecher», «Oomph!», «Rammstein», «Knorkator».

- **Darkwave** (англ. dark wave — «тёмная волна»)

Жанр появился на стыке индустриальной, готической и dark ambient музыки. Получил очень широкое распространение и имеет множество разветвлений.

Довольно ритмичная, мрачная электронная музыка, как правило, с брутальным вокалом.

Представители: «Die Form», «Laibach», «Deutsch Nepal», «Phallus Dei», Deine Lakainen.

- **Dark Folk** (также известный, как apocalyptic folk и neofolk)

Не имея четкой музыкальной характеристики, жанр основывается не на

звучании, а на индустриальной эстетике и идеологии, в сочетании с европейским фольклором. Существуют как акустические проекты, так и проекты, в полной мере использующие технические средства индустриальщиков.

Представители: «Current 93», «Death In June», «Sol Invictus», «Boyd Rice And Friends», «Somewhere In Europe», «The Moon Lay Hidden Beneath A Cloud», «Spiritual Front».

- **IDM**, (Intelligent Dance Music, англ. Интеллектуальная танцевальная музыка).

Это экспериментальная танцевальная электронная музыка, сочетающая большое количество стилей и направлений. Используя принципы, присущие классической танцевальной электронной музыке, IDM использует нестандартные звуки, тембры и более сложное построение композиций.

Часто в IDM можно встретить элементы эмбиента и «конкретной музыки».

Как таковой жанр IDM индастриалом не является, но нельзя отрицать, что его истоки лежат в творчестве таких индустриальных групп, как «Kraftwerk», «Throbbing Gristle» и «Cabaret Voltaire».

Представители: «Kraftwerk», «Aphex Twin», «AFX», «Coil», «The Orb».

Подводя итог, отметим, что культура индастриал, зародившаяся в Англии как своеобразный протест небольшой группы музыкантов, художников и писателей, вдохновленных идеями великих предшественников, против общественной культуры, просуществовала, как самостоятельное явление относительно недолго, но положила начало культурной революции и подготовила почву для огромного количества разнообразных культурных явлений и жанров.

2.ИНДАСТРИАЛ В СССР

2.1.Зарождение и развитие рок-культуры в СССР (1980-1990 г.г.)

Ни для кого не секрет, что популярные мировые культурные тенденции проявлялись в СССР с большим опозданием. Причин этой задержки развития было предостаточно. Но основной причиной, конечно, являлась жесткая цензура.

Еще в 1960-е годы, когда советская молодежь стала интересоваться западной поп-музыкой, при различных государственных учреждениях культуры начали создаваться профессиональные вокально-инструментальные ансамбли (ВИА). Репертуар таких ансамблей проходил строгую цензуру. Рок-музыка была признана «продуктом разлагающейся Западной культуры», и советские музыканты, пытавшиеся создать произведения именно в этом жанре, подвергались преследованиям со стороны государства.

Все несколько изменилось в преддверии Летних Олимпийских игр 1980 года, когда Советский Союз решил показать свою «прогрессивность» иностранным туристам. В это время, при поддержке московского музыкального критика Артемия Троицкого и главы Грузии Эдуарда Шеварднадзе, состоялся первый официальный рок-фестиваль – «Весенние ритмы. Тбилиси-80», на котором был проведен конкурс по выявлению новых талантов в советской музыке. Первое место заняла группа «Машина времени», второе – «Авто-

граф», третье – рок-группа «Интеграл» под руководством Бари Алибасова. Примечательно, что участвующую в фестивале группу «Аквариум» дисквалифицировали за неподобающее поведение: во время выступления лидер группы Борис Гребенщиков лег на сцену и положил гитару между ног, а виолончелист поставил на него виолончель. Позже в своей книге «Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...» Артемий Троицкий так вспоминал этот инцидент: *«Зачем ты привез сюда этих голубых?!» — спрашивал удручённый Гайоз. Претензия была сногшибательно неожиданной. «Почему голубые? Они нормальные ребята. Это у них такое шоу, эксцентрика...». — «Нормальные? Один ложится на сцену, второй на него, третий тоже пристраивается. Дегенераты, а не музыканты!»¹*

С 1980-го популярность классических ВИА постепенно сходит на нет, появляются первые рок-группы и группы, играющие электронную музыку. Открываются первые дискотеки, на которых молодежь слушает зарубежную музыку с магнитофонных лент. Для контроля над дискотечным репертуаром в комсомольские органы были разосланы перечни групп, *«...в репертуаре которых содержатся идейно вредные произведения»*.² Многие западные группы, несмотря на популярность во всем мире, попадали в черный список и запрещались к продаже, трансляции и даже прослушиванию дома – на территории СССР. Такие «черные списки» существовали и для советских исполнителей.

На сегодняшний день сохранились оригиналы подобных перечней, и в сети Интернет можно найти их отсканированные копии. Для наглядности приведем примерный текст одного из таких писем:

«ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ПРИ МИНИСТЕРСТВЕ КУЛЬТУРЫ СССР.

¹ А. Троицкий. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... – М.: Искусство, 1991.

² Список запрещенных групп,
Режим доступа: http://www.kompost.ru/nt_spisok_zapresennyh_grupp.html

1 октября 1984 г.

Для проверки студий звукозаписи и дискотек

На основании приказа N 361 от 25.07.84 "Об упорядочении деятельности ВИА и повышении идейно-художественного уровня их репертуара в свете требований Июньского 1983 г. Пленума ЦК КПСС", в целях усиления борьбы с влияниями буржуазной идеологии, повышения идейно-художественного уровня самодеятельных ВИА, рок-групп, качества работы этих коллективов рекомендуем запретить проигрывание и демонстрацию в г. Москве грампластинок, компакт-кассет, видеороликов, книг, плакатов и другой продукции, отражающей деятельность следующих групп:

1. Немецко-польская агрессия 2. Немецко-американская дружба 3. Рейнгольд 4. Центральный комитет 5. Отсутствие цвета 6. КГБ 7. Кремль и хороший народ 8. 1948 год 9. Злата Прага 10. Белый Кремль 11. Черные русские 12. Россия 13. Кожаные комиссары 14. Петроградское ревю 15. Блю Ойстер Калт 16. Рамонес 17. Диагноз-403 18. Вероника Фишер 19. Хольгер Биче 20. Фигура 21. Кисс 22. Эрик Ланг 23. Пропаганда 24. Ди пресс 25. Скиф 26. Нина Хаген 27. Б-52 28. Стикет 29. Мэднесс 30. Секс пистолз 31. К л э и 32. Стренглерз 33. Крокус 34. Айрон Мэйдэн 35. Джудас Прист 36. АС/ДС 37. Спаркс 38. ЮФО 39. Блэк Сабат 40. Элис Купер 41. Ху 42. Скорпионз 43. Чингиз Хан 44. Пинк Флойд /1983 / 45. Токин'Хедз 46. Церрон (т.е. "Черроне") 47. Ла Бьонда 48. Джуниор Энглин 49. Кеннет Хит 50. Ван Халлен 51. Язу 52. 10 СС 53. Блонди и Дебора Хари 54. Хулио Иглесиас 55. Патти Смит 56. Элвис Костелло 57. Майкл Джексон 58. Дюран-Дюран 59. Род Стюарт 60. Ганимед 61. Хот "АС" 62. Милк энд Хани 63. Черри Лейк 64. Крафтверк 65. Назарет 66. Дэнсинг Мод 67. Вилладж Пипл 68. Студжис 69. Бойз 70. Санта Эсмеральда 71. Мьюзик Мэшин 72. Оридженела 73. Пэссинджерз

Учитывая тот факт, что в последнее время значительно обострился интерес зарубежных туристов к творчеству некоторых самодеятельных советских рок-групп, а также факт радиотрансляции их произведений в за-

рубежных странах, считается необходимым запретить проигрывание в г.Москве магнитофонных записей самодеятельных рок-групп, в творчестве которых допускается искажение советской действительности и пропагандируются чуждые нашему обществу идеалы и настроения:

МОСКОВСКИЕ ГРУППЫ: 1. Альянс 2. Гулливер 3. Браво 4. Мухомор 5. Примус 6. Центр 7. Зигзаг 8. ДК 9. Кросс 10. Альфа 11. Теннис 12. Зона отдыха 13. Наутилус

ЛЕНИНГРАДСКИЕ ГРУППЫ: 14. Аквариум 15. Мануфактура 16. Мифы 17. Ник-Ник 18. Кино 19. Дилижанс 20. Акцент 21. Уличная канализация 22. Автоматические удовлетворители 23. Люцифер 24. Ю.Морозов 25. Хрустальный шар 26. Парад 27. Свинья 28. Мухи 29. Рыба 30. Алле 31. Гонг **ТАКЖЕ:** Свердловск: 32. Наутилусы 33. Фолиант 34. Метро 35. Урфин Джюс Киев: 36. Зимний сад Уфа: 37. ДДТ Черновцы: 38. Корд»¹

Как видно из списка, Министерство культуры не щадило даже самых безобидных для современного слушателя музыкантов. Они обвинялись в сатанизме, нацизме, гомосексуализме, излишнем эротизме и т.п.

Тем не менее, в СССР проникали магнитофонные записи и пластинки зарубежных групп, привезенные «из-за кордона». Они тиражировались на домашней аппаратуре и распространялись в кругу знакомых. Запрещенное рок-движение разрасталось, и для его упорядочивания в 1981 году был открыт первый в стране официальный «Ленинградский рок-клуб». Это позволило властям держать под наблюдением молодых рок-музыкантов, а музыкантам легально записываться на студиях и давать концерты. Несмотря на то, что рок-музыка была частично легализована и помогла многим группам заслужить популярность массового слушателя, многие из этих групп попадали в злополучные «черные списки». Самодеятельные концерты, без государственного покровительства, приравнивались к частному предпринимательству, за которое грозил тюремный срок. Концерты разгонялись милицией, а

¹ Список запрещенных групп,
Режим доступа: http://www.kompost.ru/nt_spisok_zapresennyh_grupp.html

музыканты попадали под арест.

Больше всех страдали московские рок-группы, пока в 1985 году по аналогии с ленинградским клубом при Едином научно-методическом центре Главного управления культуры Исполкома Моссовета не открылась «Московская рок-лаборатория», легализовавшая и взявшая «под крыло» все известные на тот момент московские и подмосковные команды. В это же время начинают активную профессиональную деятельность музыкальные журналисты, специализирующиеся на рок-музыке: Артемий Троицкий, Владимир Марочкин, Александр Житинский. На волне популярности в стране проходят довольно крупные рок-фестивали: «Литуаника» (1985-89 гг.), «Подольск» (1987 г.), «СыРок» (1988-1992 гг.).

В основном советские рок-группы 1980-х ориентировались на звучание западных команд, игравших в жанрах: хард-рок, хэви-метал, нью-вейв (new wave – англ. новая волна) и панк-рок, но – с поправкой на советскую действительность. Большую роль в творчестве коллективов играли тексты песен, отображающие душевные переживания тогдашней «прогрессивной» молодежи. В своем большинстве советская рок-музыка представляла собой своеобразные аранжировки авторских песен. Минимальный аккомпанемент и изначально небольшой круг слушателей, состоявший из «своих», давал возможность таким музыкантам устраивать мини-концерты на квартирах, впоследствии и получившие название «квартирники». Благодаря «квартирникам», музыканты групп, попавших в «черные списки», имели возможность делиться своим творчеством с поклонниками и единомышленниками. Часто на таких мероприятиях имело место импровизационное исполнение песен с участием представителей разных групп. Музыкальные «посиделки» иногда записывались на домашнюю аппаратуру, тиражировались и многие сохранились до наших дней.

К концу 1980-х годов на территории СССР сформировалось несколько «рок-столиц» – центров сосредоточения ярких музыкальных групп, имеющих собственное неповторимое звучание: Москва, Ленинград, Свердловск и др.

Многие из коллективов, в том числе региональных, заслужили популярность по всему Союзу. Рассмотрим основных представителей тогдашней рок-сцены по географическому признаку:

- Ленинград (Санкт-Петербург)

В Северной столице СССР рок-сцена сформировалась вокруг «Ленинградского рок-клуба». В него входили такие исполнители, как: «Автоматические удовлетворители», Александр Башлачев, «Бригадный подряд», «Зоопарк», «Мифы», «НОМ», «Ноль», «Объект насмешек», «Оберманекен», «Пикник», «Поп-механика», «Странные игры», «Секрет», «Санкт-Петербург», и многие другие. Наибольшую популярность завоевали группы «Аквариум», «Алиса», «АукцЫон», «Кино» и переехавшие из Уфы «ДДТ». Лидер группы «Аквариум» Борис Гребенщиков (БГ), благодаря своему творчеству и активному участию в популяризации жанра, стал одной из ключевых фигур отечественной рок-музыки. С БГ тесно сотрудничал еще один яркий представитель ленинградской рок-сцены – лидер группы «Зоопарк» Михаил Науменко (Майк). Примечательным для творчества Майка было уникальное совмещение традиционного англо-американского рока – с советским бытовым реализмом. Некоторые его песни представляли собой переводы и переработки песен западных исполнителей, таких как, к примеру, Боб Дилан или Лу Рид. Важную роль в Ленинградском рок-клубе сыграл известный музыкальный издатель Андрей Тропило, которого иногда называют «первым продюсером СССР»: он открыл первую студию звукозаписи и оказывал большую поддержку, как молодым, так и уже известным музыкантам.

- Москва

В Москве в свою очередь с 1985 года всё крутилось вокруг «Рок-лаборатории», объединившей такие популярные коллективы, как: «Бригада С», «Браво», «Ва-БанкЪ», «Вежливый отказ», «Воскресение», «Звуки Му», «Карнавал», «Крематорий», «Машина времени», «Небо и земля» и другие.

Металл-сцена была представлена коллективами: «Ария», «Коррозия Металла», «Крузиз», «Мастер», «Чёрный кофе», «Чёрный обелиск».

Стали набирать популярность группы, делавшие ставку на электронную музыку: «Биоконструктор», «Ночной проспект», «Центр» и другие.

Отдельного внимания заслуживает Дом Культуры имени Горбунова, известный как «Горбушка». В 1987 году в его стенах и на близлежащей аллее Филевского парка возник своеобразный рынок, который, по сути, представлял собой «клуб по интересам», где из рук в руки передавались, продавались и выменивались редкие пластинки, кассеты и книги. На площадке ДК выступали популярные на тот момент рок-группы, и «Горбушка» быстро завоевала внимание и любовь всей столичной неформальной молодежи, приобретя статус культового места.

- Урал

Столицей уральского рока был город Свердловск (сейчас Екатеринбург). В 1986 году в нем создается «Свердловский рок-клуб» (СРК). «Тусовка» клуба была довольно узкой, но некоторые группы со временем набрали огромную популярность в Союзе, и до сих пор радуют поклонников своим творчеством. В клубе начинали свое творчество такие рок-команды, как: «Агата Кристи», «Ассоциация содействия возвращению заблудшей молодежи на стезю добродетели», «Апрельский марш», «Группа Максима Ильина», «Наутилус Помпилиус», «Настя», «Отражение», «Урфин Джюс», «Чайф».

В соседней Перми самой известной была группировка «ОСВ», которая выступала совместно с приезжими из Москвы и Ленинграда группами и активно гастролировала по стране.

Для уральского саунда были характерны сложные аранжировки с использованием клавишных и других электронных инструментов, а также более «декадентские», по сравнению со столичными коллективами, настроения в текстах.

С 1986 по 1991 год в Свердловске было проведено несколько «Фести-

валей СРК».

- Сибирь

В Сибири рок-сообщество не было сконцентрировано вокруг одного города. Опираясь на англо-американский панк-рок и пост-панк, сибирские коллективы сформировали собственное звучание и стиль, который впоследствии стали называть «сибирским панк-роком». «Сибпанк» стал отдельным культурным явлением, оказав большое влияние на неформальную молодежь СССР и позже – России. Сосредотачивая свою деятельность в основном в андеграунде, музыканты записывались на домашних студиях, создавая неповторимое «грязное», «гаражное» звучание, чем еще больше приближали себя к западной панк-культуре. Тщательно продуманный текст с контркультурным посылом, жесткие злободневные темы – всё это служило своеобразным протестом, как против советского режима, так и против общечеловеческих пороков.

Самой влиятельной группой Сибири можно назвать созданную в Омске в 1984 году «Гражданскую Оборону» – с ее лидером и идейным вдохновителем Егором Летовым. До 1985 года коллектив успевает собрать материал для двух альбомов: «Поганая молодежь» и «Оптимизм», но выпустить их так и не удается, по причине гонений со стороны КГБ. Басиста Константина Рябинова забирают в армию, а Летова принудительно помещают в психиатрическую больницу. В 1987 году на Новосибирском рок-фестивале, из-за запрета на выступление групп «Звуки Му» и «АукцЫон», в программе образовался пробел, который было предложено заполнить «молодыми и подающими надежду» музыкантами «Гражданской Обороны». Группе удалось отыграть 25 минут, прежде чем организаторы поняли, что происходит. Немыслимый для того времени, как в музыкальном, так и в поэтическом плане, материал был подан со сцены нахально и смело, что привело местные власти в бешенство, а публику – в неопишуемый восторг. После этого события по стране разошлась знаменитая фраза, автор которой не известен: *«Панк-рок суще-*

*ствовал в СССР ровно двадцать минут – во время концерта «Гражданской обороны» в Новосибирске. Все остальное – это уже пост-панк».*¹

Другими яркими представителями сибирского рока были коллективы: «Диалог», «Иван Кайф», «Инструкция по выживанию», «Кооператив Ништяк», «Калинов мост», «Коридор», «Тёплая трасса», «Чолбон», Янка Дягилева, «9-й район».

- Воронеж

Воронеж можно назвать родиной «колхозного панка» – так в свое время критики, фанаты и сами музыканты охарактеризовали стиль группы «Сектор Газа», включающий элементы русского фольклора, славянской мистики, западного панк- и хард-рока. Группа была организована в 1987 году Юрием Клинских, (известным под прозвищем «Хой»), и просуществовала примерно до 2000 года, оказав большое влияние на советскую и постсоветскую рок-музыку.

- Харьков и Киев

С 1980 года в Харькове проводятся рок-фестивали, на которых выступают местные и приезжие группы. Именно в Харькове в группе «Разные люди» начинает свое творчество как второй вокалист и автор текстов Сергей Чиграков (Чиж), позднее создавший в Ленинграде известную группу «Чиж & Со». Популярностью пользовались коллективы, исполняющие песни, как на русском, так и на английском и украинском языках: «Дождь», «Противовес», «Утро», «Фабрика», «Шок».

В Киеве были известны такие группы, как: «Вопли Видоплясова», «Годзадва», «Иванов Даун», «Коллежский ассессор», «Раббота Хо».

- Ростов-на-Дону

¹ А.Кушнир. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977-1991: 15 лет подпольной звукозаписи. – М.: Крафт+, 2003.

С середины 1980-х в Ростове-на-Дону проводятся различные рок-фестивали, самым известным из которых был «Закрытая зона».

Помимо музыкальных коллективов: «Геликоптер Блюз Бенд», «Зазеркалье», «Оникс», «Пекин Роу Роу», «Площадь согласия», «Театр Менестрелей», «Там! Нет Ничего», «Чистая вода», «ЭЛЕН», развитию рок-культуры способствовали здесь местные муз.критики: Игорь Ваганов, Галина Пилипенко, журналы самиздата: «Донской Бит», «Ура Бум-Бум!», «Рок-ОПО», «КРИК», «Палата».

- Иваново

Аналогом рок-клуба в городе Иваново стала сформированная в 1989 году «Ассоциация ивановских музыкантов», которая проводила рок-фестивали с участием таких местных групп, как: «Ассоциация», «Дети Петра», «Танцы на воле», «Палата № 6» и группы «Сейф». Образованная в 1987 году под руководством Николая Ковалёва и записавшая в общей сложности порядка 30 альбомов, эта команда породила своеобразное жанровое течение: «Палехская волна» («Жерминаль», «Корабль снов», «Отравленный сад»).

Описывая развитие рок-культуры в СССР 80-х годов, нельзя не упомянуть знаменитый двойной альбом «Red Wave» (англ. «Красная волна»), вышедший в США в 1986 году, при поддержке американской журналистки Джоанны Стингрей, которая часто бывала в СССР и являлась супругой гитариста группы «Кино» Юрия Каспаряна. В сборник вошли композиции советских групп: «Аквариум», «Алиса», «Кино», «Странные игры». Это событие позволило советским командам приобрести определенную популярность за пределами СССР, гастролировать по миру и выпускать проекты при поддержке западных музыкантов. Так группа «Звуки Му» выпускает альбом «Zvuki mu», спродюсированный Брайаном Ино, «Кино» гастролирует по Европе, а Борис Гребенщиков совместно с музыкантами группы «Eurythmics» выпускает англоязычный альбом «Radio Silence».

В конце 1980-х годов русский рок окончательно выходит из подполья и делает большой шаг от протестной молодежной культуры к массовой культуре шоу-бизнеса. Выходят фильмы с популярными рок-музыкантами: «Асса» (1987) с «Аквариумом», «Взломщик» (1986) с Константином Кинчевым, «Игла» (1988) с Виктором Цоем и «Такси-блюз» (1989) с Петром Мамоновым.

Запрета на рок-музыку больше не существовало, что повлекло создание большого количества новых групп. Тотальная коммерциализация выделила группы, способные и неспособные собирать большие площадки и служить тем самым обогащению продюсеров, что привело к падению популярности и даже распаду многих из вышеперечисленных коллективов. Группы распались также в связи с переездом за границу или смертью участников.

Но в СССР 1980-90-х годов существовал также отдельный пласт музыкальных групп, которые принципиально не искали (порой даже избегали) популярности, будучи ориентированными исключительно на поиск новейших музыкальных форм и методов творчества (часто далеко не музыкальных). Им так же, как и другим советским рок-командам, был присущ дух бунтарства, протеста и новаторства (последнее они ставили во главу угла) – как реакции на современную действительность с ее недостатками, но выражали они его в несколько иной форме. Именно *форма* музыкального произведения – как отдельная мировоззренческая категория, а не его идеологическая составляющая занимала умы и души этих творцов. Позже они получили наименование «индустриальщики», т.е. художники (в широком смысле слова), являющиеся адептами новой, *индустриальной* культуры, имеющей свои определенные свойства и параметры. Что это были за свойства и по каким признакам мы выделяем этот музыкально-культурный пласт, отделяя его от всей другой советской рок- (и не только) музыки и культуры – подробнее рассмотрим в следующей главе.

2.2. Проявления элементов индустриальной культуры в творчестве советских рок-групп (1980-1990 г.г.)

Корни советского/российского индастриала стоит искать еще в начале 20-х годов 20-го века. В 1923 году под руководством Николая Рославца создается Ассоциация Современной Музыки (АСМ), куда входят такие знаменитые композиторы, как: Дмитрий Шостакович, Иосиф Шиллингер, Александр Мосолов, Виссарион Шебалин, Гавриил Попов, Владимир Щербачёв, Николай Мясковский и другие. Музыканты АСМ в своих произведениях экспериментируют со звуками заводских гудков, шумом станков и скрежетом приводных ремней. Появляются произведения, которые смело можно отнести к советскому протоиндастриалу, например, балет С. Прокофьева «Стальной скок», балет Д. Шостаковича «Болт», симфонический фрагмент «Завод. Музыка машин» из балета «Сталь» Александра Мосолова, и, конечно, знаменитую «Симфонию Гудков» Арсения Аврамова, которую в своей книге «Electronic Music: The Instruments, the Music & the Musicians», опубликованной в 1981 году, музыкант Энди Маккей описывает: *«К сиренам городских фабрик присоединились сирены кораблей Каспийского флота, артиллерийская батарея, пулеметы и авиация»* и называет *«одним из самых впечатляющих экспериментов с шумами и природными звуками за всю ис-*

торию авангарда».¹

Вскоре советское искусство вступает в стадию соцреализма, и, как удачно замечает в своей статье «ШУМ – ГОЛОС БОГОВ», опубликованной в 1999 г. в газете «Завтра», журналист Андрей Дмитриев: *«В театрализованных агитпредставлениях Пролеткульта актеры яростно били огромными молотами в стальные листы, имитируя тяжелую поступь победившего пролетариата, гибель старого мира и наступление новой эры коммунизма».*

2

В 1970-е годы рок-музыка пребывала в запретном статусе, что ограничивало возможность эксперимента для рядовых музыкантов, но благодаря таким композиторам, как Артемьев, Губайдулина, Денисов и Шнитке, росла и укреплялась школа академического авангарда.

Несмотря на то, что революционный концептуализм культуры индастриал проявлялся в произведениях эпохи соцреализма, творчество далеко не всех тогдашних советских художников и музыкантов можно отнести к изучаемому нами предмету. Развитие индастриала, как музыкального жанра, имеющего отношение к экспериментам западных музыкантов, стало проявляться на территории СССР лишь к середине 1980-х.

Один из пионеров отечественного индастриала художник и музыкант Александр Львович Лебедев-Фронтов в интервью для статьи «ШУМ - ГОЛОС БОГОВ» описывает свое знакомство с «новой музыкой» так: *«В юные годы, лет в 13 (1973 г.), попав по недомыслию под влияние сверстников-битломанов, я решил приобрести запись с музыкой ливерпульского квартета. В Ленинграде у Гостиного двора можно было купить пластинку на «костях» (то есть на рентгеновском снимке), записанную самопальным методом. Заплатив за нее 1 рубль и высунув от меломанского вождения язык, я ринулся домой к проигрывателю. Через минуту из репродуктора раздался бодрый мужской голос, который для начала уточнил мое желание послу-*

¹ Российский индастриал, Режим доступа: <http://www.fulldozer.ru/articles/12>

² ШУМ – ГОЛОС БОГОВ, Режим доступа: <http://zavtra.ru/content/view/1999-09-1482/>

шать музыку легендарной четверки, после чего покрыл меня отборным русским матом. Через секунду вместо желаемых «Битлз» я услышал 2 минуты рвущего перепонки радиостатического треска с жуткими завываниями. Именно это событие явилось для меня своего рода музыкальной инициативной смертью, навсегда отбив охоту к убаюкивающим мелодиям пресловутых «жучков-ударников» и им подобных, пробудив страсть к строгим, конкретным и неожиданным звуковым решениям с повышенным психическим воздействием. Незнакомый мужской голос пробудил мои истинные вкусы, которые я загнал в закоулки подсознания, по молодости стремясь угодить расхожей промондиалистской моде».¹

В 1985 Лебедев-Фронтов совместно с Игорем Федоровым основал проект «Линия Масс», в котором проводил эксперименты с «конкретной музыкой», используя в композициях записи шума различных бытовых электроприборов, заводских станков, звуков природы и симфонических произведений, преобразованные звуковыми фильтрами. Проект «проповедовал» культ героического труда заводских рабочих и их железной воли. Воплощая эстетику раннего авангарда и используя тематику различных политических течений, в рамках проекта помимо музыкальных произведений Лебедев-Фронтов создает коллажи из черно-белых фотографий.

В это же время в Риге Николай Судник и Валерий Дудкин создают проект «ЗГА» («ZGA»). Их первые работы объединяли в себе элементы «конкретной музыки», классического минимализма и эмбиента. Поначалу музыканты записывали свои произведения на домашней студии, используя вместо инструментов всевозможные металлические предметы, бытовые приборы и магнитофонные лупы. Со временем в арсенале «ЗГИ» начали появляться и традиционные музыкальные инструменты, и вначале 90-х группа стала набирать популярность в узких кругах советского андеграунда и даже в Европе.

Также в середине 80-х в Ленинграде становится известным проект му-

¹ ШУМ – ГОЛОС БОГОВ, Режим доступа: <http://zavtra.ru/content/view/1999-09-1482/>

зыканта-авангардиста Сергея Курехина «Поп-механика». В проекте в разное время участвовало множество популярных на тот момент музыкантов, таких как: саксофонист-импровизатор Сергей Летов, участники групп «АВИА», «Аквариум», «Джунгли», «Кино», «Странные игры» и других. Будучи настоящим экспериментатором, Курехин создает свои произведения с использованием множества индустриальных техник, инструментов и приемов, таких как: «конкретная музыка», техника «cut-up», магнитофонные лупы и всевозможные самодельные перкуSSIONные установки. «Поп-механика» выступает на фестивалях ленинградского и свердловского рок-клубов, а также гастролирует самостоятельно не только по СССР, но ближе к концу 1980-х – по Европе и США. Не имея постоянного концертного состава и программы, проект дает выступления в виде импровизационного перформанса, с участием животных, старинной военной техники и др.

В 1983 году в Ленинградском Малом драматическом театре Валерий Алахов и Игорь Веричев объединяются в один из интереснейших электроиндустриальных проектов СССР – «Новые композиторы» и записывают материал для своего дебютного альбома «Космическое пространство» в жанре «конкретной музыки». В своей работе композиторы использовали записи технических и природных шумов, фрагменты электронных композиций. В последующие несколько лет «Новые композиторы» выпускают два концептуальных альбома, подчеркивающих увлечение музыкантов космосом и научной фантастикой. А в 1987 году выходит их совместный с «Популярной механикой» Курехина альбом «Насекомая жизнь» – один из самых ярких авангардных советских релизов 80-х, высоко оцененный на Западе. Композиции с этого альбома включали фрагменты советских теле- и радиопередач, перемежающиеся электронными сэмплами, виртуозной игрой Сергея Курехина на синтезаторе и Игоря Бутмана – на саксофоне. Далее «Новые композиторы» записывают еще несколько альбомов, создают «Клуб научной фантастики», в рамках которого проводят лекции о космосе, организуют тематические дискотеки, и к 90-м годам в расцвет советской электронной музыки

становятся культовым коллективом.

В 1980-е годы в Москве приобретает известность художник, музыкант и популяризатор индустриальной культуры Алексей Тегин. Его ранние работы, созданные под влиянием творчества западных коллег, в основном представлены электронной музыкой в жанрах нойз и эмбиент. Не ограничиваясь звуковыми экспериментами, Тегин при поддержке молодого актера Владимира Епифанцева в заброшенном помещении Фалеевского переулка основывает «Фабрику кардинального искусства» – культурное пространство, в стенах которого проходят театрализованные перформансы, выставки и концерты. Позднее, в середине 1990-х, Алексей Тегин начинает интересоваться ритуальной музыкой Ирана, Древнего Египта и Тибета, что в начале 2000-х выливается в его авторский проект «Phurpa» («Пхурпа»), существующий и известный во всем мире и на сегодняшний день. Выступления «Пхурпы» представляют собой тибетские ритуалы под аккомпанемент традиционных инструментов и горлового пения.

Еще одной интересной музыкальной персоной советского авангарда можно назвать Василия Шумова. В конце 1970-х в Москве он собирает коллектив «777», который впоследствии преобразовывается в небезызвестную группу «Центр». Экспериментируя с электронным звучанием, «Центр» приближается к раннему творчеству «Psychic TV» 1980-х годов, а их поздние альбомы можно отнести к «индустриальному диско», схожему с творчеством английских «Cabaret Voltaire».

До 1981 года гитаристом в группе «Центр» был Алексей Борисов, который в 1985 году со своим товарищем Иваном Соколовским создает собственный проект «Ночной проспект» – яркий пример непосредственно индустриальной советской сцены. Изначально взяв курс на электронную музыку в стиле техно-поп и синти-поп, группа довольно быстро продвигается в сторону «классического индастриала». По звучанию их можно сравнить с некоторыми работами «Throbbing Gristle». Так Алексей Борисов вспоминает о записи одного из альбомов «Ночного проспекта»: *«В 1987 году мы плавно пере-*

шли к записи концептуально-экспериментальных альбомов, первым был «Демократия и дисциплина». От первой до последней ноты он импровизационный, записанный с первого дубля. Получилось так, что вместе с группой «Николай Коперник» мы писались в домашней студии у Игоря Васильева. Тогда они записывали альбом «Родина». Делили время, аппаратуру и инструменты... Клавишник «Николая Коперника» Игорь Лень, который одно время работал у Эдуарда Артемьева, принес с собой драм-машинку Oberheim, довольно редкий инструмент. В основном тогда все использовали Yamaha, которые нам лично уже надоели. И тут новый агрегат, интересная машинка. Мы с Ваней, недолго думая, пока ребята писали гитары, голос, просто забили ритмами целую катушку. «От балды», как говорится, настучали нечто спонтанное. В результате записали целый пласт ритмики. Через неделю примерно, получили от Игоря 4-канальный магнитофон Sony и начали поверх что-то наигрывать, уже у Вани дома. Ваня играл басовые секвенции, я импровизировал на гитаре. В итоге выстроился довольно мрачный саунд, на который были положены тексты примерно таким же путем – спонтанно. Потом мы все свели, и получился альбом, один из лучших в нашей дискографии. Его с интересом воспринимали на Западе впоследствии».¹

Довольно ярко индустриальный вектор отразился в творчестве сибирских рок-команд. Сочетая базовую энергетику рок-музыки со звуковыми домашне-студийными экспериментами, участники таких панк-групп, как «Гражданская оборона», «Калинов мост», создавали смежные проекты, которые смело можно отнести к советскому индастриалу. Так в конце 80-х в Омске Егор Летов и Дмитрий Рябинов (Кузя УО) в рамках проекта «Коммунизм» записывают около 15 альбомов, включающих элементы «конкретной музыки», самодельных перкуссий, гитарного и электронного нойза. Также со звуком экспериментирует другой участник «Гражданской обороны» Олег Судаков («Манагер») в своем проекте «Цыганята и я с Ильича». При поддержке других музыкантов «ГО» Судаков записывает альбом «Гаубицы Лей-

¹ Фрагмент неопубликованного интервью. Из личных архивов А.Ю.Борисова.

тенанта Гурубубы» (89-й год). На официальном сайте «Гражданской обороны» Егор Летов описывает работу над этим проектом следующими словами: *«Циничнейшая, обидная, безобразная, злостная, идиотская и издевательская работа. Стилль, в котором она выполнена, именуется и подается Манагером как «мелодичное мышление» и воспринимается им самим не иначе, как исключительно свой СОБСТВЕННЫЙ, аналогов и конкурентов на мировой арене по силе самовыражения и по глубине патологического погружения в «веселие» бытия НЕ ИМЕЮЩИЙ. Я с превеликим удовольствием принимал участие в работе и был столь увлечен, что напрочь позабыл о своих обязанностях звукотехника и т. п. В результате имеют место быть некоторые досадные упущения, как-то: искажение по высоким частотам, дичайшая противофаза и прочее лихование».*¹

В Новосибирске в конце 80-х еще один бывший участник коллективов «Гражданская оборона», «Путти» и «Калинов мост» гитарист Дмитрий Селиванов создает собственный проект «Промышленная архитектура», который представляет собой нечто на стыке индастриала и пост-панка. На ритм драм-машины Дмитрий записывает «грязные» гитарные партии, «разбавляя» их электронными сэмплами. В текстах «Промышленной архитектуры» можно уловить темы усталости и смерти, что также отсылает творчество группы к индустриальной эстетике. К сожалению, Селиванов успевает записать только один альбом «Любовь и Технология» (1988 г.) и на следующий год кончает жизнь самоубийством.

Довольно широко индустриальная сцена была представлена в городе Ижевске. Это такие коллективы, как: «Самцы Дронта» (нойз, дарк-вейв), «Травиата» (эмбиент, «конкретная музыка»), «Birdwood» (эмбиент), «Юка» (эмбиент), «Virgo Intacta» (этно-эмбиент), «Lancer» (EBM), «Plastica» (EBM), «Velvet&velvet dolls» (шугейз, нойз-рок). Самой известной среди ижевского индастриального андеграунда была группа «Стук бамбука в XI часов». На

¹ Официальная альбомография ГрОб-Records,
Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981293.html>

счета созданного в конце 1980-х коллектива – всего один альбом «Легкое дело холод» (1991 г.), в композициях которого можно встретить мелодичный женский вокал Татьяны Ерохиной в обработке минималистического ЕВМ, с элементами эмбиента и индустриальной перкуссии. Группа снимает несколько клипов в индустриальной сюрреалистической манере, один из которых – на песню «Лошадь моей жизни» – побеждает во всесоюзном конкурсе, организованном музыкальной телепередачей «Программа «А»», и впоследствии активно транслируется по советскому телевидению.

Не удивительно, что один из самых интересных околоиндустриальных проектов появился в 1984 году в городе Челябинск-70, образованном вокруг предприятия по разработке ядерных боеприпасов ВНИИТФ. Речь идет о коллективе Владимира Емелева (Вова Синий) и Игоря Шапошникова (Гоша Рыжий) под названием «Братья по разуму». В основу их творчества легла работа с магнитофонными петлями (лупами), которая широко использовалась в композициях первых западных индустриальщиков. Метод зацикливания звуковых фрагментов, путем склейки отрезка магнитофонной ленты был очень популярен среди советских экспериментальных групп. Этот доступный практически каждому обладателю магнитофона способ своеобразного сэмплинга на деле звучал очень оригинально и интересно и использовался музыкантами для создания фона композиции, а иногда и всей композиции целиком. Первым, кто взял на вооружение магнитофонные лупы, в Челябинске-70 был Александр Мальцев из рок-группы «Бэд бойз», он и вдохновил «Братьев» на подобные эксперименты. Так сами участники вспоминали о начале своего творчества: *«После того, как Мальцев прекратил свои студийные эксперименты, мы их добросовестно переняли, – вспоминает Гоша Шапошников. – Наши первые произведения, датированные 83-м годом, строились именно на упрощенном аккомпанементе под магнитные кольца, склеенные из фрагментов фонограмм. Сверху накладывались вокал, какие-то инструменты и звуки – то, что было под рукой. Все это начиналось как коллективное полупьяное-полуношеское творчество, когда все пели хором в*

один микрофон, пели, чуть ли не обнявшись». ¹Фонограммами для лупов служили записи советских джазовых ансамблей, негритянских песен в стиле фанк и фрагменты индийских мантр. К 1985 году с помощью советских магнитофонов «Братья по разуму» выпускают три альбома: «88А», названный в честь дома №88А, в котором он записывался на квартире звукооператора группы Игоря Ракина; «Игра синих лампочек», в записи которого на бэк-вокале принимала участие Нэлли Дворко, и альбом «Молчать!».

В конце 80-х вышел еще один альбом «Братьев по разуму», который можно считать их пиком творчества. Самой примечательной композицией была «Прощальная», в которой использовалась магнитофонная запись человека, прощающегося с алкоголем в состоянии белой горячки. В 86 году Вова Синий уходит в армию, а Шапошников переезжает в Москву. Далее творчество «Братьев» постепенно идет на спад: музыканты выпускают сборники ремейков собственных композиций и пробуют себя в сольных и сторонних проектах совместно с другими рок и электронными группами.

К сожалению, многие вышеописанные коллективы и группы, которые автор данной работы намерен рассмотреть далее, стали известными лишь после 91-года, в связи с прекращением существования СССР, ослаблением музыкальной цензуры и расширением технических возможностей. Но поскольку они начинали свое творчество именно в сложных условиях конца 80-х годов, их нельзя не причислить к представителям советского индастриала.

Перечислим несколько самых ярких групп с указанием их музыкального стиля, относящегося к индустриальной культуре.

Московские и ленинградские коллективы: «Ночной Проспект» (эмбиент, дарк-вейв, нойз), «Zoied» (ЕВМ, дарк-вейв), «За Анонимное и Бесплатное искусство» («конкретная музыка», перкуссионный индастриал, нойз),

¹ А.Кушнир. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977-1991: 15 лет подпольной звукозаписи. – М.: Крафт+, 2003.

Александр Копейкин («конкретная музыка», нойз, дарк-вейв), «Messer Fur Frau Muller» (техно-панк), «Искусственное дыхание» (EBM), «Танцы на Воле» (EBM) из Иваново. «Nuclear Losь» (перкуссионный индастриал, эмбиент) в Новосибирске. Новокузнецкие «Currents of Death» (эмбиент, дарк-вейв). В Саратове «Море Спокойствия» (эмбиент, IDM) и «DMT» (rhythm&noise). А также «Moon Far Away» (дарк-вейв) из Архангельска.

На Украине в 1980-х годах экспериментальная музыка с индустриальными элементами была представлена коллективами: «Эльза», «Коллежский ассессор», «Город-спутник» и «Shake Hi-Fi». Также были коллективы, играющие музыку на стыке постиндастриала и готики: «Казма-Казма», «Ярн», «Иван Самшит», «Фоа-Хок».

Как видно из исследования, индустриальная и постиндустриальная культура были представлены довольно широко на советском пространстве. Несмотря на жесткий контроль со стороны властей, в страну попадали записи классических индустриальных групп от «Throbbing Gristle» до «Einstürzende Neubauten». Находящиеся в постоянном поиске нового звука, советские музыканты не могли оставить без внимания эстетику и звуковые эксперименты западных коллег. Всеобщая индустриализация пронеслась по миру грохотом заводов и шумом промышленных машин, что не могло не отразиться на музыкальном искусстве. С появлением новых технологий и развитием авангардной музыки советские группы старались не отставать от своих зарубежных предшественников и достойно представляли индустриальную культуру на территории СССР. Их методы и идеи никогда не были такими же радикальными, как у основателей жанра. Отчасти это было связано с невозможностью открыто самовыражаться в условиях советской цензуры, отчасти – с неготовностью советского массового слушателя к восприятию слишком смелых звуковых экспериментов. Также нельзя недооценивать отсутствие широкой технической и информационной базы. Но, несмотря на все сложности и запреты, индастриал как проявление культуры в СССР представлен довольно четко. А по каким именно критериям тот или иной коллектив можно отнести

к индустриальной культуре – рассмотрим в следующей главе.

3. ПЯТЬ ПРИЗНАКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ, ОТНОСЯЩИХ ЕЕ К КУЛЬТУРЕ ИНДАСТРИАЛ

В 1980 году в США в Сан-Франциско журналисты А. Джуно и В. Вале организовали независимое издательство RE/Search. Издательство выпускало книги в мягком переплете, освещавшие мировую культуру андеграунда. В книгах публиковались интервью с представителями мировой культуры, статьи об их творчестве и сочинения контркультурных писателей, таких как Уильям Берроуз и Джеймс Баллард.

Шестой номер издания, вышедший в 1983 году, был полностью посвящен индустриальной культуре и назывался «Industrial Culture Handbook» (англ. «Настольная книга по индастриалу»). По большей части текст книги состоял из интервью с индустриальными музыкантами и художниками, а именно: «Throbbing Gristle», «Mark Pauline», «Cabaret Voltaire», «NON», Monte Cazazza, «Sordide Sentimental», «SPK», «Z'EV», Johanna Went and R&N. Текст сопровождался фотографиями и описаниями некоторых перформансов и выступлений, с комментариями самих участников. Вышедшая на пике популярности культуры индастриал на Западе, книга моментально стала первым и основополагающим трудом на эту тему, и считается таковой до сих пор. Многие критики и поклонники, изучающие феномен индастриала, ссы-

лаются на ее текст. В 2006 году RE/Search выпустил «Industrial Culture Handbook» лимитированным тиражом в жестком переплете.

Автор вступительной статьи к «Industrial Culture Handbook» – известный английский музыкальный журналист Джон Сэвэдж (Jon Savage) приводит 5 основных признаков, относящих творчество современных художников и музыкантов к индустриальной культуре: Organizational autonomy (Организационная автономия), Access to information (Работа с информацией), Use of synthesizers, and anti-music (Использование электронной и антимузыки), Extra-musical elements (Использование экстра-музыкальных элементов), Shock tactics (Шоковая тактика). Чтобы лучше понять, что такое индастриал, рассмотрим эти признаки по порядку и приведем примеры из творчества западных и советских коллективов.

3.1. Организационная автономия

Первой и, наверное, основной составляющей индустриальной культуры является принцип создания абсолютно независимого музыкального лейбла. Лейбл звукозаписи (англ. *record label*) – это торговая марка звукозаписывающей компании, занимающаяся записью, продвижением и распространением творчества музыкальных коллективов. Не секрет, что зачастую крупные звукозаписывающие компании ставят во главу угла собственное обогащение, пренебрегая как звуковой, так и смысловой составляющей музыки. Музыкантам, чьей первоначальной целью является поиск новаторских путей самовыражения, как правило, приходится думать о том, как обеспечить независимость своего творчества от «всепожирающей машины шоу-бизнеса».

Один из основателей группы «Ночной проспект» Иван Соколовский так вспоминает свое первое участие в прослушивании новых групп в «Московской рок-лаборатории»: *«Мероприятие подобного рода происходило впервые и ощущалось, как нечто в высшей степени «историческое». Сама информация о «событии» была строго конфиденциальной и «засекреченной». Поэтому знать о месте и времени «прослушивания» означало быть приоб-*

ценным к некоему субкультурному таинству. Нарастало разочарование – праздник явно не удавался. Где обещанная подпольная «крутизна», где анти-советчина, где «фашизм», который «не пройдет», и «стремные» тексты?! Десять групп подряд и у всех одна тональность (как правило, ми минор – так удобно для гитаристов), три блюзовых аккорда и тексты о «кораблях счастья», «домах надежды» и «бухтах отчаяния».

Следующим «открытием» стала группа «27-й километр». Поразил их гитарист – Роман Сулов. Он играл виртуозно и не банально. Новая гитарная эстетика в духе Роберта Фриппа и Энди Саммерса. Позднее, организовав «Вежливый отказ», Роман играл более сдержанно и менее экспрессивно, более тщательно отслеживая стиль.

В процессе «прослушивания» вдруг стали обнаруживаться мифологические корни восприятия публикой отечественного рока. Реальность не соответствовала образам, сформировавшимся в общественном сознании тех лет. Людям, реально интересующимся современной музыкой, стало ясно: хард-рок в середине 80-х – явление исторически устаревшее и архаичное, поддерживаемое провинциальными иллюзиями населения СССР. Такие стили, как: нью-вейв, панк, пост-панк, ска, индастриал, авангардная электроника прошли мимо даже подавляющего числа меломанов. Люди по привычке продолжали коллекционировать «Deep Purple», «Nazareth» или «Jethro Tull». Большинство же увлекалось «итальянцами», гей-диско западногерманского образца и вторичной советской эстрадой. Музыкальная революция конца 60-х – начала 70-х прошла мимо».¹

Самой влиятельной звукозаписывающей компанией в СССР можно без сомнения назвать основанную в 1964 году Всесоюзную фирму грампластинок «Мелодия». Эта государственная компания, объединившая все существующие на тот момент студии звукозаписи и фабрики по производству пластинок, стала практически монополистом в советской звукозаписи. К 80-м

¹ 1985: О том, как мы двигались в сторону весны,
Режим доступа: <http://www.shum.info/index/ivan-sokolovsky/1985-v-storonu-vesny/>

годам «Мелодия» запускает новое производство – Московский опытный завод «Грамзапись» (МОЗГ) и экспортирует свою продукцию в 92 страны. Помимо пластинок и магнитофонных лент с записями отечественных и зарубежных исполнителей, фирма выпускала печатные издания с каталогами новых релизов, информацией об исполнителях и интервью с популярными группами. Естественно, весь материал, предназначенный для записи на «Мелодии», проходил тщательный отбор, и ни о какой контркультурной музыке речи идти не могло, но находились сотрудники фабрик, входящих в монополию, которым было небезразлично творчество молодых музыкантов, не имевших возможности записываться на студиях легально. Благодаря таким энтузиастам, группы буквально – под покровом ночи – использовали студийное оборудование для записи своих первых работ. Одним из таких музыкантов был знаменитый звукорежиссер, композитор и писатель Юрий Морозов, работавший в 80-х годах на ленинградской студии фирмы «Мелодия» и записывающий свои первые музыкальные эксперименты по ночам. Впоследствии он работал со многими известными рок-группами, и выпускал сольные записи, ставшие довольно популярными в СССР.

С 1979 года в Ленинграде действует продюсерский центр «АнТроп», созданный Андреем Тропило, благодаря которому в СССР слышали первые качественные записи таких групп, как «Машина времени», «Аквариум», «Зоопарк», «Кино», «Алиса», «Ноль». Чуть позже его ученик Алексей Вишня открывает собственную студию, организованную на деньги, которые он заработал в цехе первичной обработки хлопка. На этой студии также записывались знаменитые рок-группы из Ленинграда и других городов.

В Москве одним из известных лейблов 80-х можно назвать «Sintez records», организованный участником группы «Машина времени» Александром Кутиковым. Помимо всех альбомов «Машины времени», лейбл также работал с большим количеством рок- и поп-коллективов.

В 1986 году в подсобном помещении Зеленого театра Парка имени Горького в Москве Стас Намин создает одну из первых независимых студий,

в которой бесплатно записывает молодых музыкантов. Для многих экспериментальных групп, это становится первым шансом качественно записать свое творчество в обход государственной цензуры. К 90-му году уже знаменитая на весь Союз студия преобразовывается в Фирму грамзаписи «SNC Records» и составляет достойную конкуренцию «Мелодии». На сегодняшний день «SNC Records» является одним из крупнейших российских продюсерских центров и помимо звукозаписи, проводит театральные представления, организует концерты и фестивали.

Индустриальная музыка зародилась в Англии 1980-х годов с первым независимым индустриальным лейблом «Industrial Records», который помимо пластинок и кассет занимался еще и распространением видео. В СССР в это время как таковых музыкальных лейблов, специализирующихся на индустриальной культуре, не существовало. Чтобы сохранить независимость от государственной цензуры и навязчивого мнения продюсеров, советским индустриальщикам приходилось экспериментировать в домашних студиях звукозаписи. В основном они представляли собой обычную квартиру (часто даже без звукоизоляции), в которой устанавливались нехитрое оборудование и музыкальные инструменты. Часто, за неимением средств и возможности приобрести качественную технику, музыканты модернизировали инструменты собственноручно, а для записи использовали позаимствованные на время многоканальные магнитофоны, как правило, привезенные из-за границы более состоятельными коллегами. Таким образом был организован самый влиятельный сибирский независимый лейбл «ГрОб-рекордс», основанный в Омске в 1984 году Егором Летовым в комнате собственной квартиры. Позже Егор модернизировал студию на деньги, вырученные с концертов, и к 90-м годам «ГрОб-рекордс» становится одной из самых ярких студий звукозаписи в России. В ней были записаны все альбомы «Гражданской обороны», смежных проектов и многих других представителей сибпанка.

Как правило, в каждом городе, между участниками «рок-тусовки» не подразумевалось официальных коммерческих отношений. Часто независи-

мые лейблы записывали молодых музыкантов бесплатно. Для этого начинающей группе необходимо было только иметь определенные связи и предоставить для записи расходные материалы: бобины или кассеты с пленкой. Записи тиражировались на домашней аппаратуре и распространялись путем подпольной дистрибуции: передавались из рук в руки или продавались на специализированных рынках, типа «Горбушки». Отсутствие спонсоров и руководителей, контролировавших процесс записи, давало многим андеграундным советским музыкантам свободу действий и позволяло выпускать музыку, не рассчитанную на массового слушателя, но максимально полно раскрывающую их творческие задумки. Так в 80-е годы появлялось большинство аудио- и видеозаписей индустриальных групп, часть из которых до сих пор хранится в домашних архивах коллекционеров.

3.2. Работа с информацией

Деятельность первых западных индустриальных групп была связана не только с музыкой, скорее даже их музыкальное творчество являлось лишь одним из инструментов, с помощью которых музыканты хотели донести свою позицию до общественности. С самого начала Дженезис Пи-Орридж позиционировал лейбл «Industrial Records» и творчество состоявших в нем художников и музыкантов как своего рода оружие в информационной войне с популярными средствами массовой информации. Его группа «Throbbing Gristle» совместно с участниками «Cabaret Voltaire» неоднократно предпринимала попытки манипулировать существующими СМИ. Их целью было освобождение общества от примата культурных ценностей, навязываемых правительством, и донесение собственной философии до общественных масс. Пи-Орридж и Ко организовали выпуск периодической бюллетени «Industrial news», в котором, помимо музыкальных новостей, описывали правительственные техники контроля над обществом, затрагивали темы культуры, политики и экономики, а также уделяли внимание конспирологии и оккультным наукам. В свое время они даже пытались создать собственное телевидение, но эти попытки не увенчались успехом.

В 1980-е годы деятельность по созданию независимых СМИ велась не

только в Англии, но и по всему миру. Индустриальные объединения создавали собственные радио и телепередачи, печатали газеты и журналы, а также доносили информацию на концертных выступлениях и с помощью музыкальных видеоклипов. Из удачных примеров можно назвать французский журнал «Sordide Sentimental», описывающий элементы индастриала в самых разных областях культуры, и голландское независимое телевидение «Pirate TV», транслирующее материалы без государственной цензуры. В 90-х с появлением интернет-технологий стали доступны новые способы донесения информации, и деятельность индустриальщиков получила более широкое распространение по всему миру.

В находящемся за «железным занавесом» СССР подобные эксперименты были практически невозможны. Все средства массовой информации строго контролировались государством и занимались в основном распространением советской пропаганды, направленной на создание «нового человека». По задумке КПСС «новый человек» должен был следовать принципам коллективизма и добровольно подчинять свои интересы интересам общества, а также быть готовым принести себя в жертву во благо народа и счастливой жизни будущих поколений. По сути, именно против такого «зомбирования» человеческой личности и боролись первые западные индустриальщики. Та же борьба протекала и в советском «подполье». Не имея развитых технических средств для создания независимого радио или ТВ, представители советского андеграунда сосредотачивали свою деятельность на выпуске музыкальных записей, малобюджетных видеоклипов и самиздатовских журналов, газет и книг, в которых могли открыто критиковать существующую власть, состояние популярной сцены и доносить свои философские идеи. Самым доступным инструментом являлся печатный самиздат. Журналы, выпускаемые небольшим тиражом на собственные деньги авторов, изготавливались по разным технологиям: от рукописного варианта – до фотографического (напечатанные на машинке листы, с вклеенными вручную фотографиями или картинками, снимались на ручную фотокамеру и впоследствии распространя-

лись через сеть подпольной дистрибуции на пленке). Как правило, номера распространялись бесплатно, но иногда желающим почитать бесцензурную прессу приходилось платить символическую сумму, окупающую расходные материалы: бумагу, пленку, аренду печатных машинок или станков.

Поскольку рок-культура находилась в состоянии «условной разрешенности», именно она стала основным оружием в информационной войне с советской пропагандой и основным контркультурным оппозиционным явлением. Коротко рассмотрим несколько самиздатовских журналов 1980-х годов, посвященных советскому року и событиям, происходящим в советском андеграунде.

«Рокси» (г. Ленинград)

15 номеров: №1 - окт. 77 г., № 15 - осень 90 г., №№ 1-3 - 20 стр., №№ 4-7 - 60 стр., №№ 8-15 - около 100 стр., ориг. тираж - 15-20 экз., маш. + фото; № 12 - маш. + фото/ксер.

Первая редакция: Б. Гребенщиков, Николай «Вася Колин» Васин, Михаил «Зу» Науменко, Нат. Васильева, Юрий «Ж. Физдипилло» Ильченко

Вторая редакция: Михаил Брук, Олег Решетников, Александр «Зеленый» Андреев, Владимир Сорокин

Третья редакция: Александр Старцев («Алек Зандер», «Саша Скримми» и др.), Анатолий «Джордж» Гуницкий («Старый Рокер»), Игорь «Л. Е. Хиов» Леонов, Ю. Тышкевич (худ.), Б. Малышев

Первый номер Журнала «Рокси», вышедший в октябре 1977 года, начинается с послания редакции, критикующей нынешнее положение рок-музыки в стране: *«Что остается, кроме как ругаться, замысловато и уныло? Мы говорим о ленинградской рок-музыке, закрывая глаза на то, что у нас нет элементарного рок-н-ролла. Последней группой, писавшей рок-н-ролл, был «Санкт-Петербург», а он распался, почитай, уж три года назад как. А*

остальные? О, позор на нашу голову!»¹

У руля одного из первых рок-журналов СССР стояли уже популярные к тому времени музыканты: Б. Гребенщиков, Майк Науменко, Николай Васин, Юрий Ильченко. Поначалу большая часть полос в журнале состояла из переведенных статей западных номеров «New Musical Express» и «Rolling Stone», статей и интервью советских независимых журналистов, освещающих андеграундную рок-сцену и переводов книг и стихов западных культурных деятелей: Ника Кона, Ричарда Баха, Джима Моррисона, Йоко Оно. С открытием Ленинградского рок-клуба, «Рокси» активно освещает деятельность состоящих в нем музыкантов.

Первые номера журнала выглядели довольно примитивно и представляли собой соединенные скрепками машинописные страницы, без титульного листа, с вклеенными фотографиями. Первыми читателями свежих номеров «Рокси» становились завсегдатаи знаменитого Ленинградского кафе «Сайгон». Это культовое место советского андеграунда, которое в свое время посещали, как гонимая творческая интеллигенция (И. Бродский, С. Довлатов), так и представители обыкновенной неформальной молодежи.

В период своего расцвета в 80-х, лишенный самолюбования и снобизма, журнал отличался органичной формой изложения и стремлением докопаться до самой сути советской рок-культуры.

Под руководством третьей редколлегии к 90-му году журнал прекращает свое существование, а его создатели переключаются на другие проекты.

«Зеркало» (г. Москва)

4 номера: № 1 - март 81 г., 120 стр., № 4 - ноябрь 81 г., 80 стр., №№ 1-2 - 10 экз., №№ 3-4 - 20 экз., № 1 - маш., №№ 2, 3 - маш. + фото, № 4 - маш. + фото + графика.

Ред.: И. "Дж. Уайт" Кричевский, А. "Д. Животных" Троицкий, И. "В.

¹ А. Кушнир, С. Гурьев. Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата. История. Антология. Библиография. – НН.: Деком, 1994.

Пророков" Смирнов, Е.Матусов, В. Литовка, А. Филин, Е.Корнилов, Ст. Воронин

В конце 70-х в Москве на территории студгородка МИФИ (Московский инженерно-физический институт) собирался клуб «синтеза искусств» имени Рокуэлла Кента. Деятельность клуба затрагивала культурно-интеллектуальную жизнь советской молодежи. В его стенах проводились выставки, джазовые концерты и поэтические вечера. В 1979 году при клубе под редакцией Д. Врубеля начал издаваться журнал «Лицея», состоявший в основном из фрагментов творчества молодых писателей и журналистов. В редакции «Лицея» начинали свою деятельность И.Смирнов, Е.Матусов и И.Кричевский. С 80-х годов молодые журналисты начинают активно интересоваться современной музыкой, от которой большинство членов клуба Рокуэлла Кента и читателей «Лицея» были невероятно далеки. В феврале 1980-го года в МИФИ, в рамках курса «Искусство и эстетическое воспитание», проводится семинар диск-жокеев, на котором молодые журналисты знакомятся с Артемием Троицким. Вдохновленные идеей освещать состояние молодежной популярной и рок-музыки Смирнов, Кричевский и Матусов, решают создать собственный самиздатный журнал «Зеркало».

Первый номер журнала, выпущенный в 1981 году, состоял из 120 страниц папиросной бумаги, скрепленных картонной обложкой. Каждый из авторов получал номер журнала и самостоятельно делал с него несколько копий. Для создания первого номера неопытные журналисты пригласили Троицкого, чья огромная статья об Андрее Макаревиче и его группе «Машина времени» легла в основу номера. Впоследствии все номера «Зеркала» составлялись подобным образом – вокруг материала о «главном герое».

Уже в конце 1981 года ректору МИФИ пришел конверт с оригиналом номера «Зеркала» и требованием КГБ прекратить деятельность журнала. Поскольку к самой редакции никаких репрессий применено не было, ее участники предприняли попытки возобновить печать под покровительством других московских ВУЗов. Но эти попытки не увенчались успехом, и журнали-

сты покидают стены МИФИ и переключают свое внимание на новый проект – журнал «Ухо».

«Ухо» (г. Москва)

7 номеров: № 1 - апр. 82 г., № 7 - дек. 83 г.; до 60 стр.; ориг. тир. до 10 экз.; маш + граф. + фото.

Первая ред.: Е."В.Добровольский" Матусов, И. Кричевский ("Я. Сандерс", "Дж. Уайт"), А. "Дядюшка Ко" Троицкий, И."И. Монахов" Смирнов, Ю. Непахарев, А.Филин, В.Литовка.

Вторая ред.: М."Цицерон Глагольский" Сигалов, И."И.Монахов" Смирнов, С."Пр. Суровый" Жариков, В. Иванов (фото), Ю. Непахарев, А. Павлюченко и др.

Просуществовавший всего два года – с 1982 по 1984, журнал «Ухо» стал одним из самых значительных проявлений советского самиздата и всей московской рок-журналистики.

Название было предложено Артемием Троицким по аналогии с американским рок-журналом «Ear». Первый номер «Уха» напоминает предшествующие издания «Зеркала». Троицкий создает «главного героя» М. Науменко в статье «Песни городских вольеров». Кричевский переводит фрагменты редкой книги Ника Кона «Рок с самого начала», посвященные Чаку Берри, Эдди Кокрену и Литтл Ричарду. Но в процессе работы над первым номером журналисты понимают, по какому пути должна развиваться независимая рок-журналистика, и во втором номере полностью отказываются от литературной составляющей журнала, целиком посвящая его панк-року. Третий и последующие номера «Уха» выходят в 1983 году под новой редакцией.

С 83 года прессинг самодеятельных ансамблей и независимых СМИ со стороны властей становится более жестким. «Ухо» уходит в глубокое подполье, меняет свое название на «Фонограф», все статьи пишутся под псевдонимами, а материалы для нового номера передаются при личных встречах ре-

дакторов один на один. Но эта конспирация не помогает – некоторых участников вызывают в прокуратуру, и с выходом 7 номера в 1983 году журнал закрывается службами КГБ.

«Урлайт» (г. Москва)

23 номера: №1 - март 1985 г., №8 (26) "Урлайт" - зима 1992 г. (№№ 6, 8 - пропущены)

I редколлегия: О. Осетров, И. Смирнов, С. Гурьев, Е. Матусов, А. Белоносов, К. Мусин и др.

№№ 1 - 18, 1985-1987 гг., тир. - 20-30 экз., до 40 стр., маш. + фото

II редколлегия: И. Смирнов, А. Волков, С. Гурьев, А. "Серьга" Ионов, А. Липатов, А. Пигарев, К. Преображенский, М. Мельниченко, О. "Д. Морозов" Коврига, Л. Гончаров, А. Коблов и др.

№№ 1 (19) - 6 (24), тир. - 100-200 экз., 100-150 стр., маш. + фото + графика + коллаж/ксер.; №5 (23) - типогр., ориг. тир. 25.000

III редколлегия: И. Смирнов, О. "Д. Морозов" Коврига, М. Тимашева, К. Преображенский, В. Иванов и др.

2 номера: № 1 1991 г., 84 стр., тир. - 10000 экз.; № 2 - 1992 г., 109 стр., тир. - 30000 экз.; типогр.

К концу 1984 года после разгрома «Уха» и ряда других самиздатовских журналов, нападки на рок-культуру усиливаются, и к ним подключаются официальная пресса в лице газет «Советская Россия», «Собеседник», «Вечерняя Москва» и других. Само слово «рок» запрещается к печати в положительном контексте; информацию о состоянии советской рок-сцены становится проще получить из западных, чем из отечественных источников.

В такой обстановке в начале 1985 года, при полной конспирации, создается первый номер нового журнала «Урлайт», который позиционирует себя как мини-модель демократического общества с полной свободой слова, широким диапазоном взглядов и противоречивых высказываний.

Чтобы достичь максимальной конспирации, статьи печатали анонимно на разных машинках. Во избежание стилистической экспертизы некоторые статьи переводились на английский, а потом обратно на русский другими людьми.

К концу 87-го года журнал прекращает свое существование, но в 1988 году появляется в новом амплуа и с видоизмененным названием «УР лайт» (по версии одного из редакторов А. Волкова, новое правописание расшифровывалось как сумма латинского «UR» – выгребная яма и английского «light» – свет, т.е. – «свет из помойки»). Свою позицию и цели редакция описывает во вступительной статье к номеру «УР лайт» № 1/19: *«Сегодня, 25 апреля 1988 года, мы восстанавливаем славную московскую фирму и избираем для себя честное имя самого смелого антибюрократического рок-журнала в столице. Это не только дань уважения партизанам демократии, это обязательство честно продолжать их дело. Продолжая старую московскую традицию «Зеркала», «Уха» и «Урлайта» (в отличие, например, от ленинградских «Рокси» и «РИО»), мы не намерены ограничивать область своих интересов роком: ибо никакой жанр искусства не существует изолированно от других жанров, от экономики и от политики. Поэтому мы и определяем себя не просто как «рок-журнал», а как «журнал демократической культуры».*¹

В начале 90-го года выходит последний, 7-ой номер журнала, изготовленный самиздатовским способом, и члены редакции переходят работать в официальную прессу, не имеющую отношения к андеграундной культуре.

«Сморчок» (г. Москва)

22 номера: № 1(3) - весна 85 г., № 22 (222) - весна 87 г.; 36 стр.; тир. до 10 экз.; маш+рукоп.+фотоколлаж/фотоспособ.

Ред.: Сергей Жариков («С. Суровый», «Л. Барашков», «В. Розанов» и др.), Сергей Летов, Ив. «Русских» Соколовский, Николай «А.Байтов» Дмитриев, Андрей «Абрикосов» Соловьев, Алексей «Ф. Вечтамов» Борисов, Рамиль Дианов.

¹ А. Кушнир, С. Гурьев. Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата. История. Антология. Библиография. – НН.: Деком, 1994.

Созданный в 1985 году лидером группы «ДК» Сергеем Жариковым, журнал «Сморчок» становится одним из самых интересных проявлений советского самиздата. С самого начала Жариков, отвергая формат рок-журнала, печатает в «Сморчке» статьи на огромное количество не связанных, а иногда и противоречащих друг другу тем: собственные философские концепции, джазовые обзоры, авангардистские материалы, правдоподобные интервью с вымышленными культурными деятелями, переводы статей из западного журнала «BRAVO» о музыке разнообразной жанровой направленности. Например, в 12 (212) номере 1986 года Жариков публикует переводы статей о западных представителях электронной и экспериментальной сцены: Брайане Ино, Клаусе Шульце, Фрэнке Заппа.

Оформление номеров достойно отдельного внимания. Если обложки можно назвать не особо выразительными, то в самом номере каждый журнал содержал качественные сатирические фото-коллажи и снимки советских и западных культовых рок-музыкантов.

В 1987 году Жариков переключается на другие проекты и прекращает выпуск «Сморчка».

«Зомби» (Москва)

16 номеров: №1 – осень 84г.; №16 – нояб. 92г.; №1-14 стр.; №16 – 20 стр.; тир. №1 – №8 – 1 экз.; маш.+ граф. + фото + коллаж и т.д.; тир. №№9-16 – до 15 экз.; маш. + граф. + фото + коллаж / ксер.; №12 – тир. до 1000 экз.

Первая редколлегия: Н.Комарова, В.Марочкин, В.Кондаков

Вторая редколлегия: Н. Комарова, З. Хашимов, В. Тартаковский, Г. Инденбаум и др.

Третья редколлегия: Н.Комарова, Купидон, С. «Хризолит» Кошеверов.

Рассматривая советский самиздат нельзя не упомянуть деятельность Натальи «Кометы» Комаровой и ее легендарного журнала «Зомби». Название было выбрано Натальей из-за ее увлечения Африкой, но поскольку скандальный журнал, о котором говорилось даже в официальной прессе, на деле мало

кому удавалось подержать в руках, это название ему очень подходило и по смыслу: «несуществующий (неуловимый) журнал о несуществующей музыке». Журнал поначалу выпускался всего в одном экземпляре и появлялся на подпольных музыкальных концертах, организованных Кометой и ее коллегами. Такие мероприятия впоследствии так и стали называть «Зомби-сейшены».

Журнал появился осенью 1984-го года. Автором большинства статей и фотографий был друг Натали Комаровой журналист Владимир Марочкин. Первые номера выполнялись в скромном дизайне, содержали большое количество репортажных фотографий, в основном освещающих прошедшие «Зомби-сейшены», хит-парад «Зомби» и фото-вкладыш в конце номера. Для ранних номеров были характерны следующие составляющие: яркое выделение фаворитов; скандальный материал, как правило, основанный на интервью; переводы статей зарубежных музыкальных журналов. Также можно отметить яркую сексуальную направленность «Зомби».

С середины 1985 года Комарова активно курирует индустриальную группу «Ночной проспект». В этот период группа пополняется новыми вокалистами: Наташей Боржомовой и Андреем Киселевым, известным под псевдонимом Новый Романтик, который выходил на сцену в черном плаще, перчатках и солнцезащитных очках, за что в свое время столкнулся с обвинениями в фашизме.

В период менеджмента «Ночного проспекта» ни один номер не обходится без материала о группе, а в 4-ом номере печатается первый в советском самиздате фото-комикс «Городские дела «Ночного проспекта».

Во второй половине 80-х популярность журнала растет, меняются редколлегии, а тиражи увеличиваются с использованием сначала копировальной техники, а позже и типографского оборудования.

Ближе к 90-м годам журнал начинает сбавлять обороты, материал подготавливается менее тщательно и иногда с опозданием. Комета постепенно переключает свое внимание на художников-авангардистов и эксперимен-

тальный кинематограф. И в 1992 году журнал прекращает свое существование.

Для того чтобы в общих чертах осветить попытки создания альтернативных независимых СМИ в Советском Союзе 80-х годов, автор диплома перечислил лишь несколько столичных подпольных изданий из огромного множества проявлений советского самиздата. Естественно, в Москве и Ленинграде, как в центрах сосредоточения рок-культуры, эти попытки совершались чаще и результативнее, чем в регионах, но информационная война подпольщиков с государственными СМИ шла практически на всей территории Союза. Можно вспомнить Ростовский «Ура Бум-Бум!», вышедший с 1988 по 1993 год под руководством Галины Пилипенко; вышедший в 1986 году после создания Рок-Клуба в Саратове рок-н-ролл-журнал «ВУГИ»; новосибирскую «Тусовку» и тюменскую «Анархию» (официальный орган Западно-Сибирской панк-лиги); журнал «В РОЖУ!» из Ижевска и многие-многие другие. Некоторые журналы прекращали свою деятельность, выпустив всего лишь один номер, другие печатались настолько малыми тиражами, что не получили известности даже в своем регионе.

В завершение данного параграфа можно сделать вывод, что «работа с информацией» на территории СССР 1980-х годов, несомненно, велась в кругу подпольных музыкантов и журналистов, жаждущих свободы слова и независимости от советской цензуры. К сожалению, в ходе исследования не удалось выявить самиздатские журналы, полностью посвященные индустриальной культуре, но в текстах статей независимых журналистов и неформальных интервью с музыкантами 80-х годов довольно часто встречались высказывания, схожие по своему смыслу с идеями западных индустриальщиков.

3.3. Использование электронной и антимузыки

Западные индустриальные музыканты сразу взяли на вооружение доступные в 80-х синтезаторы и другое электронное оборудование. Но достигать поистине экспериментального звука им удавалось с помощью устройств собственного производства. Так, в начале своего творчества «Throbbing Gristle» и «Cabaret Voltaire» использовали самодельный аналоговый сэмплер, представляющий собой 6 подключенных друг к другу кассетных магнитофонов и однооктавную клавиатуру.

Еще один экспериментатор, которого можно назвать родоначальником индустриального нойза, – Бойд Райс – конструировал генераторы шумов, соединяя бытовые приборы и музыкальные инструменты с электронными звукозаписывающими устройствами. Также нельзя не отметить хитроумные перкуссионные установки, используемые большинством классических индустриальных групп.

Например, для записи одного из своих треков – «Durstiges Tier» – музыканты группы «Einstürzende Neubauten» закрепили на теле вокалиста Бликсы Баргельда звукосниматели, по которым бил кулаками перкуссионист группы Франк Мартин Айнхайт.

Можно сказать, что благодаря экспериментам первых индустриальщиков, началась тенденция к разрушению устоявшихся на тот момент общепринятых музыкальных норм и законов. Протестуя в основном против политического контроля в своих текстах, эти художники создавали музыку, отрицающую унификацию искусства всепоглощающей поп-культурой. Большую часть их концертных представлений и студийных записей составляла импровизация, благодаря которой индустриальные экспериментаторы нарушали привычную песенную форму, взятую на вооружение большинством рок- и поп-музыкантов того времени.

Наряду с импровизацией и экспериментами со звучанием электронных инструментов, индустриальные группы уделяли особое внимание абстрактной природе звука и часто использовали в своих композициях элементы «конкретной музыки».

В Союзе в начале 80-х, когда рок-движение только стало набирать обороты, существовало убеждение, что электронная музыка является лишь разновидностью диско, исключительно коммерческим явлением, неприемлемым с точки зрения «настоящего рока». Пионер советской электронной музыки Алексей Борисов, который очень помог автору в написании данного параграфа, так вспоминает этот период: *«Во второй половине 70-х, в кругу моих знакомых, стали всплывать имена Клауса Шульца, «Tangerine Dream», «Kraftwerk», «ХТС», «Stranglers», «Ultravox», «Cabaret Voltaire» и «Joy Division». Находясь под впечатлением от их музыки, мы интуитивно пробовали сочетать энергетику панк-рока с более холодным и, в то же время, - более эстетским, на наш взгляд, звучанием электроники. Однако информация об этих проектах у нас была минимальной, а единственным электронным инструментом в то время по-прежнему оставалась органа»*

*«Юность», пропущенная через самопальный дисторшн или квакер (вау-вау) отечественного производства».*¹

Помимо электроорганолы «Юность» советская промышленность выпускала на рынок и другие синтезаторы, среди которых особой известностью пользовались инструменты фирмы «Электроника», электроорганы «Лель», а также синтезатор «Polyvox», напоминавший американский «MiniMoog». Однако большинству музыкантов эти инструменты казались излишне громоздкими, ненадежными в эксплуатации, непредсказуемыми в управлении и слишком грубыми по звучанию.

Лишь во второй половине 80-х в СССР сформировалась так называемая электронная сцена, которая в большей степени тяготела к популярным формам, но в то же время демонстрировала новаторство в создании электронной музыки. Главным ориентиром для советских электронщиков был набирающий популярность английский синти-поп коллектив «Depeche Mode». Среди представителей московской электронной сцены 80-х выделялись такие группы, как: «Ночной проспект», «Биоконструктор», «Альянс», «Вектор» «Доктор», «Вторая группа», а также электронные сайд-проекты Юрия Орлова, Игоря Леня, Василия Шумова.

В Ленинграде к электронному звучанию тяготели группы «АВИА», «Телевизор» и «Модель», а также студийный дуэт «Новые композиторы» («New Composers») и легендарный авангардист Сергей Курехин, который в своем арсенале имел весьма неплохие по тем временам инструменты. Нельзя не упомянуть музыкальные коллективы из Ижевска, которые активно использовали электронный звук в своих околоиндустриальных проектах: «Lancer», «Plastica», «Стук бамбука в XI часов» – и другие. Своеобразная электронная сцена существовала и в Прибалтике, но известность местных музыкантов, как правило, не выходила за рамки Латвии, Литвы и Эстонии. В

¹ По «Ночному проспекту» первой российской электроники. Люди и инструменты, Режим доступа: <http://www.shum.info/index/borisov-bio/alexei-borisov-po-nochnomu-prospektu/>

России прибалтийских электронщиков знал лишь узкий круг специалистов.

Отдельно нужно отметить московскую группу «Ночной проспект», которая стала не только первой популярной электронной группой в Советском Союзе, но и имела самое непосредственное отношение к индустриальной эстетике. Созданная выходцами из академической среды – Алексеем Борисовым и Иваном Соколовским – группа, благодаря своим экспериментам с электронным звучанием и индустриальным текстам, приобрела культовый статус среди прогрессивно мыслящей молодежи 80-х. Говоря о музыкальных инструментах, применяемых в творчестве, Алексей Борисов вспоминает: *«Пожалуй, основу нашего электронного арсенала во второй половине 80-х составляли «Roland TB303», «Korg MS20», «Korg MonoPoly», «Korg Superpercussion» и детский семплер «Casio». В студии мы часто использовали «Yamaha DX7, DX21, DX100», иногда драм-машину «Oberheim» и ранние разновидности семплера «Akai», которые в конце 80-х стали появляться у некоторых московских музыкантов. В наших специальных программах, подготовленных для различных фестивалей и галерейных акций, мы пробовали использовать баян, различные звукосниматели и контактные микрофоны, акустические струнные инструменты и небольшие металлические конструкции – в сочетании с эффект-процессорами и все теми же «болванками» (фонограммами), записанными на магнитную пленку. В тот период я, в частности, стал использовать синтезатор «Korg MS20» в сочетании с гитарой».*¹

Отношение советской электронной музыки к культуре индустриал лучше всего передают следующие слова Алексея Борисова: *«Русская электронная музыка в целом является в некоторой степени продолжением или развитием традиций русского авангарда (нео-футуризм, супрематизм, конструктивизм, абсурдизм и т.д.), в сочетании с преклонением перед научно-*

¹ По «Ночному проспекту» первой российской электроники. Люди и инструменты, Режим доступа: <http://www.shum.info/index/borisov-bio/alexei-borisov-po-nochnomu-prospektu/>

техническим прогрессом. Начиная с 20-х годов XX столетия, Россия становится крупным полигоном для испытаний и апробирования различных социально-экономических схем, технологических идей, изобретений, а также методов ведения «народного хозяйства». В какой-то момент в Советском Союзе начинается своеобразное «обоожествление» машин, промышленной архитектуры, электричества, науки и самого процесса труда. Более того, индустриализация общества и научно-технический прогресс в целом приобретают политический оттенок, становясь как бы частью общей коммунистической идеологии и средством борьбы с западным империализмом и капитализмом. Российская электронная сцена в какой-то степени является некоторым отражением различных феноменов советского (российского) общества, а также своеобразным способом «сакрализации» самого акта производства музыки при помощи сложных приборов и новейших технологий».¹

3.4. Использование экстрамузыкальных элементов

Под «экстрамузыкальными элементами» Джон Сэвэдж в своей статье подразумевает околomuзыкальную деятельность западных индустриальных групп, такую как телевидение, видеоклипы, фильмы, перформансы и концертные выступления. В параграфе 3.1. «Работа с информацией» автор рассмотрел попытки советских музыкантов и музыкальных журналистов создать независимый информационный канал, организованный в частности через самиздат. В 80-е годы в СССР действовал близкий к тоталитарному политический режим, при котором тогдашним контркультурным художникам, писателям и музыкантам было практически невозможно донести свое творчество до

¹ По «Ночному проспекту» первой российской электроники. Люди и инструменты, Режим доступа: <http://www.shum.info/index/borisov-bio/alexei-borisov-po-nochnomu-prospektu/>

широких общественных масс. Зачастую им приходилось согласовывать свой репертуар или программу мероприятия с государственными инстанциями, но тщательно замаскированный контркультурный посыл все-таки присутствовал в их работах и не оставался незамеченным для большинства ценителей прогрессивного искусства. Также имели место быть концерты, выставки и перформансы, организованные для узкого круга ценителей. Информация о подобных мероприятиях распространялась через знакомых, а место проведения и программа держались в тайне вплоть до самого начала мероприятия.

Рассмотрим несколько ярких советских художников, музыкантов и арт-групп.

В конце 1980-х в Москве появляется, переехавшая из Украины перформанс-группа «Микрохирургия». Для своих перформансов группа пишет электронную музыку с применением индустриальных техник, таких как эмбиент и магнитофонные лупы. Некоторые композиции становятся известными благодаря снятым на них видеороликам. В клипе «Амальгама сна» участники группы маршируют по лестнице, ведущей к бетонному причалу, под повторяющиеся слова: «Амальгама власти, скорости и страсти. Амальгама сна». Дойдя до неогороженного края причала, слово «амальгама» в песне сменяется словом «балюстрада», и участники склоняют головы в бурную воду реки. В этом безобидном с первого взгляда видеоклипе просматривается явный политический подтекст. Видеоролик на другую композицию «Это наше горе, это наши беды» представляет собой монтаж из ужасающих кадров хирургических операций, террористических актов и сцен повешения.

Чуть позже один из участников «Микрохирургии» Александр Лугин совместно с модельером и художницей Екатериной Рыжиковой создают арт-группу «Север». Их перформансы представляли собой своеобразные шаманские ритуалы народов крайнего севера. Художники подготавливали тщательно продуманные костюмы и реквизит с применением шаманской символики и светового оборудования. Музыкальное сопровождение таких выступлений в основном было выполнено в жанре эмбиент и позднее даже с элементами

индустриального техно.

В одном из своих интервью Екатерина рассказывает о начале их деятельности: *«И вот в какой-то момент мы решили, что «группа художников» изжила себя как концепт, и надо как-то модернизироваться и назвать проект «Север». Мы уже тогда взяли курс на неопримитивистические мотивы, строили хижины в городской среде, и там жарили мясо. В костюмах продолжилась линия костюмов-оберегов и костюмов-знаков. Участников было все еще много: Джоник, Маша Персик, «Вежливый отказ», «Оберманикены», которые уже собирались в Нью-Йорк. В этом житие племен участвовали и неформалы, там же уже активно участвовал и Саша Петлюра. При этом все желающие и прохожие могли участвовать в процессе, рисовать картины и раскрашивать друг друга».*¹

В этом интервью 2007 года для сетевого арт-проекта «Компост» Екатерина Рыжикова рассказывает про свою деятельность и упоминает много художников, режиссеров и музыкантов советского андеграунда: Александра Петлюру, Гарика Асса, Бориса Юханова; группы «Вежливый отказ», «Оберманикены», «Поп-механика», «Метро» и др. Большинство из них были знакомы между собой, оказывали всевозможную поддержку друг другу и часто устраивали совместные проекты. Некоторые художники жили на сквотах, где иногда и проводили свои акции. Также существовали специальные площадки для перформансов, а некоторые театрализованные концерты проводились ночью нелегально в концертных залах государственных учреждений.

Описывая неофициальное искусство СССР, нельзя не упомянуть такое течение, как Московский концептуализм и его ключевую формацию «Коллективные действия». Эта арт-группа, начавшая свою деятельность еще в 1970-е, существует и сегодня, периодически устраивая выездные акции. Одной из первых акций, входящих в цикл «Поездок за город», была акция «Появление». 13 марта 1976 года на Измайловское поле пригласили около 30 че-

¹ Ассы в массы. Екатерина Рыжикова, 2007, Режим доступа:

http://www.kompost.ru/nt_assy_v_massy_ekaterina_ryzikova_2007_-page1.html

люлек. Когда зрители собрались на краю поля, с противоположной стороны, из леса, появились двое участников акции, пересекли поле, подошли к зрителям и вручили им справки («Документальное подтверждение»), удостоверяющие присутствие на «Появлении». Писатели Светлана Мартынчик и Игорь Стёпин (известные под псевдонимом «Макс Фрай») описывают свое впечатление об участии в некоторых акциях следующими словами: *«В середине 70-х, когда КД начали организовывать свои «поездки за город», московский концептуализм едва ли обладал неким упорядоченным единством. Одной из функций КД в эти годы стало создание особого «ментального поля», или, если использовать выражение Кабакова (Илья Кабаков – советский художник концептуалист) «поля сознания», на котором можно было бы прочертить контуры школы и направления. В 70-80 гг. регулярные поездки на акции и участие в их обсуждениях оказались особыми инструментами, структурирующими художественную жизнь и, если так можно сказать, художественное сознание».*¹

Связь с индустриальной эстетикой можно установить в проявлениях независимого советского кинематографа. В конце 70-х в СССР появляется такое кинематографическое направление, как «Параллельное кино». Независимо от официальных структур режиссеры снимают работы, основными темами которых становятся полная аполитичность, внимание к немотивированному насилию, смерти и отказ от «красивого». Впоследствии от него ответвляется жанр «некрореализм», в котором режиссеры нередко используют сцены с живыми мертвецами, метафорически намекая на реалии Советского Союза.

Авангардное течение также коснулось и советской театральной сцены. Например, в 1988 году в Ленинграде бывший участник рок-группы «АВИА» Антон Адашинский создает театр «DEREVO». В своем манифесте участники отказываются от общепринятых понятий «театр», «актер», «роль».

¹ Коллективные действия (арт-группа), Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=72062721>

«DEREVO» дает свои выступления, как на сцене, так и под открытым небом или в цирковых шатрах. Их «спектакли» содержат элементы японского танца Буто, клоунады и пантомимы.

Многие проявления советского андеграунда в 80-е годы были замечены и по достоинству оценены на Западе. Представителей подполья СССР приглашали за границу для гастролей или участия в совместных проектах. Со временем часть наших художников, музыкантов и писателей иммигрировали за границу, некоторые трагически погибли или прекратили свою деятельность, но многие продолжают свое творчество и по сей день, пребывая в статусе легенд советского андеграундного искусства.

3.5. Шоковая тактика

Основоположники индастриала на Западе видели первоначальную цель своего творчества в исцелении общества, испорченного индустриальной эпохой. Чтобы выдернуть «крепко спящее» человечество из мира иллюзий, созданного политической системой, они предпринимали радикальные методы, которые можно обобщить в пятый признак индастриала – «шоковую тактику». Некоторые музыкальные эксперименты были направлены исключительно на раздражение слуха – так появились нойз и перкуссионный индастриал. Концертные выступления сопровождались демонстрацией насилия, крови,

порнографии. Тексты затрагивали темы нацизма, сатанизма, ядерной войны и серийных убийств. Основываясь на работах знаменитых психологов, индустриальные группы пытались излечить социум от болезней, заставив его заново ощутить те переживания, которые стали причиной этой болезни. Их методы срабатывали, и концерты таких групп, как «Throbbing Gristle» и «NON» часто заканчивались натуральным побоищем, организованным слушателями в состоянии культурного и эмоционального шока.

В СССР дела обстояли несколько иначе. Широкая публика, тщательно «защищаемая» советской цензурой от «пагубного и разлагающего» воздействия западной культуры, пребывала в состоянии покорности и страха. Жесткие репрессии сталинских времен воспитали в советском обществе 80-х своеобразный защитный рефлекс от любого несанкционированного проявления экспериментального новаторства. С появлением рок-культуры у него на глазах развернулась «война за право голоса», где проигравшими почти всегда оказывались энтузиасты от искусства. Дома культуры, концертные площадки и клубы, в которых выступали молодые экспериментаторы, закрывались, не успев получить широкой популярности. Организаторы и участники подпольных мероприятий выслеживались и отправлялись под арест. На многих культурных деятелей КГБ заводили уголовные дела, что влекло за собой эмиграцию некоторых музыкантов за границу или полное прекращение их культурной деятельности. Например, в своей книге «Русский рок от А до Я» Артемий Троицкий описывает случай с рок-группой «ДДТ», когда ее лидеру и автору песен Юрию Шевчуку в 1983 году в Уфимском отделении КГБ предлагали дать подписку о том, что он *«никогда не будет больше исполнять, записывать и сочинять своих песен»*.¹ Но, как правило, музыканты находили возможность продолжать свою деятельность – либо, смягчая репертуар, либо уходя в андеграунд и продолжая бороться с советским режимом из подполья.

¹ А. Троицкий. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... – М.: Искусство, 1991.

Немыслимо даже представить, чтобы проявления «шоковой тактики» западных индустриальщиков 80-х получили распространение и одобрение в СССР, как со стороны властей, так и со стороны массового слушателя. Излюбленные классиками западного индастриала радикальные темы фашизма, сатанизма и насилия являлись «красной тряпкой» для КГБ, но благодаря этому также стали и методом протеста для неформальной советской молодежи. Панки, готы, хиппи, металлисты, ньювейверы и представители других, появившихся на тот момент в Союзе, субкультур, рискуя быть уволенными с работы или отчисленными из учебных заведений, активно эксплуатировали запрещенную символику и западную моду на одежду и прически. Собираясь на тематических мероприятиях или нелегальных концертах, они всегда были готовы к тому, что вечер может закончиться внезапным появлением представителей правопорядка. Музыканты «Ночного проспекта» вспоминают один из таких концертов, проходивших в «Доме аспиранта и стажера» (ДАС) МГУ: *«Было это в 85-м году, на Пасху. По сути это был первый концерт «Ночного Проспекта». Тогда же выступили «Кабинет», «Фаня» с одной или двумя песнями, а потом «Алиса» в экспериментальном составе: кроме Славы Задерия и Кинчева играл еще гитарист «Секрета» Заблудивский и еще какие-то ребята. Чуваки вышли размалеванные, почти как «Kiss». Кинчев произнес «Христос воскрес» и они втопили как могли... Потом начался «шухер» в лице местного оперотряда. Люди выпрыгивали в окна (это был первый этаж), разбежались по комнатам общежития. Оперотряд имел ярко выраженный кавказский колорит, и это создавало дополнительный «стрём». Почему то кавказцы любили участвовать в общественной деятельности, хотя не все, конечно. Все разбежались, питерцы заперлись в какой-то комнате, там и отсиделись, мы с Ваней спокойно прошли через проходную, а наш барабанищик Сергей Павлов вышел через окно. Договорились, что если повяжут, то мы не группа и друг друга не знаем. В общем, все разошлись, и пострадавших вроде не было.*

Многие концерты того времени, заканчивались микроскандалами, иногда серьезным «взвалом», обвинениями в «фашизме», в идеологических диверсиях и т.д. и так продолжалось до 87-го года примерно».¹

Несмотря на то, что рок-музыка в СССР, (а особенно ее андеграундные проявления) всегда находилась в оппозиции с властями, никто не маршировал на сцене под фашистские марши, никто не пускал кровь, не транслировал гей- или хардкор-порно на фоне своих выступлений, не издевался над слушателями, используя громкий шум или яркий свет. Но в этом и не было особой необходимости. С легкой руки советской цензуры статус «фашиста» или «сатаниста» можно было получить даже за «спорные темы» в песенных текстах или слишком «агрессивное» поведение на сцене.

Тем не менее, в творчестве советских музыкантов и художников всё же встречались элементы «шоковой тактики», не такие радикальные, как у иностранных индустриальщиков, но достаточные для того, чтобы шокировать неподготовленного советского слушателя. Например, перформанс-группы перечисленные в предыдущем параграфе и многие другие устраивали на улице хэппенинги околоэротического или ритуального характера. Да и сама неформальная молодежь любила учинять провокации в общественных местах. Автор книги «Хулиганы 80-х» и куратор интернет-портала о субкультурах СССР «Компост» Миша Бастер в одной из своих статей делится воспоминаниями: *«А еще подростки любили дискредитировать в метро служителей правопорядка. Артистично. По идее, преследования за внешний вид были на улице. А тут вроде как метро и деваться милиционерам некуда. Очень любили неформалы подсаживаться к таковым представителям и корчить рожи смешные. Народ смеется, а милиционеры сделать вроде как ничего и не могут. Были и другие перформансы. Юра Лимон, которого хиппи часто путали со Свином (Андрей Панов «Автоматические удовлетворители»), покупал баклажанную икру, выдавливал ее в метро на пол и демонстративно делал вид,*

¹ Фрагмент неопубликованного интервью. Из личных архивов А.Ю.Борисова.

*что застегивает штаны. Естественно провоцируя вызов милиции старушками. А когда возмущенные милиционеры просили все «это» убрать, Юра становился на четвереньки и с невозмутимым видом подъедал икру, от чего у публики и милиционеров случался мозговой штурм пограничный с рвотными спазмами, и вся толпа разбежалась».*¹

Ближе к началу 90-х некоторые шоковые элементы можно встретить в самодельных музыкальных видеоклипах советских индустриальных групп, не предназначенных для трансляции широкой публики. Так, в клипе новокузнецкой индустриальной группы «Currents Of Death» на композицию «Fucking Electricity» можно увидеть обнаженное женское тело, сцены насилия и секса. Организованная Петром Точилиным в 1989 году в Москве студия независимых фильмов «Пуск», выпускала немые короткометражные фильмы, некоторые из которых сняты в индустриальной эстетике и сопровождаются саундтреком, написанным с применением индустриальных техник. Например, в фильме «В плену у инвалидов» на крыше заброшенного заводского цеха один из актеров встает и расставляет согнутые в локтях руки так, что со стороны его фигура недвусмысленно напоминает фашистскую свастику.

Также в условиях жесткого советского режима к «шоковой тактике» можно отнести всевозможные карикатуры с изображением советской символики, представителей власти или собирательного образа советского гражданина. Иногда героями таких карикатур становились работники промышленных заводов и фабрик, как представители навязываемого советской пропагандой «нового человечества», покорно выполняющего поставленные партией задачи и планы и приносящего в жертву собственные интересы ради коллективного благополучия. Такие карикатуры украшали подпольные самиздатские журналы и листовки, и, как правило, публиковались анонимно.

¹ Перфоманс, Режим доступа: <http://www.kompost.ru/performans.html>

Советская, а впоследствии и российская рок-музыка основывалась на подаче информации через авторский текст. Иногда открыто, а иногда, прибегая к метафорам и символическим образам, русским поэтам-песенникам лучше всего удавалось передать переживания и эмоции, как лично свои, так и целой эпохи. Из этого сложилась русская музыкальная традиция, и слушатель, привыкший воспринимать песню, как авторское стихотворение в музыкальной аранжировке, относился с опаской и непониманием ко всяким звуковым экспериментам. Такое отношение аудитории к нестандартным музыкальным формам было взято за основу первыми советскими индустриальными группами. Именно включение в свой репертуар элементов непопулярных в Союзе музыкальных жанров, таких как электронная музыка, перкуссионный индастриал, эмбиент, нойз и «конкретная музыка», можно считать самым новаторским методом самовыражения.

В своем биографическом интервью Владимиру Марочкину, опубликованному на форуме, посвященном экспериментальной российской музыке www.shum.info в 2004 году, основатель одной из первых советских индустриальных групп «Ночной проспект» Алексей Борисов вспоминает: *«Мне казалось, что индустриальная музыка – это вершина развития рока, электронной музыки, отчасти потому, что там всегда важно экспериментальное начало. Тогда все стремились играть на гитарах, но в этом не было ничего особенного, а индустриальные проекты, где всю «музыку» (наверное, слово «музыка» надо взять в кавычки, потому что зачастую к музыке в ее традиционном восприятии это не имело отношения) исполняют 2-3 человека – это было необычно, уникально и хотелось тоже идти в этом направлении. К тому же в 70-е годы советская пропаганда по радио и телевидению постоянно внушала, критикуя заграничные ансамбли, что успех имеет только оригинальное творчество, а не подражание (укор советским эпигонам западной рок-культуры), и это запало в голову. Мы исполняли «нюу вейв», пока он не стал традицией даже в СССР, и пока не появилось бесчисленное коли-*

чество ансамблей, творчество которых не выходило за рамки коммерции и, следовательно, стандарта. Тогда мы стали играть индастриал, мне казалось, что это должно привлечь внимание к нам в нашей стране, особенно на периферии, где люди лишены информации, что мы должны иметь успех больший, чем те группы, которые просто подражают европейским составам или, скажем, «Машине Времени». Зачем еще один?! Логично уделить внимание необычному!»¹

И музыканты «Ночного проспекта» оказались правы – их «необычная» музыка действительно вызывала поразительный эффект у неподготовленного советского слушателя. В 80-х активно выступая в столице и гастролируя в регионах СССР, иногда группа сталкивалась с абсолютно непредсказуемой реакцией публики. Если кто-то из зала, пребывая в восторге от впервые услышанного экспериментального саунда, кидал на сцену цветы, то находились и такие «оскорбленные» слушатели, которые могли запустить в музыкантов камнем или бутылкой. Основной ажиотаж происходил, конечно, на выездных концертах в маленькие провинциальные города СССР. Случалось, что некоторые не знакомые с творчеством группы жители маленьких городов, воспринимали «Ночной проспект», как очередной столичный ВИА и приходили на концерт в вечерних платьях. Столкнувшись с непривычным, а порой и режущим неподготовленное ухо, экспериментальным исполнением, они демонстративно покидали зал, или наоборот приходили в восторг от вновь приобретенного впечатления. Часто такие концерты заканчивались беседой с публикой, когда, отыграв музыкальную программу, группа оставалась на сцене и отвечала на вопросы из зала. В основном людей интересовало, что вдохновило музыкантов на творческие эксперименты и каким образом складывается процесс записи их композиций.

¹ Я тоже хочу покрутить ручки у этих ящичков! Режим доступа:

<http://www.shum.info/index/vladimir-marochkin/ya-tozhe-xochu-pokrutit/>

Новаторская подача материала, злободневные тексты и звуковые эксперименты первых советских групп, которых можно отнести к культуре индастриал, назвать «шоковой тактикой» нельзя. В отличие от западных индустриальщиков, советские музыканты не ставили перед собой цели с помощью радикальных методов завоевать разум слушателя и освободить его от политического контроля. Их больше привлекала новая музыкальная форма, которая позволяла разрушать стереотипы и раздвигать границы восприятия советского народа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучив деятельность первых западных индустриальных групп в первой части дипломной работы, автор пришел к выводу, что их влияние на мировую культуру было и художественно, и идеологически – принципиальным.

Вооруженные достижениями технического прогресса, западные индастриал-пионеры стали своеобразным «голосом» индустриальной эпохи. В этом голосе сливались звуки мегаполисов, промышленных фабрик, мировых войн и природных катастроф. Попытки отразить негативную сторону

всемирной индустриализации вылились в квинтэссенцию человеческих страстей и пороков. Творчество первых индустриальщиков потрясло своей бескомпромиссной радикальностью, воздействующей на умы прогрессивных деятелей искусства – подобно электрошоку. Разбуженные такой встряской музыканты, художники и писатели всего мира, не исключая советских, добровольно становились частью этого протеста, принимая и перенимая методы и философию родоначальников резонансного жанра. Конечно, и в СССР, несмотря, а, может, и благодаря статусу «закрытой страны», находились люди, равнодушные к новому культурному течению – как среди слушателей, так и среди самих музыкантов и околмузыкальной сферы. Однако русский менталитет все же наложил свой достаточно серьезный отпечаток на все новшества, пришедшие из-за границы. Переложить индустриальную эстетику на советские реалии было возможно лишь отчасти. Восстановление фабрик и заводов после Великой Отечественной войны спровоцировало культ «мирного труда». Советская промышленность росла с каждым годом, привлекая всё больше людей из разных социальных слоев. Но западный демократичный подход к самовыражению не всегда находил отклик в душе советского человека. Если зарубежные «борцы за свободу» доходили в своих творческих экспериментах до крайностей, то в СССР складывалась традиция доносить свою философию преимущественно за счет глубокого текстового смысла; и с самого начала советская рок-культура, как основное контркультурное явление, колыбель сов.индастриала, развивалась именно в этом направлении. Исследование развития рок-сцены СССР 1980-х годов, которому посвящена вторая глава данной дипломной работы, показывает, что к середине 80-х в Союзе существовало множество популярных рок-музыкантов и групп разных жанров и направленностей. Но большинство из них, как правило, объединяла традиционная песенная форма, представляющая собой мощный смысловой посыл через текст в незамысловатой аранжировке. Группы, делающие ставку именно на экспериментальное звучание, конечно, тоже находили своего слушателя, но широкого распространения, к сожалению, не получали. Именно

таких музыкантов вдохновлял западный новаторский подход к музыке. Очарованные вновь открытыми возможностями звукопроизводства, советские экспериментаторы брали на вооружение инструменты и методы первых индустриальщиков, в то же время протестная и даже воинственная концепция индастриала отходила на второй план, а иногда и вовсе оставалась без внимания. Именно поэтому проявления индустриальной культуры в СССР можно рассматривать, в основном, лишь с точки зрения заимствования технологий. Это не значит, что в творчестве советских музыкантов отсутствовал протест, скорее, наоборот рок-культура, как противоборствующая альтернатива поп-культуре, одобренной государственной цензурой, стала своеобразным оружием в войне с политическим строем СССР и коммерциализацией музыки. Главное отличие советских контркультурных деятелей от западных заключалось в отсутствии агрессивных методов борьбы, поэтому часть признаков индастриала, взятых за основу в третьей главе диплома, относится к деятельности советских музыкантов лишь косвенно. Тем не менее, автор диплома, отвечая на вопрос о существовании индастриала в СССР 1980-х годов, приводит примеры советских групп, творчество которых с самого начала осознанно имело отношение к индустриальной эстетике, а также перечисляет множество культурных проявлений, которые к этой эстетике также можно причислить. Широкое распространение в России индастриал получает с началом 90-х годов, но в основном он проявляется уже в виде постиндустриальных музыкальных направлений, и относится, скорее, к электронной, чем к рок-сцене. Подытожив свое исследование, автор приходит к выводу, что индастриал в период 1980-1990 гг. на территории СССР существовал с оглядкой на русский менталитет и реалии, но, несомненно, спровоцировал популярность и развитие жанра в постсоветские годы. Поскольку большинство экспериментальных советских проектов жили исключительно в андеграунде, к сожалению, на сегодняшний день информация об их творчестве испытывает существенный дефицит, и остается еще много вопросов о проявлении феномена культуры индастриал в СССР, интересных для изучения и ис-

следования.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

Книги

1. Общ. ред. Л. Г. Андреева. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986.
2. Общ. ред. Э.Т.Кренкеля. Термен Л. С. Электроника и музыка. – М.:

Энергия, 1968

3. А.Троицкий. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... – М.: Искусство, 1991.
4. А.Кушнир. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977-1991: 15 лет подпольной звукозаписи. – М.: Крафт+, 2003.
5. А. Кушнир, С. Гурьев. Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата. История. Антология. Библиография. – НН.: Деком, 1994

Периодические издания

1. АММ, Coil // Экзотика – 1992. - №1
2. Brian Eno ambient music // Экзотика – 1994. - №2

Интернет-ресурсы

1. Industrial culture extended faq (англ. Расширенный справочник по индустриальной культуре), Режим доступа: <http://rwcdax.here.ru/indrus.htm>
2. Easy listening for the hard of hearing (легкая музыка для немного оглохших) Режим доступа: <http://imperium.lenin.ru/Lenin/13lmdg/13.html>
3. СПК - Постиндустриальная стратегия, Режим доступа: <http://transmission.lenin.ru/SPK-Postindustrial.html>
4. Список запрещенных групп, Режим доступа: http://www.kompost.ru/nt_spisok_zapresennyh_grupp.html
5. Российский индастриал, Режим доступа: <http://www.fulldozer.ru/articles/12>
6. ШУМ – ГОЛОС БОГОВ, Режим доступа: <http://zavtra.ru/content/view/1999-09-1482/>
7. 1985: О том, как мы двигались в сторону весны, Режим доступа: <http://www.shum.info/index/ivan-sokolovsky/1985-v-storonu-vesny/>
8. По «Ночному проспекту» первой российской электроники. Люди и ин-

- струменты, Режим доступа: <http://www.shum.info/index/borisov-bio/alexei-borisov-po-nochnomu-prospektu/>
9. Коллективные действия (арт-группа), Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=72062721>
 10. Ассы в массы. Екатерина Рыжикова, 2007, Режим доступа: http://www.kompost.ru/nt_assy_v_massy_ekaterina_ryzikova_2007_-page1.html
 11. Я тоже хочу покрутить ручки у этих ящичков! Режим доступа: <http://www.shum.info/index/vladimir-marochkin/ya-tozhe-xochu-pokrutit/>
 12. Перфоманс, Режим доступа: <http://www.kompost.ru/performans.html>
 13. Официальная альбомография ГрОб-Records, Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981293.html>
 14. <http://www.letov.ru/>
 15. Манифест футуризма, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=61455903>
 16. Футуризм, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=74111578>
 17. Нойз, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=73702253>
 18. Райс, Бойд, Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=74469457>

На иностранных языках

Книги

1. Jacques Attali. Noise: The Political Economy of Music, Manchester University Press, 1985
2. Thomas Holmes. Performance Art, Rose Lee Goldberg. – Thames and Hudson, 1979
3. Tom Wolfe. The Electric Kool-Aid Acid Test – Bantam Books, 1972.
4. Dave Thomson. Industrial Revolution – Cleopatra Records, 1994.

Диссертации

1. Brett D. Woods. Industrial Music for Industrial People: The History and Development of an Underground Genre, Florida State University, 2007.

Периодические издания

1. Re/Search № 4/5: William Burroughs / Throbbing Gristle / Brion Gysin // RE/Search Publications, 1982
2. RE/Search № 6/7: Industrial Culture Handbook // RE/Search Publications, 1983
3. Re/Search #11 "Pranks!" (Re/Search, 1986)

Интернет ресурсы

1. Bibliographic details for «Cabaret Voltaire (band)», Режим доступа: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_(band))