

1995 год не кончался. Бритпоп и британская политика: тридцать лет спустя

ОУЭН
ХЭЗЕРЛИ

ТОСКА ПО ЭПОХЕ СТАБИЛЬНОСТИ

В китайском научно-фантастическом бестселлере «Задача трех тел»¹ судьба Земли оказывается тесно связана с необычной космологией далекой планеты Трисолярис. У нее не одно, а сразу три солнца, под влиянием которых разумная жизнь на этой планете претерпевает бесконечное – и непредсказуемое – чередование «эры Порядка» и «эры Хаоса». Капитализм работает по очень похожему принципу, а в Британии широко распространено убеждение, что примерно с 2008 года мы наблюдаем эру хаоса, которая пришла на смену эпохе стабильности, длившейся предыдущие пятнадцать лет. Прежде, чем начать рассматривать сложный вопрос ностальгии, необходимо признать справедливость этих суждений.

Ни одна страна глобального Севера не сталкивалась со столь затяжным кризисом, как тот, в котором с 2008 года находится Великобритания. Ее политическая система породила череду (в основном некомпетентных или коррумпированных) премьер-министров, казалось бы, более характерную, напри-



Оуэн Хэзерли (р. 1981) – британский архитектурный критик, эссеист, журналист, блогер. Автор полутора десятка книг и многочисленных публикаций в прессе.

1 Официальное название трилогии Лю Цысиня – «Воспоминания о прошлом Земли», но в обиходе весь цикл часто именуют по первому роману – «Задача трех тел». – *Примеч. перев.*

**ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ:
ПОП-МУЗЫКА
И ПОЛИТИКА
1990-Х СЕГОДНЯ**

мер, для Италии 1970-х; чтимая веками двухпартийная система рухнула после кратковременного возрождения, пришедшего на конец 2010-х (когда Лейбористская партия сместилась на крайний левый фланг политического спектра, а консерваторы столь же решительно заняли крайний правый – две позиции, по сути, наиболее популярные в стране и сегодня). Однако очевиднее всего разница в экономике. Британия страдает от низкой производительности труда, крайней дороговизны товаров и услуг первой необходимости – продуктов питания, отопления, водоснабжения и жилья. Здесь самое разительное региональное неравенство в Европе: Лондон относится к богатейшим городам мира, в то время как север страны, Мидлендс или Уэльс, в реальности беднее, чем Словакия. Но британские правительства не могут ничего с этим поделать, не прибегая к радикальным, революционным мерам, поскольку большинство компаний, коммунальных служб, железных дорог, водоканалов, электростанций, магазинов в Великобритании принадлежат международным инвесторам. Оттого все это тянется и тянется; проблемы (уже на тот момент существовавшие) усугубило принятое на референдуме 2016 года решение о выходе из Евросоюза.

Возможно, 1995 год был тем самым моментом, когда стало ясно, что 1990-е (как позднее и 2000-е) будут для Британии эпохой стабильности. Рецессия начала 1990-х завершилась. Рост легкой промышленности в Мидлендсе и пригородных районах на юге страны, наука и технологические разработки на базе университетов, финансы и девелопмент, сосредоточенные вокруг Лондона и восточного побережья Шотландии, и, что довольно необычно, креативные индустрии в таких городах, как Манчестер, – все это вроде как заполняло брешь, оставшуюся после уничтожения тяжелой промышленности в 1980-е. Консервативное правительство формально находилось у власти, но фактически ее уже не имело после того, как Британия в 1992 году вышла из Европейского механизма обменных курсов; в результате дополнительных выборов тори утратили парламентское большинство, и не было сомнений, что премьер-министр от Консервативной партии Джон Мейджор проигрывает следующие выборы привлекательным для телевидения и взявшим курс вправо «Новым лейбористам» во главе с Тони Блэром и Гордоном Брауном, которые обещали сохранить экономику в ее текущем виде, отказавшись при этом от демонстративной жестокости и предрассудков британского консерватизма. В этот момент в популярной культуре случилось нечто под названием «бритпоп».

Ретро и ностальгия были заложены в жанр изначально – ривайвл в квадрате. Из названий артистов, оказавших влияние

на бритпоп-коллективы, в пору было составлять уравнения. «Blur» равно «ХТС» плюс «The Kinks» плюс «Duran Duran»; «Pulp» равно Скотт Уокер плюс «Roxy Music» плюс «Soft Cell»; «Oasis» равно «The Beatles» минус гитар и Штокхаузен², плюс «Slade» и «Ride»; «Elastica» равно «The Stranglers» минус мизогиния плюс «Wire»; «Sleeper» равно «Pixies» плюс «The Pretenders» минус талант и так далее. В результате сцена получилась крайне локальной, ограниченной пределами острова Великобритания (Северную Ирландию с группами типа «Ash» и «The Divine Comedy» можно считать сателлитом). Это было необычно. С начала 1960-х Британия оказывала непропорционально большое влияние на поп-культуру в силу исключительного преимущества своей лингвистической близости и географической удаленности от США – отсюда имеем «The Beatles», психоделию, панк, новых романтиков, эйсид-хаус. В отличие от некоторых менее нишевых британских групп того времени (наиболее очевидно – «Radiohead»³), бритпоп-артисты не стали широко известны за пределами страны, разве что среди англофильской аудитории в университетах. Бритпоп также тесно ассоциировался с политикой, особенно с «Новыми лейбористами» – Ноэл Галлахер из «Oasis» даже посетил Даунинг-стрит, 10 после того, как Тони Блэр стал премьер-министром. На нет бритпоп сошел примерно в 1998 году с волной раздутых и помпезных вторых и третьих альбомов. Как кто-то может ностальгировать по этому жанру, было бы необъяснимо, не совпади он с упомянутой эпохой стабильности.

Эпоха эта была также и более расистской. Бритпоп ознаменовал появление культуры, которая вновь перестала стесняться самовосхваления, акцентируя величие британской идентичности. Апогеем этого стало соперничество «Blur» и «Oasis», олицетворявших два противоборствующих образа английскости: южный (средний класс, рафинированный, ироничный) и северный (рабочий класс, искренний, пробивной). Тогда, как и сейчас, это было крайне редуционистским взглядом на британский опыт⁴. Сам бритпоп совпал по времени и затмил – и до

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ

- 2 Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) – немецкий композитор и теоретик, крупнейший представитель послевоенного музыкального авангарда. – *Примеч. перев.*
- 3 Обилие упомянутых в статье групп и исполнителей поставило вопрос о сносках. Чтобы избежать разрастания справочного аппарата и сомнений по поводу неочевидных критериев отбора, переводчик и редакция дают пояснения к названиям групп и именам исполнителей начиная с 2020-х, исходя из того по более ранним артистам есть доступная информация в Интернете. – *Примеч. перев.*
- 4 Лучшая на сегодняшний день книга, берущая бритпоп в качестве отправной точки (JONES R.E. *Clampdown: Pop Cultural Wars on Class and Gender*. Winchester: Zero Books, 2013), показывает, что периферия этого движения была куда менее маскулинной и белой, чем принято считать, и гораздо теснее переплеталась с феминистской сценой «Riot Grrrl», появившейся несколькими годами ранее. Однако, если констатировать, что, например, бритпоп-группа второго эшелона «Echobelly» включала чернокожую басистку-лесбиянку и британско-индийского автора-исполнителя, это лишь политически обострит их референсы к «The Smiths», но не сделает их музыку менее консервативной и вторичной.



сих пор затмевает – период инноваций и экспериментов в том, что с долей анахронизма можно было бы назвать черной британской музыкой, не будь некоторые из ключевых ее артистов белыми. Середина 1990-х была «золотым веком» авангардной уличной музыки рабочего класса – музыки, которую делали молодые (как правило) парни из мультикультурных городов Великобритании. Во-первых, это наиболее захватывающая сцена, обычно называемая джангл, берущая начало в Лондоне, его пригородах и новых городах вокруг него. Она по-прежнему остается одной из самых ошеломляюще футуристичных музыкальных форм, когда-либо созданных, представляя собой сверхдинамичную смесь безжалостно нарезанных хип-хоповых брейкбитов, техно-риффов, басовых партий в стиле регги и «космической» атмосферы, почерпнутой из джаз-фанка и эмбиента. Во-вторых, это более коммерчески приемлемая музыка – вопреки воле ее авторов названная трип-хопом и сфокусированная вокруг депрессивных, сновидческих песен и монологов взаимосвязанных бристольских музыкантов и коллективов: Tricky, «Massive Attack» и «Portishead». Эти сцены также были локализованы на юге страны: джангл в основном шел с юго-востока, трип-хоп – с юго-запада. Оба жанра достигли своего пика примерно в 1995 году: альбом Tricky «Maxinquaye» стал призрачно-прекрасным апофеозом так называемого бристольского саунда, а такие треки, как «The Angels Fell» Dillinja или «Wrinkles in Time» «4 Него», стали эпической, апокалиптической, идиллически-антиутопической кульминацией джангла.

С начала 1960-х Британия оказывала непропорционально большое влияние на поп-культуру в силу исключительного преимущества своей лингвистической близости и географической удаленности от США.

В отличие от бритпопа, эта музыка до сих пор способна удивлять и будоражить – в инди-музыке 1990-х, по крайней мере после альбома «Loveless» группы «My Bloody Valentine», не было ничего, что могло бы подарить трепетный восторг, осознание безграничного потенциала человеческого творчества, возможность прикоснуться к чему-то возвышенному и недостижимому, как это делают лучшие джангл-синглы. Неудивительно, что некоторые критики того времени настаивали, что *вот это* и есть настоящий британский поп середины 1990-х – музыка, которая останется в истории; но все сложилось иначе. Когда в 2025 году «Oasis» объявили о своем воссоединении, а «Pulp» анонсиро-

вали новый альбом, это вызвало сенсацию в СМИ, а продажи и ажиотаж на острове зашкаливали; стоит признать, что ничего подобного не происходит, когда у «Massive Attack» выходит новый альбом или Goldie выпускает новый 12-дюймовый сингл⁵. Как ни печально, но факт остается фактом. Джангл и лучший трип-хоп были порождением версии реальности, которая так и не воплотилась; бритпоп же помог сформировать тот мир, в котором мы сейчас живем⁶.

Мои собственные отношения с этим жанром не так уж просты. Летом 1995 года, в самый разгар битвы между «Blur» и «Oasis» за первое место в чартах, мне исполнилось четырнадцать лет. Будучи белым, прилежным, не склонным к дракам и спорту юношей, воспитанным на расплывчатой границе между верхушкой рабочего и нижней частью среднего класса (о, эти тонкие градации английской классовой системы), я нашел в бритпопе *свою* музыку – иначе и быть не могло. Джангл был музыкой ребят, которые били меня в школе; американский рок казался каким-то незрелым увлечением для туповатых белых отпрысков среднего класса. Но бритпоп делался такими, как я, для таких, как я. До того момента я даже не думал, что существуют люди, похожие на меня; позже выяснилось, что я был вполне обычным типом – идеальным типичным фанатом «Pulp» или «Manic Street Preachers» среди тысяч других.

Учитывая, что это была моя музыка и теперь ее возрождают к тридцатилетнему юбилею турами и альбомами, я, казалось бы, должен наслаждаться, упиваясь ностальгией. Возможно, чуть-чуть я и наслаждаюсь – но всегда остается неприятный осадок, облегчение от того, что я больше не живу в мире 1995 года. Отчасти это личное. 1995-й, может, и был эпохой стабильности для большинства, особенно на юге Англии, откуда я родом – но не для меня и моей семьи. Я помню это как время повседневного насилия, бедности и жилищной неустроенности: моя мать осталась без работы и воспитывала нас в одиночку, полагаясь на рудиментарную, урезанную систему соцобеспечения, что вылилось в тяжелую (впоследствии потребовавшую лекарств) депрессию. Я не хочу возвращения ничего из этого и не в силах отделить эти воспоминания от радостно аполитичной культуры тех лет. А отвлекшись на миг от солипсизма, надо сказать: корни неразрешимого хаоса британской экономики 2025 года лежат в способе, которым финансировалась эпоха стабильности 1990-х: за счет спекуляций с недвижимостью, продажи об-

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ

5 Виниловая пластинка, по размеру идентичная LP (30 см), но предназначенная для промо и клубных диджеев: содержит ремиксы одной композиции, часто записанные на скорости 45 оборота в минуту для лучшего качества звучания. – *Примеч. перев.*

6 Чтобы понять, какую зияющую дыру оставила эта несбывшаяся реальность в сердцах тех, кто ее видел и чувствовал, поищите в социальных сетях аккаунты «UK Rave Comments».



ществленных активов иностранным пенсионным фондам, создания денег из денег. Что посеешь, то и пожнешь. Так, может быть, эта музыка поможет нам понять, как мы оказались в нынешнем положении?

Итак: в 2025 году вышли пять альбомов британских поп-групп середины 1990-х. Часть из них – неожиданные реюнионы, часть – очередные релизы артистов, которые не прекращали своей деятельности; часть – прощальные послания, а часть – нечто среднее. Это «Antidepressants» от «Suede», «Critical Thinking» от «Manic Street Preachers», «More» от «Pulp», «Instant Holograms on Metal Film» от «Stereolab» и «International» от «Saint Etienne». Все они записаны группами, которые я любил – либо в 1995-м, либо на протяжении многих лет. Я любил их так сильно, что услышать впервые за многие месяцы или, в некоторых случаях, годы голос Бретта Андерсона, Джарвиса Кокера, Сары Крэкнелл, Джеймса Дина Брэдфилда или Летиции Садье для меня сродни встрече с дорогим старым другом. А если слушать долго, начинаешь вспоминать, почему вы перестали поддерживать связь.

Корни неразрешимого хаоса британской экономики 2025 года лежат в способе, которым финансировалась эпоха стабильности 1990-х: за счет спекуляций с недвижимостью, продажи общественных активов иностранным пенсионным фондам, создания денег из денег.

«ТОТ, КЕМ Я БЫЛ В ДЕСЯТИЛЕТИЕ, КОГДА Я ЧУВСТВОВАЛ СЕБЯ СВОБОДНЫМ»⁷

Начнем с двух коллективов, которые, можно сказать, помогли сформировать бритпоп, хотя сами никогда не были его полноценной частью, и с двух альбомов, чей релиз не вызвал у меня или у кого-либо еще ни шока, ни предвкушения; если возвращение «Pulp» и «Oasis» вызвало ажиотаж и множество «размышлений на тему», то возвращение «Suede» и «Manic Street Preachers» восприняли как нечто само собой разумеющееся. В середине 1990-х «Suede» и «Manic Street Preachers» были фаворитами думающих четырнадцатилетних парней и девочек наряду, пожалуй, с «Pulp» с «Elastica», хотя последние не вызывали у фанатов схожей одержимости. Обе группы были

⁷ «The man I used to be in a decade I felt free» – слова из песни «Hiding in Plain Sight» с альбома «Critical Thinking» группы «Manic Street Preachers». – *Примеч. перев.*

также несколько взрослее. «Suede» часто называют группой, которая непреднамеренно изобрела бритпоп на своем первом одноименном альбоме (1993) – и практически сразу от него отказалась на втором релизе, высокопарном «Dog Man Star» (1994). Глэм-панк «Manic Street Preachers» – нарочито коммерческий на их первом альбоме «Generation Terrorists» (1992), масштабный и стадионный на втором, «Gold Against the Soul» (1993), а затем неожиданно обретший пугающую жесткость и плотность на их шедевральном третьем альбоме «The Holy Bible» (1994) – стоял особняком от бритпопа; тем не менее они записали пару альбомов, воплотивших в себе его позднюю духоподъемную помпезность: «Everything Must Go» (1996) и «This is My Truth Tell Me Yours» (1998).

В 1995 году обе группы, казалось, прекратили существование после ухода ключевых участников. Перед релизом «Dog Man Star» виртуозный гитарист «Suede» Бернард Батлер покинул группу в порыве лютого негодования. После «The Holy Bible», в феврале 1995 года, номинальный гитарист, а на деле главный автор текстов, оформитель обложек и идеолог «Маников» Ричи Эдвардс исчез, предположительно покончив с собой. Релизы того года у обеих групп прошли почти незамеченными. «Suede» представили новый, легкий и безвкусный глэм-поп в песне «Together» (на обратной стороне великолепного сингла «New Generation» с альбома «Dog Man Star»), написанной в соавторстве с их новым гитаристом – подростком Ричардом Оуксом; это предвосхитило стиль их третьего альбома «Coming Up» (1996). «Manic Street Preachers» с Эдвардсом записали сокрушительный трек «Judge Yr'self» для экранизации комикса «Судья Дредд» – настолько оглушительный, безумный и неистовый, что его не приняли в саундтрек; без Эдвардса они записали кавер на «Raindrops Keep Falling On My Head» для благотворительного альбома «Help!» в поддержку жертв осады Сараево во время войны, уничтожившей Югославию. Выбор песни, возможно, послужил минизаявлением: отныне «Маники» больше не собирались записывать полных насилия и боли песен о проституции, Холокосте, смертной казни и анорексии. Вслед за этим они выпустили меланхоличную помп-рок пластинку «Everything Must Go» (1996). Таким образом, обе группы остались в стороне от расцвета бритпопа, но добились успеха в 1996-м, когда он достиг своего коммерческого, пусть и не творческого, зенита.

Обе группы уже в начале 1990-х были ностальгическими проектами, хотя и особого рода. «Suede» представляли себя новыми «The Smiths»: у них был собственный фронтмен непонятной ориентации (хотя по факту сугубо гетеро, или, как он сам выражался, «бисексуал, никогда не имевший гомосексу-

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ



ального опыта»), Бретт Андерсон, в качестве более сексуально раскрепощенного Моррисси⁸, который на сцене не размахивал руками, а вилял бедрами; а Бернард Батлер выступал в роли чем-то недовольного, но изобретательного и органично дополняющего коллектив гитарного эксперта – играя своего рода Джонни Марра⁹. Ничего из того, что происходило в музыке после 1975 года, не отразилось в их звучании, за исключением, пожалуй, некой жутковатой, опиятной атмосферы – порождения наркокультуры 1990-х, – также переданной через болезненно-искаженный шум гитар Батлера. Они пели о местах, которых не коснулся подъем тэтчеровской эпохи: не о Лондоне, полном роскошных апартаментов, новых пригородных жилых массивов, офисных башен и туристов, а о мире безрадостных соитий в стенах ветшающих многоэтажек, на отсыревших матрасах в убогих съемных комнатах. Многие забывают, насколько гомофобными были 1990-е и как сурово преследовалось отступление от сексуальных и гендерных стереотипов в школах (пресловутая 28-я статья¹⁰) и на улицах. Из-за этого провокационная манерность «Suede» воспринималась как нечто очень раскрепощающее, пусть даже они частично заимствовали старые приемы Боуи и Болана. После примирения с бритпопом на альбоме «Coming Up» (1996) «Suede» постепенно угасти и тихо распались, но воссоединились в 2013 году, выпустив «Bloodsports», который местами (взять, например, истеричную «Hit Me») не уступал их лучшим работам – альбом, попеременно нелепый и волнующий – хотя, возможно, лишенный сноповодной, дурманной сексуальности их первых двух записей.

«Antidepressants» (2025) – пятый релиз «Suede» версии 2.0. К моменту выхода четвертого альбома, «Autofiction» (2022), они перешли от своей первоначальной схемы временного сдвига «1972-й в 1992-й» к схеме «1980-й в 2020»-й. Оукс перестал сочинять более тусклые и безвкусные версии риффов Бернарда Батлера, а вместо этого начал подражать грандиозным, сверкающим, металлическим риффам постпанка – ранним «Public Image Ltd», «Magazine», «Killing Joke». Новый релиз продолжает эту линию практически один в один; у обеих пластинок похожие черно-белые обложки с фотографиями и трек-листом на лицевой стороне, явно призванные обозначить их как дилогию. Постпанковый саунд – это не просто ностальгия группы по реальной музыке их молодости; он выступает, особенно

8 Вокалист «The Smiths». – *Примеч. перев.*

9 Гитарист «The Smiths». – *Примеч. перев.*

10 Статья 28 закона о местном самоуправлении Великобритании (1988) – это введенная консервативным правительством Маргарет Тэтчер норма, запрещавшая местным властям «пропаганду гомосексуализма», что привело к цензуре, страху и дискриминации ЛГБТК+ людей в школах и местных сообществах. Действовала вплоть до отмены закона в 2000 году в Шотландии и в 2003-м в Англии и Уэльсе. – *Примеч. перев.*

на альбоме «Antidepressants», как своего рода синекода для темных времен: вместо Британии раннего тэтчеризма, погружавшейся в массовую безработицу и политическую поляризацию, здесь представлен современный недуг в виде Брекзита, политической поляризации и роста стоимости жизни. Дизайн конверта включает отсылку к историческому логотипу анархо-панк-группы «Crass» с надписью «Сломанная музыка для сломанных людей»¹¹.

В итоге задумка не совсем удалась, главным образом потому, что музыка недостаточно «сломана»; это масштабный, гимноподобный рок с мощными риффами и предсказуемыми за километр припевами – круто, если вам такое по вкусу. Моментами нравится и мне. Группа звучит так, словно наслаждается процессом: громоздкие ударные, гудящие басовые партии, задорные глэм-роковые риффы; этот запал может быть заразительным, пока не вспомнишь, насколько больше восторга вызывают вещи, с которых содрано это звучание – например, «Public Image»¹², или «Babylon's Burning»¹³, или «The Light Pours Out Of Me»¹⁴ (или, собственно, более жесткие вещи ранних «Suede» вроде «Animal Nitrate» или «Killing of a Flashboy»)¹⁵. Тексты песен посвящены не столько тому, что происходит со всеми остальными, сколько тому, что происходит с самим Бреттом Андерсоном: отцовство, средний возраст, боязнь комфорта и домашнего быта. Это вполне похвально и лучше, чем если бы он пытался вернуться в свои двадцать лет, но забавно, как редко все эти стареющие творцы приходят к «позднему стилю», о котором писал Саид. В принципе, ничего плохого в том, что мужчины за пятьдесят или шестьдесят играют музыку своей молодости, но, за исключением Скотта Уокера, поразительно, как мало кто из них пытался по-настоящему повзрослеть и прийти к подлинно зрелой, сложной и изысканной музыке. На альбоме «Antidepressants» тексты песен поднимают вопрос возраста и взросления, а музыка этому сопротивляется – и не посредством парадокса, резкого отрицания или экспериментов, а просто за счет игнорирования.

«Manic Street Preachers» производили впечатление людей среднего возраста еще с 1996 года. Как мало какой другой коллектив – лишь «Pulp» могут составить им конкуренцию – в юно-

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ

11 «Broken Music for Broken People» – название седьмого трека с альбома «Antidepressants». – *Примеч. перев.*

12 Песня постпанк-группы «Public Image Ltd» (1978). – *Примеч. перев.*

13 Песня панк-группы «The Ruts» (1979). – *Примеч. перев.*

14 Песня постпанк-группы «Magazine» (1978). – *Примеч. перев.*

15 Если попытаться объяснить, почему музыка моей юности, за редким исключением, не вызывает во мне сильной ностальгии, то вот ключевой момент: к шестнадцати годам я в основном слушал музыку, которую эти группы копировали, и находил ее куда более впечатляющей, чем современное мне творчество, – пусть даже, в отличие от «Suede», на концерт «Public Image Ltd» в своем городе сходить тогда было нельзя. Массовое воссоединение рок-групп началось позднее, уже в XXI веке.



шествие они были для меня тотемными фигурами. В отличие от «Suede», здесь восторг вызывала не музыка как таковая. За редкими исключениями (дурашливый нигилистический вихрь «Motown Junk», неожиданный пафос «Motorcycle Emptiness», большая часть яростного «The Holy Bible»), никто никогда не слушал «Маников» ради музыки. Они были чистым порождением культуры, где музыкальная пресса стояла во главе угла, а поп-музыка служила, как выразился Марк Синкер, «порталом», ведущим от дешевых рок-гимнов к Джексону Поллоку, Ле Корбюзье, Примо Леви, Сильвии Плат, Ги Дебору, Р.С. Томасу¹⁶, Октаву Мирбо¹⁷, – вот лишь некоторые из тех, кого «Manic Street Preachers» цитировали на конвертах своих пластинок в 1990-е. Они были воплощением культуры самоучек в – сугубо валлийском в данном случае – поп-арте и были невероятно близки мне, росшему в бедной семье социалистов-самоучек. «Маники» разделяли политические взгляды моей семьи – они тоже были марксистами, хотя и своеобразными – но, в отличие от моей матери, чьим методом повышения сознательности ее товарищей-рабочих была продажа газет под дождем у входа в супермаркет, они делали социализм гламурным, волнующим, сверхначитанным, сексуальным. Хотя они были примерно на двенадцать лет старше меня, казалось, они ненавидели 1990-е ничуть не меньше.

«Маники» были марксистами, хотя и своеобразными – они делали социализм гламурным, волнующим, сверхначитанным, сексуальным.

Что я нахожу забавным в «Manic Street Preachers», по крайней мере начиная с конца 1990-х, так это диссонанс между тем, как они неустанно работали на износ на протяжении всей своей долгой карьеры, и их ранними заявлениями о том, что они громко ворвутся и так же громко самоуничтожатся, выпустив один грандиозный марксистский глэм-рок эпос. От этой идеи быстро отказались, и вместо этого группа сначала совершила акт самосожжения в изумительном альбоме «The Holy Bible», а затем возродилась в качестве своего рода рабочей лошади рока, выпуская по альбому каждые три года или около того, как правило, чередуя меланхоличный мейнстрим и вызывающий, едкий глэм. Некоторые из этих релизов ужасны, другие весьма хороши, особенно череда мощных, бурных, целостных пласти-

16 Валлийский поэт, священник, общественный деятель. Писал на английском и валлийском языках. – *Примеч. перев.*

17 Французский прозаик, критик, публицист времен *belle époque*. Прославился своими анархистскими взглядами и трансгрессивными сочинениями, возмущавшими публику. – *Примеч. перев.*

нок, выходивших на рубеже «нулевых» и 2010-х: «Journal for Plague Lovers» (2009), «Rewind the Film» (2013) и, наконец, на редкость открытый для интерпретации европейский травелог и нечаянный протест против еще не состоявшегося тогда Брекзита – «Futurology» (2014). Новый «Critical Thinking» (2025) не лучший их альбом, но и далеко не худший; это просто еще одна пластинка «Маников», очередная рабочая смена на рок-производстве. Как иронично, что, некогда решительно отрекшись от своих корней в шахтерских поселках валлийских долин, они, в конечном счете, превратили создание поп-музыки в повседневную работу. На двух вариантах обложки «Critical Thinking», в зависимости от формата, используются выразительные черно-белые фотографии Дэвида Херна, сделанные в долинах Южного Уэльса.

«Critical Thinking» начинается блестяще: заглавный трек представляет собой перечень штампов «позитивного мышления», которые произносит не основной вокалист, более конвенционально музыкальный Джеймс Дин Брэдфилд, а басист и автор текстов Никки Уайр – с саркастической монотонностью. Они звучат так, будто взяты из потока ненависти в соцсетях: «Живи свою лучшую жизнь!» – выкрикивает он поверх ритмичного пост-панкового грохота. «Говори правду властям!» «Пережитый опыт!» Ближе к концу песни он добирается до самой чудовищной интернет-фразы: «Синдром самозванца!» – и орет: «На ***!» («Маники» не считали, что их статус представителей рабочего класса, которые читают книги, делает их «самозванцами» – это буржуазный враг лишь строил из себя интеллектуала, а не они). Уайр снова берет микрофон на «Onemanmilitia», где бичует собственную скуку, предсказуемость, свою мужскую сущность и валлийскую идентичность.

Меж сложносочиненных грозных заявлений о намерениях мы находим не что иное, как еще больше «Маников», редко столь неловких, какими они порой могут быть (обязательное исключение: «Dear Stephen», сентиментальное открытое письмо, обращенное к Моррисси – ныне откровенному фашисту и приверженцу возрождающегося британского национализма – и призывающее его отказаться от «ненависти»). Это теплый, искренний, зрелый рок – причудливый сплав «The Smiths» и «Queen», аккуратно сочиненный (в основном Уайром), прекрасно спетый и сыгранный, особенно гитаристом-вокалистом Джеймсом Дином Брэдфилдом. Тексты многих песен посвящены воспоминаниям о самой группе и о людях, которыми они когда-то были, о том, как они чувствовали, что у них есть миссия. 1990-е превратились для Уайра из перечня ужасов, запечатленных в «The Holy Bible» – войны в Югославии и постсоциалистического возрождения этнонационализма, поражения

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ



рабочего класса в Британии, повальных проблем с ментальным здоровьем у молодежи, – в то, о чем он поет в одновременно трогательной и раздражающей песне «Hiding in Plain Sight»: «десятилетие, когда я чувствовал себя свободным». И остается вопрос: это все? Есть ли *что-то еще*?

«ЗАЧЕМ Я РАССКАЗЫВАЮ ВАМ ЭТУ ИСТОРИЮ? НЕ ПОМНЮ»¹⁸

Если оставить в стороне воссоединение «Oasis» – тему, о которой я предпочел бы не думать и уж точно не стану писать ни здесь, ни где-либо еще, – то главным событием к тридцатилетию бутафорской революции бритпопа стал первый со времен 2001 года альбом «Pulp», названный «More». Хотя «Pulp» – старейший из обсуждаемых здесь коллективов (их первый альбом «It» вышел в 1983 году, а первый альбом с составом, отдаленно напоминающим нынешний, «Freaks», – в 1987-м), им потребовались годы неудач, чтобы нащупать тот уникальный звук и манеру высказывания, которые принесли им огромный успех в Великобритании в 1995 году.

«Pulp» обладают любопытным статусом группы, которую любили даже те, кто ненавидел все остальное, связанное с бритпопом и серединой 1990-х, – они своего рода спасительная благодать, исключение, подтверждающее правило. Несмотря на коммерческий провал их последнего перед длительным молчанием альбома, со временем их репутация только укрепилась, и в 2010-е они снова отправились в турне (я тогда воспользовался моментом и решил под шумок издать о них небольшую книгу – «Uncommon», опубликованную в 2011 году¹⁹). На момент, когда они начали работу над альбомом «More», по их собственным словам, почти случайно, группа уже более десяти лет как воссоединилась. На фоне всей исторической мешанины влияний и всех уравнений «плюс то и плюс это», из которых, собственно, и состоял бритпоп, перетасовки «Pulp» были самыми причудливыми.

Типичная классическая песня «Pulp» – начиная с их прорывного трека «My Legendary Girlfriend» (1991) – представляла собой длинную, открытую композицию из пульсирующих диско-басовых партий Стива Маки, ритмичных, как метроном, ударных Ника Бэнкса, мелодраматического альта Рассела Сень-

18 «Why am I telling you this story? I don't remember» – слова из песни «Grown Ups» с альбома «More» (2025) группы «Pulp». – *Примеч. перев.*

19 В «НЗ» публиковался перевод главы из этой книги: Хэзерли О. *Uncommon* // Неприкосновенный запас. 2012. № 1(81) (www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/81_nz_1_2012/article/18548/). – *Примеч. перев.*

ора, гитарного дреуна Марка Уэббера и старомодных синтезаторов Кандиды Дойл; а поверх всего этого – полупроцветные, полупроизнесенные монологи Джарвиса Кокера. В их вычурном звучании есть нечто от «Roxу Music», в синтезаторах и акцентах – от «Soft Cell», а в насыщенной тактильной детальности текстов – от Скотта Уокера времен альбома «Scott 3» (1969). Но на самом деле «Pulp» были отдельным жанром сами по себе. Тот факт, что группа была почти на десять лет старше большинства своих современников, несомненно, сыграл им на руку: тексты Кокера отвергали клише, создавая взамен целый обжитой мир, в котором 1970-е так и не кончились, – мир синтетических тканей, модернистских жилых массивов, комиссионных магазинов, тоски и похоти: пространство, где «влюбленные парочки» бесконечно совокуплялись на «дешевом диване»²⁰.

В противовес редуционистским карикатурам «Blur» и «Oasis» (юг против севера, буржуазия против пролетариата) «Pulp» были родом с севера, из Шеффилда, но имели образование в сфере культуры и искусства; были богемой, но из рабочего класса; экспериментировали с музыкой, но любили хороший, размашистый припев. Их лучший альбом «His'N'Hers» – концептуальный релиз об ужасах и радостях пригородной сексуальной жизни, который сплошь состоит из историй о несчастной любви и щемящих воспоминаний, выписанных проникновенно, с юмором и большим вниманием к деталям на фоне целой батареи аналоговых синтезаторов. Он увидел свет в 1994 году и сегодня кажется гораздо сильнее последующего, более традиционного «Different Class», хотя последний включает в себя по сей день несравненную «Common People» – исключительный, язвительный, нагнетающий, оглушительный монолог о классовый борьбе, который принес им неожиданный успех. Подобно поп-энтристам начала 1980-х («ABC», «Frankie Goes to Hollywood»), «Pulp», казалось, стремились *использовать* свою славу, насколько это было возможно, подрывать систему изнутри, из самого эпицентра культурной индустрии. Не прошло и года, как Джарвис Кокер выскочил на сцену во время пафосного выступления Майкла Джексона на ежегодной музыкальной премии «Brit Awards»²¹ и стал одним из самых известных людей в Британии.

Если вы были впечатлительным подростком, помешанным, скажем, на совершенно чернушном творчестве «Manic Street

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ

20 «Courting couples naked on Northern Upholstery» – строка из песни «Wickerman» с альбома «Pulp» «We Love Life». «Northern Upholstery» – некогда популярная на севере Англии мебельная фирма. – *Примеч. перев.*

21 В 1996 году во время выступления Майкла Джексона с песней «Earth Song» в сопровождении детского хора и равнина на сцену выскочил Кокер, совершил несколько движений телом, после чего был уведён охранниками. Инцидент широко обсуждался в британской музыкальной и желтой прессе. Кокер уверял, что таким образом он выразил протест против обожествления поп-звезд и лицемерия, не уточнив, что именно он имел в виду под последним. – *Примеч. перев.*



Preachers», то «Pulp» открывали вам дверь в другой мир. Все вокруг возбуждало в них живой интерес: секс, одежда, Шеффилд, Лондон – им удавалось показать все это необычным и новым, отчужденным посредством плотных, детальных описаний в текстах Джарвиса Кокера. Хотя «Pulp», в отличие от «Blur» или «Oasis», не были порождением 1990-х, они предлагали способ существовать в прорехах и прогалинах той эпохи, не изменяя самому себе; их песни нередко звучали как руководство к жизни, источник житейской мудрости. Быть фанатом «Pulp» было просто-напросто веселее; никакого списка литературы, как в случае с «Маниками», зато они пробуждали куда больший интерес к окружающему миру; от них становилось хорошо. По крайней мере до тех пор, пока они не совершили грандиозного коммерческого самоубийства, выпустив в 1998 году камбэк-сингл «This is Hardcore» – безжалостно логичный, мрачный, дерзкий роман с ключом, в котором любительское порно выступает метафорой разрыва между ожиданием и горькой реальностью обретения «славы». Я до сих пор считаю этот трек одним из наиболее экстравагантных экспериментальных поп-синглов наряду с «O Superman» Лори Андерсон, хотя я никогда не понимал, почему кого-то должно заботить, насколько ужасно быть знаменитым. Одноименный альбом, «This is Hardcore», включал отдельные яркие моменты и превосходные синглы, но в целом демонстрировал кризис мужества, увязнув в той же помпезной нише «стадионного бритпопа», что и, например, «Everything Must Go» «Маников» или, того хуже, чудовищный «Urban Hymns» группы «The Verve». Финальный альбом «We Love Life» оказался сильнее и включал в себя один из лучших монологов группы, на треке «Wickerman»; но совсем не удивительно, что они распались, и только самые преданные поклонники (как автор данной статьи) были по-настоящему этим огорчены. Сольные проекты носили любительский и спорадический характер, выходили зачастую заурядными, а иногда блестящими – как, например, литературные мемуары Джарвиса Кокера «Good Pop Bad Pop» (2022), построенные вокруг случайных находок автора, или записанный им совместно с Чилли Гонзалесом концептуальный альбом о лос-анджелесском отеле «Room 29» (2017).

Поначалу «Mog» несказанно меня разочаровал – как вообще какая-либо пластинка могла выдержать такой груз ожиданий? И группа даже будто бы сопровождала его релиз оговоркой – уклончиво, как истинные уроженцы Саут-Йоркшира, они пояснили, почему им вдруг снова есть, что сказать. Текст на конверте сообщает слушателю: «Это лучшее, что мы смогли сделать», – что можно толковать и как похвальбу, и как оправдание. Главный сингл и открывающий трек альбома «Spike

Island» с его ностальгией по рейву и диско-битом, позаимствованным с классического электроклэш-сингла «Miura» дуэта «Metro Area», выглядел просто как трафаретный «Pulp» – не говоря уже о втором треке, «Tina», со скрипками в духе «His’N’Hers» и строчками про секс в комиссионном магазине и лежалое печенье. Другой сингл «Got to Have Love», выдержанный в стиле северного соула, получился лирически пресным и музыкально неуклюжим; композиция «Hymn of the North» казалась набитой клише в духе «здесь раньше были одни заводы», которых группа всегда избегала, создавая свой захватывающий, экзотический Шеффилд из акрила, тюлевых занавесок, бруталистской архитектуры, «мерцающих желтых фонарей» и супружеских измен; последняя песня, «A Sunset», вышла циничной и угрюмой. При всей своей вторичности альбом «Antidepressants» «Suede» звучит так, будто он был записан, потому что группа любит играть вместе и выступать перед публикой. Зачем «Pulp» выпустили «More», было менее очевидно – инерция или скука казались более вероятными причинами, чем тот порыв что-то доказать, который в 1990-е делал музыку «Pulp» настолько головокружительной, столь полной предвкушения и такой злой.

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ

«Pulp» отвергали клише, создавая взамен целый обжитой мир, в котором 1970-е так и не кончились, – мир синтетических тканей, модернистских жилых массивов, комиссионных магазинов, тоски и похоти.

Я прожил с этим альбомом уже полгода и каждый раз, слушая его, находил в нем для себя все больше. Я понял, что упустил из виду тот факт, что тексты песен вернулись по форме к перегруженным деталями монологическим мелоречитативам, которые я так любил в их работах 1990-х («Got to Have Love» была написана больше двадцати лет назад для более туманного альбома «We Love Life», и это заметно). То, что поначалу выглядит небрежным, было размыто сознательно. Я изменил свое мнение о «More» в середине трека «Grown Ups», когда Джарвис Кокер начинает рассказ о сне про освоение космоса (частую тему для классических «Pulp», главный предмет их ностальгии по будущему), но история рассыпается по мере повествования, так как космические путешественники, погруженные в анабиоз на время полета, выходят из него и обнаруживают, что страдают амнезией; дойдя до этого места в рассказе, Кокер спрашивает: «Зачем я рассказываю вам эту историю?» – а затем шепчет: «Не помню». Это признание собственного бесс-



лия, неспособности толком вспомнить что-либо, утраты своих способностей и есть подлинная тема «More». Песни тут не описывают измену, а рисуют ее в воображении; «Tina», например, это фантазия о том, как лирический герой якобы вновь становится пригородным ловеласом и знакомится с девушками в секонд-хендах, однако поет ее мужчина за шестьдесят, который пришел бы в ужас, окажись он в такой ситуации. Реальная любовная история, из 2020-х, рассказывается в треке «Farmers Market» разворачивается буквально на фермерском рынке – самом что ни на есть типичном буржуазном городском пространстве наших дней.

Самое главное – это до боли знакомое звучание «Pulp». Лишь «Spike Island» пытается воскресить окрыляющий размах альбома «Different Class», но намеренно терпит крах со своим недоприпевом и текстом, который звучит так, будто кто-то пытается взбодриться и вернуться в игру, не имея при этом былой уверенности, но подталкивая себя вперед. Баллады несут томную, сновидную тоску их лучших работ 1990-х: нарастающее фоном мурлыканье и урчание аналоговых синтезаторов в «Background Noise» отсылает к альбому «His’N’Hers», но не излишне прямолинейно, так же, как и долгое, эмбиентное затухание исполненной сожаления «Partial Eclipse». Жутковатый фанк в духе Принса и гудящие гитары на самоутверждающих «Slow Jam» и «My Sex» возвращают нас к лучшим моментам «This is Hardcore». На фоне вечно юного задора «Suede» «More» пестрит пробелами и ошибками зрелого возраста, до краев полон замешательства и неуверенности, а все эти электроорганы, синтезаторы и скрипки – лишь смазанное пятно самокритичной ностальгии. Альбом не назвать шедевром, но это поразительно честное творческое высказывание, и временами, особенно в балладах, он способен по-настоящему тронуть душу любого, кто любил эту группу в прошлом, как встреча со старым другом, который все еще узнаваем, но стал другим. Политическая позиция «Pulp» (всегда неоднозначная) здесь более приглушена. Две последние композиции бесконечно далеки от боевых кличей классовой борьбы вроде «Mis-Shapes» или «Common People», но они отмечают тот факт, что большая часть Великобритании, за пределами Лондона и нескольких других анклавов благосостояния, превратилась в один большой заброшенный пустырь, – и делают это куда более прямо, чем любая предыдущая песня «Pulp». В них звучит не запал, а печаль и бессильная злоба, но такова уж реальность Британии 2020-х.

«Если ты помнишь, я забыл как мечтать»²²

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ

«Saint Etienne» и «Stereolab» выпадают из общего ряда: их музыка часто была столь же рекомбинантной, ретроспективной и сложенной из кусочков чужих пластинок, как и у любой бритпоп-группы, но, помимо прочего, их коллекция пластинок просто-напросто была лучше, и они составляли из нее более избрательные уравнения: ранние «Saint Etienne» могли себе представить, что получится, если соединить «New Jack Swing» и «The Kinks»; «Stereolab», в зависимости от периода, могли звучать как гибрид «Neu!» и легкой музыки, французского попа 1960-х или конкретной музыки. Обе группы были гораздо более всеядны и проявляли больший интерес к окружающему их миру (не только музыкальному). Они были гораздо меньше ориентированы на альбомы и синглы, выпуская бесконечный поток миниальбомов, странных коллабораций с авангардистами-экспериментаторами, эстрадными артистами 1960-х и синтипоп-идолами 1980-х, специальных релизов для Японии или фан-клубов. Хотя обе группы более или менее явно придерживались социалистической линии, они производили самые вожаделенные музыкальные товары своего времени. Это была британская поп-музыка середины 1990-х, а не бритпоп, и неслучайно в составе обеих групп было меньше парней. Состав «Stereolab» середины 1990-х, когда они записали свои лучшие работы, был наполовину женским (включая Летицию Садье, Морган Лот и Мэри Хансен наряду с Тимом Гейном, Дунканом Брауном и Энди Рэмзи – хотя постоянными участниками были лишь Гейн и Садье). Сара Крэкнелл из «Saint Etienne», хотя изначально была третьей по счету в череде вокалисток, отобранных Бобом Стэнли и Питом Уиггсом для группы, стала в итоге соавтором большинства песен начиная с альбома «Tiger Bay» (1994).

Обе группы были крайне периферийны по отношению к бритпопу; выступая его дополнением, они мелькали тут и там – то сделают ремикс трека свежего бритпоп-коллектива четвертого эшелона, то сыграют на фестивале. Однако связи имелись. «Saint Etienne» были в некоторой степени повивальными бабками бритпопа – взять хотя бы их многочисленные отсылки к «Свингующему Лондону», частые упоминания топонимов столичной субурбии, их незамутненный оптимизм и ясность, а также характерную для жителей юго-востока страны манеру Крэкнелл тянуть гласные. Лейблу «Caff Corporation» – одному из многих, основанных «Saint Etienne», – довелось издать по одному синглу для «Manic Street Preachers» (7-дюймовый

22 «If You Remember I Forgot How to Dream» – название двух композиций с альбома «Instant Holograms on Metal Film» (2025) группы «Stereolab». – *Примеч. перев.*



«Feminine is Beautiful» в 1991-м)²³ и для «Pulp» (концертную версию «My Legendary Girlfriend» в 1992-м). «Stereolab» держались более отстраненно от своих лондонских современников, и тем не менее их вокалистку и автора текстов Летицию Садье можно услышать на альбоме «Parklife» (1994) – в композиции «To the End», где «Blur» подражают шансону, она поет французский текст. Как бы то ни было, если для прослушивания трех других пластинок 2025 года мне потребовалось приложить некоторое усилие и столкнуться лицом к лицу со своим прошлым «я», то новые альбомы «Stereolab» и «Saint Etienne» я послушал бы в любом случае; они всегда были для меня наслаждением, а не пережитком юности. Вместе с тем они никогда не вызывали во мне такого подросткового восторга, как «Animal Nitrates», «Motown Junk» или «Do You Remember The First Time?». Их музыка – это нечто такое, чем ты наслаждаешься критически и аналитически, как хорошей книгой или умным фильмом, но под нее и танцуешь. Обе эти группы принадлежат к среднему классу, в самом хорошем смысле слова; в лондонских забегаловках они те самые завсегдатаи Хабермановых кофеен, погруженные в проблемы и идеи своей эпохи.

Их отношение к ностальгии было, в терминах Светланы Бойм, не восстановительным, а рефлексивным – взаимодействие с прошлым было хоть и теплым, но отстраненным, без отчаянных попыток найти в нем убежище. Они не принадлежали к чистым модернистам, таким как продюсеры джангла, Tricky, постпанк-артисты или поп-группы 1960-х; но они не были и постмодернистами вроде «Blur», «Elastica» или «Oasis», которые клеили коллажи из прошлого, так как все перестало иметь значение. Причина, вероятно, крылась в самой глубине их одержимости музыкой прошлого, которую они слишком ценили, чтобы лишь поверхностно на нее сослаться: вместо этого они пытались со временем вплетать старые звуки и идеи в нечто постоянно эволюционирующее. Особенно это касалось «Stereolab», которые находились в состоянии своего рода непрерывной революции: начиная с ранних мини-альбомов вроде «Super-Electric» (инди-поп с налетом немецкого транс-рока 1970-х), они шаг за шагом, сингл за синглом, альбом за альбомом мутировали в полиморфную, полиритмичную машину инопланетного грува, которую мы увидели на их бесстрашно экспериментальной серии альбомов «Emperor Tomato Ketchup» (1996), «Dots and Loops» (1997) и «Cobra and Phases Group Play Voltage in the Milky Night» (1999). В тот период невозможно было предугадать, насколько еще дальше они могут пойти, не

23 Еще одна связующая ниточка – трек «Woodcabin» с альбома «Good Humor»; его припев («Never write a love song / Never write a ballad / Never write a trip-out») – прямая цитата одного из ранних манифестов «Manic Street Preachers», написанных Ричи Эдвардсом.

утрачивая при этом узнаваемого облика. В то время как за пределами Британии почти все бритпоп-группы оставались, как правило, уделом англофилов, «Stereolab» добились подлинно международного признания, оказав почти столь же значительное влияние на хип-хоп и R&B в США, как на британские коллективы вроде «Broadcast» или артистов лейбла «Ghost Box». Даже Фаррелл Уильямс и Tyler, the Creator открыто заявляли о своем увлечении этой группой. В 1995 году критики, оглушенные «Oasis», видели в музыке «Stereolab» лишь череду сухих кабинетных экспериментов, однако их творчество в итоге оказалось куда более плодотворным в плане стимулирования чужих новых идей, чем у любого из их британских современников – а это и есть один из истинных критериев того, является ли нечто всего-навсего ретро-упражнением или нет.

В 1995-м «Saint Etienne» максимально дистанцировались от всего английского, будто бы их так тошнило от всеобщего урапатриотизма, что они решили окончательно отделиться. Их единственной новой работой в том году стал мини-альбом, записанный совместно с французским исполнителем электропопа Этьеном Дао и выпущенный под названием «Résurrection»²⁴. Песни на нем были в основном на французском. Радиосингл «Jungle Pulse» звучал как Серж Генсбур, переложенный на хип-хоп. Меланхолическую переработку хита Этьена Дао «Week End à Rome», получившую название «Accident», продюсерский дуэт «Motiv-8» (в том же году сделавший ремикс «Common People») трансформировал в сахарный поп-хаус на треке «He's on the Phone», ставшем одним из главных хитов коллектива. В том же году песня вошла в сборник лучших хитов «Too Young to Die», который демонстрировал, сколько идей все еще можно уместить в трехминутный сингл, и тем самым – волей или неволей – обнажал вопиющую нищету звуковой палитры бритпопа. Зачем довольствоваться перелицовкой «The Kinks», смешанной с сатирой в духе романов Мартина Эмиса²⁵ (на треке «Blur» «Country House») или впавшими в шугейз «Status Quo» (на треке «Oasis» «Roll with It»), когда можно узнать «что получится, если “En Vogue” и “Tallulah Gosh” сделают совместный кавер Нила Янга» («Only Love Can Break Your Heart»), услышать похоронную балладу в стиле «Kraftwerk» («Like a Motorway») или окунуться в утопическую лондонскую грезу трека «Avenue»? На следующем полноформатном релизе, «Good Humor» (1998), «Saint Etienne» демонстративно использовали в названии американское написание, пригласили Дуг-

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ

24 Каламбур, основанный на схожести двух французских слов: *résurrection* (воскрешение) и *érection* (эрекция). – *Примеч. перев.*

25 Британский писатель, высмеивал психологию нового среднего класса, который появился в стране во время и после правления Маргарет Тэтчер. – *Примеч. перев.*



ласа Коупленда составить аннотацию для конверта и отказались в своем звучании от английской эксцентричности. Суперзвездами в США они от этого не стали, но какой-то эффект, видимо, был – Вайнона Райдер недавно призналась, что это ее любимая пластинка.

Все альбомы «Saint Etienne» можно разделить на чисто попсовые и странные, причем последние, если честно, мои любимые: из всех их релизов на необитаемый остров я взял бы с собой «Sound of Water» (2000) – безутешно прекрасную коллекцию электронных баллад. Новый альбом «Saint Etienne» прочно вписывается в традицию их синти-поп пластинок с мощными припевами, вроде «Finisterre» (2002) или «Words and Music» (2012); но, хоть они и веселые (особенно последний – часто уморительный концептуальный альбом об одержимости поп-музыкой), песни «Saint Etienne» настолько выверены и скромны, что им не хватает доли безумия, которая делает лучшую поп-музыку столь значимой. Скорее напротив: когда «Saint Etienne» сбавляют обороты, растягивают звуковое полотно и погружаются в грезы, их музыка становится наиболее пронзительной – особенно на недавних релизах: хонтологически переосмыслившем R&B 1990-х «I've Been Trying to Tell You» (2021) или статичном, затаившем дыхание «The Night» (2024).

«Saint Etienne» объявили, что «International» станет их последним альбомом, и выбрали для столь провокационного жеста просто идеальный момент; в условиях тотального доминирования ретро-эстетики 1990-х ничего круче они предпринять просто не могли. Замысел альбома явно состоял в том, чтобы уйти на оптимистичной ноте и – что особенно важно на фоне растущей изоляции Британии – подсветить глобальный аспект работы: между треками звучат диалоги на разных иностранных языках, включая, насколько я могу судить, японский и шведский. Как и «More», этот альбом никогда не станет моим личным фаворитом, но он изящен, искренен, цепляет и звучит как достойное прощание. В финальном треке «The Last Time» Сара Крэнкнелл обрушивается с критикой на современную, подкрепленную технологиями версию ностальгии: «Мы все [...] добавили друзей из старших классов [в своих социальных сетях] – чтобы посмотреть, что из этого выйдет. Но у нас не оказалось ничего общего. И стало ясно: теперь мы до самой смерти будем листать их отпускные фотки» (к слову, старшие классы она назвала «high school» – это тоже американизм). Не надо оглядываться назад.

В 1995 году «Stereolab» тоже выпустили необычную работу – саундтрек для выставки скульптора Чарльза Лонга «Music for the Amorphous Body Study Center» – и сборник лучших хитов. Последний, «Refried Ectoplasm», включал синглы и экс-

перименты 1992–1994 годов, запечатлевшие «Stereolab» версии 1.0 – процесс оттачивания и шлифовки звучания (музыки, не вокала), вдохновленного дебютным альбомом «Suicide» и первыми двумя пластинками «Neu!». В результате получился монотонный, заполняющий все звуковой поток, который постоянно наращивает интенсивность и в итоге достигает острой кульминации. Впоследствии они запишут музыку и получше, но никогда уже не достигнут столь интенсивного накала, как на треках «Revox» или «John Cage Bubblegum» (к слову, именно здесь они звучат ближе всего к «Pulp» – странноватые, относительно ранние вещи шеффилдской команды, типа «O.U.» или «Acrylic Afternoons», сюда отлично вписались бы, если убрать из них стоны, вскрики и монологи Кокера). Отдельные композиции на «Refried Ectoplasm» входили в число наиболее политически острых у «Stereolab». Как и «Manic Street Preachers», их группу (или «Groop», как они сами себя называют) зачастую описывают как марксистскую, однако сами они всегда откешивались от такой характеристики; когда ее спрашивали совсем уж настойчиво, Летиция Садье признавалась, что ей близки труды греко-французского левого коммуниста Корнелиуса Касториадиса. Но это, несомненно, скорее способ избежать ярлыка «протестного проекта», нежели подлинное неприятие оригинального марксизма. Трек «Ping Pong» (1994) – идеальное, безжалостное описание экономических циклов капитализма и военно-промышленных комплексов, исполненное с полным бесстрашием под бойкий, отрывистый французский поп. На «Refried Ectoplasm» есть песни, пронизанные подлинным гневом, как, например, «French Disko», которая где-то в параллельной реальности наверняка стала хитом. Она восстает против типичной для поколения X апатии и депрессии, утверждая, что «все еще есть вещи, за которые стоит бороться». В одном из куплетов поется: «Говорят, человеческое существование бессмысленно. / Акты бунтарской солидарности / могут придать этому миру смысл». Припев целиком состоит из выкрика «La résistance!».

Для меня всегда оставалось некоторой загадкой, зачем нужна политическая подоплека в творчестве «Stereolab», какая цель у этих отрывистых, сжатых, напоминающих хайку текстов про капитализм, угнетение, войну и гендер, которые постоянно всплывают в их записях. В отличие от «Manic Street Preachers», у них не просматривается явного желания донести публике идеи в виде лозунгов, контрабандой протащить тайные, маргинальные, бунтарские смыслы в коммерческие поп-чарты, хотя, по иронии судьбы, предыдущая группа Гейна и Садье, джангл-поп-коллектив «McCarthy», ответственна за создание самого любимого альбома Никки Уайра – «I Am a Wallet»

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ



(1987). Тексты Садье не такие прямолинейные и жесткие, как у Малкольма Идена из «McCarthy», и, пожалуй, «Stereolab» можно слушать и ценить, даже не придавая особого значения текстам. Вряд ли тот же Фаррелл Уильямс, который называет себя членом «Billionaire Boys Club», сильно задумывался над смыслом песни «Ping Pong». Возможно, их тексты стоит воспринимать скорее как послания в бутылке, как описание реального положения дел, а не как призыв к действию. Увязать тексты «Stereolab» с их собственной музыкальной эклектикой, коллажем из обломков XX века, также непросто. Питер Шапиро из «The Wire», один из немногих, кто спрашивал об этом группе, получил в 1996 году такой ответ:

«Возможно, наша музыка и тексты не должны сочетаться друг с другом. Но они сочетаются, потому что и тексты, и музыка у нас – это поиск, стремление узнать что-то о самом себе и об окружающем мире, стремление попробовать совместить определенные элементы так, как это делать не принято. [...] Или желание соединить то, что разъединили искусственно». [...] Вот почему наша музыка ничего не проповедует. Проповедник обычно точно знает, о чем он говорит, или хотя бы думает, что знает, а я – нет»²⁶.

Есть ли связь между марксистскими строчками и сведением воедино отживших свое звучаний? Возможно. По сути своей, «Stereolab» – артисты, отвергающие концепцию запланированного устаревания. Любой материал, в особенности максимально удаленный от присущего року мачизма, можно реабилитировать, преобразовать и вплести в собственный груз группы. Их мини-альбом «Music for the Amorphous Body Study Center» (1995) никак не походил на примитивный агитпроп, по крайней мере с первого взгляда: музыка там простиралась от монотонного гула и «моторных» битов в сторону того, что с большой натяжкой можно было бы назвать джазом, или фанком, или джаз-фанком, если бы не элементы европопа 1960-х, то и дело проникающие в ритм. В текстах же, когда они выходили на передний план, все еще просматривался марксизм, пусть и не ортодоксальный. Так, например, в восхитительной, светло-мелодичной, убаюкивающей на музыкальных волнах «Pop Quiz», есть строки, созвучные раннему Марксу: «Индивидуальность вне общества / есть большое заблуждение»; а в рефрене песни «The Brush Descends the Length» звучит вопрос: «Финальный кризис – он уже близко?». Им предстояло ждать этого кризиса еще тринадцать лет.

«Stereolab», как и «Pulp», сначала воссоединились, чтобы давать концерты, и лишь через несколько лет взялись за но-

вые записи: когда я на них ходил, они играли в стилистике «Refried Ectoplasm» – сплошная стена гитарного гула, а во все не тот замысловатый, полуоркестровый джаз-диско саунд, который мы слышали перед их распадом в 2010-м. По правде говоря, к моменту роспуска «Stereolab» несколько сбились с курса – они так и не оправились после гибели мультиинструменталистки и вокалистки Мэри Хансен в 2002 году, и их последующие пластинки, такие как «Chemical Chords» (2008), были приятными и находчивыми, но уже не принципиально важными. «Instant Holograms on Metal Film» (с его типично образным названием, не связанным напрямую с содержанием) звучит куда более остро, чем все, что они записывали в 2000-е. Первый сингл «Aerial Troubles» вышел весной 2025 года, примерно в одно время со «Spike Island» «Pulp», и, на мой взгляд, совершенно затмил его своим неожиданным, легким, пульсирующий грувом, который в итоге разрешается в энергичный, вибрирующий гул. Текст, если реконструировать его из выверенной, послоговой подачи Садье, поражает своей прямой: «Жадность – бездонная дыра, неутолимая. / Страх смерти жаждет насыщения. / Мы больше не сможем “проесть” себе путь наружу».

ОУЭН ХЭЗЕРЛИ

1995 ГОД НЕ КОНЧАЛСЯ.
БРИТПОП И БРИТАНСКАЯ
ПОЛИТИКА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СПУСТЯ

Для любого, кто с нарастающим ужасом взирал на перманентный экономический кризис, бесконечную войну, всеобщую жестокость, наступление олигархии в 2020-х и пытался этому противостоять, утешительно узнать, что «Stereolab» на его стороне.

«Instant Holograms on Metal Film» отходит от излишней вычурности последних работ «Stereolab» – звук здесь проще и живее, он возвращается к формуле классического «Empire Tomato Ketchup» с чередованием монотонного гула и ритмичного грува; композиции неизменно цепляют, они пузыряются переливами маримбы и прыгучими, выпуклыми бас-линиями в духе «Beach Boys», в то время как гитары и органы настойчиво твердят одну и ту же одну ноту. Перед нами – устоявшийся, узнаваемый саунд «Stereolab»; и пусть того трепета, что вызывали их музыкальные поиски в 1990-х, теперь уже нет, сам по себе этот альбом – очень достойная работа. И хотя альбом сохраняет фирменную способность «Stereolab» писать одновременно изящно и уклончиво, его особая актуальность для сегодняшнего дня определяется прежде всего эмоционально интенсивными, хлесткими текстами Летиции Садье. Никто не пойдет с этими песнями на баррикады, да они на то и не рассчитаны.



Однако для любого, кто с нарастающим ужасом взирал на перманентный экономический кризис, бесконечную войну, всеобщую жестокость, наступление олигархии в 2020-х и пытался этому противостоять, утешительно узнать, что «Stereolab» на его стороне.

В отличие от многих современных поп-музыкантов, они стремятся зафиксировать эту реальность в своих композициях. Нельзя сказать, что мы переживаем плохие времена для поп-музыки, даже в Британии (ей-богу, я куда охотнее включу послушать ту же PinkPantheress²⁷, чем 95% представителей бритпопа); но поразительно, как мало молодых авторов песен решаются на подобное; вероятно, для них привносить в свою музыку такого рода неопределенность и страх – это кринж. Но не для «Stereolab». В припеве «Esemplastic Creeping Eruption» они поют: «Темно, темно. / Я выдержу. Темно». И впрямь темно. Но при всей нашей эстетической и политической зацикленности на прошлом, старые-добрые времена – это миф, и возвращаться нам некуда (а в 1990-е уж и подавно). «Stereolab», что необычно для людей их возраста, смотрят строго в настоящее, следуя брехтовскому завету сосредоточиться не на старых-добрых временах, а на плохих новых. В аннотации к альбому «Saint Etienne» «Good Humor» Дуглас Коупленд писал, что музыка группы вызывает в воображении «мир, где ностальгия лишена смысла, потому что мы все пребываем в ярком, блистающем настоящем». Мы не жили в таком мире в 1990-х, и мы определенно не живем в нем сейчас. Но мы можем существовать, хотя бы в какой-то мере, внутри утопий, которые рождает такая музыка.

Перевод с английского Марии Ермаковой

27 Британская поп-певица и продюсер. – Примеч. перев.