Панк в России: краткая история эволюции

ИВАН ГОЛОЛОВОВ

Преподаватель, факультет политики, языков и международных исследований, Университет Бата (UoB). Адрес: University of Bath, Claverton Down, BA2 7AY Bath, UK. E-mail: i.gololobov@bath.ac.uk.

ИНГВАР СТЕЙНХОЛЬТ

Доцент, отделение языка и культуры, Университет Тромсё — Арктический университет Норвегии (UiT-AUN). Адрес: Hansine Hansens veg 18, 9019 Tromsø, Norway. E-mail: yngvar.steinholt@uit.no.

ХИЛАРИ ПИЛКИНГТОН

Профессор социологии, школа социальных наук, Университет Манчестера (UoM). Адрес: Arthur Lewis Bldg, Oxford Rd, M13 9PL Manchester, UK. E-mail: hilary.pilkington@manchester.ac.uk.

Ключевые слова: популярная культура; панк; культурная история; идентичность; мимезис; стиль; протест.

В статье рассматривается эволюция культуры панка в России. Работа охватывает период с конца 1970-х годов, времени появления первых панков в СССР, до наших дней. Исследование подвергает критическому осмыслению (1) ранние экскурсы в историю русского панка отечественных культурологов и музыкальных журналистов, описывающих его как некое единое явление, и (2) западные работы, которые принимают за данность эстетически вторичный характер панка в России, копирующего аутентичные английский и американский образцы. Методологически статья отталкивается от мысли Пенни Рэмбо, музыканта, философа, одного из основателей движения *DIY (do-it-yourself)*, о принципиальной негативности панка, избегающего какой-либо позитивной культурной идентичности.

Исследуя становление культуры панка в России, авторы показывают,

что в отличие от англо-американского русский панк складывался не революционным, а, скорее, эволюционным путем. Возникнув на периферии рок-культуры, которая сама находилась в глубоком андеграунде, российский панк не преследовал целью борьбу с коммерциализацией рок-н-ролла, а стремился к более радикальной культурной автономии рок-сообщества. В результате вынужденного разрыва как с западным панком, активно дистанцировавшимся от рок-мейнстрима, так и с отечественной рок-сценой, не принимавшей радикальность панка, российская панк-сцена изначально обладала достаточно неустойчивой культурной идентичностью. В ее основе лежало постоянное переопределение собственных отношений с отечественной рок-культурой, с одной стороны, и западным панком — с другой, описанию которого и посвящена данная статья.

У меня есть ответ на вопрос, что есть панк. И он очень прост. Панка нет. Точка. Он такой, каким его делает каждый из нас. И где его делают. С начала века существует влиятельная традиция богемы, дадаизма, проходящая через битников, — это все одно и то же, поиск аутентичного голоса. Не политически-аутентичного голоса, голоса индивидуумов, выражающих себя как индивидуумов. <...> По моему мнению, панк, как всякая новая форма, как бибоп, как фри-джаз, являлся выражением авангарда, и здесь можно сказать, что панк являлся продолжением авангарда, но тут же возникает вопрос: можно ли продолжить авангард? Ответ — нет. Авангард — это авангард. Точка. И это есть его голос. Его нельзя увидеть. Его нельзя изучить. Я думаю, исследование аутентичности — это сложный проект, потому что сама природа аутентичности отторгает ее определение. Она — за пределами определений. В тот момент, когда она определяется, она перестает быть самой собой. Это — типичная история всех великих культурных движений. Дай им определение — и они умирают. Они умирают в момент их определения. И панк в этой стране [имеется в виду Великобритания] умер в тот момент, когда ему дали определение.

Пенни Рэмбо¹

Введение

ДАННАЯ работа представляет собой попытку ответа Пенни Рэмбо, урожденному Джону Раттеру, музыканту группы *Crass* (которая считается основоположником анархо-панка и движения *DIY*), активисту, художнику, писателю и одному из наиболее влиятельных панк-философов. Мы считаем, что да — панк, возможно, более, чем любая другая молодежная культура, отторгает всякие попытки собственного определения и изучения. Во многом, как показывает Грейл Маркус, это зашифровано в «генотипе» панк-культуры, пронизанной самоиронией и недоверием к самой себе². Тем не менее несмотря на то, что панк «не является каким-либо» в принципе, он есть. Он существует как дискурсивное пространство, в котором происходит действенное

1. Речь Пенни Рэмбо (*Penny Rimbaud*) на семинаре *Rottenbeat: Academic and Musical Dialogue with the New Russian Punk* в Пушкинском Доме в Уорикском университете, Лондон, 4 мая 2011 года.
2. *Marcus G. Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. L.: Faber and Faber, 1989. P. 81.

переосмысление доминирующих смыслов экономического, политического, культурного и художественного контекстов, и именно в таком приближении открывается возможность изучения панка во всей его неопределенности.

Представленная работа — лишь часть этого проекта. Данная статья представляет собой переработку главы *The Evolution of Punk in Russia*, которая является частью книги *Punk in Russia: Cultural Mutation from the «Useless» to the «Moronic»*³. Глава, равно как и вся книга, ориентирована прежде всего на англоязычного читателя, мало или совсем не знакомого с отечественным панком, роком и, не исключено, с русской популярной музыкой вообще. Поэтому изложение истории панка в России является кратким и не претендует на всеобъемлющее исследование этого феномена. Предложенная история останавливается на наиболее значимых событиях и персонах и опускает достаточно большое количество исполнителей, упомянуть которых невозможно в работе, ограниченной рамками статьи или главы.

Представленный экскурс — исторический, в нем лишь кратко затрагиваются теоретические аспекты изучения панка. Тем не менее мы надеемся, что описание эволюции этого культурного явления в контексте социальной, политической и экономической трансформаций российского общества последних нескольких десятилетий дает достаточно ясную перспективу для изучения панка, принятую в традициях культурных исследований.

Сразу оговоримся, что панк в рамках данного подхода понимается в широком смысле. Мы не рассматриваем панк как стиль музыки. Для нас панк — это прежде всего культура, которая, несмотря на центральную роль производства, исполнения и распространения музыки, тем не менее организовывается посредством специфических социальных практик, экономических и политических отношений, устанавливаемых как внутри панк-сообществ, так и между такими сообществами и их окружением⁴.

Традиционно в социологии популярной культуры ввиду вторичного характера молодежной культуры, являющейся частью некоей «большой» культуры послевоенного Запада, панк, равно как и другие молодежные музыкальные культуры, обозначался с приставкой «суб-» — как субкультура⁵. В данной работе принимается

3. Gololobov I., Pilkington H., Steinholt Y. *Punk in Russia: Cultural Mutation from the «Useless» to the «Moronic»*. L.: Routledge, 2014. P. 22–48.

4. Ibid. P. 197–211.

5. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. L.; N.Y.: Methuen, 1979.

это определение: в целом панк рассматривается как субкультура, поскольку именно культурный аспект этого феномена составляет основную направленность представленного экскурса.

В научной литературе панк обычно трактуют как субкультуру, основанную на принципах аутентичности⁶. В самых общих терминах, следуя Чарльзу Тейлору, аутентичность понимается как способность выражения своего «Я» вне рамок, заданных извне⁷. Обратный термин — «инаутентичность», или «неподлинность», — согласно Теодору Адорно, «подразумевает нечто искаженное, например выражение, не являющееся непосредственно адекватным выражаемому»⁸. Панк всегда являлся культурой вызова «никчемной» молодежи, игнорируемой в общем пласте популярной культуры. Структура данного вызова, однако, делает рефлексия над концепцией аутентичности панка крайне затруднительной. Несмотря на всю свою честность, искренность и прямоту, панк, как широкое культурное явление, неохотно «укладывается» в это понятие. Самоирония, нигилизм и ярко выраженное стремление к разрушению смыслов делают крайне затруднительным определение аутентичного в панке и вместе с тем — изучение панка как такового. К настоящему времени вышло огромное количество работ, посвященных панк-культуре⁹, тем не менее ни о каком-либо универсальном определении панка, ни о его однозначной культурной оценке говорить пока не приходится.

6. См.: *Cogan B.* What Do I Get? Punk Rock, Authenticity and Cultural Capital // CounterBlast.org. URL: <http://www.nyu.edu/pubs/counterblast/punk.htm>; *Gordon A.* The Authentic Punk: An Ethnography of DIY Music Ethics (PhD Thesis). Loughborough University, 2005; *Lewin P., Williams L.-P.* The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture // Authenticity in Culture, Self, and Society / P. Vannini, J. Patrick Williams (eds). Farnham: Ashgate, 2009; *Widdicombe S., Wooffitt R.* «Being» Versus «Doing» Punk: On Achieving Authenticity as a Member // Journal of Language and Social Psychology. 1990. Vol. 9. № 4. P. 257–277.
7. *Taylor C.* The Ethics of Authenticity. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. P. 27.
8. *Адорно Т.* Жаргон подлинности. О немецкой идеологии / Пер. с нем. Е. В. Борисова. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 12.
9. См., напр.: *Henry T.* Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1989; *Savage J.* England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond. N.Y.: St. Martin's Press, 1992; *Davies J.* The Future of «No Future»: Punk Rock and Postmodern Theory // Journal of Popular Culture. 1996. Vol. 29. № 4. P. 3–25; *McNeil L., McCain G.* Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk. N.Y.: Grove Press, 1996; *O'Hara C.* The Philosophy of Punk. San Francisco: AK Press, 1999. 2nd ed.; *Hannon S.* Punks: a Guide to an American Subculture. Santa Barbara: Greenwood Press, 2010.

В приближении к «периферийным сценам», находящимся вне англо-американского ядра популярной культуры и предположительно заимствующим музыкальные стили Запада, проблема поиска субкультурной идентичности своего «Я» стоит еще острее. Во многом из-за этого неанглоязычные сцены часто рассматриваются как копирующие и не имеющие своего внутреннего художественного содержания¹⁰. Работы последних лет¹¹ тем не менее показывают, что данный подход недопустимо упрощает понимание национальных особенностей панка как культурного явления. И Россия здесь не исключение¹². Представленная работа показывает, что заимствование, равно как и отношения отечественной сцены с Западом в целом, встраивается в сложную систему внутренних противоречий русского панка и его отношения с широким социальным контекстом. Именно в этих отношениях формировались уникальные художественные языки панка в России, аутентичные своему конкретному моменту более, чем какому-либо отстоящему музыкальному канону, и данное исследование показывает специфическую комбинацию и интерпретацию западных художественных языков и «национального» к ним отношения.

Несмотря на то что появление первой волны панка в России может быть достаточно четко локализовано в Ленинграде и датировано концом 1970-х годов, в целом говорить о феномене «русского панка» в том смысле, в котором используется термин «русский рок», нам представляется некорректным. Как минимум с середины 1980-х годов панк в России разбился на множество самых разных, зачастую изолированных и нередко антагонистических сцен, последовательная смена которых усложняется региональной фрагментацией этого культурного явления. Именно диалог исторических интерпретаций панка, обогащенный уникальными региональными решениями, и составляет поле, определяющее формирование эстетических, экономических и политических особенностей этого культурного явления в России.

10. Levy C. The influence of British rock in Bulgaria // *Popular Music*. 1992. Vol. 11. № 2. P. 211–212.
11. См.: Lahusen C. The Aesthetic of Radicalism: The Relationship Between Punk and the Patriotic Nationalist Movement of the Basque Country // *Popular Music*. 1993. Vol. 12. № 3. P. 263–280; O'Connor A. Punk and globalization: Spain and Mexico // *International Journal of Cultural Studies*. 2004. Vol. 7. № 2. P. 175–195; Greene S. The Problem of Peru's Punk Underground: an Approach to Underfuck the system // *Journal of Popular Music Studies*. Vol. 24. № 4. P. 578–589.
12. Steinholt Y. Siberian punk shall emerge here: Egor Letov and Grazhdanskaia oborona // *Popular Music*. 2012. Vol. 31. № 3. P. 401–415.

Представленная работа построена исторически, она открывается главой, описывающей появление первых панков в Советском Союзе. Далее статья описывает разветвление панк-эстетики и осмысление панк-вызова в рамках различных жанров и сцен русской рок-музыки. Данное разветвление описывается в контексте политических и экономических изменений российского общества в постсоветский период, где особое внимание уделено разнице этих процессов в провинции и в столицах. Работа завершается описанием современного состояния панка в России и дает краткий теоретический обзор места этого явления в современной социокультурной ситуации.

«Бездельники»: 1979–1983

На Западе панк возник как протест против культуры взрослых, игнорирующей проблемы, а зачастую и элементарное наличие молодежи в обществе. Во многом эта культура взрослых была представлена серьезной рок-музыкой, которая, зародившись как протест в 1960-х годах, к середине 1970-х полностью потеряла свой бунтарский дух и стала коммерчески успешным развлечением среднего класса. В Советском Союзе в конце 1970-х годов ситуация была иной. Хотя актуальные проблемы молодежи обсуждались в текстах популярной культуры не чаще, чем на Западе, рок сам по себе находился в глубоком подполье. Независимые музыканты только начинали отвоевывать свое место в массовой культуре, и о необходимости какого-то протеста против рок-музыки говорить не приходилось. Тем не менее на определенном этапе поиска культурной автономии неформальная российская сцена порождает специфическую антиэстетику, из которой впоследствии возникает панк. Прежде всего эта антиэстетика связана с движением ленинградских некрореалистов — аморфного художественно-музыкального сообщества, в которое на ранних его этапах входил Андрей Панов и многие другие персонажи, ставшие важными фигурами отечественной панк-сцены. Как отмечает Александр Кан, основным эстетическим посылом некрореалистов было утонченное «дуракаваляние»¹³, которое впоследствии стало довольно популярным времяпрепровождением молодежи Ленинграда, Москвы и других крупных городов. Эта молодежь не была похожа ни на стилияг, ни на хиппи. Она не особенно декларировала

13. Кан А. Necrorealism (выступление на встрече, организованной The Dash Café и Radio Gagarin в RichMix, Лондон, 4 декабря 2013 года).

свое восхищение западной культурой, предпочитая в одежде классические советские бренды, которые носили довольно идиотским образом: например, строгий пиджак одевался на тельняшку, галстук на голое тело, а длиннополый плащ дополнялся кроссовками и женским шарфом. Некоторые подобные персонажи завершали свой визуальный образ самодельными украшениями, советскими значками, брелоками, булавками и вообще всем, что можно было на себя нацепить¹⁴. Связывала воедино эту разношерстную публику реакция среднестатистического гражданина, который смотрел на странных молодых людей как на паяцев, кривляющихся «за государственный счет» вместо того, чтобы работать, учиться или вообще заниматься хоть каким-то общественно-полезным трудом. Сами эти молодые люди отнюдь не смущались подобными взглядами и, скорее, наслаждались, нежели испытывали какое-то неудобство от того, что окружающие считают их кретинами, дебилами и идиотами¹⁵.

Комсомол и другие контролирующие организации не имели четкого представления, что делать с этой молодежью. Этим бездельников нельзя было однозначно обвинить в пропаганде западного образа жизни и в какой-либо антисоветской деятельности, ибо отсутствие интереса к политике у этих молодых людей было воистину безграничным, и то, чем они по большей части занимались, было именно совместным дуракавалянием, для которого статьи ни в Уголовном, ни в Административном кодексе не было. Единственное, что им можно было «пришить», — это тунеядство, да и то если какой-либо из этих «бездельников» не учился в ПТУ и не работал дворником или сторожем. Эти молодые люди не стремились как-то организовать, они не рассматривали себя как определенную субкультуру, они никак себя не называли, они просто проводили вместе время, веселясь так, как им хочется. Вскоре некоторые из них открыли для себя музыкальные инструменты и стали экспериментировать с музицированием, разделяя общее для них всех отсутствие музыкального образования и вообще какого-либо интереса к профессиональной стороне дела. В отличие от рок-музыкантов, которые к тому времени уже определенно двигались в сторону поэтической и философской сложности текстов¹⁶, му-

14. Рыбин А., Тихомиров В. и др. Анархия в РФ. Первая полная история русского панка. М.: Амфора, 2008. С. 44–46, 54.

15. Там же. С. 42.

16. *Steinholt Y. You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs // Popular Music. 2003. Vol. 22. № 1. P. 89–108.*

зыка и тексты «бездельников» были нарочито простыми и откровенно бездейными. Они избегали обсуждения «важных» вопросов и преимущественно пели о повседневных проблемах — скуке, одиночестве, непонимании и бесполезности своего существования.

Именно из этой среды вышла группа, которая по праву считается первой русской панк-группой. Это группа «Автоматические удовлетворители» (сокращенно — АУ), собранная в 1979 году в Ленинграде Андреем «Свиньей» Пановым (1960–1998). Музыкальный критик Артемий Троицкий указывает на то, что АУ удачно совместили в своем творчестве элементы западного панка и философию универсального нигилизма с отечественной традицией уличного фольклора¹⁷. Современный слушатель, скорее всего, отнесет «Автоматических удовлетворителей» к постпанку. Сам Панов также не считал свою музыку панком, противопоставляя АУ тем же *Sex Pistols*:

— Панк-люди — это там, а здесь — вонючки малорослые. <...> [мы] не музыканты и не считаем себя ими, не позируем. <...>

— Вы играете панк-рок?

— Анархический рок. Панк-рок там, а здесь мы только отталкиваемся от СЕКС ПИСТОЛЗ. Они классики, а мы с них дерем. Дерем, потому что лучше не родимся, чем они. Это действительно гениальный вариант. То, что мы играем, действительно хуже некуда, и что мы настоящие охلامоны, никто не отрицает. <...> [мы] не панк, а анархическую музыку играем, и люди мы не панк, а просто шалопаи. Мы просто веселые шалопаи. <...> Поймите, мы самые обыкновенные люди, вот вы говорите, что мы милые, интеллигентные... а мы можем с любым мужчиной у пивнухи найти общий язык, мы и он — одно, а интеллигентов бьем¹⁸.

Несмотря на отрицание собственной принадлежности к панку, со стороны и Панов, и АУ в целом однозначно рассматривались как панки, скорее разрушающие каноны русского рока, чем их исповедующие. Уже в 1980 году Панов обладал репутацией хулигана и алкоголика, чье эпатажное поведение привело к тому, что АУ были фактически исключены из официальной тусовки ленинградского рока. Неудивительно, что в 1981 году группе было отказано в членстве в Ленинградском рок-клубе. В этих условиях АУ преимущественно выступали нелегально, давая в основном квар-

17. Троицкий А. Рок-музыка в СССР: Опыт популярной энциклопедии. М.: Книга, 1990. С. 15.

18. Кушнир А. Золотое подполье: полная иллюстрированная энциклопедия роксамиздата 1967–1994. Нижний Новгород: Деком, 1994. С. 211.

тирные концерты. В 1981 году появляется предположительно первая панк-запись в СССР — запись одного из таких квартирников, позднее названная «Первый приезд в Москву». В том же году самиздатский фанзин «Рокси» посвящает развернутую дискуссию феномену русского панка (№ 4). Это становится первым журналистским материалом подобного рода в Советском Союзе.

Годом ранее состоялось первое панк-выступление перед относительно широкой аудиторией. Однако это был не Андрей Панов. На фестивале «Весенние ритмы» в Тбилиси «Аквариум», группа, к тому моменту уже ставшая центральной в ленинградском и русском роке в целом, делает панк-кавер на песню «Подмосковные вечера» и заканчивает свой сет крайне нестандартным актом бросания инструментов и «валяния» музыкантов на сцене, что повергает в шок зрителей и жюри фестиваля.

В 1981 году Виктор Цой, до этого эпизодически игравший на басу в «Автоматических удовлетворителях», собирает группу «Гарин и гиперболоиды», которую в этом же году нехотя берут в Ленинградский рок-клуб. Неохота, с которой «Гарина и гиперболоидов» приняли в первую официальную рок-организацию Советского Союза, объясняется обвинениями в панковском характере песен, исполняемых Цоем и Алексеем Рыбиным. «Панковским» в них были безыдейность и граничащая с примитивизмом простота музыки, исполняемой на акустической гитаре и бонгах. В начале 1980-х годов этого было достаточно, чтобы группа стала считаться панковской. В 1982 году Цой переименовывает группу в «Кино» и записывает альбом «'45», в котором появляется «Бездельник» — неофициальный гимн потерянного поколения начала 1980-х.

Приблизительно в то же время в Москве появляется другой исполнитель, которого впоследствии стали считать одним из прародителей русского панка. Петр Мамонов, до этого известный как завсегдатай алкоголических тусовок околбогемных кругов, начинает выступать по квартирам с песнями собственного сочинения. В его песнях музыкальный минимализм перемешивается с мощнейшей энергетикой подачи, практически театральной эстетикой выступления и довольно радикальными для того времени текстами, повествующими о нелегкой доле обитателя городского дна зрелых лет.

Маргинальное положение первых советских панков их отнюдь не стесняло. Более того, оно стало одной из их центральных культурных и поведенческих стратегий. В рамках этой стратегии экстремальный алкоголизм, например, возводился в ранг морально-

го императива. По сообщению Олега Ковриги, уровень мамоновского пьянства, к примеру, был воистину чемпионским, а Свин, в свою очередь, прямо заявлял, что в его жизни есть две вещи, от которых он никогда бы не отказался, — «пить и петь»¹⁹. Социальная и поведенческая маргинализация и музыкальный минимализм были чуть ли не единственными культурными жестами раннего советского панка. Уловив общий настрой британского панка первой волны, советские панки проигнорировали ее политические аспекты. Бездельники не пытались свергнуть систему, никак с ней не боролись, предпочитая находиться, скорее, вне ее, наслаждаясь собственной маргинальностью.

Такое наслаждение, однако, длилось недолго. В 1982 году к власти в стране приходит Юрий Андропов, который начинает кампанию по «закручиванию гаек». Улицы советских городов, парки, кафе и прочие излюбленные места отдыха «бездельников» начинают патрулировать стражи порядка, отлавливая тех, кто нарушает трудовую дисциплину, болтаясь на улице вместо того, чтобы находиться на рабочем месте. Милиция разгоняет неформальные собрания, в число которых все чаще начинают попадать рок-концерты. На некоторых членов музыкальной тусовки заводятся уголовные дела. Сама молодежь могла думать о себе как об иголке в стоге сена, но эта «иголка» становилась все большим раздражителем для власти, которая начала активно перетряхивать «стог» с целью защиты социалистической морали.

«Поганая молодежь»: 1984–1987

В ответ на ужесточение режима происходит радикализация молодежи. Новое поколение более открыто заявляет свою культурную идентичность. В 1984 году Виктор Цой записывает песню «Прогулка романтика», которая дает новое определение «бездельникам». Эстетически «новые романтики» начинают дрейфовать в сторону новой волны и постпанка. Яркий визуальный ряд их художественного высказывания становится таким же важным, как и ряд музыкальный.

Романтизация тихого нонконформизма тем не менее была подержана не всеми. Значительная часть «бездельников» не разделяла увлечения эстетикой «новых романтиков» и предпочла ей

19. Шапошников И. Интервью с Олегом Ковригой: «Свинья — это тот человек, кого мне сегодня больше всего не хватает» // Специальное радио. 19 апреля, 2006. URL: <http://art.specialradio.ru/index.php?id=217>.

радикализацию образа «городских сумасшедших». В Ленинграде появляются группы, не стесняющиеся называть себя панк-группами. Прежде всего это «Народное ополчение», «Отдел самоископления» и «Объект насмешек», которая, согласно Андрею Бурлаке, дала первый полноценный панк-концерт в Советском Союзе²⁰. На ежегодном фестивале Ленинградского рок-клуба в 1986 году «Объект насмешек» предстал перед зрителями в классическом панк-виде — в кожаных куртках, рваных джинсах, с торчащими волосами, вывалив на аудиторию вал гитарного скрежета, сквозь который прорывался кусающий голос вокалиста, ярко контрастирующий с мистическим символизмом «Аквариума» и социальным пафосом «Алисы».

Рок-музыка в целом становится громче, а рок-музыканты — более эпатажными. В их текстах все чаще затрагиваются социальные и политические проблемы. В середине 1980-х годов все больше ленинградских групп начинают обсуждать политические проблемы. Ведомый Михаилом Борзыкиным «Телевизор» исполняет несколько песен в жанре социально-политического манифеста. Андрей Тропилло записывает несколько альбомов группы «Облачный край», в которых музыканты открыто иронизируют над советской элитой и критикуют образ жизни «нормального» советского человека. «Ноль» и другие группы, начинавшие с описания проблем подросткового безделья, поворачиваются в сторону обсуждения бедности и социального неравенства среди молодежи.

Центром политизации русского рока становится Сибирь. В 1984 году Игорь (Егор) Летов и Константин Рябинов (Кузя Уо) основывают группу «Гражданская оборона», которой суждено будет стать одним из самых ярких явлений российской панк- и рок-сцены в целом. «Гражданская оборона» уходит от карнавальной эстетики Свина и Мамонова и берет на вооружение злость, напор и хлещущую прямоту эмоций. Песни Летова полны эпатажа, иронии, сарказма и ненависти к «послушному большинству». Сниженное качество домашней записи с лихвой компенсируется выразительной манерой исполнения, в которой шаманские интонации летовского баритона перемежаются хрипами и криками на грани возможностей человеческого голоса. Первый альбом «Гражданской обороны», записанный в 1985 году, был назван «Поганая молодежь», а дизайн его предполагаемой обложки показывал группу забытых панков, окруженных «наступающими» символами советского строя.

20. *Троицкий А.* Указ. соч. С. 258–259.

Панк больше не был просто дурачеством. Он стал пространством открытого противостояния государству и обществу. Панки середины 1980-х годов прямо заявляли о своей принципиальной несовместимости с властью и обществом в целом.

Размывая «языковую личность» в безысходности своего существования, сибирский панк не мог оставаться в рамках какого-то одного музыкального языка, который потенциально мог бы стать позитивным наполнением и новым смыслом «поганой молодежи». Вследствие этого «суицидальный постпанк», как называл свой стиль сам Летов, сочетает мотивы панка, постпанка, регги, психоделии 1960-х годов и гаражного рока. Начавшись с более или менее явно выраженного постпанковского звучания первых альбомов, саунд «Гражданской обороны» планомерно пришел к сверхагрессивному, быстрому и злому хардкору альбомов 1986–1988 годов. Тексты песен также лишились юношеской наивности первых альбомов. «Дно» жизни в музыке сибирского панка перестало быть символической защитой «безделья» и «дурачества» ранних питерских и московских панков и стало символом осознанной чужеродности обществу, выражаемой открытой художественной агрессией. «Мне насрать на мое лицо, вам насрать на мое лицо, всем насрать на мое лицо, все вы насрали в мое лицо»²¹, — выплевывает Летов в одной из своих песен вердикт своему положению в обществе.

Покидая андеграунд: 1988–1991

В 1986 году в стране начинаются реформы. Перестройка и гласность выводят рок из пространства подвалов, квартирных концертов и местных клубов. Прежде подпольная музыка теперь признается почти официально и выходит на просторы крупных концертных залов, фестивалей и стадионов. Рок-группы получают возможность концерттировать без какой-либо регистрации в государственных концертных учреждениях и, более того, зарабатывать этим. В целом панк, также не без некоторого удовольствия, покидает «подвалы». Московская панк-группа «Чудо-Юдо» записывает саундтрек и снимается в фильме «Авария — дочь мента», эстонские панки *J. M. K. E.* — в культовой перестроечной документальной ленте «Легко ли быть молодым». АУ, наконец, принимают в Ленинградский рок-клуб, и они выступают на пятом фестивале рок-клуба. Во время этого выступления Андрей Панов появляется на сцене в мертвецки пьяном виде. Еще год назад подобное

21. *Егор Летов. Тоталитаризм. 1987.*

поведение на сцене рок-клуба, возможно, вызвало бы скандал, но в условиях ослабления контроля и повышения требований к качеству музыки такое выступление, а точнее, его отсутствие было принято относительно равнодушно.

Вне пределов Ленинградского рок-клуба панк тем не менее встречаются более агрессивно. К концу 1980-х годов неформалы, в число которых входили и панки, начинают подвергаться регулярным нападкам гопников и «люберов», которых сильно раздражают внешний вид и манера поведения панков, несвойственная «конкретным пацанам» и советской молодежи в целом.

К началу 1990-х годов происходит очевидный сдвиг в конфигурации культурного поля. Коммунистическая партия, государственная идеология и государственные институты, ограничивающие музыкальный андеграунд ранее, перестают быть «врагом». Вместо них на поле выходят «конкурирующие» консервативные суб- и контркультуры.

Панк становится стилем: 1992–2000

Распад Советского Союза и начало становления новой, «капиталистической» России кардинально изменяют отечественную популярную музыку. Советские институты популярной культуры теряют монополию на производство и распространение музыки, а государственные органы больше не претендуют на контроль в области популярной культуры. Однако новые, рыночные институты еще не успели сформировать новую инфраструктуру, так что многие, в том числе панк-музыканты, оказались в состоянии неопределенности: старые правила игры уже не актуальны, а новые еще не созданы²².

Большинство рок-групп были явно не готовы к таким радикальным изменениям. На наиболее успешных свалились слава, стадионные аудитории и огромные по тогдашним стандартам гонорары. Остальные были вынуждены сводить концы с концами, нередко оставаясь последними в очереди на оплату своего труда. В этой ситуации панк (и особенно группы, появившиеся в начале 1990-х годов) стал активно исследовать стиль, который потенциально мог обеспечить ему нишу на зарождающемся рынке по-

22. *Urban M., Evdokimov A. Russia Gets the Blues: Music, Culture, and Community in Unsettled Times.* N.Y.: Cornell University Press, 2004. P. 5–11. Русский перевод данной работы опубликован в предыдущем номере «Логоса» (Том 26 № 3 2016).

пулярной культуры. Молодые группы не стремились воевать с системой, которая испытывала серьезные проблемы с выживанием и без панков. Они искали другого — собственного «Я», которое бы отличалось и от стремительно теряющего свою актуальность русского рока, и от консервативных суб- и контркультур гопников и «люберов». В отличие от ранних панков панки начала 1990-х не горели большим желанием быть воспринятыми как часть «городского дна». Более того, они всячески старались выделиться из «общей массы». В этом смысле довольно показательна группа «Наив», собранная в Москве в 1989 году Александром Ивановым (Чачей). В противовес возврату к корням русского рока «Наив» записывает альбом с абсолютно западным звучанием, который включает в себя несколько песен на английском, и издает этот альбом на датском лейбле. «Пурген», другая московская группа, созданная в 1990 году, также практически полностью перенимает стиль и звучание британского традиционного панка.

В 1991 году Всеволод Гаккель, виолончелист группы «Аквариум», открывает в Питере музыкальный клуб *TaMtAm*, которому суждено стать колыбелью новой волны русской альтернативной музыки. Кураторская политика *TaMtAm* была довольно бескомпромиссной. В клубе запрещалось играть русский рок старой волны, зато всячески приветствовалась новая музыка, какой бы радикальной она ни была. Это привело к тому, что на одной сцене в клубе можно было услышать дэт-метал, нойз, панк, неофолк, экспериментальную электронику, рокабилли, серф и многие другие жанры, малоизвестные ранее²³.

Элемент трэша, общее ощущение упадка и конца света, типичные для России начала и середины 1990-х, повернули панк в сторону металлической сцены, которая к тому времени стала выходить на лидерские позиции в неформальной тусовке. Металлисты были первыми, кто стал активно противостоять гопникам и «люберам». Также они были наиболее успешны в сфере развития рыночной музыкальной инфраструктуры — открывали свои клубы, магазины, студии звукозаписи, проводили регулярные концерты и фестивали. Для многих панков, страдающих от постоянных нападений гопников, мероприятия, организованные, например, «Ночными волками» — крупнейшим отечественным байк-клубом, — стали зоной безопасности, где они могли свободно тусоваться под защитой хорошо организованных байкеров. Металлическая сцена, со своей стороны, довольно охотно принимала

23. Алексеев И. Рок. Питер. 1990-е. СПб.: Геликон-плюс, 2006.

«стильных» панков. Не случайно в 1996 году именно «Корпорация тяжелого рока», возглавляемая лидером группы «Коррозия металла» Сергеем Троицким, начала выпуск первой коммерческой регулярной серии отечественных панк-компиляций «Панк-революция». В разное время на «Панк-революции» выходили «АЗЪ», «Пурген», «Ышо-Ышо», «Король и Шут», «Четыре Таракана» (позже — «Тараканы!»), «Чудо-Юдо». Журнал «Железный марш», издаваемый КТР («Корпорацией тяжелого рока») Троицкого, также начинает уделять внимание новым российским панк-группам.

Западный панк, бывший в 1980-х ресурсом, из которого черпались идеи, символы и образы, позднее вплетающиеся в местные социальные и политические реалии, в 1990-х стал восприниматься как недискретный знак культурной идентичности. В условиях давления со стороны консервативных субкультур элементарная идентификация себя с Западом посредством исполнения абсолютно западной музыки или демонстрации абсолютно чуждого большинству западного визуального стиля стала доминирующей формой культурного протеста, обеспечивающей определенную автономию в рамках культурного поля первой половины 1990-х годов. В середине десятилетия этот протест стал успешно продаваться. Во второй половине 1990-х панк-группы, «выстрелившие» после распада Советского Союза, стали одними из самых раскрученных групп новой волны отечественной рок-музыки. Песня «Тараканов» прозвучала в телерекламе «Сникерса», а композиция «Прыгнуть со скалы» питерской группы «Король и Шут» в 1998 году возглавила чарты «Нашего радио». Сама же группа в 1999 году при аншлаге дала сольный концерт в ДК «Юбилейный» — самом большом концертном зале Санкт-Петербурга.

Стремление молодых групп сделать панк крутым, модным и популярным тем не менее встретило достаточно негативную реакцию старых панк-групп, которые делают резкий поворот в обратную доминирующему стилю сторону.

В середине 1990-х годов Петр Мамонов принимает православие, начинает регулярно посещать церковь и переезжает из Москвы в деревню, подальше от городской богемы.

Егор Летов начинает активно политизировать свою программу. В 1994 году он вступает в «Русский прорыв» — молодежное крыло только что образованной Национал-большевистской партии. Там Летов не только декларирует свою поддержку Эдуарду Лимонову, лидеру НБП, но и активно пропагандирует идеи партии, выступая вместе с такими одиозными фигурами, как Александр Баркашов, лидер «Русского национального единства», и Алек-

сандр Дугин, автор консервативной теории русского евразийства. В ответ на «конвертацию» панка в стиль, основанный на буквальном заимствовании западной эстетики, в том же году на концерте в ДК «Крылья Советов» «Гражданская оборона» исполняет кавер на песню «И вновь продолжается бой», первоначально спетую в 1973 году Иосифом Кобзоном, одним из наиболее одиозных исполнителей официальной советской песни.

Помимо сибирского панка, другие группы первой волны также стали активно дистанцироваться от «вторичного» и «неаутентичного», по их мнению, панка молодых групп. В процессе поиска своего, родного «народного» языка некоторые из старых групп породили довольно интересные социально-стилистические комбинации. «Сектор Газа», сформированный в 1988 году и получивший широкую известность в неформальных кругах за весьма экстремальные тексты, в 1996–1997 годах записывает несколько баллад на военные темы: «Туман», «Пора домой», «Демобилизация». В 1999 году группа выступает с этими балладами на Красной площади. В том же году группа дает концерт на «Хулиган-фестивале», преимущественно посвященном блатной песне, популярной в среде гопников — традиционных антагонистов панков и других неформалов.

Ассоциация с радикальными оппозиционными политическими движениями довольно «немолодежного» толка, дрейф в сторону криминальной музыки и армейской песни, политизация художественной программы и уход в религию являются попытками противостоять наполнению панка позитивным содержанием, разрушить стилизацию панка как эстетически оформленной области популярной культуры. Духовные поиски себя в религии, участие в радикальной политической оппозиции, апология культуры простого парня и «конкретного пацана» для панка, рожденного в 1980-е годы, становятся маркером оппозиционности панку, рожденному в 1990-е, то есть стилю, ориентированному на рынок коммерческой и модной музыки.

Назад в подвалы: провинциальные сцены, 1991–2000

В регионах переход к рыночной инфраструктуре не был таким быстрым, как в столицах. В начале 1990-х провинциальные музыканты были сильно ограничены в доступе к музыкальным инструментам, студиям и концертным площадкам. Экономический кризис, дезинтеграция культурных институтов крайне затрудняли концертную деятельность, а гиперинфляция и гораздо боль-

шие финансовые трудности — связь со столицами в целом, что еще сильнее изолировало региональные сцены. Отсутствие инфраструктуры и крайне ограниченные ресурсы практически не позволяли провинциальным панк-музыкантам дойти до музыкальных стандартов московских и питерских групп. В этих условиях большинство провинциальных музыкантов 1990-х были вынуждены творить в состоянии непреодолимой «качественной неполноценности». В ответ на эти внешние ограничения многие музыканты стали рассматривать такую «неполноценность» не как недостаток, а как достоинство, дающее им больший субкультурный панк-капитал. Провинциальные группы не стали избавляться от «дерьмовости» своего звучания, а, напротив, превратили его в эстетический эталон. Таким образом, эстетика неполноценности стала противоречивым, но действенным жестом, демонстрирующим социальное положение провинциальных сцен. Постоянное взаимодействие с враждебными субкультурами, от которого в провинции избавиться было невозможно, сделало региональные сцены менее заинтересованными в стилистических аспектах панка и повернули их в сторону радикализации собственной культурной идентичности. Этот процесс оказался заметней в регионах, где традиция русского рока была достаточно слаба.

Так, например, в Улан-Удэ, центре далекой от столиц Бурятии, в 1994 году появляется группа «Оргазм Нострадамуса» с лидером Алексеем Фишевым (Углом). По словам самого Фишева, в городе было всего три рок-группы, и «Оргазм Нострадамуса» был одной из них. До 1997 года группа выступает исключительно в своем родном городе, который сами музыканты презрительно именуют «быдлоград». Стилистически свою музыку группа определяет как «анархо-аморал-панк-хардкор», посредством которого бурятские панки выражают радикальный антиэлитизм, нонконформизм и перманентную критику любой позитивной культурной, социальной и политической программы.

Банда «Оргазм Нострадамуса» представляет собой сгусток отрицательной и положительной энергии. Суть заключается в чем? Вот, например, скажем так: например, банды, которые занимаются левым уклоном, ну, анархисты, например, левые радикалы, они проталкивают, короче, идею, скажем так — кал. Экономико-социальное равенство. Возьмем правых, например, правых, они из себя что представляют? Теократия, короче, монархизм там, патриотически-духовные ценности — все это тоже полное говно. Есть центр. Центр — это буржуизм, который правит нашим миром. Мы из себя представляем антиэлиту. Анти-

элита из себя представляет маргиналов и преступников. Суть заключается в том, что нам плевать на законы и какие-то определенные выкладки и раскладки правых. Также и левых, и центра, короче. Что мы из себя представляем? Мы из себя представляем уродов. Уроды — с точки зрения ихней морали, а с точки зрения нашей внутренней организации духовной, тонкой организации — уроды все они. <...> Люди с точки зрения психиатрии, они называются психопаты, например, мы психопаты — так называют нас психиатры. Мы психопаты. Вот кто-то из нас — психопат-истероид, кто-то из нас — параноик, кто-то — эмоционально возбудимый психопат, кто-то — шизоид, и мы пытаемся реализовать свои больные фамильные идеи, короче, и фактически нам это... ну, получается у нас. С социальной точки зрения это, конечно, не приветствуется, и нас спрашивает общество, ну, допустим, меня, например, спрашивает: «Угол, ты что вообще проталкиваешь людям? Ты что пихаешь? Наши дети слушают твои кассеты, и они становятся неадекватными в конце концов. Они становятся дебилами. Они становятся уродами. Они становятся такими же *****, как и ты!» Суть заключается в том, что я никому ничего не проталкиваю и никого ничему не учу. Я просто констатирую факт, вот и все. Для поэта это самое главное — констатировать факт. Музыка — я потом коснусь музыки. Фишка заключается в чем? Что, например, когда молодой человек (я не знаю, допустим, либо ему 90 лет, либо ему 95 лет, либо ему там 5 лет — разницы никакой нет) слушает, например, что льется из динамиков, он делает определенные выводы. Либо у него срывает башню и он начинает громить там все на свете, либо он, наоборот, задумывается. Это, скажем так, наше творчество выступает как лакмусовая бумажка. Она ущемляет ублюдков и ущемляет неублюдков, например. «Жалко коняшку! Папа, папа, за что они коняшку бедную бьют?» Как за что? Потому что они чудовища! **** эти люди, они чудовища, сука, потому что они ее и бьют! <...> Люди, которые слушают меня, — это масса этих панков. Ну, единица какая-то, один-два процента, может, что-то и понимают, а остальные — это просто нахлбучка такая, прыжки до неба. А я делаю это все практически для себя. Мне нравятся декорации, я прихожу, например, мне нравятся декорации, если мне нравятся декорации — мне самому кайфово. Конечно, мне очень больно, что вокруг это быдло. Мне очень тревожно, у них нет абсолютно никаких стремлений обустроить, чтобы это было хорошо. Вообще нету! Да пускай оно все взорвется к ***** матери! Еще тема такая, которую, например, пропихивают крайне правые, — Родина. Что такое Родина? Нету у меня такого понятия — «Родина». Вот нету. Я русский, но вот нету у меня такого понятия — «Родина». Там

видишь, тема еще в чем заключается? Что, дескать, куски мяса какие-то, все это сваялось, скомкалось, потом какие-то глыбы земли — это, что ли, отчизна? Мы — отчизна. Там, где лежит моя вера, моя мысль, — там моя отчизна! А не вот эти ублюдки! Целовать их в жопу, что ли?! Целовать их в лицо? Кто они такие?! Говно это все! <...> Так, еще наезд на анархистов. Они пропихивают экономико-социальное равенство. <...> Но кто был ничем, тот не может стать всем! Он был ублюдком, сука, он и будет ублюдком! В натуре. А моя анархия — это хаос, разложение и уродство, в натуре, безумие и ужас. Моя тема, она заключается в том, чтобы... выдергиваются люди, которые прекрасно понимают, что все, дороги дальше нету, хотя я прекрасно понимаю, что дорога дальше есть. Но суть-то заключается в том, что эти люди, которые понимают это, они в моей гвардии, а те, которые это вообще не понимают, пускай они заснут себе большой, длинный *** <...> И еще хочу сказать одно, самое главное: я желаю своим кентам благополучия, а врагам желаю околеть²⁴.

Выступления «Оргазма» были не менее радикальными. Угол был известен своими неординарными выходками и ярко выраженным антисоциальным поведением. На сцене он практически всегда появлялся под воздействием алкоголя или наркотиков, обрушивая на слушателей децибелы неприкрытой ненависти. Группа, отказывавшаяся позиционировать себя в рамках существующих политических течений, с одинаковым успехом могла выступать и перед крайне правой, и перед крайне левой аудиторией. Эстетика радикального самоунижения и тотального нигилизма отдаляла группу и от стильного панка «Наива» и «Тараканов», и от политически ангажированной программы Егора Летова и зарождающейся в России сцены анархо-панка и политически «подкованного» хардкора.

В Волгограде и его пригородах в середине 1990-х годов возникает активная левая хардкор-сцена. Особенно сильно это явление в Волжском, пригороде Волгограда, с населением чуть больше 300 тысяч человек. «Плюсминусбесконечность», панк-зин, выпускавшийся местным активистом Панчем, описывал ситуацию в городе начала 1990-х как полное отсутствие какой-либо коммуникации с «братьями по интересу» из других городов. Тем не менее к середине десятилетия в этой субкультурной пустоте появляется целая когорта групп: «Колесо Дхармы», «Посадил дере-

24. Фишев А. Угол — философ подвалов, помоек. 2010. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=x4gALLQAq5k>.

во», «Утилитарный кайф», «Ядерная кнопка». С музыкальной точки зрения волжские панки в основном следовали традициям британского панка первой волны и раннего американского хардкора. Визуально некоторые из активистов сцены демонстрировали свою приверженность культуре традиционных или левых скинхедов. Эта приверженность выражалась как в ношении символики, так и в политизированных текстах групп. Ядро волжской сцены было левым, с явно выраженной антифашистской программой. Активисты сцены принимали участие в акциях прямого действия, направленных против неонацистов и русских националистов. Также они были активно вовлечены в экологический протест, препятствуя возобновлению строительства Ростовской (Волгодонской) атомной электростанции. Волжская сцена открыто позиционировала себя как оппозицию сцене московской, которая, по мнению волжских активистов, полностью отдала себя во власть капитала и, более того, ядро которой находилась под сильным влиянием националистически настроенной «Корпорации тяжелого рока»²⁵. Местные панк-зины, в свою очередь, активно пропагандировали идеи антифашизма, стрейт-эджа и других форм противостояния капитализации и консюмеризации российского общества.

В Кирове — около 1500 км к северу от Волжского и около 900 км к северо-востоку от Москвы — радикализация сцены пошла по иному пути. В отличие от Улан-Удэ, где сцена формировалась более или менее вокруг одной группы, ведомой харизматичным лидером, или Волжского, где она оказалась оформлена левой политической программой, кировская сцена 1990-х годов не имела единого ядра. В отсутствие такого ядра она не предлагала какой-либо единой локальной интерпретации панка и постоянно переосмысляла его значение в отношении к другим жанрам и стилям, известным в городе в то время.

В целом музыкальный андеграунд Кирова 1994–1996 годов был представлен двумя «фронтами»: хэви-металом, который занимал доминирующее положение, и панком, к которому примыкали другие маргинальные группы. Рокеры были более организованы, давали больше концертов и гораздо лучшего качества. По сообщению одного из авторов «Живого журнала» того времени, концерты панк-групп были «жалкими и смешными»²⁶. Неспособные

25. Плюсминусбесконечность. 1999. № 2. С. 14.

26. *Holocoder*. Жизнь и удивительные приключения индустриального музыканта в России // Кировская сцена (часть первая). 8 июля, 2009. URL: <http://holocoder.livejournal.com/175665.html>.

к самоорганизации, местные панки были вынуждены выступать на одной сцене с рокерами и металлистами. Тем не менее из этой слабо организованной среды вышло несколько довольно заметных коллективов. Прежде всего это хардкор-формация *The Unsubs* и культовая местная группа «Рыба-а», которая, по мнению Кировских журналистов, была главной панк-группой города. Субкультурный капитал «Рыбы-а» зарабатывался поведением и образом жизни ее музыкантов. Они вели абсолютно недостижимый для нормального человека панковский образ жизни, где собственно музицирование являлось саундтреком к коллективному пьянству, бродяжничеству и эпатажным выходкам. В этом «Рыба-а» задала некий стандарт местной панк-сцены 1990-х годов, которая отличается неприкрытым непрофессионализмом и активным использованием низкокачественных и зачастую самодельных инструментов и аппаратуры. Музыканты местной группы «Три У Е» также открыто признавали, что в Кирове слова «панк» и «алкоголик» являлись синонимами.

«Размытая» кировская сцена тем не менее произвела на свет достаточно большое количество панк-зинов, один из которых, *Play Hooky!*, считается одним из лучших российских зинов 1990-х и 2000-х годов. С 1995 по 2007 год вышло 13 выпусков. Помимо *Play Hooky!*, в Кирове также выходили «Гипподром» (5 выпусков, вышедших с 2007 по 2011 год), «DIY панк-бюллетень» (2 выпуска вышли в 1995 году), «Мы все еще там» (один выпуск — в 2007-м). Кировские панк-зины в отсутствие центральной группы или тусовки интерпретировали панк довольно свободно. *Play Hooky!*, например, предлагает определение панка в виде английского алфавита: *Anarchy, Beer, Cool, Dreaded, Eightball, Fucked Up, Guitars, Hardcore, Ink, Jail, Lazy, Mosh Pit, Non Conformist, Oi!, Pierced, Quit Your Job, Rehab, Skulls, Thrift Store, Unemployed, VD, White, X-con, Yak, Zero*²⁷. Данное определение подчеркивает антиэлитизм, эпатаж, нигилизм, пьянство и, словом, все то, что на Западе получило определение *gutter punk*. К началу 2000-х Киров стал одним из центров грубого и «небритого» уличного панка, *Oi!* и краст-панка.

Провинциальные панк-сцены 1990-х годов сильно отличались друг от друга. Их эстетика, политические программы, конфигурация экономических отношений, альянсы с другими сценами и субкультурами зависели во многом от случайных обстоятельств, в первую очередь от личных качеств активистов, их увлечений, музыкальных и поэтических талантов и социального капитала.

27. *Play Hooky!* № 3. С. 16.

Однако, несмотря на все различия провинциальных сцен, у них было несколько общих признаков. Во-первых, как и столичные сцены, они были явно антагонистичны русскому року и всему, что было связано с Ленинградским рок-клубом. Во-вторых, в отличие от столичных сцен, перед которыми вырисовывалась перспектива клубных выступлений, ротаций на радио и заработка за счет своей музыки, в провинции на это надежд не было никаких. Данный факт позволил региональным сценам не особенно переживать по поводу своего непрофессионализма и «неформата». В итоге многие провинциальные сцены стали конвертировать антиэстетику и неполноценность собственного существования в культурный и социальный капитал, делая акцент на радикальности звучания, политических программах, поведении и образе жизни. Такая конвертация привела к тому, что к концу 1990-х годов региональные сцены стали интегрироваться в горизонтальную сеть, общаясь между собой больше, чем со сценами столичными, с которыми им было сложно найти общий язык в силу полной исключенности из рыночной инфраструктуры шоу-бизнеса. И в-третьих, эстетические каноны западного панка, на которые во многом ориентировались московские и питерские группы 1990-х, были (во многом невольно) переработаны провинциальными сценами в сторону их ухудшения. Звучание панка в российских регионах было более сырым и более экстремальным. В саунде групп из регионов практически не было намеков на встраивание в зарождающийся формат FM-радиостанций и альтернативных клубов. Тексты, сценическое и повседневное поведение транслировали безысходность и идею «жизни одним днем», что хорошо выражало положение провинциальных панков по отношению как к столичным панкам, так и к их непосредственному социальному и культурному контексту.

Нулевые и «стабильность»: 2000 — наши дни

В начале 2000-х годов Россия вступила в период относительной политической стабильности и экономического роста. Коммерческая инфраструктура популярной музыки пришла в регионы. Провинциальным группам стало легче производить и представлять свою музыку, в то время как развитие интернета сделало возможным ее дистрибуцию для более широкой аудитории. Региональные музыканты получили возможность чаще бывать в столицах, а московские и питерские группы все чаще стали давать концерты в провинции, что вывело региональные сцены из изо-

ляции. Размывание географической фрагментации панка в России, однако, сопровождалось его растущей эстетической и политической поляризацией.

В 2000 году на пост президента Российской Федерации был избран Владимир Путин. Одной из первоочередных задач нового президента было обуздание «анархии» предшествующего десятилетия посредством укрепления вертикали власти и построения «сильного государства». Будучи все более и более явным центром власти в стране, государство все чаще стало попадать под огонь критики российского панка. В 2001 году «Последние танки в Париже», группа, образованная в 1996 году в Выборге, записывает альбом «ГексАген», о котором критики пишут:

[Это] еще не вполне Европа, но уже — относительно наследования традиций — далеко не Россия. Европа ближе. Россия реальной. В общем, хороший альбом. Оптимально для тех, кому Янка-Егор чересчур «гружено», а Тараканы — слишком попсово²⁸.

На протяжении всех нулевых ПТВП продолжают развивать радикальный нонконформизм, адресуемый новой власти, который наиболее ярко выражается в стихах их лидера Лехи Никонова, чьи сольные поэтические выступления зачастую становятся гораздо более вызывающими, чем собственно концерты группы. Группа же ориентируется, скорее, на инди-аудиторию и предпочитает выражать протест в относительно безопасном контексте рок-клубов и полузакрытых панк-вечеринок, эстетически объединяя критику государства с индивидуальными психологическими проблемами молодежи постъельцинской эпохи.

В то же время панк, и в особенности хардкор-сцена, все более и более обращается к непосредственной конфронтации со своими идеологическими оппонентами. Не последнюю роль в этом сыграла активность самих оппонентов. К началу 2000-х годов русский национализм, ранее представленный организациями вроде «Русского национального единства» (РНЕ) и Национал-большевистской партии (НБП), стал сдавать лидирующие позиции. Место этих организаций стали занимать разрозненные, относительно небольшие, слабо организованные, но крайне агрессивные группы правоориентированных скинхедов, многие из которых не скрывали своей приверженности радикальному национализму и неонацистской идеологии. В отличие от предшественников эти группы практически

28. *Грамммофонов И.* ГексАген. 2001. URL: <http://www.nikonovptvp.ru/geksagen>.

целиком посвящали свою активность «прямому действию» — нападениям на мигрантов, людей с неславянской внешностью и физической конфронтации со своими главными идеологическими противниками — антифашистами, анархистами и прочими левыми активистами. К середине 2000-х регулярные драки переросли в организованное преследование и физическое устранение активных деятелей антифашистского движения. Наиболее резонансными стали истории Тимура Карачавы (активист движения «Еда вместо бомб», убит ударом ножа в центре Санкт-Петербурга 13 ноября 2005 года), Александра Рюхина (убит в Москве 16 апреля 2006 года), Федора Филатова (убит в Москве 10 октября 2008 года) и Станислава Маркелова (адвокат, защищавший интересы антифашистов в суде, убит из огнестрельного оружия в центре Москвы 19 января 2009 года). 16 ноября 2009 года группой неонацистов был застрелен Иван Хуторской (Костолом), один из лидеров московских антифашистов. Именно эти нападения и убийства, согласно самим активистам, породили активную антифашистскую сцену²⁹.

Несмотря на то что российские антифашисты стали гораздо активнее использовать «прямое действие» и включились в непосредственную уличную конфронтацию с неонацистами, основными их культурными мероприятиями оставались панк- и хардкор-концерты. Испытывая двойное давление, когда к пристальному вниманию со стороны властей добавлялась враждебность идеологических оппонентов, хардкор-сцена сформировала закрытую, но довольно эффективную сеть, основанную на общих идеологических убеждениях левого и антифашистского толка. Сцена в целом четко дистанцировалась от политически индифферентного коммерческого панка «Тараканов!» и «Короля и Шута», разного рода безыдейного «колхозного» и алко-панка, а также металла, небезосновательно подозреваемого в лояльности националистическим идеям. Нонконформизм же сибирской сцены 1980-х был скомпрометирован национализмом и державной идеологией их лидеров в 1990-е годы. В этой ситуации хардкор-сцена обратилась к саунду, визуальному ряду и специфической танцевальной культуре западного хардкора — именно она стала признаком принадлежности к сцене.

Думаю, настоящий хардкор — это привилегия. Участие в подобном мероприятии заслуживается только личным действием, здесь все знают, что каждый из присутствующих пришел сюда не

29. Тулик В. От ножей к взрывчатке: Новая волна фашистского террора в России // Антифашистский мотив. 2006–2007. № 6–7. С. 52.

просто так. Такая музыка не может быть продажной, потому что на нее нельзя просто купить билет³⁰.

Определенная идеологическая и стилистическая изоляция хардкор-сцены от других радикальных музыкальных субкультур тем не менее шла рука об руку с ее активным включением в сцену международную. В то время как многие другие панк- и рок-музыканты могли только мечтать о зарубежных турне, хардкор-коллективы активно гастролировали по Европе с начала 2000-х, выступая на концертах и фестивалях, организованных их идеологическими соратниками. В то же время сами эти соратники получили возможность выступления на хардкор-концертах в России.

В то же время включение российской хардкор-сцены в мировую лишь дальше «зацементировало» смысл панка в этом сегменте музыкального андеграунда. Идеологическая позиция и непререкаемые стилистические каноны, практически кодифицированная система отношений и практик в хардкор-сцене сделали выраженные субкультурной идентичности важнее его осмысления.

В ответ на седиментацию и растущую изоляцию хардкора другие музыканты, равнодушные к идеям панка, стали двигаться в сторону экспериментальности. Не разделяя политическую радикальность хардкора и жесткой эстетики сцены, зачастую не допуская индивидуальности интерпретаций символов и смыслов и нередко полностью лишенной иронии, эти музыканты стали предлагать иную радикальность — «включающую», которая адресовывалась широкой аудитории и была эстетически и идеологически доступной ей.

«Кирпичи», группа, сформированная в Санкт-Петербурге в 1995 году как панк-хардкор формация, к концу десятилетия сместились в сторону гитарного рэпа — стиля, завоевывающего все большую популярность среди российской молодежи. Тем не менее, в отличие от других рэп-коллективов, «Кирпичи» старались выразить свою активную социальную позицию. Их альбом «Сила Ума», вышедший в 2002 году, получил характеристику как «альбом возрождающегося поколения музыкальных революционеров, который адресуется всем, кто не согласен с нынешним положением вещей, вне зависимости от возраста»³¹. Клип на песню из этого альбома, «Джедаи», был снят на коммунистической демонстрации в Санкт Петербурге. Подобный кроссовер, где панк вступает

30. Имхопанг. 2008. № 2. С. 6.

31. См. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Кирпичи_\(группа\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Кирпичи_(группа)).

в симбиоз с другими стилями музыки, «открывал» панк более широкой аудитории, в некотором смысле обращаясь назад, к «народным» истокам переживаний культурного маргинала.

Особенно успешной в этом направлении, сделавшей панк действительно народной музыкой в России, стала группа «Ленинград», образованная в Санкт-Петербурге Сергеем Шнуровым (Шнуром), ранее игравшим в хардкор-группе «Пять Углов». Песни «Ленинграда» пропитаны антиэлитизмом, критикой музыкального мейнстрима, воспеванием жизни городского дна и едкой социальной и политической сатирой, которая подхватывает и развивает лирический посыл таких групп, как «Сектор Газа» и «Ноль», переложенных на мощный стадионный аккомпанемент ска-панка. В 2002 году из-за более чем откровенных текстов группы московский мэр Юрий Лужков запрещает ей выступления в Москве. Тем не менее группа более чем активно гастролирует по России и успешно выступает на крупнейших музыкальных фестивалях — «Нашествие» (2000–2005, 2008) и «Эммаус» (2006).

В Москве возникает целая когорта групп, выражающих идеи панка довольно нетрадиционными музыкальными средствами. Данный симбиоз приводит к появлению интересных поджанров, большинство которых существует исключительно в рамках российской сцены.

Так, в ответ на необычайную популярность блатной песни, завуалированной в официальном эфире термином «шансон», в среде политически сознательного панка появляется комбинация политически левых текстов и тюремной манеры исполнения. Лидерами нового поджанра становятся «Полит Зек», «Миссис Гаррисон» и Катя Беломоркина.

Uratsakidogi, смешивающие панк с грайндкором, разбавленным таким нетрадиционным для металла инструментом, как баян, назвали свой стиль *razor-metal*, играя на созвучии английского слова *razor* как части названия стиля *razor metal* и русского слова «позор». Член множества индустриальных музыкальных проектов, самым известным из которых является «Собаки Табака», Прохор вместе с арт-хулиганом Виктором Пузо (ранее музыкантом индустриальной группы *Inquisitorium*) собирает группу «Прохор и Пузо», исполняя то, что они называют «готический шансон». В 2009 году вместе с группой «БАРТО» и Пахомом, еще одним радикальным художником, «Прохор и Пузо» выступают на фестивале «Степной волк», организованном Артемием Троицким, где они исполняют песню «Скоро все *****», явившейся одной из первых художественных атак на путинскую «стабильность».

В еще более радикальной форме основы путинской России начинает критиковать «Ансамбль Христа Спасителя и Мать Сыра Земля», обрушивающийся в своем нойз-шансоне с критикой на рост влияния Русской православной церкви.

В начале 2000-х начинается активный симбиоз музыкальной сцены со сценой художественной. В 2001 году музыканты группы «НОМ» вместе с «ветераном российской эпатажной живописи» Николаем Копейкиным формируют объединение «Колхуи», которое становится лидером социальной сатиры в современном русском искусстве. Рассказывая о своем творчестве, Николай Копейкин утверждает:

Я не могу отобразить ничего красивого в жизни. Ну, как бы у меня другой талант, наверное. Не буду скрывать, у меня есть какой-то комплекс на этой почве. Честно скажу, я не могу рисовать красивые вещи, потому что мне стыдно. Я очень ценю красоту. Я, допустим, прохожу мимо, допустим, работ, ну невероятно красивых, прекрасно сделанных, я остановлюсь всегда, обязательно буду наслаждаться такими вещами, как вот там обычный посетитель выставки и так далее, но сам вот создавать красивые вещи не могу. Стыд берет. <...> Я честно скажу: у меня не все картины добрые. У меня есть злые картины. Я считаю, что у зла должно быть лицо — злое. Я вот в данном случае являюсь полным сторонником того, чтобы зло оставалось злом. Вот есть вещи, которые мне противны. Например, вот считаю самой противной вещью, даже противней человеческой природы, это политическую корректность, потому что политкорректность — это политика, которой пытаются всех убедить, что зла нет, что все добрые. <...> Я считаю, что зло есть, и оно имеет свое лицо. Художники, литераторы должны показывать, каково зло и каково его лицо. Обязательно. Дети должны видеть те сказки и смотреть те фильмы, я считаю, где есть и зло, и добро. И зло ярко выраженное, а не там, где оно такое все — хиханьки да хаханьки. В этом ничего смешного нет, мне кажется, поэтому я считаю, что многие мои картины злы, они должны, обязаны показывать лицо зла. Мне кажется, что в социальной жизни честность была не в чести. Это, видимо, всегда было связано с тем, что люди живут в какой-то иерархии, кто-то всегда живет за счет кого-то. Это такой мир животных по-своему. Может быть, это естественно, это нормально, но всегда у нас внутри борется эта нечестность с честностью. Мы все лжем иногда, даже придумали замечательный термин «ложь во спасение». В основном я стараюсь быть честным. По крайней мере, я внутри борюсь с соблазнами. Не всегда, наверное, я их побеждаю, но это вот такая моя жизнь. Честность — это борьба постоянная! Внутри себя! Борьба с со-

блзном. Люди, которые плюнули на эту борьбу, они бесчестны. Они будут брать взятки... Когда говорим о коррупции, коррупция — это такое социальное явление, но все рождается вот здесь и вот здесь — в сердце и в голове. И для меня все вещи, которые я отображаю в своем искусстве, они не социальные. Меня больше всего интересует и важно это движение души человека. Бывает, ее темные стороны, может быть. Может быть, не всегда самые лучшие стороны человека. Поэтому честность — это борьба. Всегда. Постоянно. Вот так³².

К концу десятилетия к этой «борьбе» присоединяются «Просто великие художники», ведомые уже упомянутым Виктором Пузо, и Вася Ложкин, который к середине 2010-х годов становится одним из самых визуально цитируемых отечественных художников в российском интернете. В то время как на Западе, по выражению Бэнкси, граффити стали «панком XXI века», в России 2010-х годов визуальное искусство и арт-активизм вышли в авангард радикальной критики доминирующих смыслов.

Эта критика кардинально пересмотрела отношение к социальному «дну», центральное для многих интерпретаций панка в России. В 2000-х годах оно получило новое значение. Немногие из наиболее значимых панк-фигур этого десятилетия принадлежали к социальным низам. Негативные характеристики, ранее ассоциировавшиеся с панком, теперь были включены в образ его антагонистов. Неслучайно *Pussy Riot*, заявившие свое культурное кредо как феминистский панк, назвали одну из своих акций, представленную на Лобном месте, «Путин зассал», радикально инвертируя самоуничижение Андрея Панова, Егора Летова и других ранних панков.

Заключение

В начале 1990-х ведущие российские музыкальные критики и журналисты описывали русский панк как некое единое явление³³. Подобный подход также наблюдается и в более поздних работах. Аксютина, например, определяет российский панк исключительно в парадигме DIY-движения и хардкор-сцены³⁴. Такое описание, как показано в нашей работе, непростительно упрощает понима-

32. Копейкин Н. Голая правда художника // Russia.ru. 5 июля, 2009. URL: <http://russia.ru/video/kopeikin2>.

33. Троицкий А. Указ. соч.; Горохов А. Панки: взгляд из Москвы // Детектив и Политика. 1990. № 5. С. 313–333.

34. Аксютина О. Если я не могу танцевать, это не моя революция! // DIY панк/ хардкор сцена в России. М.: Нота-R, 2008.

ние панка в России. Как показано выше, русский панк эволюционировал «волнами», каждая из которых предлагала свое понимание и свою художественную, экономическую и политическую интерпретацию панка и его культурной идеологии. Панк западный также менял свое значение, то возводясь в недискретный знак противопоставления большинству, то низводясь до неразличимого сегмента отторгаемой западной культуры.

Представленная работа детализирует эти волны и показывает внутренние противоречия, которые привели к тому, что панк в России складывался как явно гетерогенная культура, состоящая из разных и зачастую конфликтующих определений своей собственной идентичности.

В конце 1970-х годов в узкой среде питерских музыкантов принялись заимствовать свойственное панку отношение к музицированию и поведению, которые стали воспроизводиться на культурном пограничье русского рока. К середине 1980-х артикуляция культурной парадигмы панка стала претендовать на гораздо большую автономию. Вторая волна панка как в столицах, так и в провинции, прежде всего в Сибири, стала четко отграничивать себя от русского рока посредством радикального художественного языка и более ярко выраженной политической позиции. В результате этого отграничения панк второй волны стал регулярно обращаться к тому, против чего русский рок выступал, — поискам собственного звучания, активному использованию символов и смыслов официальной советской культуры и т. д. В начале 1990-х, на пике открытости России Западу, третья волна отечественного панка в поисках своей аутентичности обратилась к классическому языку панка западного. Такие группы, как «Наив» и «Тараканы!», видели смысл панка не только в отказе от эстетики русского рока, но и в неприятии политического и эстетического радикализма сибирских групп. Сибирские группы, и прежде всего «Гражданская оборона», напротив, продолжили исследование «родной почвы» русского панка, которая все больше и больше сводила их с представителями националистических движений и уводила некоторых, таких как Олег Судаков (Манагер), в религиозный дискурс православного христианства³⁵.

К концу 1990-х эта мозаика оказалась еще более усложненной географической фрагментацией, где зародившиеся провинциальные сцены, вынужденные развиваться в относительной изоляции,

35. Gololobov I. «There are no atheists in trenches under fire»: Orthodox Christianity in Russian punk rock// Punk and Post Punk. 2012. Vol. 1. № 3. P. 305–321.

стали каждая по-своему интерпретировать и без того противоречивый смысл панка.

Волна нулевых состояла из нескольких разнонаправленных движений. Более четкие очертания стала приобретать левая, анархистская и антифашистская сцена. *DIY* и хардкор-сцена стремились к относительной изоляции, предпочитая активно развивающемуся музыкальному шоу-бизнесу альтернативную инфраструктуру, которая виделась как действенный протест против капитализации и консюмеризации российского общества. Вместе с ними и, в некотором смысле, в противовес им начали развиваться альтернативные интерпретации панка. В одной из них, представленной группой «Ленинград», панк в известной степени — и определенно в более современном звучании — возвращался к карнавалу «Автоматических Удовлетворителей», алкоголическим монологам одинокого мужчины, озвученным ранним Петром Мамоновым, и разудалым рок-частушкам группы «Ноль». В другой интерпретации панк стал восприниматься как пространство музыкального и художественного эксперимента, где самые разные стили и формы выступления преследовали цель шокировать зрителя и вывести его из культурной зоны комфорта. Кульминацией этого движения стал симбиоз музыкальных и художественных исканий в творчестве таких групп, как «НОМ», «Проход и Пузо», «Пахом и Вивисекторы», а также во множестве музыкальных проектов художника Васи Ложкина.

Конфликт различных волн, наложенный на географическую фрагментацию сцен, и определяет сложную картину того, чем является панк в России сейчас. Это прежде всего диалог, в котором множество разных голосов каждый по-своему предлагают определение его идентичности. Многие из этих голосов не считают, что являются панковскими, или даже отказываются признать свою принадлежность к сцене и культуре панка в целом — точно так же, как и музыканты *Sex Pistols*, которые никогда панками себя не называли, считаясь при этом чуть ли не основателями движения. Это еще раз показывает в некотором смысле уникальную позицию панка в современной популярной культуре. Панк противится своему позитивному определению. Он, как заметил Пенни Рэмбо, перестает быть панком, как только находит непротиворечивый ответ на вопрос — что он есть такое. Панк гораздо комфортнее чувствует себя в области негативной идентификации, показывая то, чем он не является, с чем он не согласен, против чего он выступает. И уникальность панка как культурного явления заключается в том, что вот уже на протяжении почти 40 лет эта область негативной идентифи-

ции продолжает поддерживать свою пустоту посредством постоянного смещения фокуса с общепринятых норм восприятия искусства, политики и экономики, практически не предлагая альтернативных дискурсивных структур, перенося тем самым эту инициативу и ответственность на аудиторию, которую другие жанры и стили популярной музыки рассматривают как пассивного потребителя.

Библиография

- Cogan B. What Do I Get? Punk Rock, Authenticity and Cultural Capital // Counterblast.org. URL: <http://www.nyu.edu/pubs/counterblast/punk.htm>.
- Davies J. The Future of «No Future»: Punk Rock and Postmodern Theory // Journal of Popular Culture. 1996. Vol. 29. № 4. P. 3–25.
- Gololobov I. «There Are No Atheists in Trenches Under Fire»: Orthodox Christianity in Russian Punk Rock // Punk and Post Punk. 2012. Vol. 1. № 3. P. 305–321.
- Gololobov I., Pilkington H., Steinholt Y. Punk in Russia: Cultural Mutation from the «Useless» to the «Moronic». L.: Routledge, 2014.
- Gordon A. The Authentic Punk: An Ethnography of DIY Music Ethics. PhD thesis, Loughborough University, 2005.
- Greene S. The Problem of Peru's Punk Underground: an Approach to Underfuck the System // Journal of Popular Music Studies. Vol. 24. № 4. P. 578–589.
- Hannon S. Punks: a Guide to an American Subculture. Santa Barbara: Greenwood Press, 2010.
- Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. L.; N.Y.: Methuen, 1979.
- Henry T. Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1989.
- Lahusen C. The Aesthetic of Radicalism: The Relationship Between Punk and the Patriotic Nationalist Movement of the Basque Country // Popular Music. 1993. Vol. 12. № 3. P. 263–280.
- Levy C. The Influence of British Rock in Bulgaria // Popular Music. 1992. Vol. 11. № 2. P. 209–212.
- Lewin P., Williams L.-P. The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture // Authenticity in Culture, Self, and Society / P. Vannini, J. Patrick Williams (eds). Farnham: Ashgate, 2009. P. 65–83.
- Marcus G. Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century. L.: Faber and Faber, 1989.
- McNeil L., McCain G. Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk. N.Y.: Grove Press, 1996.
- O'Connor A. Punk and Globalization: Spain and Mexico // International Journal of Cultural Studies. 2004. Vol. 7. № 2. P. 175–195.
- O'Hara C. The Philosophy of Punk. San Francisco: AK Press, 1999.
- Play Hooky! 1997. № 3. URL: <http://diy-zine.com/files/zines/play-hooky-3.pdf>.
- Savage J. England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond. N.Y.: St. Martin's Press, 1992.
- Steinholt Y. Siberian Punk Shall Emerge Here: Egor Letov and Grazhdanskaia Oborona // Popular Music. 2012. Vol. 31. № 3. P. 401–415.
- Steinholt Y. You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs // Popular Music. 2003. Vol. 22. № 1. P. 89–108.
- Taylor C. The Ethics of Authenticity. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

- Urban M., Evdokimov A. Russia Gets the Blues: Music, Culture, and Community in Unsettled Times. N.Y.: Cornell University Press, 2004.
- Widdicombe S., Wooffitt R. «Being» Versus «Doing» Punk: On Achieving Authenticity as a Member // Journal of Language and Social Psychology. 1990. Vol. 9. № 4. P. 257–277.
- Адорно Т. Жаргон подлинности. О немецкой идеологии. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011.
- Аксюткина О. Если я не могу танцевать, это не моя революция! // DIY панк/хард-кор сцена в России. М.: Нота-R, 2008.
- Алексеев И. Рок. Питер. 1990-е. СПб.: Геликон-плюс, 2006.
- Горохов А. Панки: взгляд из Москвы // Детектив и Политика. 1990. № 5. С. 313–333.
- Грамофононов И. ГексАген. 2001. URL: <http://www.nikonovptvp.ru/geksagen>.
- Имхопанг. 2008. № 2.
- Копейкин Н. Голая правда художника // Russia.ru. 05.07.2009. URL: <http://russia.ru/video/kopeikin2>.
- Кушнир А. Золотое подполье: полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата 1967–1994. Нижний Новгород: Деком, 1994.
- Плюсминусбесконечность. 1999. № 2.
- Рыбин А., Тихомиров В. и др. Анархия в РФ. Первая полная история русского панка. М.: Амфора, 2008.
- Троицкий А. Рок-музыка в СССР: Опыт популярной энциклопедии. М.: Книга, 1990.
- Тупикин В. От ножей к взрывчатке: Новая волна фашистского террора в России // Антифашистский мотив. 2006–2007. № 6–7.
- Фишев А. Угол — философ подвалов, помоек // YouTube. 27.04.2010. URL: <http://youtube.com/watch?v=yux4gALLQAq5k>.
- Шапошников И. Интервью с Олегом Ковригой: «Свинья — это тот человек, кого мне сегодня больше всего не хватает» // Специальное радио. 19.04.2006. URL: <http://art.specialradio.ru/index.php?id=217>.
- Holocoder. Жизнь и удивительные приключения индустриального музыканта в России // Кировская сцена (часть первая). 08.07.2009. URL: <http://holocoder.livejournal.com/175665.html>.

PUNK IN RUSSIA: A SHORT HISTORY

IVAN GOLOLOBOV. Teaching Fellow, Department of Politics, Languages and International Studies, University of Bath (UoB). Address: University of Bath, Claverton Down, BA2 7AY Bath, UK. E-mail: i.gololobov@bath.ac.uk.

YNGVAR STEINHOLT. Associate Professor, Department of Language and Culture, The University of Tromsø—The Arctic University of Norway (UiT-AUN). Address: Hansine Hansens veg 18, 9019 Tromsø, Norway. E-mail: yngvar.steinholt@uit.no.

HILARY PILKINGTON. Professor of Sociology, School of Social Sciences, The University of Manchester (UoM). Address: Arthur Lewis Bldg, Oxford Rd, M13 9PL Manchester, UK. E-mail: hilary.pilkington@manchester.ac.uk.

Keywords: popular culture; punk; cultural history; identity; mimesis; style; protest.

This article concerns the cultural evolution of punk in Russia. The work covers the period from the late 1970s (when the first punks appeared in the USSR) to the mid-2010s. The study offers a critical reflection on (1) the first examinations of the history of Russian punk, which saw Russian punk as a culturally homogenous phenomenon, and (2) Western works understanding Russian punk as an essentially mimetic entity, copying “authentic” Anglo-American originals. Methodologically, the work departs from the claim of Penny Rimbaud, a musician and philosopher, one of the founding members of The Crass, and a leading ideologist of the DIY movement, on the essentially negative identity of punk. According to Rimbaud, punk continuously avoids positive cultural connotations and resists any closed discursive literality.

Investigating the history of the punk scene in Russia, the authors show that, in contrast to Anglo-American punk, Russian punk did not emerge out of a cultural revolution, but rather developed in an evolutionary way. Having emerged on the periphery of rock culture, which itself was a deep underground phenomenon, Russian punk did not aim to confront the commercialization of rock. Instead, it aimed to radicalize the struggle of rock for cultural autonomy. As a result of the inevitable break with both Western punk (which actively distanced itself from mainstream rock) and the Russian rock scene (which did not accept the radical aesthetics of punk), the cultural identity of the punk scene in Russia was inherently precarious and unstable. It was formed in constant negotiation between its relationship with Russian rock culture on the one hand, and Western punk on the other. In the article, the authors distinguish several waves that define the meaning of punk in concrete historical circumstances, and show how diachronic ruptures fragmented cultural discourse of punk even further, which made it impossible to approach it as a single and homogeneous phenomenon, but which provided it with a unique discursive openness and relevance.

References

- Adorno T. *Zhargon podlinnosti. O nemetskoi ideologii* [Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie], Moscow, “Kanon+” ROOI “Reabilitatsiia,” 2011.
- Aksiutina O. *Esli ia ne mogu tantsevat', eto ne moia revoliutsiia!* [For If I Can't Dance, Then It's Not Mine Revolution!]. *DIY pank/khardkor stsena v Rossii* [DIY Punk/Hardcore Scene in Russia], Moscow, Nota-R, 2008.
- Alekseev I. *Rok. Piter. 1990-e* [Rock. Petersburg. 1990s], Saint Petersburg, Gelikon-plus, 2006.
- Cogan B. What Do I Get? Punk Rock, Authenticity and Cultural Capital. *CounterBlast.org*. Available at: <http://nyu.edu/pubs/counterblast/punk.htm>.
- Davies J. The Future of “No Future”: Punk Rock and Postmodern Theory. *Journal of Popular Culture*, 1996, vol. 29, no. 4, pp. 3–25.

- Fishev A. Ugol—filosof podvalov, pomoek [Ugol the Philosopher of Cellars and Scrap-Heats]. *YouTube*. April 27, 2010. Available at: <http://youtube.com/watch?v=x4gAlLQAq5k>.
- Gololobov I. “There Are No Atheists in Trenches Under Fire”: Orthodox Christianity in Russian Punk Rock. *Punk and Post Punk*, 2012, no. 1 (3), pp. 305–321.
- Gololobov I., Pilkington H., Steinholt Y. *Punk in Russia: Cultural Mutation from the “Useless” to the “Moronic,”* London, Routledge, 2014.
- Gordon A. *The Authentic Punk: An Ethnography of DIY Music Ethics*. PhD thesis, Loughborough University, 2005.
- Gorokhov A. Panki: vzgliad iz Moskvy [Punks: View from Moscow]. *Detektiv i Politika* [Detective and Politics], 1990, no. 5, pp. 313–333.
- Grammofonov I. *GeksAgen*, 2001. Available at: <http://nikonovptvp.ru/geksagen>.
- Greene S. The Problem of Peru’s Punk Underground: an Approach to Underfuck the System. *Journal of Popular Music Studies*, vol. 24, no. 4, pp. 578–589.
- Hannon S. *Punks: a Guide to an American Subculture*, Santa Barbara, Greenwood Press, 2010.
- Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*, London, New York, Methuen, 1979.
- Henry T. *Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1989.
- Holocoder. Zhizn’ i udivitel’nye prikliucheniiia industrial’nogo muzykanta v Rossii [Life and Amazing Adventures of Industrial Musician in Russia]. *Kirovskaia stsena (chast’ pervaiia)* [Kirov Wall (Part One)], July 8, 2009. Available at: <http://holocoder.livejournal.com/175665.html>.
- Imkhopang*, 2008, no. 2.
- Kopeikin N. Golaia pravda khudozhnika [Naked Truth of Artist]. *Russia.ru*. July 5, 2009. Available at: <http://russia.ru/video/kopeikin2>.
- Kushnir A. *Zolotoe podpol’e: polnaia illiustrirovannaia entsiklopediia roksamizdata 1967–1994* [Gold Underground: Full Illustrated Encyclopedia of Rock Samizdat 1967–1994], Nizhny Novgorod, Dekom, 1994.
- Lahusen C. The Aesthetic of Radicalism: The Relationship Between Punk and the Patriotic Nationalist Movement of the Basque Country. *Popular Music*, 1993, vol. 12, no. 3, pp. 263–280.
- Levy C. The Influence of British Rock in Bulgaria. *Popular Music*, 1992, vol. 11, no. 2, pp. 209–212.
- Lewin P., Williams L.-P. The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture. *Authenticity in Culture, Self, and Society* (eds P. Vannini, J. Patrick Williams), Farnham, Ashgate, 2009, pp. 65–83.
- Marcus G. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, London, Faber and Faber, 1989.
- McNeil L., McCain G. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*, New York, Grove Press, 1996.
- O’Connor A. Punk and Globalization: Spain and Mexico. *International Journal of Cultural Studies*, 2004, vol. 7, no. 2, pp. 175–195.
- O’Hara C. *The Philosophy of Punk*, San Francisco, AK Press, 1999.
- Play Hooky!*, 1997, no. 3. Available at: <http://diy-zine.com/files/zines/play-hooky-3.pdf>.
- Plusminusbeskonechnost’* [Plusminusinfinity], 1999, no. 2.
- Rybin A., Tikhomirov V., et al. *Anarkhiia v RF. Pervaia polnaia istoriia russkogo panki* [Anarchy in Russian Federation. First Full History of Russian Punk], Moscow, Amfora, 2008.
- Savage J. *England’s Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*, New York, St. Martin’s Press, 1992.

- Shaposhnikov I. Interv'iu s Olegom Kovrigo: "Svin'ia—eto tot chelovek, kogo mne segodnia bol'she vsego ne khvataet" [Interview with Oleg Kovriga: "Pig is That Man Whom I Miss Above All"]. *Spetsial'noe radio* [Special Radio], April 19, 2006. Available at: <http://art.specialradio.ru/index.php?id=217>.
- Steinholt Y. Siberian Punk Shall Emerge Here: Egor Letov and Grazhdanskaia Oborona. *Popular Music*, 2012, vol. 31, no. 3, pp. 401–415.
- Steinholt Y. You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs. *Popular Music*, 2003, vol. 22, no. 1, pp. 89–108.
- Taylor C. *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992.
- Troitsky A. *Rok-muzyka v SSSR: Opyt populiarnoi entsiklopedii* [Rock Music in USSR: A Sketch of Popular Encyclopedia], Moscow, Kniga, 1990.
- Tupikin V. Ot nozhei k vzryvchatke: Novaia molna fashistskogo terrora v Rossii [From Knives to Bombs: A New Wave of Fascist Terror in Russia]. *Antifashistskii motiv* [Antifascist Motif], 2006–2007, no. 6–7.
- Urban M., Evdokimov A. *Russia Gets the Blues: Music, Culture, and Community in Unsettled Times*, New York, Cornell University Press, 2004.
- Widdicombe S., Wooffitt R. "Being" Versus "Doing" Punk: On Achieving Authenticity as a Member. *Journal of Language and Social Psychology*, 1990, vol. 9, no. 4, pp. 257–277.

С 15 АПРЕЛЯ 2016. КРЫМСКИЙ ВАЛ, 10
ПЕРЕЗАГРУЗКА
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО. 1960–2000

РЕКЛАМА. 18+

ПОДДЕРЖКА ПРОЕКТА:
Дмитрий Волков, SDV Arts & Science Foundation

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА:

РОССИЯ 24

gazeta.ru

Bino

РАДИО
РОССИИ

ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР:

100.1 FM
СРЕДНЕЙ ВОЛНЫ
ТАНЦЕ
РАДИО