

УДК 78.03

ББК 85.31

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-362-381

Колесник Александра Сергеевна

Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник,
Институт гуманитарных историко-теоретических исследований
им. А. В. Полетаева; доцент, Школа исторических наук, Национальный
исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия,
Москва

ORCID ID: 0000-0002-2690-1048

akolesnik@hse.ru

Ключевые слова: хеви-метал, Великобритания, репрезентации, образы,
машины, техника, фантастика.

Колесник Александра Сергеевна

Стальные воины: репрезентация машин и техники в британском хеви-метале 1980-х годов

В истории британской популярной музыки 1980-х годов исследователи выделяют музыкальное движение, получившее название «Новая волна британского хеви-метала» (*New Wave of British Heavy Metal*). Стремление молодых команд не только сформировать собственный стиль, отличный от ранее популярных стилей панк-рока и хард-рока, но и обозначить свою реакцию на социальные и политические события в Великобритании, нашло выражение в обращении к фантастическим сюжетам. Язык фантастического в хеви-метале главным образом связан с темами механизации, героики, эпоса, мифологии, фэнтези и научной фантастики. Музыкальная же форма зачастую была подчеркнута эпической и величественной, призванной создать аудиокартину текстам песен. Основным элементом языка фантастического стали визуальные репрезентации — масштабные, зрелищные, часто театрализованные концертные выступления. Семиотический элемент языка состоял из специфики знаков и символов хеви-метала (маскоты, оккультная тематика, мифологические существа, технократические мотивы), нашедших свое отражение не только в оформлении обложек и в названиях самих групп, но и в одежде и поведении музыкантов и их фанатов. В статье рассматривается специфика фантастического языка групп «Новой волны британского хеви-метала» и, прежде всего, репрезентации техногенных мотивов: как изображались машины и роботы, посредством каких приемов создавались машинные звуковые ландшафты, как данная тематика обыгрывалась в рамках концертных выступлений, наконец, какую роль выполняли отсылки к машинам и технике в творчестве музыкантов.

Для цит.: Колесник А.С. Стальные воины: репрезентация машин и техники в британском хеви-метале 1980-х годов // Художественная культура. 2021. № 4. С. 362-381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-362-381>.

For cit.: Kolesnik A.S. Warriors of Steel: Representations of Machinery and Technology in British Heavy Metal of the 1980s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 362-381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-362-381>. (In Russian)

Kolesnik Alexandra S.

PhD in History, Senior Researcher, Poletaev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities (IGIT); Associate Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics, Russia, Moscow

ORCID ID: 0000-0002-2690-1048

akolesnik@hse.ru

Keywords: heavy metal, UK, representations, images, machines, technology, science fiction.

Kolesnik Alexandra S.

Warriors of Steel: Representations of Machinery and Technology in British Heavy Metal of the 1980s

The New Wave of British Heavy Metal is a remarkable phenomenon in British cultural history of the 1980s. Trying to identify themselves and to indicate their reaction to the social and political context in the UK, young musicians turned to the representation of fantastic worlds. The language of the “fantastic” in early British heavy metal was primarily associated with themes of mechanization, heroics, epics, mythology, fantasy and science fiction. The musical form was often emphatically epic and majestic, designed to create an audio picture to the lyrics. Visual representations — large-scale, spectacular, often theatrical live performances — played an important role in the representation of the “fantastic”. The semiotic element consisted of the signs and symbols of heavy metal (mascots, occult themes, mythological creatures, technocratic motives), which were reflected not only in the design of album covers and the metal bands names, but also in the clothes and behavior of musicians and their fans. The paper examines the specifics of the fantastic language of the New Wave of British Heavy Metal bands and, first of all, the representation of technogenic motives: how machines and robots were depicted, what techniques were used to create machine soundscapes, how this topic was played up within live performances, and finally, what cultural significance did references to machines and technology have.

В статье использованы результаты, полученные в ходе выполнения работы по гранту № МК-1474.2021.2 в рамках программы грантов Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых — кандидатов наук (конкурс — МК-2021).

Музыкальный жанр хеви-метал, получивший активное развитие более 40 лет назад, к настоящему времени стал глобальным культурным явлением. Данное направление имеет большую сеть музыкальных фестивалей, рекорд-лейблов, периодических изданий, телевизионных каналов и интернет-групп. Одной из отличительных черт хеви-метал музыки является ее яркая и богатая музыкальная и визуальная формы, создающие эпичные и захватывающие фантастические миры и героические нарративы. Их важная составляющая — образы машин и техники.

К настоящему времени сформировалось отдельное направление исследований популярной музыки, фокусирующееся на изучении жанра хеви-метал — *metal music studies*. Несмотря на то что разные темы, связанные с хеви-метал музыкой, неоднократно становились предметом академических дискуссий, научных статей и монографий, диссертаций во многих европейских и американских университетах, первая конференция, посвященная хеви-металу, прошла только в 2008 году в Зальцбурге [6, р. 5–6]. Это стало толчком для формирования междисциплинарного поля *metal music studies*, которое заявило о себе в 2014 году основанием Международного общества исследований хеви-метал музыки (International Society for Metal Music Studies, ISMMS) и первого (и пока единственного) академического журнала *Metal Music Studies*, публикуемого в британском издательстве Intellect. Направление объединило самых разных исследователей: социологов, философов, музыковедов, историков, филологов, исследователей культуры, медиа, визуальных искусств и др. Общим стало понимание хеви-метал музыки как сложного социального и культурного явления, которое невозможно редуцировать до какой-то одной составляющей (например, текстов песен или музыкальной формы). По замечанию социолога и одного из идеологов *metal music studies* Дины Вайнстайн, хеви-метал как музыкальный жанр включает не только непосредственно определенный набор текстовых и музыкальных кодов — звук, который производится в соответствии с конвенциями композиции, инструменты и презентация, — но и визуальное и перформативное измерение [25, р. 7–8.]. Исследователь Марк Майнетт подчеркивает,

что именно совокупность всех этих элементов определяет «тяжесть» (*heaviness*) данного жанра [14, р. 297].

Несмотря на то что направление *metal music studies* в настоящее время пока еще только формируется, можно выделить несколько блоков тем и вопросов, к которым обращаются исследователи. Прежде всего, это разные национальные истории и контексты появления и развития хеви-метал музыки. В фокусе внимания оказываются не только британский и американский хеви-метал, с которых начинается развитие жанра, но и различные его стили в Европе, Латинской Америке и Азии [21]. Принципиальным в данном случае стало привлечение внимания к локальным, региональным и национальным контекстам развития данного жанра [7]. Во-вторых, исследователи обращаются к социальному измерению хеви-метал музыки: какую роль играют музыкальные медиа в популяризации жанра [9], музыкальным фанdomам и фанатским практикам [10], социальному «эффекту» хеви-метала. В-третьих, предметом дискуссий становится материальность в хеви-метал культуре: одежда, музыкальные инструменты, сценические декорации, рок-атрибутика (футболки, нашивки, значки и др.), фэнзины, виниловые пластинки, кассеты, фанатские коллекции [27] и т.д.

В данной статье рассматривается специфика репрезентаций техногенных мотивов в творчестве британских хеви-метал групп 1980-х годов, которые стали первыми представителями формирующегося в то время жанра хеви-метал и во многом определили образность и тематическую направленность данного музыкального направления. Образы машин и технологий в текстах песен и визуальных репрезентациях (клипах, концертных декорациях, обложках альбомов) имели определенное социальное значение в контексте британской культурной истории 1980-х годов.

«Новая волна британского хеви-метала» как культурное и социальное явление

Традиционно возникновение и развитие хеви-метала музыкальные журналисты и исследователи связывают с блюзом и его «утяжеленным вариантом» — хард-роком [22, p. 81; 24, p. 11–12]. Первоначально — как указывает Д. Вайнстайн, термин «хеви-метал»⁽¹⁾ использовался в музыкальной журналистике по отношению к наиболее громким и агрессивным хард-рок-группам (прежде всего, это британские группы Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath, Uriah Heep, The Who), а термины «хард-рок» и «хеви-метал» долгое время были синонимами [25, p. 18]. Разговоры о хеви-метале как об отдельном жанре начались с появлением в Великобритании в конце 1970-х — начале 1980-х годов движения «Новой волны британского хеви-метала» [17, p. 50] (*New Wave of British Heavy Metal*), названного и популяризированного журналистом газеты *Sounds* Джеффом Бартоном [12, p. 11; 16, p. 20]. Отличительной чертой данного направления в Великобритании стало то, что большинство участников хеви-метал групп являлись выходцами из промышленных регионов и крупных городов страны — прежде всего, центральной части Британии (Мидлендс) и Южного Уэльса: группа Judas Priest из Бирмингема, группа Iron Maiden из Лондона, группа Def Leppard из Шеффилда, группа Saxon из Барнсли, группа Diamond Head из Стоурбриджа, группа Raven из Ньюкасла, группа Blitzkrieg из Лестера и ряд других музыкальных коллективов из провинциальных городов [13, p. 143].

Появление хеви-метал групп совпало с усилением политического влияния Маргарет Тэтчер, рецессией в экономике Великобритании и волной безработицы, затронувшей прежде всего промышленные регионы Англии, к чему неоднократно делали отсылки исполнители. Большинство музыкантов, идентифицировавших себя с направлением хеви-метал, на момент начала своей музыкальной карьеры работали или имели опыт работы на сталелитейных или машиностроительных заводах, что позиционировалось как важная социальная и культур-

ная основа направления — музыканты часто подчеркивали, что они являлись выходцами из рабочих городов и имели «рабочие» корни [25, p. 75]. Так, например, музыканты британской группы Judas Priest, вокалист Роб Хэлфорд и гитарист Глен Типтон, работали на сталелитейном заводе British Steel в Бирмингеме, а гитарист группы Diamond Head Брайан Татлер являлся работником стекольного завода в городе Стоурбридж [5, p. 145–146]. Музыканты группы Saxon, в свою очередь, носили исключительно «рабочую» джинсовую одежду, демонстрируя свою классовую идентичность и воспевая ее в альбоме *Denim and Leather* (1981) [15, p. 164].

Начало движения хеви-метал связано с практически одновременным выходом тематически и музыкально близких альбомов, прежде всего British Steel группы Judas Priest (апрель 1980 года), Iron Maiden группы Iron Maiden (апрель 1980 года), *Wheels of Steel* группы Saxon (май 1980 года) и *Lightning to the Nations* группы Diamond Head (октябрь 1980 года). Направление хеви-метал противопоставило себя популярному еще несколько лет назад панк-движению, отказавшись от ярко выраженного протестного и политического высказывания и обратившись к более отстраненным фантастическим темам. Как отмечает музыковед Роберт Уолзер, образы и аллюзии в текстах песен и концертных выступлениях хеви-метал групп были «тесным образом связаны с фундаментальными противоречиями того исторического момента» [24, p. 162].

Помимо тематического единства, предполагавшего демонстрацию силы и вызов властям, важной составляющей альбомов стала ясная артикуляция коллективности — и в текстах песен, и во время концертных выступлений проговаривалась групповая идентичность музыкантов и слушателей. Аудиторией хеви-метал групп стали преимущественно активные молодые люди из рабочего класса, которые были безработными, имели низкооплачиваемую работу или же не могли найти работу по окончании школы и в то же время в наибольшей степени испытывали усиление социального контроля⁽²⁾. Вместе с тем это было первое поколение рабочей молодежи, которое выросло

(1) «Heavy metal» как музыкальный термин был впервые использован по отношению к альбому *Kingdom Come* (1970) американской группы Sir Lord Baltimore музыкальным критиком журнала *Cream* Майком Сандерсом [24, p. 8].

(2) Группа психологов из США отдельно исследовала гендерный состав хеви-метал сообществ в США и Великобритании, подчеркивая доминирующее число мужчин, являющихся слушателями данного музыкального жанра [8, p. 602–605].

в условиях экономического кризиса, и, как отмечают исследователи Бен Рогали и Беки Тейлор [19, р. 34], в силу перманентных проблем с наличием работы и нарастающей деиндустриализацией, классовая идентичность и границы рабочего класса стали постепенно стираться.

Стремление молодых команд «Новой волны британского хеви-метала» не только к формированию собственного стиля, который позволил бы им отделиться от хард-рока и панк-рока, но и обозначить свою реакцию на социальный и политический контекст, нашло свое выражение в ряде элементов, сформировавших непосредственно жанровые особенности хеви-метала, и создании своего фантастического пространства. Рассмотрим эти элементы подробнее.

Вербальный элемент

В хеви-метале реификация выражалась посредством представления социальной силы власти и разрушения, изображенных в образах обезличенных и сверхъестественных персонажей, машин и техники, которые не могут быть рационально осмыслены и которым простому человеку сложно или даже невозможно противостоять. В текстах хеви-метал групп, представлявших отвлеченные рассказы, существовало меньше привязок к личности и эмоциям автора и исполнителя, чем в других направлениях рок-музыки, за счет чего они становились менее личными и более последовательными и живописными. В целом для вербальной составляющей хеви-метала характерны воинственность, агрессия и патетичность. Музыковед Райан Мур характеризует подобную образность хеви-метала как «выражение бессилия людей перед лицом социально-экономических проблем» [13, р. 148].

Как отмечает Д. Вайнстайн, каждая из составляющих хеви-метала представляет собой многосоставную структуру, где все части дополняют друг друга и часто продолжают смысловую картину конечного значения песни [25, р. 29]. Вербальный элемент складывается из трех компонентов: название группы, название альбома и песен и непосредственно текстов песен. Музыканты все чаще стали использовать образы из произведений писателей-фантастов, таких как Джон Толкин, Эдгар Райс Берроуз или Роберт Э. Говард, из литературы ужасов (самым популярным писателем был Говард Лавкрафт), а также работ

мистиков, прежде всего Алистера Кроули [4, р. 87; 3, р. 112]. Хоррор и мистика стали первыми и основными фантастическими темами в хеви-метале. Впоследствии песни и концептуальные альбомы на тему литературы ужасов, книг Лавкрафта и Стивена Кинга, различных фильмов ужасов с апокалипсическими мотивами, научной фантастики и антиутопии стали основой текстового содержания хеви-метала. Другими распространенными источниками вдохновения стали мифология (прежде всего, кельтские и скандинавские мифы) и религиозные труды, тематика и образность которых также активно заимствовалась и продолжают использоваться в текстах хеви-металлических групп: Библия, Старшая и Младшая Эдды, легенды о рыцарях Круглого Стола [25, р. 40–41; 23, р. 91]. Тем самым, как отмечает социолог Карл Шпраклен, британские хеви-метал музыканты переосмыслили уже в новых контекстах имперскую литературную традицию, которая была призвана конструировать и транслировать «британскость» (*Britishness*) жителей Британской империи [20, р. 409].

Если суммировать общие тенденции, то начиная с конца 1970-х годов музыканты британских хеви-метал групп стали обращаться к темам героики и эпоса, хаоса и войны, историям в духе фэнтези, дистопическим картинам и механизации общества. Образы киборгов, полуплюдей, полуроботов и вообще металла как чего-то неодушевленного, кромсающего все на своем пути, но в то же время воплощающего силу и мощь, стали наиболее распространенными. В свою очередь, это придавало большую суггестивность текстам песен групп.

Можно выделить несколько мотивов, связанных с образами машин и технологий. Прежде всего, это мотив *свободы и бесстрашия*. Так, группа Saxon в песнях *Wheels of Steel*, *Machine Gun*, *Motorcycle Man* (альбом *Wheels of Steel*, 1980), *Heavy Metal Thunder* (альбом *Strong Arm of the Law*, 1980) представляла образы бесстрашного получеловека-полумашины / мотоцикла, буквально сметающего все на своем пути, которому не может никто противостоять и который никто не может остановить:

If you see me flashing by	Если видишь, как я проношусь мимо, как молния,
Do not stop me, do not try	Не пытайся меня остановить,
'Cause I'm a motorcycle man	Ведь я мотоциклист.
I get my kicks just when I can	Я получаю удовольствие лишь тогда,
(песня Motorcycle Man)	когда могу.

When my foots on the throttle there's no looking back I leave the motor tickin' over when she's back on the track I've got a 68 Chevy with pipes on the side You know she's my idea of beauty, that's what I drive She's got wheels, wheels of steel (песня Wheels of Steel)	Когда моя нога на газе, я не оглядываюсь назад. Я оставляю мотор включенным, когда оставляю ее на дороге. Рядом со мной «Шевроле» 68-го с глушителями. Знаешь, она — мое понимание красоты, это то, на чем я езжу. У нее есть колеса, стальные колеса.
---	--

Во-вторых, это мотив *совершенства*. В песнях Metal Gods (альбом «British Steel», 1980), Heavy Metal, Hard as Iron, Blood Red Skies (альбом Ram It Down, 1988) группа Judas Priest воспевала металл и сталь, обожествляя через сакральный материал и любого, кто с ним соприкоснется. Машины и предметы, сделанные из металла, также наделялись безграничной силой и, следовательно, властью. Соответственно, хеви-метал музыка оказывалась идеальной формой воплощения мощи и величия техногенного разума:

We've taken too much for granted And all the time it had grown	Мы приняли как должное слишком много, В это время она [техника] развивалась.
From techno seeds we first planted Evolved a mind of its own	Из техносемян, которые мы посадили, Вырос разум.
Marching in the streets Dragging iron feet Laser beaming hearts Ripping men apart (песня Metal Gods)	[Они] маршируют по улицам, Волоча железные ноги, Лазерным сиянием светится их сердце, Разрывая людей на части.

When the power chords come crashing down Go tearing through my senses It's for the strong, not for the weak In light and dark dimensions	Когда пауэр-аккорды ревут, Меня разрывает от чувств. Эта музыка для сильных, а не для слабых, В светлых и темных измерениях.
It stimulates, regenerates It's therapeutic healing It lifts our feet up off the ground and blasts us through the ceiling (песня Heavy Metal)	Она стимулирует, регенерирует, Это терапевтическое исцеление Она поднимает нас над землей И взрывает наши головы.

В-третьих, это мотив *Апокалипсиса*, который представлялся музыкантами прямым следствием развития технологий. Эта идея нередко выражалась через метафору войны и разрушений, исторических и фантастических событий и персонажей. Так, песня Two Minutes To Midnight группы Iron Maiden (альбом Powerslave, 1984) представляла антивоенное заявление, диатрибу о войне в целом («We oil the jaws of the war machine and feed it with our babies» — «Мы смазываем челюсти военной машины и кормим ее нашими младенцами») и о холодной войне в частности. Название песни отсылало к Часам Судного дня (Doomsday Clock), которые в соответствии с актуальной политической обстановкой в мире в 1984 году были переведены на минуту ближе к полночи, символизирующей наступление конца света: «Two minutes to midnight, / The hands that threaten doom» («За две минуты до полуночи, / Руки, которые угрожают гибелью»).

Несмотря на мрачность и бессилие перед лицом войны, власти и авторитаризма, которые рисовались в текстах песен группы, что в целом было характерно для жанра, в конечном счете музыкантами создавалось утопическое прошлое и антиутопическое настоящее. Р. Уолзер отмечает, что напряжение, страх и пессимизм в рамках хеви-метала выступали репрезентацией кризиса и фрустрации послевоенного западного общества, особо очевидных в 1980-е годы, в котором «войны, жадность, патриархат, надзор и контроль стали частью современного общества» [24, p. 163].

Знаки и символы

Тесно связанный с вербальной составляющей, семиотический элемент состоял из специфики знаков и символов хеви-метала, нашедших свое отражение не только в одежде и поведении музыкантов и их аудитории(й), но и в формате издания и в названиях самих групп. Так, в оформлении обложек альбомов, дополняя и иллюстрируя непосредственное содержание песен, раскрывая названия групп и песен, использовались мотивы хоррора, оккультная символика, мифологические существа, монстры, оружие и картины войны, технократические мотивы, демонстрирующие силу, агрессию и власть [23, р. 89–90; 1, р. 133–134]. В отличие от других направлений рок-музыки, в хеви-метале особое внимание уделялось шрифту написания названия группы и логотипам. В совокупности эти элементы создавали культурное пространство для чего-то неординарного, не вписывающегося в пределы среднестатистического понимания, тем самым становясь пространством фантастического. Таким образом, иконография хеви-метал групп, как указывает музыковед Уилл Струоу [22, р. 90], подчеркивала маскулинность и героико-фантастическое содержание музыкального высказывания.

Нередкими для хеви-метал групп становятся талисманы (маскоты). Так, маскотом группы Iron Maiden был монстр Эдди-Голова (*Eddie the Head*), созданный британским иллюстратором Дерекком Риггсом. Символ группы был представлен на обложках всех музыкальных альбомов, а также использовался в оформлении сцены в рамках концертных выступлений в различных исторических и фантастических образах: убийцы (обложка альбома Killers, 1981), демона (альбом The Number of the Beast, 1982), инопланетного киборга (альбом Somewhere in Time, 1986). Дерек Риггс пояснял, что для создания Эдди он использовал фотографию из журнала Time, на которой была изображена мумифицированная голова американского солдата, прикрепленная к вьетнамскому танку, наводящая ужас и репрезентирующая агрессию [2, р. 214]. На обложке дебютного альбома группы Iron Maiden (1980) Эдди был изображен одетым в простую уличную одежду, что символизировало упадок городов, урбанистический примитивизм, политический беспредел и в целом «потерянную молодежь» [13, р. 151] (*wasted youth*) современной Великобритании.

Музыкальная форма

Несмотря на частые обращения к техногенным мотивам в текстах песен и символике хеви-метал групп, именно музыкальная основа жанра последовательно репрезентировала образы техники и машин. Как отмечает Р. Уолзер, формирование жанра хеви-метала связано со стилистическими трансформациями — изменением непосредственно музыкальной формы [24, р. 52]. Первое, что следует отметить, — это *изменение гармонической схемы*. Основой музыкальной формы хеви-метала стал *пауэр-аккорд* (квинт-аккорд), или *рифф*. В обычных мажорных и минорных аккордах образуется интервал чистая квинта, средний же звук делит квинту на две терции: малую и большую. Именно средний звук определяет мажорный или минорный характер аккорда. Пауэр-аккорд образован без такого среднего звука, а отсутствующая нота может присутствовать в партии другого инструмента. Как отмечает музыковед Эса Лиля [11, р. 356], характер пауэр-аккорда в хеви-метал музыке чаще всего определяется гитарными усилителями (прежде всего, «фузз» и «дисторшн»), которые берут на себя гармоническую функцию аккорда. Музыканты отошли от использования блюзовой гармонии, которая составляла основу хард-рока (двенадцатитактовый период, включающий в себя три четырехтактных предложения), и блюзовой пентатоники (пятиступенный звукоряд с добавленной шестой хроматической нотой) в пользу западноевропейской тональности. Как указывает Р. Уолзер, в качестве музыкальной основы в хеви-метале чаще выступала музыка барокко и Ренессанса, а также фольклор [24, р. 64].

Отход от блюзовой размерности и синкопированного музыкального рисунка привел к *ускорению ритма*. Игра триолями легла в основу нового, так называемого «галопового» ритма, «уплотнив» саму песню и позволив вставить в нее не одно, а несколько виртуозных соло на гитаре. Для того чтобы достигнуть большей жесткости звука, в подавляющем большинстве случаев музыканты заменили клавишные инструменты на ритм-гитару, что позволило создать одну из визитных карточек хеви-метала — дуэт гитар. Более того, само тело гитариста, виртуозно играющего на инструменте, символизировало техническую мощь и совершенство. Вместе с ускорением произошло *утяжеление и «механизация» звучания*. Использование звуковых эффек-

тов (прежде всего, «дисторшн», «овердрайв» и «фузз»), искажающих и усиливающих звук, для достижения максимального утяжеления, уплотнения и громкости звука сформировало музыкальную картину хеви-метала как «тяжелого» (*heaviness*) жанра [11, р. 360]. Как показывает Р. Уолзер, такой музыкальный код артикулировал взгляды музыкантов на желаемый мир, наполненный энергией, свободой, властью и чувством общности [24, р. 113].

В рамках жанра хеви-метал также особую роль стал играть *голос* [18, р. 315–317]. Голос стал рассматриваться как один из первостепенных музыкальных инструментов — вокалист группы, в первую очередь, пытался передать эмоцию, содержащуюся в тексте песни. Интонирование, как показывает Д. Вайнстайн, в хеви-метале стало играть решающую роль в смысловом содержании песни [25, р. 24]. Ключевые фразы, провозглашенные вокалистом, работали в большей мере для передачи смысла и значения текста, чем сам текст. Подобная музыкальная форма оказалась одним из ключевых элементов в репрезентации образов машин и технологий, ставших предметом песен и в театрализованной форме обыгрываемых на сцене.

Так, например, в песне Electric Eye группы Judas Priest (альбом *Screaming for Vengeance*, 1982) на вокал Роба Хэлфорда во второй части первого куплета наложен «металлический» эффект:

You think you've private lives.	Глупо думать, что ты совсем один,
Think nothing of the kind.	Ты это сделал зря.
There is no true escape,	Нет больше частной жизни,
I'm watching all the time.	Под контролем ты всегда.

Позиция рассказчика, фантастического «электрического глаза» (фантастического в прямом смысле, поскольку он послан из космоса), предлагает собственный опыт всеведения и всемогущества, являя собой технологическое совершенство:

I'm made of metal,	Я сын металла,
My circuits gleam.	Блестящий весь.
I am perpetual,	Я не сломаюсь
I keep the country clean.	И буду следить за порядком.

Вокал, музыка и текст создают неразрешимую напряженность, с одной стороны, страха перед такой мощью и силой, с другой сторо-

ны, зависти возможностям и способностям, которые демонстрирует «электрический глаз». Как уточняет Р. Уолзер, особенность композиционной структуры песни, точность и четкость звука «оживляет» этот самый «электрический глаз», превращая его в идеального шпиона правительства [24, р. 163–164]. Благодаря эффекту «металлизации» вокала, акцентированию наиболее важных смысловых частей песни (в которых речь идет о могуществе и величии иноземного гостя) создается картина тотального государственного надзора, механизированного и поэтому способного контролировать совершенно все.

Такая музыкальная форма аналогичным образом демонстрировала эстетику хеви-метала — мощь, агрессию, театральность, патетичность, эпичность. Виртуозная игра на гитарах и барабанах также являлась отражением героизма и, наряду с утяжелением и «механизацией» звучания, служили созданию фантастического мира.

Перформативность и телесность

Однако основным элементом конструирования нового пространства стали визуальные репрезентации (*performance*) за счет масштабных, зрелищных, часто театрализованных, выступлений, рассчитанных на максимальную вовлеченность слушателей в происходящее на сцене. Как указывает Р. Уолзер, несмотря на высокие рейтинги в хит-парадах и положительные отзывы музыкальных журналистов, основным показателем популярности хеви-метал групп стали не столько итоги продаж музыкальных альбомов, сколько колоссальная посещаемость концертов группы и большое количество поклонников по всей стране и за ее пределами [24, р. 6].

Дополняя тематику хоррора и мистики, создавая единый текст повествования, музыканты стремились привнести фантастическое и на сцену, «оживляя» свои талисманы, украшая сцену механизированными элементами. Так, например, эталоном подобных шоу стал уже упоминавшийся монстр Эдди у группы Iron Maiden, который с самого начала концертной деятельности группы стал принимать полноценное участие в выступлении: сначала в виде куклы, украшающей сцену, а в настоящее время уже в виде робота, ходящего по сцене и пугающего музыкантов и публику. Существенное внимание

музыканты и организаторы уделили оформлению концертов и созданию особого антуража, для чего, наряду с мощной усилительной аппаратурой, задействовалось большое количество свето- и пиротехники, ярких эффектных декораций и подъемных приспособлений. Концерты многих хеви-метал групп стали тематическими, концептуальными, посвященными конкретному альбому, выдержанными в стилистике данного альбома. Как отмечает Д. Вайнштейн, такой визуальный элемент являлся попыткой реального воплощения фантастического, того, что недоступно в реальном мире [25, р. 85].

Процесс создания пространства для нереального и фантастического был опосредован через тела музыкантов, внешний вид которых изобилует разнообразными атрибутами, подчеркивающими энергию, силу, мощь и агрессию. Так, сначала исполнители носили в основном грубую джинсовую одежду (как, например, музыканты группы *Saxon*), так называемую «одежду рабочего класса». Однако после выступлений в 1980–1981 годах вокалиста группы *Judas Priest* Роба Хэлфорда в кожаной одежде с многочисленными клепками, шипами и с элементами стилистики садо-мазо (хлыст, цепи, кожаные ошейники, перчатки) появилась мода на кожаную одежду [25, р. 85]. Такая грубая кожаная или даже сшитая из шкур животных, клепаная одежда с многочисленными металлическими аксессуарами, нашивками, необычными прическами и гримом визуально рифмовалась с музыкой и текстами. В данном контексте Д. Вайнштейн отмечает, что «хеви-метал-группы выглядели как герои „синих воротничков“. Татуированные, обутые в тяжелые ботинки... с мускулистыми руками и длинными волосами, хеви-метал музыканты сторонились всех буржуазных символов» [25, р. 219].

Аналогичным образом, визуальные рифмы стали присутствовать и в поведении музыкантов на сцене: синхронность в движениях двух гитаристов и примыкающего к ним бас-гитариста (синхронные покачивания во время ритм-партий, синхронные движения во время соло, хэдбэнгинг), «величественное» поведение вокалиста (походка, манипуляция аудиторией на концертах, привнесение определенной жестикуляции). Более того, хеви-метал слушается телом: на концерте, в толпе, которая отвечает в такт музыке, концентрируя все свое внимание на происходящем на сцене. Здесь следует также отметить, что хеви-метал — это музыка больших площадок, стадионов, а сле-

довательно, рассчитанная на многочисленную публику. Постоянный контакт с аудиторией, «распевки», лаконичные фразы для скандирования, синхронные повторяющиеся движения, легко узнаваемые жесты вовлекают слушателей в действие на сцене.

Заключая, следует отметить то культурное значение, которое имели репрезентации техники и машин в британской хеви-метал музыке 1980-х годов. Направление хеви-метал, ориентированное преимущественно на рабочую молодежь, стало мощным культурным явлением в Великобритании 1980-х годов. Тематикой песен, звуком, визуальными репрезентациями, отсылающими к техногенным мотивам, фантастике и фэнтези, хеви-метал группы представляли фантастическое пространство для героического и выдающегося. Прежде всего, хеви-метал стал ярко выраженной, даже подчеркнута выраженной, маскулинной музыкой [26, р. 30–32]. Своим звуком, визуальными репрезентациями, отсылающими к героическому эпосу, мифологии и технической мощи, диктуемыми стилями поведения, хеви-метал создавал у своих поклонников впечатление о том, как может ощущаться и звучать «великое» и «героическое» в реальном мире и времени. Не предлагая острых политических и алармистских высказываний, призывающих к изменениям, хеви-метал служил мощной эмоциональной разрядкой. Реификация в хеви-метале выражалась, с одной стороны, в гипертрофированном изображении авторитарности властей в виде злого начала и сверхъестественных персонажей, с другой — в фантазиях о борьбе со злом, выраженных в техногенных, мистических и эпических сюжетах и метафорических образах. В целом культурная политика хеви-метала была либертарианской, выраженной в неагрессивном протесте против властей и неприемлемых для аудитории жанра условий. Частично являясь эскапистской фантазией, тем не менее британский хеви-метал не позиционировался как способ избежать реальных проблем, а стал творческим исследованием этой реальности и ее трудностей, выработав особое понимание противоречий и напряженности настоящего времени. Такой культурный выход оказался чрезвычайно актуальным для британской рабочей молодежи в тех социально-политических и экономических условиях, которые сложились в Великобритании в 1980-е годы.

Список литературы:

- 1 *Bardine B.A.* Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham: Ashgate, 2009. P. 125–141.
- 2 *Brown J.* Iron Maiden: In the Studio: The Stories Behind Every Album. London: John Blake Publishing Ltd., 2011. 235 p.
- 3 *Campbell I.* From Achilles to Alexander: The Classical World and the World of Metal // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham: Ashgate, 2009. P. 111–125.
- 4 *Farley H.* Demons, Devils and Witches: The Occult in Heavy Metal Music // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham: Ashgate, 2009. P. 73–89.
- 5 *Harrison L.M.* Factory Music: How the Industrial Geography and Working-Class Environment of Post-War Birmingham Fostered the Birth of Heavy Metal // *Journal of Social History*. 2010. Vol. 44. № 1. P. 145–158.
- 6 *Hickam B.* Amalgamated Anecdotes: Perspectives on the History of Metal Music and Culture Studies // *Metal Music Studies*. 2015. Vol. 1. № 1. P. 5–23.
- 7 *Hoffin K.* Glocalization, Bricolage and Black Metal: Towards a Music-Centric Youth Culture Simultaneously Exemplifying the Global and the Glocal // *Metal Music Studies*. 2020. Vol. 6. № 1. P. 27–48.
- 8 *Howe T.R., Aberson C.L., Friedman H.S., Murphy S.E., Alcazar E., Vazquez E.J., Becker R.* Three Decades Later: The Life Experiences and Mid-Life Functioning of 1980s Heavy Metal Groupies, Musicians, and Fans // *Self and Identity*. 2015. Vol. 14. № 5. P. 602–626.
- 9 *Jones S.* Kerrang! Magazine and the Representation of Heavy Metal Masculinities (1981–95) // *Metal Music Studies*. 2018. Vol. 4. № 3. P. 459–480.
- 10 *Kinnunen Maarit, Honkanen A., Karjalainen T.-M.* The Characteristics of a Finnish Metal Fan: Comparative Study on Music Festival Attendees // *Metal Music Studies*. 2020. Vol. 6. № 2. P. 215–236.
- 11 *Lilja E.* Harmonic Function and Modality in Classic Heavy Metal // *Metal Music Studies*. 2019. Vol. 5. № 3. P. 355–379.
- 12 *Macmillan M.* The N.W.O.B.H.M: Encyclopedia. Berlin: Verlag Jeske / Mader Gbr, 2001. 800 p.
- 13 *Moore R.M.* The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham: Ashgate, 2009. P. 143–161.
- 14 *Mynett M.* Defining Contemporary Metal Music: Performance, Sounds and Practices // *Metal Music Studies*. 2019. Vol. 5. № 3. P. 297–313.
- 15 *Nilsson M.* No Class? Class and Class Politics in British Heavy Metal // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham: Ashgate, 2009. P. 161–180.
- 16 *Phillips W., Cogan B.* The Encyclopedia of Heavy Metal Music. L.: Greenwood Press, 2009. 312 p.
- 17 *Revendale I.* Nuked by the NENWOBHM // *Sounds*. 1980. 5 July. P. 50.
- 18 *Ribaldini P.* Terminology Issues with the Poietic Aspect of Vocals in Heavy Metal Studies: A Suggestion for a Multidisciplinary Approach // *Metal Music Studies*. 2019. Vol. 5. № 3. P. 315–335.
- 19 *Rogaly B., Taylor B.* Moving Histories of Class and Community: Identity, Place and Belonging in Contemporary England. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 240 p.
- 20 *Spracklen K.* “Yours Is the Earth and Everything that’s in It, and – Which Is More – You’ll Be a Man, My Son”: Myths of British Masculinity and Britishness in the Construction and Reception of Iron Maiden // *Metal Music Studies*. 2017. Vol. 3. № 3. P. 405–419.
- 21 *Spracklen K.* Throat Singing as Extreme Other: An Exploration of Mongolian and Central Asian Style in Extreme Metal // *Metal Music Studies*. 2018. Vol. 4. № 1. P. 61–80.
- 22 *Straw W.* Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal // *On Record: Rock, Pop and the Written Word* / Ed. by S. Frith, A. Goodwin. London; New York: Routledge, 1990. P. 81–91.
- 23 *Taylor L.W.* Images of Human-Wrought Despair and Destruction: Social Critique in British Apocalyptic and Dystopian Metal // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham: Ashgate, 2009. P. 89–111.
- 24 *Walser R.* Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993. 254 p.
- 25 *Weinstein D.* Heavy Metal: The Music and Its Culture. Boston, MA: Da Capo Press, 2009. 368 p.
- 26 *Weinstein D.* The Empowering Masculinity of British Heavy Metal // *Heavy Metal Music in Britain* / Ed. by G. Bayer. Farnham: Ashgate, 2009. P. 17–33.
- 27 *Zenerian E.* “Doing – Listening” with Deranged’s Struck by a Murderous Siege: An Auto-Ethnography of Death Metal Vinyl Consumption // *Metal Music Studies*. 2018. Vol. 4. № 1. P. 115–130.

References:

- 1 Bardine B.A. Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell. *Heavy Metal Music in Britain*, ed. G. Bayer. Farnham, Ashgate, 2009, pp. 125–141.
- 2 Brown J. *Iron Maide: In the Studio: The Stories behind Every Album*. London, John Blake Publishing Ltd., 2011. 235 p.
- 3 Campbell I. From Achilles to Alexander: The Classical World and the World of Metal. *Heavy Metal Music in Britain*, ed. G. Bayer. Farnham, Ashgate, 2009, pp. 111–125.
- 4 Farley H. Demons, Devils and Witches: The Occult in Heavy Metal Music. *Heavy Metal Music in Britain*, ed. G. Bayer. Farnham, Ashgate, 2009, pp. 73–89.
- 5 Harrison L.M. Factory Music: How the Industrial Geography and Working-Class Environment of Post-War Birmingham Fostered the Birth of Heavy Metal. *Journal of Social History*, 2010, vol. 44, no. 1, pp. 145–158.
- 6 Hickam B. Amalgamated Anecdotes: Perspectives on the History of Metal Music and Culture Studies. *Metal Music Studies*, 2015, vol. 1, no. 1, pp. 5–23.
- 7 Hoffin K. Glocalization, Bricolage and Black Metal: Towards a Music-Centric Youth Culture Simultaneously Exemplifying the Global and the Glocal. *Metal Music Studies*, 2020, vol. 6, no. 1, pp. 27–48.
- 8 Howe T.R., Aberson C.L., Friedman H.S., Murphy S.E., Alcazar E., Vazquez E.J., Becker R. Three Decades Later: The Life Experiences and Mid-Life Functioning of 1980s Heavy Metal Groupies, Musicians, and Fans. *Self and Identity*, 2015, vol. 14, no. 5, pp. 602–626.
- 9 Jones S. Kerrang! Magazine and the Representation of Heavy Metal Masculinities (1981–95). *Metal Music Studies*, 2018, vol. 4, no. 3, pp. 459–480.
- 10 Kinnunen Maarit, Honkanen A., Karjalainen T.-M. The Characteristics of a Finnish Metal Fan: Comparative Study on Music Festival Attendees. *Metal Music Studies*, 2020, vol. 6, no. 2, pp. 215–236.
- 11 Lilja E. Harmonic Function and Modality in Classic Heavy Metal. *Metal Music Studies*, 2019, vol. 5, no. 3, pp. 355–379.
- 12 Macmillan M. *The N.W.O.B.H.M.: Encyclopedia*. Berlin, Verlag Jeske / Mader Gbr, 2001. 800 p.
- 13 Moore R.M. The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal. *Heavy Metal Music in Britain*, ed. G. Bayer. Farnham, Ashgate, 2009, pp. 143–161.
- 14 Mynett M. Defining contemporary metal music: Performance, sounds and practices // *Metal Music Studies*, 2019. vol. 5, no. 3, pp. 297–313.
- 15 Nilsson M. No Class? Class and Class Politics in British Heavy Metal. *Heavy Metal Music in Britain*, ed. G. Bayer. Farnham, Ashgate, 2009, pp. 161–180.
- 16 Phillips W., Cogan B. *The Encyclopedia of Heavy Metal Music*. London, Greenwood Press, 2009. 312 p.
- 17 Revendale I. Nuked by the NENWOBHM. *Sounds*, 1980, 5 July, p. 50.
- 18 Ribaldini P. Terminology Issues with the Poietic Aspect of Vocals in Heavy Metal Studies: A Suggestion for a Multidisciplinary Approach. *Metal Music Studies*, 2019, vol. 5, no. 3, pp. 315–335.
- 19 Rogaly B., Taylor B. *Moving Histories of Class and Community: Identity, Place and Belonging in Contemporary England*. New York, Palgrave Macmillan, 2009. 240 p.
- 20 Spracklen K. “Yours Is the Earth and Everything that’s in It, and – Which Is More – You’ll Be a Man, My Son”: Myths of British Masculinity and Britishness in the Construction and Reception of Iron Maiden. *Metal Music Studies*, 2017, vol. 3, no. 3, pp. 405–419.
- 21 Spracklen K. Throat Singing as Extreme Other: An Exploration of Mongolian and Central Asian Style in Extreme Metal. *Metal Music Studies*, 2018, vol. 4, no. 1, pp. 61–80.
- 22 Straw W. Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal. *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, eds. S. Frith, A. Goodwin. London, New York, Routledge, 1990, pp. 81–91.
- 23 Taylor L.W. Images of Human-Wrought Despair and Destruction: Social Critique in British Apocalyptic and Dystopian Metal. *Heavy Metal Music in Britain*, ed. G. Bayer. Farnham, Ashgate, 2009, pp. 89–111.
- 24 Walsler R. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, Wesleyan University Press, 1993. 254 p.
- 25 Weinstein D. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Boston, MA, Da Capo Press, 2009. 368 p.
- 26 Weinstein D. The Empowering Masculinity of British Heavy Metal. *Heavy Metal Music in Britain*, ed. G. Bayer. Farnham, Ashgate, 2009, pp. 17–33.
- 27 Zenerian E. “Doing – Listening” with Deranged’s Struck by a Murderous Siege: An Auto-Ethnography of Death Metal Vinyl Consumption. *Metal Music Studies*, 2018, vol. 4, no. 1, pp. 115–130.