

## ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ИМПЕРСКОМ ПРОШЛОМ В ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ 1970-х ГОДОВ<sup>1</sup>

---

Статья посвящена рассмотрению места и роли исторических образов в популярной музыкальной культуре Великобритании 1970-х гг. на примере лондонской панк-группы “The Clash”. Ориентируясь на остросовременную тематику расизма, проблемы иммигрантов в Англии и борьбу британских колоний за независимость, музыканты, тем не менее, часто обращались к историческим темам. Привлекая, прежде всего, сюжеты национальных историй бывших колоний и – более широко – сюжеты разных национальных войн, музыканты транслировали критическое представление об имперском прошлом Великобритании. В статье исследуется, какие исторические сюжеты «использовались» панк-музыкантами в 1970-е гг. и как конструировалось само высказывание о прошлом.

*Ключевые слова:* репрезентация прошлого, история, популярная музыка, музыкальная культура, панк-рок, Великобритания, “The Clash”.

---

Тематика исторических представлений в массовой культуре и репрезентаций прошлого на протяжении последних двух десятилетий стала предметом целого ряда дискуссий в сфере гуманитарных и социальных наук: от социологии культуры и *cultural studies* до новой культурной истории и культурной географии<sup>2</sup>. Отдельным направлением исследований форм и техник перевода исторического знания с академического языка на язык публичных репрезентаций стало изучение представлений о прошлом и истории в медиа, массовой литературе, в музейном пространстве, коммеморативных практиках, искусстве. Однако далеко не все культурные формы изучаются в этой связи равномерно. Исследователи уделяют большое внимание визуальным искусствам, в особенности живописи, телевидению и кино<sup>3</sup>, которые, с одной стороны, очевиднее вовлечены в процессы меморизации и идентификации, с другой, легче поддаются анализу в силу своей образно-нарративной природы и самого языка репрезентации. Следует отметить, что параллельно исследованиям визуального стало изучение музыкальных форм, главным образом, джаза, классической музыки и оперы<sup>4</sup>, в которых происходит активное обращение к музыкальным традициям прошлого

---

<sup>1</sup> Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г.

<sup>2</sup> См.: The Historical Film...; Walsh 2002; Liddington 2002. P. 83–93; Феномен истории...; Время – История – Память...; Савельева, Полетаев 2008; Groot 2008; Gray, Bell 2013; Nicholas, O’Malley, Williams 2013.

<sup>3</sup> См.: Rosenstone 1995; Hayward 2000; Самутина 2003; Вишленкова 2011.

<sup>4</sup> См.: Nolchlin 1989; Lawson, Stowell 1999; Butt 2002; Music of the Past, Instruments and Imagination...; Fry 2011. P. 307–331; Frühauf, Hirsch 2014.

и/или обыгрываются конкретные исторические сюжеты и персонажи, достаточно легко «считываемые» зрителем/слушателем. Между тем, популярная музыка, как и классическая, предоставляет разные конструкции для разных вариантов обращения с прошлым. Существуют не только отдельные музыкальные жанры, в рамках которых происходит стилизация или детальная реконструкция исторических музыкальных форм и воссоздание атмосферы определенных исторических периодов<sup>5</sup>, но и репрезентации отдельных исторических сюжетов на разных уровнях нередко становятся важной составляющей художественного языка популярных музыкальных групп и исполнителей.

При анализе музыки любого типа исследователь сталкивается с многочисленными проблемами декодирования смыслов и понимания структуры данной культурной формы. В связи с этим возникает ряд вопросов: как происходит репрезентация прошлого в массовой культуре в целом и в популярной музыке в частности, как строится музыкальное высказывание о прошлом, какие существуют возможности для работы с ним на разных уровнях.

В фокусе настоящего исследования находится рассмотрение особенностей репрезентации прошлого в популярной музыкальной культуре Великобритании во второй половине 1970-х гг. на примере рок-группы из Лондона «The Clash», одного из ключевых представителей нового музыкального и культурного явления – панк. Остросовременное содержание панк-высказывания было направлено на критику британского общества того времени. Способы культурного выражения, выбранные панк-движением, были агрессивными и часто шокирующими, подчеркивая общую утрату социальной уверенности британским обществом, отчуждение, упадок городов и городской примитивизм, личностное переживание одиночества и тотальный пессимизм. Как отмечает историк Джиллиан Уайтли, после революционных и полных надежд шестидесятых годов семидесятые экономически, политически и социально стали для Великобритании временем разочарования, замешательства и запустения, а культурная жизнь оказалась чрезвычайно политизированной и настроенной на волну трансформаций в стране<sup>6</sup>. Панк-группа «The Clash», как и другие коллеги «по цеху», в основном, была сосредоточена на жесткой критике социальной обстановки в Англии,

---

<sup>5</sup> Например, музыкальное направление фолк-рок, в рамках которого музыканты обращаются как непосредственно к тематике прошлого, так и к обыгрыванию и переработкам традиционных мелодий. Так, известный британский фолк-исполнитель Филипп Донован (*Donovan*) сфокусирован на средневековых сюжетах, а музыканты современной популярной фолк-группы из Великобритании «*Blackmore's Night*» собирают и реконструируют кельтский, скандинавский и германский фольклор, аранжируя его с использованием не только современных музыкальных инструментов, но и воссозданных инструментов XIII–XV вв.

<sup>6</sup> Whiteley 2010. P. 39.

активно обращаясь к расовым проблемам, вопросам миграции и новой политики в отношении бывших колоний. Размышляя над актуальными современными проблемами, музыканты «The Clash», одними из первых в панк-движении обратились к широкому набору сюжетов различных национальных историй, прежде всего, историй бывших британских колоний, европейской истории и истории США. Настоящее исследование сосредоточено на анализе исторической образности и репрезентационных тактик в работе группы «The Clash» и сфокусировано на следующих вопросах: каким образом и какое прошлое было представлено на разных уровнях в творчестве группы, как музыканты с ним работали и какое культурное значение имело их высказывание о прошлом.

### ***Исследования популярной музыки***

За последние тридцать лет произошли существенные изменения в теоретико-методологических подходах исследований музыки. «Традиционными» дисциплинами, сосредоточенными на анализе музыки и музыкального, по-прежнему остаются музыковедение и социология музыки, базирующиеся на определенных философских установках понимания музыки и подходах к ее изучению. Музыковеды сфокусированы в большей степени на анализе классической музыки и джаза, изучая композиционную структуру нотной записи, музыкальные каноны, полифонию и гармонические построения мелодий и отводя второстепенную роль условиям исполнения музыки и рецепции ее слушателем. Социологи в большей степени сосредоточены на исследовании коммуникативной, социальной и символической природы музыки, обращаясь к проблематике ее производства, дистрибуции и потребления разными группами слушателей, а также места музыки в процессе различения и разграничения социальных групп. Однако в последние годы наблюдается сближение новых направлений музыковедения (прежде всего, «нового музыковедения») и «новой культурной истории». Как отмечает музыковед Джейн Фалчер, эти дисциплины разделяют общие представления об исследовании культуры и культурных объектов, прежде всего, необходимости изучения форматов и особенностей устройства культурного понимания, значения и практик<sup>7</sup>. В этом контексте изучение различных репрезентаций, прежде всего власти и социальных структур (в определении Дюркгейма), в классической музыке и опере стало активно развивающимся направлением, включившем музыку в поле интереса историков.

Правомерность же «присутствия» популярной музыки в академическом поле в западной историографии продолжительное время оспаривалась. Появление исследований популярной музыки связано, прежде всего, с возникновением и развитием *cultural studies*, непосредственной практической задачей которых стало обнаружение конфликта, выявле-

---

<sup>7</sup> The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music... P. 3.

ние властных отношений и столкновений между различными интересами, главным образом, в повседневной культуре (популярной и медийной). Отойдя от адорновской дихотомии «высокой» (серьезной) классической музыки и «низкой» (легкой, развлекательной) популярной музыки, исследователи обратились к изучению экспликаций политического в музыкальной культуре, прежде всего, на примере британского панк-движения второй половины 1970-х гг. (Д. Хэбдидж<sup>8</sup>, Дж. Сэведж<sup>9</sup>). Понимая недостаточность критического языка Адорно для анализа популярной музыки, исследователи сосредоточились на осмыслении последней как совокупности социальных институтов и практик (С. Фрис<sup>10</sup>, Ф. Тэгг<sup>11</sup>), что позволило взглянуть на нее как на коммуникативную среду, в рамках которой все элементы взаимосвязаны. Такое понимание популярной музыки легло в основу *popular music studies* – направления культурных исследований, появившегося в Великобритании в начале 1980-х годов. Основу методологического инструментария *popular music studies*<sup>12</sup> составляет переход от текстового анализа, т.е. от использования партитур (которыми почти никогда не пользуются сами производители и исполнители популярной музыки) и прочих текстов в качестве основного источника, к изучению социальных институтов и культурных практик: музыкальной индустрии, способов звукозаписи, способов презентации и дистрибуции музыкальной продукции, характера аудитории и разных способов рецепции, и т.д. Формат популярной музыки в силу отсутствия заданного «автором» сценария(ев) исполнения размывает границы определения самого музыкального продукта, которым оказывается не только песня в ее музыкальной и текстовой форме как некая единица, но и жесты музыкантов, их внешний вид (*stage presence*), промо-кампании, концертное исполнение и контакт с публикой.

Итак, я буду опираться на выработанное в *popular music studies* понимание популярной музыки как многоуровневой системы социальных институтов и практик, включающих: создание и запись музыкального продукта, его презентацию (включая видеоклипы, концерты, обложки альбомов, концертные выступления музыкантов), распространение и рецепцию аудиторией. Соответственно, репрезентация конкретного культурного содержания, в контексте данной работы – исторических образов, невозможно лишь на одном уровне, а для исследования того, как различные модусы темпорального задействуются в музыкальном высказывании, необходимо его рассматривать комплексно. Тем не менее, в силу самого устройства академических текстов, в большей степени я буду обращаться

---

<sup>8</sup> Hebdige 1979; 1988.

<sup>9</sup> Savage 1991.

<sup>10</sup> Frith 1978.

<sup>11</sup> Tagg 1982. P. 37–67.

<sup>12</sup> См.: Wicke 1990; Middleton 1990; Shuker 2001; Toynbee 2000; Wall 2003.

к текстам песен, также описывая концертные выступления музыкантов, их визуальные оформления (обложки альбомов, афиши), техники звукозаписи и игры на музыкальных инструментах.

### ***Панк-движение в Англии 1970-х годов***

Как уже отмечалось выше, культурная жизнь Великобритании в 1970-е гг. в значительной степени коррелировала с другими сферами социальной жизни, а многие культурные явления и акции являлись своеобразным массовым критическим высказыванием в отношении разных актуальных проблем. Исследователь Джон Сэведж указывает на то, что послевоенная перестановка сил, лишившая Великобританию экономической и политической мощи и стратегически сделавшая страну зависимой от США, наиболее очевидной стала в середине 1970-х гг., оказавшись одной из самых обсуждаемых тем в массовой культуре<sup>13</sup>. Летом 1975 года британское правительство констатировало прогрессирующую рецессию, показатели безработицы оказались худшими со времен Второй мировой войны. Помимо сокращения экономического прироста, государственные расходы возросли до 45% национального дохода, что угрожало дисбалансу экономики, и уже в ноябре 1975 года канцлер казначейства Великобритании Денис Хили представил пакет значительного уменьшения государственных расходов на ближайшие годы. Второй наиболее острой проблемой для Великобритании стал вопрос иммиграции, активно обсуждаемый еще со времен речи «Реки крови»<sup>14</sup> консерватора Эноха Пауэлла в 1968 г. Проблема иммиграции усугублялась последовательными волнами переселенцев из Уганды, Малави и других африканских стран, Индии и Пакистана и к середине 1970-х гг., как указывает историк Гэвин Шаффер<sup>15</sup>, транслировалась как нарастающий расовый конфликт не только «Британским национальным фронтом»<sup>16</sup>, но и национальными медиа (радио и телевидение BBC). Эта атмосфера была подчеркнута значимой речью на тот момент уже лидера консервативной партии Маргарет Тэтчер на «Гранادا-ТВ» (27 января 1978 г.)<sup>17</sup>, в которой будущий премьер-министр связала страхи пост-имперской Великобритании с предрассудками в отношении «черных» иммигрантов. В своей речи М. Тэтчер заявила, что современные британцы действительно боятся, что Англия может быть перенаселена

---

<sup>13</sup> Savage 1991. P. 108.

<sup>14</sup> В речи политик представил перспективы развития страны при свободной иммиграции из стран Содружества, показав масштабы расовой ненависти в Великобритании.

<sup>15</sup> Shaffer 2010. P. 110.

<sup>16</sup> Британский национальный фронт» – радикально-националистическая политическая партия, основанная в 1967 г., получившая наибольшую поддержку в середине 1970-х гг. Партия активно использовала недовольство притоком иммигрантов в избирательной гонке 1976 года на выборах в Совет Большого Лондона.

<sup>17</sup> Widgery 1986. P. 13-14.

людьми с другим культурным бэкграундом и это будет заставлять их отстаивать «чистоту» своего государства<sup>18</sup>.

Движение британского панка, оформившееся к 1976 г. и активное до 1980 г., во многом было связано с двумя обозначенными выше проблемами: социальной нестабильностью, безработицей и экономическим кризисом, с одной стороны, и с проблемой расизма, с другой. Несмотря на некоторую игру с фашистской и нацистской символикой (прежде всего, со свастикой и символикой Третьего рейха), панк-движение позиционировало себя как антирасистское. В этом контексте группа «The Clash», ставшая одним из лидеров панк-движения<sup>19</sup>, обратилась к проблемам современности посредством как открытой критики сложившейся ситуации в Великобритании, что было общей чертой панк-направления, так и через репрезентации исторических сюжетов, аллюзии на музыку и культуру прошлого. Группа была сформирована в Лондоне в 1976 г. вокалистом и ритм-гитаристом Джо Страммером (Joe Strummer), гитаристом Миком Джонсом (Mick Jones), басистом Полом Симоном (Paul Simonon) и барабанщиком Николасом «Топпером» Хидоном (Nicky «Topper» Headon). В середине 1970-х британская музыкальная индустрия неохотно реагировала на новые музыкальные группы, которые стремились выступить с критикой социально-политической ситуации в стране<sup>20</sup>. Ведущие рекорд-лейблы в большей степени поощряли развитие поп-музыки или же модного прогрессивного рока<sup>21</sup>, поэтому зарождающееся панк-движение не получило никакой поддержки представителей британской музыкальной индустрии. После активно бойкотируемых властями гастролей по Англии в поддержку набирающей популярность панк-группы «Sex Pistols» в январе 1977 года музыканты «The Clash» подписали контракт с американским рекорд-лейблом «CBS Records», однако ориентировались, прежде всего, на актуальную для Великобритании проблематику и на британскую аудиторию, преимущественно, рабочую молодежь<sup>22</sup>.

Данная работа сосредоточена на анализе четырех альбомов группы, выпущенных в период с 1977 по 1980 год и получивших широкую популярность в Великобритании и США: «The Clash» (рекорд-лейблы

---

<sup>18</sup> Как отмечает Джон Сэведж, не затрагиваемые ранее, но резко ощутимые темы стали не просто сферой интересов экстремистских организаций, а артикулировались самим британским правительством (Savage 1991. P. 480).

<sup>19</sup> В музыкальной прессе группу характеризовали как второе по величине панк-явление после группы «Sex Pistols»: Sounds. January 1. 1977. P. 8–9.

<sup>20</sup> Savage 1991. P. 113.

<sup>21</sup> Прогрессивный рок – направление, характеризующееся использованием сложных музыкальных форм на основе академической музыки и джаза и виртуозным исполнением, а также более широким, по сравнению с традиционными жанрами рок-музыки, набором музыкальных инструментов (включая клавишные и духовые).

<sup>22</sup> Сравнивая «The Clash» с другими представителями панк-движения, музыкальные журналисты характеризовали первую как «консолидирующую радикальный образ рабочего класса [...] и бедных окраин Лондона»: Sounds. April 2. 1977. P. 27.

«Sony Music/Columbia», «Epic», вышел в апреле 1977 г. в Англии и в июле 1979 г. в США), «Give 'Em Enough Rope» («Sony Music/Columbia»; «Epic», ноябрь 1978 г.), «London Calling» («Sony Music/Columbia»; «Epic», декабрь 1979 г.), «Sandinista!» («Sony Music/Columbia»; «Epic», декабрь 1980 г.). Тематически репрезентации истории и образы современности, к которым обращались музыканты «The Clash» на разных уровнях, я сгруппировала по трем категориям: *образы национальных историй, расовые столкновения и социальные проблемы*. В данной работе я остановилась на рассмотрении только первых двух категорий.

### ***Репрезентация национальных историй***

Образы национальных историй в песнях группы «The Clash» были представлены, с одной стороны, сюжетами военной истории, чаще всего национальных революций и локальных протестных движений, не всегда известных и очевидных слушателю; с другой стороны, широко известными событиями из истории Великобритании, США и мировых войн. Если в первом случае репрезентация исторических образов была направлена на демонстрацию угнетения бывших британских колоний и борьбу за независимость и права молодых национальных государств, возникших после распада Британской империи, то во втором случае выбранные музыкантами сюжеты были призваны подчеркнуть агрессию и империалистические стремления мировых держав, главным образом, Великобритании и США. Рассмотрим детальнее данные сюжеты, последовательно представленные в четырех альбомах группы «The Clash».

Ранние работы музыкантов были сфокусированы на тематике любви, школьных отношений, расставаний (песни «How Can I Understand the Flies», «Mark Me Absent», «I've Got a Crush on You»<sup>23</sup>), но уже материал, вошедший в первый одноименный альбом «The Clash»<sup>24</sup>, в целом стал критическим комментарием к текущим событиям в Великобритании. В песнях затрагивались проблемы безработицы (например, «Career Opportunities») и рутинной работы (например, «48-Hours») и, главным образом, нарастающего насилия и авторитаризма в стране (песни «1977», «Remote Control», «Hate and War»). Исторические сюжеты использовались музыкантами как инструмент описания проблем современности.

---

<sup>23</sup> Песни были записаны в течение 1976 года, но не вошли ни в один из альбомов группы и лишь несколько раз исполнялись на концертах: The Clash... P. 72.

<sup>24</sup> Дебютный альбом «The Clash», вышедший в апреле 1977 года, стал самым продаваемым в США (более 100 тыс. копий альбома было продано еще до его релиза в 1979 г.): The Clash... P. 120. В Великобритании альбом получил самые положительные отзывы и был поставлен на 1-ое место альтернативного чарта журналом «Sounds»: Sounds. 1977. April 9. P. 31; May 7. P. 12. Британские власти активно бойкотировали проведение концертов группы «The Clash» в силу резкой критики социально-политической ситуации в стране, открыто выражаемой группой, что, в свою очередь, еще больше усилило интерес к музыкантам со стороны британской аудитории и прессы: Sounds. 1977. May 21. P. 56; July 16. P. 12–13.

Так, в одной из программных песен альбома «I'm So Bored With the U.S.A.» содержалась критика «наплыва» и широкой популярности современной американской культуры. Всестороннее влияние США, в частности, иллюстрировалось через аллюзии на Вьетнамскую войну за счет использования таких фраз, как «*Yankee soldier*», «*killers in America*», «*He met it in Cambodia*», а также «*Watergate Tapes*», отсылавшей к записям разговоров президента Ричарда Никсона в Белом доме и Уотергейтскому скандалу 1972–1974 гг. Музыканты чаще всего выбирали конкретные события из национальной или мировой истории для акцентирования внимания на определенных смыслах, эмоционального выражения и/или усиления образности. Так, в песне «*London's Burning*» из этого же альбома через метафору разрушительного Великого пожара, произошедшего в Лондоне в 1666 г. и уничтожившего значительную часть построек в центре города, выражалась безысходность и замкнутость современного британского общества: «*London's burning! London's burning! / All across the town, all across the night / Everybody's driving with full headlights / Black or white turn it on, face the new religion / Everybody's sitting round watching television!*»).

Аналогичными инструментами отсылки к прошлому являлись музыкальная форма и визуальные образы группы. Так, песня «*English Civil War*» из альбома «*Give 'Em Enough Rope*» мелодически была основана на американском военном гимне времен Гражданской войны «*When Johnny Comes Marching Home*», которую, как указывает биограф группы Крис Салевиц, Джо Страммер помнил по урокам музыки в средней школе<sup>25</sup>. В тексте, написанном Страммером, поднимались темы растущего авторитаризма, выраженные через аллюзию на Армию Нового образца, созданную по инициативе Оливера Кромвеля в 1644 г. в ходе Гражданской войны в Англии: «*As we watched the speech of an animal scream / The new party army was marching right over our heads*». Сами же музыканты для усиления агрессивности образа, и чтобы подчеркнуть алармистское настроение также часто выступали в военизированных костюмах с патронташем и в грубой солдатской обуви, визуально отсылающих к военной форме периода Второй мировой войны (в особенности во время тура в поддержку альбома «*Combat Rock*», 1982)<sup>26</sup>.

Отсылки к истории не имели оценочного характера и не использовались как аргумент в рассуждениях о прошлом. Музыканты обращались к наиболее драматичным сюжетам национальной и мировой истории в качестве иллюстрации современной ситуации в Великобритании и мире. Заглавной темой альбома «*Give 'Em Enough Rope*», вышедшего в ноябре 1978 г. и занявшего 2-ю строчку в национальном чарте (British charts)<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Salewicz 2006. P. 232.

<sup>26</sup> См. выступление группы: The Essential Clash... 01:47:40–01:51:00.

<sup>27</sup> Альбом получил широкую популярность и в Северной Америке: Salewicz 2006. P. 242.

в первую же неделю релиза, стало глобальное угнетение и подчинение. В качестве приложения к альбому были опубликованы географические карты («Clash Atlas»), на которых были изображены военные и террористические события в разное время и в разных странах в представлении самих музыкантов «The Clash»: нейтронная бомба в США, Красные бригады в Италии, Фракция Красной Армии в Германии (Баадер/Майнхоф), геноцид аборигенов в Австралии, режим Пол Пота в Камбодже, конфликты в Северной Ирландии и Ольстерский кризис<sup>28</sup>. Обложка же альбома являлась своеобразным переосмыслением памятника «End of the Trail», установленного в г. Ваупун (штат Висконсин, США), изображающего индейского воина, падающего с коня. На обложке альбома был изображен китайский солдат верхом на лошади, стоящий перед телом ковбоя, над которым склонились стервятники, что, как отмечают сами музыканты, символизирует критику империалистической политики США<sup>29</sup>.

Отдельно следует отметить музыкальную стилистику группы «The Clash». После проведения гастролей в поддержку дебютного альбома группы осенью 1977 года вокалист Джо Страммер и гитарист Мик Джонс отправились в революционную Ямайку (в город Кингстон), где готовили материал для второго альбома и активно сотрудничали с местными музыкантами<sup>30</sup>. В результате, принципиальным новшеством альбома «Give 'Em Enough Rope» стало освоение музыкальной традиции ямайского регги. Джо Страммер отмечал, что в середине 1970-х в музыкальной культуре Великобритании существовало представление о том, что «белый» музыкант не может и не должен играть регги подобно тому, как это происходило с блюзом в 1940-е гг.<sup>31</sup> Музыканты «The Clash» демонстрировали глубокое знание регги-культуры и инкорпорировали регги-мотивы в свою музыку: изменили ритм с ускоренного на синкопированный «раскачанный»; расширили состав музыкальных инструментов (включили духовые и клавишные); изменили структуру песен, добавив в стандартную «куплетно-припевную» схему длинные интро и интервалы между куплетами; начали использовать технику речитативного чтения. Так, в программной песне «Safe European Home», представлявшей критику нестабильности в современной Европе, можно услышать имитирование ямайского акцента при полу-проговаривании и полу-пропевании послесловия. Как отмечает исследователь Брайан Коган<sup>32</sup>, для британского панк-движения, регги стал символической музыкой притесненных и угнетенных, прежде всего, ямайских и индийский иммигрантов<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> The Clash... P. 181.

<sup>29</sup> Egan 2015. P. 60–61.

<sup>30</sup> Salewicz 2006. P. 202.

<sup>31</sup> The Clash... P. 166.

<sup>32</sup> Cogan 2014. P. 36.

<sup>33</sup> В связи с этим прослушивание таких ямайских регги-музыкантов как Август Пабло (Augustus Pablo), Кинг Табби (King Tubby) и Ли Перри (Lee Perry) носи-

Следующий альбом – «London Calling»<sup>34</sup>, вышедший в декабре 1979 года, представлял больше вариантов обращения к историческим сюжетам, прежде всего, военным. Заглавная одноименная песня альбома «London Calling» первоначально называлась «News of Clock Nine»<sup>35</sup>, что было отсылкой к девятичасовому вечернему выпуску новостей BBC, однако позже музыканты решили назвать песню по позывной фразе радио BBC во время Второй мировой войны – «London Calling»: «*London calling to the faraway towns / Now war is declared, and battle come down*». Если в первой части песни рисовались картины хаоса и волнений в военном и, проводя параллели, современном Лондоне, во второй части музыканты обратились к актуальной тематике угрозы ядерной войны: «*The ice age is coming, the sun's zooming in / Engines stop running, the wheat is growing thin / A nuclear error, but I have no fear / 'Cause London is drowning, and I live by the river*». Во время тура по США в январе-феврале 1979 года, носившего название «Pearl Harbour tour», вместе с группой выступал легендарный американский ритм-энд-блюз-музыкант Бо Диддли, который на концертах говорил о Второй мировой войне и в шутку рассказывал о собственном укрытии от ядерной атаки<sup>36</sup>. В песне «Spanish Bombs» были представлены отсылки к партизанскому движению в Испании во время гражданской войны 1936–1939 гг. и любимому поэту Джо Страммера Федерико Гарсия Лорке, ставшему символом духовной катастрофы революционной Испании: «*Spanish songs in Andalusia / The shooting sites in the days of '39 / Oh, please, leave the ventana open / Fredrico Lorca is dead and gone*». Вокалист группы Джо Страммер в интервью журналу «Melody Maker» отмечал прямые отсылки в песне к испанской гражданской войне: «Я думал о Гранаде в 1936 г., когда репрессии были особенно сильными»<sup>37</sup>. Название же песни имело отношение к актуальным на тот момент новостям о бомбежке баскскими террористами туристических центров в Испании, которые Страммер, характеризовал как «эхо испанской гражданской войны»<sup>38</sup>. В песне же «The Card Cheat» содержались отсылки к Столетней войне и Крымской войне, выражавшие, в целом, тематику отчужденности (как и в других песнях альбома, например, «Jimmy Jazz» и «Wrong 'Em Boyo») и демон-

---

ло символический смысл аффилирования себя с данной культурой. Музыканты «The Clash» активно обращались к их творчеству в своих интервью и концертных выступлениях. См., например: Westway to the World... 00:36:24–00:38:34.

<sup>34</sup> Альбом занял 9-ю строчку в UK Chart и характеризуется музыкальными журналистами как один из лучших альбомов не только в истории группы «The Clash», но и мировой популярной музыки: The Clash... P. 236.

<sup>35</sup> Биограф группы Крис Салевич приводит отрывок из черного варианта текста песни: «*London Calling News of clock nine Birth Control – there's a plot on it London Calling the past is a cult*»: Salewicz 2006. P. 265.

<sup>36</sup> Gray 2009. P. 182.

<sup>37</sup> Gray 2009. P. 243.

<sup>38</sup> The Clash... P. 240.

стрировавшие нежелание подчиняться властям, широко пропагандируемое панк-движением: «*From the Hundred Year War to the Crimea / With a lance and a musket and a Roman spear / To all of the men who have stood with no fear / In the service of the King*». Военные сюжеты разных национальных историй, таким образом, оказались наиболее яркими и агрессивными образами, моментально «захватывавшими» внимание слушателей и усиливавшими смысл и посыл самих песен.

Вторая составляющая альбома «London Calling» – обращение к специальным национальным сюжетам, представленным через конкретные культурные реалии. Так, в песнях «The Guns of Brixton» и «Rudie Can't Fail» исследовались схожие темы давления, чувства виктимизации, обиды и злости, ограничений, «рассказанные» от лица молодых представителей иммигрантских сообществ в Великобритании. Немаловажно было использование определенных слов и терминов в текстах песен группы и во время их концертных выступлений. Как указывает исследователь Шон Эган<sup>39</sup>, слово «rudie», использовавшееся музыкантами «The Clash» в песне «Rudie Can't Fail», в 1960-е гг. было сленговым названием грубых невоспитанных молодых людей на Ямайке, выходцев из сельской местности, переехавших в город. Песни о «rudie» («*rudie-songs*») служили своего рода социальным комментарием и наставлением для молодого поколения Ямайки<sup>40</sup>. Обращение к данной терминологии было ориентировано как на иммигрантскую аудиторию Великобритании, так и на жителей бывших колоний, став демонстрацией поддержки их борьбы за права и независимость. Музыканты также использовали подобные отсылки и в музыкальной форме. Например, песня «Revolution Rock» из альбома «London Calling» изначально была записана ямайским музыкантом Денни Рэйем и группой «The Revolutioneers» в 1976 г., но стала широко известна именно в исполнении «The Clash», что было манифестацией единения с иммигрантским ямайским сообществом Великобритании.

Следующий альбом группы «Sandinista» (1980)<sup>41</sup> был в большей степени сфокусирован на сюжетах национальных историй, объединяя их общей темой борьбы за права и независимость новых стран от влияния Великобритании и США. Название альбома «Sandinista», как отмечали сами музыканты<sup>42</sup>, являлось прямой ссылкой на Никарагуанскую армию свободы (Сандинистский фронт национального освобождения), которая с середины 1960-х вела борьбу с правившей в Никарагуа династией Сомоса, завершившуюся в 1979 г. свержением и изгнанием президента Никарагуа Анастасио Сомосы. Важное место в альбоме заняла тематика

<sup>39</sup> Egan 2015. P. 114.

<sup>40</sup> Gray 2009. P. 218-219.

<sup>41</sup> Альбом вышел в декабре 1980 года и занял 19 место в национальном чарте: The Clash... P. 280.

<sup>42</sup> The Clash. The New Visual Documentary... P. 62.

имперского прошлого Великобритании, сюжеты которого были выбраны для демонстрации плачевных последствий ее политики. Так, в песне «The Leader» содержались отсылки к Второй англо-бурской войне 1899–1902 годов, закончившаяся победой Британской империи над бурскими республиками в Африке: «*But the leader never leaves his door ajar / As he swings his whip from the Boer War*». В песне «Kingston Advice» рисовались устрашающие картины современной Ямайки, пострадавшей от колониальной политики Великобритании, но все же продолжающей борьбу за права и независимость: «*In these days the beat is militant / Must be a clash there's no alternative / In these days nations are militant / We have slavery under government*». Песня «Something About England» стала выразительной музыкальной отсылкой к прошлому – музыканты обратились к широко известному британскому мюзик-холлу и популярным в массовой культуре мелодиям викторианской и эдвардианской Англии. Символическое обыгрывание традиции мюзик-холла было достаточно распространено практикой в британской популярной музыке еще с начала 1960-х годов и служило трансляции «английскости» («Englishness») той или иной группы; но музыканты «The Clash» музыкально подчеркнули значение и посыл песни. Содержательно, в песне была представлена критика современных политиков и простых британцев, обвиняющих иммигрантов в социальных болезнях общества, а также едкие замечания по поводу того, что ни промышленная революция, ни две мировые войны не смогли упразднить классовую систему в современном мире: «*They say immigrants steal the hubcaps / Of the respected gentlemen / They say it would be wine an' roses / If England were for Englishmen again // The next war began and my ship sailed / With battle orders writ in bed / In five long years of bullets and shells / We left ten million dead*».

Музыканты не раз подчеркивали в интервью<sup>43</sup>, что политические, экономические, социальные проблемы современности следует искать в прошлом, хоть и заявляли о «смерти» истории и необходимости создания чего-то нового (что, в целом, было общей тенденцией идеологии панк-движения). В связи с этим для демонстрации неверной политики современных британских и американских властей музыканты обращались к разным сюжетам прошлого и современности. Так, в песне «Washington Bullets» из альбома «Sandinista» в исторических фактах и персонажах отмечалось влияние американского империализма на страны Латинской Америки: Карибский кризис («*And in the Bay of Pigs in 1961, / Havana fought the playboy in the Cuban sun, / For Castro is a colour, / Is a redder than red, / Those Washington bullets want Castro dead*»); революция в Никарагуа 1979 г. («*When they had a revolution in Nicaragua, / There was no interference from America*»); фигура президента Чили Сальвадора

<sup>43</sup> См. интервью с музыкантами группы: New Musical Express. July 15. 1978. P. 27–30; Savage 2009. P. 261.

Альенде («Remember Allende, and the days before, / Before the army came»); убийство чилийского поэта и политического активиста Виктора Хара во время переворота в Чили в 1973 г. («Please remember Victor Jara, / In the Santiago Stadium»). Аналогичным образом музыканты представили картину империалистической политики США в Азии последних десятилетий в песне «Charlie Don't Surf», заключая, что Америка стремится распространить свою агрессию и влияние на весь мир: «The reign of the super powers must be over / So many armies can't free the earth / Soon the rock will roll over / Africa is choking on their Coca Cola».

На уровне производства и презентации материала присутствовали и отсылки к конкретным историческим сюжетам, прежде всего, Второй мировой войне как наиболее узнаваемой в массовой культуре иллюстрации агрессии, жестокости и империалистических интенций разных государств. Так, во время записи альбома «Sandinista!», как указывали музыканты<sup>44</sup>, они использовали отрывки из военных хроник воздушных боев периода Второй мировой войны и классических военных фильмов, которые они одолжили в Имперском военном музее в Лондоне, прежде всего фильмы об авиа-сражениях «Битва за Англию» («Battle of Britain», 1969) и «Тора! Тора! Тора!» («Tora, Tora, Tora», 1970). Лидер группы Джо Страммер отмечал<sup>45</sup>, что он увлекался чтением мемуаров участников Второй мировой войны, что стало источником понимания современных реалий и было использовано музыкантами для создания исторических образов на сцене. Так, в качестве видеоряда во время концертных выступлений группы по Англии в 1978 г. использовались кадры из хроник немецких бомбардировок во время Второй мировой войны, а также фотографии военных столкновений в Северной Ирландии начала 1970-х<sup>46</sup>. Образы самих музыкантов также акцентировали агрессивную военную тематику, например, бас-гитарист группы Пол Симонон выступал в грубой стилизованной военной одежде периода Второй мировой войны<sup>47</sup>. Та же проблематика обыгрывалась в музыкальных видеоклипах группы, транслируемых на национальном телевидении. Так, в видеоклипе<sup>48</sup> на антивоенную песню «The Call Up» (альбом «Sandinista!», 1980), снятом известным британским режиссером, сторонником панк-движения и также представителем ямайской диаспоры Доном Летсом, музыканты предстали в военной одежде, окруженные военной атрибутикой и техникой, а барабанщик группы Топпер Хидон был одет как летчик-истребитель периода Второй мировой войны. Историчность и острая актуальность мате-

---

<sup>44</sup> The Clash... P. 199.

<sup>45</sup> Salewicz 2006. P. 308.

<sup>46</sup> См. фотографии с концертных выступлений: The Clash... P. 199; см. записи выступлений: Westway to the World... 00:10:16–00:11:31.

<sup>47</sup> Salewicz 2006. P. 222.

<sup>48</sup> Is Video Clash... 00:15:00–00:20:02.

риала группы дополнялась активной общественной деятельностью ее участников. Музыканты «The Clash» неоднократно выступали в поддержку оппозиционеров текущего режима в Сальвадоре в начале 1980-х гг., а также наряду с популярными британскими группами «Queen», «The Pretenders», «The Who» и музыкантом Элвисом Костелло в декабре 1979 года приняли участие в «Концерте для народа Кампучии» («Concerts for the People of Kampuchea»).<sup>49</sup> Мероприятие было организовано экс-участником группы «The Beatles» Полом Маккартни в поддержку жертв геноцида режима Пол Пота в Камбодже. Аналогичным образом на громкий и ожидаемый концерт в «Bond's International Casino» в Нью-Йорке в июне 1981 года Джо Страммер пригласил пресс-секретаря Комитета солидарности с народом Сальвадора, чтобы прочитать речитативную часть во время исполнения песни «Washington Bullets»<sup>50</sup>.

Исторические образы в работе группы «The Clash» были в большей степени сосредоточены на сюжетах национальных историй бывших британских колоний, но не были ими ограничены. Обращаясь также к историям африканских и латиноамериканских стран, музыканты артикулировали проблематику угнетения и насилия по отношению к национальным движениям, что также было репрезентировано через обращение к вопросам расовых столкновений. В этом контексте не только тематика песен и формат презентации материала, но и общественная позиция музыкантов группы были «включены» в работу с прошлым.

### ***Расовая проблематика***

К середине 1970-х на волне подъема борьбы за независимость бывших колоний<sup>51</sup> иммигранты, проживавшие в Великобритании, начали предпринимать попытки заявить о своих правах. Так, в 1976 г. традиционный Ноттинг-Хилльский карнавал<sup>52</sup>, проходящий в Лондоне с 1958 г., сопровождался митингами и шествием с лозунгами против расового не-

---

<sup>49</sup> Raha 2014. P. 118.

<sup>50</sup> Shannon 2014. P. 20.

<sup>51</sup> Следует отметить, что в 1974 г. в контексте дискуссии о признании сионизма формой расизма ООН приняла резолюцию № 3246 о признании права наций на самоопределение и права бывших колоний на достижение независимости, в том числе путем вооруженного столкновения, что вызвало массовую одобрительную реакцию среди иммигрантских сообществ в Великобритании.

<sup>52</sup> В районе Ноттинг-Хилл еще с конца 1950-х гг. с принятием «Закона о британском гражданстве» (1948), дававшем право выходцам из стран Содружества наций после распада Британской империи на свободное переселение в Великобританию, проживали представители африканско-карибских сообществ: Egan 2015. P. 9. Принятое в 1962 г. Акт об иммиграции из стран Содружества и в 1968 г. поправки к Акту, ужесточающие условия получения гражданства, существенно ограничивали въезд в Англию для жителей бывших колоний и доминионов, разрешая его лишь высококвалифицированным мигрантам. Для селившихся в трущобах иммигрантов карнавал стал своего рода способом самовыражения, на котором обычно исполнялась традиционная музыка и продавалась национальная еда: Whitehead 1985. P. 221–223.

равенства. Вокалист группы «The Clash», принимавшей участие в демонстрациях, Джо Страммер, описывал эти события как первое в Англии столь массовое проявление недовольства «цветных» кварталов ущемлением их прав<sup>53</sup>. Как отмечает Брайан Коган, «музыкальным сопровождением» карнавала были «угрожающий тяжелый бит и воинственные тексты регги»<sup>54</sup>, еще более подчеркивающие политическую обстановку бывших колоний. Находясь под жестким экономическим, социальным и политическим давлением, летом 1976 года беженцы, жившие в трущобах квартала Ноттинг-Хилл, испытывали особенно сильные притеснения со стороны лондонской полиции. В результате, традиционный карнавал патрулировался не 200 полицейскими, как в предыдущие годы, а 1600, вызвав гнев и раздражение у участников празднования, что привело к двухдневным ожесточенным столкновениям.<sup>55</sup>

Участие в демонстрациях в Ноттинг-Холл, по замечанию Джо Страммера<sup>56</sup>, стало отправной точкой политизации материала группы. Так, песня «White Riot»<sup>57</sup> с дебютного одноименного альбома «The Clash» (1977)<sup>58</sup>, написанная после участия в беспорядках в Ноттинг-Хилл летом 1976 года<sup>59</sup>, стала острым критическим комментарием угнетению африканских и азиатских иммигрантов в Англии и выражала поддержку их борьбы за признание своих прав: «*Black men gotta lot of problems, but they don't mind throwing a brick / White people go to school, where they teach you how to be thick*». Как отмечает исследовательница Мария Раха<sup>60</sup>, помимо манифестации против расовых притеснений в стране, песня «White Riot» стала протестом против традиционных британских устоев, требованием социального урегулирования и справедливости, а также призывом к борьбе с мрачной социально-экономической рецессией в Англии в 1970-е гг., которая привела к отчуждению рабочей молодежи. Внутринациональная тематика «обыгрывалась» также и визуально. По словам бас-гитариста группы Пола Симонона<sup>61</sup>, при оформлении обложки альбома «The Clash» он вместе со звукорежиссером Бернардом Родсом просмотрел большое количество дисков ямайских групп и исполнителей с целью стилизации «заглавного» изображе-

---

<sup>53</sup> Savage 2009. P. 264.

<sup>54</sup> Cogan 2014. P. 38.

<sup>55</sup> Savage 1991. P. 233-234.

<sup>56</sup> Westway to the World... 00:23:13–00:25:03.

<sup>57</sup> Сингл «White Riot», несмотря на то, что не получил достаточной радиоротации из-за своего политического подтекста, все же вошел в Топ-40 лучших песен первой недели апреля 1977 года: Savage 1991. P. 330.

<sup>58</sup> Помимо двух регги-песен с открыто политическим содержанием, «White Riot» и «Police and Thieves», основными темами альбома стали гедонизм («синих воротничков») и агрессия (напр., песни «Career Opportunities» и «What's my Name»).

<sup>59</sup> The Clash... P. 105.

<sup>60</sup> Raha 2014. P. 109.

<sup>61</sup> The Clash... P. 125.

ния. В итоге, в качестве обложки была выбрана черно-белая фотография, на которой группа «The Clash» была представлена во время беспорядков в Ноттинг-Хилл летом 1976 года, обрамленная милитаристским зеленым цветом, популярным в то время среди регги-музыкантов. Аналогичным образом в песне «White Man In Hammersmith Palais» (песня была выпущена на американском релизе альбома «The Clash» в 1979 г.) описывались протесты ямайских поселенцев во время карнавала в Ноттинг-Хилл, и при этом – значимость самой музыки регги: «*Ken Boothe for UK pop reggae / With backing bands sound systems / And if they've got anything to say / There's many black ears here to listen*». Участники группы также использовали стенси́лы (трафареты) для нанесения на сценическую одежду надписей, ставших слоганами группы (напр., «Hate and War»), и фраз из песни «Rockers» ямайского регги-музыканта Таппера Зуки (Tapper Zukie) «Heavy Manners» и «Heavy Duty Discipline»<sup>62</sup>.

Брайан Коган указывает, что музыканты «The Clash» отмечали особую значимость регги в современной им Великобритании не просто как музыки местного сопротивления (как это было во время карнавала в Ноттинг-Хилл), но и в целом как музыки социального протеста и как музыки бывших британских колоний, стремящихся отвоювать свою независимость<sup>63</sup>. Басист «The Clash» Пол Симонон, который больше других участников группы был увлечен музыкой регги, помимо эстетических и инновационных в музыкальном плане качеств этого жанра в большей степени обращал внимание на его историко-культурное значение: «Регги – это не то, что вы можете услышать по радио. Это то, к чему вы можете быть причастны, что-то наподобие вашего самоощущения – у них были свои столкновения, у нас – наши. Черные люди до сих пор угнетаются, нас также угнетают, и в этом отношении у нас много общего»<sup>64</sup>. Дж. Сэвэдж подчеркивает, что «регги передавало опыт наиболее заметных на тот момент аутсайдеров Англии»<sup>65</sup>, увлеченность регги стала жестом культурного сопротивления, способом борьбы с предрассудками в отношении иммигрантов и в то же время средством «развенчания» образа великого имперского прошлого Великобритании.

Музыканты нередко обращались к теме расовых различий, критикуя политические и социальные реалии Великобритании 1970-х. В песне «Clampdown» (альбом «London Calling», 1979) обыгрывалась тематика антисемитизма, широко обсуждаемая в то время в британских СМИ и на заседаниях Парламента: «*Taking off his turban, they said, is this man a Jew?*

---

<sup>62</sup> Savage 2009. P. 259. Британская музыкальная журналистка Вивьен Голдман опубликовала статью о Таппере Зуки как наиболее видном и значимом наряду с Бобом Марли ямайском регги-музыканте, параллельно обсуждая вопросы положения иммигрантов в Великобритании: Sounds. April 8. 1978. P. 31.

<sup>63</sup> Cogan 2014. P. 38.

<sup>64</sup> Sounds. September 3. 1977. P. 25.

<sup>65</sup> Savage 1991. P. 238.

/ *'Cause they're working for the clampdown*». Аллюзия, отсылающая к расовым различиям, содержалась и во второй части песни, где голубоглазый работник фабрики начинал надевать *«the blue and brown»*, что отсылало к форме нацистской армии довоенного периода. Окончание песни было безрадостным, поскольку после получения власти главный персонаж стал подавлять других работников, вплоть до убийства, что символически напоминало об опыте нацистского режима в Германии. Позже *«The Clash»* снова обращалась к этой теме в видеоролике и обложке сингла *«Rock the Casbah»* (альбом *«Combat Rock»*, 1982)<sup>66</sup>, сопоставляя арабов и хасидов и пытаясь показать жестом снятия тюрбана пренебрежительное отношение к иммигрантам в Великобритании. В ряде песен – *«The Guns of Brixton»* (*«London Calling»*, 1979), *«The Crooked Beat»* (*«Sandinista!»*, 1980) и *«Corner Soul»* (*«Sandinista!»*, 1980) – иллюстрировались расовые столкновения в лондонских районах в конце 1970-х – начале 1980-х, напрямую отсылая к речи Эноха Пауэла *«Реки крови»* (1968): *«Is this music calling for a river of blood?»* (песня *«The Crooked Beat»*). Прямые отсылки к историческим сюжетам (напр., к Второй мировой войне) или же аллюзии на широко известные в Великобритании исторические факты и события (вроде речи Э. Пауэла) служили музыкантам *«The Clash»* для демонстрации последствий прошлого и/или предостережения от совершения подобных ошибок в будущем.

В контексте нарастающего расового притеснения в Великобритании во второй половине 1970-х панк-движение заняло ярко выраженную критикующую позицию<sup>67</sup>, в формировании которой группе *«The Clash»* принадлежало одно из лидирующих мест. Актуальная на тот момент идея создания антирасистской организации возникла не на политическом уровне, а была связана, прежде всего, с британской популярной музыкой. В августе 1976 г. популярный британский блюзмен Эрик Клэптон, известный в том числе своими кавер-версиями на регги композиции (например, на классическую песню Боба Марли *«I Shot The Sheriff»*), прервал свое выступление на концерте в Бирмингеме речью в поддержку Эноха Пауэла, назвав его «единственным политиком, говорящим правду ради благосостояния государства»<sup>68</sup>. Через несколько дней сразу три ведущих британских музыкальных журнала *«New Musical Express»*, *«Sounds»* и *«Melody Maker»* опубликовали сообщения с критикой Клэптона и призывом создать организацию для борьбы с расизмом в популярной музыке<sup>69</sup>. Итогом стало оформление обществен-

<sup>66</sup> Gray 2009. P. 269-270.

<sup>67</sup> Критике «Национального фронта» представителями панк-движения были посвящены несколько специальных выпусков музыкальных изданий: *Sounds*. April 20. 1977. P. 26; *New Musical Express*. July 22. 1978. P. 7–8; *Melody Maker*. May 6. 1978. P. 3.

<sup>68</sup> Widgey 1986. P. 40.

<sup>69</sup> См.: *New Musical Express*. August 14. 1976. P. 5; *Sounds*. August 14. 1976. P. 3; *Melody Maker*. August 14. 1976. P. 3.

но-музыкального движения «Рок против расизма» («Rock against Racism»), с идеей не просто борьбы с расизмом в среде британских музыкантов, но и на более широком общественном уровне. Для демонстрации масштаба назревших проблем и привлечения к ним внимания властей и ряда политических организаций, как отмечали участники и идеологи движения<sup>70</sup>, предполагалось проведение широко освещенного в прессе рок-концерта в лондонском Ист-Энде, где были особенно активны представители «Национального фронта». Осенью 1977 года небольшая группа активистов движения «Рок против расизма» при содействии британской музыкальной прессы<sup>71</sup> (прежде всего, журналов «Sounds» и «New Musical Express») стала подбирать потенциальных музыкантов, писателей и художников перформативного искусства для участия в концерте. В апреле 1978 года при поддержке прокоммунистической общественной организации «Антинацистская лига» («Anti-Nazi League») в парке Виктории в восточном Лондоне был проведен масштабный фестиваль «Rock Against Racism»<sup>72</sup> под лозунгом «Регги, соул, рок-н-ролл, джаз, фанк и панк – это наша музыка» («Reggae, Soul, Rock and Roll, Jazz, Funk and Punk: Our Music»)<sup>73</sup>. Хедлайнерами фестиваля стала группа «The Clash» наряду с панк-группой «X-Ray Spex», музыкантом Томом Робинсоном и регги-группой «Steel Pulse»<sup>74</sup>. Музыканты «The Clash» и менеджер группы Бернард Родс в качестве одного из условий участия в фестивале назвали также поддержку оппозиционеров режима сегрегации в бывшей британской колонии Зимбабве<sup>75</sup>.

Музыкальное высказывание «The Clash», устроенное в целом, сложнее и разнообразнее, чем сообщения других британских панк-рок групп, в основе своей имело протест против социальных проблем и политического «застоя» Великобритании семидесятых. Ориентация на музыкальные традиции бывших британских колоний (прежде всего, регги) и их популяризация, наряду с обращением к злободневным расовым и социальным проблемам и активной общественной и политической позицией музыкантов, резонировали с настроениями разных групп британского общества. Вместе с этим, несмотря на острую актуальность своего материала, музыканты «The Clash» активно обращались к историческим сюжетам, переопределяя их значение в контексте современности. Критикуя Великобританию семидесятых, «The Clash» неизбежно обращались к разным сюжетам прошлого для наглядной демонстрации

---

<sup>70</sup> Widery 1986. P. 41.

<sup>71</sup> Sounds. September 3. 1977. P. 23–27.

<sup>72</sup> Лето 1978 г. было ознаменовано серией антирасистских фестивалей и карнавалов, прошедших по всей стране и собравших, по данным Д. Виджери, более 400 тыс. человек: Widery 1986. P. 91.

<sup>73</sup> Widery 1986. P. 53.

<sup>74</sup> Westway to the World... 00:47:38–00:48:49.

<sup>75</sup> Tranmer 2014. P. 96.

проблем современности, причина которых во многом виделась в наследии имперского прошлого страны. Обыгрывание сюжетов национального прошлого, обращение к историям бывших колоний и к современным проблемам иммигрантов, живущих в Англии (и в Лондоне, прежде всего), совместная работа с «черными» музыкантами – все это работало на развенчание образа величия Великобритании как имперского государства. Именно этот период британской истории представлялся и демонстрировался как антигуманный и ошибочный, к решению последствий которого активно призывали сами музыканты.

### **БИБЛИОГРАФИЯ**

#### **Аудиовизуальные источники:**

- The Clash. The Clash: музыкальный альбом. [L.]: Sony Music/Columbia; Epic, cop 1977. [Электронный ресурс]. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). Продолжительность: 00:35:21 мин.
- The Clash. Give 'Em Enough Rope: музыкальный альбом. [L.]: Sony Music/Columbia; Epic, cop 1978. [Электронный ресурс]. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). Продолжительность: 00:36:58 мин.
- The Clash. London Calling: музыкальный альбом. [L.]: Sony Music/Columbia; Epic, cop 1979. [Электронный ресурс]. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). Продолжительность: 01:05:58 мин.
- The Clash. Sandinista!: музыкальный альбом. [L.]: Sony Music/Columbia; Epic, cop 1980. [Электронный ресурс]. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). Продолжительность: 01:10:49 мин.
- This Is Video Clash / Directed by Lindsey Clinell, Don Letts, Keef & Co: сб. видеозаписей. [L.]: Epic, cop 1985. [Электронный ресурс]. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Продолжительность: 00:31:00 мин.
- The Essential Clash / Directed by Don Letts, Joe Strummer, etc.: сб. видеозаписей. [L.]: SMV Enterprises, cop 2003. [Электронный ресурс]. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Продолжительность: 01:51:20 мин.
- Westway to the World / Directed by Don Letts: документальный фильм. [L.]: SMV Enterprises, cop 2000. [Электронный ресурс]. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). Продолжительность: 1:19:56 мин.

#### **Периодика:**

- New Musical Express. August 14. 1976. P. 5.
- New Musical Express. July 15. 1978. P. 27–30.
- New Musical Express. July 22. 1978. P. 7–8.
- Sounds. August 14. 1976. P. 3.
- Melody Maker. August 14. 1976. P. 3.
- Sounds. January 1. 1977. P. 8–9.
- Sounds. April 2. 1977. P. 27.
- Sounds. April 9. 1977. P. 31.
- Sounds. April 20. 1977. P. 26.
- Sounds. May 7. 1977. P. 12.
- Sounds. May 21. 1977. P. 56.
- Sounds. July 16. 1977. P. 12–13.
- Sounds. September 3. 1977. P. 25.
- Sounds. September 3. 1977. P. 23–27.
- Sounds. April 8. 1978. P. 31.
- Melody Maker. May 6. 1978. P. 3.

**Литература:**

- Вишленкова Е.А.* Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М.: НЛЮ, 2011.
- Время – История – Память: историческое сознание в пространстве культуры / Под ред. Л.П. Репиной. М.: ИВИ РАН, 2007.
- Савельева И.М., Полетаев А.В.* Теория исторического знания: уч. пос. СПб.: Алетейя; М.: ГУ-ВШЭ, 2008.
- Самутина Н.В.* Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Пре-принт WP6/2003/05. М.: ГУ-ВШЭ, 2003.
- Феномен истории: сб. статей / Под. ред. И.М. Савельевой, А.В. Полетаева. М.: ГУ-ВШЭ, 2005.
- Butt J.* Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Cloonan M.* What is Popular Music Studies? Some Observations // British Journal of Music Education. 2005. Vol. 22. No. 1. P. 77–93.
- Cogan B.A.* From the 101'ers to the Mescaleros, and Whatever Band was in-between: Joe Strummer's Musical Journey (Or, Why Woody?) // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Eds. B.J. Faulk, B. Harrison. Farnham: Ashgate, 2014. P. 31–48.
- Egan S.* The Clash. The Only Band that Mattered. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman&Littlefield, 2015.
- Frith S.* The Sociology of Rock (Communication and Society). London: Constable, 1978.
- Frühauft T., Hirsch L.E.* Dislocated Memories: Jews, Music, and Postwar German Culture. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.
- Fry A.* Remembrance of Jazz Past: Sydney Bechet in France // The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music / Ed. J.F. Fulcher. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 307–331.
- Gray A.; Bell E.* History on Television. London; New York: Routledge, 2013.
- Gray M.* Route 19 Revisited. The Clash and London Calling. L.: Jonathan Cape, 2009.
- Groot de J.* Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture. London; New York: Routledge, 2008.
- Hayward S.* Cinema Studies. The Key Concepts. London; New York: Routledge, 2000.
- Hebdige D.* Subculture, the Meaning of Style. London: Methuen, 1979.
- Hebdige D.* Hiding in the Light. On Images and Things. L.; New York: Routledge, 1988.
- Lawson C., Stowell R.* The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Liddington J.* What is Public History. Publics and Their Pasts, Meanings and Practices // Oral History. 2002. Vol. 30. No. 1. P. 83–93.
- Middleton R.* Studying Popular Music. Milton Keynes; Philadelphia: Open University Press, 1990.
- Music of the Past, Instruments and Imagination: Proceedings of the Harmoniques International Congress, Lausanne 2004. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft / Ed. M. Latcham. Bern: Peter Lang, 2006.
- Needs K.* Joe Strummer and the legend of the Clash. London: Plexus, 2005.
- Nicholas S., O'Malley T., Williams K.* Reconstructing the Past: History in the Mass Media 1890–2005. New York: Routledge, 2013.
- Nolchlin L.* The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society. New York: Harper & Row, 1989.
- Raha M.* The Last Gang in Town: Masculinity, Feminism, Joe Strummer and the Clash // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Eds. B.J. Faulk, B. Harrison. Farnham: Ashgate, 2014. P. 109–122.
- Rosenstone R.A.* Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

- Salewicz C.* Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer. London: Harper Collins Publisher, 2006.
- Savage J.* England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. L.: Faber and Faber, 1991.
- Savage J.* Joe Strummer // England's Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras – the Essential Companion to “England's Dreaming”, the Seminal History of Punk. London; New York: Faber and Faber, 2009. P. 248–269.
- Shaffer G.* Race on the Television: The Writing of Johnny Speight in the 1970s // British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade / Eds. L. Forster, S. Harper. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 107–118.
- Shannon E.A.* “Don't Call Me Woody”: The Punk Compassion and Folk Rebellion of Joe Strummer and Woody Guthrie // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Eds. B.J. Faulk, B. Harrison. Farnham: Ashgate, 2014. P. 13–24.
- Shuker R.* Understanding Popular Music. London: Routledge, 2001.
- Tagg Ph.* Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice // Popular Music. 1982. Vol. 2: Theory and Method. P. 37–67.
- The Clash / Eds. J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. L.: Atlantic Books, 2008.
- The Clash. The New Visual Documentary / Eds. J. Tobler, M. Peachy. London; New York; Sydney: Omnibus Press, 1992.
- The Historical Film: History and Memory in Media / Ed. M. Landy. L.: A&C Black, 2001.
- The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music / Ed. J.F. Fulcher. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- The Popular Music Studies Reader / Eds. A. Bennett, B. Shank, J. Toynbee. London; New York: Routledge, 2006.
- Toynbee J.* Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions. Oxford: Bloomsbury USA, 2000.
- Tranmer J.* The Creation of an Anti-Fascist Icon: Joe Strummer and Rock Against Racism // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Eds. B.J. Faulk, B. Harrison. Farnham: Ashgate, 2014. P. 93–108.
- Wall T.* Studying Popular Music Culture. London: SAGE, 2003.
- Walsh K.* The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World. London; New York: Routledge, 2002.
- Whitehead Ph.* The Writing on the Wall. Britain in the Seventies. L.: Michael Joseph Ltd., 1985.
- Whiteley G.* “New Age” Radicalism and the Social Imagination: Welfare State International in the Seventies // British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade / Eds. L. Forster, S. Harper. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2010. P. 35–50.
- Wicke P.* Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge: CUPress, 1990.
- Widgery D.* Beating Time. Riot'n'Race'n'Rock'n'Roll. London: Chatto&Windus, 1986.

#### REFERENCES

- Vishlenkova E.A.* Vizual'noe narodovedenie imperii, ili «Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu». M.: NLO, 2011.
- Время – Историја – Памјат': istoricheskoe soznanie v prostranstve kul'tury / Pod. red. L.P. Repinoj. M.: IVI RAN, 2007.
- Savel'eva I.M., Poletaev A.V.* Teorija istoricheskogo znaniya. SPb: Aleteiya; M.: GU-VShE, 2008.
- Samutina N.V.* Sovremennoe evropejskoe kino i ideja kul'tury («proshlogo»). Preprint WP6/2003/05. M.: GU-VShE, 2003.
- Феномен истории / Pod red. I.M. Savel'evoj, A.V. Poletaeva. M.: GU-VShE, 2005.
- Butt J.* Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- Cloonan M.* What is Popular Music Studies? Some Observations // *British Journal of Music Education*. 2005. Vol. 22. No. 1. P. 77–93.
- Cogan B.A.* From the 101'ers to the Mescaleros, and Whatever Band was in-between: Joe Strummer's Musical Journey (Or, Why Woody?) // *Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer* / Eds. B.J. Faulk, B. Harrison. Farnham: Ashgate, 2014. P. 31–48.
- Egan S.* *The Clash. The Only Band that Mattered*. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman&Littlefield, 2015.
- Frith S.* *The Sociology of Rock (Communication and Society)*. London: Constable, 1978.
- Frühauft T., Hirsch L.E.* *Dislocated Memories: Jews, Music, and Postwar German Culture*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.
- Fry A.* Remembrance of Jazz Past: Sydney Bechet in France // *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* / Ed. J.F. Fulcher. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 307–331.
- Gray A.; Bell E.* *History on Television*. London; New York: Routledge, 2013.
- Gray M.* *Route 19 Revisited. The Clash and London Calling*. L.: Jonathan Cape, 2009.
- Groot de J.* *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London; New York: Routledge, 2008.
- Hayward S.* *Cinema Studies. The Key Concepts*. London; New York: Routledge, 2000.
- Hebdige D.* *Subculture, the Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- Hebdige D.* *Hiding in the Light. On Images and Things*. L.; New York: Routledge, 1988.
- Lawson C., Stowell R.* *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Liddington J.* What is Public History. Publics and Their Pasts, Meanings and Practices // *Oral History*. 2002. Vol. 30. No. 1. P. 83–93.
- Middleton R.* *Studying Popular Music*. Milton Keynes; Philadelphia: Open University Press, 1990.
- Music of the Past, Instruments and Imagination: Proceedings of the Harmoniques International Congress, Lausanne 2004*. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft / Ed. M. Latcham. Bern: Peter Lang, 2006.
- Needs K.* *Joe Strummer and the legend of the Clash*. London: Plexus, 2005.
- Nicholas S., O'Malley T. Williams K.* *Reconstructing the Past: History in the Mass Media 1890–2005*. New York: Routledge, 2013.
- Nolchlin L.* *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1989.
- Raha M.* *The Last Gang in Town: Masculinity, Feminism, Joe Strummer and the Clash* // *Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer* / Eds. B.J. Faulk, B. Harrison. Farnham: Ashgate, 2014. P. 109–122.
- Rosenstone R.A.* *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Salewicz C.* *Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer*. London: Harper Collins Publisher, 2006.
- Savage J.* *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. L.: Faber and Faber, 1991.
- Savage J.* *Joe Strummer // England's Dreaming Tapes. Interviews, Outtakes and Extras – the Essential Companion to "England's Dreaming", the Seminal History of Punk*. London; New York: Faber and Faber, 2009. P. 248–269.
- Shaffer G.* *Race on the Television: The Writing of Johnny Speight in the 1970s* // *British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade* / Eds. L. Forster, S. Harper. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 107–118.
- Shannon E.A.* "Don't Call Me Woody": The Punk Compassion and Folk Rebellion of Joe Strummer and Woody Guthrie // *Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer* / Eds. B.J. Faulk, B. Harrison. Farnham: Ashgate, 2014. P. 13–24.
- Shuker R.* *Understanding Popular Music*. London: Routledge, 2001.

- Tagg Ph.* Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice // Popular Music. 1982. Vol. 2: Theory and Method. P. 37–67.
- The Clash / Eds. J. Strummer, M. Jones, P. Simonon, T. Headon. L.: Atlantic Books, 2008.
- The Clash. The New Visual Documentary / Eds. J. Tobler, M. Peachy. London; New York; Sydney: Omnibus Press, 1992.
- The Historical Film: History and Memory in Media / Ed. M. Landy. L.: A&C Black, 2001.
- The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music / Ed. J.F. Fulcher. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- The Popular Music Studies Reader / Eds. A. Bennett, B. Shank, J. Toynbee. London; New York: Routledge, 2006.
- Toynbee J.* Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions. Oxford: Bloomsbury USA, 2000.
- Tranmer J.* The Creation of an Anti-Fascist Icon: Joe Strummer and Rock Against Racism // Punk Rock Warlord: the Life and Work of Joe Strummer / Eds. B.J. Faulk, B. Harrison. Farnham: Ashgate, 2014. P. 93–108.
- Wall T.* Studying Popular Music Culture. London: SAGE, 2003.
- Walsh K.* The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World. London; New York: Routledge, 2002.
- Whitehead Ph.* The Writing on the Wall. Britain in the Seventies. L.: Michael Joseph Ltd., 1985.
- Whiteley G.* “New Age” Radicalism and the Social Imagination: Welfare State International in the Seventies // British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade / Eds. L. Forster, S. Harper. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2010. P. 35–50.
- Wicke P.* Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge: CUPress, 1990.
- Widgery D.* Beating Time. Riot’n’Race’n’Rock’n’Roll. London: Chatto&Windus, 1986.

*Колесник Александра Сергеевна, аспирант Школы исторических наук, стажер-исследователь ИГИТИ им. А.В. Полетаева, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; alexsa-kolesnik@yandex.ru*

### **Representation of Imperial past in British popular music culture of the 1970s**

The paper discusses the place and role of historical subjects in British popular music culture of the 1970s on the example of London based rock band *the Clash*. Focusing on acute contemporary themes of racism, oppression of immigrants in England, and the British colonies struggle for independence, however, musicians often turned to historical subjects. Drawing primarily scenes of national history of the former colonies, and, more broadly, the different subjects of national wars, musicians presented a critical view on the British imperial past. The paper examines how and which historical subjects were “engaged” in British punk music culture of the 1970s, and how the very statement about the past was constructed.

**Keywords:** history, representation of the past, popular music, music culture, punk rock, United Kingdom, the Clash.

*Alexandra Kolesnik, Postgraduate student, School of History, Research Assistant, Poletaev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, National Research University Higher School of Economics, Moscow; alexsa-kolesnik@yandex.ru*