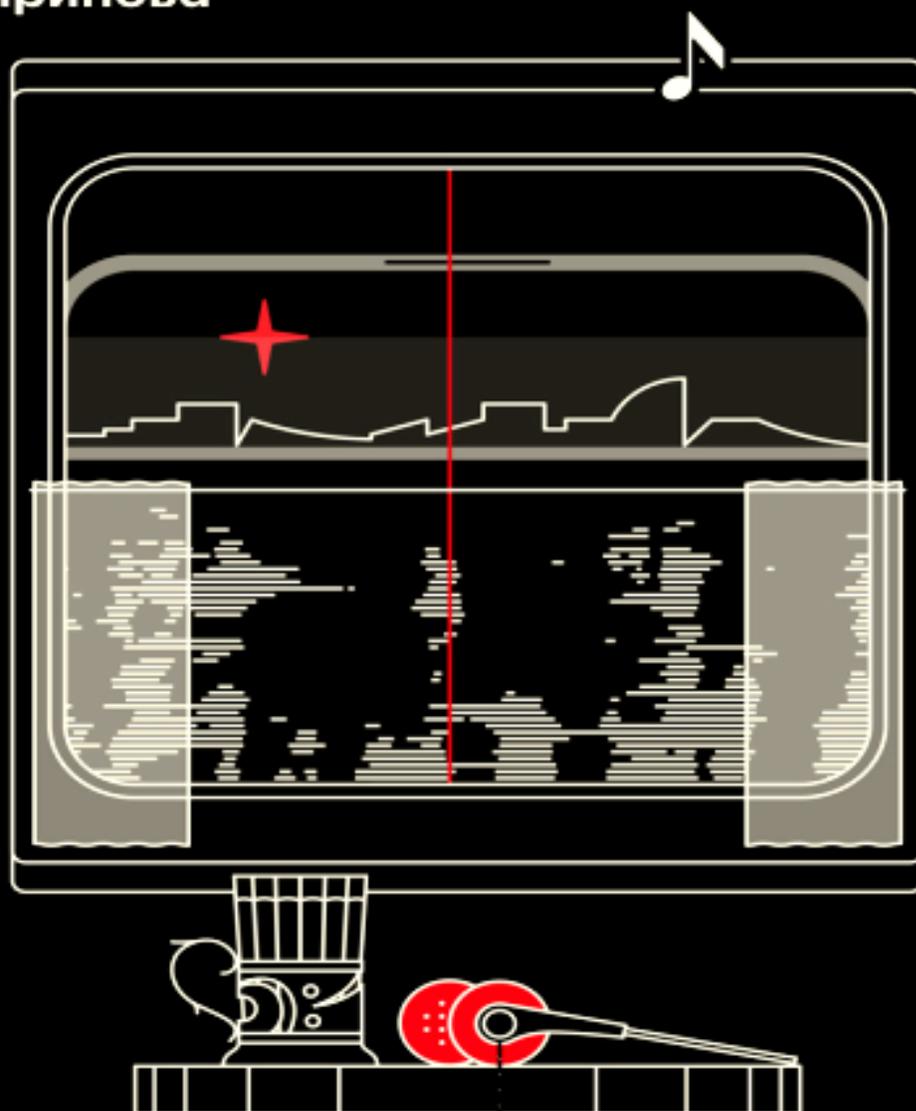


# НОВАЯ КРИТИКА. ПО РОССИИ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ СЦЕНЫ И ЯВЛЕНИЯ ЗА ПРЕДЕЛАМИ МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Под редакцией

**Дениса Бояринова**

18+



# **НОВАЯ КРИТИКА**

По России: музыкальные сцены и явления за пределами Москвы и Санкт-Петербурга

Институт музыкальных инициатив, Москва

УДК 78.072.3  
ББК 85.313(2)6  
Н725

**Институт музыкальных инициатив (ИМИ)** – независимая некоммерческая организация, развивающая музыкальную индустрию в России. Мы работаем и с профессионалами индустрии, и с молодыми музыкантами, которые стремятся ими стать. ИМИ сфокусирован на создании инфраструктуры, доступной широкому кругу участников индустрии.

Среди наших проектов – региональная музыкальная конференция и шоукейс молодых артистов «ИМИ.Сцена», ежедневное медиа, онлайн-сервисы, образовательные события и вебинары, исследования, издательская программа.

Проект «Новая критика» – одна из ключевых инициатив ИМИ, в рамках которой исследуются и описываются феномены российской музыкальной сцены в широком социокультурном контексте.

[i-m-i.ru](http://i-m-i.ru)  
[vk.com/imicomunity](https://vk.com/imicomunity)  
[t.me/imi\\_live](https://t.me/imi_live)  
[hi@i-m-i.ru](mailto:hi@i-m-i.ru)

Новая критика. По России: музыкальные сцены и явления за пределами Москвы и Санкт-Петербурга: сб. ст. / (сост. Д. Бояринов). – М.: Автономная некоммерческая организация поддержки и развития музыкальных инициатив «ИМИ».

18+

## Как делалась эта книга

1. Институт музыкальных инициатив (ИМИ) объявил конкурс на публикацию в сборнике, в котором исследуются и осмысляются в широком социальном и культурологическом контексте российские и постсоветские музыкальные феномены, возникшие за пределами Москвы и Санкт-Петербурга. Заявители должны были предоставить питч на одну страницу – краткий пересказ идей, которые предполагалось исследовать в тексте.
2. Жюри прочитало и оценило более 90 присланных питчей. В жюри вошли:
  - Денис Бояринов, музыкальный журналист, один из создателей сайта Colta.ru, редактор третьего выпуска сборника «Новая критика»;
  - Лев Ганкин, журналист, ведущий подкастов о музыке на Arzamas и «Кинопоиске», автор книги «Хождение по звукам», редактор второго выпуска «Новая критика»;
  - Александр Горбачев, журналист, редакционный советник ИМИ, шеф-редактор документальных проектов студии Stereotactic, сценарист студии Lorem Ipsum, редактор журнала «Холод»;
  - Галла Гинтовт, соосновательница и редактор медиа о локальной музыке «Сторона». Организатор и промоутер фестивалей, а также серии вечеринок «Среды Стороны». Участница музыкальной группы Lucidvox;
  - Ляля Кандаурова, лектор, автор книг «Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику» и «Как слушать музыку», лауреатка премии «Просветитель»;
  - Александр Кушнир, медиапродюсер, журналист и писатель, директор PR-агентства «Кушнир Продакшн»;
  - Наталья Югринова, журналист, копирайтер, главный редактор проекта «Джазист», автор телеграм-канала Eastopia;

- Данил Перушев, управляющий директор Института музыкальных инициатив (ИМИ);
- Леша Горбаш, музыкальный журналист, бывший редактор медиапортала о хип-хоп-культуре The Flow;
- Максим Динкевич, музыкальный журналист, сооснователь DIY-вебзина Sadwave, организатор концертов и фестивалей, участник панк-групп «Да, смерть!» и «Мразь».

3. Жюри отобрало 19 финалистов. Каждому из них мы предложили написать статью на основе заявки – объемом от 20 до 60 тысяч знаков. На промежуточном этапе работы авторы должны были обсудить с редактором сборника Денисом Бояриновым план исследования и его небольшой фрагмент.

4. Из 19 отобранных заявок в тексты превратились 11.

5. У сборника два редактора. Денис Бояринов провел подробную стилистическую и содержательную редактуру всех текстов. Александр Горбачев проверил корректность и осмысленность использованных исследователями аналитических процедур и концептуальных рамок. Корректор Александра Кириллова еще раз проверила то, что получилось, на грамотность и структурное единообразие.

Мы очень старались избежать ошибок в этой книге. Но если вы их все-таки нашли – или если вам есть что сказать по итогам прочитанного – напишите нам в любом удобном мессенджере или по адресу [hi@i-m-i.ru](mailto:hi@i-m-i.ru).

Проект «Новая критика» будет продолжен – в 2023 году планируется выход следующего сборника «Новая критика». Следите за анонсами на сайте ИМИ и в наших соцсетях.

Денис Бояринов

---

## ЭПОХА ВЕЛИКИХ ОТКРЫТИЙ. ОТ РЕДАКТОРА

---

### Об авторе

Родился в Ангарске в 1980 году. Закончил МГТУ имени Баумана. Больше 20 лет пишет о российской и зарубежной музыке. В эпоху бумажных медиа работал и публиковался в знаковых российских журналах: «ОМ», Time Out Москва и «Афиша». Один из создателей независимого онлайн-медиа Colta.ru, посвященного культуре и искусству, и возглавляет его раздел «Современная музыка». Параллельно с журналистской работой выступает куратором музыкальных событий (фестиваль «Остров 90-х», серия концертов Sound Up), коллекционирует виниловые пластинки, играет диджей-сеты и выступает с лекциями об истории популярной музыки. Один из создателей инициативы RUSH — некоммерческой негосударственной организации, целью которой является продвижение многообещающих российских музыкантов за рубежом.

Темой третьего сборника из серии «Новая критика» мы объявили музыкальные явления и феномены, появившиеся за пределами Москвы и Санкт-Петербурга. Сначала надо объяснить, почему мы решили исключить из сферы внимания две столицы России — нынешнюю и бывшую. Ответ вроде бы напрашивается: потому что их музыкальный ландшафт неплохо изучен. Но на самом деле все немного сложнее. К сожалению, российскую поп-культуру принято представлять в дихотомии центр — периферия, сводя ее развитие к тому, что происходило в пределах двух крупнейших городов страны. В этой картине мира некое явление, музыкант, группа, сообщество или сцена

имеют право на вхождение в культурную иерархию и историю, только если они покинули родные места и совершили победоносный прорыв в «столицы»: покорили их, а значит, и всю страну. Это подход несовременный, несправедливый, колониальный — «столицы» в нем выступают метрополиями, эксплуатирующими поставляемые из провинций таланты, а те, кто по тем или иным причинам не смог или не стремился попасть в центр, становятся «недостойными» внимания и исторической памяти. Вероятно, от смены оптики выиграют и так называемые «центр», и «периферия». Сборник, который вы держите в руках, — важный этап на пути к переосмыслению истории России и детальной прорисовке ее музыкальной карты.

Смена взгляда обещает множество удивительных открытий — некоторые вы сможете сделать, внимательно прочитав «По России: музыкальные сцены и явления за пределами Москвы и Санкт-Петербурга» до конца и обнаружив, что в нашем представлении об отечественной музыкальной культуре последних 30 лет немало белых пятен. Но прежде чем рассказать об этой книге подробнее, я хочу поделиться открытием, которое под ее влиянием совершил сам.

\*\*\*

Я родился в Ангарске — сибирском городе в 5000 километров от Москвы и прожил в нем до 17 лет, пока не поехал учиться в столицу. Я принадлежу к поколению X. Мое увлечение музыкой, совпавшее с взрослением, пришлось на первую половину 1990-х. Это было время лютого информационного голода, утолить который было не под силу имеющимся скудным медиаканалам. В поисках интересной музыки и информации о ней приходилось прочесывать все попадавшиеся под руку источники: телевидение и радио, газеты и журналы, недавно появившийся и такой загадочный интернет. Информация поступала непредсказуемо и из неочевидных мест: к примеру, первую статью о группе «Кино» я прочел в газете «Пионерская правда» в 1990-м, а о группе The Residents впервые услышал из

телепередачи канала, который сейчас называется «Россия». Сведений о музыке все равно не хватало, так что больше пользы, чем традиционные СМИ, приносили тогдашние «социальные медиа»: обмен записями с друзьями, тщательное сканирование ассортимента музыкальных киосков и палаток и — особенно — погружение в коллекцию кассет старшего брата-студента, который приезжал из Москвы домой на каникулы. Музыка, приходившая из столицы, имела неоспоримый вес и ценность в кругах моих сверстников. О том, что творится у нас под носом — в самом Ангарске и вообще в Иркутской области, — мы не очень-то задумывались, да и узнать было неоткуда. Нам казалось, что в родном городе не происходит ничего интересного, и вся музыкальная жизнь сосредоточена «там, на Западе» — в Питере, в Москве и еще дальше — в Лондоне или Нью-Йорке. Пребывая в этом заблуждении, я покинул Ангарск, чтобы учиться в Москве, а затем прожил с ним больше 30 лет, 20 из которых посвятил музыкальной журналистике. Я окончательно избавился от него совсем недавно, когда начал работать над «Новой критикой. По России», а заодно решил погрузиться в музыкальную историю родного города. Раньше мне почему-то не приходило это в голову.

\*\*\*

Если судить по сводкам федеральных новостей, Ангарск — гиблое место, не дай бог в таком родиться. Третий по размерам город в Иркутской области сейчас прочно ассоциируется с самым жестоким маньяком в постсоветской истории и регулярными бунтами заключенных в местных тюрьмах. В Ангарске расположены четыре колонии строгого режима и одна — для несовершеннолетних; это наследие Ангарлага, засекреченного лагерного комплекса, просуществовавшего с 1947-го по начало 1960-х. Сотня тысяч заключенных Ангарлага работала на раннем этапе строительства в Восточной Сибири грандиозной Байкало-Амурской магистрали, одного из самых дорогих инфраструктурных проектов СССР. Зэки прокладывали

железнодорожную трассу в тайге, строили станции и депо, поселки и рабочие городки. Стройка века была государственной тайной, и до сих пор к архивам Ангарлага не допускают исследователей и журналистов, поэтому точное количество заключенных, работавших и погибших в нем, неизвестно. В 1974 году страна призвала молодежь заканчивать магистраль: БАМ был объявлен Всесоюзной ударной комсомольской стройкой, а про каторжников, заложивших ее фундамент, предпочли забыть, да и сейчас редко вспоминают.

Ангарск тоже частично строили заключенные. Город вырос вокруг индустриальных гигантов, необходимых для развития страны — предприятий, занимавшихся переработкой нефти и обогащением урана. Они не утратили своего значения и действуют до сих пор, поэтому город остался зоной относительного экономического благополучия. Ангарск рос рекордными темпами: он начался с землянок и бараков для строителей и рабочих, заложенных сразу после окончания войны в 1945-м, а через 6 лет ему присвоили городской статус. К этому времени было возведено 700 000 квадратных метров жилья, преимущественно каменных сталинских малоэтажек, и в город, возникший посреди тайги и обещавший работу и благополучную жизнь, потянулись люди со всего Советского Союза. Уже в 1959-м по данным Всесоюзной переписи в Ангарске жили 134 000 человек — почти 1,5% всего городского населения страны.

В начале 1950-х в Ангарск с другого края СССР приехали родители моего отца, которые в поисках лучшей жизни покинули родную деревню в Смоленской области. Дед был шофером, бабушка — швеей. Молодая семья с маленьким сыном жила сперва в коммуналке в бараке, но вскоре получила отдельную квартиру — большая роскошь по советским временам, — и детей в семье стало трое. Несмотря на суровый климат, лагерное прошлое и слияние городских территорий с гигантской промзоной, Ангарск был комфортным местом для жизни. Город быстро рос вдоль мощной сибирской реки, развиваясь согласно передовым идеям советской урбанистики.

По архитектуре и атмосфере Ангарск напоминал Зеленоград; отчасти — потому что так же, как и подмосковный город, он стал испытательной площадкой для новых градостроительных решений. К сталинским кварталам пристраивались микрорайоны из панельных многоэтажек с развитой инфраструктурой из детских садов, школ, магазинов и культурных учреждений. Прогрессистскую повестку в социальной сфере задавал засекреченный Электролизный химический комбинат (АЭХК) — одно из крупнейших в Союзе предприятий по обогащению урана, до сих пор производящее ядерный запас для АЭС. С момента запуска в 1957 году комбинат привлекал в Ангарск образованных специалистов — не только высокими зарплатами, но и комфортными условиями для работы и жизни. Строились садики и школы, магазины и кафе, библиотеки и базы отдыха. У АЭХКа была своя служба безопасности, стадион, дворец культуры и картинная галерея. В полузакрытом городе, в котором перемешались научно-техническая элита Восточной Сибири и бывшие зеки, шел уникальный социальный эксперимент по созданию особого культурного микроклимата.

На моих глазах этот эксперимент закончился крахом. Родившись в Ангарске в 1980-м, я стал свидетелем того, как советский технополис стал хиреть, облученный распадом плановой экономики, а затем едва не рухнул под тяжестью коллапсировавшего государства. В конце 1980-х в городе появились уличные банды, вооруженные лагерным законом и жаргоном, и начались районные войны, в которые ввязалась детвора. С началом 1990-х многие повзрослевшие подростки, размечавшие город на зоны влияния, занялись криминалом; вчерашние банды стали превращаться в ОПГ. Насилие постепенно проникало во все сферы деятельности и общественные структуры. Как невидимый симптом того, что этот процесс перешел в терминальную стадию, в 1992 году милиционер Михаил Попков начал насиловать и убивать женщин, открыв длинный список жертв ангарского маньяка. Всего за несколько лет Ангарск из оазиса советских грез о

городском комфорте превратился в суровую зону выживания. Аналогичная метаморфоза произошла в 1990-е почти с каждым «периферийным» городом России. Однако в десятилетия советского благоденствия Ангарск представлял собой почти рабочую модель социалистической утопии — это было государство в государстве, реальная власть в котором находилась в руках просвещенных руководителей промышленных гигантов, а не идеологических работников из партии и комсомола. Город был молод, как и его обитатели. В нем жил дух свободы и демократии, и это дало свои плоды: в том числе и в музыке. Естественно, это была музыка в стиле рок.

\*\*\*

Рок-н-ролл пришел в Сибирь ненамного позже, чем в Ленинград и Москву. С конца 1960-х там стали появляться любительские группы, которые играли под влиянием The Beatles, а к началу 1970-х свой вокально-инструментальный ансамбль был у каждого приличного вуза и предприятия. Они выступали на студенческих вечерах, на танцплощадках в парках, а также в заведениях общепита. Самым известным ВИА в Иркутской области были ангарские «Баргузины», организованные в 1970-м саксофонистом Евгением Якушенко при дворце культуры «Современник», принадлежавшем АЭЖК. На тот момент у Якушенко уже была репутация одного из лучших джазменов Восточной Сибири: до этого он играл в оркестре при ДК «Ангара» в Братске и возглавлял тамошний ансамбль «Падун», с которым, по легенде, даже попал в репортаж американского журнала, восторгавшегося тем, что в стране Ленина тоже играют джаз. В «Баргузинах» Якушенко осваивал новую музыкальную стилистику. Вслед за московскими «Скоморохами» и «Ариэлем» ангарский ансамбль пытался соединить русский мелос и битловскую манеру, исполняя песни советских композиторов и собственные сочинения хударука. Необычное звучание ансамблю

придавала флейта выпускника иркутского музучилища Петра Лысенко.

В 1974-м году «Баргузины» пережили всесоюзный триумф: они дошли до московского финала конкурса талантов «Молодые голоса», получили в нем приз симпатий телезрителей и сфотографировались вместе ведущим программы Александром Масляковым. Шла речь даже об издании некоторых песен ансамбля на пластинке. Признание подвигло Якушенко смелее экспериментировать, и «Баргузины» мигрировали в сторону арт-рока, пополнив репертуар рок-версией сюиты си минор Баха, в которой солировал Лысенко, инструментальной пьесой «Над Самотлором красный туман» с цитатами из Pink Floyd и — что было невероятно прогрессивно в середине 1970-х — русскими версиями арий из «Иисуса Христа — суперзвезды». Но на концертах большим спросом у зрителей пользовались хиты Юрия Антонова и британской группы Smoke. Возможность записать собственный материал «Баргузины» получили лишь к 1983 году, войдя в состав Иркутской филармонии и получив профессиональный статус: их *magnum opus* стала рок-опера «Братская ГЭС», сочиненная Якушенко на стихи Евгения Евтушенко и исполнявшаяся вторым отделением на концертах. При этом сибирские музыканты действовали в чрезвычайно стесненных материальных и технических условиях. «Баргузины» репетировали, выступали и записывались на самодельном оборудовании, собранном звукооператором группы и инженером Иркутского радиозавода Олегом Ащеуловым. Даже электронные клавишные у ансамбля были самодельные. Если бы группе выпал шанс записать и выпустить «Братскую ГЭС» пластинкой на фирме «Мелодия», то она стала бы одной из первых ласточек в жанре рок-оперы в СССР — наряду с «Орфеем и Эвридикой» «Поющих гитар», «Юноной и Авось» Алексея Рыбникова и «Стадионом» Александра Градского. Однако Якушенко сумел издать свое сочинение небольшим тиражом на кассете лишь в конце 2000-х.

В начале 1980-х до Сибири дошли панк и нью-вейв. Молодежь стал увлекать другой рок, нежели тот, что играли

«Баргузины», и Якушенко погрузился в работу с новым поколением музыкантов. Летом 1982 года он провел в Ангарске настоящий рок-фестиваль: перед десятитысячной аудиторией, собравшейся на стадионе «Ермак», выступило больше 40 ансамблей, съехавшихся со всей Сибири — от Красноярска до Улан-Удэ. Это был один из первых рок-фестивалей не только в Сибири, но и вообще в стране — он на год опередил «смотр-конкурс молодых групп», организованный Ленинградским рок-клубом. Следом Якушенко провел в Ангарске еще два фестиваля — в 1983-м и в 1984-м, а еще через год «Баргузины» распались, и хударук ансамбля на несколько лет уехал на заработки в Монголию.

К моменту окончания деятельности «Баргузины» не раз обновили состав, превратившись в своеобразную высшую школу для сибирских музыкантов. В «Баргузинах» начинал свою карьеру Михаил Серышев — страна узнала его как вокалиста хеви-метал-группы «Мастер», а позднее он ушел петь классический репертуар в «Геликон-оперу». Другой вокалист «Баргузинов», Василий Акимов, стал фронтменом группы «Мономах», которая в конце перестройки играла тяжелый христианский рок, выпустила пластинку на «Мелодии» и попала с этим актуальным репертуаром в Театр песни Аллы Пугачевой. В группе Евгения Якушенко дебютировал его сын, Артем, позднее добившийся мирового признания в фьюжн-дуэте Two Siberians («Белый острог»).

С распадом «Баргузинов», упершихся в потолок профессионального успеха для музыкантов в Сибири, интерес к року и новой культуре в Ангарске не иссяк. В 1986-м в городе было основано Творческое объединение молодежи (ТОМ), в которое вошли архитекторы, художники, литераторы и музыканты. Объединение, действовавшее под присмотром местных властей, получило помещение в центре города и относительную свободу действий на проведение мероприятий. ТОМ взяло на себя функции альтернативного дома культуры и стало знакомить ангарчан с новым неофициальным искусством. Объединение стартовало с проведения фестиваля

брейк-данса, на который были свезены танцевальные коллективы со всей области — в кинотеатрах страны тогда с большим успехом шел фильм «Курьер», породивший массовое увлечение молодежи новой музыкой и танцем. Затем активисты из ТОМа начали устраивать в городе гастролы рокеров «из центра». Первым в Ангарске весной 1987 года выступил Майк Науменко с «Зоопарком», дав четыре триумфальных концерта на сцене ДК «Зодчий», которые собрали неформалов со всей Иркутской области. «Зоопарк» были в хорошей концертной форме, которую они чуть позже продемонстрировали на фестивале в Подольске. После гастролей Науменко ТОМ установил прочный контакт с Ленинградским рок-клубом, продолжив знакомить сибиряков с тамошними группами. На протяжении 1988-го в Ангарске выступили остросоциальные «Рок-штат» и «Телевизор», а также тогдашняя сенсация рок-клуба — «Ноль» с 21-летним Федором Чистяковым. В рамках выставки картин художников-митьков в Ангарске пела сибирячка Янка Дягилева; это был один из первых ее акустических концертов, а следом за ней в город с выступлением приехал и Егор Летов с «Гражданской обороной». ТОМ регулярно предоставлял свою площадку и местным джаз и рок-коллективам, среди которых стоит выделить группу «Флирт» из Усолья-Сибирского, вошедшую в историю сибирского панка, и недооцененную «Горбатую сестру» из Ангарска. По словам фронтмена «Флирта» Олега Сурусина, в конце 1980-х ангарский ТОМ «был в Иркутской области единственной отдушиной, которая давала возможность неформально настроенной молодежи прикоснуться к некоему явлению жизни, обозначенному запретным словом “андерграунд”».

\*\*\*

Когда в Ангарске выступали «Зоопарк» и «Ноль», играли «Флирт» и «Горбатая сестра», я только пошел в школу и открыл для себя The Beatles. Я не мог бы присутствовать на этих концертах.

Спустя 35 лет, погрузившись в хроники рок-жизни Ангарска, я был абсолютно поражен тем, насколько мощное и напряженное культурное поле существовало рядом со мной — в родном городе, где, как мне представлялось, ничего не происходит. К началу 1990-х в Ангарске сформировалась полноценная музыкальная среда, в которой действовали десятки групп и рождались самобытные идеи. По политическим, экономическим и социальным причинам они были обречены на неизвестность и забвение. Сейчас мы можем частично восстановить картину происходившего и историческую справедливость — благодаря интернету, где рано или поздно оказываются архивы, если, конечно, нашлись энтузиасты, которые их сберегли и оцифровали.

Судьба рокеров Ангарска весьма типична для России. Музыкальная история каждого региона нашей огромной страны заслуживает культурологического исследования. Авторы сборника «Новая критика. По России», делают такую попытку, дополняя схематичное представление о российской музыке на рубеже XX и XXI веков существенными и яркими деталями. В этой книге вы найдете статьи, посвященные музыкальным явлениям и сообществам, представляющим необычайно широкий географический и стилистический спектр: от Калининграда до Владивостока, от черкесского фолка, переживающего сейчас возрождение, до забайкальского трэш-панка, случайно отразившего философию постмодернизма. Читая ее, действительно едешь по России, совершая воображаемое путешествие с запада на восток, знакомишься с уникальной культурой и поражаешься ее многообразию.

Изучая локальные музыкальные феномены, авторы текстов касаются глобальных вопросов, на которых не найдены однозначные ответы: справедливы ли существующие культурные иерархии, что такое национальная идентичность и как сохранить ее в эпоху интернета, что можно противопоставить колониальной природе отечественного шоу-бизнеса? В конце концов, «Новая критика. По России» — книга не только про недавнее прошлое, но и про возможное будущее

нашей страны. И на мой взгляд, лейтмотив этой книги в том, что и прошлое, и будущее полны сюрпризов.

Алексей Алеев

---

# «ВЕЛИКАЯ РОССИЯ ЗА ТРЕМЯ ГРАНИЦАМИ»: КАК ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ДУЭТ ИЗ КУРОРТНОГО ГОРОДА ПЫТАЕТСЯ ПРЕОДОЛЕТЬ КАЛИНИНГРАДСКИЙ СИНДРОМ

---

## Об авторе

Родился в 1989 году в Калининграде. Журналист и переводчик. Работал корреспондентом на учебно-парусном судне «Крузенштерн», совершал трансатлантические переходы и принимал участие в знаковых рейсах. Писал для ИМИ, «Афиши», Rolling Stone, Billboard, «Джазиста», «Московских новостей», Playboy, Port и многих других изданий. Играет на гитаре, собирает пластинки и ведет телеграм-канал о популярной музыке Silly Love Songs.



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsJje-OoIFo7fPsdNzaSBt6nXB1P](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsJje-OoIFo7fPsdNzaSBt6nXB1P)

Независимую сцену Калининградской области невозможно представить без дуэта «Темноямск». За полтора десятилетия жизни проекта Константин Тращенко и Евгений Зенцов играли

дроун и нойз, давали импровизационные сеты с непредсказуемым набором инструментов, выходили на сцену с отрепетированным песенным материалом и разрастались до оркестра, исполняющего акустический авант-фолк. Кроме того, дуэт из Светлогорска выступал а капелла, записывал арт-рок в духе «АукцЫона» и исполнял техно-поп на рейвах. Плотно сотрудничал с калининградским Государственным центром современного искусства, принимал участие в выставках, озвучивал хореографические постановки и представлял калининградскую музыку на берлинском фестивале KaliBer. Постоянно меняя форму, «Темноямск» перепробовал себя в разных жанрах и сделал все это еще до выхода первого альбома — полноценную дебютную пластинку группе только предстоит выпустить.

Не менее важно, что, не прекращая эксперименты, «Темноямск» консолидирует вокруг себя творческие силы Калининградской области. Дуэт объединил в сообщество местных музыкантов, художников, авторов и фотографов и основал в курортном Светлогорске фестиваль «Л.Е.С.», на котором выступали локальные артисты, а также группы из других уголков России. Можно сказать, что «Темноямск» — ключ к музыкальному андерграунду Калининграда и его окрестностей. Чтобы лучше понять идеи, которые движут его создателями, я отправился вместе с Константином Тращенко и Евгением Зенцовым в Светлогорск и исследовал их город, пройдя маршрутами, которые неизвестны многочисленным туристам, наводняющим его в летний сезон.

## **Обратная сторона Светлогорска**

«Старая трасса» — живописная двухполосная дорога, доехать по которой из Калининграда до Светлогорска можно примерно за 45 минут. Вдоль нее растут липы и дубы, которые в последние годы вызывают споры между жителями области и ее администрацией. Власти периодически порываются вырубить

деревья, мотивируя это тем, что они представляют опасность для водителей. Жители региона страстно отстаивают придорожные аллеи, высаженные во времена, когда Калининград был Кенигсбергом, Светлогорск — Раушеном, а колесный транспорт еще не развивал нынешних скоростей.

Для любого, кто родился в Калининграде до 2000-х, «старая трасса» — это дорога, ассоциирующаяся с детством и юностью. Спуски и подъемы вдоль аллей, путь через поселки Волошино и Откосово, мимо танка на постаменте возле Колосовки, мимо озер и лесов — такими в прошлом были семейные поездки на море. Сейчас до Светлогорска можно добраться за полчаса по недавно построенному Приморскому кольцу — федеральной автостраде, позволяющей развивать скорость до 120 километров в час. Но вместе с участниками «Темноямска» Константином Тращенко и Евгением Зенцовым мы решаем ехать в их родной город старой дорогой.

Выбор неочевидных путей — одна из главных идей в философии «Темноямска», что отражено в самом названии проекта. «Мы живем в Светлогорске, но то, что внутри нас, — это его обратная сторона, “Темноямск”, — объясняет Тращенко. — Такой ход с игрой в слова: светлое — темное, горы — ямы. Ты встаешь у секретной стены, поворачиваешься и как бы оказываешься внутри погребка». Ему вторит Зенцов: «“Темноямск” — это обратная сторона, такой “дарксайд” души».

Участники дуэта имеют в виду не темноту в буквальном смысле, но тайну — то, что скрыто за фасадом. Согласно их представлениям, есть два Светлогорска. Один — бывший Раушен — популярный курортный город с 200-летней историей, в котором переплелись немецкая планировка, небольшие парки, довоенные фахверковые виллы и современные дома из стекла и алюминия, уложенная еще в Пруссии брусчатка и серый бетон советских санаториев. В этом Светлогорске находится все, что ассоциируется с прибрежным городом: сосны, море, голубое небо и знаменитая водонапорная башня, изображение которой растиражировано на сувенирах. Но есть

и другой Светлогорск, который виден только тем, кто живет в нем постоянно; тем, кто остается в нем, когда заканчивается курортный сезон и город покидают туристы; тем, кто ходит по нему дорогами, которые приезжие не знают и не видят.

«Мы всегда любили открывать в Светлогорске неочевидные места. Изучали их досконально и ловили в них свой кайф, — продолжает Зенцов. — Когда я об этом говорю, мне почему-то всегда представляется ночь, темное время суток. Там все другое. Там нет такого количества людей. Ты идешь по своей тропе домой и видишь все в ином свете: привычные тебе объекты, предметы. Это физически как-то иначе ощущается».

С таким подходом иначе воспринимается вся Калининградская область. Чтобы по-настоящему прочувствовать здешние места, стоит оказаться в Светлогорске поздней осенью, как читал рэпер Бабангида<sup>1</sup> в своем посвящении городу<sup>2</sup>. Или в феврале, когда вся область проваливается в лимб из ледяных дождей, серости и мглы. В это время года, когда в холодном и пустом городе без туристов жители прячутся по домам, а обычно людные променады оккупированы лишь чайками, изолированность и оторванность от остальной страны самого западного региона России ощущается особенно сильно.

«Мы замкнуты на том, что нас окружает, проявляем пристальное внимание к тому, что находится у нас под ногами. Мы поем об этих берегах, об этих деревьях, у нас есть песни с названиями “Холм”, “Камни” — это все одушевление этих понятных, видимых и близких вещей, — объясняет Константин — По сторонам смотреть бессмысленно: упрешься в забор. Побережье, на контрасте, очень здорово очищает: полезно вглядываться вдаль, где есть только небо и море. Хорошо работает психологически».

Рассуждая о замкнутости, Тращенко и Зенцов вспоминают о сборнике стихов кенигсбергских поэтов «Свет ты мой единственный», который вышел в Калининградском книжном

издательстве в 1993 году и переводчиком которого выступил Сэм Симкин. На обложку сборника была помещена картина художника Виктора Рябинина: лодка на берегу, заполненная цветами. Участники «Темноямска» видят себя продолжателями дела кенигсбергских поэтов XVII–XX веков. Дуэт также вспоминает и литовского поэта XVIII века Людвикаса Реза с «Песней ловцов янтаря». «Все эти авторы были влюблены в это место», — говорит Тращенко.

Мы подъезжаем к городу и останавливаемся в районе железнодорожной станции Светлогорск-1.

### **«Ковчег» в «Городке»**

От станции мы тут же направляемся в сторону, противоположную людскому потоку. Жарким летним днем все идет к морю, в то время как мы движемся через перелесок. Всего каких-то сто метров — и я оказываюсь там, где никогда раньше не бывал, хотя ездил в Светлогорск всю жизнь, сколько себя помню. Вместо палаток с янтарем, вареной кукурузой и хот-догами — местный продуктовый рынок, вместо уличных кафе с шаурмой и курицей-гриль — палатка с ремонтом обуви и универмаг № 16 в окружении хрущевок и советских дворов, в которых ничто не выдает курорт федерального значения. Местные жители ласково называют эту часть Светлогорска «Городок». Вместе с участниками «Темноямска» мы идем по направлению к школе № 1, в которой они открыли для себя мир искусства.

Типовое серое бетонное строение за забором отличается от себе подобных разве что мозаикой справа от входа, сохранившейся с советских времен. На ней изображены физические и математические формулы и витрувианский человек. Однако эта школа не похожа на другие учебные заведения Калининградской области. При ней действует клуб «Ковчег», созданный преподавателем мировой художественной культуры Татьяной Ивановной Щербаковой, — своего рода группа продленного дня, в которой любой школьник может

прийти и поиграть на музыкальных инструментах, узнать больше об искусстве, обсудить кино и литературу. Константин Тращенко присоединился к клубу в 10 классе, когда осознал, что ему мало хип-хопа и брейк-данса, которыми он вместе с друзьями увлекался. «В “Ковчег” можно было просто прийти и сказать: “Я хочу больше знать про архитектуру”, — рассказывает он. — Или: “Меня интересует скульптура и театр”, — и Татьяна Николаевна находила и подготавливала для тебя информацию, старалась заинтересовать и развить в тебе этот интерес».

«Ковчег» стал центром притяжения для молодежи из соседних со школой дворов: из его стен вышли авант-фолк-коллектив «Есть настроение», от которого впоследствии отпочковался «Темноямск», а также бард Великолепный Джордж. Всего через «Ковчег» прошло около трехсот человек — по словам Тращенко, «все, кто хоть сколько-нибудь интересуется искусством в Светлогорске». Руководительница клуба Татьяна Щербакова издала несколько сборников стихов своих подопечных, в том числе отдельный сборник «Темноямска». Мультидисциплинарность дуэта, интерес и стремление попробовать себя в разных видах творчества также во многом заслуга клуба, в котором можно было заниматься всем и сразу, не ограничивая себя одним направлением. «Трудясь в атмосфере синтеза искусств, мы сами стали его воплощать», — резюмирует Константин.

Меня составы, «Есть настроение» просуществовал с середины 2000-х по 2012 год. В соцсети «ВКонтакте» сохранилось аж десять полнометражных альбомов коллектива — все очень разные и непохожие. На них встречаются и эксперименты с импульсивным джаз-роком, и синтезаторный дарк-джаз с декламацией, и скрипящий дарк-эмбиент, как будто прямиком из какого-нибудь хоррора, и расхлябанные фри-фолк-композиции по десять минут. Некоторые из альбомов писал Вадим Чалый — гитарист заслуженной калининградской инди-группы «Бигуди», известной по совместным работам с писателем и драматургом Евгением Гришковцом, а также

участник Membranoids и других местных экспериментальных коллективов. «Я тогда жил в Светлогорске, поэтому был рад помочь ребятам с записью, — рассказывает Чалый, доктор философских наук и эксперт по Иммануилу Канту. — Первая сессия была в школе, вторая — в лагере, где ребята жили зимой».

Сессии в светлогорском лагере «Огонек» — яркий пример того, как участники «Темноямска» еще в самом начале своего пути вдохновлялись необычными местами и пространствами. «Снега — по пояс, вокруг — ни души, мороз пробирал почти до костей, а на окнах не было штор, и сквозь них виднелось море, — рассказывал Евгений Зенцов в интервью сайту OpenSpase.ru в 2011 году<sup>3</sup>. — Обстановка — это действительно важно. Это как лес и город: в лесу ты можешь кричать, а в городе происходит подмена твоего “я” на модель поведения, приемлемую для определенного контекста. Или как область и побережье. Побережье в сезон превращается в “Диснейленд”, а в области много заброшенных земель, воинских частей, где до сих пор ощущается дух человека». Эту мысль, озвученную в давнем интервью его коллегой, Тращенко продолжает спустя десять лет: «Очень важно работать над музыкой в красивом окружении, находясь в гармоничном состоянии. Не спускаться в подвал, где лишь извлечение аккордов тебе поможет выйти в астрал. А делать это там, где астрал уже вокруг тебя».

Впрочем, записи «Есть настроение» дают неполное представление о группе: в первую очередь это был концертный состав, каждым своим выступлением пытавшийся показать что-то неожиданное и удивить — прежде всего самих себя. В 2010 году, не бросая «Есть настроение», Константин Тращенко и Евгений Зенцов затеяли «Темноямск», где стали экспериментировать вдвоем, четче продумав концепцию творчества.

Пройдя вдоль забора вокруг школы № 1, мы двигаемся по краю города к кладбищу и за ним ныряем в лес.

## **Синусоида в лесу**

Лес — не то, с чем ассоциируется Светлогорск в первую очередь, и не то, куда устремляются те, кто приезжает в город. Однако это одно из самых его интересных и притягательных мест. У Калининградской области плоский ландшафт: здесь совершенно нет гор, возвышенностей и сопок, почти отсутствуют холмы, а те, что есть, не слишком заметны. Вся территория полуэксклава<sup>4</sup> — одна сплошная равнина, и увидеть окружающий мир с высоты можно буквально в паре географических точек на всю область: на ум приходят разве что обрывы у берега в поселке Донское и в Филинской бухте — оба в 55 километрах от Калининграда и примерно в 10 километрах от Светлогорска.

Нетипичный рельеф и у Светлогорска: лес, прилегающий к городу, изобилует крутыми спусками и подъемами, холмами и оврагами. Мы идем по лесным тропинкам гуськом: мелькая в тени деревьев и кустов, затылки Тращенкова и Зенцова то взмывают перед глазами на несколько метров ввысь, то уходят вниз. В какой-то момент Тращенков останавливается и рисует на тропинке веткой синусоиду, поясняя, что она выступает чем-то вроде творческого кредо «Темноямска». Эта кривая — и олицетворение изменчивого ландшафта местного леса, в котором участники коллектива провели большую часть своего детства и юности, и символ звуковых волн, производством которых они заняты большую часть жизни. «Подниматься на высоту очень важно, ведь это позволяет оглядеться и увидеть больше красот, сменить угол зрения», — рассуждает Константин.

Лес прерывает железная дорога, прорубленная сквозь очередной холм. Она служит границей между двумя районами. В Светлогорске-2 идет своим чередом повседневная жизнь города, курортный же Светлогорск-1 — его нарядная витрина. Перейдя железнодорожные пути, мы снова оказываемся в лесу и устремляемся на вершину следующего холма.

Для того, из чего появилась творческая концепция «Темноямска», существует специальный термин —

«фланерство», праздное шатание по городу, мутировавшее со временем в поэтические наблюдения за его жизнью. Зенцов и Траценков годами гуляли по Светлогорску, очаровываясь укромными местами города. Заброшенный (и уже разобранный) парк аттракционов, старый променад, недостроенная гостиница 1988 года, парк Георгенсвальде — из этих точек на карте Светлогорска складывается мир «Темноямска», который группа запечатлела в своем первом альбоме, изданном в 2018 году.

Творческий метод дуэта — это неочевидные ходы, поэтому «Темноямск» дебютировал не музыкальной записью, а фотоальбомом<sup>5</sup>. В 250-страничный том вошли зернистые черно-белые снимки, сделанные Зенцовым, Траценковым и их друзьями, участниками светлогорского арт-сообщества в 2005–2015 годах. Пленочные фотографии пустого променада зимой, уже несуществующего лифта, построенного для постояльцев Центрального военного санатория, а также утопающих в зелени холмов, занесенных пылью дорог и вколоченных в строительные заборы деревьев перекликаются на страницах издания со строчками песен дуэта:

*Город пустой,  
Ты стал иной.  
Тянусь за тобой,  
Как за звездой.*

Подчеркнуто хонтологический «Темноямск. Альбом» погружает в мир, который создает вокруг себя группа. Изменчивый и хрупкий, он состоит из обрывков воспоминаний и ассоциаций, эмоций, пережитых в детстве, доносящихся слабым эхом из прошлого и осознаваемых в настоящем.

## **Фестиваль в кустах**

Через лес мы выходим к озеру Тихому, на одном из склонов которого расположились особняки. Их крыши утопают в листве. Несколько лет назад территорию вокруг озера привели

в порядок, дорожки выложили плиткой, а части променада соединили между собой деревянными мостиками. После благоустройства этот район Светлогорска стал еще больше походить на идиллический кусочек Европы. Возле озера Тихого участники «Темноямска» с середины 2000-х проводят собственный фестиваль искусств «Л.Е.С.», который стал, пожалуй, их наиболее заметным вкладом в культурную жизнь родного города. Если рассматривать «Темноямск» как арт-сообщество, то фестиваль стал его важнейшим делом — способом выражения мультидисциплинарных идей, вписанных в ландшафт, который вдохновляет его участников.

«Мы начали играть музыку, и во время одной из наших прогулок по Светлогорску возник вопрос: где эту музыку показывать, — рассказывает Константин Тращенко. — К нам пришла идея: так как мы создаем музыку альтернативным путем, исследуем реальность альтернативным путем, то и доносить и представлять свое творчество мы будем соответствующе».

Участники «Темноямска» открыли для себя новые варианты репрезентации, познакомившись с наиболее активными фигурами арт-жизни Калининграда — фотографом Александром Любиным и местным пропагандистом саунд-арта Данилом Акимовым. Произошло это в 2006 году, когда «Есть настроение» получил приглашение выступить на калининградском фотосеминаре, который проводил местный союз фотохудожников. Куратор местного отделения ГЦСИ, саунд-артист и диджей Акимов вспоминает: «Покойный [руководитель Калининградского союза фотохудожников] Юра Селиверстов пригласил меня и попросил обеспечить техническую поддержку в виде небольшого комплекта звукоусилительного оборудования. Я привез две колонки с усилителем, которые у меня были. Когда я услышал ребят, то порадовался, что появилась самобытная группа, которая не ориентируется на мейнстрим. Что они играли? Сложно сказать. Построк, наверное. Я даже сомневаюсь, что там пел кто-то».

Атмосфера, царившая на фотосеминарах, вдохновляла его участников. «Это была молодая творческая активная среда, — рассказывает фотохудожник Александр Любин — В ней было много инициатив и много энергии, которую надо куда-то девать. Мне был интересен этот поток, который отливался в какую-то необычную форму. “Есть настроение” менялся от концерта к концерту, там было очень много импровизации и каждое их выступление я ждал». Будучи организатором Балтийского фотосеминара, он привлекал Тращенко для участия в выставках в качестве художника, звал театр танца «Верхотура», и мероприятие превращалось в единый живой организм, в котором не было четкого разделения на фотографов и музыкантов. «Все было как один ком», — вспоминает Любин.

«Тогда-то я и понял, зачем делать фестиваль и чем я смогу его заполнить, — рассказывает Тращенко. — В Светлогорск я привезу топовых калининградских художников, таких же как мы». С помощью калининградского промоутера Владимира «Волосы» Игошина (ответственного в частности за концерт в Калининграде группы Coil в 2002 году) Тращенко и Зенцову удалось затащить на первый «Л.Е.С.» в 2007-м известный архангельский неофолк-коллектив Moon Far Away. Параллельно клуб «Ковчег» поставил для фестиваля спектакль, прошла выставка светлогорских фотохудожников, а «Есть настроение» выступил со специальной программой.

«Все происходило ночью, в заброшенном парке аттракционов, который должен был вот-вот пойти под снос для грандиозной стройки театра эстрады “Янтарь-холл”, — вспоминает Константин Тращенко. — Ржавые конструкции и шум моря — вот это было незабываемо». В том, чтобы провести фестиваль именно здесь, также был элемент идеологии «Темноямска». В детстве участники группы и арт-сообщества ходили в этот парк аттракционов, но затем детство кончилось, а вместе с ним исчез и парк. Художникам и музыкантам удалось вдохнуть жизнь в забытое пространство, подчинив его себе. «Для Светлогорска это была первая интервенция современного искусства», — говорит Тращенко.

Через год, ко второму фестивалю, «Л.Е.С.» получил расшифровку «Лаборатория естественной самореализации», и в следующие десять лет на нем выступили многие независимые музыканты из Калининградской области. Среди них — постпанки Blind Seagull, прог-рокеры Dr. Gonzo (ныне Blednyj), дарк-эмбиент-продюсер Kratong, исполнительница фолка Toloka и сингер-сонграйтер Brodsky, а также гости Калининградской области — Padla Bear Outfit, «Мох» и «Умка и броневичок».

«Мы играли на “Л.Е.С.” в 2016 году на озере Тихом, — вспоминает лидер Blind Seagull Денис Зарубин. — Атмосфера была слегка сюрреалистическая, но дружелюбная: выступать нужно было как перед подготовленной публикой, так и перед простыми прохожими и мамами с колясками, гулявшими вокруг озера. Тот фестиваль объединил абсолютно разных людей в одном месте, прямо как в свое время Калининградская область».

«Я выступал несколько раз [на фестивале “Л.Е.С.”], и каждый раз было по-разному, очень весело, — рассказывает калининградский бард Brodsky. — Я помню знакомства, чужие разговоры на повышенных [тонах], у меня был красивый свитер, [калининградская электронная артистка Ольга] Уханова играла на балалайке. В последний раз был очень хороший концерт: мы играли половину вдвоем, с Женей [Миловановым, напарником Brodsky], очень вкрадчиво и тихо, а потом к концу одной из песен резко вдарили все музыканты, незаметно выбравшиеся на сцену».

По словам Данила Акимова, «Л.Е.С.» каждый год менял формат, сохраняя элемент непредсказуемости. На протяжении года Константин Траценков вынашивал в голове концепцию фестиваля, но участники и зрители узнавали обо всем в последний момент. В 2010 году «Л.Е.С.» был фестивалем «в кустах», вторгшимся в общественное пространство. «Стоит на побережье гостиница “Русь” — такой как бы лакшери-отель, а тут в кустах генератор, закопанный в яму, и выступают местные и привозные музыканты типа Padla Bear Outfit», —

с улыбкой вспоминает Акимов. В следующем году главной площадкой фестиваля стал уже концертный зал Военного санатория в центре города: из кустов местная арт-среда перебралась в официальное помещение с хорошей акустикой. Фестивалям сопутствовали различные ландшафтные преобразования: у гостиницы «Русь» организаторы фестиваля построили помост для отдыха, а также пригласили разных художников, а когда все сместилось на озеро, то объекты запускали уже на территории вокруг него. В 2013 году в рамках фестиваля показали иммерсивный спектакль «Променад», который проходил в нескольких локациях в формате театральной читки без репетиций, а процессия участников и зрителей передвигалась по Светлогорску.

Недалеко от озера Тихого, у лесной тропинки, мы выходим к бетонной скамейке в виде зигзага, инкрустированного янтарем, — логотип фестиваля, установленный его основателями, стал неотъемлемой частью светлогорского леса. Здесь же участники «Темноямска» восстановили вместе с друзьями беседку, которую местные вандалы сожгли пару лет назад. Однако попытки арт-сообщества обустроить публичные пространства Светлогорска — песчинки по сравнению с большими стройками, которые происходят на курорте в последние десятилетия. В город вливаются деньги из Москвы, жилье строится и дорожает, и следов того призрачно-меланхоличного Светлогорска, который можно увидеть в фотоальбоме, выпущенном группой, остается все меньше.

«Что-то похожее на “Темноямск” сейчас не могло бы появиться в таком месте, как нынешний Светлогорск, — рассуждает фотограф Александр Любин. — Город утратил свой уникальный диапазон фактуры: раньше здесь повсюду был мох, потом его сменил пластик, а теперь мы переходим от пластика к мрамору».

Подходящей иллюстрацией к словам Любина служит санаторий «Янтарный берег». К нему мы выходим из леса через поселок Отрадное, минуя дом-музей прусского скульптора Германа Брахерта, в котором одно время работал Траценков.

В глубине территории, на здании, в котором разместились столовая и главный процедурный комплекс, красуется гигантская мозаика. В «пузыри», выложенных серой, белой и синей смальтой, бережно заключены деревья и разнообразные растения, наверху сияет и разливается лучами золотое солнце. Под ним девушка в бело-голубом платье приручает птицу, а на нее, вывернув шею, смотрит косуля. Чтобы вблизи полюбоваться монументальным и в то же время довольно изящным образцом советского искусства, вслед за участниками дуэта я залезаю на бетонный постамент. Нас окружают цветущие аллеи и дорожки, а территория санатория будто перетекает в лес. Траценков и Зенцов совершенно не похожи на пожилых постояльцев «Янтарного берега», но это место они считают своим, они воспевают его в своих песнях и стоят за него горой.

### **Триумф в военной части**

В Калининград мы возвращаемся по Приморскому кольцу, открытому в начале 2010-х. На шестиполосной трассе можно развивать скорость до 120 километров. На ней нет крутых поворотов, вдоль нее не растут вековые дубы и липы. Она почти в два раза сокращает время пути между Светлогорском и Калининградом, наглядно символизируя перемены, произошедшие в области.

Пока мы выжимаем по трассе до Калининграда сотню километров в час, всплывает история о том, как в 2008 году, проходя службу в армии, Константин Траценков умудрился организовать в своей военной части, находившейся на мысе Таран, концерт «Есть настроение», «Ковчега» и других артистов. У Траценкова были хорошие отношения с командиром части, и он предложил сделать развлекательную программу для солдат, но при условии, что мероприятие смогут посетить гости. Идею удалось реализовать: концерт проходил на плацу, а из Калининграда приехал целый автобус зрителей, среди которых были участники местных арт-сообществ.

Видео, которые тем же вечером, чтобы подтвердить свой рассказ, присылает мне Евгений Зенцов, выглядит поразительно. На плацу перед рощицей деревьев с выкрашенными побелкой стволами издает протяжный нойз трио Semiconductors, в которое вошли Акимов и Чалый. Участницы объединения «Ковчег» водят хороводы с призывниками в гюйсах и фуражках. Перед строем солдат рубит фри-джаз «Есть настроение». «Сейчас бы такое уже не одобрили, мне кажется. Все боятся всего, и поэтому, наверное, проще запретить, — рассуждает фотограф Александр Любин, ставший свидетелем триумфа в военной части. — От того, что ты запретишь, тебе ничего не будет. А от того, что разрешишь, лучше не будет точно».

В видеодокументации концерта после сета «Есть настроение» на плацу возникает улыбчивый мужчина в фуражке, который благодарит музыкантов, проделавших большой путь для того, чтобы выступить в военной части, и призывает отблагодарить их троекратным «Ура». «Это командир военной части Иван Бурбело, — комментирует Константин Тращенко. — Я отблагодарил его, назвав свою персональную выставку “БУРБЕЛА”. Он оценил». За тот концерт на мысе Таран каждый выступавший получил благодарственную грамоту.

## **Калининградский синдром**

После того как Тращенко и Зенцов поступили в университет, Калининград стал важной частью жизни «Темноямска». Однако тому, чтобы оставить свой родной город в прошлом, Зенцов и Тращенко предпочли экспансию. В Калининграде уже обзаведшийся серьезными связями дуэт стал сочинять музыку для постановок театра современного танца «Инклюзы», сотрудничать с ГЦСИ, ездить выступать за границу, давать многочисленные и непредсказуемые выступления, а также наконец-то делать мини-альбомы, синглы и видеоклипы, оставляя артефакты своей деятельности.

Одним из первых больших проектов «Темноямска» в Калининграде стало сотрудничество с театром современного танца «Инклюзы». Изначально музыкой для спектакля «Город» должен был заниматься Вадим Чалый из «Бигудей», однако он запланировал отъезд и поэтому решил перестраховаться, предложив эту задачу Зенцову и Тращенко. Дуэт написал для постановки серию задумчивых инструментальных акустических блюзов, перемежающихся вспышками перкуссии. Звуковая дорожка к «Городу», записанная на студии у продюсера Kratong в компании Чалого, — одна из лучших пластинок, имеющих отношение к «Темноямску». Местами этот подернутый пасторальной американой построк напоминает записи коллектива Friends of Dean Martinez, а иногда даже заставляет вспомнить акустический концерт Alice in Chains на MTV.

С «Инклюзами» «Темноямск» сделали два спектакля. «Наталья Васильевна Агульник, руководитель театра “Инклюзы” рассказывала нам сюжет, на ассоциативном уровне объясняла, что происходит. Потом мы репетировали в калининградском Доме офицеров со всей труппой, — вспоминает Тращенко. — Следующий спектакль назывался “Вата”. Он родился уже после того, как Агульник пришла на один из наших концертов». Вдохновившись увиденным, руководитель театра хотела на сцене больше «Темноямска» и даже задействовала участников дуэта в движениях. «Костя там давал брейк и читал рэп, я тоже как-то начинал входить в хореографию», — вспоминает Евгений Зенцов. С «Инклюзами» и спектаклем «Город» оба участника поехали на европейские гастроли. Постановку с музыкой «Темноямска» показали в поселке Юодкранте на литовской стороне Куршской косы, а также в польском Гданьске на фестивале современного танца.

Другим важным этапом для светлогорского дуэта стало сотрудничество с калининградским отделением ГЦСИ. «Темноямск» принимал участие в цикле Sound Art Lab, концерты которого проходили в маленьких клубах, кафе и музеях города. «Я никогда не задавал для них формата, но иногда делал их концептуальными, — вспоминает куратор ГЦСИ Данил

Акимов. — Например, в 2011 году, когда случилась авария на “Фукусиме”<sup>6</sup>, я решил сделать вечеринку, которая акцентировала бы на этом внимание». В Немане, городе на северо-востоке Калининградской области, тогда как раз начали строить атомную электростанцию, поэтому тема была животрепещущей. Для концерта, посвященного атомной энергетике, Акимов выбрал брутальный клуб «Сектор 39». В советские времена в его здании был продуктовый магазин, сейчас в нем размещается стоматология. Плакат с анонсом куратор ГЦСИ заказал Кириллу Глущенко, который тогда был дизайнером, а сейчас превратился в художника и создателя проекта «Глущенкоиздат». Афишу распечатали в формате А1, и на ней жирным авторским шрифтом, который придумал Кирилл, было написано: «Вечер экспериментальной музыки: FUCkushima, ЧерноБОЛЬ и КАЛград». На этой вечеринке впервые прозвучал трек «Великая Россия за тремя границами», непохожий на все прочее творчество «Темноямска»: напористый и крикливый абстрактный рэп с медленным битом и лупом из соло на флейте. В этой песне дуэт осмысляет пограничное местоположение Калининграда. Звучат словосочетания-лозунги про «камуфляжный балет», «страшные рожи в столице», а также про то, что «Запад — это Восток». В треке «Темноямск» называют Калининград «военным городком»; после событий 2014 года, когда в области, окруженной иностранными государствами, стало гораздо больше военных и новых стратегических объектов, композиция про «Великую Россию» звучит еще более актуально, чем десять лет назад.

С 2012 года в Калининграде проходит фестиваль Sound Around Kaliningrad, в котором участвуют европейские музыканты и художники, работающие в области современной экспериментальной музыки и звукового искусства. «Темноямск» выступал на нем в 2016 году, когда главной площадкой фестиваля стала оборонительная казарма XIX века «Кронпринц» на Литовском Валу. «Мы устраивали выступление на мансарде, в

квадратном зале над угловой башней. Там были деревянные колонны и пол, высокий потолок, неплохая акустика. Стены со старой штукатуркой и росписями местных вандалов», — вспоминает идеолог фестиваля Данил Акимов. За год до этого он подарил Тращенко на день рождения контактный микрофон, и это вдохновило участника «Темноямска» аж на несколько концертных программ. «Вначале он собрал сетап, где главным элементом был огромный тесак-мачете, прикрученный к столу с подключенным к нему контактным микрофоном, при помощи которого Костя снимал вибрацию ножа, — описывает тогдашний подход “Темноямска” к концертам Акимов. — На фестивале у них с Женей стоял велосипед, на котором Костя приезжал на концерт и который затем устанавливал, переворачивая колесами вверх. Контактный микрофон был прикреплен к чему-то типа кредитной карты, Костя раскручивал колесо и снимал шарканье покрышки об нее».

Шоу «Темноямска» запоминались и производили сильное впечатление. «В первый раз я увидел их в Закхаймских воротах в 2014 году, — вспоминает Денис Зарубин из Blind Seagull. — Они играли на разогреве у московской группы “Труд”. Тогда прозвучало не так много песен, но наверное, это был единственный в моей жизни раз, когда я испытал транс. Это не было похоже ни на что, но при этом я чувствовал родство с тем, что звучало, как будто эта музыка — какой-то дом в котором я жил в детстве, а потом забыл».

Бард Евгений Бродский вспоминает другой концерт «Темноямска». «Их лучшее выступление было в клубе “Репортер”<sup>7</sup>, более я такого от них не видел, не слышал, — рассказывает он. — Тращенко бесновался в балаклаве, толкал рэпчик через матюгальник, все в полутьме, все очень смело».

Некоторые из выступлений «Темноямска» записаны и выложены на [Vandcamp](#) — среди них памятное шоу с велосипедом в здании казармы «Кронпринц». Магнетический

саунд-коллаж с органными лупами, перкуссионным шелестом, спокен-вордом и, разумеется, велосипедом с подсоединенным к нему контактным микрофоном — все это звучит одновременно как саундтрек к фильму ужасов и как прибалтийская колыбельная, навевающая тревожный сон, в который проваливаешься, убаюканный холодными морскими ветрами.

Концертные альбомы вообще очень подходящая форма для фиксации музыки, которую создает «Темноямск». Эта группа практически не делала законченных композиций, вместо этого импровизируя и выдумывая на ходу, извлекая звуки из подручных средств. К сожалению, Тращенко и Зенцов записали не так много выступлений, поэтому многочисленные метаморфозы группы остались лишь в памяти очевидцев да в обрывках видеороликов, снятых на телефон. Я вспоминаю фантастический концерт 2017 года на презентации фотоальбома «Темноямска» в библиотеке им. Чехова. Тогда казалось, что туманы, которые укутывают к ночи поля Калининградской области, опустились прямо на библиотечный зал. Или оголтелый рейв с хороводами, который они устроили летом 2019 года в огромном бывшем заводском помещении на седьмом этаже здания, нависающего прямо над Калининградским торговым портом на Правой набережной. Каждое из этих выступлений могло бы стать основой для потрясающей концертной пластинки. «Ну ты ведь предлагал им это, и ребята наверняка тебя выслушали, но так делать, разумеется, не будут, — смеется Александр Любин, когда мы рассуждаем о формах, в которых «Темноямску» удалось себя запечатлеть. — Я это называю калининградским синдромом».

С калининградским синдромом — неспособностью довести дело до конца и придать творческому продукту законченный вид — сталкиваются многие местные артисты. И все же к «Темноямску» применять это словосочетание не хочется — отчасти потому, что пресловутый синдром стал частью концепции группы, а отчасти потому, что все же коллектив оставил немало оригинальных артефактов.

В 2015 году Константин Тращенко нарисовал пронзительное видео «Приливы»<sup>8</sup>, вошедшее в программу кинофестиваля Stadtlichter в Берлине. Появлялись синглы, среди которых ироничное провинциальное диско с вирусным потенциалом «Уеду». Эту же линию продолжает композиция «Лес (Новое время)» с припевом:

*Я — новое время, меня не остановить,  
Я топчу несовершенных, будь современным, хватит ныть!*

В 2017 году вышел мини-альбом «Открытка», распространявшийся в виде собственно открытки с изображением ныне разобранного светлогорского лифта, ведшего с утеса на променад. На оборотной стороне была напечатана ссылка на Bandcamp, где разместились четыре композиции, в которых «Темноямск» раскрывается в своей самой доступной на тот момент форме. В отличие от экспериментальных дроун-нойзовых импровизаций, с которыми Зенцов и Тращенко приехали из Светлогорска в Калининград, эти песни четко выстроены и прописаны, в них ясные и понятные куплеты и хуки.

«Открытка» — это все еще достаточно странная музыка, проходящая под тегом «арт-рок», но обращенная к слушателю, а не внутрь себя. С ней произошло довольно странно: мини-альбом попросту украли. «Наш EP был загружен в VK и на Bandcamp, а потом внезапно появился на стриминговых сервисах — Spotify и Apple Music с какой-то невнятной обложкой», — рассказывает Евгений Зенцов. Интересно, что нелегально залив музыку «Темноямска» в стриминговые сервисы, пираты умудрились в целом достаточно точно уловить концепцию группы. Да, обложка пиратского релиза совсем не похожа на зернистые черно-белые снимки Светлогорска, с которыми ассоциируется дуэт, и больше напоминает третьеразрядные сборники нью-эйджа. Тем не менее на ней изображены лес и вода — два символа, через которые «Темноямск» определяет себя.

## **«Темноямск» расширяет границы**

В 2015 году Зенцов и Тращенко в компании еще трех калининградских коллективов отправились в Берлин для участия в проекте KaliBer — «музыкальном десанте» из Калининграда, организованном командой молодых немецких промоутеров. Мероприятие проходило на площадке Fabriktheater, владелец которой после сета «Темноямска», закрывавшего сборный концерт, отметил, что в нем не было «четкой границы между репетицией и выступлением». В ноябре 2019 года группа сыграла в клубе «16 тонн» в Москве, на вечеринке Koenig Party, собравшей многих героев их композиции «Уеду» — тех, кто покинул побережье Балтики и перебрался в столицу. Если бы на нем оказался владелец Fabriktheater, вряд ли узнал бы группу, которую видел на своей площадке за четыре года до этого. На концерте в Москве «Темноямск» предстал совершенно иным организмом, с совсем другой музыкой. Состав постоянных участников расширился до трио: к Зенцову с Тращенко присоединился бас-гитарист Михаил Ковалев, лидер калининградского инди-проекта Hellomishel.

С ним «Темноямск» зазвучал иначе: в музыке появился грув, серьезность и меланхолия уступили место чистому веселью, а нойз и электроакустические эксперименты сменились диско или «техно-попом», как его называют сами участники. Михаил Ковалев анализирует произошедшие изменения: «Ребята вдвоем — это самый плотный костяк, я, например, прекрасно понимаю, когда они хотят порепетировать друг с другом и без меня, но свою лепту я тоже вношу. Позиция бас-гитариста вообще довольно интересная: ты передаешь пульсацию».

В свою очередь, Евгений Зенцов сел за ударную установку в психоделической инди-группе Ковалева Hellomishel. Без его характерных мягких легких и стремительных ударных Hellomishel звучала бы иначе. «Как барабанщик он определенно имеет свой почерк, и за счет этого почерка родилось много песен. На ранних порах я, как автор, приносил мелодии, чаще

всего держа в голове прямые ритмические рисунки, а он все это украшал, привнося свои элементы, — рассказывает Ковалев. — Так что Женя — солидная часть Hellomishel».

Ковалев лестно отзывается о талантах Зенцова как продюсера: «Когда с Жекой работаешь на студии, у него есть чуйка добавлять красивые элементы в музыку, мелодичные. Даже в тех записях, которые он делает дома, проявляется умение красиво вставить вокальную партию, правильно вставить бэки, сделать так, чтобы это здорово звучало, — рассуждает он. — Чувствуется, что человек с детства этому научен, ему это умение привито, и здесь я отдаю должное Татьяне Ивановне Щербаковой, которая руководит “Ковчегом”».

В новом техно-поп-звучании «Темноямска» его участники видят будущее группы. «Сейчас я считаю, что мы в состоянии сделать коммерчески <...> (потрясающий) продукт. Сделать успешное, популярное, емкое высказывание, в котором мы не изменим себе и продолжим говорить о своем, — рассуждает Тращенко. — С переходом к танцевальной музыке мы нашли музыкальный формат, который может продаться». По словам Зенцова, материала уже есть на целый альбом, песни для него игрались на выездном концерте в Москве и в калининградском порту, осталось лишь их записать и придать законченную форму проекту. «Наши идеи отфильтрованы временем, — говорит он. — Мы на пороге, мы это чувствуем».

В начале 2020 года Светлогорск вошел в основанную в Италии международную ассоциацию «Медленные города»<sup>9</sup>. Из 272 участников этого движения балтийский курорт — единственный из России. Идея ассоциации заключается в замедлении ритма жизни в пользу ее качества, а также различных маленьких радостей: развитии местной кухни, производстве товаров ручной работы, создании новых зеленых и пешеходных зон. Пусть и с небольшим опозданием, прилагательное «медленный» все же прикрепилось к Светлогорску на официальном уровне.

Город, да и вся область, на самом деле всегда были медленными: это отмечали практически все, кто приезжал сюда из Москвы или Санкт-Петербурга. Здесь будто слегка меняется само течение времени, а в период юности участников «Темноямска» — до появления в Светлогорске больших денег, масштабного строительства и туристических потоков — это ощущалось особенно сильно. Это не оправдание методов, но объяснение истоков калининградского синдрома — вязкая созерцательность пропитала «Темноямск» настолько, что даже найдя наконец-то форму, которая их полностью устраивает и с которой можно выйти к широкому слушателю, музыканты, вполне вероятно, перегорят, отложат ее в сторону и перейдут к чему-то другому.

Иван Белецкий

---

# **ЭНЦИКЛОПЕДИЯ НЕУДАЧ: КРАСНОДАРСКИЙ РОК- АНДЕРГРАУНД 2000-Х И МУЗЫКАЛЬНАЯ УТОПИЯ ВЛАДИМИРА АКУЛИНИНА**

---

## **Об авторе**

Родился в 1983 году в Краснодаре. Работает журналистом и редактором. Автор текстов для Colta.ru, «Горький», «Нож», «Новый мир», «Археология русской смерти» и других изданий. Основная сфера интересов — ностальгия, утопия, революция и эсхатология в популярной музыке. Ведет телеграм-канал «Хоть глазочком заглянуть бы...». Основатель группы Dvanov. С 2013 года живет в Санкт-Петербурге.

Любое околomuзыкальное сообщество, будь то большая сцена или просто компания друзей с гитарами, состоит не только из участников, делающих музыку, но также из наблюдателей — хранителей памяти. Одни из них становятся востребованными в будущем — если к сообществу появляется интерес. Другие так и уносят свидетельства и воспоминания с собой, и о явлении забывают. Для краснодарского рок-андерграунда начала 2000-х годов таким хранителем был журналист и продюсер Владимир Акулинин, беззаветно собиравший информацию о деятельности и аудиозаписи местных групп. Только благодаря его усилиям мы можем теперь представить, каким был кубанский рок 2000-х. Десятилетие, которое принято представлять бесплодным, на поверку оказалось не таким уж и пустым.

Про Владимира Акулинина краснодарская рок-тусовка знала немного, хоть и пользовалась его услугами. Основным местом встреч местных рок-музыкантов и слушателей в 2000-х была небольшая площадь в самом центре города, у Дома книги на улице Красной. Двухкомнатная квартира Акулинина находилась (и до сих пор находится) неподалеку, в сталинке на улице Коммунаров. Она была превращена в дом-коммуну, нередко становившийся концертной площадкой. Владелец жилья не протестовал: он сам разделял идеалы коммунальной жизни, и именно сюда приходили все те музыканты, чью историю он писал. В этом бедном жилище с кроватью, шкафом и с неработающим туалетом постоянно собиралось человек пять–десять, а на квартирных концертах — еще больше. Там можно было встретить представителей разных субкультур и движений — хиппующих автостопщиков, бритых нацболов, поклонников русского рока в майках с Цоем, анархо-коммунистов, панков и металлистов. Одни заходили потусить на вечер, другие гостили неделями и месяцами.

Акулинин видел свою миссию в составлении архива краснодарского андерграунда с начала 1990-х и по середину 2000-х. Всего. Отовсюду. Без оглядки на сцены, субкультуры, качество музыки и успешность групп. Архива текстов — коллекции интервью, заметок, статей и фэнзинов, в конечном счете — в виде некой изданной на бумаге гипотетической энциклопедии. Архива звукового — коллекции записей коллективов и их компиляций, постоянно собираемых и пересобираемых по тому или иному принципу. Весь этот массив данных существовал сначала в физическом виде, затем был оцифрован и выложен в интернет. Он получил название «20 лет краснодарского андерграунда».

## **По нулям: краснодарская музыка в 2000-х**

Что из себя представляла краснодарская музыка в начале XXI века? Можно назвать только одну местную группу, которая после распада СССР приобрела известность в масштабах

страны<sup>1</sup>, — это «Маша и медведи» во главе с Машей Макаровой, выпустившая в 1998 году альбом «Солнцеклеш» с хитом «Любочка». Плюс несколько менее влиятельных, но все-таки замеченных на общероссийском или даже международном уровне коллективов — абсурдистская группа «Зверство», работавшая в традиции «НОМа», алкогольно-задушевный «ДРЫНК» и Dasaev, гастролировавшие в конце 2000-х по Европе со смесью синти-попа и восьмибитной музыки. Все прочие проекты 1990-х и 2000-х, пытавшиеся перебраться в Москву или Санкт-Петербург («Белки на Акации», «Запой», «Небесная канцелярия»), имеющие очевидную локальную (бард Бадун, «Вдруг», «Беспризорники») или субкультурную («Засрали солнце») известность, так и не стали востребованными за пределами Кубани.

В Краснодарском крае была своя музыкальная жизнь — свои клубы и их звезды, свои энтузиасты, проводившие концерты и фестивали. По словам деятеля краснодарского андерграунда 1990–2000-х Игоря «Аяврика» Тихого, в начале 1990-х можно было без проблем снять площадку и провести на ней концерт локальных музыкантов. Посещаемость таких концертов могла измеряться в сотнях, а то и тысячах человек. «Какая-нибудь группа “Черная вдова” могла за копейки арендовать ДК железнодорожников или Дом офицеров. Например, [приглашали] группы “Зверство”, “Глаз”, “Подземка” — и зал [оказывался] полностью забит. Доходило до того, что в цирке устраивали трехдневный [музыкальный] фестиваль», — говорит Тихий<sup>2</sup>.

Вторит ему музыкант и организатор концертов Евгений Греков, описывающий эпоху становления шоу-бизнеса так: «-Фестивали-концерты на рубеже 1980–1990-х ничего не стоило организовать: появилось кооперативное движение с неадекватными персонажами, к которым можно было прийти, взять два аккорда на гитаре, выпить сто грамм водки — появлялись деньги, аппаратура, сцена»<sup>3</sup>. Определенная локальная популярность у местного рока была и во второй

половине 1990-х. Тихий приводит в пример группу Underwater, игравшую хардкор и альтернативный рок: «Я выпускал их кассету: в начале 100 штук сделал — на презентации моментально ушли, потом еще 1000 штук за полгода; это 1997 год».

При этом, несмотря на большой интерес к року в конце 1990-х, в Краснодаре не сформировалось ни одной заметной сцены: «Черная вдова», «Подземка» и «Зверство» играли разную музыку и могут быть объединены только на основании некой абстрактной принадлежности к «року»<sup>4</sup>. Таким образом, краснодарский андерграунд 1990-х напрямую наследовал еще советской рок-клубовской традиции, идеологически отличавшей «рок» от всей другой музыки, но не слишком вникающей в движения внутри этого самого «рока». В Краснодаре, конечно, были металлисты и панки — но они органично вливались в большую тусовку «неформалов», в общую «сцену русского рока» и не пытались образовать независимое движение. Как вспоминает Игорь Тихий, «до середины 1990-х все друг друга знали. Тогда особо и не было разнообразия субкультур. Была “Поляна”, где собирались металлисты, и был “Арбат”<sup>5</sup>, там панки, русский рок, любители “Аквариума”. Друг с другом пересекались, участвовали в совместных концертах»<sup>6</sup>.

Казалось, в 2000-е жанровые сцены в Краснодаре уже начали зарождаться (их расцвет придется на вторую половину десятилетия) и объединяться вокруг групп-локомотивов. Например, хардкор-группа «Засрали солнце» получила известность и за пределами Кубани. Однако не стоит забывать, что сцена — это не только сами музыканты, но и соответствующая инфраструктура: фанаты, клубы, студии звукозаписи. Так, несмотря на кажущуюся активность левых в Краснодаре<sup>7</sup>, местные субкультуры, связанные с хардкором, стрейт-эджем или движением RASH<sup>8</sup>, были пусть и шумными, но малочисленными: на концерты приходило 20–30 человек. Большая часть анархистских и левых групп развивалась

в рамках все того же общего слоя «неформалов», размывая границы своей сцены. К примеру, на «Антифашистском сейшне», организованном движением «Автономное действие» в августе 2002 года, помимо радикально левой и связанной с антифашистами панк-группы «Промзона» участвовали и коллективы вроде «Улетального исхода», при случае высмеивающие левацкие сообщества, а в текстах эксплуатирующие сексистские и патриархальные конструкты.

Малое количество сообществ, сплотившихся вокруг какого-либо музыкального стиля, привело к отсутствию сегрегации и конфликтов внутри рок-движения в целом, но при этом негативно сказалось на самой возможности самобытного локального саунда и формирования региональной идентичности. Определенную роль здесь сыграла и некоторая инертность местного населения, увековеченная в мемах про «кубаноидов». Не стоит забывать, что Краснодарский край в 2000-е управлялся консервативными властями, агрессивно насаждавшими патриотизм и традиционные ценности. Рок, традиционно воспринимаемый как эскапистская или протестная музыка, вряд ли мог переприсвоить локальную «казачью» культуру или встать ей на службу<sup>9</sup>. Возможно, основной проблемой рок-музыкантов на Кубани была неразвитость инфраструктуры. Сообществам, ассоциирующим себя с «роком», для выживания практически необходимы доступные репетиционные точки, студии звукозаписи и концертные клубы, в то время как рэп-сообщества изначально были более самодостаточным и DIY-ориентированными. В любом случае, дотошно описывая для вечности музыкальный ландшафт Краснодарского края в XXI веке, Владимир Акулинин действовал в странных условиях музыкального безвременья, когда при взгляде со стороны казалось, что в местном рок-андерграунде ничего не происходит<sup>10</sup>. Что же в таком случае он искал и находил?

## **Миссия невыполнима: музыкальное подвижничество Владимира Акулинина**

Июль 2021 года. Я сижу в квартире Владимира Акулинина, последний раз мы виделись 17 лет назад. У хозяина жилплощади диагностировано психическое расстройство. Сама квартира, кажется, изменилась только в худшую сторону: развалившаяся кровать с матрасом полувековой давности, грязь, запах засорившейся канализации и нестиранного белья: все пространство для жизни — в радиусе метра от ноутбука. Я зашел переписать архив краснодарского самиздата 2000-х, который Акулинин собирал вместе с записями местных групп: журналы «Поганая молодежь» (его выпускал он сам), «Кролик», «МУХУХУ» и еще полтора десятка изданий.

Сам Акулинин, получив образование ученого-химика, начал свою культуртрегерскую миссию с лекций и семинаров в 2000–2001-м: «По специальности работал недолго. Потом лекции читал — год читал на общественных началах, потом три месяца официально работал»<sup>11</sup>, — вспоминает он. В этот же период Акулинин начал организовывать выступления рок-групп в зале «Кубанькино» и на других краснодарских площадках. «Первый концерт, что я устроил, был для группы “Засрали солнце”. Я договаривался о помещении, а концерт устраивали они. Пришла тусовка, скины<sup>12</sup> ничего не знали — тем и ценны эти концерты, что скины туда не попадали. Потом Фестиваль памяти Высоцкого, январь 2002 года».

За годы своей околomuзыкальной активности Акулинин организовал несколько десятков концертов, включая и домашние: «Менты напрягали раз в неделю. Хотя тогда было вегетарианское время, не сравнить с нынешним. На квартирниках обходилось без ментов — разгонял всех [музыкантов] до девяти вечера». По сравнению с 1990-ми уровень интереса к рок-концертам в 2000-е упал. Местные рок-группы перестали быть востребованными среди краснодарцев — в лучшем случае на выступления приходило

несколько десятков человек, многие из которых знали друг друга: «Платил аренду и здорово влетал».

Кроме того, Акулинин занимался неким подобием продюсирования: находил группы (не обязательно нравящиеся ему лично) и буквально за руку приводил в дешевые домашние студии — во исполнение своей главной миссии, создания архива кубанского рока. Качество записи и сведения, равно как и качество самой музыки, при этом значения не имели: Акулинину было важно получить хоть какую-то запись. При таком подходе многие «спродюсированные» им группы были, по сути, виртуальными — автор песен плюс наскоро подобранный состав без репетиций, с пары дублей, записывали один или два трека, которые сразу шли в архив. Главным мотивом своей деятельности Акулинин называет просто любовь к музыке: «Я музыку с юности люблю и много слушаю», — а желание зафиксировать происходящее появилось у него после первых самостоятельно организованных концертов.

Лихорадочная и хаотичная деятельность Акулинина тормозилась инертностью самих музыкантов, которых он всячески на свой лад пытался «продвинуть», и отсутствием материала для такого «продвижения». Кажется, что местные группы в большинстве своем не стали востребованными совершенно справедливо. А методы, которыми пользовались краснодарские культуртрегеры конца 1990-х — начала 2000-х, были устаревшими, оставаясь — как показала практика — малопригодными как для «продвижения» групп, так и для создания сплоченной DIY-структуры. Они наследовали советским представлениями о рок-комьюнити и популяризации его представителей. Рок-музыка воспринималась и музыкантами, и продюсерами, и самим Акулининым как мессианское явление — в полном соответствии с тем, как «русский рок» репрезентовал себя еще в 1980-е годы, и с книгами Ильи Смирнова или Александра Житинского. Это особенно заметно по попыткам Акулинина сотрудничать с традиционными («официальными») печатными СМИ и чиновниками, отвечающими за развитие культуры в регионе:

энтузиаст верил, что подобного рода инструменты и связи помогут группам «подняться».

Рубеж XX–XXI веков — время коренного перелома в российской рок-музыке. Уже появившееся «Наше радио» и его формат отсеивали андерграундные и DIY-коллективы, предлагая безальтернативную модель промоушена, приводящую к популярности, — коммерческую, продюсерскую, связанную с крупными лейблами и ротациями на радио. «Радиоформат» повышал требования в том числе и к «умению играть», а эмансипирующая идея рок-музыки «Каждый может играть на гитаре» оказалась подвергнута остракизму: ее напрямую отрицал, к пример, продюсер «Нашего радио» Михаил Козырев<sup>13</sup>. При этом для слушателя как бы отпала необходимость в «андерграунде» (за исключением сцен, сплоченных чем-то, кроме собственно музыки, как та же антифа-сцена): хорошо записанный и благозвучный «русский рок» он мог без проблем слушать по «Нашему радио» или смотреть по MTV.

Пропагандисты кубанского андерграунда в начале 2000-х следовали исключительно идеалистическим архаичным моделям взаимодействия между музыкантами, массмедиа, слушателями и культурными институциями. Так, в июле 2003 года Акулинин принял участие в организации Фестиваля рок-групп и вокально-инструментальных ансамблей, учрежденного краевым департаментом культуры и прошедшего в Первомайском парке Краснодара. Это было мероприятие в духе рок-клубов 1980-х — организованное «сверху», с чиновничьим жюри, с малопонятным стороннему наблюдателю набором групп (Акулинин имел возможность формировать лайнап самостоятельно — все выступившие проекты были малоизвестны даже местной аудитории), с присуждением призовых мест и раздачей дипломов.

В этот же ряд бесплодных трудов встает и работа Акулинина с местными изданиями, такими как «Жизнь» и «Здравствуйте», — многотиражными газетами «для широкого

круга читателей», в которых статьи про группу «Промзона» или «Аппарат Гольджи» мало кого могли заинтересовать.

### **Затерявшийся андерграунд: компиляции и энциклопедия**

Нельзя сказать, что Акулинин — единственный или первый собиратель кубанского андерграунда. Похожую работу делали и другие — в их числе Игорь Тихий<sup>14</sup>, который с 1990-х занимался записью местных групп и их распространением, а затем стал оцифровывать и вывешивать в Сеть собранный материал. Часть сделанных Тихим концертных видео вывешена в группе «ВКонтакте» «Креза: кубанские рок-архивы 80–90-х»<sup>15</sup> (название группа получила в честь одного из первых самиздатов Краснодара, выпускавшихся Борисом Рабиновичем; выходила и одноименная телепередача). Также Тихий собирает записи кубанских рок-групп и материалы их первых сайтов, но его коллекция остается преимущественно в личном пользовании. Эти навыки музыкального архивариуса позволили ему уже в 2010-е сотрудничать с одним из важнейших виниловых лейблов России — издательством «Мирумир», где Тихий работал исполнительным продюсером.

В подходах Тихого и Акулинина есть несколько принципиальных различий. Игорь Тихий собирает в основном музыку того периода, который сам считает «золотым», то есть по большей части 1990-х. Кроме того, с некоторой гордостью он признается, что его коллекция записей — «качественная»: «У меня не такие группы, как у Вовы Акулинина: там на 90% шлак такой, что выкинуть надо». В группе «Креза» вывешено около 150 видео порядка 45 групп и исполнителей. Большая часть контента посвящена самым заметным на локальном уровне проектам 1990-х, таким как «ДРЫНК», «Макар Дубай», «Н.Е.Т.», «Герои Союза». Подход Акулинина прямо противоположен: в свой архив он брал все, до чего мог дотянуться, и фокусировался в основном на современности, мало кому интересной «эпохе безвременья».

Итоги акулининской работы можно оценить по двум основным источникам: подборке треков, сведенных в сборники в группе «20 лет краснодарского андерграунда» «ВКонтакте», и черновику энциклопедии кубанского рока, которую автор пишет вот уже больше 15 лет.

Выпуск сборников «20 лет...» начался в 2003–2004 годы — с двухсторонней кассетной компиляции, своеобразного введения в тему краснодарской рок-музыки за последние десятилетия. Сторона А носила условное название «Светкина сторона». По словам Акулинина, это «сегодняшнее лицо краснодарского андерграунда, несущее позитивный заряд, жизнерадостное и оптимистичное». Сторона В — «Темкина сторона» — позиционировалась как «грустная», созданная в традиции Янки Дягилевой, Дмитрия Селиванова и Егора Летова. «Главным хитом» сборника его создатель называет песню «Галоперидол» группы «Синдром Дауна», записанную на квартирнике у Акулинина, — это посвященный антипсихотическому препарату монотонный минималистичный постпанк с истошным вокалом. Всего в сборнике было 25 песен.

Постепенно проект разросся. На данный момент в Сеть вывешено 958 треков от 229 групп (плюс пять неатрибутированных треков), что, вероятно, делает эту коллекцию одним из самых крупных архивов рок-музыки в регионах России. Треки объединены в 31 плейлист. Принцип объединения иногда понятен — например, электронные музыканты (Logoritmica13, «Эхолот» и другие) собраны в компиляцию Most Noise, а музыканты с условно фолк-корнями — в плейлист «На русский авось». В других случаях названия плейлистов и принципы подбора треков неочевидны: сложно сказать, какую именно музыку представляет сборник «А пес хотел жить» или «Нейролептический синдром».

И еще одна ключевая особенность сборников Акулинина — песен успешных кубанских групп в них практически нет: ни Маши Макаровой, ни «ДРЫНК», ни «Вдруг», ни «Небесной канцелярии» здесь не найти.

В черновой версии энциклопедии — еще больше коллективов и исполнителей. Всего здесь представлено 352 музыкальных проекта, причем сам составитель скрупулезно указывает: «77 малоизвестных коллективов были исключены из данного сборника из-за недостатка места»<sup>16</sup>. Помимо информации о группах имеются статьи о музыкальных фестивалях, концертных площадках, а также о кубанском рок-самиздате 1990–2000-х.

Энциклопедия — это, конечно, не просто перечисление названий, но и сколь-нибудь подробные тексты. По словам Акулинина, наиболее тщательно описаны именно группы 2000-х — те, от которых он мог получать информацию непосредственно, групп 1980–1990-х куда меньше. Тексты в книге — частично компиляции из других источников, частично — мини-интервью с музыкантами (или их пересказ в третьем лице), взятые Акулининым<sup>17</sup>, или его же статьи, написанные еще в 2000-е. Чтение всего этого огромного массива данных оставляет странные, но сильные впечатления: это большой памятник человеческим неудачам. В этом смысле наброски акулининской энциклопедии действуют куда мощнее, чем фильм Евгения Григорьева «Про рок», посвященный принципиальной невозможности пробить музыкантский стеклянный потолок. То, что тексты в книге с 2000-х не редактировались и не адаптировались к современной реальности, кажется пусть и неосознанным, но эффектным приемом, который показывает всю тщету андерграунд-бытия в Краснодаре того периода. В этом смысле проект энциклопедии даже более показателен, чем музыкальные сборники. В «20 лет краснодарского андерграунда», в конце концов, оказывались включены коллективы с хоть какими-то записями, а для попадания в текстовый архив порой достаточно было просто объявить о себе как о группе<sup>18</sup>. Музыканты, дающие интервью Акулинину, хотят «записать альбом», планируют «начать репетиции», мечтают «найти спокойную точку», «дать первый концерт летом 2005 года», «переходят на

качественно новый уровень», «ведут подготовку к предстоящим выступлениям», «на 2007 год планируют большое количество выступлений», становятся «доминантами и финалистами фестиваля» и проходят «отбор на международный фестиваль, который состоится в августе 2007 года».

Авторский взгляд на это не критичен: с точки зрения самого Акулинина любое мельчайшее локальное событие приобретает сюрреалистический размах. Герои его энциклопедии существуют в некоем фантастическом пространстве, где нет пустых залов, проблем с составами (хотя формально все эти проблемы и упоминаются) и отсутствием перспектив, а есть большая и дружная общность рок-музыкантов, окруженных верными фанатами. Названия групп, фамилии музыкантов, концертные площадки и сейшны упоминаются так, как будто бы все заведомо понимают, о чем и о ком идет речь. Как будто разговор идет не о новороссийской группе «Конфузз», выступавшей на сельской вечеринке, а о событиях масштаба Вудстока: «После знаменитых сейшенов в Верхнебаканском (где кое-кто шандарахнулся с лестницы, а кто-то хватал директоршу местного ДК за ноги) школьник Влад во дворе родной 29-й школы провел 19 сентября 2004 года такой зажигательный сейшн, который, безусловно, затмил концерт “Ультиматума”».

Нарочитая «рекламность» в интервью локальных музыкантов и записях их архивариусов, имитация представителями андерграунда речевых модусов «успешных артистов» — тема для отдельного исследования. Утрированный оптимизм, залихватская тональность и не критичность к источникам характерны не только для музыкантов Краснодар и окрестностей — подобную стилистику самопрезентаций можно найти, к примеру, в книге Дмитрия Карасюка «Свердловская рок-энциклопедия»<sup>19</sup> и в большей части самиздатовской прессы. В лице Акулинина молодые группы с неясными перспективами получили благодарного слушателя — не только их музыки, но также их автобиографий и декларируемых жизненных и музыкальных кредо, которых в

противном случае не услышал бы вообще никто. В энциклопедии нет попыток выстроить иерархию групп по известности, влиятельности или профессионализму. Различные факты тоже подаются совершенно бессистемно и хаотично, что разрушает создаваемую ауру значимости описываемых событий и создает психоделическое впечатление. «Пафос и помпезность неприемлемы, так как не несут в себе никакой, скажем так, литературной ценности, а именно прикосновения к чему-то изначальному, которое можно назвать и Бог, и начало начал», «Материал, в принципе, есть, альбом записываем уже второй год, все партии по многу раз переписываем. Читаю, пишу сам, роюсь в голове пытаюсь что-то путное найти...», «И как бы ни старались некоторые злопыхатели, интерес к группе был всегда, вне зависимости от ее состава, большинство которого всегда переживало большую текучесть», «Репертуар ширится и пополняется, группа живет и здравствует», «Кстати, о нашем стиле: элементы русского рока, обильно смоченные ню-металлом с претензиями на Portishead, Radiohead, Blur и, конечно же, на Aphex Twin», «На сегодняшний день группа имеет в своем активе около 45 песен и ищет спонсора на запись альбома». В результате акулининская энциклопедия читается как своеобразный ар брют<sup>20</sup> от музыкальной журналистики.

### **«20 лет краснодарского андерграунда»: попытка анализа**

Каким все же был кубанский андерграунд, представленный в энциклопедии Акулинина? Я — крайне условно и волюнтаристски — разделил группы, в ней упомянутые, на четыре категории. Первая — то, что называется «русским роком», вторая — различные направления металла, третья — панк, инди-рок и альтернатива, четвертая — разновидности электронной музыки (IDM, нойз и т. п.). Разумеется, это разграничение говорит не о четком попадании коллектива в рамки того или иного стиля, но скорее о тяготениях. Хотя бы приблизительно определить стилистику и субкультурные векторы удалось в 339 случаях: к первой категории близки

175 групп или исполнителей, ко второй — 80, к третьей — 63. Это подтверждает тезис о гомогенности кубанского андерграунда 2000-х, выдвинутый в начале статьи: большинство групп Краснодарского края минимум до конца 2000-х ориентировалось не на жанровые сцены, а на «русский рок»

в целом.

К четвертой группе относится 4 коллектива, а 17 проектов, играющих джаз, авангардный рок и т. п., не вписываются в указанные рамки. Они выглядят попавшими в энциклопедию скорее случайно, и лакун здесь очевидно больше, чем в первых трех категориях: например, из всех существовавших в Краснодаре нойз-проектов в тексте статьи удостоился, кажется, только «Эхолот». Хотя, возможно, именно эта среда может привлечь внимание современных культуртрегеров. По крайней мере известно, что уже собираются некие материалы о творчестве и наследии Антона «Био» Зверушкина, трагически погибшего участника проектов «Эхолот» и Logoritmica13.

Большая часть упомянутых в проектах Акулинина групп прекратила свое существование довольно быстро. Другие продолжают некоторую деятельность, в диапазоне от «собраться попеть для старых друзей под гитару» до «объявить краудфандинг на выпуск новой пластинки» (в 2019 году так напомнила о себе группа «Зверство») и даже до «выступить у Урганта» (как случилось с Машей Макаровой, упомянутой в энциклопедии). Но что Макарова, что «Зверство» набрали свою аудиторию или до, или помимо деятельности Акулинина, и уж точно не те, ради кого все затевалось. С другой стороны, совершенно вне акулининского андерграундного поля зрения оказались и другие относительно востребованные музыкальные проекты, номинально существующие и по сей день: тусовочные группы типа «Запоя», «Беспризорников» или «Белок на Акации», популярные у местной богемы и клерков. Они репрезентовали богатеющий краснодарский средний класс нулевых, и для Акулинина были слишком гламурны, для них Акулинин —

просто неуспешный маргинал. В конце концов, о них мы можем узнать и из других источников, не прибегая к энциклопедии Акулинина и его сборникам.

Интересно, что, хотя Краснодар и сейчас продолжает исправно поставлять известных рэп-музыкантов (Pyrokinesis), местные рок-группы по-прежнему остаются в андерграунде. Даже международный фестиваль «Кубана», который проводился на Таманском полуострове с 2009 по 2014 год, не смог дать кубанскому року импульс для рывка. Большая часть местных клубов довольствуется кавер-вечеринками, на DIY-концерты энтузиастов различных сцен приходят в лучшем случае десятки человек. Музыка, впрочем, стала гораздо более разнообразной стилистически: в Краснодаре теперь можно найти и дрим-поп, и метал, и шугейз, и различные версии смарт-попа, и даже нойз-рок на армянском языке. Однако современные группы и проекты не видят преемственной связи с андерграундом 2000-х. Вряд ли кто-то из современных кубанских музыкантов считает себя духовным преемником «Синдрома Дауна» или «Трикотажной фабрики». При том что знание о кубанском андерграунде 2000-х не сокровенное, то есть сознательно скрытое от посторонних. Скорее оно просто затерявшееся, по крайней мере на текущий момент.

Кажется, это первая большая статья-исследование о Владимире Акулине и краснодарской рок-музыке 2000-х. Наверное, излишним будет доказывать, что на один успешный музыкальный проект приходится тысячи оставшихся неизвестными и что манящий образ рок-звезды и блестящего музыкального журналиста, созданные массмедиа и кино, не соответствуют реальности. Гораздо чаще в этой среде можно встретить в той или иной степени маргинализированных, спивающихся, имеющих проблемы с психическим здоровьем, разочаровавшихся, да и попросту не очень упорных или удачливых музыкантов и культуртрегеров. Акулинин — он и сам из неудачников — дал им голос и сохранил имена тех, кому не повезло.

Разумеется, не стоит переоценивать громкость этого голоса: в группе «20 лет краснодарского андерграунда» во «ВКонтакте» сейчас состоит меньше 50 человек. Это в 4,5 раза меньше, чем количество групп, там представленных.

История Акулинина — энтузиаста, без оглядки на быт и здоровье хранящего память о необязательных вещах, которые сами вопиют о своем забвении, — намекает на то, что культура может быть организована так, чтобы из нее ничего не пропадало. Самые незначительные артефакты заслуживают права быть упомянутыми. Философ Илья Будрайтскис противопоставляет такую, все сберегающую работу памяти консервативному пониманию исторического наследия, при котором мы теряем всяческие отношения с огромной массой забытого и потерянного: «...память, сохраняющая все произошедшее, противостоит работе забвения, выстраивающей “объективную” последовательность свершившихся фактов».<sup>21</sup> Герой платоновского «Котлована» собирал «для памяти и отмщения всякую безвестность», листья и прочий пропадающий мусор. Космист Николай Федоров предлагал строить музеи, хранящие все человеческое наследие. Неосуществленная энциклопедия Владимира Акулинина — идея того же рода: в ней звучит не просто голос исчезающих во времени, но голос настоящей большой Утопии.

Булат Халилов

---

# ДЖЕГУАКО НА РЕЙВЕ: ЧЕРКЕССКИЙ ФОЛК-РИВАЙВЛ И ЕГО МЕСТО В РОССИЙСКОЙ НЕЗАВИСИМОЙ МУЗЫКЕ

---

## Об авторе

Родился в 1987 году в Нальчике. Журналист и исследователь традиционной музыки и локальных музыкальных сцен. Сооснователь этнографического лейбла Ored Recordings. Выступал куратором музыкальных фестивалей Mawaheb (Санкт-Петербург), «Точка перемещения» (Музей современного искусства «Гараж», Москва) и «Платформа» (Нальчик). Ведет нерегулярный подкаст Global Zomia о различных практиках изучения, создания, воспроизведения и презентации традиционной музыки. Живет и работает в Нальчике.



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsJje-РycC-T2Y2rjuzmy2AgYhqN](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsJje-РycC-T2Y2rjuzmy2AgYhqN)

Уже название статьи перенасыщено локализмами и субкультурными терминами, которые не совсем понятны широкому читателю. Кто такой джегуако, что он делает на рейве и что за черкесский фолк-ривайвл, о котором никто не слышал?

Заигрывание с ярлыками и громкими терминами, которые даются «на вырост», — один из методов Ored Recordings, этнографического лейбла, который я, автор текста, организовал с Тимуром Кодзоковым. В документальном кино есть принцип кино правды — *cinema verite*, при котором режиссер фиксирует действительность, минимально влияя на героев и обстоятельства. Этим методом мы стараемся пользоваться в этнографических экспедициях, где записываем музыку для релизов. В поле главная цель — запечатлеть момент и не навязывать свое мнение.

В оппозиции к «объективному» документальному кино стоит Вернер Херцог, который считает, что режиссер должен не отрешенно наблюдать за действительностью, как незаметная муха на стене, а быть «шершнем, который летит и всех жалит». То есть режиссер не только фиксирует, но прежде всего формирует реальность, которую снимает. Этот подход мы используем в работе с большинством черкесских<sup>1</sup> музыкантов: предлагаем исполнителям новый репертуар, выводя их из зоны комфорта, и включаем в коллаборации, которые не произошли бы без нас. Примерно по такому принципу мы стараемся работать при описании, а может и при программировании новой реальности для родной культуры: «панк-этнография», «посттрадиционная музыка» — размытые, но красивые определения, которые не столько соответствуют действительности, сколько задают вектор развития. Надеемся, так же будет и с ривайвалом черкесского фолка, расцвет которого еще впереди.

## **Золотой век, которого не было: черкесская музыка прошлого глазами этнографов и путешественников**

Фолк-возрождение, о котором мы мечтаем, предполагает кризис традиционной музыки, который случился недавно или преодолевается сейчас. А до кризиса, в прошлом (иногда неопределенно фантастическом), все было хорошо. Для современных романтично настроенных черкесов такой

период — XVIII–XIX века, когда наши предки сражались с Российской империей за независимость и слагали песни о героях. Эта утопия, впрочем, имеет реальную почву, ведь песни периода Русско-Кавказских войн и сегодня одни из самых популярных.

Но если взять записки немногочисленных черкесских этнографов XVIII века, то и они не особо оптимистично отзываются о ситуации с музыкой. Уже тогда современники считали, что стали свидетелями уходящей культуры. Например, адыгский просветитель Шора Ногмов в книге 1838 года «История адыгейского народа» пишет, что сказители-музыканты, которых называли джегуако (в ногмовской транскрипции «гекуока»), исчезли «с принятием магометанской веры»<sup>2</sup>.

Примерно то же самое сообщает другой адыгский этнограф Султан Хан-Гирей в своей книге «Записки о Черкесии» 1836 года: «В прежние времена было в Черкесии особое сословие, так называемые декоако, которые исключительно занимались стихотворством, воспевали кровавые события народные и славные деяния отличившихся воинов, составляли жизнеописание знаменитых мужей и пели вековые песни; таким образом эти певцы передавали подвиги предков потомкам и в таких занятиях находили не только пропитание, но даже и богатство»<sup>3</sup>. При этом из преданий, интервью, этнографических работ и даже аудиозаписей нам известны имена музыкантов-джегуако XIX-го и даже XX века, зафиксированы их стихи и песни.

Нальчикский фольклорист Заур Налоев в своей книге «Институт джегуако» предполагает<sup>4</sup>, что в профессиональных музыкантов джегуако превратились со временем, а в глубокой древности они, вероятно, были прежде всего жрецами местных культов. Возможно, их функции менялись, и этнографы XIX века считали современных себе музыкантов недостаточно аутентичными.

О деградации института джегуако в газете «Терские ведомости» 1869 года пишет другой черкесский просветитель Адиль-Герей Кешев: «С течением времени значение гегуако стало ослабевать, и из рыцарей-трубадуров они постепенно превратились в странствующих жонглеров. Муза их, носившаяся прежде над полями битв, вслед за героями, ниспустилась в кружок танцующих молодых людей обоего пола.

Под именем гегуако теперь разумеют веселых гуляк, знающих много песен, хорошо играющих на скрипке или на флейте, и без которых не обходится ни одна свадьба, ни один торжественный случай в быту адыгов. Только в племенах, удержавших цельнее древнеадыгский строй жизни, у шапсугов, и абазехов, гегуако сохранили до конца некоторое подобие угасших своих родоначальников»<sup>5</sup>.

Как раз последняя часть хорошо описывает тех, кого черкесы стали называть джегуако в XX веке: музыканты прошлого были знатоками песен прежних поколений, слагали баллады о новых героях, импровизировали, вели игрища.

Скорее всего, Кешев, Ногмов и другие черкесские историки позапрошлого столетия были несколько критичны и пессимистичны к современной им музыкальной культуре народа из-за предвзятости и эмоциональной включенности. Да и первая половина XIX века была не лучшим временем для адыгов — именно к 1864 году завершилась колонизация Кавказа, результатом которой черкесы считают геноцид<sup>6</sup> со стороны Российской империи. Поэтому черкесы-просветители по понятным причинам грезил о былых временах.

В противовес им западные историки и путешественники времен Русско-Кавказских войн описывали черкесскую музыку либо с умеренным интересом, как француз Табу де Мариньи, либо с нескрываемым восхищением, как англичанин Джеймс Белл, который восторженно описывает героические песни, звучащие в гостевых домах — кунацких, — и сравнивает адыгскую музыку с шотландскими старинными песнями.

Интересно, что золотым веком культуры джегуако для черкесских историков позапрошлого века стали не очень ясные «былые времена», а для этнографов советского и нашего времени — как раз период с XIX по первую половину XX века.

Черкесские джегуако XX века, судя по описаниям, не были странствующими трубадурами. Это скорее, как у Кешева, «веселые гуляки, знающие много песен, хорошо играющие на скрипке или на флейте и без которых не обходится ни одна свадьба, ни один торжественный случай в быту адыгов». Но поэтический, музыкальный и прочие таланты поздних сказителей вполне устраивали современников. Песни и стихи многих из них до сих пор исполняются домашними музыкантами и этнографическими ансамблями, а благодаря аудиозаписям нам известны не только имена джегуако, но и манера их игры и пения.

### **Цивилизаторы и самоцивилизаторы: переосмысление черкесской традиционной музыки в советское время**

Культурную политику СССР в отношении многих народов (в том числе и русских) можно назвать колониальной. Традиционная музыка воспринималась как интересный и экзотический пережиток доцивилизационной эпохи. Считалось, что советская власть принесла всем народам образование, науку и культуру. Соответственно, фольклор должен был быть обновлен и улучшен профессиональными композиторами и исполнителями с музыкальным образованием.

Такой подход сильно подкосил статус изначальной «домашней» фолк-музыки и создал сомнительную культурную иерархию, но с художественной точки зрения в советское время появилось много новой музыки. Хотя она и заказывалась «сверху» и зависела от политической конъюнктуры, многие музыканты того времени верили в советскую идею и создавали новое искусство искренне.

Например, в 1930-е в Нальчике появился академический ансамбль народного танца «Кабардинка». Он существует

и сегодня, но с традиционной культурой связан косвенно: День города, официальный фестиваль в Кремле, фестиваль дружбы народов — основные мероприятия, где можно увидеть «Кабардинку». При этом в один из первых составов ансамбля входил Эльмурза Шеожев, виртуоз и реформатор шичепшина (шикапшина), черкесской скрипки. В целом шичепшин не сильно отличается от понтийской лиры, русского гудка или турецкого кеманче. В прошлом у шичепшина было две струны из бараньих кишок или конского волоса. Эльмурза же немного изменил форму инструмента, приблизив его к европейским аналогам, и добавил еще две струны. Шеожев пришел не из академической среды, поэтому в научных статьях его могут назвать и энтузиастом<sup>7</sup>, и мастером<sup>8</sup>.

В составе «Кабардинки» Шеожев модернизировал шичепшин и адаптировал его к сценическим условиям. Благодаря изменениям в конструкции инструмента, добавлению дополнительных струн и отказу от конского волоса в пользу металла, диапазон звучания шичепшина стал шире, сам звук — громче, а настройка не сбивалась под влиянием погодных условий, как это было с оригинальной адыгской скрипкой. Можно возразить, что шеожевский шичепшин вытеснил классический звук черкесской скрипки и подвел всю местную музыку к концертному формату. Но это справедливо только в отношении Кабардино-Балкарии, так как в Адыгее изначальный двухструнный шичепшин никуда не делся.

На мой взгляд, главное, что идеи Шеожева были продиктованы не оптикой колонизатора, а новыми художественными вызовами. Нарботки адыгского скрипача в дальнейшем использовал мастер Владимир Ойберман, который и создал окончательный вариант оркестрового шичепшина.

Другое значимое имя советского периода — певец и фольклорист Зарамук Кардангушев из Нальчика. Он одним из первых стал исполнять черкесские героические песни в академической манере и в сопровождении профессионального хора. С 1950-х по 1980-е Кардангушев ездил в экспедиции

и собирал архив этнографических записей, а параллельно работал на республиканском радио и делал передачи о фольклоре, в которых ставил полевые записи и песни в своем исполнении. Зарамук — черкесский Алан Ломакс<sup>9</sup>, ведь для многих именно он открыл родную музыку.

Влияние Зарамука так велико, что его академический стиль стал эталоном, которому сегодня подражают даже деревенские исполнители старшего поколения. Заслуги Кардангушева в популяризации традиционной музыки неоспоримы, но он остается неоднозначной фигурой, поскольку его манера вытеснила аутентичный стиль старинного пения.

Также в советское время существовали профессиональные коллективы, исполнители и композиторы, вдохновленные экспериментами русских классиков конца XIX — начала XX века: Джабраил Хаупа, Мухадин Балов, Владимир Барагунов, ансамбль «Бжъамий» и другие. Они совмещали оркестровый язык с народной традицией. Концептуально этот подход объяснялся музыкальной эволюцией и «поднятием фольклорной музыки до вершин мирового искусства». «Фольклорный материал служит лишь основой для нашего творчества. Для того чтобы его донести до современного слушателя, необходимы техническое мастерство и артистизм исполнителей. Во всем цивилизованном мире сегодня во главу угла ставят профессионализм»<sup>10</sup>, — говорил Леонид Бекулов, основатель ансамбля «Бжъамий» из Нальчика.

С сегодняшних позиций это звучит наивно и спорно. Но в плане звука «Бжъамий» — революционный ансамбль. Музыканты были одинаково глубоко погружены и в традиционный материал, и в европейскую классическую музыку, благодаря чему и создали камерную черкесскую неоклассику.

Таким образом, советская культурная политика создала новую традицию, в которой в основном нашлось место только специфическим эстрадным и академическим вариациям фольклора. Условно аутентичный звук был вынужден уйти

в подполье — будучи «непрофессионалами», народные исполнители пели песни на застольях для друзей.

Впрочем, были и исключения: певцы, которые придерживались традиционной манеры, но благодаря радио и редким концертам на сцене все же звучали в профессиональной среде. Самые заметные из них — Хасан Хавпачев и Хаждал Кунижев. Но даже если они сами пели не по канонам советской эстетики, то хоровое сопровождение, обязательное для большинства черкесских песен, было максимально приближено к европейской классической музыке.

Еще одна проблема советской культурной модели для разных народов Кавказа — создание усредненного образа кавказца, или «джигита», в котором в жертву понятной туристу колоритности и яркости приносились локальные различия. В музыке это отражалось в том, что к черкесским традиционным инструментам в официальных ансамблях добавлялись инструменты кавказских народов, сильно отличных от адыгского звучания. Так, в советские ансамбли внедрялись барабаны доули и зурна, характерные для народов Дагестана. Но если там эти инструменты составляли органичную часть местной музыки, то в черкесских ансамблях они звучат инородно. Возможно, такая ориентализация черкесской музыки проводилась для того, чтобы более или менее одинаковое звучание создавало ощущение культурной монолитности региона.

### **От шичепшина к синтезатору: черкесский турбофолк**

Современную черкесскую поп-музыку можно назвать прямой наследницей советской традиции. От советского прошлого у нее осталось две ярких черты. Во-первых, общекавказская эстетика и стандартные музыкальные ходы (те же барабан и зурна); а во-вторых, желание осовременить традицию с помощью элементов поп-музыки, которую конкретный реформатор воспринял как прогрессивную и понятную молодежи.

Если черкесские композиторы советского времени могли писать для оркестров, то современный саунд национальной эстрады во многом сформировался из-за ограничений — маленькие студии, синтезатор, имитирующий живые инструменты, и дешевые плагины. При этом аранжировщики стали избегать лоу-фая, так как грязноватый звук в этой среде — признак непрофессионализма.

Так и появился черкесский турбофолк. Вообще этот термин придумали для стиля, появившегося на стыке традиционной и электронной музыки в Югославии в 1980-е. Но сегодня его используют для аналогичных гибридов, возникающих по всему миру. Черкесская поп-музыка, сформировавшаяся после распада СССР, в целом подходит под это определение.

Некоторые яркие черкесские артисты пришли в поп-лагерь из советской академической среды. Самый популярный и, вероятно, самый финансово успешный в этом жанре певец — Черим Нахушев. В 1980-е Нахушев начинал как продолжатель советской традиции — пел эпические песни вместе с Кардангушевым на кабардино-балкарском телевидении. В 1990-е — сменил стиль и до сих пор остается звездой черкесской поп-музыки. В его репертуаре — песни о любви, адыгском этикете и матери, исполненные в фолк-поп-манере российской эстрады.

Как и в советское время, Нахушев делает упор на профессионализм (выдающиеся вокальные данные и хоровое сопровождение), но вместо академического симфонизма использует простые поп-аранжировки и танцевальные биты. Самые близкие примеры из российской популярной музыки — Надежда Кадышева или Надежда Бабкина. Саунд в духе российской эстрады 1990-х характерен как для авторских лирических песен Нахушева, так и для традиционных песен, которые он часто исполняет.

При этом традиционность — одно из ключевых понятий в имидже артиста. Пресс-релизы и публикации в черкесских медиа преподносят Черима Нахушева как главный голос аутентики. Этот статус подкрепляется, во-первых, тем, что на

концертах певец действительно часто исполняет либо эпические песни, либо фольклор советского времени, а во-вторых — плодovitостью и популярностью певца. Нахушев регулярно выпускает новые записи. Его даже можно назвать стадионным артистом — в Москве он собирал Crocus City Hall, а в Иордании и Турции, где живет много черкесов, концерты проходили на площадях и спортивных аренах.

Успех и авторитет Нахушева во многом размыли границы между черкесской традиционной музыкой и этно-попом, практически поставив знак равенства между фолком и эстрадными песнями на родном языке.

Самым поздним и заметным черкесским поп-явлением стал Магамет Дзыбов, певец из Адыгеи, чей стиль уходит корнями и в наследие Магомед Хагауджа, легендарного джегуако начала XX века, записывавшегося для граммофонных пластинок, и в позднесоветский черкесский шансон, возникший на стыке адыгских наигрышей и южных криминальных баллад. В творчестве Дзыбова граница между турбофолком и традиционной музыкой чаще всего определяется аранжировками и продюсированием: домашние записи Магамета — этнография, а большинство концертов — эстрада. Этому способствует и стереотип, идущий еще с советских времен — традиционная музыка в аутентичном виде не подходит для сцены. Чтобы зритель не заскучал, нужно обязательно ее осовременить.

Ориентация на слушателя — характерная черта современной музыки на Северном Кавказе. Адыгейский продюсер и аранжировщик Руслан Барчо, например, замечает, что традиционная музыка ушла из быта, поэтому нужно искать новое звучание: «Для улучшения восприятия музыки слушателями, конечно, необходимо придавать нашим мелодиям более современное звучание. Традиционного исполнения вполне достаточно для небольших компаний, но там, где присутствуют шумные компании, приходится использовать более современное звучание, так как люди привыкли в ежедневном окружении слушать разную музыку —

и западную, и любую другую, которая влияет на неискушенную массу. Поэтому трудно назвать это компромиссом, просто я считаю, что должно быть разное исполнение, разные записи, чтобы у слушателя был выбор»<sup>11</sup>.

Барчо адаптирует корневую музыку к эстраднему формату. Большинство его записей — это обрядовые или эпические песни в исполнении, близком к аутентичному. Но эти песни поданы в эстрадных аранжировках. Такой подход выдавил традиционную музыку из медиасреды и индустрии.

Сегодня турбофолк — самое коммерчески успешное явление в черкесской музыке. Именно из этой среды вышел Ислам Итляшев, чьи видео на YouTube собирают десятки миллионов просмотров, а география гастролей намного шире Северного Кавказа. Однако он не использует узнаваемые в традиционной музыке мелодии и инструменты, и — в отличие от того же Дзыбова — в его песнях герой-черкес чаще заменяется абстрактным кавказским бродягой. Но корни итляшевских хитов, очевидно, растут из адыгского шансона.

### **Возвращение к корням: ансамбль «Жъыу» как творческая лаборатория для возрождения аутентичного саунда**

В 1990-е черкесская фолк-музыка пережила сильнейший кризис. Потрясения, изменения и новые влияния привели к тому, что традиционную музыку без явных примесей, будь то академизм или постсоветская поп-музыка, невозможно было услышать, если вы лично не знаете исполнителя и не идете к нему домой. Народные скрипачи, аккордеонисты и певцы никуда не делись, но выступать им было негде и незачем — на фольклорные фестивали звали эстрадников, а о коммерческих выступлениях и речи не шло. В таких условиях редкие исполнители традиционной музыки не особо развивались — не было нужды в том, чтобы пополнять репертуар старинными песнями и тем более сочинять новые в традиционном стиле.

Ситуация резко изменилась в 2000-е благодаря Замудину Гучеву — ремесленнику (Замудин спас от забвения искусство

адыгской циновки), фотографу, журналисту и музыканту. Но корни его тихой революции стоит искать еще в 1980-х. Гучев переехал из Кабардино-Балкарии в Адыгею, поскольку эта республика считалась оазисом традиционной культуры. Там он начал ездить в экспедиции, работать с архивами прошлого и познакомился с неизвестными, но важными музыкантами того времени: с Асланбеком Меретуковым, Тету Чисабиевым и, главное, с шичепшинао — скрипачом — Асланбеком Чичем. Именно знакомство с Чичем определило, чем Замудин будет заниматься всю жизнь.

«Чич был виртуозом, его игра поражала — слушать было и приятно и интересно. Но вот преподавательских навыков у него явно не было. Мастер не мог четко объяснить, все нюансы и передать свои навыки другим», — вспоминал Гучев<sup>12</sup>.

Со временем Замудин начал петь, играть на шичепшине и даже делать инструменты. С 1980-х он учил детей и подростков традиционной культуре во всех ее аспектах — от группового исполнительства и создания инструментов до изучения системы черкесских обычаев — адатов и этико-философской доктрины хабзэ.

Главным проектом Гучева стал ансамбль традиционного черкесского песнопения и инструментальной музыки «Жъыу». Концепция ансамбля состояла в том, чтобы максимально близко к оригиналу перепевать песни из архивов. В начале 2010-х этот подход вызывал скепсис у адыгейской официальной интеллигенции и республиканского минкульта. Гучев рассказывал, как в самом начале карьеры ансамбля было организовано прослушивание для местных композиторов, поэтов и видных культурных деятелей. Худсовет вынес приговор: музыка «Жъыу» хоть и любопытна, а миссия по сохранению наследия вызывает уважение, но какой-то интерес или тем более успех за пределами Адыгеи их вряд ли ждет. На это руководитель «Жъыу» возразил, что для него главное, чтобы музыка жила и развивалась на родине, а внимание извне не столь важно. Как часто бывает, именно бескомпромиссный

и закрытый подход в итоге привел ансамбль к успеху и умеренной популярности.

Гучев решил не подстраиваться под ситуацию, а донести до черкесов мысль о самодостаточности условно нетронутой традиционной музыки. Ансамбль «Жъыу» первым начал издавать альбомы с оригинальным черкесским фолком, выпуская CD с записями нартского эпоса и песен для кунацких.

Революционность «Жъыу» заключалась также и в том, что они одними из первых вынесли аутентичное звучание эпических песен и обрядовых мелодий на сцену. Большинство черкесских артистов готовило для концертов «современные» эстрадные варианты традиционной музыки, добавляя ритмы, синтезаторные подложки и элементы театрального действия, а потому в целом всегда получалось что-то «другое». Гучев же выстроил отношения со сценой так, чтоб на концертах создавалась атмосфера черкесских гостевых домов и игрищ — свадеб, застолий и народных праздников. Получалось ли добиться желаемого эффекта — вопрос открытый, но то, что «непричесанная» манера пения и игры появилась на сцене, — факт и большое достижение.

По сути, «Жъыу» был не просто ансамблем, а настоящим арт-сообществом. Его участники создавали свои очаги фолк-музыки, объединялись в новые коллективы и время от времени возвращались в «Жъыу».

К 2012–2015 годам «Жъыу» стал флагманом черкесского андерграунда — популярность ансамбля нельзя сравнить с эстрадными певцами, но его влияние на малочисленную, но преданную аудиторию колоссально: адыгские традиционные инструменты и аутентичные песни зазвучали везде, где живут черкесы. Огромная часть современных исполнителей либо училась у Гучева, либо как минимум начала делать что-то самостоятельно, вдохновившись его проектами.

Сегодня ансамбль не так активен. «Жъыу» выполнил свою функцию и практически прекратил деятельность. Бывшие участники объединяются в новые коллективы или играют дома для своего удовольствия.

## **Фолк-ривайвл сегодня: пост-«Жъыу»-ансамбли и первые эксперименты**

С начала 2010-х идеи Гучева получают развитие у нового поколения музыкантов, открывающих для себя наследие черкесского фолка. Это касается и тех, кто выступал в «Жъыу» и ушел в свободное плавание, и тех, кто, вдохновившись записями и выступлениями ансамбля, начал сам играть музыку или делать инструменты. Причем осмысление традиции пошло в разных направлениях — среди них фолк-реконструкция, медитативная музыка и даже блэк-метал.

Большая часть музыкантов принялась играть народные песни по заветам «Жъыу» максимально приближенно к канону, сформированному этнографическими записями и редкими живыми носителями старшего поколения. К этой волне можно причислить Казбека Нагарокова. Он пришел в «Жъыу» довольно поздно — на студийных записях ансамбля его нет. До этого Казбек тоже пел старинные песни и духовные стихи, но ансамбль стал для молодого музыканта площадкой, где он познакомился с единомышленниками и получил доступ к сцене и аудитории. Вместе с Гучевым Нагароков сделал специальный концерт, на котором исполнил песни, записанные английским лейблом Gramophone в 1911 году. Эти записи сохранили версии эпических песен, которые в живом бытовании до нас не дошли.

К концу 2010-х Нагароков ушел из «Жъыу» и начал собирать группы из своих учеников. Постоянного состава не сложилось, но с разными друзьями он успел дать несколько важных для медийности черкесской музыки концертов. Казбек участвовал в четырех релизах лейбла Ored Recordings. Самый яркий в его дискографии — мини-альбом Modern Authentic, где записана нагароковская реконструкция песни о шейхе Мансуре, воевавшем вместе с черкесами против Российской империи в XIX веке. Это один из первых опытов создания новой песни в традиционном стиле. По крайней мере, песню зафиксировали и начали исполнять на концертах.

Казбек Нагароков первым из адыгских музыкантов выступил в московском клубе «Наука и искусство» на шоукейсе Ored Recordings, с которого начался интерес к музыке Северного Кавказа в российском андерграунде.

Другим открытием «Жъыу» стал Заур Нагоев — харизматичный певец и инструменталист. Ему удалось выйти за рамки реконструкции архивных записей и выработать уникальную манеру и пения и подачи материала. Многие называют его современным джегуако. Исполнение Нагоева получается столь ярким, что песня звучит своеобразно и современно даже без намеренных экспериментов и привнесения элементов поп-музыки или авангардных жанров.

При этом Заур не считает себя музыкантом и заявляет, что музыку он «в принципе ненавидит». Но успех на фестивалях Moscow Music Week и Fields, приглашения на московскую «Боль» и нидерландский Le Guess Who? говорят о том, что Нагоев становится частью музыкальной индустрии. Бурный образ жизни — Заура легче застать на застолье, чем на концерте, — свободное поведение на сцене и разные байки о его приключениях позволяют говорить о Нагоеве как о рок-звезде от черкесской традиционной музыки.

Новое поколение музыкантов, обратившихся к традиционной музыке, появилось не только в Адыгее, но и в Кабардино-Балкарии.

До конца 2010-х был активен проект Vzabza, собранный скрипачом-шичепшиною Зубером Еуазом. Сперва Vzabza придерживался камерного акустического звучания, соединяя шичепшин, аккордеон и апашин (аналог балалайки). Позже в группу вошел звукорежиссер Мурат Паритов, увлеченный нью-эйджем и клубной электроникой. Добавив влияния из этих жанров к адыгской обрядовой музыке, Vzabza заиграл нечто в духе этно-фьюжна 1990-х. В интервью республиканскому радио Зубер объяснял переход к новому звучанию: «Если бы у наших предков были синтезаторы, то мы бы слышали их

в древней музыке. Использовать современные средства — нормально. Мы по сути ничего не меняем»<sup>13</sup>.

В направлении медитативной музыки, основанной на черкесском фолке, работают еще несколько коллективов. Один из них — нальчикский Chapsh, куда кроме увлеченных любителей входят и профессиональные музыканты. У группы вышел один мини-альбом, в котором ритуальные песни поданы в звуке, балансирующем на грани между просветленным нью-эйджем и более темным эмбиентом. Группа пока еще не давала официальных концертов, но периодически ведет лайвы из домашней студии.

В соседней Карачаево-Черкесии разными фолк-проектами занимается Тимур Китов. Как аранжировщик и звукорежиссер Китов работает со многими кавказскими эстрадными звездами. В сольных проектах он прямо или косвенно обращается к традиционной музыке и выпускает нью-эйджевые зарисовки с кинематографической атмосферой. По записям в «Инстаграме» видно, что Тимур очень необычно обыгрывает народные мелодии на шестиструнной гитаре, но в записи или концерты эти домашние импровизации пока не оформились.

Еще радикальнее к переосмыслению черкесского фолка подошла группа «Хьэгъэудж». Это результат сотрудничества нальчикского музыканта Темболата Тхашлоко и Тимура Кодзокова из Ored Recordings. Изначальный концепт группы — возрождение малоизвестных и исчезнувших стилей черкесской музыки (игры на мандолине, традиций камерных ансамблей и т. д.) и поиск своего оригинального звука в рамках канона.

Вместе с Ored Recordings «Хьэгъэудж» (или в англоязычном варианте — Khagaudzh Ensemble) съездили на несколько фестивалей современной музыки и успели издать альбом. К 2018 году в группе накопились творческие разногласия: Темболату были интересны эксперименты со студийным звуком и электроникой, Тимуру — работа с изначальной фолк-эстетикой.

Сменив название группы на Nagauj, Тхашлоко пошел своей дорогой. Под этой вывеской вышло три альбома, и самый показательный последний — Electronic Tradition, состоящий из ритуальных, обрядовых и авторских песен, в которых партии аутентичных инструментов обработаны эффектами и соединены с электронным битом. В звуке и визуальной эстетике обновленного Nagauj заметно влияние скандинавских групп типа Wardruna; в целом звучание проекта близко к мрачному дарквейву и неофолку в европейском понимании стиля.

Отколовшись от Khagaudzh, Тимур Кодзоков продолжил искать фирменный саунд и расширять стилистику, работая с полевыми записями и акустическими инструментами. Так появился проект Jpřeј. Кодзоков занимается в группе продюсированием звука, аранжировками, играет на струнных. Остальные музыканты добавляют к общей картине свой стиль, харизму и технику. Интересно, что все участники Jpřeј — люди, которые пришли к традиции вопреки обстоятельствам. Все они выросли на западной поп-, рок- или экспериментальной музыке и занялись фолком в сознательном возрасте.

Если на дебютном альбоме Qorog в составе группы числились четыре постоянных участника и два сессионщика, то второй альбом Taboo был записан в составе трио — Тимур Кодзоков и Алан Шеуджен из оригинального состава плюс Дайана Кулова. Алан, до этого лишь исполнявший партии подголоска и аккордеона, взял на себя главные мужские вокальные партии, а благодаря Дайане Jpřeј отошли от военной тематики и эпоса и добавили больше песен о судьбах женщин в черкесской традиции.

Есть и другие черкесские проекты, соединяющие элементы традиционной музыки с разными современными стилями: блэк-металлисты Zafaq, IDM-затворник Jash Teua, пограничные с эстрадой «Пшыналъэ» и другие.

## **Заключение**

Со стороны может показаться, что возрождение черкесской фолк-музыки уже случилось — ведь во всех регионах, где живут черкесы, появляются музыканты, которые не просто «сохраняют наследие», исполняя одни и те же песни, реконструируя звук прошлого, но и пытаются сделать что-то новое. Но как таковой черкесской сцены и даже музыкальной тусовки пока еще не сложилось. Творческие разногласия чаще всего ведут к тому, что музыканты перестают общаться друг с другом, и вместо одного разнообразного сообщества получается несколько враждующих лагерей.

Возможно, разобщенность — это тоже следствие, а не причина. Внутри «черкесского мира» музыкант может зарабатывать на жизнь, только выступая на эстраде. Всеми остальными жанрами, особенно фолком, люди занимаются в качестве хобби или из чувства долга перед предками. Выступать в Майкопе, Нальчике или Черкесске с фолк-репертуаром попросту негде.

Важной средой для британского, ирландского, шотландского и американского фолк-ривайвла были бары и клубы (чаще всего это одни и те же места), где музыканты могли опробовать новый материал, найти аудиторию и услышать музыку своих единомышленников<sup>14</sup>. Черкесские фолк-исполнители оказались в ситуацию, когда нет смысла регулярно собираться и разучивать новый материал. Репетиции и работа с архивами не будут оплачены, а для посиделок с друзьями или региональных фестивалей хватит и пяти–шести песен, которые можно петь всю жизнь.

Выходом из замкнутой системы становятся фестивали и проекты, которые напрямую не связаны с черкесской музыкой. Пусть это решение выглядит спорным с точки зрения постколониальной теории, но именно мультижанровые фестивали в Москве, Тбилиси или в Европе дают черкесским музыкантам новую аудиторию и создают необходимую здоровую среду.

В 2018 году Ored Recordings повезли певца и исполнителя на черкесской скрипке Артура Абидова из Адыгеи на фестиваль традиционной и экспериментальной музыки Caucasus All Frequency в Грузию. Он выступил с программой из черкесских песен разных времен — от нартского эпоса до песен сопротивления красному террору. Артура равно удивляли и слушавшие его рейверы-иностранцы, и невероятно комфортные условия с гонораром, которые предоставили организаторы. Под конец Caucasus All Frequency музыкант признался, что именно эта поездка на молодежный фестиваль заставила его взять инструмент и порепетировать впервые за полгода.

Аналогичный стимул действует и на музыкантов из Jrpjeј, которые понимают, что в Москве на пятом концерте за год нельзя играть одну и ту же программу. Это и стало поводом для выпуска их второго полноформатного альбома Taboo. В октябре 2021 года группа поехала на польский фестиваль Unsound, для которого на основе песен с альбома они подготовили новые аранжировки совместно с камерным трио Bastarda.

Парадоксальным образом взаимодействие с индустрией и деловой подход в среде черкесских фолк-музыкантов работают лучше, чем внутренние механизмы и музицирование «для своих». Хотя, казалось бы, аутентичной традиционной музыке нужны не лейблы и фестивали, а домашние посиделки, обряды и изолированное сообщество. Однако именно концерты для разной аудитории и совместные проекты с людьми из других культур создают условия для черкесского фолк-ривайвла. Осталось помочь ему случиться.

Андрей Емельянов

---

## «САЛАМ АЛЕЙКУМ БРАТЬЯМ»: ЧЕРКЕССКАЯ ПОП-МУЗЫКА В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ

---

### Об авторе

Родился в 1978 году в Петропавловске-Камчатском. По призванию и диплому — лингвист, по роду занятий — IT-специалист. Интересуется абхазо-адыгскими языками и кавказской культурой. Ведет телеграм-канал «Макъамэ дахэ», где выкладывает редкие артефакты кавказской эстрады 1950–1990-х. Мечтает открыть лейбл, чтобы эти записи выпускать. Живет в Санкт-Петербурге.



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsJjeMf-bRwMc\\_MSzVp2pS7s2Z4h](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsJjeMf-bRwMc_MSzVp2pS7s2Z4h)

Говоря о «русской поп-музыке», мы почти автоматически имеем в виду песни на русском языке, забывая, что Россия — страна множества народов и культур. Массовому слушателю неизвестно, что в национальных республиках есть немало интересной и самобытной музыки.

Северный Кавказ — яркий пример такого упрощения: музыку одного из самых богатых в культурном отношении регионов России чаще всего ассоциируют либо с народными мелодиями в эстрадной обработке (иногда очень

любопытными), либо с ресторанными хитами, в которых сложно, а иногда и вовсе невозможно разглядеть этническое начало. Обширный пласт кавказской поп-музыки, обращающейся к национальным традициям, до сих пор остается в тени<sup>1</sup>. О нем и пойдет речь в этой статье.

Обо всей поп-музыке Северного Кавказа в пределах одной статьи рассказать невозможно, поэтому я сконцентрируюсь на музыке черкесских исполнителей. Я рассмотрю, как в ней сочетаются русские, европейские и национальные тенденции, проанализирую эстрадные обработки народных песен, а также попытаюсь ответить на важный культурологический вопрос: можно ли играть современную музыку и при этом сохранять национальную идентичность?

## **Черкесы: этнографическая справка**

Черкесами принято называть народы, идентифицирующие себя с помощью самоназвания «адыгэ» (слова «черкесы» и «адыги» в большинстве случаев являются синонимами). В России черкесы в основном проживают в трех национально-территориальных образованиях: в республике Адыгея, Кабардино-Балкарской республике (КБР) и Карачаево-Черкесской республике (КЧР). Живут они также в Краснодарском и Ставропольском краях. По данным переписи 2010 года, в России — 718,7 тысячи черкесов.

После Русско-Кавказских войн XVIII–XIX веков немало черкесов было выслано в Османскую империю; сегодня их потомки формируют многочисленную диаспору, проживающую в Турции, Сирии, Израиле, Иордании, Ливане и других странах. За рубежом черкесов больше, чем в России, — около двух миллионов (из них большинство — в Турции). Подчеркну, что под термином «черкес» здесь подразумеваются представители всех черкесских субэтносов (адыгейцы, кабардинцы, шапсуги и т. п.); если речь идет о диаспоре, то термин может охватывать еще и представителей родственных народов — абазин и абхазов.

В советско-российской этнографии принято разделять черкесов на адыгейцев, кабардинцев и черкесов КЧР, а также выделять два языка: адыгейский и кабардино-черкесский. Такое разделение во многом обусловлено политическими причинами, анализ которых в задачи моей статьи не входит. Что касается адыгейского и кабардино-черкесского языков, то некоторые лингвисты считают их диалектами общего адыгского языка. Во всяком случае, жители трех черкесских республик вполне могут понимать друг друга.

Традиционная музыка черкесов — сложное и многогранное явление, в которой есть эпос, военные песни, любовная лирика и многие другие жанры. Зарождение черкесской поп-музыки пришлось на 1950–1960-е, когда в результате слияния черкесской и русско-европейской музыкальных традиций появились новые формы.

## **Национальная идентичность в советской и постсоветской поп-музыке**

Вопрос о национальном в современной поп-музыке — не такой простой, как может показаться. Большая часть песен, которые мы слышим по радио, телевидению и в интернете — это продукт космополитичной городской культуры. Они исполняются на современных электрических инструментах (исключений мало) и во многом состоят из стилистических элементов, которые хоть и зародились в рамках определенной национальной культуры, но со временем утратили этническую принадлежность.

Вторая половина XX и начало XXI века — эпоха музыкальной глобализации, о которой уже немало сказано и написано. Вместе с тем наряду с глобализацией наблюдается и обратный процесс: формирование региональных сцен и проявление локального колорита в космополитичных жанрах. В свою очередь, в творчестве представителей локальных сцен нередко сочетаются элементы, свидетельствующие о принадлежности к нескольким крупным культурным континуумам. Это хорошо

заметно на музыкальном материале, происходящем из СССР и современной России. С одной стороны, многообразие национальных культур не могло не получить отображения в поп-музыке; с другой — в любом национально окрашенном произведении неизбежно присутствуют маркеры принадлежности к советской (российской) культуре.

В дальнейшем я буду опираться на гипотезу о символической природе этнической и культурной идентичности<sup>2</sup>. В рамках этой гипотезы этничность понимается как маркер различия, как знак. Идентичность — это продукт социального взаимодействия. В контексте настоящей статьи это следует понимать так: любая национальная музыка — черкесская, татарская, русская и т. п. — воспринимается как национальная через восприятие Другого. В любой музыке есть набор символов, который слушатель безошибочно считывает как свидетельство национальной принадлежности.

Функцию символа, на основе которого формируется представление о принадлежности музыки к национальной традиции, могут выполнять разные знаки. Вот несколько примеров.

*Язык как символ.* Здесь все вполне очевидно: поп- и рок-музыка воспринимается как национальная, если исполнители поют на национальном языке и пытаются обращаться к уже существующим традициям песенной поэзии либо создавать свои собственные. В советской эстраде песни на национальных языках поощрялись. В каждой из 15 союзных республик были исполнители и коллективы, которые пели на родном языке и выпускали записи большими тиражами.

В автономных республиках, областях и округах тоже существовали региональные сцены. Национальные ВИА, причем игравшие не только и не столько обработки фольклора, сколько вполне актуальную «электрическую» музыку существовали, например, в Туве, Дагестане, Северной Осетии<sup>3</sup>. Своя эстрада была даже у народов, которые в составе СССР автономии не имели: у греков или курдов<sup>4</sup>; их записи даже

выходили на «Мелодии». Вся эта музыка имела ограниченную популярность и по понятным причинам довольно редко становилась известной за пределами родных регионов.

Выход на общесоюзную аудиторию предполагал пение на более распространенном языке, которым, естественно, был русский, что влекло за собой использование иных маркеров этничности.

Интересно, что в кавказской музыке постсоветского периода маркером этничности становится акцент, с помощью которого исполнители песен на русском языке подчеркивают принадлежность к иной, не-русской<sup>5</sup>, культуре.

*Музыка как символ.* Исполнители и коллективы из национальных республик СССР в своем творчестве нередко обращались к региональным музыкальным традициям, порой причудливо сочетая их с современными космополитичными жанрами. Особенно ярко это проявлялось в чисто инструментальной музыке — в качестве примера можно привести туркменские ансамбли «Гунеш» и «Фирюза». Они использовали национальные инструменты, исполняя инструментальные пьесы (иногда очень сложные, близкие по структуре к западному арт-року) по мотивам народных мелодий. Подобного рода коллективы появлялись и на Кавказе: в качестве примера можно привести абхазский ансамбль «Апсны 67», дагестанский «Гуниб» или осетинский «Бонварон».

Сочетание этнических элементов и электрического звучания — дело очень и очень тонкое. Иногда в результате таких экспериментов получается нечто интересное и самобытное, но гораздо чаще стремление осовременить оборачивается использованием стереотипных клише, с трудом ассоциирующихся с какой-либо национальной культурой. В этом заключается проблема так называемой общекавказской поп-музыки.

*Национальная тематика как символ.* Песня на русском языке может восприниматься как не-русская и этнически окрашенная благодаря обращению к национальной тематике. В советское

время возможности такого обращения были существенно ограничены. Так, по вполне понятным причинам на широкую аудиторию никогда не звучали песни о Русско-Кавказских войнах XVIII–XIX веков или о депортациях народов. Чаще всего национальная тематика проявлялась в исполнении текстов на стихи авторов из национальных республик — как изначально написанных по-русски, так и написанных на родном языке, а затем переведенных. Часто в русскоязычном творчестве создавались усредненные образы, имевшие мало отношения к действительности: достаточно вспомнить певца Кола Бельды, нанайца по национальности, который был представителем на эстраде всех народов Крайнего Севера<sup>6</sup> и Дальнего Востока. Как отмечает культурный антрополог Константин Богданов, Кола Бельды «позиционировал на эстраде именно тот образ, который имел отношение не к этнографической, а к вполне воображаемой — “фольклорной” — действительности Советского Союза»<sup>7</sup>. Дальний Восток и жизнь его народов в творчестве певца были не такими, какими они были на самом деле, а такими, какими их нужно было подать стороннему слушателю, незнакомому с реалиями региона. Это широко распространенное явление, характерное не только для российской культуры. Аналогичные тенденции, как мы увидим, проявлялись (и до сих пор иногда проявляются) и в черкесской, и, шире, в кавказской эстраде.

В постсоветскую эпоху песни на русском языке, происходящие из Северного Кавказа, нередко посвящаются специфически кавказским историческим, религиозным и политическим темам. Этот процесс усиливается с увеличением объема миграции: события 1990-х годов (фактическое разрушение сложившейся во времена СССР экономики, национальные конфликты, войны в Абхазии и в Чечне) стали причиной отъезда многих жителей Кавказа в более благополучные регионы России или даже в другие страны. Многие дети 1990-х, выросшие за пределами родного региона, родным языком не владеют или владеют ограниченно,

на бытовом уровне. Они, как и живущие вдали от малой родины люди более старшего возраста, именно благодаря таким песням ощущают принадлежность к определенной этнокультурной общности и осознают собственное отличие от людей другой национальности.

## **Черкесская эстрада: советский период**

Как развивалась черкесская поп-музыка в советское время и как в ней соединялись аутентичные и привнесенные извне элементы? Певица, народная артистка Адыгеи Тамара Нехай считает, что в советское время среди трех черкесских автономий тренд задавала Адыгейская область — авторы и исполнители из этого региона были первопроходцами на эстраде<sup>8</sup>.

Эстрадная музыка в Адыгее началась с певца и гармониста Умара Тхабисимова. Как автор и исполнитель Тхабисимов дебютировал на конкурсе самодеятельности в 1947 году. В 1950-е он учился в Ленинградской консерватории, которую, правда, не окончил<sup>9</sup>. В свою очередь, его учеником был Чеслав (Чесик) Анзароков — один из первых черкесских артистов, прославившихся и за пределами Адыгеи. Наследие Тхабисимова состоит из обработок народных мелодий, а также авторских песен о красотах родного края (написанных как на адыгейском, так и на русском, но всегда — с национальным колоритом).

Тхабисимов сотрудничал с певцами и поэтами из Кабардино-Балкарии, долго работал в ее столице Нальчике. Его авторству принадлежат песни, знаковые не только для черкесской, но и для всей кавказской эстрады. Во-первых, это известная свадебная песня «Адыгэ нысэ», которую до сих пор исполняют артисты черкесских республик (Астемир Апанасов, Мухамед Каздохов, Азамат Пхешхов и другие)<sup>10</sup>. Другая популярная песня Тхабисимова — «О унитIу» («Два твоих глаза») на стихи Киримизе Жанэ, которая ушла в народ и существует с разными вариациями текста<sup>11</sup>. В письме Чеславу Анзарокову

от 1 февраля 1978 года Тхабисимов писал: «Все, что поют самое модное и самое популярное в песенном жанре во всей КБАССР, — это все, все мое. Это правда»<sup>12</sup>.

В 1959-м состоялся дебют первой адыгейской эстрадной певицы — Розы Шеожевой, которая успешно выступала и за пределами Адыгеи и выпустила несколько пластинок на «Мелодии». В числе выдающихся исполнительниц следует также назвать Гошнау Самогову (первая певица из Адыгеи, получившая звание народной артистки РСФСР) и Нафисет Айтекову-Жанэ (она была также известна и популярна на родине как театральная актриса). Они исполняли песни на родном языке, проникнутые влиянием русской, а иногда и европейской эстрады<sup>13</sup>.

Национальный колорит в творчестве упомянутых авторов и исполнителей достигался в первую очередь за счет использования национальных инструментов (адыгской гармонии — пшынэ), а также обращения к традиционным для черкесской народной музыки ритмическими и мелодическим структурам<sup>14</sup>.

Важную часть репертуара адыгейских исполнителей составляли песни на русском языке, в том числе и с этническим колоритом, посвященные родному краю и содержащие отсылки к национальной культуре. Некоторые из этих песен стали важной частью кавказской поп-музыки и вошли в репертуар нового, уже постсоветского, времени. Речь идет о певцах не только из Адыгеи, но также из КБР и КЧР. Например, песню «У адыгов обычай такой», которую впервые исполнила Гошнау Самогова (она же написала для нее музыку)<sup>15</sup>, впоследствии перепевали Астемир Апанасов (Кабардино-Балкария) и Анжелика Начесова (Адыгея) — популярные артисты, поющие преимущественно по-русски и работающие в так называемом общекавказском стиле.

В Кабардино-Балкарии популярная музыка также начиналась с попыток встроить черкесскую народную песню в советскую эстраду. Фольклорную линию в своем творчестве

развивали такие исполнители, как Хаждал Кунижев, Валентина Сосмакова и Анатолий Отаров. Многие песни из их репертуара исполнялись под аккомпанемент адыгской гармоники и содержали отсылки к традиционному черкесскому мелосу.

Вместе с тем в республике предпринимались попытки выйти за региональные рамки и стать известным во всем Союзе, а не только на малой родине. Хороший тому пример — творчество солиста Кабардино-Балкарского музыкального театра Владимира Барагунова. Совместно с Зарамуком Кардангушевым и Евгением Гиппиусом он составил антологию «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов». Важная часть творчества Барагунова — народные песни в сложной оркестровой обработке, которые представляют собой попытку объединить черкесскую образность и европейскую музыкальную драматургию<sup>16</sup>. Одновременно его можно считать и одним из основоположников черкесской (и говоря шире — кавказской) эстрады. В репертуар Барагунова входили также песни на русском языке, посвященные родным местам. Эти произведения по звучанию ближе к советской поп-музыке 1960-х, и ничего специфически черкесского, кроме тематики текстов, в них нет.

Самый известным во всем экс-СССР черкесским артистом был, наверное, Заур Тутов. Владелец драматического баритона родился в селе Старая Крепость (ныне — город Баксан) в Кабардино-Балкарии, учился в музыкальном училище в Нальчике, а вскоре после удачного выступления на всесоюзном конкурсе в Минске был приглашен на работу в Москонцерт. В 1976 году он стал лауреатом конкурса Всероссийского конкурса «Красная гвоздика», в 1978-м принял участие в фестивале в Зелена-Гуре в Польше.

В интервью, специально взятом для этой статьи, Заур Тутов отметил, что основным языком творчества считает русский, но и родной, национальной культуре уделяет немало внимания. В репертуар певца всегда входили черкесские песни — как авторские, так и народные; при этом, как он сам подчеркнул,

одно не мешает другому, а наоборот, гармонично дополняет. Среди любимых исполнителей, оказавших наибольшее влияние, Тутов назвал Владимира Трошина и Муслима Магомаева. Из адыгских песен он слушал «преимущественно то, что звучало на местном радио»; многие из этих песен впоследствии вошли в его репертуар.

Заур Тутов не делал акцента на своей национальной принадлежности: переехав в Москву в 1976 году, он преимущественно песни русских авторов на русском языке; многие из них («Как молоды мы были», «Как жили мы, борясь» и пр.) стали впоследствии известны в исполнении других артистов. Исполнял он и песни на русскоязычные стихи, написанные авторами из Кабардино-Балкарии (например, «Ладонь для птиц» на стихи Алима Кешокова).

В 2005 году Заур Тутов стал министром культуры и информационных коммуникаций КБР и начал проводить на родине значительно больше времени, чем в Москве. Возможно, это повлекло за собой и изменения в репертуаре: адыгских песен стало значительно больше. Среди них были как ремейки эстрадных хитов 1960–1970-х (например, песня «Уи цІэр Мадинэ хьэмэ Маринэ», ранее известная в исполнении Бориса Кужева), так и народные песни, в том числе и о событиях времен Русско-Кавказских войн<sup>17</sup>.

В 2021 году Заур Тутов продолжает записываться и давать концерты; он достаточно успешно развивает традиции черкесской эстрады, заложенные в 1960-е. На концертах певец обязательно исполняет обработки народных песен, которые пользуются неизменным успехом у слушателей.

Были в советский период и необычные черкесские исполнители, ориентированные скорее на актуальные западные тенденции, нежели на национальную традицию. Яркий пример — майкопчанин Нурбий Емиж, который выступает и поныне. Тамара Нехай замечает: «Благодаря ему [Нурбию Емижу] я поняла, что адыгейская песня может звучать современно». В песнях Емижа не было ничего, что принято

ассоциировать с традиционным кавказским звучанием: он пел на адыгейском языке, но его музыка была гораздо ближе к Uriah Heep, Smoke и венгерской рок-группе Omega, чем к именитым соотечественникам. К сожалению, его творчество осталось сугубо региональным феноменом, почти не получив известности за пределами Адыгеи.

В Кабардино-Балкарии в аналогичном ключе работала группа «ЗэгуруIэ» (сами музыканты переводят это название как «Совпадение», но вообще, более точный перевод — «Взаимопонимание»), все творческое наследие которой исчерпывается несколькими роликами на YouTube<sup>18</sup>. Группа существует и сейчас, иногда выступая в ресторанах Нальчика и Баксана, а также на местных рок-фестивалях.

В Карачаево-Черкесии тоже были ансамбли, соединявшие соло на электрогитарах и кавказские музыкальные традиции, — это ВИА «Абазинка» и «Абазги», основанные Владимиром Чикатуевым. Они исполняли песни как на родном абазинском, так и на черкесском, русском, карачаевском и абхазском<sup>19</sup> и успешно выступали с концертами не только на родине, но и по всему бывшему СССР.

Резюмируя, можно выделить три основные линии развития черкесской эстрады в советское время.

Во-первых — эстрадные обработки национальных мелодий с целью интеграции в общесоветскую песенную традицию. На раннем этапе эти обработки были интересными и во многом экспериментальными, но к определенному моменту стали стандартом, которому (это декларировалось как гласно, так и негласно) вся черкесская музыка, в особенности идущая за пределы республики, должна была соответствовать. Собственно, это одна из причин, по которой в современной черкесской музыке так мало разнообразия<sup>20</sup>: многие обработки фольклора (даже неплохие) кажутся сделанными по единому лекалу.

Во-вторых — песни на русском языке (нередко написанные черкесскими авторами) на национальную тематику (природа

родного края, национальные обычаи, сюжеты из истории и т. п.). С песен такого рода (характерных не только для черкесских республик, но и для других регионов) начинается так называемая общекавказская эстрада. К этому направлению можно относиться по-разному, но нельзя не признать его роли в продвижении кавказской музыки на общесоюзную, а иногда и международную сцену.

В-третьих — попытки адаптации к черкесскому мелосу западных музыкальных направлений (джаза, рока и т. п.). В советское время они были немногочисленными и не получили должного признания — скорее всего, по причине языкового барьера и укорененности в региональные контексты, а также просто потому, что их продвижением никто по-настоящему не занимался. Кроме того, пик творческой активности этих исполнителей пришелся на период распада СССР и ранних 1990-х, когда жителям бывшей империи было не до музыки, в том числе и с национальным уклоном.

### **Постсоветский период: «Черные глаза» и другие**

Десятилетие после распада СССР для черкесской поп-музыки, как и для всей российской культуры, стало переломным и противоречивым периодом. На первый взгляд, стало больше свободы: выросло значение и вес национального компонента в музыке, опубликованы и записаны многие песни времен Русско-Кавказских войн, которые в советский период были обойдены стороной. Именно на этой волне интереса к полузабытому прошлому стали возможны записи народных песен Зауром Тутовым и Тамарой Нехай. С другой стороны, коммерциализация сказалась на черкесской эстраде отрицательно: исчезла государственная поддержка, многие популярные ранее артисты утратили возможность выступать и выпускать записи. В кавказской поп-музыке начали формироваться новые течения, отмеченные влиянием русскоязычной дискотечной музыки и шансона, а также европейской, арабской и турецкой танцевальной культур.

Впоследствии их стали объединять под общим названием турбофолк.

В XXI веке годы самые стереотипные (до карикатурности) хиты кавказского турбофолка были исполнены именно черкесскими певцами — это «Черные глаза» Айдамира Мугу из Адыгеи, а также «На дискотеку» и «За тебя калым отдам» Мурата Тхагалегова, родившегося и выросшего в Кабардино-Балкарии. Национально-культурная принадлежность исполнителя в них подчеркивается отчаянным акцентом, а также стилистическими и грамматическими ошибками в русском тексте (возможно, намеренными). Эти песни, написанные черкесскими авторами, в музыкальном отношении мало чем отличаются от массовой музыкальной продукции из Дагестана или Краснодарского края. Визуальный ряд видеоклипов тоже очень характерен. Например, клип Тхагалегова на песню «На дискотеку» представляет собой набор стереотипов о жителях Кавказа: в нем изображены лихие джигиты, при этом не лишены сентиментальности и способные сильно влюбляться.

Эту линию многие исполнители продолжают и сейчас: достаточно назвать Султана Лагучева и Ислама Итляшева — артистов из Карачаево-Черкесии, которые благодаря интернету стали известны и за пределами родной республики, причем не только среди представителей национальных диаспор. Они часто поют вместе и в своих песнях воспроизводят растиражированный СМИ образ кавказцев как таких хулиганов. Одна из самых известных их песен так и называется — «Хулиган». Показателен и видеоклип на эту песню, в котором одетые в характерном стиле (кожаные куртки и клетчатая кепка) Лагучев и Итляшев преследуют на черном джипе девушек, повторяя: «Ради тебя я стану примерным, и для тебя я мужем буду верным». Эти образы и мотивы заимствованы из анекдотов и рассчитаны преимущественно «на экспорт», для выступлений за пределами родного региона.

Впрочем, сводить турбофолк исключительно к стереотипам было бы неверным. Многие исполнители в этом жанре

стремятся подчеркнуть свое происхождение, обращаясь к темам национальной истории. Тот же Тхагалегов исполняет песню «Канжаль», посвященную Канжальской битве (1708), в ходе которой кабардинцы под предводительством князя Кургоко Атажукина нанесли поражение войскам крымского хана, состоявшим в основном из крымских татар и турок. Больше в композиции ничего национального нет: в музыкальном отношении она мало чем отличается от других произведений кавказского турбофолка. Однако в сентябре 2018 года на фоне волнений в Кабардино-Балкарии, связанных с празднованием 310-летия Канжальской битвы, эта песня обрела определенную популярность среди националистически настроенной молодежи, а московские и петербургские журналисты даже цитировали ее в статьях, посвященных беспорядкам в селе Кенделен<sup>21</sup>. Жители этого села — балкарцы<sup>22</sup> — всеми силами пытались не пропустить на его территорию всадников-черкесов, которые как раз направлялись к горе Канжал отметить годовщину победы.

Такие песни нередко оказываются популярными среди молодежи диаспоры в крупных российских городах, выросшей далеко от Кавказа и почти не говорящей на родном языке, и выступают в качестве связующей нити с родным регионом<sup>23</sup>.

Еще один характерный пример «национально ориентированного» турбофолка — это творчество Темиркана Сиюхова. В акустических композициях Сиюхов манерой исполнения явно подражает чеченскому барду Тимуру Муцураеву, известному своими радикальными взглядами, а также преимущественно русскоязычными песнями на темы ислама и войны в Чечне (Муцураев был участником незаконного вооруженного формирования). В песнях Сиюхова меньше политического радикализма, а исламская тематика практически не затрагивается. Центральная тема его творчества — это черкесское единство, утраченное в ходе потрясений XIX–XX веков. Композиции на эту же тему, записанные «в электричестве», мало чем отличаются от русского шансона.

Упомянутый выше Ислам Итляшев стал популярным благодаря клипу на песню «Салам алейкум братьям», в котором поднимается тема мирного сосуществования представителей различных кавказских народов<sup>24</sup>. Главные персонажи клипа — танцоры, исполняющие лезгинку с флагами северокавказских республик в руках. При всем гуманистическом и пацифистском пафосе, благодаря которому клип был доброжелательно воспринят широкой аудиторией, ничего специфически национального (кроме флагов) в нем опять же нет. Очевидно, что исполнитель родом с Кавказа, но при этом вряд ли возможно сказать, к какому именно народу он принадлежит и на какие музыкальные традиции опирается. Кроме того, в клипе тиражируются стереотипы о кавказских мужчинах, распространенные среди жителей других регионов: бороды, мокасины, автомобили «Лада Приора». Другие песни Итляшева национальной специфики лишены вовсе: по звучанию они напоминают российскую поп-музыку конца 1980-х — начала 1990-х, но с легким восточным флером, а певец старательно поддерживает образ мужественного, но при этом доброго и справедливого джигита.

Несмотря на всю стереотипность, кавказский турбофолк активно развивается и пользуется коммерческим успехом. Лагучев и Итляшев собирают десятки тысяч лайков и восхищенных комментариев на YouTube. Весной 2021 года певцы приняли участие в телешоу Андрея Малахова «Привет, Андрей», что тоже свидетельствует о популярности не только среди кавказской, но и среди общероссийской аудитории, а клип на песню Лагучева «Горький вкус» стал самым популярным видео среди российских пользователей YouTube по итогам 2021 года<sup>25</sup>.

Впрочем, среди исполнителей кавказского шансона и турбофолка встречаются исключения — певцы, чье творчество при более внимательном знакомстве оказываются глубже любых стереотипов. Самый известный пример — это Магамет Дзыбов из Адыгеи. Если большинство исполнителей турбофолка

ориентируются на русский шансон с обезличенным ресторанным звучанием, то Дзыбов адаптирует к эстрадным стандартам песенную традицию аула Уляп, о которой мало кто знает за пределами региона.

Аул расположен в Красногвардейском районе Адыгеи, примерно в 60 километрах от Майкопа; в нем проживают черкесы, а также абхазы и абазины. Уляп славится своими музыкантами, исполняющими под адыгскую гармонь черкесские народные песни и русский блатной фольклор, в котором часто появляются совсем не русские интонации: например, фразы на черкесском языке<sup>26</sup> или цитаты из народных мелодий. Популярны мотивы русской и черкесской эстрады уляпские певцы и гармонисты тоже переосмысливают в хулиганско-залихватском ключе и перепевают в форме дворовых куплетов<sup>27</sup>. Получается нечто вроде черкесского рембетико<sup>28</sup> или черкесских murder ballads. Точно так же как у уляпцев, в творчестве Дзыбова вполне органично сочетаются дворово-блатные и адыгские мотивы (и в текстах на темы черкесской истории, и в мелодиях — Дзыбов неплохой гармонист, наследник многолетней традиции популярных песен под гармонь), граница между которыми более размыта, чем это может показаться. Песня на русском языке может звучать очень по-кавказски, если она исполнена под гармонь и содержит отсылки к старым адыгским мелодиям. Но стоит добавить чуть больше синтезаторов — и черкесские элементы стираются, и даже песни на родном языке оказываются приближенными к русскому шансону (именно в таких версиях они и звучат в концертах для широкой аудитории).

## **Заключение**

Опыт черкесских артистов подтверждает, что играть современную музыку, космополитичную по своей природе, и при этом сохранять национальную специфику вполне возможно. Этнический колорит может проявляться в пении

на родном языке, в обращении к народным музыкальным традициям, к определенной культурно-исторической тематике. Часто национальное выражается в контексте и нюансах аранжировки и далеко не всегда считывается сторонним слушателем. В музыке грань между «своим» и «чужим» размыта. То, что раньше было «чужим», в любой момент может стать «своим». Черкесская музыкальная традиция может органично вплестаться и в русско-европейскую эстраду, и в шансон, и даже в мейнстримный европейский рок.

Современная черкесская поп-музыка находится в достаточно сложном положении: с одной стороны, неотвратимые процессы глобализации стирают традиции, ранее казавшиеся незыблемыми; с другой — предпринимаются новые попытки оживить и модернизировать национальную культуру и тем самым дать ей выстоять. Так, в интернете постоянно появляются новые оцифровки архивных записей, поп-артисты предлагают новые прочтения легендарных композиций, да и классики, например Джабраил Хаупа и Заур Тутов, не сдают позиций и продолжают творить. Есть основания верить, что сложности будут преодолены.

Иван Рябов

---

# ОБРЕЧЕННАЯ МУЗЫКА: КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ВОРОНЕЖСКОЙ ИНДИ-СЦЕНЫ

---

## Об авторе

Родился в 1990 году в Воронеже. Музыкант, автор песен. Как журналист сотрудничал с изданиями Downtown.ru, «-Москвич.Маг» и [Sports.ru](https://sports.ru). Сооснователь воронежского фестиваля инди-музыки «Утренник». Создатель телеграм-канала «Звуки редких животных».



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsj-eOxTmtSUJfvLgTqvnEj1JgU](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsj-eOxTmtSUJfvLgTqvnEj1JgU)

Воронеж известен не столько музыкантами, сколько поэтами и писателями. В городе жили и работали Иван Никитин и Алексей Кольцов, Иван Бунин и Осип Мандельштам, Андрей Платонов и Самуил Маршак. В музыкальной истории города-миллионника куда меньше известных на всю Россию имен. В числе людей, стоявших у истоков музыкальной культуры в Воронеже, в первую очередь стоит упомянуть педагогов Витольда и Леопольда Ростроповичей, в чью честь назван Воронежский музыкальный колледж. По большому счету, именно Ростроповичи привили воронежцам интерес к академической музыке, занимаясь образованием и просвещением в нескольких

поколениях: сын Леопольда, великий виолончелист Мстислав Ростропович, хоть и не родился в Воронеже, не раз посещал город с мастер-классами. Другое знаменитое имя в энциклопедии воронежской музыки — Митрофан Пятницкий. Он создал первый русский народный хор, который в середине 1920-х переехал в Москву и теперь известен во всем мире.

Нечто похожее на музыкальную сцену появилось в Воронеже в конце перестройки, во время расцвета рок-движения, охватившего СССР. Знаковые для тех лет группы — «Фэтон», «Меню», «Левый берег» и «Лунное утро». К сожалению, ни один из этих коллективов не смог заявить о себе за пределами области. Стоит отметить, что некоторая пассивность, нежелание подстраиваться под актуальные тенденции, поиски «самости» как в музыке, так и в текстах и, как следствие, обреченность на невостребованность остаются особенностью местных артистов. Их также отличает изолированность друг от друга и погруженность в собственное творчество. Возможно, поэтому за последние 30 лет в Воронеже так и не сформировалось полноценной сцены, так что в этой статье, кратко воссоздающей хроники развития местной инди-музыки, я буду искать объединяющие черты там, где это сделать очень сложно.

## **От Кольцова к Хою и первым инди-музыкантам 1990-х**

Вернемся вновь в XIX век, а именно к Ивану Никитину и Алексею Кольцову. Наследие воронежских поэтов дошло до нас не только в литературной форме, но и в виде песен, созданных из стихотворений<sup>1</sup>. Трудно заподозрить современных музыкантов в том, что они черпают вдохновение из творчества воронежских поэтов прошлого, однако в текстах песен местных авторов, написанных за последние 30 лет, прослеживаются некоторые общие темы и сквозные сюжеты, которые позволяют говорить о преемственности.

Самой известной группой из Воронежа на протяжении последних 30 лет была и остается «Сектор Газа», основанная в 1987-м Хоем — Юрием Клиньских. Это одна из самых

масштабных фигур в воронежской музыке: Хой велик, многогранен и ужасен одновременно. Его юмор и впитавшая уличные реалии поэтика — квинтэссенция народного творчества, как его понимают на окраинах Воронежа. Песни Хоя происходят из городского и сельского фольклора — частушки, скабрёзные шутки, сказки, понятные местным обывателям темы и проблемы. Как и Кольцов в XVII веке, Хой искал вдохновение в народном говоре и сюжетах, воспевая жизнь и интересы человека от сохи. Позднесоветский и постсоветский быт был одинаков в любом провинциальном городе — его непривлекательность в творчестве Хоя оборачивается слегка грубоватой, но понятной каждому шуткой, которую могли бы рассказать обитатели заводских районов. Лидер «Сектора Газа», не стеснявшийся называть себя колхозным панком, вернул людям фольклор, который отняла советская эстрада, подменявшая городскую и деревенскую культуру спущенной сверху. Хой не покидал Воронежа надолго — он привозил Воронеж в каждый российский город, где жили точно такие же вчерашние колхозники и заводские работяги, первые коммерсанты и бандиты, бывшие инженеры и потерянная советская молодежь. Как и Кольцов, Хой, несмотря на прижизненную всероссийскую популярность, не уехал из Воронежа и умер на родине.

В то время как вся страна слушала «Сектор Газа», в Воронеже существовал самобытный рок-андерграунд, сложившийся вокруг небольшого местного клуба «Фидбэк». Это редкий и потому показательный пример объединения местных музыкантов. Наиболее заметные представители этого сообщества — команда друга Хоя Стаса Юхно «Молотов Коктейль», чьи песни были ближе к британскому постпанку, чем к задорным частушкам «Сектора»; группа Pork Roll, певшая на английском под нетипичную для России смесь гранжа и психоделического рока; своеобразные группы Аркадия Кожухова «Ай лав ю бэнд» и «Хуйтун Тайга (Халкин-Гол)», игравшие нечто между панком, джазом и бардовской песней, и регги-группа «Акклюзия», засветившаяся на сборных рок-

концертах по всей России. Группы из «Фидбэка» объединяли не саунд и стилистика, но схожая биография, связанная с городом и временем, а также студия Андрея Дельцова Black Box Studio, где записывалось большинство воронежских команд того времени. За исключением Pork Roll, группы пели на русском, но пели необычно, не подстраиваясь под шаблоны русского рока — в их песнях было мало социальности, пафоса и, по выражению Дмитрия Быкова, «звона бьющегося стекла»<sup>2</sup>. И как выяснилось впоследствии, они пели только для самих себя. Воронежский рок-андерграунд 1990-х тихо и бесследно исчез к концу десятилетия. «Молотов Коктейль» и «Акклюзия» иногда выступают и сейчас, но увы, с музыкой, которая имеет мало общего с тем, что они когда-то записывали и исполняли.

Еще одной важной музыкальной персоной для Воронежа 1990-х был Веня Дркин: рок-бард из Луганска нашел здесь круг преданных поклонников, а после смерти стал героем локального культа — в городе проводится посвященный ему фестиваль, породивший ряд подражателей и последователей. Десятилетием позже история повторится с другим знаковым рок-поэтом постсоветской эпохи — создателем проекта «Черный Лукич» Вадимом Кузьминым, переехавшим в Воронеж в начале 2000-х и проведшим здесь последние десять лет своей жизни. Можно предположить, что эти два уважаемых музыканта выбрали Воронеж за спокойную городскую атмосферу, развитую культурную среду и небольшую, но понимающую аудиторию.

## **2000-е: русский рок, стабильность и безвременье**

С началом 2000-х в русской музыке наступил новый этап: популярные радиостанции и телешоу стали диктовать музыкантам формат, а рок изменился под влиянием Ильи Лагутенко и Земфиры, оторвавшись от литературных корней и сдвинувшись в сторону западного саунда. Эти тенденции пронесли мимо Воронежа, в котором оплакивали смерть лидера «Сектора Газа», совпавшую с наступлением миллениума.

Воронежская земля в это время дала российской музыке два заметных коллектива — «Рок-полицию» и «7Б». Оба играли русский рок со свойственными жанру штампами, но у групп была разная судьба. Несмотря на наличие относительно хитовых песен, «Рок-полиция» вернулась домой из непокоренной Москвы, чтобы вновь выступить на общегородских праздниках. А «7Б» с песней «Молодые ветра» удалось попасть в эфир «Нашего радио» и заполучить в продюсеры Ивана Шаповалова — как следствие, группа до сих пор гастролирует по России. К числу перспективных, но не взлетевших можно отнести и небесталанных последователей Найка Борзова — один из проектов Романа Золототрубова Parfume. Он прошел через жернова «Нашего радио» и появился на московском фестивале «Пикник Афиши», но также затерялся в городских клубах в конце 2000-х. В отличие от подавляющего большинства земляков, эти воронежские группы стремились к известности за пределами родного города и смогли относительно успешно адаптироваться к новым стандартам русского рока.

Другую и гораздо более удачную попытку музыкальной экспансии из Воронежа предприняла группа «Бутырка» во главе с обладателем висячих усов Владимиром Ждамировым и брутальным поэтом Олегом Симоновым. «Бутырка» с простыми, грубоватыми и не лишенными чувства юмора песнями стала звездой шансона — причем не столько в родном городе, сколько за его пределами.

В Воронеже в этот период важнейшим явлением, объединяющим музыкальную жизнь города, стал рок-фестиваль «Шурф». Основанный в 2004-м участниками группы «Крылатые сандалии» «Шурф» был устроен по принципам смотров самодеятельных коллективов, традиция которых идет с советских времен, и поддержан администрацией города. С поправкой на особенности довольно пассивной местной музыкальной жизни фестиваль был попыткой найти что-то новое в русском роке в то время, когда от него отказались первопроходцы жанра. Начавшись как DIY-мероприятие с

минимальным бюджетом, «Шурф» эволюционировал в многочасовой рок-фестиваль, где выступали не только группы из Воронежской и соседних областей, но и столичные хедлайнеры («Ногу свело!», «Ва-банкъ», «Animal ДжаZ» и другие), и просуществовал до середины 2010-х.

Самыми примечательными командами поколения «Шурфа» стали самобытные ТОКАУ и «Ловцы снов». Первые играют самоироничный поп-рок, рассказывают истории про родной город и бытовые неурядицы: побывав с концертами во многих городах России, они остались локальными звездами. Вторые прошли путь от психоделики и фолк-готики к элегантному инди-попу, но так и не предприняли попытки вырваться за пределы родного города. Оседлость во все времена была свойственна местным музыкантам, ценящим свободу творчества выше славы и предпочитающим спокойную жизнь авантюрным попыткам покорить столицу.

Самой известной воронежской группой, появившейся в начале 2000-х, стала «Обе-рек», исполнявшая альт-рок с литературными текстами. Лидер группы Денис Михайлов преподавал в местном университете и показал себя небесталанным поэтом, ориентирующимся на наследие русского рока. Несколько лет «Обе-рек» была одной из немногих местных групп, способной собрать полный зал в родном городе — при этом ради дальнейшего развития проекта Михайлов переехал в 2012-м в Москву, где группа существует и по нынешний день. Кроме того, в 2010-е традиции русского рока в Воронеже продолжили часто выступавшие на «Шурфе» «Сказки черного города» — эпигоны «Короля и Шута», добившиеся некоторого успеха и за пределами Воронежской области.

Долгое время фестиваль «Шурф» был единственной площадкой для начинающих местных музыкантов. Клубы, в которых они могли бы выступать, появились лишь к концу 2000-х. Местами силы в Воронеже стали паб «Сто ручьев»<sup>3</sup>, бывший символом независимой музыкальной жизни города

почти десятилетие, клуб Trancefloor, оккупированный поп-панк-командами, самая известная из которых — «Флип», и небольшое заведение «Выход». Последнее создавалось поклонниками русского рока для поклонников русского рока, и его менеджеры приглашали выступать типичных резидентов «Шурфа», но обеспечив свободный доступ к сцене, «Выход» неожиданно для всех стимулировал появление новой волны воронежских инди-групп. В первую очередь благодаря своему демократичному и мультижанровому подходу к отбору выступающих и небольшому размеру, что позволяло даже начинающим группам собирать зал.

## **2010-е: мода быть не таким, как все**

Следующее поколение воронежских музыкантов не хотело ассоциироваться с «Сектором Газа» и фестивалем «Шурф»: они писали песни на темы, далекие и от Кольцова, и от Дркина, и ориентировались на музыкальные вкусы Лондона или Манчестера. Инди-группы Воронежа в 2000–2010-е взяли курс на эскапизм, пусть недолгий и бессознательный.

Волну британомании запустил проект Михаила Воронкова Gleam, первым запевший на английском, и появившиеся следом Los Chikos. Это были группы абсолютно другого уровня и амбиций, нежели участники «Шурфа». Вчерашние выпускники музучилищ, вдохновленные открытыми с запозданием брит-попом и трип-хопом, заиграли так, как в Воронеже, наверное, не играли еще никогда. Чуть позже Воронков вместе с другими участниками Gleam основал группу A legtrick, декларировавшую любовь к британскому року. В то же время появились англоязычные готические команды Alliteration Kit, Nord'n'Commander, Cold Design, чуть позже — Riot on the March; готик-метал-группа Little Dead Bertha и инструментальный фри-джаз-проект Happy55. Всех их, несмотря на различие в жанрах и аудитории, объединяла показная «нездешность», но в то же время и адаптивность к местным реалиям.

К концу 2000-х воронежский андерграунд, проведший долгое время в спячке, стал пополняться группами, следовавшими привезенной из Москвы моде. Появились и были какое-то время востребованы инди-группы, вдохновленные журналом «Афиша» и новым поколением британской рок-музыки. Таковы гранж/построkersы «Экстракт матэ», трип-хоп-команда «Лиры Монро» и целый сонм англоязычных групп, выбравших себе в качестве ориентиров группы в диапазоне от Interpol до Yeah Yeah Yeahs (самые заметные — The Boxers, чуть позже — L'Vo, Dude and the Center Lock, HoneyHead и Easy Riders). Спустя годы лучшей команде из этой волны — Surfer Rose, вдохновленной британцами Radiohead, — удалось вырваться за пределы родного города: они выступали на Jagermeister Indie Awards и разогревали A Place to Bury Strangers и The Offspring. Однако в этот момент маятник моды в российской инди-музыке качнулся в сторону русского языка и поисков идентичности, что похоронило интерес к Surfer Rose, а позже и их самих.

Здесь же стоит упомянуть внезапно влетевших в крохотные, но забитые залы профильных клубов хардкор-, постметал- и построк-команды GLOVES OFF, Atom Smasher, Cassandra, You Have a Voice, Desperate Choice, Kutkh и Among The Ants. Впрочем, кроме происхождения, с родным городом их мало что связывало. Популярность этих команд прошла так же быстро, как и появилась, но небольшой размер сцены сыграл положительную роль — комьюнити любителей экстремальной музыки до сих пор в порядке и продолжает действовать. Хедлайнером здесь уже к концу десятилетия станут «Ножевая драка в телефонной будке» — бодрый хардкор по всем канонам жанра.

В это же время на другом фланге вспыхнула и потухла звезда, наверное, самой необычной воронежской группы 2010-х — проект поэта и художника Александра Селезнева «Несмеяна». В отличие от ориентировавшихся на Запад воронежских музыкантов, Селезнев взялся за темную и суггестивную российскую тему — коллективную травму 1990-х. Он создавал жутковатые песни, обращаясь к воспоминаниям об

афганской войне, рынках, «толкучках», горящих ларьках, ржавых ракетах на детских площадках, и оперировал звуковыми маркерами из хитов «кооперативного» диско и «Сектора Газа». Треки «Несмеяны» становились памятниками постсоветской реальности, казалось бы, ушедшей, но неосвязаемо присутствующей на воронежских окраинах — в пригородных Отрожке и Шилово, панельном Юго-Западном и новостроечном Северном. Александр Селезнев отрицал все, что было дорого воронежским инди-музыкантам тех лет: английский язык, нездешний саунд, гламурные образы и качественную запись. «Несмеяна» предвосхитила тренд на возвращение к корням, который появился в российском андерграунде уже во второй половине 2010-х с поколением фестиваля «Боль». У Селезнева-поэта легко обнаружить те же темы, к которым обращались и Хой, и Юхно, и Кожухов: городской фольклор, жизнь маленького человека, мистика, утопизм и размышления о смерти. Надо ли говорить, что в Воронеже «Несмеяна» отыграла считанное количество концертов — впрочем, группа Селезнева изначально была придумана как арт-проект, ориентированный в первую очередь на записи, а не на выступления.

Проект уроженца Борисоглебска Азата Марабяна «Почему коммутатор молчит», как и «Несмеяна», предвосхитил запрос на проявление идентичности в музыке. Песни Марабяна, созданные на стыке постпанка, лоу-фая и индастриала, несмотря на свою демонстративную андерграундность, оказали большое влияние на русскую гитарную музыку середины 2010-х.

Ярким воронежским явлением 2010-х стала группа «Другое дело», собранная Ярославом Борисовым на остатках A legtrick. Со своими сложносочиненными песнями и слегка «заумными» мелодиями «Другое дело» заняли нишу, которая пустовала в городе. Да, это не «Сектор Газа» для ребят «с района», но и уже не «Несмеяна» для избранных понимающих эстетов — уместно сравнить «Другое дело» с московским «Мегаполисом», который умело лавировал между непростой музыкой и народной любовью. Деятельный Ярослав Борисов также предпринял еще

одну попытку объединить местных музыкантов в сообщество. Он собрал фолк-проговый ансамбль «Абстрактор», инди-поп-бенд «Цей» и даже открыл лейбл «Такие», который просуществовал недолго, но ставил перед собой цель собрать всех воронежских артистов, чья музыка хоть чем-то примечательна.

Энтузиазм местных активистов, открытие новых клубов и появление достаточно востребованных, по крайней мере на уровне города, коллективов, к середине 2010-х привели к формированию единой сцены — пусть еще немного разрозненной, но все-таки уже довольно масштабной. Тому, кто наблюдал за ней, могло показаться, что она имеет шанс наконец-то выйти на долгожданный новый уровень. Параллельно с деятельностью Борисова и Бондаренко, искавших интересных и своеобразных музыкантов в городе, возникли концертные объединения Gigs Vrn, «Правда» и «Окно», клуб Eana и фестивали Forest King и «Утренник». Эти сообщества начали активно заниматься привозами актуальных инди- и панк-команд, организовывать фестивали, тем самым поддерживая и направляя местных музыкантов.

Следствием этих процессов стало появление нескольких музыкальных проектов, которые объединяют странная любовь к неуютным черноземным новостройкам и хороший поэтический слог. В 2010-е самыми известными группами в Воронеже стали инди-рокеры «Барон», Moss Cape и Silent Hook — доступный (разумеется, это совсем не в укор) инди-рок в духе новой русской волны. Более изощренные и странные — «Головогрудь», группа характеризует свое творчество как аутсайдерскую музыку в жанре device infantile pop. Участники продюсируют треки буквально «на коленке», используя только «непрофессиональное» оборудование вроде телефона, и пытаются в музыке и в текстах сохранить детское, наивное отношение к миру. Интересно, что, по словам самих участников, на занятие музыкой их вдохновила группа Ярослава Борисова «Другое дело»<sup>4</sup>. Другие воронежские концептуалисты

от инди-музыки — это «радиоАвгуст», миксующие эмбиент, поп-мелодии и психоделику. Проект Дмитрия Каменева «Космическая пыль» и вовсе вышел за пределы музыкальной группы и превратился в лейбл. Каменев определяет стиль своего проекта как gothic psychedelic folk garage punk deathrock lo-fi electroclash experimental EBM IDM и, кажется, не шутит и не лукавит: хтонические тексты в сочетании с мешаниной звуковых примет из разных жанров звучат действительно, необычно, претендуя на попадание в лайнапы фестиваля «Боль».

Впрочем, в 2020-е осторожное движение за пределы региона начали проекты Никиты Бондаренко из «Другого дела»: его sovietwave-дуэт с вокалисткой Яной Кузиной «Кузина» представляет воронежскую инди-сцену в обширной программе фестиваля «Боль» в 2022-м, а фри-джаз-проект «Суперкульт» выступил на Moscow Music Week в 2021-м и вошел в число фаворитов идеолога «Боли» и Moscow Music Week Степана Казарьяна<sup>5</sup>. Возможно, вслед за ними в свет прожекторов подтянутся и «Абстрактор» с «Другим делом».

## **Вместо заключения**

Начало третьего десятилетия XXI века для воронежской музыки прошло скомкано: сказывается и отсутствие громких новых имен (даже со скидкой на локальность), и коронавирусные ограничения, заставившие изменить свои планы не один десяток артистов, и отсутствие в городе активно действующих концертных площадок. Фактически музыкальная сцена Воронежа сейчас пребывает в коме. Но тут возникает закономерный вопрос: действительно ли нужна «локальная среда», чтобы в городе появились по-настоящему интересные музыкальные явления? При близком рассмотрении наиболее ярких феноменов из Воронежа прослеживается одна простая и, как ни странно, объединяющая их черта: все эти артисты и группы были абсолютно независимы и действовали так, будто находились вне сцены, как «Сектор Газа» или «Несмеяна».

Возможно, именно самобытность и нежелание следовать трендам — черты, которые всегда были присущи лучшим из воронежских музыкантов, — и станут их отличием в глобальном мире, где стирается связь между происхождением артиста и создаваемой им музыкой.

Ради́ф Кашапов

---

# «Я ГОВОРЮ ПО-ТАТАРСКИ»: ЧТО ТАКОЕ ТАТАРСКАЯ АЛЬТЕРНАТИВА И КАК ОНА ПРЕОДОЛЕВАЕТ КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ

---

## Об авторе

Родился в 1982 году в селе Кутлу-Букаш Рыбно-Слободского района ТАССР. Журналист, писатель, музыкант, лидер группы қаунар и автор трех сольных альбомов на татарском языке. Организатор фестивалей новой татарской культуры Jadidfest, «Печән базары», Tat Cult Fest, креативный директор лейбла Yummy Music. Другие интересы – документальное кино, пластические перформансы и онлайн-образование. Живет и работает в Казани.



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsJjeM-Bm5oo7msloSCgt2nv3D5M](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsJjeM-Bm5oo7msloSCgt2nv3D5M)

Татарская музыка не только песни под баян и синтезатор, как можно решить, включив любой из татарстанских телеканалов. Все чаще в массмедиа звучит тег «татарская альтернатива», под которым объединяют артистов, поющих на татарском языке в современных стилях<sup>1</sup> — от рока и металла до фанка и рэпа.

Волна интереса к новой музыке на татарском совпала с началом XXI века. В это время поволжская татарка Зульфия Камалова, переехавшая в Мельбурн, выпустила несколько успешных альбомов в Австралии и получила местную «Грэмми» в жанре world music. Постепенно ее авторские песни на татарском стали слушать и на родине. Примерно тогда же привлек к себе внимание казанский певец Мубай (Ильдар Мубаракшин), увязавший стихи соотечественников с карибскими ритмами и джазовыми вокальными импровизациями.

С 2006 года в Казани проводят акцию «Мин татарча сөйләшәм» («Я говорю по-татарски») — это серия мероприятий, посвященных популяризации родного языка. Ее центральное музыкальное событие — открытый концерт, который ежегодно проходит на улице Баумана, самой известной пешеходной улице Казани, и собирает тысячи людей, приходящих послушать альтернативных татарских музыкантов. У выступающих разный подход к пению и аранжировкам: их объединяет только то, что они поют на родном языке, а играть можно что угодно — инди-фолк, металл или американизированный электрофанк.

В следующем десятилетии интерес к татарской альтернативе выходит за пределы республики. В 2012 году в Казани появился Yummy Music — главный и де-факто единственный лейбл, занимающийся продвижением татарской инди-музыки. Его создатели вскоре начали отвечать за музыкальную программу «Мин татарча сөйләшәм», а с 2018 года стали еще и организаторами фестиваля Tat Cult Fest, проводящегося в Казанском Кремле и представляющего различные виды татарской культуры в контексте современности: не только музыкальные группы, но и медиаарт, перформансы и даже филологические лаборатории. На сегодняшний день в плейлистах международного интернет-радио UrbanTatar, созданного в 2019-м и пропагандирующего «татарскую альтернативу», — 97 имен. Среди них есть музыканты, неплохо известные и за пределами Татарстана: дуэт «АЙГЕЛ», у которого есть песни на татарском, собрал миллионы просмотров в YouTube и выступил на «Вечернем Урганте»; инди-фолковая

группа Juna, активно использующая укулеле, скрипку и этническую перкуссию, играла на фестивале «Части света», курируемом Борисом Гребенщиковым; рэпер УСАЛ, соединив металлические риффы, энергетику рейвов и тексты, вдохновленные язычеством и мифами, вошел в программу шоукейса AWAZ на Moscow Music Week. Новая татарская музыка заметно звучит на общероссийском фоне, хотя пока еще и не является частью мейнстрима.

О «татарской альтернативе» пишут не только республиканские, но и московские и петербургские журналисты. Чаще всего, поняв, что имеют дело с музыкой на татарском языке, авторы стремятся найти некий «этнический корень». Почему от «татарской альтернативы» требуют национальной идентичности и насколько связаны критерии этой идентичности с корнями музыкальной традиции? Я попытаюсь разобраться в этом, проанализировав историю развития татарской музыки.

### **Татарская альтернатива: восприятие зрителей и музыкантов**

О том, что от артистов из Татарстана ждут чего-то специфически «татарского», говорят отзывы на их музыку. Например, автор идеи сборников «Новая критика» Александр Горбачев, приглашенный казанским сайтом «Инде» как сторонний эксперт, оценил группу Gauga, лидеров татарской гитарной музыки, так: «Группа “Би-2” умеет петь и по-татарски. На самом деле любопытно, как такой музыкальный язык оказывается подходящим для чего угодно. Но никакого национального колорита здесь нет — это просто группа “Би-2” или Brainstorm. Будто что-то “нашерадийное” исполнили на татарском, при этом, как принято говорить в таких случаях, сделали довольно качественно»<sup>2</sup>. У электронного продюсера Mostarase Горбачев обнаружил «татарское», потому что тот засемплировал звучание народного инструмента: «Курай использован просто, но эффективно. Национальная идентичность органично вписана в контекст современной

электронной музыки». Нашлось нечто аутентично татарское и в песне группы Juna: «Я не знаю татарского, но в отличие от первой группы, тут чувствуется умение фонетически использовать язык, особенно во втором куплете — настоящая звукопись», — говорит критик, не подозревая, что в этой песне группа использовала стихотворение классика татарской поэзии Габдуллы Тукая.

Другая тенденция в критической оценке современной татарской музыки — игнорирование текстов песен как значимой части композиции. К примеру, в рецензии Colta на альбом дуэта «АЙГЕЛ» «Пыяла» сообщается: «Альбом, исполненный полностью на татарском языке, — во-первых, это красиво и как художественный и социокультурный жест, и чисто с точки зрения фонетики. Во-вторых, это позволяет сосредоточиться на чисто музыкальных свойствах песен дуэта — на том, как Илья Барамия выстраивает треки, на том, какие голоса есть в арсенале Айгель Гайсиной». В конце автор резюмирует: «Если чего и жаль в связи с этим альбомом, то только того, что не можешь понять слова, — на прошлогоднем “Эдеме” Айгель как автор ушла на какую-то совсем космическую высоту, может, и в этих песнях происходит что-то подобное?»<sup>3</sup>.

Почему музыка из Татарстана (или из какого-либо другого региона России) вообще должна содержать местную/этническую компоненту? Почему этого не требуют от русскоязычной, но западно-ориентированной инди-музыки? По сути, такое отношение является формой экзотизации, когда национальной культуре навешивается ярлык фольклорной, изолированной в отдельном гетто. Об этой проблеме, с которой сталкиваются татарские артисты, говорит вокалистка и автор текстов «АЙГЕЛ» Айгель Гайсина : «У музыки нет национальности, музыка — это просто музыка. Когда я пою на русском, я не делаю русскую музыку, а делаю просто музыку, но раз я живу в России, скорее всего, она на русском, людей это не удивляет, и тем, что ты русский никого не удивишь, русских — больше

130 миллионов. Если ты говоришь, что делаешь татарскую музыку, наверное, это воспринимается автоматически как упор на то, что ты делаешь музыку экзотического народа с конкретными экзотическими народными чертами. Если тебе скажут “бурятская музыка” — ты же не подумаешь, что речь идет о бурятском инди в стиле лондонского андерграунда, я лично в первую очередь подумаю о национальном колорите».

Об этом же говорит и Булат Халилов, один из основателей этнографического лейбла Ored Recordings, возвращающего интерес к аутентичной черкесской музыке: «Просто люди экзотизируют культуру, нам кажется, что такой [исполняющий фольклорную музыку] исполнитель — это обязательно чувак на лошади, который говорит супермудрости. А он ходит на работу, готовит дома, у него телевизор, ноутбук — и это нормально»<sup>4</sup>.

Сами музыканты — представители «татарской альтернативы» считают, что для выражения национальной идентичности им достаточно использовать татарский язык, не углубляясь в музыкальную традицию. Лидер Gauga Оскар Юнусов заявляет, что из татарского в его музыке — «только язык, а музыка — интернациональная». «Если ты не ставишь себе задачей как-то отобразить традиционную музыку, то лучше говорить, что ты просто делаешь татароязычные песни. Чтоб было меньше неоправданных ожиданий и каких-то диссонансов в представлении»<sup>5</sup>, — добавляет вокалистка Juna Ания Файзрахманова.

## **Татарская музыка: от Волжской Булгарии до Российской империи**

История татарской музыки — это история влияний других культур. Даже на архаический фольклор татар воздействовали не только братские тюркские, но и соседние финно-угорские народы<sup>6</sup>. С принятием ислама в X веке усилилось влияние

арабо-персидской культуры, а с XVI века — европейской и русской<sup>7</sup>.

В древних татарских государствах — Волжской Булгарии, Золотой Орде и Казанском ханстве — существовала музыка любительская, народная и профессиональная, которую исполняли придворные и военные ансамбли. Музыканты в них играли на общетюрских инструментах — кыл-кубызе, двухструнной домбре, трехструнном танбуре и семиструнном сазе, флейте най и на дафе<sup>8</sup>, а пели — на старотатарском, арабском и персидском<sup>9</sup>. В ранней татарской музыке не существовало полифонии — одного из главных музыкальных изобретений Европы<sup>10</sup>.

Уже к Средним векам в татарской музыке сложилось несколько основных песенных жанров, которые существуют до сих пор (как воспроизведение традиционного материала или как его переосмысление в сегодняшнем контексте). Перечислю основные<sup>11</sup>:

- Узун-кюй (озын кәй) — протяжная лирическая песня с длинными строчками в 9–10 слогов, предполагающими неторопливое пропевание, в котором почти каждый слог сопровождается большим количеством мелизмов. Протяжное пение — до сих пор обязательная часть современных песенных конкурсов в Татарстане. По нему оценивается мастерство исполнителя.
- Кыска-кюй (кыска кәй) — более подвижная песня, на 7–8 слогов в строке, с двух- или трехзвучными распевами и четким ритмом. Из этого жанра многое взяла современная татарская эстрада.
- Такмак — песня, состоящая из четверостиший, похожих на частушки, с танцевальным ритмом и несложной мелодией. Такмаки также сильно повлияли на современную татарскую песню, став основой для дискотечных хитов.
- Баит — лиро-эпическая поэма на мифологическую или

историческую тему, выстроенная, как правило, из двустуший и исполнявшаяся без инструментального сопровождения. Самый известный баит — «Сак-Сок», легенда о двух братьях, которых прокляла мать, и они превратились в птиц. Другой пример — «Суган баткан Гайшә бәете» («Баит об утонувшей Гайше»): рассказ о трудной женской доле, спетый от лица жертвы трагедии. Известны примеры баитов, созданных в советское время, — к примеру, о жертвах сталинских репрессий.

- Дастаны — эпические произведения, основанные на лучших образцах персидской и тюркской литературы (например, «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин») — получили современные интерпретации в театральных постановках. Самым известным татарским дастаном стал «Идегей» — история военачальника Золотой Орды, путем интриг и силы ставшего ее властителем.

Ислам привнес в татарскую музыку еще несколько форм:

- Книжное пение (көйләп уку) — мелодекламационное чтение старинных книг. В татарских домах до революции сохранялась традиция, когда вечерами семья собиралась возле бабушки, которая нараспев читала средневековые тюркские эпосы, к примеру «Кыйссаи Йосыф» («Сказ о Юсуфе») или «Бакыргани китабы» («Книга Бакыргана»). Сейчас эта традиция ушла.
- Мунаджаты — обращения к Богу, религиозные гимны с поучительным содержанием, до сих пор активно исполняемые современными певцами на мусульманских мероприятиях. Живет в современном мире и традиция песнопений, сопровождающих исламские обряды — чтение Корана, азан (призыв к молитве) и салават (прославление Аллаха).

После взятия Казани Иваном Грозным и падения Казанского ханства в 1552 году профессиональная татарская музыка исчезла<sup>12</sup>. Осталась лишь музыка инклюзивная — то есть исполняемая дома, в поле, во время отдыха. Татарская исламская традиция не одобряла музыку, исполняемую для развлечения. Татары при этом только в конце XIX века стали более открыто воспринимать достижения европейской цивилизации, до этого существуя в формате гетто, тем самым сохраняя язык и религию, а все чужое воспринимая как вторжение в личное пространство<sup>13</sup>. К началу XX века постепенно сформировался класс татарской интеллигенции, которая интересуется новыми формами искусства, в частности музыкой, звучащей со сцены. После революции 1905 года татарские песни начали исполнять артисты, которые следуют европейской и российской моде<sup>14</sup>. Как правило, татарские музыканты выступали в трактирах, кабаках и на ярмарках, но играли уже не на тюркских инструментах. Саз и танбур уступили место баяну, гармони, гитаре и скрипке. Песни трактирных музыкантов дошли до нас на патефонных пластинках, которые выпускали с 1910-х годов французская фирма Pathe и немецкая Gramophon. Записывали татарских певцов либо в Москве, либо в Казани. В них отчетливо слышны заимствования не только из русской, но и украинской, еврейской и французской культуры — зачастую музыканты брали «иностранные» мелодии, к которым придумывали слова на татарском. Так русский романс «Хасбулат удалой» превратился в «Икенче сада» («Второй клич») — революционный гимн татарских студентов<sup>15</sup>.

Следование за российской и европейской модой отмечали и публицисты того времени, так что вопрос об аутентичности татарских песен возник уже сто с лишним лет назад. Исследователь сценической музыки Сагит Сунчелей в начале XX века в статье «Наша музыка» писал, что профессиональных татарских композиторов нет: на пластинках звучат народные песни либо новые мелодии, «но они не очень национальные и

некрасивые». Писатель, публицист и политический деятель Гаяз Исхаки сокрушался в 1914 году: «Вся музыкальная сила теперь заключается в пении русских частушек на татарский лад. Единственная отдушина для нас — это башкирские мелодии. Казанские песни, оставшиеся от ханов, либо навсегда забыты, либо уже исчезают»<sup>16</sup>.

Однако были в это время и люди, стремившиеся сохранить аутентичное, непередаваемое песенное наследие татар, пусть адаптируя его к вкусам современников. Среди них — Габдулла Тукай, самый известный татарский поэт (после Мусы Джалиля), в советское время получивший звание «татарского Пушкина». В 1910-м Тукай выпустил сборник «Халык моңнары» («Народные мелодии») с текстами народных песен и баитом «Сак-Сок»<sup>17</sup>. Возрождение интереса к национальному наследию стало целью и татарской интеллигенции, объединившейся вокруг казанского «Восточного клуба», в котором проходили вечера при участии оркестра народных инструментов, хора учеников медресе и женского хора. В «Восточном клубе», просуществовавшем с 1907 по 1915 год, играли татарские песни без кабацкой подачи и изучали традицию, но не отказывались от европейского влияния: музыканты исполняли композиции по нотам, с разделением инструментов на партии. Из этой среды вышли первые татарские композиторы, в том числе основоположники национальной школы Салих Сайдашев и Мансур Музафаров<sup>18</sup>.

Новая профессиональная музыка развивалась одновременно с татарским театром — и оба этих явления испытали влияние русской и европейской культур. Народные песни входили в обиход и популяризировались через исполнение со сцены — таким образом, к примеру, в Казани получила известность оренбургская песня «Кара урман», которая сейчас считается одним из величайших образцов музыки казанских татар<sup>19</sup>.

## **Татарская музыка: советское время**

После Октябрьской революции 1917 года уехали из Татарстана или перестали работать многие ключевые фигуры национального искусства<sup>20</sup>. В это же время татарская музыка начала адаптироваться под запросы нового советского общества. Идеология вторглась во все сферы культуры, в том числе в существовавшие в симбиозе национальный театр и музыку. Несмотря на разнообразный и вполне выверенный репертуар Татарского академического театра, постановление Татарского обкома партии от 4 ноября 1933 года предписывало «осуществлять большее руководство работой драматургов». Театр должен был «приглашать в качестве консультанта русского художника-режиссера» и посылать пьесы в Москву на утверждение ЦК ВКП(б).

Государство рабочих и крестьян стало развивать в Татарстане профессиональное музыкальное образование: татарская музыка взяла курс на слияние с европейской и русской традицией. К этому времени в Татарстане появилась плеяда национальных композиторов — почти все из них обучались и работали не только в Казани, но и в Москве.

В 1925 году в Татарском государственном драматическом театре прошла премьера первой татарской оперы «Сания», сочиненной Султаном Габяши и Газизом Альмухаметовым при участии Василия Виноградова. Другой татарский классик Салих Сайдашев соединил народные мелодии с европейской традицией в музыке к спектаклям «Галиябану», «На Кандре», «Голубая шаль» и «Наемщик».

Государственную филармонию Татарской АССР открывало в 1937-м исполнение Первой симфонии Назиба Жиганова, а еще через два года его же опера «Качкын» стала первой постановкой Татарского театра оперы и балета. В 1943 году Жиганов был назначен его художественным руководителем, а после стал инициатором создания в Казани консерватории, которую и возглавлял 40 лет, параллельно занимая должность главы Союза композиторов ТАССР.

Русский по происхождению, Александр Ключарев в родной Казани был главным редактором музыкального вещания Татарского радиокомитета, руководителя ансамбля песни и танца ТАССР и Татарской государственной филармонии. Композитор Ключарев известен обработками народных мелодий, который собирал в этнографических экспедициях.

Первая татарская женщина-композитор Сара Садыкова сначала дебютировала как певица, училась в Московской консерватории, работала в Московском татарском театре, в Казани пела в операх «Сания» и «Эшче», а после сама начала писать песни, используя элементы танго и вальса.

Не отрицая историю татарской музыки, советские композиторы переосмыслили татарский фольклор, адаптируя его к европейской симфонической традиции и не принимая во внимание его мусульманские корни.

Канон татарской эстрадной песни сложился после Второй мировой войны благодаря радио, которое появилось в Казани в 1927 году. Пентатоника, мелизматика и легко узнаваемые попевки в окончаниях фраз были соединены с аккордовым мышлением и европейской структурой композиций. Песни, выдававшиеся за народные, чаще всего исполнялись под аккомпанемент баяна, но также существовали и в оркестровых переложениях. Музыкальное наполнение для эфира обеспечивали в частности Казанская консерватория и филармония имени Габдуллы Тукая. В последней началась всесоюзная карьера эстрадно-джазового оркестра под управлением Олега Лундстрема и многих звезд татарской эстрады. Первые записи биг-бэнда Лундстрема, переехавшего в 1947-м из Харбина в Казань, — это джазовые версии татарских песен, записанных Александром Ключаревым. Причем вокалисты тогда выступали под живой аккомпанемент, а в составе подыгрывающих им ансамблей были не только татарские, но и русские музыканты, следившие за тенденциями советской и зарубежной музыки. Такое смешение культур иногда давало причудливые плоды. Так, ансамбль «Идель», выступавший с обожаемым публикой певцом Ильгамом

Шакировым, изловчился вставить в народную песню «Идел буе каеннары» вступление из знаменитой композиции The Doors «Hello, I Love You».

По мнению доцента кафедры татарской музыки и этномузыкологии Казанской консерватории Геннадия Макарова, в советское время национальная традиция была сильно искажена. После 1920-х перестали выходить сборники аутентичных народных песен, а их тексты стали переписываться под социалистические реалии. Композитор Султан Габяши перестал записывать байты и мунаджаты, поскольку исследование религиозного музыкального творчества стало идеологически сомнительным и попросту опасным. Как и во всем Советском Союзе, в ТАССР начались массовые антирелигиозные процессы: мечети сносили или превращали в школы и коммуналки.

«Национальная музыка формировалась в эпоху, когда уже появились средства массовой информации и началась унификация культуры, — рассказывает Геннадий Макаров. — Что интересно, и Александр Ключарев, и Джаудат Файзи, и Мансур Музафаров выпускали свои сборники, в основном записывая эти песни у исполнителей, которые уже апробировали их со сцены. То есть непосредственно от народа там нет ни одной записи. А этнические песни начал записывать Махмут Нигмедзянов<sup>21</sup>, специально ездивший за этим по деревням в 1960-е. И получается, что костяк, основу татарской национальной музыки сегодня составляют песни, которые пелись со сцены. Эти напевы знают татары от Калининграда до Владивостока. А вот этнические песни знают и помнят только глубокие старики»<sup>22</sup>.

Аналогичные процессы подмены традиционной культуры ее эрзацем происходили во всем Советском Союзе. Как замечает филолог Александра Архипова об исследованиях фольклора в СССР, «первый шаг: поэты есенинского круга едут в деревню и записывают частушки с целью действительно увидеть дух народа. Потом они эти частушки исправляют, потому что дух народа не очень хорошо эти частушки складывает. Они их

исправляют, дописывают свое и это издают. Третье издание — это написанные ими частушки по мотивам поездки в деревню, потому что, конечно, они напишут лучше. И четвертый шаг: эти частушки отправляются обратно в деревню с указанием, как их нужно петь»<sup>23</sup>.

Радио в Татарстане создало и первых звезд эстрадной музыки. К 1960-м сформировались два основных типа татарских песен, которые до 1990-х не смешивались. Первый — песни, исполняемые под баян. Зачастую в деревенских клубах они ценились выше. Певица Альфия Авзалова, начинавшая в конце 1950-х, а в следующем десятилетии выступавшая с ВИА «Казан утлары» («Огни Казани»), вспоминала<sup>24</sup>, что на таких концертах публика кричала ей: «Зачем вы стучите по ведру?» (сельские жители не оценили звук барабанов). Второй тип — композиции, аранжированные в духе зарубежной популярной музыки. На выходивших в советское время пластинках татарские песни исполнялись и под баян, и под аккомпанемент ВИА и оркестров, но порознь. Обыкновенно традиционный вариант записывался на одну половину, а эксперименты на другую. Уже упоминавшийся ансамбль «Идель», аккомпанировавший Ильгаму Шакирову, делал аранжировки для татарских песен<sup>25</sup>, явно вдохновляясь The Beatles и другими зарубежными рок-группами. При этом сам Шакиров пел в традиционной манере, используя мелизматику.

В 1980-е в инструментарий музыкантов входят синтезаторы, в это время сильно влияние на татарскую песню электропопа и даже итало-диско. Например, в записанной в 1989 году пластинке Венеры Ганеевой «Туй күлмәге». В то же время татарские композиторы ищут новые пути развития, обращаясь к досоветскому наследию. Алмаз Монасыпов изучает баиты и мунаджаты, а в вокально-симфонической поэме 1974 года «Тукай аһәннәре» соединяет электронные инструменты, джаз и восточные ритмы. Шамиль Шарифуллин пишет в 1975-м концерты для хора «Мунаджаты». Возникает интерес и к древним тюркским инструментам, которые, впрочем,

остаются уделом энтузиастов. Геннадий Макаров вспоминает, как в конце 1980-х, после экспедиций по селам и изучения источников изготовил первую домбру<sup>26</sup>: «Руководитель одного фольклорного ансамбля, увидев ее, вцепился и умолял отдать». Интерес не стал массовым, возвращения к сазам и кыл-кубызам не произошло — они появились у нескольких фольклорных коллективов и иногда звучали на оркестровых концертах как символ татарской экзотики.

### **Татарская музыка: постсоветский период**

После распада СССР Татарская автономная республика преобразована в Республику Татарстан. Это дало больше экономической и культурной свободы. В феврале 1994 года президент России Борис Ельцин и президент Татарстана Минтимер Шаймиев подписывают Договор о разграничении предметов ведения и взаимном делегировании полномочий между органами государственной власти РФ и РТ. В Татарстане становится больше татарских школ, татарская речь чаще звучит на улицах, и в республике начинается подъем интереса к национальной культуре.

В начале 1990-х монополия государства в сфере шоу-бизнеса исчезла. Концерты начали устраивать частные коммерческие организации. Татарские эстрадные артисты перешли на экономный вариант музыкального сопровождения, который хорошо звучит даже на сельской аппаратуре. Музыкальная культура ответила на социальные и экономические изменения появлением нового типа песен, которые объединили электронный бит, синтезаторные подложки и баянные наигрыши. Темы — традиционные: любовь, уважение к родителям и красота родного края. Главной звездой нового жанра становится Салават Фатхутдинов, ныне создатель собственного театра песни и народный артист Татарстана, ежегодно проводящий многодневные концертные марафоны в крупнейшем казанском театре имени Камала. Благодаря активности эстрадных музыкантов, электронный «минус»,

поверх которого играет баян, а то и несколько, становится символом «татарского» звучания, распространяющимся через звукозапись, концерты, радио и телевидение.

История татарской музыки не ограничивается поисками академических композиторов и эстрадными жанрами. Постепенно появилась сцена артистов, ориентированных на рок и world music, причем толчок к ее развитию был дан из-за рубежа. Первая группа, исполнявшая рок на татарском языке, появилась в конце 1960-х в Хельсинки. Она называлась The Sounds of Tsingiskhan. Несколько молодых татар, чьи предки перебрались в Финляндию в начале XX века, послушав записи Shadows и The Beatles, захотели играть татарскую музыку на электрогитарах. Первые выступления The Sounds of Tsingiskhan проходили на чаепитиях местной общины в Хельсинки и вызывали недоуменную реакцию зрителей: «Это было наше rebel-время, — вспоминает<sup>27</sup> один из участников группы, а сейчас успешный бизнесмен Дениз Бедретдин. — На вечерах у сцены за длинными столами сидят бабушки и дедушки, в конце — молодежь. Мы не смогли закончить первую композицию, поднялся шум: где баян, почему вы испортили песню. Но мы продолжили играть — нас поддержали другие, люди среднего возраста, молодежь». Ансамбль выпустил две пластинки в Финляндии и к концу 1970-х распался. В 1985 году Бедретдин получил приглашение от организаторов фолк-фестиваля Kaustinen и основал рок-группу Ваҗкарма, которая приехала в 1989 году на гастроли в Татарстан, а потом выпустила альбом «Кизләү» («Родник») — опять же в Финляндии.

В Татарстане группа, которая пыталась соединить национальные традиции и роковое звучание, появилась гораздо позднее: Группа «Сак-Сок», основанная в 1990 году в Набережных Челнах, переигрывала татарские песни в хард-роковой стилистике. Любопытно, что в советском Татарстане попыток играть рок на татарском не было даже в андерграунде. Вероятно, это связано с тем, что в это время значительная часть

городской татарской молодежи, увлеченная западной культурой, не владела родным языком, поскольку изучала его в школах на факультативном уроке раз в неделю.

«Сак-Сок» распалась в середине 1990-х, и после этого татарские музыканты, тяготевшие к западной музыке, не выказывали особого интереса к пению на родном языке. Он возник уже в XXI веке, с появлением пионеров татарской альтернативы, упомянутых в начале этой статьи: Зули Камаловой и Мубая. Причем у традиционной культуры и Камалова, и Мубаракшин берут не мелодии и тексты, а манеру исполнения — артисты поют оригинальные песни, смешивая татарскую мелизматику и вокальные практики других народов.

### **Назад в будущее: сценарии развития татарской музыки**

Что же такое татарская музыка и как может развиваться так называемая татарская альтернатива в XXI веке? Речь идет не просто о творческом поиске. Выиграв в 1990-е битву за суверенитет, Татарстан вступил в эпоху, когда он политически противостоит Москве в борьбе за принципы федерализма и против унификации, в частности за право активно использовать татарский язык во всех сферах жизни. В 2017 году, когда президент России Владимир Путин предложил отменить обязательное изучение языков народов России (кроме русского), это, с одной стороны, вызвало в Татарстане сокращение число часов обучению татарскому, увольнение педагогов, с другой — изменения отношения к языку как к фактору идентичности. Если язык нельзя пропагандировать в школе, значит, его можно продвигать через востребованность в среде, чтобы им интересовались молодые люди. В частности через музыку.

Как говорит музыковед и исследователь татарской музыки Вадим Дулат-Алеев, музыка как система идентичности — сложное понятие. Если исключить вокал, восприятие начинает зависеть от немзыкальных факторов: «Убрали из песни татарский язык — и она стала менее татарской. А переведенные

на английский язык татарские песни превращаются в английские»<sup>28</sup>.

Дулат-Алеев считает, что основным признаком национальной идентичности является метроритм. В тюркской музыке — это аруз, система ритмоформул, в которую укладывается любая старинная песня. Аруз возник в арабской поэзии, его теория была впервые разработана в VIII веке, позже его стали применять и в тюркских языках. Аруз — это схемы, в которых чередуется краткий слог (открытый слог с кратким гласным) и долгий слог (открытый слог с долгим гласным либо закрытый слог с кратким гласным). Из комбинация долгих и кратких слогов получается 8 основных видов стоп, а из них — 16 метров-бахров.

«То есть маркер татарскости — это связь с языком через метроритм, — продолжает профессор. — Звучит ли татарский текст вместе с этой музыкой как единое целое? Второй маркер — тембр голоса, насколько он является “татарским”».

«Взять хотя бы трек «Төн» из татарского альбома “АЙГЕЛ”, — рассуждает на ту же тему основатель лейбла Yummy Music Ильяс Гафаров.— В нем абсолютно жанровая аранжировка, состоящая скорее из саунд-дизайна, чем из нот, приобретает характерные национальные черты с появлением в ней голоса Айгель. А вокалистка и автор текста, в свою очередь, подобрала слова так, словно они были заранее отсортированы по звучанию максимально по-татарски, подчиняясь четкому ритму и закону сингармонизма, как образцовая конница»<sup>29</sup>.

Нынешняя татарская песня, считает Дулат-Алеев, отдаляется от восточных корней в сторону европейской культуры: вместо композиций-настроений с горизонтальной эстетикой, выстроенных вокруг мелодий и ритмов и с огромными возможностями для импровизации, возникли песни с четкими гармониями, вступлениями, куплетами и кодами. Поэтому один из путей развития татарской альтернативы — возврат к мусульманской традиции, в сторону горизонтальных структур и изучения ритмики, мелодики и инструментария, возникших

еще в Средние века. Об этом говорит и этномузыколог Геннадий Макаров: «Нам нужно историческое многообразие. Нельзя сводить все к мелизматике. Необходимо показывать музыку татар из разных регионов и разных эпох».

Но мало придумать песню, нужно, чтобы ее еще и правильно поняли. Решить эту проблему могла бы просветительская и образовательная деятельность в области музыкальной истории. Ведь публика протестует против барабанов, потому что не знает, что они не чужды татарской музыке, так же как не знает, что ассимиляция мелодий и ритмов других народов присуща национальной культуре. Надо менять и отношение к татарской музыке среди иноязычных критиков: языку как маркеру идентичности они уделяют недостаточно внимания, а представления о «татарском» в музыке ограничены советским периодом. Впрочем, это касается не только наблюдателей извне. Татарские музыканты, даже если они обращаются к традиции, чаще всего отталкиваются от фольклора, описанного в XX веке. Можно сказать, что значительная часть современных авторов, пишущих на татарском, плохо знакома с собственной культурой, и работает с ней так же, как, условно говоря, с регги, кельтским фолком или блюзом.

Однако случаются и вдохновляющие примеры подключения к корням национальной музыки и ее реактуализации. В 2021 году в казанском театральном пространстве МОИ был впервые показан перформанс *sak sok*, где легенду о потерянных братьях озвучили перкуссионисты, играющие на тюркских и африканских инструментах — дафе и джембе, и вокалисты, поющие баиты в дореволюционной традиции. Как и сто с лишним лет назад, татарская музыка развивается вместе с театром, не забывая о своих корнях и о связи с глобальным миром.

Варианты будущего можно увидеть, внимательно всмотревшись в прошлое. Обратившись к истории татарской музыки до советской эпохи и пройдя заново весь ее путь — от языческих камланий через мусульманское и протяжное пение к европейскому влиянию, музыканты могут сделать немало

вдохновляющих открытий. Развитие татарской музыки — в восстановлении полотна традиции, разорванного историческими катаклизмами, и в определении новой национальной идентичности, в которой влияние извне будет не разрушающим, но созидающим фактором.

Константин Рякин

---

## «Я УВЕДУ ТЕБЯ ЗА РЕКУ, ГДЕ НАМ ОСТАНЕТСЯ ТОЛЬКО ТАНЦЕВАТЬ»: КАК РЕЙВЫ НА АВТОМОЙКЕ ПОМОГАЮТ КИРОВУ ЖИТЬ

---

### Об авторе

Родился в 1992 году в Кирове. Делал медиа о местной музыкальной сцене «Дымка» и выступал соорганизатором одноименного городского фестиваля. Переводил биографию Йена Кертиса *Touching from a distance* для издательства «Ил- music». Публиковался в *Mixmag Russia*. Проводит лекции по истории популярной музыки.



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsjjeP-IWYdx7\\_81bFZRSj3iIL2C](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsjjeP-IWYdx7_81bFZRSj3iIL2C)

Для полумиллионного города в Кирове немало ярких музыкальных явлений — от одного из мощнейших региональных панк-хардкор движений<sup>1</sup>, универсального солдата гаражного рока Павла Мятного («Суперкозлы», «Операция: алмазное бикини») и представителей российской постпанк-волны («Черная речка») до адептов новейшей школы хип-хопа (бывшие участники объединения «Коннект») и англоязычного ретро-инди (Pikes Jr). Все эти музыканты время

от времени попадают в поле зрения профильных федеральных медиа, но чаще находят внимание за пределами региона без их помощи — через соцсети или самодельные туры.

Однако есть и то, что связывает все эти разрозненные явления, но не поддается никакому экспортированию в силу собственной природы, — локальная рейв-культура, центром которой в последние несколько лет стали вечеринки на автомойке. Именно из-за этой неспособности местного рейва быть экспортируемым, возникает желание хотя бы дать ему описание.

Кроме собственно описания меня интересует, как рейв может влиять на жизнь города. По моему мнению, некоторые исторически свойственные рейву эффекты актуализируются в современном Кирове. Среди них переосмысление городских пространств, налаживание культурного обмена, появление уникального вида городского праздника и своеобразных плато для текучего сообщества.

## **Ревитализация пространства**

Если въезжать в Киров через реку Вятка по Старому мосту, то по левую руку можно увидеть скромную прогулочную набережную и очертания губернского города, по правую — бизнес-центр с цветным остеклением и вентфасадами, а сразу за ним — идущую вдоль реки и практически заброшенную улицу с говорящим названием Заводская. Повторяющаяся картина: сауна, автомойка, сауна, автомойка и вдали — новодельные панельки. Если свернуть примерно посередине улицы и немного подняться в гору, петляя, вновь обнаружишь автомойку, но уже не совсем типичную — с психоделическими граффити и верандой в окружении леса. Это «Автомойка у дяди Гриши», ставшая эпицентром местной рейв-культуры. С ее пожилым эксцентричным владельцем несколько лет назад случайно познакомились, заехав помыть машину, представители диджейского объединения Freak Out Group Антон Селиваев (Myhttp) и Никита Кикин.

Freak Out Group существует уже больше 13 лет и изначально не было привязано ни к какому конкретному заведению или музыкальному стилю. Объединение занималось всем — от вечеринок в пивных барах до речных островов, от рок-н-ролла в конце 2000-х и афробита в середине 2010-х до самого широкого спектра электронной танцевальной музыки. Размыт и состав участников — объединение основали уже упомянутые Антон Селиваев, Никита Кикин и Евгений Джекич, но практически все заметные местные диджеи прошли через их мероприятия.

Кикин начинал еще в 2000-е с драм-н-бейса, от которого отошел в составе Freak Out. В 2016 году, после трех лет жизни в Петербурге и активного посещения клубов на Конюшенной, он, вдохновленный новой русской волной электро, а также «чувством социальной ответственности старого тусовщика перед молодыми тусовщиками»<sup>2</sup>, вернулся в Киров и собрал новую команду. Так появилась серия техно-вечеринок «Профилактика».

«“Мойка” началась вообще с “Профилактики”, когда собралась молодая команда, рассказывает Кикин. — В 2017 году мы были в постоянном поиске мест, Антон мыл машину и предложил взглянуть на автомойку как на место для вечеринок. Мы подошли к дяде Грише, я представился, рассказал, чем занимаюсь, и предложил здесь что-то организовать. Он коротко ответил: “Давай”. Через двое суток сюда уже пришла пара сотен человек. Позже ребята, с которыми мы это делали, переехали в Питер, и теперь занимаются клубом “Изич”».

Владелец помещения, с которым так легко договорился Кикин, переехал из Армении и 15 лет назад арендовал на высоком берегу Вятки небольшой гараж, а позже выкупил его и оснастил хаотичными пристройками для мойки машин. В какой-то момент он надстроил для семьи второй этаж с просторной верандой, окруженной лесом, но затем семья переехала в городскую квартиру. Веранда оказалась отличным местом для техно-вечеринок, но с переездом большей части

команды «Профилактики» в Петербург о ней практически забыли. Кикин и Джекич вспомнили о помещении на втором этаже автомойки, когда искали съемное жилье, уже в 2020-м.

«Такой переезд был важным опытом прежде всего для нас, потому что мы ощутили себя в новом месте и по-новому, — комментирует Джекич. — Здесь нет ощущения, что ты живешь в Кирове. Ты видишь какой-то незнакомый пейзаж, реку, лес с совершенно неожиданного ракурса и постоянно не понимаешь, где ты находишься. В первые полгода у нас здесь вообще не было плохого настроения. Не было и каких-то грандиозных планов на это помещение, но мы сразу понимали, что будем делать в нем вечеринки — мы всегда их делаем. Изначально все выглядело страшновато, но мы знали, что если здесь обжиться, то будет очень круто. Тем более сообщество всегда помогает: буквально через пару месяцев у нас появилось все для жизни, хотя сами мы практически ничего не покупали. Самое капитальное, что мы достроили, — это крыша на веранде, потому что там ее просто не было. В первый год мы, конечно, перестарались с граффити — сказали художникам: “Делайте что хотите”, — и они оторвались по полной. Так что в этом году решили сделать практически все черным»<sup>3</sup>.

На действующей автомойке быстро появились не только граффити местных художников, но и множество гостей.

«Ребята просто пожили несколько месяцев в одном месте, и оно каким-то чудом настолько преобразилось, что стало очень привлекательным, изначально не имея абсолютно никакой архитектурной ценности»<sup>4</sup>, — рассказывает фейсер вечеринок «Мойки» Соня Демина.

Соня несколько лет назад выпустилась из ВГИКа и вернулась в Киров тоже для своеобразного переосмысления пространства — вместе с фотохудожницами Анастасией Вострецовой и Викторией Русских они образовали сообщество «Вятский субъектив» и сделали из коммунальной квартиры в кондитерской XIX века помещение для культурных мероприятий и выставок.

И это не единичные явления — так, местный активист Анатолий Курбатов выкупил в Слободском (40 минут езды от Кирова) водонапорную башню по проекту Ивана Чарушина<sup>5</sup>, чтобы переделать ее в музей. Кондитер Станислав Якубовский и его особняк, архитектор Чарушин и башня по его проекту — дядя Гриша и его автомойка странным образом теперь тоже вписываются в этот ряд. Впрочем, рейв-культура неразрывно связана с переосмыслением пространств — причем практически с момента своего появления в 1980-е, когда танцующая британская публика нахлынула в бывшие производственные помещения. В Кирове подобную низовую ревитализацию города можно наблюдать прямо сейчас.

При этом, по мнению Павла Мятного, выходца из панк-хардкор-тусовки, который известен за пределами Кирова сразу по нескольким проектам и часто готовит еду для гостей «Мойки», именно местный ландшафт стал определяющим для вечеринок и вызывает чувство безопасности. «“Мойка” находится на склоне под девяносто градусов — это практически вертикальная точка на карте. Если бы Киров патрулировали условные роботы-полицейские, то они, проведя анализ карты, решили бы, что в этой точке ничего и быть не может, — объясняет он. — Это как спрятанная в джунглях под сеткой военная техника — в какой-то мере вьетнамские подземелья. Прагматичному полицейскому уму сложно поверить, что там вообще что-то может быть. Место определяет очень многое — оно посылает те вибрации, в которых люди чувствуют себя спокойно и к которым хотят вернуться — к коллективному, а не индивидуальному чувству. Здесь работают инстинкты — они нам не врут, хотя их и сложно проанализировать»<sup>6</sup>.

Но вечеринки, которые проводятся на открытом воздухе, накладывают и свои ограничения — прежде всего короткий сезон.

«Зима, конечно, сама по себе проблема, а еще более серьезная проблема — это отсутствие здесь нормального отопления, — говорит Кикин. — Так что мы находимся в жестких

ограничениях и по времени, и по возможности привезти артистов».

На вопрос о том, почему больше чем за десяток лет выходцы из Freak Out так и не закрепились ни за каким заведением или собственным местом, Кикин отвечает: «Клуб — это просто не наша модель. В этом году мы уже становимся даже слишком популярными, начинает тянуться публика, которая нам не очень нужна. Сейчас они просто растворяются в общей массе, но и у этого есть предел. А как работать клубу, когда мы делаем две вечеринки в месяц? Только за счет увеличения количества посетителей. Здесь очень много классных ребят, но с точки зрения рынка их недостаточно для постоянного поддержания классного места. Так что мы просто живем на автомойке, периодически зовем гостей к себе домой, и они танцуют».

## **Культурный обмен**

За короткое кировское лето отметить на автомойке успевают, например, подписант английского лейбла Kniteforce Александр Кстенин (Ant To Be) с брейкбит- и джангл-подборками — его вкусы сформировались еще в игровых залах Кирова 1990-х и клубе «Победа», а сейчас вновь стали актуальными. Или местный IDM-продюсер Рома Цепелев (Illuminated Faces) — с эклектичными, но всегда драматургически выверенными сетами, которые наследуют глубокой театральной традиции города. В Кирове в разное время работали будущий худрук «Театра.ДОС» Михаил Угаров, будущий режиссер БДТ Борис Павлович; периодически работает композитором в разных театрах России и сам Illuminated Faces. Играет на «Мойке» и множество других местных продюсеров и диджеев — стиль каждого легко отличим. «Ты можешь не выделить в миксе ни одного трека, но вспомнишь потом, что всю ночь качало, — рассказывает Кикин о своей музыкальной политике. — Каждую неделю молодые диджеи пишут и просят поиграть, но редко находится кто-то подходящий — люди режут музыку

из пабликов, но в ней не хватает соли, узнаваемости, слушаешь микс и не понимаешь, кто за ним стоит».

Тем не менее Кикина беспокоит концентрация лишь на локальной музыкальной культуре. По его словам, в условиях ограниченной культурной жизни в городе куда важнее «привозные» артисты: «Не хватает внешней культурной подпитки — мы варимся в собственном соку. Для меня это губительно — мне обязательно нужно куда-то выезжать, видеть какие-то фестивали, иностранных артистов. В последние два года из-за того, что ничего подобного не случается, у меня пропал даже интерес к музыке — сейчас я в основном занимаюсь организационными вопросами. В Питере я чувствовал, как у меня постоянно меняется восприятие — звука, цвета... Потому что есть культурная среда вокруг, есть привозы — культурный обмен не заканчивается на Ant To Be , Illuminated Faces и Джекиче. Каждую неделю ты слышишь нового артиста, и естественно, тебя это обогащает. Здесь, бывает, я выхожу и не знаю, куда идти, чтобы просто познакомиться с новыми людьми. Сейчас на вечеринках мы стараемся не играть — в основном играют приезжие, потому что больше всего нам нужен обмен».

Обмен зачастую оказывается действительно обоюдным, когда привезенный артист не только вдохновляет локальную сцену, но и вдохновляется сам. Так, один из известнейших за рубежом российских хаус-диджеев Lay Far под впечатлением от выступления на «Мойке» выпустил трек Mojka in Space и клип, смонтированный из записей с мероприятия. Этот трек — с частыми сменами настроения и внезапными взбивками, выпускающий на передний план то расслабленные джазовые сэмплы и шум толпы, то собранные и упругие, как бы подпрыгивающие, синтезаторы — стал своеобразным гимном вечеринок на «Мойке».

Но культурного обмена и личного обновления ищут не только артисты, оказавшиеся на «Мойке».

## Праздник обновлений

«Сижу в кафе, подбегает незнакомый парень и говорит: «Спасибо. Я долго сидел кислый, никак не мог собраться, к вам сходил и уже неделю хожу заряженный». Это как съездить на большой классный фестиваль. Когда я возвращаюсь с «Сигнала»<sup>7</sup>, то заряда хватает на полгода. В Кирове вечеринка тебя, может быть, на месяц зарядит, если ты ее правильно употребил», — рассказывает Кикин.

Существует теория о сходстве современных рейвов и средневекового карнавала, который, по Михаилу Бахтину, представляет собой «праздник обновлений». Эти идеи часто транслируют как в тематических видеоблогах<sup>8</sup>, так и в академических исследованиях<sup>9</sup>. Тем не менее поражает, насколько совпадают — совершенно непреднамеренным образом и вплоть до лексики — рассказы организаторов «Мойки» и введение Бахтина к книге о Рабле и народной культуре Средневековья. Вот, к примеру, как Кикин описывает публику «Мойки», политику фейсконтроля и связанную с этим атмосферу: «У нас собираются люди всех возрастов, субкультур и слоев общества — полная солянка. Оказываешься на “Мойке”, и ты не в Кирове — ты вообще непонятно где. Московские ребята говорят: “Да это же Берлин, мы такое в Берлине видели”. Но главное при этом — дух свободы и уровень расслабленности. Это не связано с наркотиками, все в основном пьют, при этом все равно чувствуют себя хорошо. Не ждем мы только агрессивных и предвзятых, а в одежде лишь парой слов задаем вектор для самовыражения: дресс-код — спецодежда. И это все равно создает атмосферу, маленький карнавал. Во всем остальном — делайте что хотите, хоть приходите со своими кальянами».

Бахтин говорит о карнавале в похожем ключе — как о второй жизни людей в пространстве «всеобщности, свободы, равенства и изобилия», а также как о «временной отмене всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов»<sup>10</sup>.

По Бахтину, именно такое нарушение любой иерархичности и освобождение от норм отличает карнавал от официальных праздников и как бы перерождает человека, устраняет социальную отчужденность. Карнавальное мироощущение — это переживание «подлинной человечности отношений». Подобным переживанием делится Соня Демина: «Можно жить и думать, что все люди, которые от тебя как-то отличаются, против тебя, но когда ты долго тусуешься с самыми разными людьми, тебя самого это в каком-то смысле делает другим человеком. И потом ты идешь по жизни с этой позицией — окружающие все-таки дружелюбны. Что для меня сильно отличает Киров от, допустим, Москвы — это безусловная поддержка от абсолютно незнакомых людей. На “Мойке” ты можешь подойти к любому человеку и просто поговорить. Что происходит под утро? Подсаживаются разные люди и начинают рассказывать, что они делали, кого видели, как у них дела, как им музыка. И к концу ты уже знаешь лица всех, кто здесь остался, хотя можешь не помнить имен».

Важным в концепции карнавала Бахтина также является отсутствие разделения на исполнителей и зрителей: «Карнавал не созерцают — в нем живут, и живут все»<sup>11</sup>. Рейв-культура тоже когда-то оспаривала представление о музыканте как о кумире, на которого направлены взгляды толпы. Хотя анонимность многих первых рейв-революционеров в какой-то момент обернулась появлением коммерчески успешных и массово востребованных суперзвезд электронной танцевальной музыки, в самой ее природе все еще заложен огромный социальный заряд — и рейв в такой же мере выступающие артисты, в какой и публика, пришедшая на мероприятие. По Бахтину, любая рампа между ними разрушила бы карнавал.

## **Ризоматическое сообщество**

«Те, кто танцует, танцуют здесь охотно и сразу — буквально с первого диджея, пара треков — и уже готовы. Но множество людей всю вечеринку остаются внизу, разговаривают, ходят,

улыбаются, и их все устраивает, музыка просто играет фоном, как какой-то эмбиент», — говорит Джекич.

Так рейв в Кирове зачастую превращается в площадку для общения, а путь до танцпола становится сюрреалистичным, извилистым, а порой и вовсе невозможным. Об этом говорит Павел Мятный: «Когда там нет людей — ты за одну минуту все обходишь, но стоит начаться вечеринке, и ты будто попадаешь в сон: пытаешься дойти до лестницы, идешь и не можешь добраться. Как во сне, тебя все время что-то отвлекает. Практически ни на одной вечеринке я не дошел до танцпола — и у многих так. Это общение, которое тебя полностью забирает».

Как уже не раз отмечалось, на «Мойке» собираются совершенно разные люди — от представителей молодых арт-сообществ до ветеранов хардкор-движения, от редакторов деловых изданий до общественных активистов и молодых рэперов — или, как говорит Мятный, «от одноглазых скинов до театральных работников». Неоднородность сообщества можно заметить даже на самом примере интервьюируемых — но как это сообщество описать? С одной стороны, это пример горизонтального сообщества, на которые часто опираются урбанисты. С другой, во многом из-за постоянной миграции в Москву или Санкт-Петербург, — это нечто очень текучее. О последствиях этой миграции для местных сообществ и сообщества вокруг «Мойки» Кикин говорит: «Никакие комьюнити здесь долго не живут — все быстро разваливаются, потому что люди разъезжаются. Но ротация происходит — кто-то и возвращается. Сейчас, наверное, четверть людей на наших вечеринках — это те, кто вернулся из столицы на лето. При этом тех, кто вообще что-то знает о Freak Out или обо мне, сейчас крайне мало. Конечно, есть какой-то костяк, который следит за тем, что мы персонально делаем, но большая часть нынешней аудитории эту историю не застала».

Все вбирающее и все бесконечно распускающее — в выставочные пространства, общественные инициативы или музыкальные группы — сообщество «Мойки» напоминает сеть с плавающим центром, грибницу. Или, если искать более точное

определение, ризому — структуру, описанную Делезом и Гваттари<sup>12</sup>, в качестве противопоставления иерархическим, древовидным структурам, свойственным западной культуре. В отличие от того, как это последовательно происходит в иерархиях, «любая точка ризомы может и должна быть присоединена к любой другой ее точке» — так протекает смешение различных идентичностей на «Мойке». Но ризоматичность подразумевает и невосприимчивость к любым разрывам связей: ризома после разрыва «возобновляется, следуя той или иной своей линии, а также следуя другим линиям».

«Мойка» с этой точки зрения оказывается своеобразным плато ризомы — не зафиксированной древовидной институцией с единым стволом (вроде техно-клуба), который может обрубить кризис или смена конъюнктуры, но еще одной «линией ускользания» — к множеству других плато, новых комьюнити, мест для переосмысления, музыкальных проектов или песен. Вокалист переехавшей в Петербург постпанк-группы «Черная речка» Игорь Рысев рассказывает о том влиянии, которое на них оказали вечеринки, проходившие в Кирове несколько лет назад: «Я не имел прямого отношения к вечеринкам или их организации, но басист и барабанщик были связаны с ними непосредственно. Когда мы начали вместе играть, все, что происходило на вечеринках, стало мне ближе, превратилось в часть истории группы и не могло не найти отражения в творчестве. Песня “Река” долго оставалась без текста, совершенно не мог понять, о чем петь. И как-то летом мы оказались на мероприятии RIIIVERAVE у реки, которое делали наши хорошие друзья из Freak Out. И так там было классно: мы прятались от дождя в какой-то теплице, пили, купались, танцевали так, что под конец уже не могли стоять на ногах. Одним словом — все было просто охренительно. И вот спустя пару дней я оказался на заседании кировской городской Думы (на тот момент я еще работал на одной местной радиостанции), и там было так невыносимо скучно и нудно,

и все меня бесило, что я мысленно вернулся в ту ночь и вместо того, чтобы следить за этим идиотским заседанием, начал набрасывать текст: “Прошу, возьми меня за руку, я уведу тебя за реку, где нам останется только танцевать”»<sup>13</sup>.

Если продолжать рассматривать «Мойку» как плато ризомы, то возникают сопутствующие сложности — этот феномен практически невозможно ухватить, потому что прямо сейчас он превращается во что-то совершенно иное. Делез и Гваттари для объяснения плато приводят метафору «маленьких муравьев, покидающих одно плато, чтобы завоевать другое». Эта метафора верна и для всех предшествовавших «Мойке» диджейских сообществ — применима она и к кировской музыкальной сцене в целом. Делезианская номадология<sup>14</sup> с ее призывом к спонтанной самоорганизации и отказу от какого-либо укоренения оказывается здесь наиболее подходящей программой действия.

Я вновь задаю вопрос о том, почему больше чем за десять лет выходцы из Freak Out так и не закрепились ни за каким заведением или собственным местом. Джекич отвечает вполне в духе номада: «Очень много мест, в которых мы играли, просто закрылось. Да и никакой бизнес-модели у нас никогда не было. Всегда рукой махали — как пройдет, так и пройдет... И ты никогда не знаешь, что с тобой будет в следующем году или даже завтра. Захочешь ли ты здесь остаться. Я здесь живу, но постоянно нахожусь в этом состоянии неопределенности... Смысл вечеринок для меня? Выживание (*смеется*). Я просто привык так».

Лев Шушаричев

---

# ИГРА В МАРГИНАЛЬНОСТЬ: УРАЛЬСКИЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ АНДЕРГРАУНД

---

## Об авторе

Родился в 1995 году в Заречном. Искусствовед, аспирант кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета, сфера научных интересов – синтез музыки и живописи в абстрактном искусстве начала XX века. Куратор выставочных проектов Центра современной культуры УрФУ (2015–2018), галереи «Синара Арт» (2018–2021). Сокуратор исследовательского проекта 4-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства «Человек на заводе», куратор специального проекта 6-й Уральской индустриальной биеннале «Обнять и плакать». Автор текстов о современном искусстве для региональных и федеральных изданий. В настоящее время работает в Уральском филиале ГМИИ им. А. С. Пушкина в Екатеринбурге.



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsJjePik-k68qfNQ3x8\\_GD2JEDYa](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsJjePik-k68qfNQ3x8_GD2JEDYa)

В Екатеринбурге играют и делают разную музыку — от академической до популярной и экспериментальной. Росту стилистического разнообразия способствует развитие

инфраструктуры музыкальной среды. Появившийся в 2015 году фестиваль Ural Music Night поднял профессиональный уровень местных музыкантов и менеджеров, сформировав сетку дочерних образовательных проектов<sup>1</sup>. Это дало ощутимый толчок развитию уральской музыкальной индустрии, стимулировав интерес слушателей к авторскому материалу. В том же 2015 году запустился блог об уральских музыкантах Husky Tunes, который развился до независимого лейбла и медиапроекта. Husky Tunes регулярно проводит концерты, создает дайджесты и подкасты из локальных новинок, делая видимым творчество начинающих местных музыкантов.

Со времен Свердловского рок-клуба на Урале востребован рок и его различные вариации. В новом тысячелетии поддержанию тона локальной рок-сцены способствовал фестиваль «Старый Новый Рок», проходивший с 2000 по 2020 год. Он не только привозил зарубежных и российских хедлайнеров, но и стал для многих молодых групп стартовой площадкой. Уральские звезды русского рока (Вячеслав Бутусов, «ЧайФ», братья Самойловы), начинавшие еще в 1980-е, и его герои, появившиеся в новом веке («Сансара» и «Курара»), сохраняют свою связь с Екатеринбургом: их новые альбомы и клипы стабильно становятся событиями городской жизни.

В каталоге екатеринбургских музыкантов, составленном Husky Tunes<sup>2</sup>, десятки названий и имен, помеченных разными жанровыми тегами: от восьмибитной электроники до витч-хауса. В таком насыщенном и эклектичном музыкальном контексте существуют три группы, о которых пойдет речь в этой статье: они выделяются среди прочих уральских музыкантов, и в разговоре о них проблема жанрового определения встает наиболее остро. Многоликий музыкальный проект Vitamin Youth возник в 2012 году в Нижнем Тагиле, а затем переродился в Екатеринбурге, опробовав множество стилистик, но сохранив роковые корни. Вторая группа — это VIA Avtozagar, которые описывают будни клубных тусовщиков в намеренно

примитивных текстах, положенных на минусовки хитов евродэнса и синти-попа. Третий проект — образованный в 2020 году DAS MAN Gazmanova — объединил техно-ритмы и метамодернистские тексты.

Эти три коллектива, появившиеся в 2010-е, играют стилистически разную музыку, но схожи концептуально. Каждый из них скорее арт-проект: они сопровождают свои появления перформансами и выстраивают вокруг себя ироничный миф. Эти группы возникли в интеллектуальной среде Екатеринбурга (их участники — философы, филологи, инженеры и т. д.) сразу как андерграундные явления — с провокационными текстами и экспериментальным звучанием. Я предлагаю рассмотреть их вместе, объединив под жанровым тегом «уральский интеллектуальный андерграунд».

## **Возможность андерграунда**

Что такое музыкальный андерграунд в 2021 году? Дать определение этому понятию сложно, даже прибегая к опыту прошлого: бывшие критерии не работают. Андерграунд — это контркультура? Так было в советское время, но сегодня мы не можем говорить о гегемонии некоей официальной культуры и существовании альтернативных ей подпольных течений. Все изменил интернет как пространство свободы и мгновенного обмена информацией. Культурный мейнстрим стал столь широк и всеяден, что не совсем ясно, как от него отстроиться. Рок прошел путь от музыки молодежного бунта до респектабельных концертных площадок за пару десятилетий, с рэпом тот же процесс осуществился гораздо быстрее. С каждым годом скорость апроприации массовой культурой самых радикальных идей из андерграунда лишь возрастает.

Андерграунд как некий кустарный продукт, который делается при минимуме вложенных в производство средств? Уровень развития современных музыкальных технологий и их доступность позволяют в домашних условиях делать аудио- и видеоконтент профессионального качества. Поэтому

современные представители андерграунда, в том числе группы, о которых идет речь в этой статье, скорее играют в самодельность.

Андерграунд — это нечто заведомо табуированное для большой аудитории? Да, безусловно, это пространство большей творческой свободы. Однако границы дозволенного весьма размыты: например, еще 20 лет назад нельзя было представить нецензурную лексику в песнях, которые метят в хит-парады, а сейчас в русском рэпе это вполне обыденная практика.

Андерграунд — это нечто «странное» и «сложное»? Да, возможно, это формы творчества, которые требуют дополнительного усилия для восприятия. Тем самым причастные к этой культуре отсекают «случайных» зрителей и слушателей: важно быть не для всех. Создавать и слушать такую музыку значит быть сопричастным чему-то исключительному и особенному. Как только уникальный продукт становится достоянием масс, пропадает магия. Перед авторами встает выбор: продолжать получившую одобрение линию, тем самым становясь частью мейнстрима, либо изменить себя и найти новую альтернативную позицию.

Звучит парадоксально, но возможно, главной опознавательной чертой современного андерграунда становится его принципиальная неопределимость. Андерграундом сейчас можно назвать творческие практики, которые невозможно четко категоризировать.

Группы, о которых идет речь в этой статье, принадлежат новому поколению уральского андерграунда и осознают сложность своей позиции. Они заигрывают с образами и клише массовой культуры, преобразуя их и отстраиваясь от них; смешивают жанры, стили и формы; балансируют между горячей любовью в узких кругах и полным неприятием или безвестностью в широких. Они примыкают к сфере современного искусства и в то же время расшатывают ее и критикуют изнутри. В метамодернистском духе они пытаются усидеть на двух стульях: серьезно относятся к тому, что делают,

и одновременно превращают все в бесконечный стеб и постиронию.

В термине «уральский интеллектуальный андерграунд» важны все три составляющие. Уральский — это не только географическая привязка, а сущностная характеристика. Связь с местом напрямую отражается в текстах песен исследуемых групп — прежде всего у Vitamin Youth и у VIA Avtozagar. Часто в их текстах можно встретить местные топонимы, локальные мемы и регионализмы. DAS MAN Gazmanova более универсальны, но и они не скрывают екатеринбургского происхождения. Творчество этих групп отражает разные стереотипы об уральском менталитете, обыгрывая депрессивные состояния, которое часто приписывают уральцам из-за длинной зимы и серых индустриальных ландшафтов, а также свободолюбие и тягу к вольнице, которую исторически связывают с особым положением заводских городов<sup>3</sup>. Часто всплывает в треках групп тема труда и работы, важная для Урала и укорененная в традиции старообрядцев, расселившихся на Урале в XVIII веке<sup>4</sup>. Философ, профессор Уральского университета Татьяна Круглова определяет характер уральского искусства в целом как «антигламур»: по ее мнению, «в мире гениальных уральских деятелей торжествует тоска, неукорененность, беспокойство»<sup>5</sup>. Это описание вполне подходит песням современных уральских музыкантов, причем не только трех вышеуказанных групп.

Можно назвать уральский андерграунд интеллектуальным, потому что участники групп вышли из университетской среды. И дело не только в том, что в песнях периодически используются научные термины и философские концепты. В целом содержание и форма их творчества адресованы интеллигентной публике, уставшей от классической выразительности.

В отличие от советского периода, принадлежность к андерграунду сегодня — осознанный выбор музыкантов, «подполье», которое его участники выстраивают себе сами. У

андерграунда появилась своя инфраструктура. Клубная культура Екатеринбурга постоянно развивается. Сегодня в столице Урала действуют как большие концертные площадки вроде TeleClub и «Фабрики», так и более компактные залы, рассчитанные на некоммерческую музыку, вроде бара Syndrome и возникшего в 2020-м именно как андерграундная площадка клуба «КУБ». Помимо крупных музыкальных фестивалей (Ural Music Night, «Вилы», Emergenza Festival Ural, Ural Weekend) возникают самоорганизованные проекты на стыке различных искусств. Например, заметным событием последних двух лет стал фестиваль «Маргинальная ночь», прошедший в разных заброшенных пространствах города. Он объединил художников, перформеров, акционистов и экспериментальных музыкантов, в том числе и героев этой статьи. Площадками для выступления деятелей уральского интеллектуального авангарда часто становятся екатеринбургские институции, занимающиеся современным искусством: Уральский филиал ГМИИ им. Пушкина (бывший Центр современного искусства), Уральская индустриальная биеннале, галерея «Синара Арт».

## **Дети старика Букашкина: корни уральского интеллектуального андерграунда**

Анализируемые проекты возникли не на пустом месте: у них были предшественники в местной культурной жизни 1980–1990-х. Современный уральский интеллектуальный андерграунд можно считать наследниками идей старика Букашкина и созданного им общества «Картинник».

Старик Букашкин — знаковый персонаж неформальной культуры Свердловска-Екатеринбурга 1980–1990-х — был придуман инженером-энергетиком Евгением Малахиным, самобытным художником, использовавшим эстетику народного и наивного искусства. Букашкин и его соратники из свободного общества «Картинник» исполняли свои песни в перерывах между выступлениями «настоящих» музыкантов Свердловского рок-клуба или на улицах (в 1988–1991-м они совершили турне

по городам СССР)<sup>6</sup>. Выступления «Картинника» его участники описывали как «панк-рок-скоморох-шоу». Важно было не качество исполняемого материала (в группе практически никто не умел петь и играть), а акт публичной коммуникации и коллективного действия. Ярмарочный характер перформансов и кажущаяся простота музыки и слов способствовали тому, чтобы зрители пели и танцевали вместе с выступающими<sup>7</sup>. Балалайки, гитары и самодельные ударные из канализационных труб создавали плотную, какофоническую музыкальную ткань, на которую накладывалась простая и запоминающаяся мелодия, обрастающая всхлипами, вскриками или хохотом.

Но простота этих песенок была обманчивой. Используя метод двойного кодирования<sup>8</sup>, старик Букашкин выстраивал максимально широкую коммуникацию, которая обращалась и к представителям художественного сообщества, и к непосвященным зрителям-слушателям. Начав как неофутуристский поэт и фотограф, Евгений Малахин придумал образ дворника Букашкина, чтобы подать свои авангардные эксперименты в обертке наивного искусства. В песенках старика Букашкина переосмыслены фольклорные жанры. Тоскливый, но одновременно гипнотически зажигающий плач в «Любаше»:

*Все, что угодно, смиренно приму,  
Я повторяю моление о чаше,  
Как рыцарь без страха, и вот почему:  
Танцуй на прощание со мною, Любаша.*

Моралистский эпос в «Мифе о добром и злом»:

*Однажды злой убил доброго,  
Но его все забыли,  
А доброго помнят до сих пор.*

Народная стилистика использована как оболочка для критического, абсурдистского или формалистского высказывания. Например, ироническая антиалкогольная пропаганда в форме, близкой частушке:

*Если ты мужик, что надо,  
Ты не пей, не пей — не надо.*

Или опус, напоминающий одновременно детскую поучительную песню и опыты футуристов и дадаистов:

*Наша речь состоит из фраз,  
А слова — будто гоголь-моголь.  
<...> Из букв состоят слова,  
А буквы не состоят,  
А просто бу-бу и ква-ква,  
А просто стоят и лежат.*

Свои стихи старик Букашкин транслировал в разных формах: исполнял их как песни, записывал на так называемых морально-шинковательных досочках, которые раздаривались в конце выступления (моральная — потому что в ней есть этический посыл, шинковательная — потому что это была разделочная доска), изображал их на стенах домов как первый местный стрит-арт. Все это укладывалось в логику максимального вовлечения аудитории и распространения своих мыслей и идей.

В «Картиннике» псевдоним был не только у его главы — Малахина, но и у других участников общества. «Маскарадность» и использование alter ego отличают и современные группы уральского интеллектуального андерграунда. Каждая из них выстраивает вокруг себя миф и примеряет маски. Наиболее ярко это проявляется в образах Люськи Фитилек и DJ E-shkin, которые придумали себе участники дуэта VIA Avtozagar. Псевдонимы в данном случае — оммаж культуре шансона, пародия на которую лежит в основе концепции группы. Кроме того, персонажи дают группам освобождение от социальных условностей и возможность производить любые, даже самые странные художественные акты.

Творчество старика Букашкина и общества «Картинник» для героев этой статьи не просто исторический пример, но и актуальный материал, к которому они обращаются. Напрямую это делают Vitamin Youth, посвятившие Букашкину несколько

своих перформансов: «Последние песнопения деревьев» (2019), «Циклы и песни» (2021). И это вполне закономерно, ведь Vitamin Youth точно так же используют разные жанры, для них важна поэтическая основа, а их концерты представляют собой коллективное перформативное действие. Есть некоторые пересечения и в музыкальном материале: VY тоже близко квазинародное звучание и эстетика самодеятельности.

Другой важный пример соединения музыкальных и художественных практик, появившийся на Урале в конце 1980-х, — это «Новый художественный ансамбль» (НХА), основанный Львом Гутовским и Александром Соха в 1987 году в Челябинске. Они декларировали в своем манифесте свободу «от жанровых ограничений, соединяя в своих программах импровизационную, акустическую, электронную, инструментальную музыку, звучание «живого» голоса, видеопроекции, элементы пластического и абсурдистского театра»<sup>9</sup>. Это определение вполне подходит тому, что делают сегодня Vitamin Youth и DAS MAN Gazmanova.

Один из самых известных перформансов Гутовского и НХА «Передвижной оркестр майора Брауна» был восстановлен и вновь показан в 2015 году на площадке Уральского филиала ГЦСИ. Он представляет собой концерт для необычного ансамбля, в котором электрогитары и духовая секция играют вместе с мотобензобаком и циркулярной пилой. НХА шьет лоскутное одеяло из известных мелодий, авторских музыкальных эпизодов и импровизации, соединяя песни The Beatles, музыкальный минимализм, фри-джаз и шумовые эксперименты. Нарочитая цитатность перформанса отражает постмодернистскую парадигму, в которой творец не создает новое, а компилирует<sup>10</sup>. Его форма, как и выступления Букашкина, отсылает к балагану и к ярмарочным действиям.

Руководитель ансамбля Лев Гутовский так описывал их музыку 1980–1990-х: «Это электронные импровизации на жесткой драматургической основе с некоторой склонностью к психическим нарушениям и пограничным состояниям»<sup>11</sup>.

Вообще, стремление анализировать свое творчество и усилить его теоретическим базисом, манифестами тоже симптоматично. Современные представители уральского интеллектуального андерграунда переняли этот подход. DAS MAN Gazmanova так описывает себя в паблице группы: «...это музыка больших нарративов и маленьких членов, всратые высеры и бездна бездарности с припиздью».

Искать корни современного уральского андерграунда можно, конечно, не только в Свердловске или Екатеринбурге — практики столичных «Звуков Му» или «Поп-механики» с их мультидисциплинарным подходом к песням тоже кажутся источниками или как минимум референсами для групп, о которых я говорю. Наиболее близки к ним Vitamin Youth: и по поэтике, и по типу поведения на выступлениях, и по общей творческой стратегии постоянных эстетических трансформаций.

## **Vitamin Youth: многоликые**

История Vitamin Youth (используется также русское название «Витамин Юсь») началась с мистификации. Еще не вышла ни одна песня, но уже появилась статья на «Википедии», которая описывала путь группы, якобы основанной в 1973 году (правда, администрация сервиса эту страницу быстро удалила). Из этой статьи потом родились все описания стилистики группы. В актуальном тексте, представленном в социальных сетях коллектива, 40 лет их существования охарактеризованы так: «В разные периоды стилистика группы варьировалась: хоровая музыка (1976–1979), noise, sound collage (1980–1984), freak rock, outsider music (1985), chamber folk (1985–1987), shoegaze-hop (1988), soundscape/minimal/industrial (1988–1992), outside trip-hop (1993–1995), ujobish-brit-pop (1995), progressive pop (1996–1997), techno / fake house (1997–2000), light ambient (2000–2010), euro-govno-pop (2010–2012), sound collage/ spoken word (2012–2013), art-punk / freak folk (2014–2016), art-punk, progressive folk (2016–2021)»<sup>12</sup>.

Трюк с придуманной историей был необходим, чтобы пропустить этап начинающей группы, сразу ввести себя в контекст большой музыкальной истории. Этот выдуманный путь все же частично совпадает в реальным, который VY прошли с момента фактического основания в 2012 году. Группа, появившаяся как электронный дуэт Руслана Комадея (вокалист, автор текстов и музыки) и Алексея Русских (соло-гитарист), несколько раз меняла звук и стиль. Последние несколько лет с VY выступает Владислав Семенцун; сейчас их можно описать как песенную группу с рок-основой, экспериментирующую с электронным и шумовым звучанием и перформативными выступлениями.

Свобода внутренней творческой организации делает группу многоликой: они могут исполнять и городской романс, и каверы на русские поп-хиты, и абстрактный нойз, и драйвовый рок. Из ориентиров, которые признают сами музыканты, наиболее релевантными оказываются группы The Residents и «Поп-механика» Сергея Курехина<sup>13</sup>. Прежде всего потому, что оба эти коллектива появились скорее как арт-проекты. Творческое кредо Vitamin Youth — создание синтетического художественного поля, которое может поглотить и переработать все, что угодно.

Vitamin Youth вызывают большой отклик у деятелей современного искусства (художников, искусствоведов и кураторов), чем в чисто музыкальной сфере<sup>14</sup>. Аудитория клубов и концертных залов оказывается не готова к необычному поведению музыкантов на сцене. Участники группы говорят<sup>15</sup> о непонимании со стороны рок-сообщества. Тем не менее они пытаются в него встроиться, поскольку редкие перформансы в рамках выставок и выступления на маргинальных площадках ограничивают аудиторию. Участники Vitamin Youth отмечают, что им не удастся сформировать постоянный круг слушателей — отчасти это связано со спорадическим выходом альбомов и случайным графиком выступлений. Группа раз за разом набирает аудиторию заново, обзаводясь фанатами на сезон,

которые потом пропадают. По словам музыкантов, это преимущественно представители богемы в возрасте 20–30 лет.

Если не брать в расчет шумовые и инструментальные опыты, в творчестве VY первостепенную роль играет слово. Сказывается то, что фронтмены группы Руслан Комадей и Владислав Семенцул также позиционируют себя как поэты. При этом тексты группы возникают вместе с ритмическим или мелодическим рисунком: автор идеи песни предлагает форму, которая шлифуется всеми участниками группы. Песни-мутанты Vitamin Youth сшиты из разных лоскутов — иногда нарочито грубо, что заметно по резким вставным фрагментам и инструментальным проигрышам. Группа устроена по системе прямой творческой демократии: каждый может предлагать идеи, тексты и музыку, а споры разрешаются с помощью голосования.

Vitamin Youth активно используют импровизацию во время репетиций<sup>16</sup>. При этом на концертах группа намеренно создает ощущение экспромта и непредсказуемого самовыражения. Однако за кажущимся хаосом всегда скрывается структура, формируемая на репетициях. В процессе концерта музыканты могут переодеваться в костюмы — от бардовских свитеров до белых рубищ, напоминающие то ли греческие тоги, то ли смирительные рубашки. В зависимости от художественных задач участники Vitamin Youth могут использовать разные пластические средства выражения: танцы, дерганье, ужимки, прыжки и т. п. Музыканты используют на сцене не только инструменты, но и предметы мебели, части костюмов и объекты, связанные с тематикой концерта, а также активно взаимодействуют со зрителями.

В эклектичном музыкальном материале Vitamin Youth можно выявить несколько основных типов треков. Песни в рок-стилистике обычно строятся на энергичной ритмической основе, которая формируется бас-гитарой и ударными. К ней добавляется мелодия, дополнительные инструменты и звуки, которые могут вступать в причудливые взаимоотношения,

перекрывая друг друга. Вокал максимально нестарательный и может быть любым: тягучим, речитативным, порой неприятно визгливым, прерываться на полуслове, подхватывать его через несколько тактов. В песнях Vitamin Youth не стоит искать приятных мелодий и запоминающихся припевов, все может нарушиться и сбиться в любой момент. Даже ритмическая группа, которая вроде бы задает драйв, так и норовит сбиться с темпа: неожиданно начать свинговать или куда-то заторопиться. В такой стилистике сделан альбом «Флюиды», записанный в 2015 году.

Другой любимый жанр Vitamin Youth — современный городской романс, интерес к которому в группу принес Владислав Семенцул. Как правило, он начинается с монотонного вокала и минималистичного музыкального ряда — гитарных переборов, ненавязчивого фортепиано и иногда появляющегося аккордеона, которые резко сменяются насыщенными звуками эпизодами. Лирический герой таких романсов — человек в расстроенных чувствах, который иногда ударяется в безумное веселье. Вновь вспомним старика Букашкина — в текстах Vitamin Youth действительно много с ним схожего: аллитерация и саунд-поэзия — вскрики, междометия и слоги как самостоятельные выразительные частицы. Однако Букашкин и «Картинник» никогда не использовали нецензурную лексику, которая является частью эстетики VY. «Завтра не будет ни хуя, ни тебя, ни меня — эй, люди» — таким плачем-кличем начинается «Свердловский забытый романс». Этот распев сохраняется всю песню на фоне бубнящего речитатива.

Шумовая электронная музыка — отдельное направление в деятельности Vitamin Youth. Как правило, в такого рода композиции разрабатывается один минималистичный мотив. При этом атмосфера слегка пугающая: тональность обычно минорная, используемые звуковые кластеры могут быть неприятными и тревожными. Таков альбом Noise Has Settled Down, вышедший в 2021-м. В альбоме «Голос свердловских улиц» (2015) электронный нойз и эмбиент соединяются

с поэзией. На многослойные звуковые фактуры VY накладывают мелодекламацию стихотворений.

Отдельно надо отметить прочную связь группы с Уралом. Малая родина является полноправным героем песен, что проявляется и в текстах, и в названиях композиций : «Истории забытого Урала», «Уральская тоска», «Я Свердловск», «Сказ об уральском рабочем». Группа занимается эстетизацией жизни в индустриальном городе и осознанной рефлексией порождаемой ею тоски, кажется, даже упиваясь этим. Впрочем, эти терзания не вполне серьезны — за каждым депрессивным эпизодом следует веселый и активный, «ярмарочный».

Vitamin Youth балансирует между серьезностью и иронией, депрессией и весельем, профессионализмом и самодеятельностью, массовой аудиторией и арт-сообществом. Именно эта текучая подвижность заставляет с интересом следить за каждым новым шагом группы, которой удивительным образом удается сохранять стилистическую цельность, все время трансформируясь.

## **VIA Avtozagar: воровство как прием**

VIA Avtozagar представляет себя как «первый живой танцевальный автотюн-проект на Урале, кибершансон-секстет». Замысловатое описание коллектива — возможно, следствие того, что он родился в недрах философского факультета Уральского государственного университета. Основные действующие лица коллектива Людмила Шегал и Илья Гринберг — дипломированные философы. По словам музыкантов, группа была создана в 2014 году после серии кухонных разговоров о том, куда катится страна и что у ее жителей со вкусом, если самая популярная музыка в России — это шансон. Из шутки о том, что в новой реальности нужен кибершансон, появился полноценный музыкальный проект.

Блатные корни шансона вдохновили создателей VIA Avtozagar на два основных творческих принципа группы: «воровство» музыки и самодеятельность. Шегал и Гринберг

не умеют петь и играть на инструментах, поэтому группа использует инструментальные версии известных композиций и добавляет к ним вокал, обработанный автотюном. Придуманые участниками псевдонимы — это тоже пародия на имена звезд шансона: Люська Фитилек (как Катя Огонек) и DJ E-shkin a.k.a. ЭмСиСкрепы. Впрочем, к своей игре они подходят серьезно. VIA Avtozagar присваивают, цитируют и в духе [pobrow](#)<sup>17</sup> размывают границы между плохим и хорошим вкусом, «высокой» и «низкой» культурой, их тексты наполнены локальными мемами, в постироничном духе они шутят о серьезном и наоборот.

Благодаря музыкальной вторичности группы ее слушатели через мемные треки VIA Avtozagar знакомятся с классикой поп-электроники 1980–1990-х: New Order, 808 State, Aqua, Haddaway, Vacuum и так далее. От оригинальной песни ничего не остается, кроме многократного повторенного узнаваемого фрагмента, вдобавок появляются дополнительные звуковые эффекты. Между куплетами, которые обычно поет Шегал, возникает полумимовизиционный речитатив Гринберга. Музыканты активно используют автотюн и в записи, и в живых выступлениях, акцентируя его как прием киберэстетики. В записях это дополняется намеренно дурацкими звуковыми эффектами, которые накладываются на голос, как будто звукорежиссеру первый раз дали в руки эквалайзер.

Песни VIA Avtozagar начинаются с текста, к которому подбирается подходящая минусовка<sup>18</sup>. Написанные просторечным языком с использованием сленга и мата, эти тексты адресованы стремительно взрослеющим людям, родившимся в начале 1990-х, студентам и выпускникам вузов, с открытым взглядом на мир, скептически настроенным к власти и к консервативным ценностям. В треках VIA Avtozagar описываются бытовые ситуации из мира молодых екатеринбуржцев. Например, песня «Шаурма-Мизантроп» описывает типичный вечер пятницы тусовщика в Екатеринбурге 2010-х:

*«Свобода», «Ньюбар», «Мизантроп», «Бургер Кинг»,  
Шаурма, «Мизантроп»,  
Ты все так же один,  
Потому что ты больной кретин.*

А песня «Приемка в ПВ», неглубоко погружая слушателя в историю екатеринбургской культурной среды, рассказывает о знаковом заведении «Посторонним В», просуществовавшем с 1998-го по 2010-й,<sup>19</sup> и полицейских облавах, которые там регулярно происходили.

В определенной степени VIA Avtozagar — ностальгический проект, который не только рассказывает о клубной культуре 2000-х, но и пытается частично воссоздать ее атмосферу. Впрочем, группа не ограничивает себя в темах. У VIA Avtozagar есть и политические песни. Например, песня «Кибер-казак» иронизирует над активной борьбой нового казачества за нравственность не только на улицах города, но и в интернете:

*Кибер-дружище из кибер-дружины,  
Кибер-казак — настоящий мужчина,  
Ты и меня в соцсетях зафолловь,  
Я подарю тебе кибер-любовь.*

Для VIA Avtozagar важна визуальная составляющая проекта: кислотные костюмы участников, подобранные в секонд-хендах, дизайн обложек, будто сверстанных неумелым школьником в Paint или Word, и оформление сцены, в котором бережно выдерживается эстетика трешового провинциального рейва. Образы и среда, в которые себя погружают участники группы, — по сути один большой психотерапевтический сеанс: дать себе возможность побыть не тем, кто ты есть в повседневной жизни, вытворяя разнообразную дичь. Прежде всего за дичь на сцене отвечает DJ E-shkin, одетый в неизменный желтый комбинезон, который он периодически снимает прямо во время выступлений. Он носится по сцене и перед ней, вступает в контакт с публикой, выкрикивает случайные фразы и подпевает в тех местах, где ему заблагорассудится. В это время

Люська в кислотных колготках старательно не попадает в ноты со сцены.

В 2021 году группа приостановила свою деятельность, потому что они ощущают, что их желание высказываться на острые темы небезопасно в текущей ситуации. По словам Людмилы Шегал, песни, которые рождаются последние годы, очень политизированы, и ей страшно их показывать их в публичном поле<sup>20</sup>. Другая причина кризиса группы — изначально выбранная форма стала приедаться и участникам, и слушателям. Начался поиск новых путей развития коллектива.

### **DAS MAN Gazmanova: техно-экзистенциализм**

Самая молодая группа из описываемых в этой статье возникла в 2020-м, но уже за год стала заметным явлением. DAS MAN Gazmanova — дуэт Семы Комлева и Руслана Комадея, который предстает здесь в другом амплуа, чем в Vitamin Youth. Как и у других групп, у них есть эффектное самоопределение: «DAS MAN Gazmanova — это техно-философский проект, инспирированный Хайдеггером и прямой бочкой, зовом бытия и всевозможными музыкальными клише от постпанка до прототрэпа»<sup>21</sup>. Как и VIA Avtozagar, они выбрали четкую музыкальную стилистику, но заняли другую нишу — техно и постпанка. Все началось с вопроса, которым задались основатели группы: почему в техно не поднимаются социально-политические и философские темы? Обсуждая это упущение, Комлев и Комадей увидели афишу концерта Олега Газманова «Отменим понедельник» и решили присовокупить его фамилию к названию новообразованной группы.

В основе песен DAS MAN Gazmanova — переживания богемно-маргинального лирического героя. Персонаж, который хочет найти признание в тусовке, описывает несостоятельность своих попыток. Он испытывает сильную усталость от культуры и демонстрирует ее никчемность. Ему свойственна бессмысленная «гиперкреативность». Безусловно, этот образ частично списан с авторов проекта, а проговаривание проблем

становится своего рода терапевтической практикой. Но в песнях нет личных откровений, в них вообще нет ничего чувственного. Дуэт смотрит на себя и других отстраненно, будучи одновременно субъектом и объектом иронии. Как поется в их песне Solipsist, «я сам себе омерзителен, я сам себе одинаков, сам себе сцена и зрители, лестница и Иаков».

DAS MAN Gazmanova выражают накопленную фрустрацию от попыток стать частью сообщества и построить творческую карьеру. Многие представители прекариата могут проассоциировать себя с лирическим героем, разделив с ним ресентимент к институтам и тусовке. У этой музыки конкретные адресаты: художники, музыканты, кураторы, критики, арт-менеджеры и другие представители творческих профессий, загнанные рефлексией и несоответствием ожиданий и реальности. Трек Open Call, например, мог бы стать неофициальным гимном всех начинающих творцов и культурных работников России, отягощенных синдромом упущенной выгоды и парой горящих дедлайнов:

*У меня тоже есть живопись, видеоарт и даже одна поделка.  
Уверен таким артом будет порвана не одна целка.  
К живописи решил добавить перформанс, подумал, что это свежо.  
Измазаться краской, типа жертва искусства, и ползать ужом.  
Хорошо, дальше больше, и вот я уже приглашен «Гаражом».  
Проебал open call, проебал круглый стол, проебал лабораторию,  
не попал в историю искусства.  
Как грустно!*

По рассказам самих авторов, им проще написать текст под уже готовую музыкальную подложку. Этот текст обычно рождается из панча, который тянет за собой все остальное. В треках DAS MAN Gazmanova много мелодических повторов, растянутые вступления и проигрыши, есть треки полностью без слов. Регулярно появляется и нецензурная лексика — в сухом ироническом тексте мат выглядит наиболее живым элементом, возвращая песням речевую стихию.

У группы много треков с философским контекстом: авторы будто козыряют своей начитанностью, шутя оперируют

разными концептами. Например, песня DESEIN отсылает к ключевому понятию философии Мартина Хайдеггера<sup>22</sup>. Вдруг оказывается, что под экзистенциалистский постулат «Бытие не есть сущее», положенный на качающий ритм, вполне можно танцевать и отрываться. Посреди электронных звуков песни FUKO простым языком разъясняются постулаты из книги Мишеля Фуко «Надзирать и наказывать». И почти через любую песню группы сквозят левые убеждения авторов:

*You don't hate Mondays, you hate capitalism!  
Но даже если настанет коммунизм,  
Мне будет плохо — ведь я буду один.*

В живых выступлениях DAS MAN Gazmanova плотное электронное звучание и насыщенный текст дополняются видеорядом. Это поток кадров, фрагментов клипов и фильмов, не связанных напрямую с песнями. В основном там собраны выдержки из японских хорроров и супергеройских фильмов.

В июне 2021 года дуэт дал последний концерт, где участники объявили, что приглашают на выступление новой группы DAS MAN, уже без Gazmanova. С одной стороны, это символический жест и очередная игра, с другой — сигнал, что группа довольно быстро зашла в творческий тупик. По словам участников, главная проблема в том, что «все шутки пошучены»<sup>23</sup>: панчи, философские мемы, подтрунивание над тусовкой — ресурс, который быстро выработался. Сейчас они перепридумывают проект в сторону большей перформативности и, по собственным словам, ищут новую позицию говорения.

## **Вместо заключения**

К уральскому интеллектуальному андерграунду можно отнести и другие местные коллективы: от мастеров хтонической музыки «4 позиции Бруно» до нижнетагильской группы «Ех-любовь», выступавшей в культовой галерее «KUBIVA», и пермской «лилия ака. |||||9|», представляющей собой нечто среднее между

электронной группой и коллективом художников, исследующих звук.

У уральского интеллектуального андерграунда как явления есть общие корни, общая среда и общие творческие стратегии. При этом из трех рассмотренных в статье коллективов два приостановили деятельность, и находятся в поиске нового пути. Пример Vitamin Youth показывает: чем более широкая эстетическая рамка выбрана, чем выше готовность группы к изменениям, тем в итоге она жизнеспособнее.

Таким образом, у уральского интеллектуального андерграунда можно выделить следующие общие черты.

Во-первых, коллективы возникли в интеллектуально-университетской среде. Их целевая аудитория — творческая молодежь, такие же, как они, молодые интеллектуалы, которые устали от конвенционального выражения мыслей и эмоций. Творчество этих коллективов уже на уровне текста и образа противопоставляет себя культурному мейнстриму.

Во-вторых, их объединяет ирония и/или постирония. Интеллектуальный базис (а иногда и простой непрофессионализм) не позволяет авторам просто играть музыку. Уже в том, как они себя определяют, видна деконструкция и абсурдизация переусложненного языка меломанов, доводящая его до абсурда. Даже когда в песнях говорится о психологических проблемах и эмоциональных переживаниях, они редко поются без юмора.

В-третьих, у всех обильно присутствует обценная лексика, которая служит, с одной стороны, выразительным усилением, а с другой, маркером их «андерграундности» и «маргинальности». У этих песен нельзя представить цензурных версий, которые иногда делает «Ленинград», это тот случай, когда по-другому не скажешь.

В-четвертых, перформативность. Музыка этих групп всегда сопровождается зрелищем. Именно поэтому все три коллектива часто можно встретить выступающими на открытиях выставок современного искусства.

Описанные проекты работают в пограничной зоне, выходя за пределы чисто музыкального поля. Свести их творчество просто к игре и шутке невозможно. При всей ироничности и сконструированности их музыка и перформансы дарят настоящие эмоции и энергию. Как сказала Люда Шегал, «андерграунд — это не про смыслы, это про то, чтобы ебашить ради того, чтобы ебашить». Витальная сила, призванная расшатать если не каноны и устои искусства, то хотя бы сознание человека, пришедшего на их концерт, — вот, пожалуй, главная черта уральского интеллектуального андерграунда.

Сергей Мезенов

---

# **«СИБИРСКИЙ ИМПРОВ – ЭТО МЫ»: КОЛЛЕКТИВ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ VOYNE И ОПЫТ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО СООБЩЕСТВА В СИБИРИ**

---

## **Об авторе**

Родился в 1979 году в Красноярске. Поступил в педагогический университет на англо-немецкое отделение, но на последнем курсе пришел в качестве переводчика в газету «Комок», выходящую на несколько сибирских городов, и так и остался в журналистике. 12 лет совмещал обязанности киноcritика и музыкального критика, пока не понял, что музыку все-таки любит больше. С 2014 года ведет рубрику с обзорами альбомов русскоязычной музыки на Colta.ru, с 2018-го – музыкальный редактор журнала о современной культуре Сибири «Мастера Сибири». С 2015 года живет в Санкт-Петербурге.



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsjjeOWhuNxIM7AN4UQ1hllScAY](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsjjeOWhuNxIM7AN4UQ1hllScAY)

В ноябре 2015 года шведское трио Fire!, ведомое саксофонистом Матсом Густафссоном, впервые посетило Россию. Их гастрольный тур состоял всего из двух остановок — они

выступили в Москве, на сцене культурного центра «Дом», после чего поехали не в Санкт-Петербург, как можно было бы предположить, а в Кемерово. Что могло привлечь всемирно известных звезд европейского фри-джаза в индустриальном городе, основанном в советское время, административном центре области, в которой находится одно из крупнейших угольных месторождений в мире?

Fire! приехали в Кемерово на фестиваль различных видов искусств «Тезисы», проходивший в 2015-м в шестой раз. Фестиваль длился пять дней, и насыщенности его программы вполне могли позавидовать и Санкт-Петербург, и Москва. В «Тезисах» участвовали девять музыкальных коллективов из пяти российских городов, около дюжины художников, три художественно-перформативных лаборатории, один театр и два зарубежных коллектива — Fire! и Diatribes из Швейцарии. «Тезисы» были проектом сообщества Vovne — свободного коллектива, объединившего музыкантов и художников нескольких сибирских городов. В этой статье я попробую разобраться, как можно организовать фестиваль импровизационной музыки с участием всемирно признанных артистов в среде, отнюдь не богатой возможностями для музыкантов, и как опыт сообщества Vovne может быть полезен творческим людям в других городах.

## **Vovne как транслокальная сцена**

Слово Vovne впервые возникло как название сайта [Vovne.ru](http://Vovne.ru), запущенного в 2009 году с целью документации деятельности коллектива музыкантов из нескольких сибирских городов — Кемерово, Томска, Новосибирска и Юрги. При этом участники не торопятся использовать вывеску Vovne для идентификации своего сообщества. «Это не то чтобы какое-то название для арт-группы, — говорит один из основателей Vovne, кемеровчанин Александр Маркварт, участник проектов “Студия неосознанной музыки” и “Жертвоприношения”. — Просто так удобнее, есть лейбл какой-то, который мы на все афиши ставим»<sup>1</sup>. Состав

участников сообщества тоже не зафиксирован строго; в разделе «Имена» сайта [Vovne.ru](http://Vovne.ru) значатся 24 позиции, но это скорее перечень всех музыкантов и групп, когда-либо участвовавших в их мероприятиях, нежели состав постоянных активных участников движения. Многие из упомянутых на сайте к лету 2021 года полностью отошли от музыкальной и художественной деятельности.

«Сейчас уже можно сказать, что с 2009 по 2016 год это была сцена», — говорит Маркварт, рассуждая о месте и роли Vovne. В сборнике «Музыкальные сцены: Локальные, транслокальные и виртуальные»<sup>2</sup> Энди Беннетт и Ричард Питерсон предлагают считать сценой «контекст, в котором группы продюсеров, музыкантов и фанатов объединяются вокруг общих музыкальных вкусов и через это объединение отделяют себя, как коллектив, от всех остальных». Там же они выделяют три основных типа сцен — локальный, транслокальный и виртуальный. Локальная сцена объединяет своих участников вокруг конкретной географической точки; транслокальная состоит из нескольких локальных, находящихся в разных местах и вовлеченных в регулярную коммуникацию вокруг определенного вида музыки; а виртуальная создает ощущение сцены, объединяя различные локальные сцены вокруг общих музыкальных интересов методом опосредованной коммуникации через сеть фанзинов или интернет.

Сцену, созданную под вывеской Vovne в Сибири в обозначенный Марквартом период, следует признать транслокальной, поскольку она объединяет в себе участников из разных городов. Она также имела черты виртуальной, поскольку в качестве одного из важных инструментов объединения выступал общий сайт, фиксирующий деятельность участников не только в рамках совместных проектов, но и на местах. Опыт Vovne кажется особенно интересным, поскольку стараниями участников была создана единственная транслокальная сцена импровизационной и экспериментальной музыки, появившаяся на территории

Сибири в XXI веке и обладавшая собственной разветвленной инфраструктурой: существовали информационный портал, лейбл для выпуска музыки, регулярный фестиваль, проводивший целенаправленную работу по вписыванию сибирской экспериментальной музыки в российский и международный контекст.

Разумеется, экспериментальную и импровизационную музыку играли в Сибири и за пределами сообщества Vovne. Но примеров того, как подобная деятельность выростала в объединение различных музыкантов и коллективов, разделяющих единую творческую идеологию, и выходила на транслокальный уровень, практически нет. На рубеже 2000-х и 2010-х в Красноярске действовал шумовой оркестр «Атанорэ», исполнявший неидиоматическую импровизационную музыку на разных городских площадках — от музеев и галерей до улиц и площадей. В его деятельность вовлекались участники других городских групп, но это вовлечение работало не на создание сцены музыкантов-единомышленников, а на расширение самого оркестра, который действовал в режиме свободного состава, открытого для включения желающих. Деятельность «Атанорэ» прекратилась в связи с отъездом основателей в Петербург (где они даже пару раз участвовали в импровизационных выступлениях, совместных с участниками Vovne).

В Омске принципы свободной импровизации исследует сообщество музыкантов, объединившихся вокруг Дмитрия Лапутина (Крамба) и его лейбла Crumbwaves. В их деятельности также присутствует элемент транслокальности — некоторые из участников продолжают взаимодействие с сообществом после переезда в Москву. Но эта группа довольно немногочисленна (вряд ли можно назвать более полудюжины постоянных участников) и в основном ограничивает свою деятельность публикацией совместных релизов и редкими концертами в Омске, Москве и Петербурге. Так происходит в большинстве сибирских городов — одного или нескольких исполнителей, занимающихся подобной музыкой, найти вполне можно, но о

формировании заметной локальной сцены, не говоря уж о транслокальной, говорить не приходится.

Импровизация играла важную роль в деятельности новосибирской джазовой сцены, которая разделяла принципы транслокальности — в 1980–1990-е в городе проходили фестивали, собиравшие музыкантов из Томска, Красноярска и Абакана, и формировались новые совместные составы, в которые входили музыканты из разных городов<sup>3</sup>. Но во-первых, за пределами статей и воспоминаний о совместных живых выступлениях эта деятельность осталась практически незадокументированной, а во-вторых, в 2000–2010-е мероприятия новосибирской джазовой сцены в основном стали фокусироваться на локальном уровне (с периодическим приглашением звезд мирового джаза и записи совместных с ними джемов). В архиве «Студии неосознанной музыки», одного из флагманских проектов Vovne, есть запись концерта в Новосибирске, в котором участвовал новосибирский кларнетист Дмитрий Смирнов. Сегодня в составе группы «Жертвоприношения»<sup>4</sup>, сформированной участниками Vovne уже после отъезда из Сибири, регулярно выступает саксофонист Владимир Лучанский, еще один активный участник новосибирской джазовой сцены начала 2010-х, позже перебравшийся в Петербург.

## **Музыка в Сибири: исторический экскурс**

Чтобы проследить историю развития сцены Vovne, полезно будет проанализировать ситуацию в области локальной музыки в Томске, Новосибирске и Кемерово во второй половине 2000-х и начале 2010-х. Ситуацию в Кемерово сам Маркварт описывает следующим образом: «Местных концертов особо не было, каких-то процессов, куда мы могли бы влиться, чтобы нас с кем-то познакомили, мы вошли в тусовку и стали тоже что-то делать, не было. Были ночные дискотеки в театре “Ложа”, мы туда ходили тусить. Был какой-то концерт альтернативной музыки в Зеленом парке, но он мне не понравился. Там все

играли в стиле Limp Bizkit». Максим Горданов, музыкальный журналист из Кемерово, автор и ведущий подкаста «Темная сторона Луны», работавший в середине 2000-х арт-директором клуба «НЛО», соглашается с этой оценкой: «У нас в этом плане город всегда довольно тусклый был; в соседних Новокузнецке, Томске и Новосибирске всегда было больше и событий, и музыкантов»<sup>5</sup>. В беседе о кемеровской музыкальной сцене этого периода Горданов вспоминает скорее конкретные музыкальные проекты, нежели движения: регги-дуэт Reggi-On, или исполнявшую эмоциональный постбрит-поп-рок, вдохновленный творчеством Radiohead, гитарную группу АТМ, или коллектив «Турбошлягер». Музыкальная жизнь города формировалась стараниями единичных энтузиастов, а не заметными сообществами.

В разговоре о музыке Новосибирска независимый критик Александр Романовский предлагает выделить следующие направления: хардкор-панк-движение, консолидировавшееся вокруг серии фестивалей Start the Riot, и сообщество любителей рокабилли и серфа, объединившееся вокруг группы «Йод» и серии мероприятий под общим названием «Чок!». Ближе к началу 2010-х в городе также стала формироваться гаражная и инди-сцена, сложившаяся вокруг мероприятий коллектива Gallant Dances with Guns и интернет-радио «Варшава» и позже породившая группы Ploho и «Буерак». Эти движения выделялись в «болоте классических для среднестатистического российского мегаполиса жанров (русский рок, всевозможные ответвления металла, одинаковый ирокезный или тельняшечный панк, лабухи)»<sup>6</sup>, но мероприятия, организованные представителями этих движений, собирали в среднем по 40–60 человек — цифра, по оценкам Романовского, вполне стандартная для локальных музыкальных событий третьего по величине города в стране. В этот период в городе также активно действовало достаточно сильное джазовое движение, уходящее корнями в 1970–1980-е. В Новосибирской филармонии проводился ежегодный фестиваль SibJazzFest,

проходили альтернативные ему мероприятия вроде серии фестивалей «Сибирские джазовые игрища», в город приезжали мировые титаны жанра вроде Мэтью Шиппа или Оливера Лейка, игравшие совместные концерты с новосибирскими музыкантами. В то же время джазовая сцена города практически никак не пересекалась с более молодыми и экспериментальными сообществами — ни в плане совместной творческой деятельности, ни в плане зрителей. Эту особенность города — жесткую обособленность творческих сообществ, отсутствие связей между ними — отмечали многие музыканты и наблюдатели, работавшие в Новосибирске.

Из всех городов, что рассматриваются в этой статье, наиболее насыщенной музыкальная среда была в Томске — об этом говорит Александр Арляпов, журналист, промоутер и главный редактор журнала «Новый рок». В городе были активны музыканты, вышедшие из рок- и панк-движений 1990-х (Глеб Успенский, группы «Последний из магикан», «Индустрия снов»); формировались более молодые и современные движения — в начале 2000-х активно складывалась сцена электронной музыки, зафиксировавшая свою деятельность на сборниках Future Sound of Tomsk и «Техника случайных встреч», активно проявляла себя драм-н-бейс-сцена. Развивалась рок-культура, находившая информационную поддержку на волнах местного отделения «Нашего радио», проходил регулярный фестиваль Muz-Online, который собирал большую часть локальных рок-танталов. Существовала и экспериментальная музыка — на осколках авангардной формации «Секта феникса», появившейся в городе в конце 1990-х, формировались новые проекты — в том числе PSVSV, будущие участники Vovne; в этой же области активно действовал музыкант множества разнообразных проектов Юрий Терюкалов (Юс). Подобный уровень творческой активности, достаточно высокий по сравнению с другими сибирскими городами, объясняется тем, что Томск — университетский город с большим количеством вузов и учащейся в них активной молодежи. К примеру, Максим Евстропов, музыкант «Секты феникса» и PSVSV и активный

участник Vovne, родился и вырос в Новокузнецке, а в Томск приехал учиться на философский факультет.

Подытоживая, можно сказать, что перспективы развития локальных сцен в разных городах Сибири заметно отличались друг от друга. Если у музыкантов из Томска было достаточно возможностей, чтобы продолжать реализовывать свои творческие проекты и без появления Vovne, то ситуация в Кемерово была значительно менее радужной. При этом стоит отметить, что в своей деятельности участники Vovne опирались на опыт не только музыкальных, но и смежных художественных сцен. Конец 1990-х и все первое десятилетие нового века стали для многих сибирских городов временем активного использования и развития формата разового синтетического фестиваля, творческого мероприятия, объединяющего на один или несколько дней художественные, театральные, перформативные, музыкальные и кроссдисциплинарные проекты. В Кемерово эту форму разрабатывало художественное объединение «Сибирская Nova Kultura»<sup>7</sup>, стараниями которого с 1998 по 2003 год в городе проходили ежегодные «Арт-симпозиумы современной культуры», объединявшие выставки, концерты, перформансы, показы видеоарта, театральные представления под импровизационную музыку и многое другое. Пример «Арт-симпозиумов» вдохновлял участников из других городов — в Томске по схожей формуле проходил медиа-фестиваль «Буду-арт», в Новосибирске возникли фестивали «Бункер» и «Пленэр» и т. д. Участники Vovne посещали эти мероприятия, участвовали в их программах и говорили об их влиянии на собственную деятельность. Позже их собственный магистральный фестиваль «Тезисы» получит подзаголовок «фестиваль различных видов искусств» — такая синтетическая форма станет основной для деятельности Vovne.

### **Энергия «Движения»: создание сообщества**

Каким образом единомышленники находили друг друга в сибирском городе средних размеров? В некоторых случаях

действовали максимально прямолинейные механизмы возникновения дружеских и творческих связей. «С Антоном Кармановым мы играли в футбол, мы с ним выросли в одном дворе», — вспоминает Маркварт. Знакомиться через совместную творческую деятельность участники Vovne начали только к 2006 году — первый импульс для создания будущего сообщества дал фестиваль «Движение», прошедший в городе Юрга.

«Движение» придумал Олег Новиков, организатор юргинского пространства «Арт-пропаганда». Художник-энтузиаст снимал на свои деньги подвал под мастерскую и в 2005 году решил превратить его в этакую открытую галерею современного искусства, с регулярными выставками, синтетическими мероприятиями с участием музыкантов и видеохудожников. Благодаря личным знакомствам Новиков был связан с художественной средой Новосибирска и Томска, а его сын Станислав Маковский в то время уже учился в музыкальном училище в Кемерово. Когда Новиков решил отметить первую годовщину открытия «Арт-пропаганды» и провести в Юрге масштабный фестиваль современного искусства, на него удалось собрать разношерстную команду участников из разных городов. Из Томска приехал музыкант Глеб Успенский и электронный проект PSVSV. Из Кемерово прибыл импровизационный состав «Курсков, Качалин, Маркварт». Маковский выступил в составе «Дуэта им. Герасима Дукеева», своего проекта с музыкантом из Юрги Сергеем Васильевым, а также играл дуэтом со своим однокурсником по училищу Евгением Гольским. Антон Карманов приехал на фестиваль в качестве художника. «Это безумный был фестиваль, тотально, — вспоминает Маркварт. — Юрга — это моногород, там есть завод Юрмаш и военная часть. И вдруг граффитчики из Красноярска расписывают парк, на заброшенном стадионе проходит рейв-дискотека ночная, тут же бабушки продают пирожки. Мы там резко все перезнакомились, образовалось какое-то сообщество».

Беннетт и Питерсон определяют сцену как коллектив участников, объединяющийся вокруг общих музыкальных вкусов. В случае Vovne это объединение произошло вокруг открытости всех участников к экспериментам. Глеб Успенский был известен в Сибири как бывший вокалист и основатель группы «Будни лепрозория»<sup>8</sup>. Хронологически и идеологически «Будни», появившиеся в 1988-м в Томске, удобно относить к сибирскому панку, но музыкально группа была устроена чуть иначе: джазовые приемы, сложные в структурном плане композиции и театральнo-абсурдистская манера подачи делала их скорее соратниками и последователями «АукцѼона», нежели «Гражданской обороны». В сольном творчестве Успенский продолжал развивать направление театрализованно-авангардной песни под гитару, получившее воплощение в программе под названием «Жестокая лирика». Проект Дениса Ахунова PSVSV, выросший из томского коллектива «Секта феникса», исследовал индустриально-шумовую электронную музыку, а трио «Курсков, Качалин, Маркварт» фокусировалось на электронном звучании, вдохновленном эмбиентом и IDM, но создававшимся в импровизационном взаимодействии участников внутри заранее намеченных композиционных рамок. «Дуэт им. Герасима Дукеева» работал с акустическим песенным звучанием, вдохновленным «АукцѼоном», а в фортепианно-скрипичном дуэте с Евгением Гольским Маковский (чьей первой преподавательницей по фортепиано в кемеровском музыкальном колледже была бабушка Александра Маркварта) исполнял произведения Шнитке и других композиторов XX века. Участники «Движения» играли музыку разных жанров, общим знаменателем стали стремление к эксперименту и раздвижению стилистических границ. Именно это стремление и было зафиксировано в названии объединения, когда это название появилось, — участники ощущали, что существуют «вовне» актуальных на тот момент тенденций в современной музыке, прокладывая через эксперимент собственную творческую тропу.

Это стремление также объединяло музыкантов с идеологией самой «Арт-пропаганды». «Культура здесь довольно традиционалистская, а я всегда был, скажем так, экспериментатором», — говорил Новиков<sup>9</sup>, и этот экспериментальный импульс пронизывал все проекты на базе «Арт-пропаганды». Способствовало объединению и то, что жить и работать участникам «Движения» пришлось в довольно близком контакте. «Самый важный момент, который я понял после “Движения”, состоял в том, что это [“Арт-пропаганда”] было полностью наше пространство, здесь можно было ночевать — объясняет Новиков. — Если фестиваль шел в течение нескольких дней, мы там попросту жили. Получилась, по сути, коммуна, пусть и непостоянная. Ни в Томске, ни в Новосибирске такого не было»<sup>10</sup>. Также стоит отметить, что во второй половине 2000-х Томск, Новосибирск, Кемерово и Юргу связывала эффективная транспортная сеть. «Электрички-экспрессы соединяли Томск и Новосибирск, и, так как они шли через Юргу, все было плотно связано, — вспоминает Новиков. — Люди ездили на работу, электрички ходили регулярно, утром и вечером, так что можно было заехать в Юргу на часок-другой и успеть вернуться. Сейчас такого нет — меньше автобусов, электричек нет вообще». Возможность удобно добраться в нужное место — еще один важный фактор, влияющий на культурные связи на транслокальном уровне.

В интервью для этой статьи участники Vovne прямо не говорили о собственной обособленности в родных городах и трудностях с поиском людей, разделявших их не самые распространенные по местным меркам культурные интересы. Но мой личный опыт в сибирском городе-миллионнике Красноярске позволяет предположить, что этих сложностей не могло не быть. В Юрге на фестивале «Движение» музыканты, выросшие на King Crimson (Маркварт) и ранних Pink Floyd (Евстропов), переписывавшие друг у друга по ночам на CD-болванки альбомы Coil и записи импровизационного проекта Дерека Бейли Company, встретили единомышленников

из других городов. Плоды этой встречи не заставили себя долго ждать — в мае 2007-го в Кемерово состоялся фестиваль Tareur, построенный вокруг создания нового музыкального сопровождения для классики немого кино. В программе принимали участие Глеб Успенский, PSVSV, электронный проект кемеровчанина Егора Мирошника Inorganic Blossoming и новый проект «Оркестр неосознанной музыки» (переименуется в «Студию»), в который вошли Маркварт, Качалин, Курсков, Гольский и Маковский<sup>11</sup>. Главным идеологом и организатором фестиваля выступил Антон Карманов. Все эти люди войдут в постоянный состав Vovne. Следующий фестиваль Tareur пройдет уже в декабре того же года в Томске — и потом мероприятия будут проводиться все чаще.

### **Какая «Встреча»: появление площадки**

В сентябре 2007-го Карманов устроил в Кемерово Глебу Успенскому первый сольный концерт в театре-студии «Встреча». Знакомство на «Движении» дало старт формированию сообщества, а также заложило основы для многолетнего сотрудничества с «Арт-пропагандой» — участники Vovne регулярно приезжали в Юргу присоединиться к всевозможным проектам Новикова, и сам Новиков выезжал включиться в проекты Vovne в качестве медиа-художника. Но в то же время «Арт-пропаганда» находилась в другом для большинства участников городе и не могла выступать в роли базовой географической точки, вокруг которой могла бы эффективно строиться основная деятельность сообщества. На эту роль постепенно вышла «Встреча» — студенческий театр-студия Кемеровского государственного университета.

«В театр мы пришли со Степой [Качалиным] в 2008-м, писать музыку для спектакля, — вспоминает Маркварт. — Мы как-то быстро там со всеми сдружились». На тот момент у Александра уже был опыт подработки осветителем в Кемеровском драматическом театре («Прекрасный опыт, никому не советую»), так что во «Встрече» он в итоге остался не только

как автор музыки для спектакля, но и как технический работник. «Я числился там в актовом зале, и светарем, и звукарем, работал на мероприятиях и в театре тоже», — объясняет он. Работа в университетском театре позволила понаблюдать в действии за механизмами реализации культурной и досуговой политики, которые существовали в университете. «В каждом университете есть работа со студентами, социокультурная или как-то так, — рассказывает Маркварт. — На это есть бюджет, его надо осваивать. Обычно всем лень заморачиваться, и проводится фестиваль “Студенческая весна”, который жрет большую часть этого бюджета. Но на самом деле это может быть что угодно».

Знакомство с механизмами финансирования университетских культурных мероприятий было не единственным бонусом от все большего вовлечения в деятельность «Встречи». «В театре тогда все было довольно открыто, — говорит Маркварт. — Мы делаем спектакль, ты — режиссер, мы — актеры, но потом это может поменяться; если у тебя есть идея, ты можешь ее предложить». Благодаря такой открытости Александр постепенно расширял сферу своей деятельности в театре — от рабочего сцены до композитора, от композитора до постановщика читки, от постановщика читки до режиссера. «Встреча» также регулярно показывала свои спектакли на театральных фестивалях — как на территории России, так и за рубежом. Контакты, приобретенные в театральных поездках, в дальнейшем очень пригодились и для организации фестиваля, и для собственной гастрольной деятельности.

Иначе говоря, театр-студия «Встреча» давал вовлеченным в его деятельность людям возможность для развития по нескольким направлениям сразу. Это и использование театра как площадки для собственных мероприятий (концертов, постановок, фестивалей), расширение сети профессиональных контактов благодаря участию театра в тематических фестивалях (отечественных и зарубежных), а также встраивание собственных проектов в график культурных мероприятий

университета и потенциальная возможность их финансирования. Был и такой важный момент — в рамках совместной деятельности во «Встрече» возникали знакомства и связи с людьми, работавшими в университете. Когда кто-то из них начинал продвигаться по карьерной лестнице, возникала благоприятная ситуация, в которой на значимых в университетском масштабе должностях, отвечающих в том числе за распределение финансирования, оказывались молодые и заинтересованные в поддержке необычных культурных проектов сотрудники.

### **Выход вовне: импровизация в Сети**

Во «Встречу» Маркварт пришел в 2008-м, а уже в ноябре этого года на сцене театра-студии прошло мероприятие «OPUS III: Тихие игры», своего рода ответвление фестиваля Tareur, в котором приняли участие PSVSV и кемеровские проекты Mutterusner и Inorganic Blossoming. В июле следующего года те же PSVSV и Inorganic Blossoming вместе со «Студией неосознанной музыки» дали концерт в «Творческой гостиной КемГУ», что можно считать началом интеграции мероприятий сообщества в университетский контекст. Это выступление уже было анонсировано на страницах сайта под названием [Vovne.ru](http://Vovne.ru), первые публикации на котором появились в апреле 2009 года.

Название придумал Глеб Успенский, а сайт сделал Иван Рябов, программист по профессии, участвовавший в культурных мероприятиях сообщества в качестве виджея. (Хотя сайт уже давно не обновляется, Рябов до сих пор поддерживает его в активном состоянии, самостоятельно оплачивая хостинг и обеспечивая техническую поддержку.) «[Vovne.ru](http://Vovne.ru) — это сетевое сообщество аутсайдеров от современного искусства, держащихся в стороне от его узнаваемых трендов и делающих все по-своему, — говорилось в описательном тексте, составленном Максимом Евстроповым при редакционном участии остальных участников сообщества. — Сферы деятельности участников — фотография, видео, театр, новая и

экспериментальная музыка. Задачи ресурса состоят в документации художественного процесса, координации усилий, ведении архива, а также составлении обзоров попадающих в поле нашего внимания занимательных творческих актов и их продуктов». Любопытно, что изначально сайт задумывался практически по принципу социальной сети — на нем можно было зарегистрироваться и публиковать свои материалы.

«Все довольно стихийно складывалось — за техническую часть всегда отвечал Ваня Рябов, потому что он очень классный программист, разбирается во всех тонкостях. А остальные наполняли сайт в меру своих желаний, — вспоминает Евстропов. — В основном это касалось того, что мы сами делали. Если кто-то занимался фото, например Ваня Рябов или Женя Курсков, то там выкладывались фотографии»<sup>12</sup>. Помимо объявлений о собственных мероприятиях на сайте также публиковались анонсы интересных участникам событий и отчеты о них, собственные записи и альбомы, а также проводились коллективные дискуссии о дальнейшей деятельности. «Уже на первых порах существования этого сайта и сообщества у нас постоянно были споры, концептуальные — что это должно быть, как себя определять, как позиционировать. Споры касались в основном момента региональности, потому что это был для всех такой больной пункт, — рассказывает Евстропов. — Было желание, с одной стороны, преодолеть эту региональность, выйти за рамки собственных сред и локальных сообществ, наводить связи и мосты с другими средами и сообществами. Естественно, на это было довольно мало ресурсов. В то же время мы хотели себя как-то противопоставить столице, нарушить культурную централизацию — и в результате не знали, как и что делать. То ли мы будем выпячивать эту свою сибирскость, то ли, наоборот, будем ее нейтрализовывать в пользу какой-то такой транслокальности. Как-то мы постоянно балансировали между двумя этими полюсами, и в итоге получалось так, как получалось».

Отмечу, изучение архивов мероприятий и релизов Vovne показывает, что «сибирскость» фигурировала разве что в названии импровизационного коллектива Siberian Improvisation Company, проекта со свободным составом, меняющимся от мероприятия к мероприятию, который действовал в режиме тотальной свободной импровизации. Единственный найденный пример прямого обращения к сибирской теме помимо SIC — это «Кемеровский миф», совместный релиз «Студии неосознанной музыки» с Сергеем Лавлинским, литературоведом и преподавателем Российского государственного гуманитарного университета. Лавлинский, уроженец Кемерово, читал под импровизационное сопровождение СНМ собственные тексты, посвященные «подлинной истории Кемерово конца прошлого столетия».

### **«Мы хотим в Сибирь»: международный фестиваль «Тезисы»**

Важным шагом для развития сообщества стал концерт, организованный во «Встрече» в апреле 2010 года под названием «Апрельские тезисы». Многие мероприятия Vovne до этого времени пытались представлять музыку участников сообщества внутри дополнительной концептуальной рамки — будь то музыка для немых фильмов на фестивалях Tareur, посвящение важным композиторам XX века на фестивале Cagefest или программы, вписанные в масштабные культурные инициативы вроде «Ночи музеев» (первая в Кемерово «Ночь музеев» прошла в Музее изобразительного искусства в 2009 году именно стараниями Vovne). «Тезисы» не предполагали никакой концепции — это был совместный концерт, на котором кемеровские проекты «Студия неосознанной музыки» и Inorganic Blossoming выступали вместе с новосибирской группой «СНБ» и томичами Synth State. Программа была разбита на два дня, каждый из которых венчался коллективной импровизацией. «До сих пор помню эти афиши, там были смешные цены — типа 50 рублей за вход, — вспоминает Маркварт. — Изначально это не планировалось как ежегодный

фестиваль, просто я решил позвать томских товарищей. И как-то нам все понравилось — народ пришел, все были счастливы, была тусовка. А на фестивалях очень важна тусовка. И я подумал: а чего же не делать ежегодно?»

Вторые «Тезисы» прошли в мае 2011-го (под названием «Майские тезисы»), а в следующем году фестиваль стал понемногу выбираться из локальных рамок. «Университет мне сказал: “Есть 50 тысяч [рублей] на фестиваль”, — рассказывает Александр. — Я подумал, что на эти деньги можно уже привезти кого-то, хотел позвать Илью Белорукова<sup>13</sup>. Маковский тогда уже учился в Московской консерватории, и он мне говорит: “Слушай, у ансамбля ГАМ [«Галерея актуальной музыки»]<sup>14</sup> есть какой-то грант, [они могут] поехать куда-то”. Они приехали, сами оплатили дорогу, а я им оплатил гонорар. Белоруков тоже приехал. А ГАМ приехали с полячкой, [флейтисткой Эдитой Фил], так совпало просто, мы с ней вместе даже играли<sup>15</sup>. Получился такой микромеждународный фестиваль, потому что была полячка».

В результате «Тезисы» 2012 года, первый фестиваль без определения в названии, стал для Vovne переходным мероприятием. Во-первых, получив финансирование от университета, Маркварт понял, что это направление взаимодействия можно развивать и укреплять. Во-вторых, участие Эдиты Фил и ансамбля ГАМ нанесло начинающий фестиваль из Кемерово на карту не только российской, но и европейской импровизационной и экспериментальной музыки. «Сибирскость» в этом контексте стала работать как дополнительный экзотизирующий фактор: «Люди узнали, что вот есть в Сибири такие чуваки, и стали мне писать, мол, мы хотим в Сибирь». «Тезисы» 2013–2016 годов неизменно проходили с участием музыкантов из других стран. Международный статус фестиваля, по мнению Маркварта, мог быть дополнительным поводом для университета поддерживать мероприятие: «Университет — это научное заведение, оно должно быть как-то вписано в мировое научное сообщество.

Есть отдел по международным связям, он должен проводить какие-то конференции. И мы могли пользоваться ресурсами этого отдела тоже, который мог показать — вот, у нас проходит такой международный фестиваль. Это был симбиоз, на мой взгляд».

Период с 2011 по 2015 год стал самым активным в истории сообщества. В 2011-м Vovne как организаторы вышли на то, что Маркварт называет «поток», — проведение сколь-нибудь регулярной серии мероприятий, от одного до трех концертов в месяц. Также появилась практики исполнения одинаковых программ в Кемерово и Томске, регулярное участие в фестивалях, в том числе и других городах. В сентябре 2011-го был запущен лейбл «Акт-продукт», выпускающий цифровые релизы на платформе Bandcamp: до конца года опубликовали шесть релизов. После «Тезисов» 2012-го, в которых принял участие Илья Белоруков, начался процесс интеграции Vovne в экспериментальное сообщество на российском уровне, то самое наведение мостов с другими средами и сообществами, о котором говорил Евстропов. Состоялась серия совместных концертов с Белоруковым в нескольких сибирских городах, в июле по схожему принципу получилось привезти Сергея Летова<sup>16</sup> и поиграть вместе с ним на концертах в Кемерово и Томске. «Студия неосознанной музыки» съездила в тур, дав около двадцати концертов в десяти российских городах (если включать в этот список обычные для них сибирские точки: Кемерово, Томск и Новосибирск). Летом и осенью состоялась серия концертов СНМ и SIC в Петербурге и Москве — сибирские музыканты участвовали в фестивалях («Апозиция» в Санкт-Петербурге, «Длинные руки» в Москве), играли вместе с крупными фигурами и институциями столичных импровизационных сцен (такими как Сергей Летов, Алексей Борисов, Санкт-Петербургский импровизационный оркестр), включались в совместные концерты в качестве сольных исполнителей, а также осваивали новые, нетипичные для

экспериментальной и импровизационной музыки, площадки (концерт СНМ и SIC в кузнечной мастерской).

Отмечу, что подобная активность в столицах стала возможной в первую очередь благодаря тому, что участники сообщества стали туда перебираться. В 2012-м в Санкт-Петербург переехали Степан Качалин и Максим Евстропов, который, по собственному признанию, следующие несколько лет практически жил между Петербургом и Сибирью. Маркварт поступал так же — формально оставаясь в Кемерово, он регулярно приезжал к друзьям в Петербург и мог оставаться в городе по несколько месяцев. «Было прикольно, что есть такая база во “Встрече”, и в то же время я был свободен и ездил в Петербург или на фестивали, — рассказывает Александр. — Я считаю, что так должна быть организована нормальная работа на местах. Ты не закупорен в своем маленьком мирке, откуда ты не можешь никуда выехать. Ты что-то делаешь у себя, но в то же время есть постоянный обмен с миром». Vovne оставались транслокальным сообществом, но уже без географической привязки к Сибири.

Следующие два–три года деятельность Vovne продолжала расширяться и проникать в новые контексты. В 2013 году Маркварт принял участие в «МузЭнергоТуре», проекте журналиста и промоутера Юрия Лыноградского. Это был своего рода гастролирующий по России фестиваль с участием российских и зарубежных музыкантов, исполнявших разного рода немейнстримовую музыку, от фолка и прог-рока до фриджаза и свободной импровизации. Участие в туре позволило обрести контактами и опытом совместных выступлений с музыкантами из Швейцарии, Испании, Франции и США. Продуктивнее всех в «МузЭнергоТур» вписались томичи Юрий Туров и Вадим Дикке, ездившие в тур в 2014 и 2015 годы со своей группой Sine Seawave. Они сформировали новый проект No Grooves вместе с Анхелем Онтальвой, гитаристом из Испании, и записали с ним два альбома, вышедших на «Акт-продукте». Вадим Дикке также играл вместе с голландским фриджазовым коллективом Cactus Truck и американским

гитаристом Деннисом Ри, выпустившим в 2021 году альбом Giant Steppes<sup>17</sup>, записанный в том числе в Сибири с участием Вадима Дикке и Альберта Кувезина из тувинской группы «Ят-ха». В 2019 году Strangelet Ensemble, импровизационный проект, собранный Вадимом Дикке в Томске, записал совместный концерт с гитаристом Лео Абрахамсом, одним из артистов «МузЭнергоТура». Альбом был также выпущен на лейбле «Акт-продукт» годом позже. Участие сибиряков в проектах с музыкантами из разных стран приносило результаты в виде долгосрочных творческих связей и совместных релизов.

Пиком деятельности Vovne сибирского периода можно считать фестиваль «Тезисы» 2015 года — тот самый, на который приезжало трио Fire!. «Самое большое финансирование у нас было 350 тысяч рублей, когда Густафссон приезжал», — вспоминает Александр Маркварт. А в январе 2016 года в Кемеровском государственном университете сменился ректор. Через несколько месяцев театру «Встреча» было в одностороннем порядке, без обсуждения с коллективом, предписано переехать в другое помещение, меньшее по размеру и никак не приспособленное для проведения представлений. Новое начальство вуза сообщило, что университету не интересны и не нужны мероприятия в сфере современного искусства, новой драмы и экспериментальной музыки и что курировать театр будет другая сотрудница. Художественные руководители «Встречи», Сергей Сергеев и Лариса Лапина, были вынуждены уволиться, позже их примеру последовал и Маркварт<sup>18</sup>. Сегодня театр «Встреча» продолжает существовать, но уже не является тем центром современного искусства в Кемерово, которым был много лет до 2016-го.

Драматические изменения во «Встрече» пришлись аккурат на период подготовки очередных «Тезисов», которые были запланированы на конец ноября. Фестиваль внезапно остался без финансирования со стороны университета и без площадки. Вопрос отсутствия финансов удалось решить договоренностью с

участниками. «Я сразу всем написал: “Все, что я обещал, сделать не смогу, смогу только открыть площадку и провести фестиваль”, — рассказывает Александр. — И они согласились приехать за свой счет!» Площадку для проведения фестиваля пришлось действительно открывать самим — не найдя подходящего варианта в городе, команда Vovne была вынуждена своими руками сделать лофт. «Было, конечно, понятно, что деньги все равно потеряем, но мы решили довести дело до конца, — говорит Маркварт. — Нашли в самом центре место — чердачное помещение бывшего завода. Там не было ничего: ни света, ни отопления, ни даже туалета. Полный треш. Мы сами делали ремонт: сами красили, сами мастерили мебель. Нам повезло — хоть у нас и не было юридического лица, а площадка, по сути, была нелегальной, мероприятие все равно разрешили провести. Видимо, понимали, что мы побесимся и сразу уедем». Так и произошло — «Тезисы» прошли на новой, своими руками сделанной площадке Vovne Loft, а также в Томске и Новосибирске, после чего Александр Маркварт окончательно перебрался из Кемерово в Санкт-Петербург.

### **Из Сибири: жизнь после сцены**

На сегодняшний день Маркварт, Евстропов и Качалин живут в Петербурге и продолжают участвовать в деятельности, происходящей под вывеской Vovne, иллюстрируя своим примером печальную тенденцию переезда энтузиастов из провинциальных городов поближе к Москве или Санкт-Петербургу. Все они задействованы в работе проекта «Студия неосознанной музыки», а также нового, сложившегося уже в Петербурге коллектива «Жертвоприношения». Под вывеской Vovne проходят концерты импровизационной музыки с участием Ильи Белорукова, Андрея Поповского, Романа Столяра, Сергея Костырко, Дмитрия Лапшина, Софьи Скобелевой и других ярких представителей питерской и московской экспериментальных сцен, создаются новые площадки («Арт-ферма» в домике под Петербургом), выходят

новые релизы. Иван Рябов и Евгений Курсков тоже живут в Петербурге. Курсков работает как фотограф-фрилансер и регулярно присоединяется к мероприятиям Vovne в качестве видеоя; Рябов, как программист, является одним из разработчиков программы Марио, ведущего программного продукта для 3D-маппинга, и в деятельности сообщества более не участвует. Станислав Маковский, окончив Московскую консерваторию, поступил в консерваторию в Париже и сейчас базируется в Европе, где работает как композитор. Иногда он приезжает в Россию с концертами — например, в сентябре 2021 года он был одним из участников фестиваля «Ленинградские мосты» в Санкт-Петербурге и фестиваля современного искусства «48 часов Новосибирск», а в декабре принимал участие в серии концертов Vovne, приуроченной к 10-летию лейбла «Акт-продукт».

Глеб Успенский вместе с супругой Еленой Евстроповой, певицей и театральным режиссером, перебрался в Ханты-Мансийск, где оба работают в местном кукольном театре. Олег Новиков в Юрге потерял помещение «Арт-пропаганды» из-за долгов, позже сумел вернуть его и планировал новое открытие, но случилась пандемия. Антон Карманов живет в Новосибирске, работает как художник. Юрий Туров и Вадим Дикке живут в Томске, Егор Мирошник в Кемерово. Дикке занимается импровизационным проектом Strangelet Ensemble, у которого на «Акт-продукте» вышло несколько альбомов. Мирошник иногда оживляет свой проект Inorganic Blossoming для редких выступлений на совместных концертах.

Как уже говорилось, случай Vovne интересен тем, что это был единственный сибирский проект такого рода — транслокальная сцена экспериментальной и импровизационной музыки, объединившая музыкантов из нескольких городов. Она также заметно выделялась на фоне других независимых сцен Сибири своим нежеланием оставаться на полуподпольном, DIY-уровне реализации мероприятий. Достигалось это за счет готовности вступать во взаимодействие со смежными творческими средами — художественной, театральной, музейной. Как

отмечалось выше, формат гибридного междисциплинарного мероприятия, соединяющего музыку и выставки, перформансы и театральные представления, активно использовался в Сибири практически с конца 1990-х. Но организационная инициатива, как правило, исходила от представителей художественного сообщества — кемеровского художественного объединения «Сибирская Nova Kultura», художественных площадок вроде «Арт-пропаганды» в Юрге или музейного центра «Площадь Мира» в Красноярске. Многие участники Vovne, в принципе, сами были полноценными участниками других творческих сообществ: Маркварт — театральным постановщиком, Евстропов работал как художник и арт-активист, Курсков был фотографом, Успенский выпускал авторские музыкальные спектакли... Эта разносторонность позволила выйти за пределы чисто музыкальной среды и продолжать свою музыкальную деятельность с опорой на ресурсы нескольких творческих сред при помощи формы гибридного мероприятия. Грубо говоря, музыканты усвоили облюбованную художниками форму и перехватили инициативу в ее организации, продвигая и развивая с ее помощью свое музыкальное искусство.

Важна́ для сообщества оказалась и готовность к взаимодействию с официальными институтами вроде Кемеровского государственного университета. Подобная практика также свойственна скорее художественному сообществу, давно привыкшему существовать и развиваться внутри системы проектной или персональной грантовой поддержки и тематических арт-резиденций (а эта система, в свою очередь, поддерживается сетью российских и международных институций). Примеров обращения сибирского музыкального сообщества к подобным формам поддержки немного, и все они связаны с организацией конкретных мероприятий: «Кулик-феста»<sup>19</sup>, прошедшего в 2014 году в рамках Красноярской ярмарки книжной культуры, проводимой фондом Михаила Прохорова; фестиваля STM Siberia<sup>20</sup> в Новосибирске — ответвления берлинского фестиваля

СТМ, — состоявшегося в 2015 году при поддержке новосибирского отделения Гете-Института. Vovne смогли использовать свое взаимодействие с университетом в качестве фундамента для регулярной деятельности, пользуясь не только его финансовыми ресурсами, но и площадкой в театре «Встреча» и творческим ресурсом коллектива самого театра, который мог включаться в мероприятия Vovne с перформансами или постановками. Как говорит Маркварт, это был симбиоз, и удачный опыт этого симбиоза держался на том, что участники сообщества не только смогли вступить в контакт с институцией, обладавшей нужными для поддержки их деятельности ресурсами, но и выстроить свое взаимодействие с ней так, чтобы это решало и собственные творческие задачи сообщества, и задачи, важные для поддерживающей институции.

### **Транслокальность – выбор или необходимость?**

Если рассматривать Vovne именно как единую сущность, коллективный проект, то можно признать, что преодоление собственной локальности, о которой говорил Максим Евстропов, благополучно произошло. Vovne не просто навели мосты с другими сообществами и средами, они сами стали частью другой среды, переехав из Сибири в Санкт-Петербург. С другой стороны, это произошло в том числе за счет раскола действующего коллектива — творческую деятельность сообщества продолжает только часть его создателей. Это соображение подводит меня к еще одному из важных выводов: опыт и история Vovne показывает, что в средах с невысокой насыщенностью культурной жизни возрастает роль не столько сообщества, сколько индивидуума.

Транслокальность сообщества Vovne в сибирской части его истории была не столько его интересным свойством, сколько единственной возможной формой существования. Если в Томске и Новосибирске складывались условия для появления творческих сообществ, так или иначе занимающихся

современной музыкой, то в Кемерово ситуация была иной, менее насыщенной. В анализе кемеровской музыкальной сцены середины 2000-х от Максима Горданова фигурировали скорее коллективы, нежели сцены или движения, и собственная история Vovne не столько преодолевает, сколько вписывается в эту тенденцию. Узловые точки этой истории — действия индивидуальных художников, преодолевающих культурную бедность собственной среды любыми доступными им способами. Александр Маркварт в Кемерово согласен на невысокий профессиональный статус разнорабочего ради возможности организовывать собственные мероприятия на университетской площадке. Олег Новиков в Юрге открывает «Арт-пропаганду» в собственной мастерской, которую он снимает у города на свои деньги, и проводит там бесплатные мероприятия, договариваясь со знакомыми художниками и музыкантами на участие на бесплатных началах. Замечу, в итоге эта индивидуальность в противовес институциональности стала для «Арт-пропаганды» проблемой — не имея юридического лица, Новиков потерял помещение из-за накопившейся задолженности, которую невозможно было никак реструктурировать административными методами.

Размышляя о влиянии деятельности Vovne на общую культурную ситуацию в Кемерово, Маркварт не склонен преувеличивать оставленный ими след. «Не сказать, что “Тезисы” город прямо всколыхнули, — говорит он, пожимая плечами. — Многие понимали, что это в принципе прикольно, поддерживали нас, у меня получалось договариваться на дешевую рекламу везде, на телевидении, на баннерах каких-то. Мы не делали какой-нибудь гала-концерт, на котором выступает звезда, но все равно приходили люди, которым такое было интересно. Другое дело, что из других городов стали приезжать — потому что в Кемерово это происходило, а в Новосибирске — нет. Но чтобы тысячи человек пришли — такого не было. Да я и не знаю, надо это или нет». Опять же нельзя сказать, что деятельность Vovne сформировала в городе

музыкальное сообщество, которое могло бы продолжать дело Маркварта после его отъезда из города. Как с горечью отмечает он сам, многие бывшие соратники, оставшиеся в Сибири, выступают не чаще раза в год, когда Александр навещает родственников в Кемерово и по старой памяти организует какое-нибудь выступление.

Возможно, должно было просто смениться поколение, чтобы вклад Vovne стал очевиден и был так или иначе подхвачен на местах. Весной 2021 года Маркварт организовал в родном городе двухдневный фестиваль «Тезисы Flashback» — его программа включала концерты, выставку, инсталляции, лекции, театральные постановки и многое другое, в том числе участие Антона Карманова и Егора Мирошника. Через два месяца в городе прошел фестиваль Re:vos, по схожей схеме объединивший музыкантов, художников, перформеров и других творческих деятелей. В музыкальной программе участвовал и Егор Мирошник с проектом Inorganic Blossoming, символизирующий преемственность поколений. Когда Маркварт описывал исходную ситуацию в Кемерово, он говорил: «Процесса, в который мы могли бы влиться, не было. Я не чувствовал, что есть какая-то поколенческая тема, которую мы можем продолжить». В то же время в 2009 году, когда запустился сайт Vovne, самому Маркварту было 21, Максиму Евстропову — 30, а Глебу Успенскому — 39. Не найдя «поколенческой темы», в которую можно было встроиться, сообщество Vovne само ее предложило.

Большая часть заслуживающих внимания подходов Vovne была в той или иной степени продиктована недостаточной насыщенностью культурной среды, в которой приходилось работать. Ориентация сообщества на гибридные мероприятия, готовность искать любые ресурсы, от соратников и соучастников до площадок и финансовой поддержки, в смежных творческих областях — это важные, продуктивные подходы, которые могут принести свои результаты любому музыканту и коллективу. В то же время речь не только о широте взглядов, но и об ограниченности возможностей — грубо

говоря, музыканты могут сотрудничать с художниками или театром просто потому, что никаких других активных культурных процессов в городе или регионе нет. В этом сложность применения системного подхода к анализу творческих процессов в Сибири — регулярно оказывается, что системе попросту не из чего выстроиться, что все держится на индивидуальных решениях отдельных людей, оказавшихся в данных обстоятельствах. В Юрге были художники и до Олега Новикова — но никому из них не пришло в голову собирать на базе своей мастерской транслокальные фестивали современного искусства. Театр «Встреча» существовал и до прихода Александра Маркварта, но в нем не было человека, готового заниматься направлением экспериментальной и импровизационной музыки.

Максим Евстропов вспоминает, что уже после переезда в Петербург участников Vovne пригласили поучаствовать в занятиях практического курса по экспериментальной музыке. «Была такая инициатива в ГЭЗ-21 [Галерее экспериментального звука], ее делали дружественные нам музыканты, Андрей Поповский, ребята с лейбла Intonema. И Саше [Маркварту] там предложили выступить на тему “Сибирский импров”. Мы не вполне понимали, что это может значить», — рассказывает Максим Евстропов и смеется. «Видимо, сибирский импров — это вы и есть», — предполагаю я. «Ну да, — соглашается Максим. — Там было так устроено, что была теоретическая часть и музыкальная часть. Мы не вполне понимали, как мы можем это все систематизировать, но все равно там выступили».

Так появляются, развиваются и исчезают локальные музыкальные явления в России — в изоляции, лишаящей возможности осмысленно систематизировать собственные действия, с опорой на контекст не столько региональный или российский, для выстраивания связей с которым часто не хватает ресурсов, сколько мировой, освоенный через доступные записи. Но само творческое действие создания музыки, к счастью, этой невозможностью системного подхода

никак не ограничивается. «Мы не знаем, как систематизировать то, что мы играем, но мы все равно это сыграем» — подход, возможно, не самый продуктивный для изучения его в рамках книги, подобной этой. Но в то же время без него этой книги не было бы вовсе.

Герман Скрыльников

---

# ВОСХОЖДЕНИЕ К БЕЗУМИЮ: ЭСТЕТИКА РАЗРУШЕНИЯ И НОМАДИЗМ ГРУППЫ «ОРГАЗМ НОСТРАДАМУСА»

---

## Об авторе

Родился в 1994 году в городе Королев (Московская область).  
Статистик-исследователь, окончил магистратуру НИУ ВШЭ.  
Интересуется различными направлениями литературы,  
философии и музыки: от панк-рока до эмбиента и нойза.  
Публикует экспериментальные по форме и содержанию тексты  
в телеграм-канале «Выдуманная нелитература».



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsIjeO-gYMKuNVOPawxPN1T9EejN](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsIjeO-gYMKuNVOPawxPN1T9EejN)

Великие вещи остаются для великих людей, пропасти — для глубоких, нежности  
и дрожь ужаса — для чутких, а в общем все редкое — для редких.

Фридрих Ницше

Панк-рок в России — больше, чем панк-рок. С конца 1970-х во многих уголках нашей страны представители разных социальных слоев делали разную музыку, называвшуюся панк-роком, прежде всего чтобы расшевелить окружающую действительность или, как пела группа «Бригадный подряд»,

«размыть размеренность дней». К середине 1990-х эта волна дошла и до Улан-Удэ — затерянного между Сибирью и Дальним Востоком города, где появилась одна из самых маргинальных отечественных групп — «Оргазм Нострадамуса». Панк-рок по версии ОН отличался грязным тяжелым звучанием, эпатажными перформансами, необычной концептуальной платформой и самобытными поэтическими текстами, перекликавшимися с трудами европейских философов и писателей. Группа из Улан-Удэ записала пять студийных альбомов и распалась в 2003-м — после смерти ее лидера Алексея Фишева (Угла), но ее наследие остается актуальным и по сей день, а к идеям и поэзии Угла обращаются такие разные современные авторы, как рэпер-акционист Хаски и композитор-академист Настасья Хрущева.

В отличие от большинства отечественных панк-коллективов того времени, ОН практически не касался политических тем. Главными героями песен группы были люди, живущие в условиях распада государства и отсутствия перспектив, — люди, которые никому не нужны. Они не впали в отчаяние и не противостояли государству (они его практически не замечали). Наоборот, освободившись от общественного строя и моральных запретов, они стали жить «ненормально», погрузившись в безумное веселье, и никто не мог им указывать, как себя вести и что делать. Песни Алексея Фишева описывали процесс саморазрушения неприкаянных людей, попавших в условия вседозволенности и невозможности развиваться, а также размышления о роли человека в таких условиях. Наблюдая за жителями Улан-Удэ 1990-х, Угол показывал себя и современников такими, какие они были. В интервью 2002 года лидер ОН сформулировал свое кредо так: «Я ничего никому не проталкиваю, ничему никого не учу. Я просто констатирую факт. Вот и все. Для поэта — это самое главное»<sup>1</sup>.

Несмотря на антисоциальный имидж и самоубийственный образ жизни, фронтмен «Оргазма Нострадамуса» был интеллектуалом — по свидетельствам близких людей, любил

Достоевского, Набокова и Мамлеева, читал греческих философов, экзистенциалистов, оккультистов и буддистские тексты. Его стихи содержат размышления о времени, бытии и природе человека. В творчестве ОН Угол развил собственный философский концепт — анархо-аморализм, который основывался на отрицании морально-этических норм, романтизации саморазрушения и жизни в хаосе. Ставя под сомнение возможность «нормальной жизни» в период экстремальной «ненормальности», Угол провозгласил «аморальность» единственным способом существовать в таких условиях. На базе этой идеологии им было создано «Движение гидроцефалов», которое пыталось объединить творческих людей Улан-Удэ того времени.

В своей статье я расскажу, как на творчество ОН повлияли место происхождения и интеллектуальные интересы лидера группы, с какими философскими течениями созвучны мысли и тексты Угла, а также рассмотрю его влияние на современных российских музыкантов.

## **Панки в Быдлограде**

История группы «Оргазм Нострадамуса» неразрывно связана с местом происхождения — с Улан-Удэ, столицей республики Бурятия. В полной мере столичным этот город назвать сложно — обычный провинциальный областной центр, по сути, единственный город в Бурятии, в котором проживает больше 400 тысяч человек. Основанный еще в XVII веке Улан-Удэ походит на слоеный пирог: деревянные и каменные дореволюционные памятники архитектуры перемежаются построенными в 1930-е и 1950-е (в пик индустриального развития города) кварталами, микрорайоны с ветшающими хрущевками обложены разномастной постсоветской застройкой. До сих пор не во всех районах города есть центральное водоснабжение.

Во времена СССР в Улан-Удэ текла неторопливая провинциальная жизнь, в которой городской быт естественным

образом сочетался с элементами деревенского уклада, а также шаманскими и буддистскими традициями бурят. С распадом Советского Союза в городе наступили кризисные времена: многие предприятия были вынуждены приостановить свою деятельность, жители массово теряли работу. В городе образовался целый социальный класс людей, оказавшихся без ясных перспектив: разнорабочие, вынужденные мигранты из сельской местности и бывшие заключенные (в том числе из-за многочисленных амнистий). Ухудшающаяся экономическая ситуация и нарастающая бедность провоцировала рост уличной преступности, алкоголизма и наркомании<sup>2</sup>. Некогда благополучный спокойный город изменился — в 1990-е Улан-Удэ получил у неформальной городской молодежи прозвище Быдлоград, которое Алексей Фишев увековечил в одной из ранних песен ОН:

*Здравствуй, город Быдлоград!  
Хамство, пьянство и разврат,  
Головары, таксобудки,  
Мусора и проститутки.  
Здравствуй, город Быдлоград!  
Зияния проходов задних,  
Распахнулись наугад.  
Опohмельным утром ранним  
Вешайтесь и режьте вены  
И до талого бухайте:  
Мы не в Рио-де-Жанейро,  
Нас насрали в Быдлограде!*

Быдлом, или «головарами», молодые люди, выросшие в Улан-Удэ и с рождения впитавшие городскую культуру, называли приезжих из сельской местности<sup>3</sup>. Противостояние между «городскими» и «деревенскими» в столице Бурятии началось еще в 1950–1960-е вместе с появлением первых молодежных группировок, организованных по территориальному принципу. После распада СССР разделение на «своих» и «чужих» только усугубилось.

Основатели ОН Алексей Фишев и Леонид Резанов (Резан) были представителями образованной городской молодежи. Они

родились в Улан-Удэ, выросли в интеллигентных семьях, познакомились, по словам Леонида, «в песочнице» и считали себя панками. С юных лет Алексей Фишев придумывал игры, записывал и зарисовывал наблюдения о людях вокруг, развивая мифологию своего двора: «...весь двор и его окрестности были населены мистическими персонажами, упырями, темными людишками и маньяками, благодаря неутомимой фантазии Угла»<sup>4</sup>.

Первая группа у Фишева появилась в 1991-м, когда он поступил в Восточно-Сибирский государственный технологический университет и создал проект «Каморра», выступавший на студенческих мероприятиях. «Каморра» просуществовала около года, поскольку самодеятельный коллектив не понравился руководителям университета. Но за это время Угол обзавелся единомышленниками и приобрел известность в музыкальных кругах города. Записей «Каморры» не сохранилось.

Следующим музыкальным проектом Угла был дуэт «Малыш и Учитель», созданный им вместе с Юлией Тарасенко — его тогдашней девушкой, которую он называл Малыш. Единственный акустический альбом проекта «Пока дымится косяк» (другое название — «Для тех, кто курит смешные папиросы») был записан в 1993-м и стал, по сути, пробой пера перед созданием «Оргазма Нострадамуса». Алексей и Юлия встречались около четырех лет, Малыш принимала участие в первых концертах ОН, но пара рассталась из-за пристрастия Юлии к героину.

Решив создать новую группу, Угол и Резан взяли курс на радикальную форму панк-рока: тяжелый звук и шокирующие тексты, эпатажный внешний вид участников и провокационные сценические перформансы. Первоначальными вариантами названия были «Оргазм Джоконды» и «Грехи Нострадамуса», которые в конечном итоге были объединены. Позже Угол говорил, что «Нострадамус — самая загадочная и любопытная фигура в человеческой истории и, самое главное, анархичная

и никакой системе не подчиняющаяся. Короче говоря, он панк средневековый, злой и прозорливый»<sup>5</sup>.

Успех «Гражданской обороны» и других сибирских панк-групп стимулировал неформалов Улан-Удэ создавать собственные коллективы, и к середине 1990-х в городе образовалась разнородная рок-среда. О ней можно судить по программе фестиваля «Осень-95», на котором 24 сентября 1995 года состоялся концертный дебют «Оргазма Нострадамуса». Кроме них впервые выступили панк-коллективы «Ангел» и «Зверье», грайндкор-группа Odium, хардкор-команда Lazy Fox, треш-металлисты Trident, засветившиеся на фестивале «Железный марш» в Москве, и «Империя снегов», соединявшая хард-рок с горловым пением. Лидер последнего коллектива Владимир Батурин именовал себя «Министром рок-культуры Бурятии».<sup>6</sup>

Есть любительская запись выступления ОН на «Осени-95»<sup>7</sup>. Группа играет панк-рок в его самом примитивном, профанном виде. Плохо сыгранная и ужасно звучащая музыка производит сильное впечатление на зрителей, в первую очередь благодаря текстам и артистизму Угла.

В начале 1996 года создатели ОН арендовали подвальное помещение одного из детских садов и основали базу под названием «Гидроклуб», которая стала центром одноименного движения и точкой притяжения молодых неформалов города. Пространство выполняло функции репетиционной, концертной площадки, бара, библиотеки и даже парикмахерской, а для некоторых членов клуба служило жильем. В «Гидроклубе» слушали западный хардкор и ой-панк, из отечественных групп — «Гражданскую оборону», Янку Дягилеву, «Аквариум», «Алису» и «Пикник»<sup>8</sup>. Как вспоминал Леонид Резанов, «атмосфера в “Гидроклубе” и в общем в нашем кругу была разухабистая, пьяно-сумасшедшая, маньячно-прущая. Напрягов не было среди своих, просто жили наотмашь и бухали как в последний раз»<sup>9</sup>.

«Гидроклуб» просуществовал всего полтора года, поскольку закончились деньги на аренду помещения, но сыграл важную роль в эволюции ОН и даже некоторой интеграции улан-удэнского андерграунда. В апреле 1996 года в стенах клуба был проведен мини-фестиваль «Гидроклуб-96», на котором помимо хозяев заведения выступили уже упомянутые Odium, а также Swein Fest (начавшие с грайндкора и позже пришедшие к арт-панку с мотивами этники) и «Маленькая девочка с оранжевым шариком» (бывшая панк-группа «Зверье»). Чуть позже в «Гидроклубе» появилась еще одна грайндкор-группа Morbidity, напоминавшая Odium, — она недавно отметила 25-летие и до сих пор записывается и выступает.

В том же 1996 году к «Оргазму Нострадамуса» присоединились гитарист Александр Архипов (Ава, Архип), впоследствии ставшим музыкальным лидером группы, и барабанщик Егор Прибылов (Егорик). С появлением новых участников ОН стал звучать мощнее и профессиональнее. Снизилось даже количество употребляемого на репетициях алкоголя, что понравилось не всем ветеранам коллектива, которые не мыслили группу без «пьяного угара». По воспоминаниям Резана, «в ОН было два профессиональных музыканта (Егорик и Ава) и три клоуна<sup>10</sup>. Ава знал, что играть, а Егор чутьем талантливого музыканта понимал как играть»<sup>11</sup>.

Музыкальное развитие ОН, произошедшее с появлением новых участников, отражено на дебютном альбоме «Восхождение к безумию». Лейтмотив альбома, который был записан в «Гидроклубе» в 1997 году, — деградация человека, одна из ключевых тем в поэзии Алексея Фишева. «Восхождение к безумию» можно трактовать как художественный репортаж из города, в котором живут люди, движимые инстинктами, превратившиеся в чудовищ. Альбом открывается треком «Веселые ребята» — первым концертным хитом «Оргазма Нострадамуса», на который впоследствии был снят видеоклип. Угол показывает, как неподготовленные к свободе люди, отказавшиеся от моральных догм, начали «делать, что хотят»,

а именно — веселиться и разрушать свой город, символизирующий для них часть умершего государства:

*На улицах города бухают —  
Веселые ребята!  
Они орут всякую чушь —  
Веселые ребята!  
Они блюют везде и срут —  
Веселые ребята!  
Разбитые бутылки и говно —  
Веселые ребята!*

Бесконечный праздник вседозволенности запускает неостановимую карусель пьянства, агрессии и удовлетворения похоти. Превращаясь в быдло, люди теряют человеческий облик в мире, где время остановилось: день за днем в реальности, где они живут, ничего не происходит, сменяются только времена года. Но даже весна, запускающая циклы обновления природы, лишь усугубляет чувство безысходности и безнадеги у лирического героя Фишева:

*Моя весна — это кошмары,  
Это мультфильмы по ночам,  
Это бессонница и слезы,  
Это кровавая моча.  
Моя весна — это измена,  
Депрессия и тошнота,  
Клаустрофобия и ужас,  
И слепота, и глухота.*

В титульном треке «Восхождение к безумию» Угол предлагает свой рецепт того, как унять душевную боль, взойдя к вершинам блаженного безумия, а в финальном «Слепоглухонемом пророке» рисует картину апокалиптической оргии на обломках разрушенного мира:

*Сразу же вдруг все упало в цене,  
В цене лишь остались вино и водяра.  
Быдло, прочухав, что скоро пиздеи,  
В ужасе похоть свою утоляло.  
<...>  
Все заметалось с пеной у рта*

*На улицах пробки и столпотворение  
«Хлеба и зрелищ!» — орала толпа. —  
Хлеба и зрелищ! Хлеба и зрелищ!»*

Отношения между панками и «быдлом» в Улан-Удэ 1990-х были противоречивыми. С одной стороны, употребление алкоголя в больших количествах было неотъемлемой частью образа жизни и тех, и других. По воспоминаниям очевидцев событий, «быдло» было слушателями «Оргазма Нострадамуса» и посетителями их концертов: им нравились песни про алкоголь, аморализм и т. п. С другой стороны, они не вникали глубже в музыку и тексты, не знали участников местной рок-сцены и не интересовались их взглядами и философией творчества, а эпатажный вид и поведение панков провоцировали их на проявления агрессии — вплоть до драк с поножовщиной. Например, в 1998 году Резану пришлось покинуть группу, после того как в пьяной драке ему порезали горло тесаком, и он на два года потерял голос. Угол негативно отзывался об аудитории ОН в родном городе, считая, что им нужен только «угар и прыжки до неба», а поэзия и смыслы их не интересуют. «Жить за Байкалом и заниматься панк-роком — это пиздец, там тебя за это просто могут заколбасить, на хуй вообще убить», — говорил Алексей Фишев<sup>12</sup>.

Рост известности группы в Улан-Удэ привел к тому, что в сентябре 1997-го ОН приняли участие в концерте на день города, проходившем на центральной площади Советов у знаменитого памятника Ленину. Собравшаяся у сцены толпа зрителей требовала исполнить песню «Веселые ребята», по сути, ставшую неофициальным гимном Быдлограда, а затем выкрикивала строчки из нее, подпевая Углу. Впрочем, это не произвело впечатления на организаторов концерта, представлявших культурную номенклатуру Улан-Удэ: шуточная драка музыкантов, затеянная во время выступления, привела к тому, что группу выгнали со сцены. «С этого момента нас перестали звать на крупные городские мероприятия, но стали звать в другие города, — вспоминает Резан. — Этот концерт был

безусловным прорывом в публичной деятельности ОН, нас впервые увидело большое количество народа и телевидение»<sup>13</sup>.

Несмотря на обретенную известность, после закрытия «Гидроклуба» концертов ОН в Улан-Удэ стало меньше. Рок-сцена в городе так и не смогла полноценно сформироваться. Группы возникали и быстро исчезали. Их участникам не хватило организационных способностей и терпения. Все было основано на энтузиазме, который рано или поздно подходит к концу. Играть было негде, у коллективов не всегда получалось договориться о совместных выступлениях. Поэтому группы, в том числе ОН, стремились ездить в другие города, где было больше клубов, спокойнее относились к панкам и неформалам, больше внимания и поддержки оказывали организаторы и публика. Музыкантам организовывали поездку, предоставляли ночлег и даже платили гонорар. «С 1999 года организаторы проплачивали ОН дорогу и проживание, — рассказывал Леонид Резанов. — Позже и за выступления начали платить... Не скажу, что бедствовали, хотя в 2000-м после гастролей в Москве и бутылки собирали, и сигареты стреляли, и на Арбате альпийским нищенством промышлять приходилось. Молодо-весело было, и никто не парился»<sup>14</sup>.

Первое выступление ОН за пределами Улан-Удэ произошло весной 1998 года на Дальневосточном фестивале рок- и альтернативной музыки в Хабаровске, на который съехалось 53 коллектива с востока страны. Группа Алексея Фишева сумела привлечь к себе внимание и произвести впечатление на публику и прессу. Корреспондент петербургского журнала Fuzzz Владимир Батурин писал в своем репортаже с фестиваля: «“Оргазм Нострадамуса” — фурор первого дня. Огорчает, правда, обилие нецензурщины, но энергетически настолько мощны, что отступили даже органы правопорядка, нацелившиеся было на вокалиста»<sup>15</sup>. С этого момента известность группы вышла за пределы родного города. В 1999 году клип ОН «Веселые ребята» открыл видеосборник «Российский панк-обстрел», выпущенный московским панк-

лейблом Neuro Empire, который начал издавать и распространять их записи, и группу стали приглашать с концертами по всей России. Из-за неблагоприятной обстановки в Улан-Удэ ОН сфокусировался на гастролях.

Главной гастрольной точкой за недолгую историю коллектива стал Иркутск — в этом областном центре, наиболее близко расположенном к Улан-Удэ, группа выступала больше 15 раз. В западной части страны «Оргазм Нострадамуса» концертировал с 2000-го, начав со Смоленска, затем были выступления в Курске, Рязани, Брянске и Питере. Московский дебют группы состоялся в апреле 2000 года на юбилейном фестивале «Панк-революция 10», проводившемся экс-фронтменом «Коррозии металла» Сергеем Троицким (Пауком) и его Корпорацией тяжелого рока в кинотеатре «Марс». Перед ОН выступал хозяин фестиваля со своим стриптиз-шоу, а после сета улан-удэнцев он, возможно, в шутку, пытался переманить гитариста Архипа к себе работать звукооператором<sup>16</sup>.

Благодаря гастролям экстремальная панк-группа с окраины страны добилась признания у публики и при этом выработала самобытный стиль. ОН уважали не только среди поклонников панка, но и среди коллег по цеху. По некоторым свидетельствам<sup>17</sup>, фронтмен «Короля и Шута» Михаил Горшенев называл улан-удэнских радикалов одной из любимых групп.

Коллектив прекратил свое существование тоже на гастролях. В июле 2003 года перед концертом в Москве, приуроченном к презентации сборника «Панк-обстрел 4», Архип попал в больницу с отравлением, от которого впоследствии скончался. Смерть гитариста ОН была мучительной. По словам Угла, приведенным в воспоминаниях его тогдашней девушки Сабрины Амо<sup>18</sup>, «его [Архипа] в Мытищах в квартире закрыли, чтоб не нажрался перед паровозом, мы уже ехать собирались, а он вылез через окно, пошел искать, где бухануть, его трясло, он горел. Нашел какой-то гараж, там мужики пили, он к ним подошел — весь трясущийся, говорит: “Братишки, начислите похмелиться”, — ну они, суки, видят, что нерусский, налили ему

тормозухи или хуй знает чего, он опрокинул и пошел обратно, думал, что шкуру поправит, а в паровозе ему уже плохо стало, он весь посинел, кровь изо рта пошла с какими-то сгустками, я думал, у него легкие растворились и вывалились, он так мучился — страшная картина. Короче, скорую вызвали, паровоз остановили, его в больницу увезли, и там он отошел...»

Трагедия сильно ударила по ОН: Архип был талантливым музыкантом, поигравшим во многих успешных рок-коллективах Улан-Удэ («Империя снегов», Trident); он сделал большинство аранжировок песен группы. «Я на любой текст музыку написать могу и пишу свое, то, что я чувствую. Иногда мне кажется, это так далеко от текста, а Угол удивляется, что так точно его слова оформил в песню»<sup>19</sup>, — говорил гитарист о своей роли в ОН. «Мы только с ним пришли к какому-то метафизическому уровню понимания друг друга, только поймали вот этот вот самый консенсус, он стал врубаться в тексты, я — в музон, и тут такое...»<sup>20</sup> — сокрушался Алексей Фишев, лишившись творческого партнера.

Угол ушел вслед за Архипом всего через несколько месяцев. 22 ноября 2003 года в клубе Dead Fish в Санкт-Петербурге было обнаружено тело лидера ОН — судмедэкспертиза установила, что он погиб от алкогольного отравления. В его крови было примерно 7 промилле спирта — доза значительно выше смертельной. По воспоминаниям Резана, «Угол достаточно быстро стал звездой российской панк-сцены, и слава ему нравилась, не нравилась обратная сторона медали — он стал заложником сценического образа алкаша-аморала, который давно перерос. Незадолго до поездки в Питер он жаловался и говорил: “Я-то другой”»<sup>21</sup>.

По словам Сабрины Амо, Алексей пытался бороться с алкогольной зависимостью, но «происходили и необратимые изменения личности, в какой-то мере деградация, то есть он, осознавая пагубность и плачевность своего образа жизни, не в состоянии был противостоять»<sup>22</sup>. Об этом же говорит и Резан: «Угол понимал разрушительную силу алкоголя и успешно

пытался не пить какое-то время, называя такие периоды затворничества “мораториями”, но он был запрограммирован самим собой на... “Синька меня породила, синька меня и убьет”. Просто никто не ожидал, что это случится так скоро»<sup>23</sup>.

Углу не удалось справиться с алкоголизмом — отчасти он сам стал героем своих песен. Как писал один из его любимых философов Фридрих Ницше, «кто сражается с чудовищами, тому следует остерегаться, чтобы самому при этом не стать чудовищем. И если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя»<sup>24</sup>.

## Эстетический террорист

Алексей Фишев был больше, чем панк из глубинки: его творческое видение не соотносилось с существовавшими тогда и сейчас в российской музыке ролевыми моделями и историями успеха. Угол даже не считал себя музыкантом, говоря о них как о «ремесленниках», и предпочитал называть себя «свободным вокалистом». В интервью 1995 года, спустя несколько месяцев после дебюта ОН в Улан-Удэ, 22-летний Угол рассказывает о том, что представляет свою группу обособленной и от поп-, и от рок-мейнстрима: «Надо создать такую нишу, отдельно от всей этой попснни, даже не от попснни, от всех этих, так сказать, рок-н-рольщиков и металлеров, чтоб именно занимались концептуальным панком»<sup>25</sup>. За лейбл «панк» Угол тоже не держался — для него важнее концептуальность. «В творческом плане я стремлюсь к своему подходу к делу, — говорил он в видеоинтервью в 1998-м. — Можно называть это панком, можно — и театром, и арт-роком, и всем вместе взятым. Конечно, по своей энергетике, по подходу, по злости — это панк. Потому что живем мы в лучших традициях Венички Ерофеева»<sup>26</sup>.

Дебютный альбом ОН «Восхождение к безумию» обозначил основную тему в творчестве Угла: моральное разложение людей, ставших свидетелями заката старого мира, но в нем еще

присутствовала надежда на рождение некоего нового порядка. Через год, в 1998-м, появился альбом «Лихорадка неясного генеза», который можно назвать более мрачным продолжением первого. В него вошли и незатейливый, но хитовый боевик «Танцы до неба» о том, как весело прыгать под панк-рок, трек, посвященный судьбе «быдла» — «Дикие клоуны», песня об ощущениях ужаса — «Ночью в комнатухе», а также трек «Мораторий» об остановке времени:

*День сменяет ночь, а ночь сменяет день,  
А время как стояло, так и стоит на месте.*

Появляются на «Лихорадке неясного генеза» и новые мотивы: в треке «Проникновение в зазвездие» Угол говорит о загробной жизни и желании исчезнуть из этого мира (для начала — хотя бы на гастроли в другой город), а в «Гимне гидроцефала» — о гидроцефалах как о людях, которых никто не спасет: им суждено наблюдать за разложением жизни, переживая постоянный ужас и постоянно осмысляя происходящее:

*Бесконечная мысль гидроцефала  
Закончится, только придя на начало.  
Отсюда нет выхода, есть только приход,  
И это — судьба гидроцефала.*

Из-за активной концертной деятельности третий альбом группы, «Смерть аморала», был записан спустя три года — в 2001-м. Но многие песни, вошедшие в него, появились раньше и исполнялись на концертах. Работа над «Смертью аморала» впервые в истории коллектива шла в профессиональной студии. Вынос на обложке альбома гласил: «Самый мрачный и депрессивный альбом улан-удэнских гномов». И это не было большим преувеличением. Центральными темами записи стали смерть и сопутствующий ей страх и ужас. Трек, давший альбому название, рассказывает, как страшно и отвратительно умирает аморал, с которым Угол ассоциировал себя и своих единомышленников. Его мучения никого не волнуют, и даже

случайных людей смерть «грязной волосатой твари» чуть ли не радуется, провоцируя показать звериную сущность, которая есть во всех людях:

*Заводчане и крестьяне,  
Даже инвалиды с детства  
Выбегали энергично  
С топорами и баграми.  
Так всем миром, всем народом  
Ему сдохнуть помогли,  
Чтобы не было в помине  
Грязной волосатой твари!*

Финальная песня альбома так и называется — «Зверзость». В ней Угол передразнивает знаменитую балладу Александры Пахмутовой и Николая Добронравова «Нежность». «Смерть аморала» открывается треком «Никогда» — кавер-версией на другой советский поп-шедевр, песню Александра Зацепина «С любовью встретиться» из фильма «Иван Васильевич меняет профессию» в хардкор-панковской аранжировке с издевательскими криками и воплями. В начале 2000-х обращение к эстраде СССР выглядело весьма неожиданным и радикальным жестом, поскольку массовая советская культура в этот момент истории воспринималась как постыдная стигма недавнего прошлого<sup>27</sup>. В версии ОН песня получила название «Никогда»: исполняя ее, Угол делал акцент на этом слове, подчеркивая, что в безвременье (в никогда) люди не могут найти друг друга — среди разложения и гниения любовь обречена. Смерть и страх — главные мотивы альбома: горбунья спит в гробу («Спи!»), Малыша везут в морг («Мы везем тебя в морг»), смерть предстает в облике жалкой собачонки («Эта жалкая собачонка») и в ожидании скорого финала лирический герой песни «Званный ужин» коротает время в дурной компании:

*Пригласил на ужин я друзей,  
Страх, бессонницу, кошмар и похоть.  
Тех, кто ближе всех мне и родней,  
Тех, кому себя я позволяю трогать.*

В 2001-м были записаны и два последних альбома «Оргазма Нострадамуса», вышедших при жизни Угла: «Убей тинейджера» и «Эстетический терроризм». В них ярко показано, как абсолютная распущенность и саморазрушительный эскапизм, положенные Фишевым в основу своей философии, ведут сначала к тоске и депрессии, а в итоге — к смерти. «Эстетический терроризм» начинается с гимна «Мегаханыга», в котором Угол озвучивает пророчество: «Синька меня породила, синька меня и убьет», а заканчивается треком «Раздражение аморала», в котором герой отказывается что-то менять и принимает свой образ жизни со всеми его ужасами:

*Скучен и противен мне твой пресный рай!  
Я люблю осенний дождь, я ненавижу май!  
А моя свобода — бомба из гнилья,  
Право харкнуть кровью в морду бытия!*

Герой трека предчувствует свою судьбу, но не сходит с пути саморазрушения. Такой же выбор делает и герой песни «Последние секунды жизни» с альбома «Убей тинейджера»:

*Я улыбаюсь такому концу,  
Черные сопли текут по лицу,  
Мертвая лыба и фляга пуста,  
Я всем желаю такого конца!*

В этой песне лидер ОН (в очередной раз) предсказал свою смерть: справиться с алкогольной зависимостью не получилось, бездна поглотила проклятого поэта из Улан-Удэ.

## **Философия гидроцефала**

Страх, желание, влечение к смерти, бессознательное и смех — все это осмыслялось в работах философов разных эпох, повлиявших на песни Алексея Фишева. Наибольшее воздействие на взгляды Угла оказал Артур Шопенгауэр<sup>28</sup> и его концепт иррационального, согласно которому познание, поведение и мировоззрение человека, а также ход истории определяются иррационально: главные роли играют инстинкты,

интуиция, слепая вера, чувства и желания. Воля как слепой порыв к жизни — главный управляющий человеком фактор: иррациональное желание, пронизывающее собой все. Волю к веселью и разрушению Угол наблюдает в жителях Быдлограда, которые существуют скорее бессознательно, инстинктивно.

Но воля бессознательна и безразлична к своим носителям, поэтому жизнь ведомых ею людей трагична. Человек удовлетворяет потребности, но они только возрастают и полностью удовлетворить их невозможно, что ведет к глобальной неудовлетворенности жизнью и самим собой. Повинуясь своей высвободившейся воле, герои песен «Оргазма Нострадамуса» удовлетворяют свои подавленные желания и не могут остановиться. Такое поведение превращает их в зомби (символично, что бас-гитарист группы Антон Кирюшин получил прозвище Зомби), которые неосознанно ищут объекты своих желаний. Алкоголь и наркотические вещества катализируют снижение осознанной деятельности и одновременно являются объектом желания.

Смех и смешное Шопенгауэр объясняет как эстетическое освещение мировой дисгармонии<sup>29</sup>, которая сильно ощущалась в 1990-е не только в Улан-Удэ, но и во всей России. Оставшись на развалинах деспотичной, тоталитарной, антигуманной государственной системы, «веселые ребята» — Угол и его ровесники — оказались в еще более сложной ситуации абсолютной свободы. Неготовые создать собственные способы жить, они были ведомы инстинктами — или волей к жизни по Шопенгауэру. Отсутствие условий для жизни и превалирование инстинктов над разумом лишь усиливали дисгармонию, что замыкало порочный круг. Выход из него можно было найти, только сбежав из такого мира: уехать, напиться, улететь в космос, умереть — любой способ бегства из реальности хорош для «веселых ребят» из песен Алексея Фишева. Например, в треке «Последние секунды жизни» герой улыбается перед смертью, он воспринимает ее как способ освобождения.

Крах СССР как модернистского государства привел не только к возвращению человека к основным инстинктам, но и стал катализатором развития идей новой эпохи — постмодерна. Государство, управляемое и контролируемое вождем, как в Советском Союзе, или Большим братом, как у Оруэлла, формирует образ деспотичного патриарха-отца, который требует беспрекословного подчинения, а взамен позволяет жить в комфортных условиях, что приводит к формированию властных отношений — или, на языке Фрейда, эдипова комплекса. Разрушение такого государства означает символическую смерть отца. На дальних территориях государства, где необходимость перемен может быть не так очевидна, смена власти/режима происходит не как самостоятельное преодоление устаревших норм поведения, а как стечение обстоятельств. Что делать в такой ситуации? Угол отвечал на этот вопрос, призывая к жизни без авторитетов: «Каждый человек — сам кузнец своего счастья и несчастья, просто живи, как тебе нравится, как тебе в волю хочется жить, каждая секунда, минута близка к смерти, и скоро настанет совсем просто... Надо жить, хватать воздух полными жабрами, прорываться для себя, хотя здесь, конечно, в данном городе при данном стечении обстоятельств, попали, конечно, мы все, но какие выводы тут сделаешь? Находите внутреннюю гармонию каждый сам для себя, каждый человек сам по себе индивидуален, иллюзорен, самим собой тут трудно очень остаться»<sup>30</sup>.

Мотивы избавления от патриархального элемента в жизни или психике людей концептуализировали философы-постмодернисты Жиль Делез и Феликс Гваттари<sup>31</sup> в своей ключевой работе «Анти-Эдип». Творчество и деятельность Угла перекликается с основными идеями этих важнейших мыслителей конца XX века, хотя он, скорее всего, с ними не был знаком. Анархо-аморализм, положенный Алексеем Фишевым в основу организованного им «Движения гидроцефалов», предполагает отсутствие четкой структуры как на уровне

организации жизнедеятельности, так и на уровне поведенческих норм. Это объединяет его с номадологией — концепцией нового видения мира, предложенной Делезом и Гваттари в 1970-е, которая характеризуется отказом от идеи жестких структур, таких как пол, семья, мораль и т. п.

Французские философы-постмодернисты рассматривали субкультуры, или «анархистские племена», как подобные древним кочевникам группы, которые борются против репрессивных аппаратов государства. «Движение гидроцефалов» — «анархистское племя», созданное Алексеем Фишевым вокруг «Оргазма Нострадамуса». В него входили радикальные музыканты из Улан-Удэ, художники, поэты и их близкие — люди, стремившиеся к самовыражению и занятиям творчеством. Угол сформулировал идеологию гидроцефалов так: «Наше движение — это движение последователей вселенского пессимизма. Оно основано на отрицании тупой воли к жизни, отрицании институтов семьи, государства, и вообще, стремление наше — это общая вселенская анархия, то есть полное отрицание жизни»<sup>32</sup>.

Название движения отсылает к болезни головного мозга, гидроцефалии, и является метафорой разрушения разума людей от беспрекословного принятия навязываемой культуры. Основной идеей движения является творческая реализация через выражение бессознательного — отрицание религиозной морали, социальных норм и традиций. Суть его в том, что человек волен жить так, как ему хочется, в узком кругу единомышленников, не подчиняясь внешним представлениям о норме и свободно выбирая между деградацией и развитием. Анархия и аморальность воспринимались участниками движения как способ противостояния правилам жизни и поведения, навязываемым обществом. В доктрине Угла «дурак — венец природы», а юродство и безумие — истинная святость. По словам Резана, «анархо-аморализм — это знамя, противопоставление будням жизни в Улан-Удэ начала-середины 1990-х»<sup>33</sup>.

Для панк-культуры в СССР и постсоветской России характерно возникновение сообществ людей, разделявших ценности и эстетические установки. Так было и с сибирским панком, и с московским «Формейшном», возникшим вокруг группы «Соломенные еноты», и с другими андерграундными сценами. У «Гидроцефалов» было хоть и не такое многочисленное, но более ярко выраженное движение: с манифестом, идеологией и символикой. Угол хотел не просто объединить поклонников группы, но создать концептуальное комьюнити, которое чем-то даже напоминало бы секту.

В отличие от представителей анархо-панка, тяготеющих к лево-радикальной идеологии, «Движение гидроцефалов» было аполитичным. В 2000-м «Оргазм Нострадамуса» пригласили выступить на рок-акцию «Анти-Фашизм» в Иркутск — перед концертом Угол заявил со сцены: «Мы представляем здесь рупор антиэлиты. Нам похую как на левых, так и на правых. Наша идеология перпендикулярна всем вашим потугам, демагогиям и отмазкам!»<sup>34</sup> Перпендикулярность ко всем идеологиям выражал и символ движения — Крест гидроцефала: перечеркнутый квадрат, означающий стремление к самоуничтожению личности. Аполитичность анархо-аморалов и их борьба с навязываемой моралью вписывается в поиски новых путей развития социума, предпринятыми постмодернистами в конце XX века.

Возвращаясь к сходству мотивов песен ОН и постмодернистских концептов, можно рассмотреть деградацию как попытку избавиться от собственного тела для высвобождения жизненной энергии. Об этом Угол поет, например, в треке «Все люди сваливайте с Земли», позаимствовав образ тела как скафандра и представление о том, что люди — космические странники, у Владимира Набокова<sup>35</sup>. Желание избавиться от тела как сдерживающего фактора близко концепции «тела без органов», разработанной Делезом и Гваттари. Она подразумевает высвобождение человеческого потенциала, связей, влияний, взаимодействий с другими

телами и потоками как на Земле, так и за ее пределами. Побег в космос можно рассматривать как линию ускользания — еще одно понятие Делеза, которое подразумевает актуализацию связей и создание новых возможностей, перемещение в новое время с другой культурой, с другими способами жизни. Побег из текущей реальности можно интерпретировать как детерриторизацию — перемещение на неизведанную область с еще не обозначенным культурным кодом. Кстати, и концертная деятельность «Оргазма Нострадамуса», представленная как бессистемное перемещение из одного места в другое в поисках ресурсов для жизни, также вписывается в постмодернистскую парадигму номадологии.

Говоря об искусстве, отражающем инстинктивное поведение людей, на фоне уничтожения/отсутствия поведенческих/моральных/общественных норм необходимо упомянуть еще одного яркого представителя французской культуры второй половины XX века — писателя Пьера Гийота. Его книги, радикально обновившие язык французской литературы, были написаны под впечатлением от участия в Алжирской войне. «Эта война позволила мне писать совершенно свободно, без оглядки на окружающих. Представьте себе, что вы сидите в траншее и через секунду вашему товарищу отрывает голову, которая катится на землю, и на нее тут же набрасываются крысы. Что вы после этого будете думать о человечестве?» — говорил Пьер Гийота в интервью Марусе Климовой, которая перевела его книги на русский язык<sup>36</sup>. Квинтэссенцией художественного метода писателя стала книга «Эдем, Эдем, Эдем», написанная одним предложением: в ней нет ничего кроме насилия, ненависти, злости и сексуальных девиаций на фоне разрушения цивилизации из-за столкновения двух разных культур. В песнях «Оргазма Нострадамуса» Угол передает похожие ощущения от бессмысленного существования разобщенных людей на фоне крушения государства. Конечно, жизнь в Улан-Удэ 1990-х не была настолько жестокой и кровопролитной, как Алжирская война, но смена социального

стройка и идеологии для человека может быть не менее травматическим опытом, чем участие в боевых действиях. Похожи и методы художественного выражения авторов: они оба, пользуясь низким уличным языком, создавали радикальные тексты о насилии, разрушении личности и брутальном животном поведении. И Гийота, и Угол в своем творчестве смогли отразить катастрофичность времени и событий, непосредственными участниками которых им довелось стать.

## **Вместо заключения**

После смерти Алексея Фишева история «Оргазма Нострадамуса» и «Движения гидроцефалов» закончилась. Хотя Петр Шушурыхин, предприимчивый менеджер улан-удэнской панк-группы, и попробовал ее продлить: собрал новый состав под названием «Не Оргазм Нострадамуса» и даже записал два альбома, состоящих преимущественно из песен Фишева, но особого успеха не добился.

Творчество Угла произвело сильное впечатление на современников, а его группа попала в разряд культовых, поэтому спустя десятилетия песни «Оргазма Нострадамуса» возвращаются в самых неожиданных контекстах. Об улан-удэнской группе помнят не только на родине: в 2015 году в Москве был проведен фестиваль в честь 20-летия ОН, на котором выступали пять панк-коллективов, в том числе группа Сабрины Амо «Аборт мозга». В 2016 году вышел трибьют-альбом «Затянувшийся оргазм», где каверы на треки ОН исполнили 16 панк- и метал-групп из разных городов России. В сборнике выделяется версия песни «Алеша-Почемучка», записанная тверским арт-панк-проектом «Ансамбль Христа Спасителя и Мать Сыра Земля».

Очередной всплеск интереса к ОН случился после того, как одна из песен группы попала в Федеральный список экстремистских материалов Минюста РФ<sup>37</sup>. В июле 2018 года Железнодорожный районный суд Красноярска постановил: трек

«Убей тинейджера» разжигает ненависть и призывает к насилию над подростками<sup>38</sup>. Песня в утрированной форме описывала поколенческий разрыв между неформалами 1990-х и 2000-х и до приговора была известна лишь узкому кругу фанатов группы. После того как новость о запрете облетела информационные сайты, а популярный блогер Юрий Хованский сообщил в соцсетях, что у ОН есть и более «опасные» треки и даже составил из них плейлист<sup>39</sup>, у песен Угла прибавилось поклонников. Хотя у бесосновательного запрета есть и негативные стороны: например, из-за одной композиции весь альбом «Убей тинейджера» отсутствует в стриминговых сервисах.

Главным популяризатором песен Фишева после Минюста РФ и Юрия Хованского в наше время является не панк, но рэпер. Земляк Угла, Хаски посвятил ему свой альбом «Хошхоног», ставший одной из самых обсуждаемых российских хип-хоп-записей 2020 года. Ранее в интервью журналу Esquire рэпер назвал Угла самым трушным панком в России и своим учителем, добавив, что «его призрак играет со мной в шахматы»<sup>40</sup>. Высоко ценят ОН и представители андерграундного хип-хопа. Так, московский рэпер Кирилл Овсянкин записал кавер на трек «Смерть аморала», по-новому раскрыв композицию. А обнинские библиотечные постпанки The Cold Dicks, прикидывающиеся рэперами, сделали ремейк трека «Персона нон грата» в электрошумовой аранжировке.

Песни Фишева вдохновляют и представителей противоположного полюса музыки — современного академизма. Пианистка, композитор и автор книги «Метамодерн в музыке и вокруг него» Настасья Хрущева использовала тексты Угла в своих сочинениях<sup>41</sup>, а в одном из интервью охарактеризовала песни «Оргазма Нострадамуса» как «пример постиронии и поиска новой страшной красоты в том, что уже и так красиво»<sup>42</sup>.

Творчеству Угла еще предстоит быть оцененным по достоинству и проанализированным в контексте постсоветской

культуры. Его песни открывает для себя новая аудитория: идут переиздания альбомов ОН. Постепенно к Алексею Фишеву приходит признание и как к поэту. В 2017 году новосибирское издательство «Подснежник» выпустило его первый сборник «Эстетический терроризм». В аннотации книги отмечается, что «Угол был не только оголтелым панк-певцом, жизнь, смерть и творчество которого составляют почти идеальный и потому до сих пор привлекательный миф, но и мощным и самобытным поэтом». В июне 2021 года лейбл «Изоляция Рекордс» при содействии фан-клуба «Оргазма Нострадамуса» выпустил полное собрание стихов Фишева. В сборнике — около 170 работ, на поиск и сверку которых по рукописям и авторитетным прижизненным источникам ушло больше пяти лет.

У посмертного культа лидера «Оргазма Нострадамуса» случаются и по-панковски непредсказуемые проявления. Например, до недавнего времени в Москве работало кафе «Угол», стену которого украшал портрет идеолога анархо-аморализма. По иронии судьбы и в соответствии с духом времени кафе было вегетарианским.

Петр Полещук

---

# ДО ВЛАДИВОСТОКА И ОБРАТНО: «ГАЗЕЛЬ СМЕРТИ» КАК ПРОЕКТ ПО ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИИ АНДЕРГРАУНДА В РОССИИ

---

## Об авторе

Родился в 1995 году во Владивостоке. Музыкальный критик, лектор, промоутер. Окончил журналистский факультет Дальневосточного федерального университета только потому, что встретил там будущую жену. Пишет о музыке в издания «Зина», Vatnikstan, Karmapolitan, Louder Than War (Великобритания) и другие. Работал куратором фестиваля Beat Weekend, организатором российского тура групп Jars и Rare Tape на «Газели смерти». Инициатор и соорганизатор концерта Shortparis на фестивале V-Rox 2019. Член жюри шоукейс-фестиваля «Индюшата» (по Владивостоку). Один из победителей конкурса рецензий фестиваля Ural Music Night. Ведет VK- и телеграм-канал tutpetr. Считает, что главное произведение XXI века – манга One Piece.



Музыка, о которой идет речь в статье: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f\\_ywlsJjeNs-MJzrVJltOWJ1pxMTT-9q](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7f_ywlsJjeNs-MJzrVJltOWJ1pxMTT-9q)

У Владивостока всегда было будущее, но, как это ни странно, оно всегда остается будущим.

Едва ли найдется хоть один житель Дальнего Востока, который сможет уверенно ответить на вопрос, есть ли у края свой музыкальный андерграунд. Не менее сложно дать ответ, если сузить территорию до Владивостока. В музыкальном измерении город, некогда воспетый группой «Мумий Троль», скорее выживает, нежели процветает.

Спустя 20 с лишним лет после появления хита «Владивосток 2000» столица Приморского края все еще остается «карманом страны». Владивосток, расположенный невероятно далеко от центра России, но близкий к Тихому океану, оказывается местом странного смешения культур. Из-за географического положения Владивосток выглядит транзитной зоной между Европой и Юго-Восточной Азией. С одной стороны, соседство с Японией позволяет конструировать выгодный «самоориентализированный»<sup>1</sup> образ города как культурной утопии и «окна в Азию»<sup>2</sup>. С другой, удаленность от Москвы и недоразвитый рыночный и культурный контакт с Азией мешают экономическому росту креативных индустрий во Владивостоке. Оторванность города от центра страны сказывается на его развитии во многих сферах, в частности музыкальной: Владивосток редко попадает в гастрольные маршруты артистов, особенно независимых и малоизвестных. По той же причине группе из Приморского края затруднительно организовать тур по России на большие дистанции (гастроль по европейской части России все равно приходится выстраивать через Москву — как через крупнейший транспортный узел). Контакт Владивостока с Азией носит скорее символический характер: большинство местных музыкантов стремится перебраться в европейскую часть России, что связано с недоразвитой логистикой туров по Азии и все еще различающимся менталитетом жителей Приморья и Юго-Восточной Азии. К тому же Владивосток — город портовый: многие его жители

здесь надолго не задерживаются и переезжают поближе к Москве, увозя с собой и новые инициативы.

Мобильность населения и неукорененность жизни во Владивостоке всегда были главными проблемами для развития самодостаточной музыкальной среды. Отсюда возникает еще один вопрос — что такое владивостокская музыка и есть ли она?

## **Владивостокский андерграунд: проблема идентичности**

Вопросом о генезисе, типичных чертах местной сцены (в частности андерграунда) и ее потенциале задавались несколько поколений музыкантов и культуртреггеров из Владивостока. В документальном фильме Андрея Масловского и Павла Ушанова «Владивосток 2000: двадцать лет до даты»<sup>3</sup>, смонтированном из видеоархивов 1980-х, он задан в ироничной форме: «Можно ли заработать деньги на владивостокском роке?». Рефлексия о состоятельности города-порта как эпицентра дальневосточной музыки проходит сквозной нитью в материале «Афиши» об участниках фестиваля V-Rox 2013<sup>4</sup> — международного шоукейс-фестиваля, проводимого во Владивостоке. В 2018 году владивостокский диджей Анастасия Холод проводила лекцию «Есть ли во Владивостоке андерграунд?»<sup>5</sup>, основанную на собственном журналистском исследовании и сделала такой вывод: «Музыкальная сцена сводится к разношерстным сообществам по интересам, часть которых стремится вырваться хотя бы на российскую коммерческую арену, остальные же рассматривают музыку как хобби».

Ситуация осложняется еще и тем, что в разные десятилетия представления о том, каков владивостокский андерграунд, либо не были сформированы в принципе, либо диаметрально отличались. Дети 1960-х могут сказать, что владивостокская сцена возникла в 1986 году с появлением в городе рок-клуба. Им можно возразить, что участники клуба, как и владивостокские группы того периода в целом<sup>6</sup>, не стремились

к созданию оригинальной звуковой стилистики. Начав с подражаний британским «новым романтикам», участники рок-движения быстро расслоились: в зависимости от предпочтений музыканты заиграли брит-поп, американский альтернативный-рок, хардкор и т. п. Это привело к так и не разрешенному кризису идентичности: самобытный локальный саунд не выработался.

Представители поколения X<sup>7</sup>, разумеется, сходятся на том, что мощный импульс владивостокскому андерграунду придал взрыв «мумиймании». Популярность «Мумий Тролля», заявившего о себе на всю страну в 1997-м с альбомом «Морская», действительно сфокусировала небывалое внимание на Владивостоке: лидер группы Илья Лагутенко намеренно культивировал миф о городе как о внезапно проявившейся на карте будущей столице музыки России. По словам Ильи Канухина, вокалиста владивостокской группы Mari!Mari!<sup>8</sup>, «выход альбома “Морская” реально дал толчок к появлению огромного количества групп и в целом интерес публики к местной сцене»<sup>9</sup>. Однако, как верно заметил Сергей Шнуров, «[во Владивостоке] пытались сделать искусственную волну — появился “Мумий Троль”, и [значит,] из Владивостока [должна] появиться куча совершенно замечательных исполнителей. Но этого не произошло. “Мумий Троль” был один. На нем все началось и на нем все закончилось»<sup>10</sup>. Но даже это миф: на момент выхода «Морской» Лагутенко жил в Лондоне, а с Владивостоком был связан скорее символически.

Тем не менее неугасающая популярность группы эхом доносилась и в 2000-е, когда молодые музыканты, вдохновленные успехом Ильи Лагутенко, заиграли вариации брит-попа и инди-рока. Некоторые из них смогли добиться популярности за пределами родного края<sup>11</sup>, но редкие и незначительные успехи не повлияли на трансформацию музыки Владивостока.

Удаленность Владивостока наряду с разнородностью его музыкальной среды породила ресентимент в отношении столиц

и ближе расположенных к ней городов. Из-за этого вся местная сцена стала восприниматься некоторыми ее представителями как андерграунд, а музыканты из Центральной России — как мейнстрим.

Пожалуй, самым сплоченным во Владивостоке оставалось хардкор-сообщество: от клинхедов<sup>12</sup> из группы Anti-Security до содружества United Hardcore Front. Артемий Гилев из хардкор-группы Streetmeat25 в интервью Анастасии Холод отмечал: «Если андерграунд — это то, что стоит за пределами лютого мейнстрима и попсы, то во Владивостоке вся более-менее стоящая музыка — это андерграунд. У нас самая большая хардкор-тусовка на Дальнем Востоке, в других городах дела обстоят так себе либо вообще никак».

Впрочем, нельзя сказать, что идеи хардкорщиков разделяли все музыканты Владивостока. В том числе поэтому на какое-то время выражение «владивостокский андерграунд» превратилось в своеобразный симулякр, описывающий скорее фантом, чем реальную инфраструктуру. Как писала Анастасия Холод, «на сегодняшний день клеймо “владивостокский андерграунд” стало общим синонимом всей локальной музыкальной сцены. Выражение активно продвигается в массы и уже успело превратиться в городской мем».

Таким образом, долгое время разница между андерграундом и мейнстримом во Владивостоке была фиктивной: музыканты старались «нащупать» местное культурное подполье, игнорируя тот факт, что в городе не было своего мейнстрима. К тому же представление о Владивостоке как об «андерграунде» страны никак не манифестировалось, кроме редких заявлений хардкор-сообщества. Напротив, развивалась ровно противоположная тенденция, начавшаяся с «Мумий Тролля».

## **Владивосток-2017: институализация сцены**

Пожалуй, поворотным для владивостокской музыки стало начало 2010-х. Именно в это время были предприняты первые попытки сформировать полноценную систему владивостокской

музыки: для тех, кто верил, что владивостокский андерграунд родился во времена рок-клуба, запущенный процесс свидетельствовал о новом ренессансе. Для следующего поколения музыкантов и слушателей начало 2010-х стало точкой отсчета формирования сцены — или хотя бы точкой отсчета надежд на ее скорое появление. Эта точка была поставлена с появлением в 2013-м владивостокского шоукейс-фестиваля и международной конференции V-Rox под кураторством Ильи Лагутенко. V-Rox стал первой и до сих пор остается самой масштабной попыткой поддержать не просто талантливых музыкантов, но самобытных представителей локальной культуры. Однако критики фестиваля возразят, что в программах V-Rox, проводившегося вплоть до пандемийного 2020 года, не были представлены участники самых низовых комьюнити (хардкор-панк и другие DIY-группы), а значит, фестиваль нельзя назвать репрезентативной витриной дальневосточной музыки.

С другой стороны, именно это отсутствие в лайнапе ряда важных для культуры города и края музыкантов может быть основанием для фиксирования более или менее конкретного разделения локальной сцены на мейнстрим и андерграунд. Фестиваль V-Rox стал главным кандидатом на роль архитектора мейнстрима во Владивостоке. Оргкомитет фестиваля, существуя в качестве единственной коммуницировавшей с городскими властями и обращающей внимание на современный музыкальный процесс институции, выполнял роль культурного арбитра, занимаясь отбором и, соответственно, отсеиванием музыкантов.

Пик запроса на самоопределение во Владивостоке пришелся на 2017 год: сложилось ощущение, что культивировавшийся на протяжении этого времени миф о городе как о мосте в Юго-Восточную Азию стал воплощаться в жизнь. Японское генконсульство во Владивостоке начало выдачу виз по упрощенной схеме; «Мумий Троль» проехал по России с гастролями в честь 20-летия «Морской» и напомнил об идее Владивостока как столицы новой музыки (в этом же году банк

России официально выпустил в оборот новые денежные купюры номиналом в 2000 рублей с изображением владивостокского моста на остров Русский); Lenta.Ru в рамках цикла материалов «Открываем Россию» прогнозировала, что Приморье скоро станет туристическим хитом. За год Владивосток посетили многие новые музыкальные герои<sup>13</sup>. На крыше Морвокзала техно-звезда Нина Кравиц устроила рейв вместе с резидентами своего лейбла «Трип»<sup>14</sup>, петербургская группа Vougal опробовала Владивосток в качестве стартовой площадки перед концертным туром по Китаю.

В том же 2017-м юбилейный пятый V-Rox укрепил свои позиции в качестве символического трамплина в Азию, расширив программу и помимо прочего выпустив в прокат документальный фильм We are X о культовой японской группе X Japan<sup>15</sup>. Результатом показа фильма стал слух, что на следующий фестиваль приедут с концертом X Japan<sup>16</sup>. «Мумий Троль» планировал на ноябрь выступление в Токио в рамках проекта Министерства культуры РФ «Русские сезоны» и фестиваля Far From Moscow<sup>17</sup>. Самый популярный японский путеводитель «Чикю но Арукката» («Как ходить по миру») включил фестиваль во Владивостоке в список главных событий года в России. Местным хедлайнером V-Rox стала группа Starcardigan, пробовавшая экспортировать свою музыку в Китай<sup>18</sup>.

Пятый V-Rox продолжил позиционировать Владивосток в качестве места встречи и общения музыкантов и профессионалов индустрии. Лагутенко говорил: «Я хотел бы показать и нашим музыкантам, и нашей публике, что большой мир — вот он, рядом, от Владивостока — рукой подать. В тех же Корее, Китае, Сингапуре, Японии, Индонезии есть масса собственных артистов, у которых своя занимательная жизнь, и им тоже очень интересно расширить зону влияния»<sup>19</sup>. Большое количество городских событий, прошедших в 2017 году и связанных с поддержанием культурных контактов со странами ЮВА, укрепило имидж владивостокской сцены как

впитавшей культурное многоголосье: V-Rox старался подчеркнуть экзотизм Дальнего Востока как музыкальной территории России, в наибольшей степени связанной с Азией<sup>20</sup>.

Однако подобный фокус на музыке Владивостока имел свои недостатки. Упор на музыкантов, эксплицирующих свое дальневосточное происхождение, во-первых, вынес на обочину всех остальных представителей сцены<sup>21</sup>, а во-вторых, оставался непоследовательным даже в рамках своей логики. Некоторые группы, важные для музыкального ландшафта Дальнего Востока, ни разу не были допущены до участия в фестивале. Владивосток становился местом для международного музыкального форума только раз в году — во время проведения V-Rox. Эти тенденции сохранялись вплоть до последнего на данный момент фестиваля, проведенного в 2019 году, что вызвало и публичную критику<sup>22</sup>.

К концу 2010-х владивостокская сцена условно разделилась на тех, кто репрезентировал город, и тех, кто продолжал заниматься творчеством, отмежевавшись от институциональной поддержки. Помимо V-Rox появлялись новые инициативы: в том же 2017 году начали или продолжили активную работу местные медиа, делавшие акцент на музыкальной культуре, в частности паблик Soundcheck и сайт Grink-Music. Дальневосточные музыканты активно играли в гостях друг у друга (во Владивостоке, Хабаровске, Комсомольске-на-Амуре). В качестве альтернативы V-Rox с небольшим скандалом был проведен фестиваль «Я-Лох», идея которого заключалась во включении в лайнап музыкантов, значимых для города, но игнорируемых фестивалем Ильи Лагутенко<sup>23</sup>. Некоторые деятели DIY-культуры старались отделить саму идею сцены от самых популярных инициатив и лиц, представляющих музыку Владивостока<sup>24</sup>.

Кучку музыкантов и активистов, противопоставившую себя культурному мейнстриму города, можно было назвать андерграундом, но у нее все еще не было собственной налаженной инфраструктуры. Эта ситуация начала меняться

после того, как во Владивосток приехал Денис Алексеев — водитель «Газели смерти» и главный культуртрегер российского DIY-панка.

### **«Газель смерти» как уникальный юнит андерграунда**

«Газель смерти» — это микроавтобус, на котором панк-энтузиаст Денис Алексеев за последние десять лет провез с турами по Европе и России больше ста групп совершенно разного калибра. В разное время пассажирами «Газели смерти» становились американские инди-рокеры Lemuria, ветеран английского панка TV Smith, британские грайндкорщики Krupskaya, московская нойз-рок-группа Jars и многие другие. Путешествия на «Газели смерти» сложно назвать комфортными, но к Алексееву из года в год выстраивается очередь музыкантов, чтобы отправиться в тур именно на его машине. За время существования проекта ставший культовым микроавтобус объездил полсвета — от Азии до Африки.

Транспортное средство Дениса Алексеева до сих пор остается уникальным в России, облегчая многим DIY-группам возможность выстраивать крупномасштабные туры. Андерграундные музыканты традиционно организывают гастрольные маршруты самостоятельно. Однако нельзя сказать, что даже при хорошо продуманной логистике тура DIY-инфраструктура гарантирует комфорт и беспрепятственное перемещение от одного города к другому. Тем более в России, где дорога между остановками может занимать минимум семь часов непрерывной езды. Артисты вынуждены брать на себя дополнительные обязанности: необходимо не только лично организовывать концерты, но и самостоятельно решать финансовые вопросы, брать в аренду машину и так далее. В DIY-культуре отсутствуют логистические системы упрощающие организацию гастролей музыкантам. Никто, кроме Алексеева на «Газели смерти», не занимается подобным на постоянной основе и в таких масштабах. Туры на «Газели» могут обернуться дополнительными расходами (из-за поломок прямо в дороге),

но присутствие специального автомобиля и водителя значительно упрощает музыкантам передвижение.

Исключительность «Газели смерти» превратила ее туры в обряд инициации для артистов: поскольку поездки на машине Алексеева напоминают полноценное приключение (с остановками в неожиданных местах, постоянными встречами новых людей и с непредсказуемым развитием событий), музыканты сталкиваются со всеми проявлениями гастрольной жизни. Кроме того, если группа отправляется в путешествие под руководством Алексеева, для панк-сообщества это свидетельствует о качестве музыки коллектива, повышая статус артистов. Особенно если тур в «Газели смерти» становится первым для группы, что случалось довольно часто.

Культ «Газели смерти» породил ситуацию, которую можно назвать «сто пассажиров на одного капитана»: Алексеев стал известнее иных групп, которые ездили с ним в туры. «Газели» посвящали комиксы, вышедшие отдельными книгами — одна из них была создана в США, а другая — в России<sup>25</sup>. О «Газели» написано как минимум пять песен<sup>26</sup>, снят документальный фильм «Путеводитель по граблям»<sup>27</sup> и сделано множество репортажей.

Впрочем, самого Алексеева сложившаяся ситуация не очень устраивает. По его мнению, настоящими героями «Газели смерти» должны быть музыканты: «Я бы сказал радикально: только голос музыкантов “Газели смерти” и важен, я бы хотел прибрать ручку громкости на своем собственном голосе вовсе. Тут нет никакой скромности, просто мое дело артикулируется не словами, чем меньше в нем именно моих слов, тем яснее и четче оно артикулируется. У меня нет амбиций как у автора [проекта], еще меньше их как у персонажа»<sup>28</sup>.

«Газель смерти» — это не просто гастрольный микроавтобус, это проект с четкой идеологической платформой, заданной его создателем. Денис Алексеев влился в DIY-панк-культуру задолго до первой дорожной экспедиции: в начале 2000-х он писал о панк-музыке<sup>29</sup> для сайта и журнала Rockmusic, а также был

плотно связан с центром московского DIY-движения, «Клубом имени Джерри Рубина»<sup>30</sup>. Панк — это зонтичный термин, вбирающий в себя различные и часто конфликтующие субкультурные движения. Денис Алексеев относит себя к анархо-панкам, которые выступают за антифашизм, борьбу за права животных, борьбу против гомофобии, профеминизм, экоактивизм и антимилитаризм. Алексеев так описывает знакомство с анархо-панком: «В 1997 году я сходил на концерт Rollins Band, охренел, и пошло-поехало. Сначала ты слушатель, потом участвуешь в процессе. В 1999 году я осознал себя анархистом. В 2001 я участвовал в акциях “Хранителей радуги”<sup>31</sup> и читал журнал “Инвариант” — его издавал Эльдар Саттаров<sup>32</sup> в Алматы. Журнал был скорее ультралевым, чем анархистским, и мне импонировал уровень интеллектуальной дискуссии. Думаю, в панке для меня самым привлекательным было именно это сочетание чего-то совершенно животного, телесного и ненасытного интеллектуального поиска, для которого вообще нет никаких преград».

О симпатии водителя «Газели смерти» к анархистской идеологии свидетельствуют и интервью, и многочисленные наклейки Fight sexism! и No nazi на его машине. Многие туровые инициативы Дениса Алексеева — это благотворительные акции или гуманитарные миссии: экспедиция в пользу приютов для бездомных животных<sup>33</sup> и антимилитаристская поездка в Украину<sup>34</sup>. «С момента начала вооруженного конфликта нам было важно показать людям Украины, что мы не враги, а машина с российскими номерами может привезти на их землю не только оружие и солдат, но и рок-группу, то есть праздник, — рассказывал Денис Алексеев. — Кажется, это получилось. С 2015-го “Газель смерти” около десяти раз съездила в Украину, проехала ее вдоль и поперек, нигде не встретив ни агрессии, ни неприязни. Напротив, многие хотели накормить рокеров, дать ночлег, помочь с ремонтом вечно разваливающегося агрегата, замутить бизнес, влюбиться и тоже показать, что они не враги».

Поскольку «Газель смерти» — идеологический проект, то на ее борту может оказаться не всякая группа. Кроме того, поездка в «Газели» не означает попадания в нарратив проекта (например, не гарантирует того, что группа станет действующим героем комикса). На анархо-автобусе гастролировали разные коллективы, но в официальную летопись проекта включены не все. Группы, отправляющиеся в турне вместе с Денисом Алексеевым и претендующие на пополнение газельного ростера, должны либо разделять, либо эксплицировать базовые идеологические принципы левого DIY-панка. По схожим принципам строятся и туры. Они могут быть совершенно разного масштаба, но выстраиваются сугубо по DIY-сети. Тур планируется за год или за полгода: Алексеев связывается с группами (либо они с ним) и прорабатывает маршрут так, чтобы выехать из точки «А» с группой (или группами, в зависимости от количества человек в каждой), а в финальной точке «Б» встретиться с новой, чтобы поехать либо дальше, либо обратно (музыканты из завершившегося тура улетают домой на самолете). Как правило, «Газель» не задерживается в городах больше суток. «Передышки» для водителя выдаются во время ожидания новой группы в финальном пункте. Выступления групп организовываются вместе с локальными промоутерами, связанными с DIY-панк-средой.

Связь «Газели смерти» с панк-культурой выдает принципиальная автономия проекта Алексеева от всевозможных институций. По мнению Дениса Алексеева, они отчуждают и артистов, и слушателей непосредственно от музыки: «Совершенно не хочется вписываться во всю эту институционализированную сцену. Хочется убрать это отчуждающее звено, вот эту всю промоутерскую работу и понятные “работающие” схемы. Вот эту всю внутрицеховую субординацию и язык пресс-релизов. Действие музыки ведь похоже на действие запаха — его можно уловить в атмосфере, и тебя сразу переключает связанными с этим запахом эмоциями, какими-то воспоминаниями. Или можно услышать давно

забытую песню, и произойдет то же самое. А представляешь процесс, который стоит между появлением запаха и возникновением связанных с ним субъективных эмоций, в терминах промоактивностей? Какая-то музыка, которую я слушал весной 1999-го, очень неблагозвучная, но до сих пор задевает лирические струны в душе, настраивает на светлый печальный лад. Это невозможно срежиссировать. Думаю, я просто видел достаточно настоящих чудес, чтобы не участвовать в профанациях<sup>35</sup>».

Несложно заметить, что все инициативы, связанные с экспортными проектами, базируются в столице России. Это напрямую вытекает из законов логистики: дешевле и проще всего поехать в тур из Москвы, что порождает проблему централизации, которая касается и DIY-панк-музыкантов: многие заметные группы перебрались из родных городов в центр страны<sup>36</sup>. Одновременно с этим в панк-комьюнити существует рефлексия, что это положение дел нужно исправлять. Вот что говорит Арсений Морозов, лидер групп Sonic Death и «Арсений Креститель»: «Я в принципе за то, чтобы в каждом городе было такое комьюнити людей, которые бы не уезжали. Да и группам было бы проще турить. Я совершенно против федерализма. Если взять Владивосток — то ты летишь восемь часов на самолете, выходишь из самолета — а там все еще Россия... это пиздец! И вот в таких местах как раз и надо делать очень сильный упор на свою специфику»<sup>37</sup>.

Если институционализированные проекты в основном централизованы, то «Газель смерти» стремится к децентрализации. Алексеевым движет идея объединения географически разрозненной DIY-сцены в одну большую экосистему: «У нас одна страна, и сцена должна функционировать в национальном масштабе, вернее, это то, с чего следует начинать и разворачивать перспективу — от города к региону, от региона к стране, от страны к континенту, от континента к миру»<sup>38</sup>.

«Газель смерти» — это проект децентрализации музыкального андерграунда. Поскольку «Газель» большую часть времени находится в дороге, она лишена риска ассоциирования с каким-то конкретным городом и даже страной. Пассажиры гастрольного автобуса принадлежат разным национальностям, классам и вероисповеданию, их объединяет только связь с культурой DIY-музыки. Никто из них не репрезентирует свою страну и не является частью экспортных проектов.

«Ключевой момент в том, что “Газель” не пытается продать условному Западу российскую/постсоветскую эстетику, — считает Антон Образина из Jars. — “Газель” — это про отсутствие границ вообще, а не про представление своей страны другим. В этом контексте возможно выступление бразильской метал-панк-группы ARD в Монголии»<sup>39</sup>.

### **«Газель смерти» во Владивостоке**

Можно сказать, что любая экспедиция Дениса Алексеева на большие расстояния имплицитно подразумевает децентрализующую миссию: чем дальше распространяются вылазки «Газели смерти», тем нагляднее представлена альтернатива сосредоточенным в центре страны инициативам. Таким оказался и первый тур Дениса до Владивостока в компании поляков Kurws и Санкт-петербуржцев «Матушка-гусыня». Kurws играют джазовый постпанк, «Матушка-гусыня» — импровизированную психоделику, но обе группы придерживаются DIY-философии. Для самого Владивостока приезд таких артистов тоже оказался в новинку — кроме хардкор-сообщества идеологически ангажированных музыкантов в городе мало, а гостей — тем более.

2 сентября 2017 года «Газель смерти» впервые въехала во Владивосток, где была встречена местными организаторами концерта, участниками сладж-группы JWH. Из местных СМИ об этом событии написал только недавно начавший работу владивостокский вебзин Soundcheck. Там опубликовали фотоотчет с концерта, эссе о происхождении «Газели смерти»,

а также интервью с прибывшими музыкантами и Денисом Алексеевым. Однако на тот момент времени Soundcheck еще не разросся до больших масштабов. Поэтому поддержка, предоставленная изданием, распространялась горизонтально, фактически среди тех, кто уже был заинтересован в концерте. Концерт, в свою очередь, тоже был организован самостоятельно, без дополнительной помощи и огласки.

Однако именно эта коллаборация JWH, Soundcheck и Дениса Алексеева заложила основу союза мирового DIY-панка и прежде обособленного от нее андерграунда Владивостока (а позже и всего Дальнего Востока). Начиная с этого события, музыкальный андерграунд Владивостока обзавелся собственной инфраструктурной сетью, которая с каждым приездом «Газели смерти» становилась все более заметной и разветвленной.

Представители «Газели смерти» — и водитель, и пассажиры — привезли во Владивосток идею того, сколь важны самоорганизация и объединение в независимые структуры. «Мы живем в одной стране и говорим на одном языке, но получается так, как будто европейская Россия — отдельно, Сибирь — отдельно, а Дальний Восток — отдельно, — говорил Алексеев в интервью Soundcheck. — Хотелось бы собрать все это в кучу, чтоб у нас была действительно одна большая сцена. Чтобы мы у себя в “Европе” были по крайней мере в курсе, что происходит здесь, а вы — что творится у нас. Чтобы наши группы ездили к вам сюда, а ваши — к нам. И чтобы туры национального масштаба мы мутили вместе. Если сейчас все пройдет хорошо, я бы хотел сделать это предприятие из Петербурга во Владивосток и обратно ежегодным или даже проворачивать его два раза в год с разными группами. Может, от этого будет толк»<sup>40</sup>.

Идея «самоорганизации» срезонировала с состоянием музыкальной среды (и DIY-сцены конкретно) Владивостока в 2017 году. С одной стороны, в городе происходила череда музыкальных событий, часть из которых была организована без сторонних инвестиций. Этот процесс вдохновлял деятелей DIY-

сцены сделать в культурной жизни города нечто еще более уникальное. С другой стороны, образовавшийся негласный разрыв между V-Rox, сформировавшим витрину из местных музыкантов, и теми, кто на нее не попал, толкал к формированию отдельной системы, символически существующей автономно от «официальных» городских инициатив.

Желание «сделать свое» совпало с первым визитом «Газели смерти». С каждым новым приездом Алексеева и его пассажиров, к организации концертов подключалось все больше новых людей из хардкор-комьюнити, а позже и из более мейнстримной музыкальной среды города.

«Газель смерти» стала двигателем местной DIY-сцены, которая была «выключена» из планов на экспансию дальневосточной музыки в Азию, проводимых под началом фестиваля V-Rox. Концерты под эгидой «Газели смерти» также дополнили число музыкальных мероприятий в городе, поддерживающих связь с другими странами, в частности с Японией<sup>41</sup>. «Газель смерти» стала образцовым проектом для других андерграундных инициатив в городе. У DIY-концертов появились свои постоянные дизайнеры с фото- и видеографами. Владивостокские андерграундные группы стали самостоятельно организовывать туры (участники FunkGanG и Ucrop-Robosor отправились в тур по Китаю в 2018 году). Благодаря журналистам Роману Папуше и Юлии Хряковской о «Газели смерти» и владивостокском андерграунде узнал манчестерский журналист и историограф панка Джон Робб, создатель сайта Louder Than War. Вебзин Soundcheck, который и до этого активно пропагандировал ценности DIY-культуры, стал ставить панк-группы в приоритет. Некоторые «газельные» артисты в статьях вебзина стали появляться значительно чаще, чем более известные имена в городе, а такие популярные группы, как Starcardigan, подвергались жесткой критике. Начал складываться определенный набор артистов, репрезентирующих местное подполье<sup>42</sup>. Автономно

от «официальной» музыкальной жизни города, главным ежегодным чекпойнтом которой был V-Rox, сложился контрнарратив, существовавший то параллельно, то вопреки городскому мейнстриму и отмечающийся каждым новым визитом «Газели смерти».

С 2017 по 2019 год «Газель смерти» посетила Владивосток четырежды, дав девять концертов и доставив с десятков групп из разных частей света. Кроме того, в рамках визитов были проведены параллельные мероприятия вроде паблик-тока Дениса Алексеева с участниками хабаровской постпанк-группы Rare Tare. «Газель смерти» сократила разрыв не только между Владивостоком и остальной Россией (миром), но и между столицей Приморского края и остальным Дальним Востоком. Музыканты из разных городов Приморья стали чаще играть друг с другом, в том числе в рамках «газельных» концертов, которые стали своеобразным стержнем для совместных выступлений. Soundcheck начал больше писать о происходящем за пределами Владивостока, с помощью вебзина был организован первый тур по России Rare Tare на «Газели смерти» вместе с москвичами Jars (впоследствии в той же компании Rare Tare отправились в тур по Европе, в результате чего статья о группе и «Газели смерти» появилась в известном британском музыкальном медиа The Quietus<sup>43</sup>). Именно с появлением «Газели смерти» владивостокский андерграунд стал превращаться из мема в реальность, которую заметили не только в центре России, но и за рубежом<sup>44</sup>.

## **Город нового начала**

В гастрольных планах Дениса Алексеева на 2020 год был концерт во Владивостоке нескольких групп из Якутии. Эти концерты отменила пандемия, но внимание Алексеева к Якутии говорит и о развитии идеи расширения всемирной DIY-сети, и об объединении сцены Дальнего Востока в нечто более связанное (до сих пор Якутия воспринимается обособленно даже от тех городов Дальнего Востока, которые смогли наладить

контакты друг с другом). В 2019 году на V-Rox выступила якутская панк-группа CS, что тоже символически перекинуло мост между Дальним Востоком и Якутией. Однако при этом на V-Rox 2019 родной фестивалю и его организатору Владивосток представляла всего одна группа, а все внимание перетянули на себя хедлайнеры Shortparis.

В то же время на каждом региональном концерте «Газели смерти» вместе с командами, находящимися в туре, традиционно выступает несколько местных групп. Таким образом, проект Алексеева связывает не только Дальний Восток в единую сеть, но и всю Россию. Владивосток выделяется тем, что он оказывается самой удаленной точкой, куда доезжает «Газель смерти» в России, за счет этого становясь «городом начала и конца» в ее маршрутах. Столица Приморского края больше не воспринимается как «отрезанная» от России территории, но превращается в точку на карте, где начинается новая история.

Визиты «Газели смерти» открыли для музыкантов Владивостока новые возможности для реализации и развития: оказалось, что географическая удаленность может быть не только недостатком, но и преимуществом, а мобильность местной жизни, как и ее «портовый» характер, — не проблема, а особенность. Именно они дают возможности для организации гастролей зарубежных групп и позиционирования Владивостока, как, хоть и трудной, но уникальной площадки для начала тура (как по России, так и в Азию). С появлением «Газели смерти» музыкальный андерграунд Владивостока, который долгое время переживал кризис, стал обретать новую идентичность. Она связана не со стандартными маркерами города и края (как в случае групп Starcardigan и «Марлины»), не с попытками пополнить витрину фестиваля V-Rox, а сосредоточена на подключении к мировой DIY-сети, формировавшейся с 1980-х и выходящей далеко за пределы одной конкретной страны. Музыканты, не использующие региональный набор образов, становятся частью мировой DIY-культуры, подключаясь к ее универсальным тематикам.

Благодаря этому исчезает и представление о Москве как об эпицентре мейнстрима и земле обетованной, ведь в международных маршрутах «Газели смерти» столица России не более чем еще один пункт на карте.

## **Примечания к статье «Денис Бояринов. Эпоха великих открытий. От редактора»**

[1.](#) Подробнее о «Флирте» можно прочесть в книге Владимира Козлова и Ивана Смеха «Следы на снегу. Краткая история сибирского панка».

## **Примечания к статье «Алексей Алеев. «Великая Россия за тремя границами»: как экспериментальный дуэт из курортного города пытается преодолеть калининградский синдром»**

**1.** Культовый калининградский рэпер-аноним, прославившийся участием в онлайн-баттлах и активностью на форуме [hip-hop.ru](http://hip-hop.ru). В 2013 году, вскоре после выхода дебютного альбома «Макаревич», бесследно пропал из инфополя.

**2.** «Город Светлогорск поздней осенью — Пожелтевшие листья, [чертовы] сосны. / <...> Прокумаренный насквозь воздух. / С Калининграда приехали гости к нам, / Но мы никого не пустим» (Бабангида «Светлогорск»).

**3.** Колесник В. *Калининград: парниковый эффект*. OpenSpace.ru [электронный ресурс]. 21 сентября 2011.

**4.** От эксклава — региона, отделенного от основной территории страны другими государствами, — полуэксклав отличается наличием выхода к морю.

**5.** «Темноямск Альбом»: Калининградская область на черно-белой пленке. URL: [strelkamag.com/ru/article/temnoyamsk-albom](http://strelkamag.com/ru/article/temnoyamsk-albom).

**6.** 11 марта 2011 года в результате мощного землетрясения в Японии на атомной электростанции «Фукусима-1» (расположена в 200 с небольшим километрах от Токио) произошел выброс радиоактивных веществ. Прямых человеческих жертв в результате катастрофы не было, однако более 150 000 человек были вынуждены покинуть свои дома и эвакуироваться, а ликвидация последствий аварии продолжается до сих пор. На нее были потрачены триллионы йен.

**7.** Сейчас — крупнейший книжный магазин Калининграда «Культпросветпространство “Катарсис”».

8. Темноямск. Приливы. URL: [youtu.be/rzR9nMGnTVk](https://youtu.be/rzR9nMGnTVk).

9. Светлогорск включили в международную сеть «Медленных городов». URL: <https://tass.ru/obschestvo/7659219>.

## Примечания к статье «Иван Белецкий. Энциклопедия неудач: краснодарский рок-андерграунд 2000-х и музыкальная утопия Владимира Акулинина»

1. Здесь я не касаюсь хип-хопа (южный рэп в начале 2000-х уже начинал распространяться по стране, в том числе из Краснодара, усилиями таких проектов, как Mary Jane и «Триада»), клубной танцевальной электроники и джаза, а говорю главным образом о «живой» музыке, так или иначе сводимой к сценам и субкультурам «рока».

2. Белецкий И. «Слава Богу, что мы казаки»: история сцены Краснодара. URL: [i-m-i.ru/post/krasnodar-music](http://i-m-i.ru/post/krasnodar-music).

3. Греков Е. *Доктор Крупов и Южная волна* // Бочка. 2015. № 16. С. 19.

4. В представлении о музыкальных сценах я следую за Беннетом и Петерсоном: понятие «сцена» близко термину «субкультура», сцены более гетерогенны и обязательно определяются и самоопределяются через противостояние с мейнстримной культурой. Bennett, R. Peterson. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

5. «Поляна» — пространство перед входом на стадион «Кубань», «Арбат» — пешеходный участок улицы Чапаева между улицами Красной и Красноармейской.

6. Так продолжалось минимум до конца десятилетия. Ср. воспоминания участников инди-рок-группы «Боги», вынужденной делить сцену с группами самых разных направлений и с самой разной фанатской базой, вплоть до игры на разогреве у «Коррозии металла»: «...да, был такой джем-клуб, в котором хозяйствовали какие-то хардовики, мы открывали сейшн, и это был второй наш концерт, активно поддерживали усиленным мошем [вид танца] музыканты из группы “Глаз”, а потом было “Зверство”, народу полный зал, безумное пого» (*Боги. Корабельный нойз-журнал*. URL: [vk.com/bogirock?w=page-18983873\\_27959645](http://vk.com/bogirock?w=page-18983873_27959645)).

7. Здесь выходил журнал «Автоном» и ряд других анархистских и социалистических изданий, издавались сборники левой музыки, в том числе с участием локальных исполнителей.

8. RASH (от *англ.* Red & Anarchist Skinheads — содружество красных и анархистских скинхедов) — международная сеть скинхедов-антифашистов, придерживающихся леворадикальных позиций.

9. Редкие примеры этого выглядят скорее инспирированными сверху. Так, группа «Вдруг» по просьбе департамента молодежной политики в 2005 году записала «Гимн молодежи Кубани» вместе с Кубанским казачьим хором и рэп-группой Mary Jane. На контрасте с Краснодаром в соседнем Ростове-на-Дону региональная идентичность была краеугольным камнем и в рэп-движении («Каста»), и в части сцен, сводимых к року («Церковь детства», «Мертвый Аксай» и т. п.).

10. Подтверждением тому — публикации о музыкальной жизни Краснодара. Если о 1990-х и конце 2000-х говорится много, то о начале десятилетия даже активным участникам краснодарской сцены сказать особо нечего. Например, во всем спецвыпуске краснодарского музыкального глянца «Бочка» 2000-м отводится всего одна страница. См.: Федулова П. Нулевые // Бочка. 2015. № 16. С. 28.

[11.](#) Здесь и далее, если не указано иное: Владимир Акулинин, частное интервью. Июль 2021.

[12.](#) Имеются в виду нацисты-скинхеды, которые тогда были заметной частью субкультурного пейзажа Краснодара.

[13.](#) Козырева цитирует Артемий Троицкий: «Человек слушает радио и думает: “О, я так тоже могу. Я ведь точно так же могу. Ну вот они это играют, значит и я, наверное, так могу”. И делает, исходя из этого принципа. Как только человек начинает творить по этому принципу, сразу конец всему». Троицкий А. *Я введу вас в мир поп*. М.: Время, 2006. С. 52.

[14.](#) Также можно отметить несколько выходявших в 2000-е кассетных сборников, призванных скорее передать актуальное состояние кубанской музыки, чем выступать в качестве архива: например, «Краснодарский рок» (1993) или «Радикальное творчество Новороссийска» (2001).

[15.](#) См.: *КРЕЗА (кубанские рок-архивы 80–90 гг.)*. URL: [vk.com/-kreza\\_kubanrock](http://vk.com/-kreza_kubanrock).

[16.](#) Замечу: собственный музыкальный проект «Трикотажная фабрика» (единственный альбом записан в 1994 году) Акулинин в книге не упомянул, хотя «Трикотажная фабрика» — довольно редкое для Краснодара явление (а потому куда интереснее, чем практически все упомянутые группы), нечто вроде дарк-фолка на английском языке.

[17.](#) Существенная их часть до сих пор доступна на сайте [krasundeground.narod.ru](http://krasundeground.narod.ru).

[18.](#) Критерием размещения в энциклопедии сам автор называет «возможность... дотянуться до информации о данной группе». Хотя многие группы из энциклопедии присутствуют и в сборниках, эти два источника не есть точное отражение друг друга. Так, музыканты из нойз-плейлиста почти не отображены в энциклопедии. Нет в книге и отсечения «состоявшихся» музыкантов, поскольку она позиционируется как «попытка наиболее полно представить рок-группы, существовавшие в Краснодарском крае в течение последних 35 лет».

[19.](#) Карасюк Д. *Свердловская рок-энциклопедия*. М.–Екб: Кабинетный ученый, 2016.

[20.](#) Ар брют — направление в искусстве XX века, которое включает в себя непрофессиональных художников (детей, душевнобольных, дикарей и т. д.), творящих вне художественного контекста и арт-рынка.

[21.](#) Будрайтскис И. *Апокалипсис и политики невозможного*. Логос. 2021. № 4. С. 197.

## Примечания к статье «Булат Халилов. Джегуако на рейве: черкесский фолк-ривайвл и его место в российской независимой музыке»

1. Черкесы — иноназвание одного из народов Северного Кавказа. Самоназвание — адыгэ или адыги в русском языке. В советское время черкесские субэтносы разделили на разные республики. Поэтому в этом тексте под черкесами (и адыгами) понимаются собственно черкесы из Карачаево-Черкесии, кабардинцы из Кабардино-Балкарии, адыгейцы из Республики Адыгея, шапсуги из Краснодарского края, черкесы зарубежных диаспор и все те, кто разделяет черкесскую (адыгскую) идентичность.
2. Ногмов Ш. *История адыгейского народа*. Нальчик, 1994. С. 72.
3. Хан-Гирей. *Записки о Черкесии*. Нальчик, 1978. С. 109.
4. Налоев З. *Институт джегуако*. Нальчик, 2011.
5. Кешев А.-Г. *Записки черкеса*. Нальчик, 1988. С. 237.
6. Мирзоев А. *Кавказская война — название, научное определение, хронология и периодизация*. URL: [clck.ru/ajPjC](http://clck.ru/ajPjC).
7. Кешева З. *Трансформация традиционного адыгского инструмента — шикапшина в XX веке в КБР*. URL: [slavakubani.ru/-culture/ethnography/transformatsiya-traditsionnogo-adygskogo-instrumenta-shikapshina-v-khkh-veke-v-kbr](http://slavakubani.ru/-culture/ethnography/transformatsiya-traditsionnogo-adygskogo-instrumenta-shikapshina-v-khkh-veke-v-kbr).
8. *В Национальном музее открылась выставка адыгских струнных и смычковых музыкальных инструментов*. URL: [vestikbr.ru/news/v-natsional-nom-muzee-otkry-las-vy-sta](http://vestikbr.ru/news/v-natsional-nom-muzee-otkry-las-vy-sta).

[9.](#) Алан Ломакс (1915–2002) — американский этномузыколог, популяризатор традиционной музыки, писатель и радиоведущий. Открывал, поддерживал и продвигал многих блюзменов, ставших впоследствии культовыми, таких как Мадди Уоттерс и Ледбелли. Просветительская и подвижническая деятельность Ломакса повлияла на американский и британский фолк-ривайвл.

[10.](#) Цит. по: Аппаева Ж. *Грани таланта. Театральное искусство Кабардино-Балкарии*. Издательство Эль-Фа, 2006.

[11.](#) Руслан Барчо, частное интервью.

[12.](#) Здесь и далее, если не указано иное: Замудин Гучев, частное интервью.

[13.](#) Архив радиостанции «Кабардино-Балкария», Нальчик.

[14.](#) Писигин В. *Очерки об англо-американской музыке 50–60-х годов XX века*. Т. 2. М., 2004.

## Примечания к статье «Андрей Емельянов. «Салам алейкум братьям»: черкесская поп-музыка в поисках идентичности»

1. Впрочем, в последнее время о разнообразии музыки Кавказа наконец-то заговорили. См., например: Халилов Б. *Шичепшин, ионика и колониализм: краткий гид по новой традиционной музыке Кавказа*. URL: [knife.media/caucasian-music](http://knife.media/caucasian-music).
2. См.: Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности*. М.: Медиум, 1995; Малахов В. *Символическое производство этничности и конфликт // Язык и этнический конфликт*. М.: Гендальф, 2001.
3. См.: Сузукей В. *ВИА Тувы 1970–1990-х годов*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/via-tuvy-1970-1990-h-godov>; *ВИА «Гуниб»*. URL: [sssrviapesni.info/gunib.html](http://sssrviapesni.info/gunib.html); материалы об ансамблях, где работал классик осетинской эстрады Ким Суанов («Казбек», «Джигиты», «Электрон»).
4. См.: Ансамбль «Эллада». URL: [records.su/album/25452](http://records.su/album/25452); Группа «Ватан». URL: [records.su/album/26121](http://records.su/album/26121).
5. Здесь и далее приводится авторское написание термина. — *Примеч. ред.*
6. Интересно, что одна их самых популярных песен Кола Бельды — «Нарьян-Мар мой, Нарьян-Мар...» — была написана на стихи черкешенки Инны Кашежевой.
7. Богданов К. *Чудак, чувак и чукча. Историко-филологический комментарий к одному анекдоту // Русский политический фольклор: исследования и публикации*. М.: Новое издательство, 2013.
8. Здесь и далее, если не указано иное: Тамара Нехай, частное интервью.

**9.** Подробную биографию Тхабисимова см.: Анзароков М., Гогин Е., Соколов А. *Музыкальная культура Адыгеи. Выпуск 1. Творчество композиторов республики Адыгея*. Майкоп, 2011.

**10.** Почему-то особую популярность эта песня обрела во время гражданской войны в Абхазии в 1992 году; по легенде, ее пели кабардинские добровольцы из бригады Гены Карданова (сохранилась запись, где ее поет один из этих добровольцев — Руслан Желетежев). На YouTube есть клип, в котором она исполняется не только на черкесском, но и на абхазском языке (URL: [youtube.com/watch?v=ThvsjWlzLDc](https://youtube.com/watch?v=ThvsjWlzLDc)).

**11.** См. версию Магамета Дзыбова и Светланы Тхагалеговой (URL: [youtu.be/VSKPGiWFR1I](https://youtu.be/VSKPGiWFR1I)).

**12.** Цит. по: Анзароков, Гогин, Соколов. *Музыкальная культура Адыгеи*. С. 36.

**13.** Например, «Раненное сердце» в исполнении Нафисет Жанэ. Песня написана вполне в традициях советской русскоязычной эстрады 1960-х, но адыгейский язык придает интересный колорит (URL: [youtube.com/watch?v=ktOoR4y5S50](https://youtube.com/watch?v=ktOoR4y5S50)).

**14.** Подробный анализ см.: Анзароков, Гогин, Соколов. *Музыкальная культура Адыгеи*. С. 42–47.

**15.** Существует и адыгоязычный (на восточном, кабардинском диалекте) вариант этой песни, под названием «Дэ адыгэм ди хабзэр аращ» (URL: [youtube.com/watch?v=n\\_Jw-m8Gntg](https://youtube.com/watch?v=n_Jw-m8Gntg)).

**16.** Интересный пример — «Инароковский пожар» (URL: [youtube.com/watch?v=E\\_kUp1vanSA](https://youtube.com/watch?v=E_kUp1vanSA)).

**17.** Среди прочего интересна песня «ИстамбылакIуэ», посвященная трагическим событиям XIX века, связанным с выселением черкесов в Османскую империю (URL: [youtube.com/watch?v=5gBNbANR\\_ws](https://youtube.com/watch?v=5gBNbANR_ws)).

**18.** Достаточно характерный пример — «ЗэгуруIэ» «Сыт хуэстхыныр уи анэм» (URL: [youtube.com/watch?v=9vdoQA3scYA](https://youtube.com/watch?v=9vdoQA3scYA)).

**19.** Хасароков Б. *Живая легенда Владимир Чикатуев*. URL: [abaza.org/zhivaya-legend-vladimir-chikatuev](http://abaza.org/zhivaya-legend-vladimir-chikatuev).

**20.** См.: Халилов. *Шичепшин, ионика и колониализм*.

**21.** Цитата из песни Тхагалегова приводится, например, здесь: *Ставшее поводом для межнационального конфликта место сражения показали на видео*. URL: [lenta.ru/news/2018/09/21/-horsemen](http://lenta.ru/news/2018/09/21/-horsemen).

**22.** Балкарцы — тюркоязычный народ, родственный крымским татарам и туркам, и проход всадников через свое национальное село они восприняли как попытку разжигания межнациональной розни. Более того, некоторые балкарские общественные деятели считают, что Канжальской битвы вообще не было. Хронологию событий см.: *Массовые беспорядки на Кавказе. В Кабардино-Балкарии вспыхнул национальный конфликт из-за битвы XVIII века*. URL: [lenta.ru/brief/2018/09/19/-kbkonflikt](http://lenta.ru/brief/2018/09/19/-kbkonflikt).

**23.** Об этом автору статьи в личных беседах говорили представители молодежи, выходцы из КБР и КЧР, проживающие в Москве и Петербурге.

**24.** Для Кавказа, где представители разных национальностей в спорах об истории и культуре порой сталкиваются не на жизнь, а на смерть, эта тема действительно очень актуальна.

**25.** *YouTube объявил топ музыкальных видео, набравших наибольшее количество просмотров в России*. URL: [i-m-i.ru/news/-youtube-russia-top-video](http://i-m-i.ru/news/-youtube-russia-top-video).

**26.** Например, в одной из песен можно узнать композицию ансамбля «Веселые ребята» «Бродячие артисты» (URL: [youtube.com/watch?v=m7dQv9r8uGk](http://youtube.com/watch?v=m7dQv9r8uGk)).

**27.** См.: *Черкесский шансон: от обряда к субкультуре и обратно*. URL: [easteast.world/posts/402](http://easteast.world/posts/402).

[28.](#) Определение Булата Халилова из статьи «Шичепшин, ионика и колониализм».

## Примечания к статье «Иван Рябов. Обреченная музыка: краткая история воронежской инди-сцены»

1. Алексей Кольцов так и вовсе называл свои стихи песнями, тем самым показывая их связь с народной традицией.
2. Быков Д. *Цой — как это вышло*. URL: [nashe.ru/news/dmitrij-bykov-tsoj-kak-pevets-ptu-shnikov-i-spalnyh-rajonov](http://nashe.ru/news/dmitrij-bykov-tsoj-kak-pevets-ptu-shnikov-i-spalnyh-rajonov).
3. С 2001 по 2013-й одна из наиболее активных концертных площадок в городе, где выступали и воронежские музыканты, и «Мумий Троль» с «Гражданской обороной», и диджеи — резиденты берлинских и британских клубов.
4. Воронеж слушает «Головогрудь». URL: [riavr.ru/news/voronezh-slushaet-golovogrud](http://riavr.ru/news/voronezh-slushaet-golovogrud).
5. Плейлист BURO: молодая инди-музыка от Степана Казарьяна. URL: [buro247.ru/culture/music/buro-x-spotify-3-sep-playlist.html](http://buro247.ru/culture/music/buro-x-spotify-3-sep-playlist.html).

## **Примечания к статье «Радиф Кашапов. «Я говорю по-татарски»: что такое татарская альтернатива и как она преодолевает кризис идентичности»**

1. *От «Иттифак» до «Усал». Главные татароязычные песни последних 10 лет.* URL: [inde.io/article/38565-ot-ittifak-do-usal-glavnye-tataroyazychnye-pesni-poslednih-10-let](https://inde.io/article/38565-ot-ittifak-do-usal-glavnye-tataroyazychnye-pesni-poslednih-10-let).
2. Валеева Д. *Понаделали. Музыкальный журналист и редактор «Медузы» Александр Горбачев слушает и комментирует татарстанских исполнителей.* URL: [inde.io/article/7514-ponadelali-muzykalnyy-zhurnalyst-i-redaktor-meduzy-aleksandr-gorbachev-slushaet-i-kommentiruet-tatarstanskih-ispolniteley](https://inde.io/article/7514-ponadelali-muzykalnyy-zhurnalyst-i-redaktor-meduzy-aleksandr-gorbachev-slushaet-i-kommentiruet-tatarstanskih-ispolniteley).
3. Мезенов С. *Что слушать в декабре: «АИГЕЛ». «Пыяла».* URL: Colta [электронный ресурс]. 15 декабря 2020.
4. *«Всем кажется, что исполнитель традиционной музыки — старичок из высокогорного аула. Это не так».* Meduza [электронный ресурс]. 7 августа 2019.
5. Здесь и далее, если не указано иное: Ания Файзрахманова, частное интервью.
6. Каюмова Э. *Этнографический интерес. Почему татары любят гармонию, играют на скрипке и поют грустные песни.* URL: [inde.io/article/16173-etnograficheskiy-interes-pochemu-tatary-lyubyat-garmon-igrayut-na-skripke-i-poyut-grustnye-pesni](https://inde.io/article/16173-etnograficheskiy-interes-pochemu-tatary-lyubyat-garmon-igrayut-na-skripke-i-poyut-grustnye-pesni).
7. Гиршман Я., Хайруллина З., Абдуллин А. *Очерки по истории татарской музыки.* Казань: 2018. С. 30.
8. Дулат-Алеев В. *Татарская музыкальная литература: Учебник для детских музыкальных школ. В 2 ч.* Казань, 1996. С. 14.
9. Гиршман, Хайруллина, Абдуллин. *Очерки по истории татарской музыки.* С. 19.

- [10.](#) Гиршман, Хайруллина, Абдуллин. *Очерки по истории татарской музыки*. С. 168.
- [11.](#) Дулат-Алеев. *Татарская музыкальная литература*. С. 35–95.
- [12.](#) Валиахметова А. *Музыкальная культура в Татарстане (середина XIX — первая четверть XX века)*. 2009. С. 13, 22.
- [13.](#) Валиахметова. *Музыкальная культура в Татарстане*. С. 13.
- [14.](#) Габдрафикова Л. «Я сразу попросил не ставить татарскую пластинку...» (*Татарские грамофонные записи начала XX в.*) // Гасырлар авазы = Эхо веков. 2013. № 3/4. С. 43–46.
- [15.](#) Габдрафикова Л. *Повседневная жизнь городских татар в условиях буржуазных преобразований второй половины XIX — начала XX века*. Казань: Институт истории АН РТ, 2013.
- [16.](#) Габдрафикова Л. *Татарская музыка 100 лет назад: мусульмане порицали национальную эстраду, а муфтий слушал «винил»*. URL: [realnoevremya.ru/articles/60092-tatarskaya-zvukozapis-100-let-nazad](http://realnoevremya.ru/articles/60092-tatarskaya-zvukozapis-100-let-nazad).
- [17.](#) Исхакова-Вамба Р. *Музыка в жизни Габдуллы Тукая*. URL: [gabdullatukay.ru/rus/in-art/in-music/tukaj-v-muzyke-nauchnye-stati/roza-ishakova-vamba-muzyka-v-zhizni-gabdully-tukaya](http://gabdullatukay.ru/rus/in-art/in-music/tukaj-v-muzyke-nauchnye-stati/roza-ishakova-vamba-muzyka-v-zhizni-gabdully-tukaya).
- [18.](#) Валиахметова. *Музыкальная культура в Татарстане*. С. 72.
- [19.](#) Здесь и далее, если не указано иное: Геннадий Макаров частное интервью.
- [20.](#) *Культура и наука ТАССР в 1920–1930-е гг.* URL: <http://100tatarstan.ru/structure/profile/kultura-i-nauka-tassr-v-1920-1930-e-gg>.
- [21.](#) Махмут Нигмедзянов (1930–2020) — музыковед и фольклорист, автор книги «Моя нация». В 1967–1973 годы был художественным руководителем Татарской государственной филармонии имени Габдуллы Тукая.

- [22.](http://tatar-inform.ru/news/tatarskie-kompozitory-romantiki-gresat-socineniem-poloveckix-plyasok-5826149) Геннадий Макаров: «Татарские композиторы-романтики грешат сочинением «половецких плясок». URL: [tatar-inform.ru/news/tatarskie-kompozitory-romantiki-gresat-socineniem-poloveckix-plyasok-5826149](http://tatar-inform.ru/news/tatarskie-kompozitory-romantiki-gresat-socineniem-poloveckix-plyasok-5826149).
- [23.](http://postnauka.ru/video/44274) Архипова А. *Взаимодействие власти и фольклора*. URL: [postnauka.ru/video/44274](http://postnauka.ru/video/44274).
- [24.](#) Авзалова А. *Үзем турында*. Казань: Татарское книжное издательство, 1995.
- [25.](#) Например, «Тынларсыңмы яшьлек хисләремне», «Шатлан, ватаным», «Җиз кыңгырау моннары».
- [26.](#) Тюркский двухструнный щипковый музыкальный инструмент.
- [27.](#) Здесь и далее, если не указано иное: Дениз Бедретдин, частное интервью.
- [28.](#) Здесь и далее, если не указано иное: Вадим Дулат-Алеев, частное интервью.
- [29.](#) Здесь и далее, если не указано иное: Ильяс Гафаров, частное интервью.

## **Примечания к статье «Константин Рякин. “Я уведу тебя за реку, где нам останется только танцевать”: как рейвы на автомойке помогают Кирову жить»**

- 1.** См. документальный фильм «Горячее время». URL: [youtube.com/watch?v=5ty6rVpcMPg](https://youtube.com/watch?v=5ty6rVpcMPg).
- 2.** Здесь и далее, если не указано иное: Никита Кикин, частное интервью. Июнь 2021.
- 3.** Здесь и далее, если не указано иное: Евгений Джекич, частное интервью. Июнь 2021.
- 4.** Здесь и далее, если не указано иное: Соня Демина, частное интервью. Июнь 2021.
- 5.** Иван Чарушин — архитектор конца XIX — начала XX веков, работавший в стилях модерн и неоготика. Значительно повлиял на застройку Вятки и других городов губернии.
- 6.** Здесь и далее, если не указано иное: Павел Мятный, частное интервью. Июнь 2021.
- 7.** Фестиваль электронной музыки в Никола-Ленивце.
- 8.** Ra Djan. *Что такое ВАЙБ?* URL: [youtu.be/paxAJq-FluI](https://youtu.be/paxAJq-FluI).
- 9.** Gauthier F. *Rapturous ruptures: the “instituant” religious experience of rave*. URL: [voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Rave-Culture-and-Religion-edited-by-Graham-St.-John.pdf](https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Rave-Culture-and-Religion-edited-by-Graham-St.-John.pdf).
- 10.** Бахтин М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. URL: [gumer.info/bibliotek\\_Buks/-Culture/Baht/intro.php](https://gumer.info/bibliotek_Buks/-Culture/Baht/intro.php).
- 11.** Бахтин. *Творчество Франсуа Рабле*.
- 12.** Делез Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато: капитализм и шизофрения*. URL: [web.archive.org/web/20180929012423/-http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1023.htm](https://web.archive.org/web/20180929012423/-http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm).

[13.](#) Игорь Рысев, частное интервью. Июнь 2021.

[14.](#) От «номад» — кочевник. Философская концепция, в рамках которой было предложено понятие ризомы.

## **Примечания к статье «Лев Шушаричев. Игра в маргинальность: уральский интеллектуальный андерграунд»**

1. Ural Music School — образовательный проект для музыкантов младше 18 лет, прошло четыре школы с 2017 по 2020 год. Ural Music Camp — международный творческий лагерь для музыкантов и музыкальных менеджеров, ориентированный на работу с реальными проектами и создание новой музыки, было организовано четыре потока с 2018 по 2021 год. New Open Show Case Festival — конференция, профессиональная ярмарка и грантовый конкурс для музыкантов.

2. К сожалению, этот список не обновляется с 2019 года.

3. Урал изначально колонизировали как территорию добычи пушного зверя — «мягкого золота» Руси. Затем был осознан промышленный потенциал региона в результате открытия залежей железной руды и полезных ископаемых. Удаленность местности позволяла горнозаводским династиям выстраивать собственную политику.

4. Старообрядцы подвергались активным гонениям со стороны государства, а потому многие из них бежали на Урал и в Сибирь. Старообрядческая этика связана с культом труда, поэтому многие выходцы из этой среды стали видными предпринимателями.

5. Хайдаршина Л. *Уральский характер*. URL: <https://www.oblgazeta.ru/society/29855/>.

6. Б. У. *Кашкин (1938–2005): Жизнь и творчество уральского панк-скомороха* // Сост. А. Шабуров. Екатеринбург: Уральский филиал Государственного центра современного искусства, 2015. С. 361–410.

7. *Приручая пустоту. 50 лет современного искусства Урала: каталог выставки*. Екатеринбург: Издательские решения, 2018. С. 18.

**8.** Двойное кодирование — постмодернистский прием размещения разных культурных кодов и контекстов в одном художественном поле того или иного постмодернистского артефакта.

**9.** *Новый художественный ансамбль.* URL: [gruppasr.ru/N/-nha.html](http://gruppasr.ru/N/-nha.html).

**10.** *Приручая пустоту.* С. 45.

**11.** *Лев Гutowский представит «Передвижной оркестр майора Брауна».* URL: [chelmuseum.ru/news/lev-gutovskiy-predstavit-peredvizhnoy-orkestr-mayora-brauna](http://chelmuseum.ru/news/lev-gutovskiy-predstavit-peredvizhnoy-orkestr-mayora-brauna).

**12.** *Vitamin Youth.* URL: [vk.com/vitamin\\_youth](https://vk.com/vitamin_youth).

**13.** *Полещук П. Vitamin Youth: «В разных частях страны — разные десятилетия»* URL: [vatnikstan.ru/interview/vitamin-youth](http://vatnikstan.ru/interview/vitamin-youth).

**14.** *Шенкман Я. Витамин деконструкции.* Colta [электронный ресурс]. 15 июля 2021.

**15.** Здесь и далее, если не указано иное: Vitamin Youth, частное интервью. Июль 2021.

**16.** *Они — это мы. Интервью с группой Vitamin Youth.* URL: [news.zaycev.net/exclusive/6156ac0cccdb42c832c1a5ad/\\_oni\\_eto\\_my](http://news.zaycev.net/exclusive/6156ac0cccdb42c832c1a5ad/_oni_eto_my).

**17.** Эффект стирания границ и различий между высокой (highbrow) и низкой (lowbrow) культурами. Термин ввел Джон Сибрук в книге «Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры».

**18.** Здесь и далее, если не указано иное: VIA Avtozagar, частное интервью. Июль 2021.

**19.** *Вербицкий М. Хаос, рейв, наркотики: как клуб «Посторонним В» на несколько лет погрузил Екатеринбург в безумие.* URL: [66.ru/news/society/242362](http://66.ru/news/society/242362).

[20.](#) Эти опасения понятны. В последние несколько лет ощутимо усиление идеологического контроля государства в сфере культуры. Так, в список экстремистских материалов, запрещенных к распространению на территории страны, внесено 19 песен «Ансамбля Христа Спасителя и Мать Сыра Земля» — группы из Твери, которая сатирически переосмысляет ультраправую идеологию.

[21.](#) DAS MAN. URL: [vk.com/dasman.gazmanova](https://vk.com/dasman.gazmanova).

[22.](#) Хайдеггер М. *Бытие и время*. М.: Ad marginem, 1997.

[23.](#) Здесь и далее, если не указано иное: DAS MAN, частное интервью. Июль 2021.

## **Примечания к статье «Сергей Мезенов. “Сибирский импров – это мы”: коллектив экспериментальной музыки Youpe и опыт формирования творческого сообщества в Сибири»**

- 1.** Здесь и далее, если не указано иное: Александр Маркварт, частное интервью.
- 2.** Bennett A., Peterson R. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press, 2004.
- 3.** Котельников В., Беличенко С. *Синкопы на Оби, или Очерки об истории джаза в Новосибирске 1928–2005*. Сибирское университетское издание, Новосибирск, 2005.
- 4.** Мезенов С. «Жертвоприношения» и кухонный метал. Colta [электронный ресурс]. 25 февраля 2021.
- 5.** Здесь и далее, если не указано иное: Максим Горданов, частное интервью.
- 6.** Здесь и далее, если не указано иное: Александр Романовский, частное интервью.
- 7.** Объединение «Сибирская Nova Kultura». URL: [russianartarchive.net/ru/catalogue/organization/OSYJ](http://russianartarchive.net/ru/catalogue/organization/OSYJ).
- 8.** Биография группы «Будни лепрозория». URL: [last.fm/ru/music/-Будни+Лепрозория/+wiki](http://last.fm/ru/music/-Будни+Лепрозория/+wiki).
- 9.** Олег Новиков: «Наивность двигает прогресс». URL: [makersofsiberia.com/lyudi/novikov.html](http://makersofsiberia.com/lyudi/novikov.html).
- 10.** Здесь и далее, если не указано иное: Олег Новиков, частное интервью.
- 11.** В 2018 году этот «оригинальный» состав вновь собрался вместе в Петербурге и записал живой «акустический» альбом «... По бугристой поверхности выжженной пустоши».

- [12.](#) Здесь и далее, если не указано иное: Максим Евстропов, частное интервью.
- [13.](#) Петербургский музыкант-импровизатор, один из основателей лейбла Intonema.
- [14.](#) Музыкальный коллектив из Москвы, специализирующийся на исполнении современной академической музыки. Художественный руководитель и дирижер — Олег Пайбердин.
- [15.](#) SIC + Edyta Fil & Ilya Belorukov, *Theses 2012*. URL: [akt-produkt.-bandcamp.com/album/theses-2012](http://akt-produkt.-bandcamp.com/album/theses-2012).
- [16.](#) Российский музыкант, саксофонист, импровизатор, старший брат лидера «Гражданской обороны» Егора Летова.
- [17.](#) Мезенов С. *Рецензия на альбом Giant Steppes*. Colta [электронный ресурс]. 6 апреля 2021.
- [18.](#) Новашов А. *Театр «Встреча». Тихая контрреволюция*. URL: [newkuzbass.ru/blogs/post/teatr-vstrecha-tihaja-kontrevoljutsija](http://newkuzbass.ru/blogs/post/teatr-vstrecha-tihaja-kontrevoljutsija).
- [19.](#) Мудрик С. *Кулик КРЯККнул, часть 1*. URL: [zvuki.ru/R/P/34320](http://zvuki.ru/R/P/34320).
- [20.](#) Turner L. *Eastern Dawns: CTM Siberia and the Importance of Dancing Across the Borders*. URL: [thequietus.com/articles/18952-ctm-siberia-festival-review](http://thequietus.com/articles/18952-ctm-siberia-festival-review).

## Примечания к статье «Герман Скрыльников. Восхождение к безумию: эстетика разрушения и номадизм группы “Оргазм Нострадамуса”»

1. Алексей Фишев — *Интервью после репетиции [2002]*. URL: [youtu.be/ABD8huFZwuA](https://youtu.be/ABD8huFZwuA).
2. Балханов В. *Милиция Бурятии в условиях кризиса начала 90-х годов XX века*. URL: [cyberleninka.ru/article/n/militsiya-buryatii-v-usloviyah-krizisa-nachala-90-h-godov-xx-veka/viewer](https://cyberleninka.ru/article/n/militsiya-buryatii-v-usloviyah-krizisa-nachala-90-h-godov-xx-veka/viewer).
3. Карбаинов Н. «Городские» и «головары» в Улан-Удэ (молодежные субкультуры в борьбе за социальное пространство города). URL: [cyberleninka.ru/article/n/gorodskie-i-golovary-v-ulan-ude-molodezhnye-subkultury-v-borbe-za-sotsialnoe-prostranstvo-goroda/viewer](https://cyberleninka.ru/article/n/gorodskie-i-golovary-v-ulan-ude-molodezhnye-subkultury-v-borbe-za-sotsialnoe-prostranstvo-goroda/viewer).
4. *История группы «Оргазм Нострадамуса»*. URL: [onfc.3dn.ru/-index/0-5](https://onfc.3dn.ru/-index/0-5).
5. Алексей Фишев— *Интервью после репетиции [2002]*.
6. Бурятский Э. *Улан-удэнская рок-сцена: ретроспективы и перспективы*. URL: [sam-plantator.narod.ru/st4-4.htm](https://sam-plantator.narod.ru/st4-4.htm).
7. *Оргазм Нострадамуса первый концерт, сентябрь 1995*. URL: [youtu.be/gKMfjtkiTVE](https://youtu.be/gKMfjtkiTVE).
8. *История ОН*. URL: [vk.com/topic-223907\\_25068525?post=398](https://vk.com/topic-223907_25068525?post=398).
9. *История ОН*. URL: [vk.com/topic-223907\\_25068525?post=551](https://vk.com/topic-223907_25068525?post=551).
10. Угол, Резан и бас-гитарист Антон Кирюшин (Зомби).
11. *История ОН*. URL: [vk.com/topic-223907\\_25068525?post=1602](https://vk.com/topic-223907_25068525?post=1602).
12. *Иркутские каникулы, в натуре. Интервью с Углом («Оргазм Нострадамуса»)*. URL: [sam-plantator.narod.ru/st4-4.htm](https://sam-plantator.narod.ru/st4-4.htm).
13. *История ОН*. URL: [vk.com/topic-223907\\_25068525?post=719](https://vk.com/topic-223907_25068525?post=719).

14. *История ОН.*

15. Батурин В. *Тринадцатый Дальневосточный.* URL: [onfc.3dn.ru/-index/trinadcatyj\\_dalnevostochnyj\\_rok\\_festival/0-33](http://onfc.3dn.ru/-index/trinadcatyj_dalnevostochnyj_rok_festival/0-33).

16. *Аморальные гастроли Нострадамуса.* URL: [vk.com/@zhilezka-amoralnye-gastroli-orgazm-nostradamusa](http://vk.com/@zhilezka-amoralnye-gastroli-orgazm-nostradamusa).

17. Мелеховец Д. *Алексей Фишев (Угол), «Оргазм Нострадамуса».* URL: [insurgent.ru/ugol-orgazm-nostradamusa](http://insurgent.ru/ugol-orgazm-nostradamusa).

18. Амо С. *Возвращение в Быдлоград...* URL: [onfc.3dn.ru/index/-sabrina\\_amo\\_quot\\_belyj\\_volk\\_on\\_dlja\\_nikh\\_kosoj\\_quot\\_otryvok\\_iz\\_-knigi\\_quot\\_vozvrashhenie\\_v\\_bydlograd/0-125](http://onfc.3dn.ru/index/-sabrina_amo_quot_belyj_volk_on_dlja_nikh_kosoj_quot_otryvok_iz_-knigi_quot_vozvrashhenie_v_bydlograd/0-125).

19. Амо. *Возвращение в быдлоград...*

20. Амо. *Возвращение в быдлоград...*

21. *История ОН.* URL: [vk.com/topic-223907\\_25068525?post=787](http://vk.com/topic-223907_25068525?post=787).

22. Амо. *Возвращение в Быдлоград...*

23. Мелеховец. *Алексей Фишев (Угол).*

24. Ницше Ф. *По ту сторону добра и зла.* URL: [lib.ru/NICSHE/-dobro\\_i\\_zlo.txt](http://lib.ru/NICSHE/-dobro_i_zlo.txt).

25. *P. S. Первоначально группу решено было назвать «Грехи Нострадамуса», но это показалось недостаточно нагло, и под ящик водки решено было: быть «Оргазму».* [Интервью ОН самиздату Imagin]. URL: [ignorik.ru/docs/p-s-pervonachaleno-gruppu-resheno-bilo-nazvate-grehi-nostr.html](http://ignorik.ru/docs/p-s-pervonachaleno-gruppu-resheno-bilo-nazvate-grehi-nostr.html).

26. *Интервью с Углом в программе SoundCheck (1998).* URL: [youtu.be/MJwEKrYq56Q](http://youtu.be/MJwEKrYq56Q).

27. *Интересное совпадение: в это же время к советской песне обращается и Егор Летов: в 2002-м «Гражданская оборона» записала альбом «Звездопад».*

[28.](#) Немецкий философ, занимавшийся осмыслением влияния воли, мотивации и желаний на жизнь человека. Шопенгауэр считал мир, в котором живет человечество, «худшим из миров», за что получил прозвище «философ пессимизма».

[29.](#) Шопенгауэр А. *Мир как воля и представление*. URL: [100bestbooks.ru/download\\_file.php?item\\_id=1917&link=3](http://100bestbooks.ru/download_file.php?item_id=1917&link=3).

[30.](#) *Интервью с Углом в программе SoundCheck (1998)*.

[31.](#) Жиль Делез и Феликс Гваттари — философ и психоаналитик, главной работой которых стал двухтомник «Капитализм и Шизофрения» («Анти-Эдип» и «Тысяча плато»), в котором анализируются взаимосвязи экономики, психики (в особенности бессознательное и производство желаний), общественных и семейных норм.

[32.](#) *Первое интервью Угла, 1995. Полная версия*. URL: [youtu.be/V1ELXjD1\\_vU](https://youtu.be/V1ELXjD1_vU).

[33.](#) Мелеховец. Алексей Фишев (Угол).

[34.](#) Мелеховец. Алексей Фишев (Угол).

[35.](#) *Эксклюзивное интервью с Уголком («Оргазм Нострадамуса»)*. URL: [bydlograd.narod.ru/cont/botva/botva2.html](http://bydlograd.narod.ru/cont/botva/botva2.html).

[36.](#) Лукоянов Э. *Ад, ад, ад: главные книги Пьера Гийота*. URL: [gorky.media/context/ad-ad-ad-glavnye-knigi-pera-gijota](http://gorky.media/context/ad-ad-ad-glavnye-knigi-pera-gijota).

[37.](#) *Федеральный список экстремистских материалов*. URL: [minjust.gov.ru/ru/extremist-materials/?q=Оргазм+Нострадамуса](http://minjust.gov.ru/ru/extremist-materials/?q=Оргазм+Нострадамуса).

[38.](#) *Признана экстремистской песня «Убей тинейджера!» группы «Оргазм Нострадамуса»*. URL: [sova-center.ru/misuse/news/persecution/2018/10/d40105](http://sova-center.ru/misuse/news/persecution/2018/10/d40105).

[39.](#) Запись Юрия Хованского от 6 декабря 2018. URL: [vk.com/hovan?w=wall1770436\\_1060726](https://vk.com/hovan?w=wall1770436_1060726).

40. Книги, фильмы, видео и одна газета, которые повлияли на репера Хаски в 2018 году. URL: [esquire.ru/hero/76652-knigi-filmy-video-i-odna-gazeta-kotorye-povliyali-na-repera-haski-v-2018-godu/#part1](https://esquire.ru/hero/76652-knigi-filmy-video-i-odna-gazeta-kotorye-povliyali-na-repera-haski-v-2018-godu/#part1).

41. Мунипов А. *Мадригал на стихи улан-удэнского панка*. URL: [arzamas.academy/micro/fancy/11](https://arzamas.academy/micro/fancy/11).

42. Бояринов Д. *Настасья Хрущева: «Я не хожу с флагом метамодерна»*. Colta [электронный ресурс]. 21 апреля 2021.

## Примечания к статье «Петр Полещук. До Владивостока и обратно: “Газель смерти” как проект по децентрализации андерграунда в России»

1. Ориентализм — понятие, введенное в 1970-е исследователем Эдвардом Саидом и подразумевающее взгляд западного человека на иные культуры как на некую экзотику. По Саиду, «ориентализм — это западный стиль доминирования, реструктурирования и осуществления власти над Востоком». Из ориентализма возникает и самоориентализация — процесс, при котором незападные артисты «экзотизируют» себя, воссоздавая в культурных произведениях стереотипы о своей стране и культуре для иностранной (часто западной) публики.

2. Мифы, которые поддерживаются, например, книгой И. Лагутенко и В. Авченко «Владивосток — 3000» или фестивалем V-Rox.

3. *Владивосток-2000: двадцать лет до даты.* URL: [youtu.be/T-1HW6\\_RF1E](https://youtu.be/T-1HW6_RF1E).

4. Беженуца С., Степаков М. *Crossparty, Brave Men Run, Mari! Mari! и другие группы из Владивостока.* URL: [daily.afisha.ru/archive/-volna/sounds/crossparty-brave-men-run-mari-marii-drugie-gruppy-iz-vladivostoka](https://daily.afisha.ru/archive/-volna/sounds/crossparty-brave-men-run-mari-marii-drugie-gruppy-iz-vladivostoka).

5. Лекция Анастасии Холод. URL: [vk.com/wall-169311344\\_5](https://vk.com/wall-169311344_5).

6. «Холодные отношения», «121 Этаж», «Ветер перемен», «Депеша», «Туманный стон», «Мумий Тролль» и т. п.

7. Социологический термин, применяемый к людям, родившимся примерно с 1965 по 1980 год.

8. Mari!Mari! — самая заметная после «Мумий Тролля» рок-группа из Владивостока.

9. Илья Канухин, частное интервью. Июнь 2021.

**10.** Сергей Шнуров о Владивостоке и группе «Мумий Троль». URL: [vk.com/video-173891\\_147490609](https://vk.com/video-173891_147490609).

**11.** Например, группа Steplers, которая победила в шоу от MTV в 2006 году, обойдя «Ранеток» и 5sta family. Как победители Steplers выступили на MTV Music Awards 2006. В имидже и позиционировании группы не было ничего нарочито «дальневосточного».

**12.** Клинхеды — региональное название владивостокского straight edge комьюнити, существовавшего в начале 2000-х.

**13.** Например, ATL, Гнойный, ЛСП, MOT, OBLADAET, Pharaoh, Face и Хаски. Некоторые — впервые.

**14.** После главного концерта японский диджей и резидент «Трипа» Sodeyama еще раз выступил в городе в рамках проекта plot, нацеленного на поддержание коммуникации между Дальним Востоком и близлежащей Азией.

**15.** Группа, ставшая основоположником стиля visual key и повлиявшая на все последующие поколения артистов в Японии. Помимо этого, X Japan — одна из самых известных на Западе японских групп, получившая высокое признание от таких музыкантов, как Queen и Kiss.

**16.** Илья Лагутенко о возможном участии X Japan на V-Rox. URL: [vk.com/wall-53213130\\_4359](https://vk.com/wall-53213130_4359).

**17.** Анонс выступления «Мумий Троля» на «Русских сезонах» в Токио. URL: [vk.com/wall-53213130\\_4374](https://vk.com/wall-53213130_4374).

**18.** Бояринов Д. *Starcadigan и покорение Кумая*. Colta [электронный ресурс]. 6 февраля 2017.

**19.** Илья Лагутенко о фестивале V-Rox. URL: [s7.ru/music-contest/-about.dot](https://s7.ru/music-contest/-about.dot).

[20.](#) При таком позиционировании локальных музыкантов далеко не все азиатские гости и участники фестиваля воспроизводили клише своих культур: на сцене V-Rox можно было услышать и корейский построк от Apollo 18, и корейский панк от The Veggers, и более традиционных представителей вроде японцев Love Psychedelico.

[21.](#) Так, несмотря на победу колдвейв-дуэта Pill Couple в конкурсной программе «Битва за V-Rox», фаворитами фестиваля все равно оставались Starcardigan, «Марлины» и «Свобода».

[22.](#) «Посетители концертов отметили <...>, что всего одна гитарная группа за Владивосток — решительно мало, и высказались, что конкуренцию нынешним участникам вполне могли бы составить <...> Dwyer, “Майзук” или нашумевшие в Европе и Монголии хабаровчане Rare Tare». URL: [primamedia.ru/news/825714/?from=37](http://primamedia.ru/news/825714/?from=37).

[23.](#) См. фрагмент программы «Время говорить», посвященной фестивалю, альтернативному V-Rox. URL: [youtube.com/watch?v=-QHfEe3WCw54](https://youtube.com/watch?v=-QHfEe3WCw54).

[24.](#) См. аудиоперформанс «Лагутенко» от арт-группировки «Дальневосточные разлучницы». URL: [vk.com/wall-80380139\\_-16566](https://vk.com/wall-80380139_-16566).

[25.](#) Комикс *Gazelle of death* выложили в свободный доступ. URL: [sadwave.com/2018/06/gazelle-free](http://sadwave.com/2018/06/gazelle-free).

[26.](#) За авторством первой советской анархо-панк-группы «Отдел самоискоренения», итальянцев Kalashnikov Collective, москвичей Jars, японцев Sete Star Sept и португальцев DSCI.

[27.](#) Трейлер фильма «Путеводитель по граблям». URL: [youtube.com/watch?v=WPvVotEZHFc](https://youtube.com/watch?v=WPvVotEZHFc).

[28.](#) Здесь и далее, если не указано иное: Денис Алексеев, частное интервью. Июнь 2021.

[29.](http://ramones.ru/ru/marky-ramone/marky-ramone-freedom-rockmusic.html) Алексеев Д. *Марки Рамоун в России. Часть первая или «Панк-рок — это свобода»*. URL: [ramones.ru/ru/marky-ramone/marky-ramone-freedom-rockmusic.html](http://ramones.ru/ru/marky-ramone/marky-ramone-freedom-rockmusic.html).

[30.](#) Московский андерграундный клуб, основанный в 1992 году режиссером Светланой Ельчаниновой.

[31.](#) Организация экологов. Именно «Хранители радуги» продавили проект репрофилирования завода по уничтожению химоружия в Чапаевске и добились отмены планов по расширению Балаковской АЭС.

[32.](#) Казахский писатель, журналист и переводчик. Издавал и переводил с английского, французского, испанского и итальянского книги по авангардному искусству (ситуационизм, сюрреализм), альтернативному образованию и философии.

[33.](http://takiedela.ru/2019/06/po-lune-begaet-sobaka-nam-meshaet) Сидоров Д. *«По Луне бежит собака, нам мешает!»*. URL: [takiedela.ru/2019/06/po-lune-begaet-sobaka-nam-meshaet](http://takiedela.ru/2019/06/po-lune-begaet-sobaka-nam-meshaet).

[34.](http://sadwave.com/2018/01/gazelle-ua) Вышел украинский номер комикса «Газель смерти». URL: [sadwave.com/2018/01/gazelle-ua](http://sadwave.com/2018/01/gazelle-ua).

[35.](#) При этом нельзя не отметить определенный парадокс: хотя «Газель» и противится «промежуточным звеньям», предоставляя более прозрачные условия отбора музыкантов, чем условные шоукейсы, сам принцип отбора никуда не исчезает. Если критикуя институции Денис и «газельные» артисты отмечают их экспортную пригодность, то для становления частью нарратива «Газели смерти» артисты должны выражать «панк-пригодность».

[36.](#) Так, фем-панк-группа «Позоры» перебралась из Томска в Москву, Андрей Митрошин из slackers ☂ переехал из Омска в столицу, новосибирцы i.witness с недавних пор тоже москвичи, участники irhagar переехали из Улан-Удэ в Санкт-Петербург.

[37.](#) Полещук П. «Ургант — это не оазис». Большое интервью Арсения Морозова. URL: [vatnikstan.ru/interview/arseniy-morozov](http://vatnikstan.ru/interview/arseniy-morozov).

[38.](#) Запись Дениса Алексева от 18 января 2018. URL: [vk.com/wall1505350\\_6553](https://vk.com/wall1505350_6553).

[39.](#) Антон Образина, частное интервью.

[40.](#) Полещук П. *Сцена: интервью с Денисом Алексеевым*. URL: [vk.com/@soundchec-scena-intervu-s-denisom-alekseevym](https://vk.com/@soundchec-scena-intervu-s-denisom-alekseevym).

[41.](#) Имеется в виду концерт японской нойзкор-группы Sete Star Sept.

[42.](#) Среди них — Dwyer, Death Knees, RC Overdrive, Pill Couple, Anton Anoshkin, Ank Yqu, Cosmic Pirates, FunkGanG, а также любимые местной публикой хабаровчане Rare Tape, «Рафлезия», nurnberg и Molten River.

[43.](#) Foster R., Teckel D. *New Weird Russia #4: Outside The Capitals*. URL: [thequietus.com/articles/26701-new-weird-russia](http://thequietus.com/articles/26701-new-weird-russia).

[44.](#) Poleshchuk P. *A top 10 bands of the the Russian far east underground*. URL: [louderthanwar.com/249330-2](http://louderthanwar.com/249330-2).

# Содержание

[Как делалась эта книга](#)

[\*\*Денис Бояринов.\*\* Эпоха великих открытий. От редактора](#)

[\*\*Алексей Алеев.\*\* «Великая Россия за тремя границами»: как экспериментальный дуэт из курортного города пытается преодолеть калининградский синдром](#)

[\*\*Иван Белецкий.\*\* Энциклопедия неудач: краснодарский рок-андерграунд 2000-х и музыкальная утопия Владимира Акулинина](#)

[\*\*Булат Халилов.\*\* Джегуако на рейве: черкесский фолк-ривайвл и его место в российской независимой музыке](#)

[\*\*Андрей Емельянов.\*\* «Салам алейкум братьям»: черкесская поп-музыка в поисках идентичности](#)

[\*\*Иван Рябов.\*\* Обреченная музыка: краткая история воронежской инди-сцены](#)

[\*\*Ради́ф Кашапов.\*\* «Я говорю по-татарски»: что такое татарская альтернатива и как она преодолевает кризис идентичности](#)

[\*\*Константин Рякин.\*\* «Я уведу тебя за реку, где нам останется только танцевать»: как рейвы на автомойке помогают Кирову жить](#)

[\*\*Лев Шушаричев.\*\* Игра в маргинальность: уральский интеллектуальный андерграунд](#)

[\*\*Сергей Мезенов.\*\* «Сибирский импров — это мы»: коллектив экспериментальной музыки Vovne и опыт формирования творческого сообщества в Сибири](#)

[\*\*Герман Скрыльников.\*\* Восхождение к безумию: эстетика разрушения и номадизм группы «Оргазм Нострадамуса»](#)

[\*\*Петр Полещук.\*\* До Владивостока и обратно: «Газель смерти» как проект по децентрализации андерграунда в России](#)