

## Глава 7. Поп-музыка 1990-х

Популярная музыка - часть массовой культуры, и предмет разговора в этой главе - музыка, написанная для миллионов и миллионам доставленная -- преимущественно силами больших государственных СМИ и магнитоиздата в начале 1990-х и силами народившихся частных медиа и пиратского CD-издата во второй их половине. Именно в силу широты охвата описываемый пласт массовой культуры вдобавок к художественным достоинствам, часто спорным, иногда вполне очевидным, получал дополнительное качество - он фиксировал, обобщал и формулировал меняющиеся ценности, облекая фундаментальные сдвиги в простую и броскую песенную форму. Это - свойство поп-музыки, определяющее ее статус на фоне не менее интересных, но все же нишевых стилей - альтернативного рока, джаза, экспериментальной и новой академической музыки или, например, бардовской песни. Эта глава – о тех исполнителях и о тех формах аудиовизуального продукта, о которых говорят "звучит из каждого утюга". Они определяют не «передний край» развития музыкальной культуры, но массовые вкусы эпохи. Часто именно по этим массовым вкусам иностранцы составляют себе представление о музыкальной культуре той или иной страны. И именно такого рода образцы культурной ткани попадают в учебники истории. В нашем случае – истории постсоветской России.

### 7.1. Социальные и эстетические контексты

#### 7.1.1. Герои массовой культуры 1990-х: советские и постсоветские

Популярная музыка, как и любая разновидность массовой культуры, предлагает аудитории не только собственно мелодии и тексты, но и образы их исполнителей. Самые популярные из этих сценических персонажей становятся ролевыми моделями и/или «иконами стиля» для больших общественных групп.

Если вспомнить, что наполняло телевизионный эфир в 1970-е -1980-е (а он был главным каналом доставки как информации, так и образов максимально большей части населения СССР), то совершенно очевидно, что главными «героями» массовой культуры эпохи застоя были Алла Пугачева, Валерий Леонтьев, Иосиф Кобзон и некоторые другие действующие лица «советской эстрады». Считается, что в период реформ – «Перестройки» и раннего постсоветского времени – все эти исполнители были «сброшены с парохода современности» новой генерацией артистов. Однако в действительности они ушли недалеко и не надолго. Воспользовавшись открывшимися бизнес-возможностями, наиболее предприимчивые артисты советской эстрады стали активно вкладывать заработанное в новые предприятия, совсем не имеющие отношения к музыке.

Предпринимательские качества, депутатский статус и обширные связи того же Иосифа Кобзона позволили ему расширить и без того существенное влияние в бизнес-сфере. В 1990-е возглавляемая им группа «Московит» занималась переработкой нефти, торговлей продовольственными товарами и металлами, туристическим бизнесом. Концерты Кобзона формально оставались торжественными, парадными, очень долгими мероприятиями. Однако заостренный на первый взгляд в своем образе «поющего диктора ЦТ» Иосиф Кобзон добавил в свой репертуар песни на идише, вообще стал подчеркивать свое еврейское происхождение -- и этим, кажется, даже несколько расширил свою аудиторию по сравнению с советскими временами.

Бизнес-амбиции Аллы Пугачевой вышли далеко за пределы ее «Театра песни», основанного в 1988 г. Производство духов «Алла» (с 1990 г.), запущенный в 1997 г вместе

с фирмой «Эконика» обувной бренд Alla Pugachova или чипсы «АБ» становились яркими «информационными поводами» для журналистов, но с собственно бизнес-точки зрения были скорее авантюрами. Тем более это можно сказать о вложениях Пугачевой в финансовую пирамиду "Властилина", действовавшую в 1992—94 годах. Из всех этих начинаний успешным оказалось только производство обуви Alla Pugachova: она до сих пор продается в одноименных бутиках в крупных торговых центрах и в интернет-магазинах. Параллельно со всеми этими начинаниями в 1990-е Алла Пугачева продолжала активную музыкальную деятельность, стараясь не отстать от моды и оставаться "вечно молодой": достаточно посмотреть клип 1998 года «В Петербурге гроза», в котором усилиями косметических хирургов, визажистов и стилистов она предстала в образе томной молодой барышни, одетой по последней моде и окруженной загадочными хайтек-объектами"

Если же говорить об артистах, которые сохраняли черты эстетической актуальности в 1990-е – то к ним придется отнести не только тех, кто был в это десятилетие жив, но и лидера рок-группы «Кино» Виктора Цоя, погибшего в автокатастрофе 15 августа 1990 года. Незадолго до гибели Цой вывел популярность группы далеко за пределы аудитории собственно рок-музыки – хотя и эта аудитория тогда была очень широка.

Последний студийный альбом «Кино» вышел в январе 1991 года. С героическими интонациями, свойственными «Кино» второй половины 1980-х, в этом альбоме были соединены ритм и партии синтезаторов, свойственные тогдашней массовой поп-музыке. В среде фанатов-«киноманов» велись бесконечные споры о том, были ли песни позднего Цоя уступкой массовому вкусу, но в некоторых песнях альбома мне представляется очевидным влияние самой конъюнктурной группы того времени -- «Ласковый май». Ритмическая структура и риффы гитары и клавишных из песни “Муравейник” легко представить себе в песне “Ласкового мая”, и даже вокальная подача в ней вполне сопоставима с “сиротским” стилем Юрия Шатунова.

В 1992–1993 годах автор и ведущий аналитической программы «Намедни» Леонид Парфенов зафиксировал появление на поп-сцене нового флагмана. В цикле фильмов «Портрет на фоне» олицетворением 1970-х оказалась Алла Пугачева, 1980-е представлял Борис Гребенщиков, а только начавшиеся 1990-е – Богдан Титомир. По сути, экс-участник поп-группы «Кар-мэн» Титомир предложил первую впечатляющую версию русского хип-хопа, с поправкой на страну и обстоятельства.

В своих песнях Титомир был настроен подчеркнуто позитивно. «Не думай ни о чем, что может кончиться плохо!» - призывал он в программном произведении “Делай, как я!”, а в “Секс-машине” пропагандировал здоровый образ жизни: “Забей на дурные привычки и склонности. / Не кури и не пей, остальное догонится”. В программе «Портрет на фоне», посвященной Титомиру, из его уст прозвучала фраза, ставшая, как сейчас бы сказали, «мемом»: «Пипл хаваает» (точная цитата: «Пипл, публика... всё хаваает»).

Леонид Парфенов поторопился. Фраза “Пипл хаваает” означала понимание конъюнктуры, но сам Титомир, по-видимому, не готов был подстраиваться к ней до бесконечности. К середине 1990-х он явно устал от поп-сцены и увлекся диджейской клубной культурой, далекой от тогдашних массовых вкусов.

Вторая половина 1990-х принесла изменение культурно-антропологического типажа российского рок-артиста. В 1997—98 годах самым модным артистом стал улыбчивый лидер группы «Мумий Тролль» Илья Лагутенко, первоначально – выходец из Владивостока. Типичный советский рок-фронтмен конца 1980-х был язвительным, исполненным стоицизма или находящимся на грани отчаяния. Илья Лагутенко, в середине 1990-х проведший некоторое время в Англии, впитал дух брит-попа, который в свою очередь черпал вдохновение в свингующем Лондоне 1960-х. Группа “Мумий Тролль” к моменту своего взлета к вершинам популярности существовала давно (с 1983 года), но именно альбомы 1997 года «Морская» и «Икра» с их хваткими гитарными риффами и

дурашливыми абсурдными текстами стали для отечественной аудитории инъекцией нового отношения к жизни. Рок-музыканты и меломаны, чей вкус и мировоззрение были сформированы 1980-ми, не сразу поняли и приняли «инопланетного гостя» с его нездешней «мяукающей» манерой пения. Поклонники «перестроечного» рока долго воротили нос, а когда расслушали, было поздно – «Мумий Тролль» стал в стране номером первым.

Петербуржец Александр Васильев, лидер из группы «Сплин», писал тексты, в которых поэтическая традиция «Аквариума» и других отечественных групп, составивших к тому времени классику жанра, осмысливалась в координатах брит-попа и альтернативной музыки 1990-х.

«Агата Кристи», екатеринбургская группа, транслировавшая в своих песнях декадентский шик новейшего образца, во второй половине 1990-х прочно осела в мейнстримовом радиоэфире и была одним из наиболее активно гастролирующих коллективов страны.

В 1999 году вышел первый альбом уфимской «девички-скандала» Земфиры Рамазановой. Она заняла место давно пропавшей с горизонта королевы русского рок-н-ролла Жанны Агузаровой. Альбом «Земфира» стал последним бестселлером кассетной индустрии, позднее кассеты были окончательно вытеснены с прилавков компакт-дисками, и только в 2010-е вернулись – но уже как коллекционный артефакт.

Один из главных героев российского масскульта 1990-х -- Данила Багров из фильма «Брат» (1997) вдохновлялся песнями группы «Nautilus Pompilius». Продолжающий его фильм «Брат-2» содержал песни уже целой новой рок-генерации – «Сплина», Земфиры, «Смысловых галлюцинаций», Юлии Чичериной, «Би-2», «Танцев минус», украинской группы «Океан Ельзи» («Океан Эльзы») и др. Все эти группы к моменту выхода «Брата-2» были в той или иной степени раскручены «Нашим радио», чей продюсер Михаил Козырев собирал саундтрек фильма вместе с его режиссером Алексеем Балабановым. Альбомы групп издавались лейблом «Real Records», входившим вместе с «Нашим радио» в холдинг, принадлежавший владельцу «Первого канала» Борису Березовскому. Для окончательного формирования обоймы нового рока не хватало только очень простого, прямолинейного и повсеместно доступного аудиовизуального высказывания, которое довело бы эту музыку до масс, как это произошло когда-то с героями 1980-х и фильмом Сергея Соловьева «Асса». Таким высказыванием стал «Брат-2».

Стоит отметить, что у групп, чья музыка звучала в «Брате-2», со временем обнаружились политические взгляды, которые далеко не всегда совпадали как с убеждениями обаятельного головореза Багрова, так и с философией авторов фильма. Нет сомнений в том, что сейчас, будь такая возможность, и украинский политик, лидер «Океана Ельзи» Святослав Вакарчук, и «герой ДНР» Юлия Чичерина с удовольствием свои песни из фильма изъяли бы. Однако в тот момент о политическом контексте мало кто думал. Фильм воспринимался, как первый отечественный боевик нового времени, а главное – как продолжение радиоэфира, такой же инструмент раскрутки групп, как фестиваль «Нашествие».

#### 7.1.2. Новая поп-музыка: темы и персонажи

В начале 1990-х бал все еще правила рожденная в 1980-е «кооперативная эстрада». Этот термин характеризует как ее качество (чаще всего песни были сделаны при помощи скромных синтезаторов, без особых претензий на качество аранжировок), так и ее экономическую природу: материал создавался первыми хозрасчетными студиями и продюсерами-частниками.

«Кооперативная эстрада работала не только со свойственной поп-жанру любовной тематикой». В ее текстах отразилось желание молодого поколения слушателей поскорее

распрощаться с недавним советским прошлым и продегустировать максимальное количество «запретных плодов» -- преимущественно, конечно, иностранного происхождения. В идеале - вовсе покинуть родину. Важнейшая тема поп-музыки 1990-х - побег. Будь то эмиграция в буквальном смысле, духовный поиск или конструирование новых миров из подручных средств.

Впрочем, была и встречная тенденция, а именно -- стремление оправдать унылую повседневность, найти в ней смысл. Самым репрезентативным был набор золотых хитов саратовской группы «Комбинация». Само название группы означало и смешение жанров, и предмет женского туалета, и аферу. Афер в стиле «великого комбинатора» Остапа Бендера в бизнесе начала 1990-х хватало.

Одним из хитов группы стала песня «Бухгалтер» -- направленная именно на романтизацию «низкой» и не слишком уважаемой профессии. Ее написала в 1991 году тогдашняя солистка группы Алёна Апина, уже вскоре после выхода альбома «Московская прописка» (1991) начавшая самостоятельную музыкальную карьеру:

Мне надоело петь про эту границу  
Надену валенки и красное пальто  
Пойду проведаю любимую столицу  
Хоть в этом виде не узнает и никто

Возьму с собою я в прогулку кавалера  
Он песняки (sic!) мои все знает наизусть  
Не иностранец и не сын миллионера  
Бухгалтер он простой -- да ну и пусть

Бухгалтер, милый мой бухгалтер!  
Вот он какой -- такой простой  
Бухгалтер, милый мой бухгалтер  
А счастье будет, если есть в душе покой

[...]

Бухгалтер, милый мой бухгалтер  
Зато родной, зато весь мой!

Провинциальное происхождение группы одновременно роднило ее и с миром советского powhere из фильма «Маленькая Вера» и укладывалось в традицию несколько простодушной романтизации провинции 1960-х—1970-х. Взять хотя бы песню из фильма Станислава Ростоцкого «Дело было в Пенькове» (1957) – о том, как много холостых парней на улицах Саратова.

Продюсер «Комбинации» и композитор части песен Виталий Огороков ориентировался на «женскую» поп-музыку конца 1980-х -- прежде всего, на «Мираж», однако он понимал, что в текстах, исполняемых от лица провинциальных девушек, должны быть видны приметы времени. Лирическая героиня песен «Комбинации» больше всего на свете хотела уехать из Саратова в Москву («Московская прописка»), а лучше - и вовсе эмигрировать из СССР, используя в качестве транспортного средства приезжего иностранца, даже если это было чревато СПИДом («Russian Girls», «Уеду в Африку», «American Boy», «Бэби, бэби, бэби»). Они стремились в тот самый далекий и манящий мир, который описывали в своих песнях их современники из «экзотик-поп-дуэта» «Car-Man», в котором начинал свою сценическую карьеру Богдан Титомир. Девушки из «Комбинации» пели о дефицитных в 1991 году товарах («Модница», «Матушка Россия», «Два кусочка колбаски»), смотрели мексиканские сериалы («Луис Альберто») и строили прогнозы на новое светлое будущее:

Перестройка идет, перестройка,

Перестройка всех дел и души.  
Мы построим свой дом, а за сколько --  
Это время покажет и жизнь.

(«Когда в 17-м году», 1990, стихи М. Перельштейна)

Песни «Комбинации» классифицировались как «поп-музыка», а по нынешним временам воспринимаются в контексте «русского шансона». Но тут надо бы учесть одну важную черту Огорокова, принципиально отличающего его от ресторанного «блатняка»: самоиронию. Достаточно вспомнить нарочитое «умца-умца» фортепиано в том же «Бухгалтере». Впрочем, история группы шла бок о бок с историей раннего отечественного капитализма со всеми сопутствующими атрибутами. В 1991 году в Москве была убита девушка, внешне похожая на солистку «Комбинации» Татьяну Иванову, - она отказалась участвовать в фонограммных концертах поддельной «Комбинации». А в 1993-м был убит основатель группы Александр Шишинин.

Еще один коллектив, ставший на отечественной сцене «голосом провинции», формально относился к противоположному полюсу популярного жанра -- року. Речь о воронежской группе «Сектор Газа», точнее -- ее раннем периоде, до 1997 года. Споры о том, стоит ли считать творчество созданной в 1987 группы «Сектор Газа» рок-музыкой, или же это были просто частушки под электрогитару, продолжаются до сих пор. В любом случае, наблюдательный и остроумный лидер группы Юрий «Хой» Клинских интуитивно нашел интонацию, -- и музыкальную, и поэтическую -- которая покорила всю страну, и в начале 1990-х записывал один альбом за другим.

Журналисты считали, что способность Хоя говорить с «широкой публикой» на одном языке была связана с его трудовой биографией. До полноценного начала музыкальной карьеры он успел отслужить в танковых войсках, поработать инспектором ГАИ и фрезеровщиком. Песни «Сектора Газа» изобиловали ненормативной лексикой, перестроечные и криминальные сюжеты в текстах соседствовали с мистикой и сказочными сюжетами на грани готических триллеров. Такого больше не писал никто.

В начале 1990-х на разогреве у «Сектора Газа» выступал «Мальчишник» - первая отечественная рэп-группа со стопроцентно эротической тематикой текстов («Секс! Секс! Как это мило! / Секс! Секс! Без перерыва!» -- из песни «Секс без перерыва», 1991). За провокационную литературную составляющую в ней отвечал Андрей Лысиков, выступавший под псевдонимом «Дельфин». Ныне Дельфин исполняет жесткий политический рэп -- чем дальше, тем мрачнее.

К середине 1990-х на столичной сцене сформировалась обойма новых авторов-исполнителей-продюсеров, диктовавших изменившуюся музыкальную моду. К их числу относился уроженец Кургана Максим Фадеев, обладатель красивого высокого тембра и поклонник знаменитого британского рок-музыканта Питера Дэбриэла. Максим Фадеев интегрировал в русскоязычный поп мотивы модного бристольского трип-хопа (стиль, «отпочковавшийся» от рэпа) и набирающего популярность стиля world music -- его учитель Дэбриэл известен продюсированием «этнической» музыки. Собственно, до конца 1990-х Фадееву прочили судьбу «русского Дэбриэла», но Фадеев выбрал коммерческий поп, завязанный на провокационный и интригующий PR: его подопечная Линда в своем главном хите пела про марихуану, Глюкоза была мультипликационным персонажем, который пел голосом то ли Жанны Агузаровой, то ли фадеевской жены, а Serebro не стеснялось ненормативной лексики в песнях.

Сын солиста ВИА «Голубые гитары» и поклонник латиноамериканской музыки Леонид Агутин рискнул предложить отечественной публике африканские и карибские ритмы, которые до сих пор считались стопроцентной экзотикой. На некоторое время Агутин сделал их чрезвычайно модными на постсоветской эстраде.

Выпускник Николаевского кораблестроительного института Константин Меладзе изобрел образ «последнего романтика», который его брат Валерий представил в 1993 г на «Рождественских встречах» Аллы Пугачевой. Образ оставил настолько глубокий след в сознании наших соотечественниц, что в и 2021 без песен «последнего романтика» не обходится ни одна караоке-вечеринка, независимо от возраста ее участниц. Все трое видели героя своих песен за рамками повседневности - на экзотических островах, в буддистском дацане или в цыганском таборе. Публика с радостью принимала эти правила игры, подсознательно желая переждать тяжелые времена в каком-нибудь другом измерении, пусть и песенном.

Флагманы петербургского рока, который был традиционно силен лирической составляющей, не выдумывали новые миры, искали слова для описания реальности. Сегодня по ряду их песен 1990-е можно изучать, как по учебнику истории.

В стихах Юрия Шевчука, инспирированных поездкой на места боевых действий в Чечне (в декабре 1995 года), было больше правды, чем в большинстве журналистских свидетельств.

Чем ближе к смерти, тем чище люди,  
Чем дальше в тыл, тем жирней генералы.  
Здесь я видел, что, может быть, будет  
С Москвой, Украиной, Уралом...

-- пел лидер ДДТ в песне «Пацаны» (альбом «Рожденный в СССР», 1997).

Напрямую связаны с событиями в Чечне песни Бориса Гребенщикова «Кладбище» («...И своею кровью кормим / сытых хамов, сволочей», 1995) и «Истребитель» («На пилотах чадра, ты узнаешь их едва ли, / но если честно сказать, те пилоты -- мы с тобой», 1996). Он же выдал на альбоме «Снежный лев» (1996) едкий памфлет «Древнерусская тоска» с узнаваемыми деталями. «Турки строят муляжи святой Руси за полчаса» -- эта строчка была (что редко случалось в тогдашних текстах Гребенщикова) прозрачным и ироничным намеком на новейшие события, а именно - на стахановских темпов строительства спешно восстанавливаемого храма Христа Спасителя, в котором были задействованы рабочие-гастарбайтеры.

В Москве сформировалась яркая прослойка «хозяев жизни с хорошим вкусом», и петь от их имени лучше всего получалось у группы «Моральный кодекс», тексты для которой сочинял Павел Жагун (одновременно с сочинением поп-песен – автор сложных постмодернистских стихов и не менее «продвинутой» электронной импровизационной музыки). Эта группа играла пружинистый танцевальный рок западного образца, а лирический герой вполне комфортно чувствовал себя в новых координатах. Вокалист Сергей Мазаев в образе прожженного циника, не берущего пленных, пел: «В Москве наступает полночь./ Кто-то зовет на помощь» («В Москве наступает полночь», 1999, музыка Н. Девлет-Кильдеева) и «По улицам бродят поэты и воры. / Темные реки - высокие горы» («Темные реки, высокие горы», 2001). У «Морального кодекса» получалось дать исчерпывающую картину в короткой, емкой фразе, в одном хлестком гитарном риффе, и это была идеальная песенная форма для Москвы с ее вечной гонкой, в которой нет места для долгой раскачки и сложных формулировок.

7.1.3. Из чего сделана новая поп-музыка: инструменты, студии, аранжировки, влияния.

В советский период записать музыку можно было либо на государственных студиях, - таких, как фирма грамзаписи «Мелодия», звукоцех «Мосфильма» или студии региональных теле- и радиовещательных компаний,-- либо подпольным образом. К

подпольщикам относились владельцы домашних студий, самый известный из которых – омский рок-певец Егор Летов и его студия “ГрОб Records”, и обитатели государственных студий, ночами записывавшие рок-музыку. К последним относился ленинградец Андрей Тропилло, работавший в студии Дворца пионеров Красногвардейского района, в которой записывался весь легендарный питерский рок-клуб.

Первой легальной негосударственной студией в СССР стала студия «Рекорд», основанная в 1988 году композитором Юрием Чернавским. «Студия популярной музыки «Рекорд»» располагалась в столичном Дворце культуры Метростроя на Открытом шоссе. Впервые широкая публика услышала это название на магнитоальбомах поп-певца Сергея Минаева. Это были знаменитые сборники кавер-версий западных хитов, неизменно открывавшиеся пропеваемыми строчками «Представить рада вам студия “Рекорд” / фонограмм стройный аккорд». На студии «Рекорд» работали группы Игоря Матвиенко «Класс» и «Любэ», здесь были сделаны первые записи Олега Газманова, «Ласкового мая», Александра Малинина, Натальи Ветлицкой, Сергея Крылова и др. – всех тех, кто стал наиболее заметными «мейнстримными» эстрадными певцами первой половины 1990-х.

Другим центром новых музыкальных инициатив стал Центр Стаса Намина в ЦПКИО им. Горького, открытый в 1987 году. В центр входили студия звукозаписи и собственный рекорд-лейбл. Главными действующими лицами SNC Records стали рок-группы, прославившиеся во второй половине 1980-х -- «Бригада С», «Парк Горького», «Калинов Мост». Студия считалась городской достопримечательностью. Во время своих визитов ее посещали Фрэнк Заппа, музыканты «Пинк Флойд», Роберт Де Ниро и другие важные гости перестроечной Москвы.

Местом, где в первой половине 1990-х ковалась новая российская поп-музыка, стала размещавшаяся в ДК Автомобилистов студия, а впоследствии и лейбл под названием Gala Records. Здесь были записаны хиты Car-Man, «Комбинации», Сергея Пенкина, Маши Распутиной, Натальи Гулькиной и др.

На рубеже 1980-х - 1990-х у рядового музыканта-любителя появилась возможность прийти буквально с улицы, заказать аранжировку и записать свою песню с профессиональными музыкантами. Чем громче были имена прославленных клиентов той или иной студии, тем дороже были ее услуги.

Большинство сотрудников новых студий были выходцами из эстрадно-ресторанной среды 1970-х--1980-х. Именно они привнесли в поп-музыку позднеперестроечного и раннего постсоветского времени характерные приметы «кооперативной эстрады» (см. раздел 2) – «электронный» ритмический рисунок вместо «живых» ударных, простые мелодии клавишных в сочетании с истеричными гитарными соло. Авторы песен могли быть в курсе мировых тенденций музыкальной моды, но нанятые «кооперативные» музыканты во многом сохраняли вкусы 1970-х, и для них признаком музыкальной «продвинутой» было умение воспроизводить один к одному виртуозные гитарные соло («запилы») знаменитого музыканта Ричи Блэкмора в бытность того солистом группы «Deep Purple»: слушая песню этой группы «Smoke On The Water» (1972), учились играть на гитаре, кажется, тысячи советских подростков. Поэтому даже сегодня лидер группы «Мираж» Алексей Горбашов фотографируется для соцсетей с безразмерной коллекцией гитарных «примочек», которая, судя по всему, составляет предмет его гордости. А скоростную игру признанного виртуоза-гитариста Дмитрия Четвергова можно распознать на записях “Дюны”, «Car-Man», Кристины Орбакайте и Аркадия Укупника. Четвергов вообще в некоторой степени может считаться «ответственным» за звуковую составляющую российской массовой эстрады первой половины 1990-х.

Ближе к середине десятилетия моду стали диктовать «русские Depeche Mode» - группа «Технология», а ушедший из Car-Man Богдан Титомир в каждом интервью непременно упоминал новый зарубежный стиль «техно-рейв», хотя, строго говоря, это

были две разные вещи: стиль «техно» и событие «рейв»<sup>1</sup>. Настоящими революционерами стали отечественные первопроходцы танцевальной электронной музыки – ди-джеи Фонарь, Грув, TripleX и др. Альбомы, спродюсированные в 1990-е Максимом Фадеевым, как уже сказано, позволили большой аудитории познакомиться с достижениями трип-хопа и этно-электроники. К ним прежде всего относятся его собственные «Ножницы» (1997) и альбомы рок-певицы Линды «Песни тибетских лам» (1994) и «Ворона» (1996).

Все перечисленные артисты расширяли рамки традиционного звучания советской эстрады. До 1990-х она лежала на трех китах: на еврейско-цыганских мотивах, превратившихся в красноармейские и комсомольские песни, на стерильном псевдо-роке ВИА и на вестернизированном мелодизме Раймонда Паулса и Давида Тухманова. В 1990-е аудостилистика отечественной поп-музыки стремительно догоняла международную моду, а когда была создана группа t.A.T.u. (см. соответствующую главу), в России появились даже законодатели этой моды – правда, ненадолго.

#### 7.1.4. Популярная музыка в парадигме масс-медиа и массовой культуры

В 1990-е отечественная популярная музыка приобрела репутацию отрасли, которая в очень большой степени основана на коррупции. Кажется, для значительной части аудитории поп-эстрада ассоциировалась с формулировкой «там все куплено». Одна из характерных черт российского шоу-бизнеса 1990-х -- возможность коммерческого размещения песен в эфире и даже покупки целой музыкальной премии -- «Овация». Последняя стал символом коррумпированного музыкального рынка новой России. В одном из давних интервью певец Андрей Губин рассказывал, что продюсеры «Овации» предлагали ему заплатить за премию \$15 тыс.

«Схемы», на основании которых вручалась «Овация», не были прозрачными, и их непрозрачность как раз всем хорошо была заметна. Это видно, например, из заметки, вышедшей 30 апреля 1999 года в «Коммерсанте»: «Ведущий церемонии Владимир Березин начал свой спич сообщением о том, что радиостанция "Европа-плюс", Борис Краснов и Лариса Долина от премий отказываются. Объясняют они это тем, что и так получили достаточно наград и пора уже уступить дорогу молодым. Правда, насчет отказа "Европы-плюс" существовала и другая версия: якобы устроители "Овации" за заслуги радиостанции предложили им именную "звезду", но запросили некую сумму на проведение сопутствующих торжеств»<sup>2</sup>.

Первые отечественные FM-радиостанции («М-Радио», «Европа плюс», «Maximum» и др) имели зарубежных владельцев и старались держаться в рамках цивилизованной коммерции. С появлением стопроцентно отечественных вещателей, в первую очередь - «Русского радио», тема платного размещения песен в эфире стала активно обсуждаться в шоу-бизнесе. Но ни одна история о том, кто, кому и сколько «заносил», по большому счету, не стала достоянием гласности, долгое время они бытовали на уровне сплетен. Лишь годы спустя в прессу стала просачиваться конкретика.

«Стас Михайлов в пору своей раскрутки "заносил" на одну из радиостанций 1,5 млн. долларов в течение двух лет, чтобы его песни были в эфире. В какой-то момент Стас стал гастролёром номер один» - рассказывал в 2012 году в интервью portalу TopHit продюсер Евгений Фридлянд .

---

<sup>1</sup> Рейв -- многолюдная (от 1 тыс до 100 тыс. участников) многочасовая танцевальная вечеринка с мощным усилением звука и игрой диджеев (последовательное воспроизведение музыкальных композиций без комментариев) в качестве главной творческой составляющей. Местами проведения рейва могут служить ночные клубы и фестивали на открытом воздухе. Нередко рейвы проводятся в подпольном режиме, вопреки запретам властей (например, в Индии) -- на территории бывших заводов, ангаров, складов и на лесных полянах.

<sup>2</sup> Нагибин И. «Овация» на сон грядущий // Коммерсантъ. 1999. 30 апреля (<https://www.kommersant.ru/doc/217832>).



В 2015 году бывшая ведущая “Русского радио” Алла Довлатова в интервью радиостанции «Говорит Москва» обвинила программного директора «Русского радио» Романа Емельянова во взяточничестве. Впрочем, и этот эпизод не имел развития за пределами СМИ. Радио, при всем его охвате, очень закрытая среда.

На телеканалах о возможности покупки эфиров говорили свободнее. Уже в первой половине 1990-х возможность покупки ротаций для клипа официально озвучивалась на телеканалах. О том, что плата за эфиры на «Муз-ТВ» была обыденной практикой, рассказывал, например, в своем интервью журналу «Шоумастер» (№3, 2005) глава PR-агентства «Кушнир Продакшн» Александр Кушнир: «...Затем выстраивается стратегический план на второй, третий месяц, когда становится понятно – пошла песня на радио, не пошла, взяли клип на MTV или нет, хорошую сетку МузТВ предоставило для платных ротаций или неудобную. Есть ли востребованность артиста или ее нет и т.д.»

Как свидетельствуют многие артисты, минимальная расходная часть музыкального проекта состояла из услуг студии и музыкантов, стоимости клипа и взятки программному директору телеканала. Все это, включая взятку, могло обойтись минимум в \$15 тыс. -- 25 тыс. Эту сумму вполне могли заработать, скажем, начинающие кооператоры.

Стоит отметить, что в 1990-е эстрада была едва ли не главным производителем образов в массовой культуре. Соперничать в этом смысле с ней могли только СМИ, о которых, при всей противоречивости политики их владельцев, можно было говорить, как о территории свободы.

Один из создателей группы «Мальчишник» Алексей Адамов рассказывал в интервью о том, что достаточно было песне «Секс без перерыва» прозвучать всего один раз в программе «Музобоз» (подробнее – в разделе ...), как она заиграла по всей стране:

«Сейчас все это выглядит смешно, но тогда одного эфира в «МузОбозе», «50/50» или в «Утренней почте» было достаточно для гастролей на полгода. Нас приглашали почти все, включая московский телеканал «2x2» под руководством Сергея Лисовского».

«...Как только вышел первый альбом, мы от нашей студии отвезли шестьсот тысяч обложек для тиражирования и упаковки. Через пять недель они заказали еще столько же. Куда бы мы ни приехали, я в каждом городе всегда покупал кассету с нашим альбомом, и ни разу не удалось купить оригинальную копию»<sup>3</sup>.

Резкое уменьшение цензуры на телевидении позволяло и продюсерам, и музыкантам пускаться на довольно рискованные эксперименты. Это могло касаться как «запретных» до недавнего времени тем, будь то секс («Палочка-выручалочка» Наташи Королевой (1992), «Кончайте, девочки» Валерия Леонтьева (1995)) или психоактивные вещества («Иду, курю» группы «Ноль» (1992), «Парни, музыка, наркотики» группы «Per-See» (1996)), так и полноценных арт-провокаций. Например, знаменитая пародийная «концепция» Сергея Курехина, согласно которой Ленин якобы был грибом, была впервые изложена в 1991 г. в программе Ленинградского телевидения «Пятое колесо», а «Программа А», выходящая на «второй кнопке», знакомила публику не только с роком, но и с самым настоящим авангардом в лице, например, новаторской британской группы Bauhaus или якутского авангардного коллектива “Чолбон”. В одном и том же культурном поле соседствовали поющие жены и дочери «новых русских» (яркий пример – Лена Зосимова, дочь основателя русской версии телеканала MTV Бориса Зосимова); многочисленные девичьи группы, собранные по образцу Spice Girls и получившие от тогдашних журналистов коллективное оскорбительное прозвище “поющие трусы”; ветераны советской эстрады, публицистически

---

3 «В СССР секса не было, пока не появилась группа "Мальчишник"». Продюсер Алексей Адамов о страшных и увлекательных 90-х // Лента.ру. 2015. 18 декабря (<https://lenta.ru/articles/2015/12/18/adamov/>).

настроенные рокеры, известные со времен «Перестройки», и изредка прорывавшиеся на «голубой экран» радикальные новаторы.

#### 7.1.4. Фигура продюсера в отечественных реалиях

Слово «продюсер» стало применяться в отечественных музыкальных реалиях в конце 1980-х – начале 1990-х. Потребовалось определение для новой единицы музыкального процесса – для человека, который одновременно отвечал за музыкальный материал, составлял из действующих музыкантов группы (они же – продюсерские проекты) и налаживал связи с масс-медиа для продвижения своих артистов. По факту уже в конце 1960-х оно было в определенной степени применимо к Павлу Слободкину, руководителю ВИА «Веселые ребята», который определял и репертуар, и стратегию развития, и состав коллектива. Однако, англицизм потребовался, когда в деятельности такого рода администраторов появилась капиталистическая составляющая, элементы частного бизнеса. Прообразом продюсерских центров стало образованное в 1986 году композитором Юрием Чернавским хозрасчетное предприятие «Студия популярной музыки «Рекорд». Под ее крышей начинали Андрей Разин, собравший из детдомовских мальчишек группу «Ласковый май», и Игорь Матвиенко, который придумал концепцию группы «Любэ», написал для нее песни и поставил к микрофону бывшего солиста ВИА «Лейся песня» Николая Расторгуева. В 1991 году Игорь Матвиенко запустил собственный продюсерский центр.

К началу 1990-х слово «продюсер» активно использовалось в России и прижилось в России в ином лексическом значении, нежели на Западе. «Продюсер» ассоциировался с кем-то вроде «нового русского». Предполагалось, что это состоятельный мужчина, способный «решать вопросы».

В англоязычных странах слово «продюсер» означает «музыкального супервайзера», отвечающего за музыкальный проект, то есть человека, способного «увидеть» музыку, как картину, и понять, что нужно для ее создания. Чаще всего продюсер – сам по профессии музыкант: достаточно вспомнить сотрудничество Куинси Джонса и Майкла Джексона, или Брайана Ино и U2. А тот самый уважаемый джентльмен с сигарой из фильма «Рокетмэн» или из сериала «Винил» – это, скорее, функционер звукозаписывающей компании. В России же продюсерами стали называть именно таких функционеров.

Самый известный и влиятельный продюсер первой половины 1990-х – Юрий Айзеншпис (1945—2005). В 1960-е он был администратором первой советской рок-группы «Сокол». В 1970 году был арестован по обвинению в валютных махинациях и провел в колонии 7 лет. Вышел, но вскоре сел по другой статье – уже как фальшивомонетчик. Освободился в 1987 году и стал сотрудничать с группой «Кино». О способности Айзеншписа налаживать коммуникацию с любыми людьми говорит тот факт, что такой закрытый и независимый человек, как Виктор Цой, достаточно быстро стал ему доверять. Последние три года жизни Цоя были временем небывалого коммерческого успеха «Кино». Коллектив совершил скачок из Ленинградского рок-клуба на переполненные стадионы. Этим группа была, по-видимому, обязана Айзеншпису.

В 1991 году после гибели Виктора Цоя Юрий Айзеншпис выпустил последний диск «Кино» – «Черный альбом». Это был первый официальный релиз отечественной рок-группы вне государственной фирмы «Мелодия». Диск продавался по фантастической для тех времен цене 11 рублей (против стандартных 2 руб. 50 коп.) и был реализован огромным тиражом. Впоследствии Юрий Айзеншпис работал с «Технологией», Ладой Дэнс, «Моральным Кодексом», Владом Сташевским, Никитой, Димой Биланом, группой «Динамит».

«Если попытаться описать могущество Айзеншписа в то время, то по музыкальной

части он был даже не Сурковым, а сразу Путиным — влиятельным человеком, которого все знали»,<sup>4</sup> -- вспоминал в интервью журналистке Екатерине Дементьевой Леонид Величковский, бывший музыкант группы «Технология». По его словам, именно Айзеншпис договорился об эфирах в программах «50/50» и «Утренняя почта», после которых «Технология» получила массовую популярность. По свидетельствам многих участников событий, Айзеншпис вел дела вполне в духе криминальных авторитетов, привлекая влиятельных друзей к раскрутке одних артистов и наказывая других руками ОПГ. В начале карьеры группы «Технология» он договорился о принципиальных для нее эфирах в программах «50/50» и «Утренняя почта», а когда артисты решили прекратить сотрудничество с продюсером, Величковского избил неизвестный мужчина, который, как позже выяснилось, принадлежал к криминальной группировке «Мазутка».

Но у Айзеншписа был, во всяком случае, опыт музыкального администратора. Тогда же появились продюсеры и другого культурно-антропологического типа. Так, первоначально вообще не имел отношения к музыке Андрей Разин, ставший в 1988 продюсером одной из самых прибыльных советских и постсоветских поп-групп – «Ласковый май». У него не было музыкального образования, по профессиональному образованию он был каменщиком, а род его занятий до отъезда из Ставрополя в 1985 году лучше всего определяется советским словом «снабженец». С Разина начинается период, когда подобного рода бизнесмены занимались «раскруткой» и продвижением поп-групп.

Впрочем, большинство известных отечественных продюсеров, несмотря на готовность к авантюрному ведению бизнеса, все же имели некоторый музыкальный опыт. Продюсер Бари Алибасов до создания группы «На-На», по которой его знают в первую очередь, 22 года был музыкальным руководителем ансамбля «Интеграл» в Казахстане. Действительно широкая популярность группы «На-На» была недолгой, к началу 2000-х она уже выглядела, скорее, артефактом из прошлого. Однако Алибасов как публичный представитель группы получил большую известность, чем певшие и игравшие в ней музыканты, которые еще и менялись. Телезрители могли забыть, как выглядят участники актуального состава «На-На», но точно помнили, как выглядит Алибасов. Благодаря Алибасову ремесло «продюсера» стало ассоциироваться с публичной, светской активностью.

К середине 1990-х заметными фигурами в сфере продюсирования поп-музыки стали Игорь Матвиенко («Любэ», «Иванушки International»), Игорь Крутой (фирма APC), Ким Брейтбург и Евгений Фридлянд (Валерий Меладзе, «Браво», Николай Трубач, «Премьер-министр» и др.), Александр Шульгин (Валерия, «Мумий Тролль»). В целом можно сказать, что образ профессии за десятилетие довольно сильно эволюционировал: в конце 1990-х профессия продюсера предполагала уже наличие музыкального вкуса и умения разбираться не только в пристрастиях типовых посетителей (пост)советских ресторанов, но и в международном контексте массовой культуры. Но с появлением группы t.A.T.u. и позже, когда телеканалы взяли на себя роль продюсерских компаний, все опять изменилось.

## 7.2. История

### 7.2.1. Советское начало постсоветской эстрады: «Ласковый май»

Советская группа «Ласковый май» была образована в 1986 году, то есть, формально еще в советское время, на самой ранней стадии внедрения хозрасчета. Местом образования коллектива стала оренбургская школа-интернат. Автором песен группы был

---

4 [История двадцати самых известных поп-хитов постсоветского времени] // Сайт «Афиша Daily» (<https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/russian-pop/>).

ведущий музыкального кружка Сергей Кузнецов, а первым солистом – Юрий Шатунов. На протяжении истории группы в ней было множество певцов, но Шатунов на десятилетия остался ее лицом.

Первые фонограммы группы были записаны под явным влиянием “евродиско” – музыки, пришедшей из Германии и Италии и исполняемой в основном на синтезаторах с использованием диско-бита. Музыка «Ласкового мая» создавалась в гораздо более скромных студийных условиях, отсюда и своеобразное звучание группы. В основе песен – навязчивый и примитивный рифф синтезатора плюс высокий мальчишеский голос, пропевающий нехитрые строки о подростковых переживаниях. Простые метафоры вроде «белых роз» или «седой ночи» оказались беспроигрышным стихотворным ходом. Каждый мог вообразить себя автором песни, сказать “так и я могу”. Ощущение “так и я могу” принципиально важно для всей отечественной эстрады, оно было во всех самых “вирусных” проектах последних 30 лет, включая “Руки вверх!” и Стаса Михайлова.

В 1988 году администратором “Ласкового мая”, как уже сказано, стал Андрей Разин. Благодаря его приходу на эту должность появился новый культурный тренд, который станет одним из ключевых для нашей эстрады на новые годы. Этот тренд – легенда, используемая как основа для PR-кампании. В практике шоу-бизнеса созданию легенды вокруг артиста всегда уделялось огромное внимание, однако Разин сделал это с российским размахом и очень тщательным продумывая стиль и нарративы PR-обращения к аудитории – того, что на языке бизнеса называется таргетированием. Составными частями «таргетирования по Разину» были внимание к подростковой, преимущественно девичьей аудитории (до “Ласкового мая” для подростков 13–18 лет на советской эстраде систематически не работал никто, хотя отдельные «подростковые» песни иногда появлялись), детдомовское происхождение музыкантов (что было правдой), родственные связи Разина с Михаилом Горбачевым (что было выдумкой), “вирусная” популярность группы (Разин раздавал кассеты с записями “Ласкового мая” проводникам поездов для трансляции в пути) и главное – многофигурность (“Ласковый май” – первый русский бойз-бенд) и многосоставность, то есть возможность гастролей сразу нескольких составов на разных маршрутах под одну и ту же фонограмму. Этот трюк стал революционным для шоу-бизнеса. “Ласковый май” мог давать до 8 концертов в день и до 40 в месяц.

Выступления артистов под фонограмму не были новостью -- эту технологию практиковали большинство советских артистов даже первого ряда. Однако о ней не было принято говорить вслух: общественное мнение порицало выступления “под фанеру”. Разин первым понял, что «целевой аудитории» группы важно не столько “живое” исполнение, сколько непосредственный контакт с “мальчиками” с кассеты, возможность стать частью общей истерии на концерте.

На пике популярности концерты “Ласкового мая” проходили исключительно на стадионах. Во многих публикациях о группе сейчас можно встретить данные о том, что каждый пятый или даже каждый третий житель СССР побывал на концертах группы. Даже если эта информация известна со слов Андрея Разина, она в целом правдиво говорит о масштабе популярности группы. Для выступлений «Ласкового мая» требовалась гораздо более скромное техническое обеспечение, нежели для привычных тогда «вокально-инструментальных ансамблей» типа «Земляне», к тому же по стране одновременно ездили несколько составов группы. В Москву с гастролей приезжали огромные мешки наличности.

“Ласковый май” стал частью кооперативного движения, одной из первых ласточек зарождающегося постсоветского капитализма. Андрей Разин стал первым заключать договоры с концертными площадками в регионах напрямую, минуя систему филармоний, с которой приходилось сотрудничать на заре истории “Ласкового мая” Сергею Кузнецову. Если в самом начале своей истории группа под руководством Сергея Кузнецова с

солистом Константином Пахомовым могла получать 5 рублей на всех с большого концерта, то Разин довел заработок до 1500 – 2000 руб. за концерт. Ставка Аллы Пугачевой в это же время все еще составляла 67 рублей. Экономическая ситуация в стране менялась, и Разин почувствовал это очень своевременно. Хозрасчетные договоры группы с организаторами на местах плюс кооперативы, которые организовывали местные комсомольские лидеры, были основой новой бизнес-модели, благодаря которой «Ласковый май» стал сверхприбыльным проектом и послужил примером другим коллективам. Во многом с подачи «Ласкового мая», а также группы «Мираж» и других поп-проектов конца 1980-х – начала 1990-х появился термин «кооперативная эстрада». Он подразумевал бесхитростную в композиционном плане музыку с цепкими мелодиями, аранжировками с оглядкой на евродиско и преимущественно фонограммным концертным существованием.

История «Ласкового мая» – история грандиозного творческого и коммерческого прорыва. И она же доказательство того, что PR и бухгалтерия не могут полностью заменить композитора и автора стихов. На одной легенде и только на скандалах далеко не уедешь.

Переломным моментом в истории «Ласкового мая» стал конфликт Андрея Разина и Сергея Кузнецова в 1989 году. Музыкант ушел из группы, коллектив работал с другими авторами и продолжал собирать стадионы, но найти людей, способных повторить феномен песен «Белые розы», «Розовый вечер», «Седая ночь» и других хитов, Разин не смог. Для поддержания узнаваемого стиля группы было важно присутствие Кузнецова, при всей незатейливости его «композиторских решений».

Для бесконечных гастролей по стране было достаточно и тех пятнадцати альбомов, которые группа записала в 1988 – 1990 г. Однако к конфликту внутри коллектива добавился фактор неумолимой моды. Аудитория группы выросла, а подросткам требовалось что-то другое.

В 1992 году «Ласковый май» распался, слушать его стало дурным тоном даже среди тех, кто «вырос на этих песнях». Юрий Шатунов уехал на постоянное место жительства в Германию. Андрей Разин пробовал себя на политическом поприще и занимался преподавательской работой на Ставрополье. Он по-прежнему реализовывал свою кипучую натуру на разных фронтах – участвовал в предвыборной кампании Геннадия Зюганова в 1996 г., ввязывался в финансовые аферы и затевал суды с лидером «Ленинграда» певцом Сергеем Шнуровым. Однако только в начале 2000-х после полноценного возвращения Юрия Шатунова к активной концертной деятельности с материалом «Ласкового мая» песни группы обрели вторую жизнь, и публика вновь заинтересовалась приключениями Разина и компании. В 2008 году о группе был снят полнометражный художественный фильм. Весь последующий интерес публики и гастрольный успех Шатунова – явление чисто ностальгического характера. О музыкальной ценности песен «Ласкового мая», об их «новой» жизни никто не говорит. Людям на концертах Юрия Шатунова нужно «то» звучание и «те» эмоции.

### 7.2.2. Криминал на кооперативной эстраде

В истории короткого, но яркого успеха Игоря Талькова отразились сразу две тенденции, характерные для отечественной музыкальной индустрии 1990-х. С одной стороны, это появление ура-патриотических мотивов в поп-музыке на русском языке. С другой – проникновение криминала в шоу-бизнес.

В 1980-е Игорь Тальков был обычным музыкантом в ВИА – работал в сочинских ресторанах, в аккомпанирующем коллективе советской эстрадной звезды Людмилы Сенчиной, делал аранжировки для Стаса Намина, гастролировал с забытыми ныне

группами «Апрель» и «Калейдоскоп». В 1986 году широкая аудитория узнала о нем, как о солисте группы Давида Тухманова «Электроклуб», в которой он делил сцену с Ириной Аллегровой. А в 1987 появилась визитная карточка Талькова – песня «Чистые пруды». Это была растянутая во времени ностальгическая баллада о том, что прошлое не вернуть, с приторно-слащавой партией аккордеона – в соответствии с текстом песни.

Тальков не был ни автором песни (ее написал Давид Тухманов на стихи Леонида Фадеева), ни первым ее исполнителем, однако именно она запустила его карьеру. Если в «Чистых прудах» речь шла о «дальнем берегу детства», то есть об абстрактном прошлом (может быть, о «дозастойных» 1960-х), то по мере обнародования собственных песен Талькова становилось ясно, что его ностальгия – это ностальгия по ушедшей России, казачьей, белогвардейской -- в общем, имперской.

Ура-патриотические, монархические и антибольшевистские мотивы вышли у Талькова на передний план. Произошло это, когда такие мотивы уже не были запрещенными – или, во всяком случае, действительно опасными. Впрочем, отождествление «КПСС» -- «СС» (песня «КПСС», 1990) в исполнении «зигующего» Талькова по тем временам было вполне радикальным жестом. Тем не менее петь про ушедшую «великую Россию» Тальков начал после ослабления цензуры. Журналисты охотно включали в перестроечные телевизионные программы – «Взгляд», «До и после полуночи» и т.д. песни вроде «России» и «Я вернусь». В 1988 г. к образу Талькова добавился чуть ли не ореол мученичества, когда во время концерта, организованного редакцией программы «Взгляд» в Лужниках, он начал петь песни, не предусмотренные изначально в сценарии, и ведущие прервали его выступление. Тем не менее тогда была заметна разница между Тальковым и действительно политически радикальными рок-музыкантами – такими, как Егор Летов или Михаил Борзыкин, лидер ленинградской рок-группы «Телевизор», исполнивший без согласования на рок-фестивале в Подольске в 1987 году песню «Твой папа – фашист». В целом, если популярные в конце 1980-х советские рок-музыканты обязаны своей популярностью «магнитоиздату», то есть подпольному распространению записей, то главным каналом доставки песен Талькова публике стало телевидение. Его песни были формой разрешенного протеста. Но время для него было идеальным.

Образ «старой тетради / расстрелянного генерала» («Россия») легко находил отклик в сердцах слушателей. Стране, переосмысливавшей досоветское прошлое, нужна была песня, в которой все объяснялось бы просто и доходчиво. Стал формироваться образ Игоря Талькова, как певца, рассказывающего «правду о России». «Правда о России» постепенно приобретала в песнях и интервью Талькова все более русофильские, а позже и антисемитские черты, хотя формально он все обвинения в антисемитизме опровергал.

Подробно о своих взглядах он писал в книге «Монолог» -- примерно в таком стиле: «Разрушение храмов — Божьих обителей привело к утверждению и беспределу Люцифера. Указы об уничтожении храмов ... сочинялись Лениным. В Библии написано: «Антихрист будет стоять у власти около четырёх лет». Помните, когда Ленин был объявлен больным, в каком году «захворал» и фактически был отстранён от власти, и всё встанет на свои места»<sup>5</sup>.

Тальков нагружал свои песни все более серьезным историческим содержанием, но о самобытности музыки не слишком заботился. Прямое заимствование у зарубежных коллег стало частью сочинительского почерка Талькова.

Наиболее яркий пример – песня «Я вернусь». Музыкальная основа произведения, которое считается творческим завещанием музыканта, была полностью позаимствована у

---

5 Тальков И. Монолог. М.: Художественная литература, 1992. С. ...

участника группы The Eurythmics Дейва Стюарта. Фактически это песня из фильма “Lily Was Here” , которую Стюарт исполнял вместе с саксофонисткой Кэнди Далфер -- но с русским текстом.

В песне «Совки» слышна мелодия “Owner Of A Lonely Heart” группы Yes. В песне “Господа демократы” Тальков цитирует “Jesus Christ Superstar” Эндрю Ллойда Уэббера. Игорь Тальков, как сейчас бы сказали, не заморачивался: брал то, что лежало на поверхности и не пытался завуалировать плагиат. Отчасти , вероятно, из-за обычного юридического невежества – о том, что касается авторского права, на заре «дикого капитализма» в России были дикие представления.

В начале 1990-х мировоззрение Талькова представляло собой микс из личной обиды на советскую власть (родители певца познакомились в Сиблаге, где оба они сидели по сфальсифицированным обвинениям), русского этнонационализма, апологии мифологизированной казачьей вольницы, консервативной версии православия и антисемитизма. В 1991 году во время августовского путча он выступил на Дворцовой площади Санкт-Петербурга и передал Борису Ельцину через его личного врача текст восторженной песни «Господин президент». Однако вскоре вслед за советской властью и реформами Михаила Горбачева певец разочаровался и в Ельцине.

Спустя менее двух месяцев после событий августа 1991 года Тальков был застрелен за кулисами Дворца спорта «Юбилейный» в Санкт-Петербурге во время сборного концерта звезд эстрады, организованного продюсерской компанией Сергея Лисовского «Лис’С». Согласно версии следствия, убийство произошло во время потасовки между охранниками Талькова, его концертным директором Валерием Шляфманом и телохранителем певицы Азизы Игорем Малаховым. Самая популярная версия причины конфликта -- очередность выхода на сцену Талькова и Азизы. Изначально главным подозреваемым в убийстве был Игорь Малахов. Затем обвинение было предъявлено Шляфману. В январе 1992 года Шляфман уехал в Израиль, в 1993-м расследование дела было приостановлено; впоследствии оно неоднократно возобновлялось. Суда так и не было.

Убийство Игоря Талькова не раскрыто и сегодня, на момент завершения работы над этой главой. В 2018 году следствие по делу об убийстве было возобновлено. В ноябре 2019 года вдова певца Татьяна Талькова подала новое ходатайство в СУ СК по Санкт-Петербургу. Она добивалась переквалификации уголовного дела об убийстве ее супруга на более тяжкую статью (с непреднамеренного убийства на умышленное).

Детали стычки за кулисами концерта многократно воспроизведены в журналистских расследованиях и желтой прессе. Выдвигалось много версий, в том числе и версия заказного убийства по политическим причинам, замаскированного под убийство по неосторожности. Очевидно одно. В начале 1990-х абсолютно обыденным явлением было то, что за кулисами больших сборных концертов с певцами «из телевизора» крутились персонажи с темным криминальным прошлым, готовые схватиться за оружие. А оружие по тем временам было у многих, в том числе и у Талькова. Правда, это был газовый пистолет, которым он воспользовался во время конфликта, но неудачно.

Шоу-бизнес в этом смысле был таким же бизнесом, как любой другой. Многое решалось в ходе «разборок». Впоследствии деятели развлекательной культуры неоднократно становились жертвами криминальных конфликтов: например, как уже сказано, в 1993 г. был убит продюсер группы «Комбинация» Александр Шишинин, а в 1997 году -- руководитель крупнейшей звукозаписывающей компании ZeKo-Records Кирилл Зеленов.

Убийство Игоря Талькова обрело символический статус. Это была «первая кровь» (Тальков даже внешне старался походить на Рэмбо из американского фильма – мстителя, впавшего в отчаяние) -- и она пролилась практически у всех на глазах. Достаточно существенная часть поклонников певца долгое время считала его смерть результатом

«заговора против России». Верить в непреднамеренный характер убийства они отказывались.

Примечателен такой эпизод. В 1996 г автор этих строк присутствовал на концерте группы «ДДТ». Женщина из партера вышла на сцену с букетом. Отдав цветы кумиру, она взяла в руки микрофон и закричала, обращаясь к лидеру группы Юрию Шевчуку: «Юра! Цоя убили! Талькова убили! Только вы остались! Не умирайте, пожалуйста!» Такой был тогда у массовой публики «символический ряд»: поп-певцы воспринимались как герои и страдальцы, находящиеся «на линии огня».

### 7.2.3. Шоу-бизнес и политика

Концертный тур «Голосуй или проиграешь» был организован в 1996 году в рамках предвыборной кампании Бориса Ельцина . Изучив в начале года социологические исследования, штаб Бориса Ельцина обнаружил, что выросло новое поколение, которое не будет голосовать за Ельцина просто потому, что он - «наш президент», и эти голоса вполне могут утечь к коммунистам. А значит, к молодым избирателям нужно обратиться на понятном им языке, лучше всего -- устами их кумиров.

Организацией концертного тура «Голосуй или проиграешь» стал Сергей Лисовский, глава компании «Лис'С». Фактически в 1990-е на «Лис'С» были завязаны все самые проекты в шоу-бизнесе. Мы уже упоминали «Лис'С» в разделе, посвященном убийству Игоря Талькова – Лисовский был организатором концерта, который был прерван выстрелом в певца. Лисовский был одним из фигурантов уголовного дела об убийстве Владислава Листьева. По одной из так и не подтвержденных версий, Лисовский был заказчиком убийства, а мотивом был конфликт с Листьевым на почве распределения денег от рекламы на «Первом канале»<sup>6</sup>.

С концертным туром «Голосуй или проиграешь» связан и эффектный эпизод российской истории, известный, как «коробка от ксерокса». Этот эпизод случился на третий день после первого тура президентских выборов, в котором Борис Ельцин обошел Геннадия Зюганова всего на три с небольшим процента. К этому времени концертный тур «Голосуй или проиграешь» шел уже полтора месяца, и – не в последнюю очередь благодаря поддержке популярных музыкантов -- Ельцину удалось опередить лидера КПРФ.

Большинство артистов, участвовавших в этом туре, говорили, что включились в предвыборную кампанию «от чистого сердца», будучи убежденными в том, что если сейчас не поддержать власть, то страна вернется в мрачный «совок», из которого только что вырвалась. В нем им, музыкантам, была уготована роль в лучшем случае дворников и сторожей, в худшем – врагов народа. Подтверждение этой точки зрения можно найти в материале о туре «Голосуй или проиграешь», опубликованном на сайте Lenta.ru в августе 2020 года. В нем приводятся ссылки на интервью Константина Кинчева, музыкантов гр. «Агата Кристи», Олега Газманова, Богдана Титомира и Аркадия Укупника. «Я играл по воле собственного сердца, -- говорил, например, лидер «Алисы» Константин Кинчев. -- Не хотел, чтобы коммунисты пришли к власти, считал это важным».

Впрочем, им предлагались очень существенные гонорары наличными, и этот фактор тоже сыграл свою роль. Юрий Шевчук («ДДТ»), чья группа от участия в туре отказалась, утверждал в интервью Юрию Дудю, что его коллективу предлагали \$120 тыс. за выступление в одном городе с одной песней в рамках большого сборного концерта<sup>7</sup>. А тур

---

<sup>6</sup> Шварев А. «Большинство друзей Листьева проявили малодушие» // Сайт информационного агентства «Росбалт». 2015. 7 марта (<https://www.rosbalt.ru/moscow/2015/03/07/1375394.html>).

<sup>7</sup> Интервью Шевчука Юрию Дудю: <https://youtu.be/98pE29S5Gb4>.



шел по всей стране. Однако необходимо отметить, что в личных беседах с автором этих строк музыканты, участвовавшие в туре, утверждали, что Шевчук преувеличил размеры предполагаемого гонорара. Авторы упомянутого материала Lenta.ru утверждают со слов участников тура, что гонорары за концерты им платили «всего лишь» в пятикратном размере.

Тем не менее деньги, которые платили во время тура, для рок-музыкантов были гигантскими. Это было важно еще и потому, что популярность рок-музыки тогда заметно снизилась по сравнению с перестроечной эпохой и рубежом 1980-х – 1990-х, когда группы типа «Кино» или «Наутилуса Помпилиуса» собирали полные стадионы.

Стало очевидно, что новая Россия ничем не отличается от остального мира в том, что касается отношений искусства и политики. Подобно тому, как герои шоу-бизнеса поддерживали Билла Клинтона во время кампании “Choose Or Lose” в 1992 году, в России артисты были готовы агитировать за его политического союзника -- Бориса Ельцина.

Рок-группы не смущало соседство на афишах тура с «попсой». На равных с рокерами по городам и весям ездила самая настоящая фонограммная эстрада, которой рок было принято противопоставлять. В одной упряжке оказались «Алиса» и «Дюна», Борис Гребенщиков и Валерий Леонтьев, «Браво» и Ирина Аллегрова. Кого-то из поклонников это не смутило вовсе – ведь можно было бесплатно послушать любимых артистов. Для некоторых деятелей контркультуры этот тур стал символом заката русского рока как нонконформистского течения. Одним из таких деятелей был Илья Кормильцев, автор текстов группы «Наутилус Помпилиус».

«Я не знаю, кто первым догадался, что «русским роком» можно воспользоваться, - писал Кормильцев в статье «Великое рок-н-рольное надувательство-2». - Мы утешали себя тем, что сами не лжем. «Мы ждем перемен» — разве это не так? «Скованные одной цепью» — разве это не очевидно? «Твой папа — фашист» — а кто же он еще? Мы были слишком наивны, чтобы понимать: будущее принадлежит тому, кто владеет монополией на интерпретацию настоящего»<sup>8</sup>.

Знаковым эпизодом тура «Голосуй или проиграешь» стало участие Бориса Ельцина в предвыборном концерте, который состоялся 10 июня 1996 года на стадионе Ростова-на-Дону. Во время выступления Евгения Осина действующий президент плясал вместе с певцом и его группой на сцене. Фото с танцующим Ельциным облетело все СМИ и стало предметом жарких споров. Одни увидели на фото якобы пьяного президента, которому «точно пора на покой» (хотя в этот период Ельцин не пил – врачи запрещали после перенесенного в конце 1995 года инфаркта). Другие заново прониклись доверием к нему. В целом штабу Ельцина удалось переломить ситуацию и завоевать симпатии части молодежи.

Впоследствии участие музыкантов в предвыборных кампаниях как федерального, так и регионального уровня стали нормальной практикой и даже объектом сатиры -- см. спектакль, а затем и фильм театральной группы «Квартет И» «День выборов» (реж. Олег Фомин, 2007).

#### 7.2.4. Первые зарубежные гастролеры

Старейшая частная гастрольная компания России SAV Entertainment отсчитывает свою историю от 1987 года. Основатели компании – Надежда Соловьева, которая в середине 1980-х занималась международными проектами Театра песни Аллы Пугачевой, и тогдашний муж певицы Евгений Болдин. Создатели SAV Entertainment начинали с

---

<sup>8</sup> Аллюзия на известную фразу из романа Джорджа Оруэлла «1984»: «Who controls the past controls the future. Who controls the present controls the past».

музыкального экспорта – устраивали зарубежные турне Пугачевой, Владимира Преснякова, Александра Малинина, Валерия Леонтьева и Большого театра. Участвовали они и в организации легендарных концертов Pink Floyd в Олимпийском в 1989 году. А в конце 1980-х, как утверждала Надежда Соловьева в интервью «Ленте.ру»<sup>9</sup>, выяснилось, что привозить иностранных артистов в СССР гораздо выгоднее, чем вывозить за рубеж «отечественных». Кооператоры к тому времени как раз заработали достаточно денег, чтобы иметь возможность покупать дорогие билеты на шоу знаменитостей, о которых совсем недавно они могли прочесть в рубрике «Их нравы», в лучшем случае – услышать по радио в передаче «Мелодии и ритмы зарубежной эстрады». Среди самых громких проектов SAV Entertainment были гастролы Дайаны Росс, Хулио Иглесиаса, Stingа, Элтона Джона, Тины Тернер, Джо Кокера, Брайана Адамса... Все эти шоу делались при спонсорском участии основанного в 1990 году «Альфа-банка» – это был первый большой опыт поддержки концертной индустрии серьезным бизнесом.

Однако, точкой отсчета для новой гастрольной индустрии стали первые российские гастролы Майкла Джексона, которые прошли в сентябре 1993 г. Концерт состоялся на Большой спортивной арене Лужников при проливном дожде. Согласно документам, находящимся в архивах «Ельцин-центра», расходы российской компании-организатора «Десса» на проведение концерта составили \$1,25 млн.

Большинство же концертов зарубежных звезд проходили в Государственном Кремлевском дворце. Это соответствовало статусу зрителей – новых бизнесменов, которые первым делом скупали ближайšie к сцене места. Танцы в проходах тогда были запрещены и пресекались охраной дворца. Перед каждым концертом устраивали пресс-конференцию. При первом приезде Тома Джонса в 1994 году дорогого гостя в аэропорту Шереметьево встречали Владимир Винокур и Лев Лещенко – иностранную легенду приветствовали люди, представлявшие официальную советскую эстраду.

Особая атмосфера концертов в Кремле не всегда соответствовала ожиданиям зарубежных звезд. Приехавший с концертами в Россию в 1996 году Дэвид Боуи поклялся больше сюда не возвращаться. Со сцены ему были видны только «новые русские» в малиновых пиджаках с юными спутницами. Боуи играл свои лучшие песни за 25 лет, но реакция была далека от того, с чем он привык иметь дело. Люди практически не подпевали и не аплодировали, а танцевать им не разрешала охрана.

Впрочем, были и те, кого игра по местным правилам не смущала. Спонсором кремлевского концерта Тома Джонса в 1998 г была компания, торговавшая сантехникой, и для певца не составило проблемы выехать в магазин спонсора и сфотографироваться с образцами продукции. В тот же день SAV Entertainment проводили первый российский концерт Dereche Mode, ставший историческим событием. Если Майкл Джексон, дважды посетивший Россию, был символом массового вкуса, то концерт СК «Олимпийский» Dereche Mode символизировал причастность России к передовой музыкальной моде.

Самым большим провалом гастрольных менеджеров 1990-х стал приезд «The Rolling Stones» в 1998 году. Публика осталась довольна, музыканты -- тоже, но разразившийся дефолт практически стер в пыль все, что организаторам -- компании «Silence Pro» -- удалось заработать на билетах.

SAV Entertainment на протяжении всех 1990-х лидировали на рынке в сегменте гастролей эстрадных звезд первой величины. А «альтернативой» предметно занималась компания FeeLee. В 1988 году она организовала первый концерт зарубежных музыкантов – британской группы World Domination Enterprises. В 1990-е усилиями FeeLee были организованы визиты флагманов альтернативной музыки, без преувеличения культовых

---

<sup>9</sup> Каменченко П. «Раз Россия во всем виновата — значит, нужно сюда ехать» // Лента.ру. 2019. 29 января (<https://lenta.ru/articles/2019/01/29/soloveva/>).

фигур: Дэвида Бирна, Ника Кейва, Диаманды Галас, групп «Einstürzende Neubauten» и «The Smashing Pumpkins» и др. Большая часть концертов FeeLee проходила в ДК им. Горбунова, вокруг которого в выходные работал знаменитый рынок с пиратскими CD и аудио- и видеокассетами – «Горбушка». Параллельно с концертной деятельностью FeeLee занимались изданием альбомов таких артистов, как Depeche Mode, Prodigy и др. Горбушка и окрестности была своего рода «местом силы» для меломанов. Если ты не съездил в выходные на Горбушку, с большой вероятностью ты пропустил что-то важное.

В 1990-е начала заниматься гастрольной деятельностью и компания TCI, во главе которой встал байкер и администратор группы «Черный обелиск» Эдуард Ратников. 28 сентября 1991 году он помогал Борису Зосимову и компании BIZ Enterprises организовывать фестиваль «Монстры рока на баррикадах» с участием знаменитых групп, игравших разные версии «тяжелого рока» (хард-рок и хэви-метал) -- «AC/DC», «Metallica» и «Pantera». Этот фестиваль до сих пор считается самым многолюдным и самым кровавым в истории отечественного шоу-бизнеса. Хедлайнеры, «AC/DC» и «Metallica», привезли свои свежие альбомы. Публика была разогрета не только алкоголем и ожиданием встречи с кумирами -- она все еще была на взводе после победы демократических сил над ГКЧП. При этом у милиции еще не было большого опыта работы на массовых мероприятиях с такой разгоряченной аудиторией. И регулировать ее настроение стражам порядка приходилось при помощи дубинок, а в них в ответ летели бутылки. Сравнить это событие можно было только с «Фестивалем мира» в Лужниках, на который в 1989 году приехали «Scorpions», Бон Джови, Оззи Осборн и др. «Монстры рока» были еще масштабнее – на фестиваль приехали по разным подсчетам от 300 до 600 тысяч зрителей, а в некоторых источниках указывают даже миллион.

После нескольких лет жизни в США Эдуард Ратников вернулся в Россию и создал свое концертное агентство TCI. Он начал в 1996 году с концертов ветеранов – Nazareth и Uriah Heep, На следующий год привез горячих альтернативщиков Faith No More и Rollins Band и стал наращивать обороты, обрастая компаньонами и дружественными спонсорами. Такими, например, как компания Adidas, с которой TCI сотрудничали в проекте Adidas Streetball Challenge в 1998 г. С 2001 года Ратников стал постоянным продюсером в России гастролей группы Rammstein.

Еще одно крупное событие, которое невозможно обойти вниманием -- это концерт The Prodigy на Манежной площади, который был организован 27 сентября 1997 г в рамках тура в поддержку лучшего диска группы “The Fat Of The Land” (1997) и международного сноубордического конкурса Ballantine’s Urban High, то есть на деньги алкогольного спонсора – производителя виски Ballantine’s. По разным данным на концерт пришли от 100 до 250 тысяч зрителей. Самым же многолюдным гастрольно-концертным событием 1990-х стал бесплатный концерт Жана-Мишеля Жарра на Воробьевых горах, который был организован в том же сентябре 1997-го в рамках празднования 850-летия Москвы. Считается, что действо посетил каждый третий взрослый москвич.

#### 7.2.5. Музыкальные кланы, FM-радио и телевизионные каналы

Одно из свидетельств музыкальной революции начала 1990-х – бурный рост радиовещания в FM-диапазоне. Однако существенное влияние на отечественную популярную музыку FM-радио стало оказывать только в 1995 году, когда в Москве заработала радиостанция «Русское радио». До этого времени станции типа «Европы +», «Максимум» или «101» в целом выглядели ретрансляторами зарубежной музыкальной моды и шире – стиля жизни. После долгих лет закрытого эфира вся мировая музыка прорвалась к отечественному слушателю, и он никак не мог ею насытиться.

Эфир, целиком состоящий из русскоязычных песен, казался утопией. Кому он нужен? Зачем исполнять, как полагали тогда, русские копии западных оригиналов, если

можно транслировать оригиналы, и в отличном качестве? Однако «Русское радио» изменило эту точку зрения. Русские песни оказались более чем востребованы, а в сочетании с лубочными «Русскими гвоздями» - юмористической программой Николая Фоменко - они сами стали модой. «Русское радио» навсегда прописалось в верхней тройке списка самых популярных станций и было любимой частотой таксистов (по крайней мере, столичных) -- вплоть до появления радио «Шансон». Это было поистине народное радио.

До того, как делом первоочередной важности для каждого эстрадного артиста стало попадание в ротацию «Русского радио», мысли творцов и продюсеров были заняты возможностью попасть на музыкальное телевидение. В самом начале 1990-х все решал эфир клипа в «Музобозе» Ивана Демидова. Достаточно было одной трансляции. Клип, как единица коммуникации с аудиторией, стал важен еще в конце 1980-х, но в 1990-е появились новые технические возможности и новые эфирные площадки. VHS-кассеты с выпусками программы слушатели затирали до дыр, их контрафактным образом крутили на «дворовых» кабельных телеканалах по всей стране.

На смену «Музобозу» пришел канал «ТВ-6» (первоначально – «TV-6 Москва»), главным продюсером которого стал в 1993 году все тот же Иван Демидов. Организатор канала Эдуард Сагалаев определял его формат как семейно-развлекательный, однако самыми популярными и долгоиграющими были музыкальные шоу – «Акулы пера», «Постмузыкальные новости», «Диск-канал» и др. Кроме того, на «ТВ-6» можно было смотреть блоки клипов главного музыкального телеведущего - MTV. Ранее на протяжении незначительного периода они появлялись на «Первом канале». И только в 1998 году в эфир вышла русская версия MTV.

Еще одним влиятельным каналом, транслировавшим современную поп-музыку, был «2X2» – правда, смотреть его могли только москвичи, но на музыкальные вкусы младшего поколения жителей столицы этот канал повлиял достаточно заметно. В 1990– 1992 годах на «2X2» показывали подборки клипов американского канала Super Channel. Параллельно стали появляться блоки клипов отечественных артистов. Их повторяли по несколько раз в день. В начале – из-за недостатка контента на канале, позднее – осознанно, по западной модели раскрутки. Там же, на «2X2», в 1992 году стали транслироваться первые программы BIZ Enterprises – продакшн-компании Бориса Зосимова. Его влияние на эфир усиливалось, и вскоре продюсеры стали пользоваться возможностью покупать эфиры на радио.

Созданный в 1992 году Борисом Зосимовым и Иваном Демидовым канал «BIZ-TV» получил время на частотах «2X2» и «Телеэкспо». «BIZ-TV» стал кузницей кадров для канала «MTV Russia», здесь начинали Тутта Ларсен, Александр Анатольевич, Ольга Шелест, Антон Комолов и другие ведущие.

Мечта о русском MTV была реализована Зосимовым только в 1998 году. А до этого ему предстояло еще создать «Муз-ТВ». Это был проект, запущенный Зосимовым и Сергеем Лисовским 1 мая 1996 г. - в преддверии президентских выборов. В задачи канала входила поддержка действующего президента. А когда выборы были выиграны, канал остался в эфире, как главное музыкальное медиа на отечественном ТВ с 70% отечественной музыки в репертуаре. С уходом Зосимова и появлением в 1998 конкурента в лице руководимого им «MTV Russia» в российском музыкальном телеэфире появились два мощных игрока, один из которых («MTV») был в большей степени ориентирован на модников из больших городов, а другой («Муз-ТВ») – на аудиторию в регионах с более традиционными вкусами.

В 1998 году Борис Березовский и австралийский медиамагнат Руперт Мердок объединили под крышей холдинга "ЛогоВАЗ-News Corporation" ориентированную на русскоязычный рок радиостанцию «Наше радио» и рекорд-лейбл Real Records. Год спустя под эгидой холдинга стал проводиться ежегодный фестиваль «Нашествие» - самый крупный российский open-air вплоть до настоящего момента. Стоит учесть, что под

контролем Бориса Березовского находились также телеканалы “ОРТ” и “ТВ-6”. То есть артист, попавший в «обойму» холдинга, получал максимум возможного продвижения в медиа. Так случилось, например, с Земфирой Рамазановой, чьи альбомы выходили на Real Records. Ее музыка мгновенно стала популярной не только в силу таланта певицы, но и вследствие совместной деятельности, «синергии» нескольких крупных игроков. Так же получилось и с группами, попавшими в звуковую дорожку фильма “Брат-2” (2000) – “Би-2”, “Смысловые галлюцинации”, “Океан Ельзи”, “Чичерина” и др. Они были буквально катапультированы на вершину популярности.

Однако настоящее сращивание музыкальных телеканалов и шоу-бизнеса началось уже в 2000-е. Конкурентные войны между “первой” и “второй” кнопками телеприемников заставили артистов и продюсеров выбирать, с кем они будут сотрудничать -- с ОРТ (с 2002 – «Первый канал») или с РТР (с 2002 – «Россия»). В 2002 г собственником “Муз-ТВ” стал Игорь Крутой. Тогда же на “Первом канале” была запущена “Фабрика звезд”. Каждый сезон шоу заканчивался формированием продюсерского центра под руководством наставника – Игоря Крутого, Максима Фадеева, Игоря Матвиенко, Константина Меладзе. Интересы продюсеров и телеведущих были тесно переплетены, а концертные туры выпускников “фабрик” стали приносить огромные барыши.

#### 7.2.6. Пиратская звукозапись и борьба за влияние. Появление первых “мейджоров”

Первая половина 1990-х ознаменовалась постепенным переходом меломанов на новый носитель – компакт-диск. Если в самом начале десятилетия CD были экзотикой, дорогостоящей игрушкой, и самым распространенным способом поделиться музыкой была перезапись с кассеты на кассету, то в середине 1990-х устройства для воспроизведения CD уже были во многих семьях.

Специалист по социальным коммуникациям Олег Синеокий писал: «В середине 1990-х годов в постсоветской глубинке не было своих крупных рынков фонографической продукции по типу московской «Горбушки». Региональных меломанов не устраивал скудный ассортимент недавно появившихся в свободной продаже компакт-дисков в крупных универсальных магазинах и других официальных торговых точках. В середине 1990-х годов многие постсоветские меломаны окунулись в рынок отечественных компакт-дисков, отличавшихся в ту пору плохим качеством типографии, пустым буклетом (обычно передник и задник) и многочисленными опечатками. Вместе с тем, следует признать, что качество записей в основном было весьма приличным, часто диски «копировались» с фирменных. Отличия были главным образом в качестве оформления буклета. Цифровая аудиопродукция выпускалась, как правило, одним из двух основных способов: заводское изготовление методом репликации (так называемое литье) либо CD-R (компьютерная запись на «болванку»)»<sup>10</sup>.

Существовавшие на постсоветских пространствах заводы по производству CD часто едва ли не в открытую печатали контрафакт. Днем завод в Екатеринбурге мог производить легальный продукт в рамках контракта с рекорд-лейблом, а ночью на тех же станках печатались копии для подпольного распространения. С ними на черном рынке соперничали так называемые «болгарские» диски – они доставлялись в Россию контрабандой. Именно с контрафактными CD в первую очередь ассоциировался термин «аудиопиратство». Жертвами пиратов стали первые независимые звукозаписывающие компании, производившие продукт вне всякой связи с державшей в советские времена монополию на звуковые носители фирмой «Мелодия».

---

<sup>10</sup> Синеокий О. Коммуникативный анализ легального и контрафактного рекорд-контента на российско-украинском фонографическом рынке // Финансы и управление. 2012. № 1. С. 83—155.

С конца 1980-х под руководством бас-гитариста группы «Машина времени» Александра Кутикова на рынке работала компания SinteZ Records, под чьим крылом выпускали свои записи «Машина времени» и дружественные коллективы. В этот же период начала свою работу компания Стаса Намина SNC Records («Парк Горького», «Бригада С» и др.). В 1992 году начала свою работу независимая компания Moroz Records, впоследствии собравшая в своем каталоге права на записи Аллы Пугачевой, Владимира Высоцкого и группы «Кино». В 1994 году при поддержке продюсерского центра «Монолит» Максим Фадеев основал лейбл «Монолит Рекордс». Фирма грамзаписи «Студия Монолит» занималась выпуском различных аудиоматериалов на компакт-дисках и других цифровых носителях, а также музыкального материала на видеокассетах VHS-формата.

В 1995 году в Москве была основана фирма «Квадро-Диск» -- обладатель механических, цифровых, публичных авторских и смежных прав российских исполнителей. В том же году на российском музыкальном рынке появилась студия «RMG Records», входящая в группу компаний «RMG Company». В 1997 году компанией было начато производство и тиражирование компакт-дисков.

Тогда же был создан московский независимый лейбл «Citadel Records», занимавшийся продвижением российской электронной сцены. С 1999 года лейбл стал издавать авторскую музыку на CD. Тиражированием, дистрибуцией музыкальной продукции и продюсированием артистов занималась также музыкально-издательская компания «Бомба-Питер» (Bomba-Piter Inc.). В 1999 году в составе компании «Мистерия звука» для выпуска записей русских поп-групп и альтернативной рок-музыки был создан лейбл «Мистерия Рекордс». С 1994 года и по сей день работает «Студия СОЮЗ».

Расцвет частной и пиратской звукозаписи не мог не стать причиной стагнации «Мелодии», как главного поставщика записей популярной музыки на российский рынок и как главного держателя прав на фонограммы. Новую популярную музыку издавали не на «Мелодии». Ей оставалось только заниматься бэк-каталогом и выпускать записи классической музыки на CD. В 1997 году появился лейбл CD Land, не только издававший самую актуальную отечественную музыку, но и имевший огромную собственную сеть дистрибуции, созданную на основе мелких пиратских сетей. Это был первый сигнал о том, что пираты постепенно начинают перемещаться в легальное поле. Однако, рынку нужно было еще пережить пик музыкального пиратства. Он пришелся на 1997-1999 годы.

С развитием новых цифровых форматов и файлообменных сетей стало возможным скачивать из Сети еще не вышедшие официально иностранные релизы. Активисты-меломаны «сливали» в Интернет украденные в процессе postproduction цифровые копии, а пираты их «выкачивали» и тиражировали на CD. Огромные прилавки на «Горбушке» были заняты свежей нелегальной продукцией. Впоследствии по мере распространения формата mp3 стало возможным закачивать на стандартный диск два альбома, а порой и целую дискографию артиста.

В 1998 году, как часть конгломерата, в который также входили «Наше радио» и «Первый канал», на музыкальном рынке появился рекорд-лейбл «REAL Records», в чьем каталоге вскоре уже значились альбомы Земфиры, групп Hi-Fi, «Мумий Тролль», «Танцы минус» и др. Вскоре эта же команда создала фестиваль «Нашествие». Это был первый яркий пример синергии звукозаписывающей компании, радиостанции, телекомпании и большого фестивального бренда.

Если отечественные рекорд-компании представляли себе, как жить в пиратской стране (нередко потому, что сами вышли из «пиратской шинели»), то представительства международных компаний – рекорд-мейджоров, в чьи задачи входило продвижение в России крупных международных релизов, сильно страдали от пиратов. С середины 1990-х в России работала компания Universal Music, архитектор международного успеха t.A.T.u. На российском рынке официально были представлены каталоги Sony Music, BMG, EMI и

Warner, а также Mute и других независимых лейблов. Компании прикладывали огромные усилия для продвижения новых релизов на качественных носителях, но пираты всегда оказывались впереди. На, практически, полностью пиратском рынке «Горбушка» скачанные из интернета новые альбомы с отпечатанными на цветном ксероксе обложками чаще всего появлялись раньше, чем легальные копии. Война пиратству была объявлена на государственном уровне и продолжалась до 2010-х. Но успеха добились в первую очередь крупные международные компании. Судебные разбирательства между представительствами международных гигантов Universal, Sony и Warner и соцсетью «ВКонтакте» продолжались до второй половины 2010-х.

Победы над пиратством, по сути, не было, просто цифровые платформы постепенно становились удобными и доступными, предлагая как подписную, так и рекламную модель продаж. Когда компакт-диски канули в лету, российский слушатель все еще предпочитал «халяву». И только когда цифровые копии и стриминг стали удобны для пользователей, устройства для их использования появились у большинства жителей страны, а подписки стали доступны, пиратство в России угагло само собой.

### 7.2.7. Отцы новой стагнации

Первый новогодний телемюзикл из серии «Старые песни о главном» вышел в эфир «Первого канала» в ночь с 31 декабря 1995 на 1 января 1996 года. Идея фильма принадлежала продюсерам Константину Эрнсту и Леониду Парфенову. В фильм вошла 21 советская песня, преимущественно периода 1940-х – 1950-х годов, в переделках эстрадных артистов в диапазоне от Богдана Титомира и Ляды Дэнс до Льва Лещенко и Софии Ротару. Формально речь шла о придании «товарного вида» песням, которые были вычеркнуты из жизни в период перестроечных реформ вместе с «шедеврами» литературного соцреализма и прочим официозом советского образца. С песен стряхнули пыль: записали в хороших студиях и экранизировали в декорациях фильма «Кубанские казаки». Нужно отдать должное продюсерам «Старых песен» -- они отобрали номера, чьи мелодические достоинства не потускнели с возрастом.

И неожиданно выяснилось, что люди по соскучились по этим песням, или, что интереснее – *по песням в советском стиле*. Если у старшего поколения сочинения композиторов времен позднего сталинизма и ранней «Оттепели» вызывали ностальгию по юности, то совсем молодые слушатели воспринимали «Старые песни» с чистого листа, не зная о соответствующем советском контексте. Например, «Песенка шофера» из фильма «Там, где кончается асфальт» (1956) стала хитом в исполнении Леонида Агутина, и молодое поколение радиослушателей воспринимало ее именно как песню 1995 года в исполнении только-только набравшего популярность певца.

«Старые песни о главном» переломили в массовой культуре тренд на сбрасывание с парохода истории всего, что досталось в наследство от советской эпохи. Проект имел такой успех, что на следующий год сделали продолжение – с песнями 1960-х. Состав участников пополнили Алла Пугачева, Людмила Гурченко и Жанна Агузарова. Через год вышел еще один сиквел, на этот раз стилизованный под кинохит Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) и с песнями ВИА 1970-х. Здесь появились иностранцы – «Bonny M», Глория Гейнор, Крис Норман. Каждому фильму сопутствовал CD-релиз с песнями из мюзикла.

Грандиозный успех «Старых песни о главном» вернул хиты прошлого на телеэкраны и радиостанции. Впрочем, из репертуара ресторанных ансамблей они и не исчезали. В конечном счете, чем были «Старые песни», как не возможностью спеть вместе с телевизором песни, которые и так поют за праздничным столом с оливье и шампанским?

Вот только шутка, которая смотрелась свежо на фоне довольно унылой в целом эстрады середины 1990-х, постепенно превратилась в мейнстрим.

Страна стала заложницей формата. В 1997 году началось вещание в FM-диапазоне радиостанции «Авторадио», во многом опирающейся на старый эстрадный материал. А в 2002 станция провела первый фестиваль «Дискотека 80-х» с участием солисток группы «Мираж», групп «Аракс», «Круиз», «Карнавал», Joy, Bad Boys Blue, Eruption и Ottawan. На рубеже 1990-х – 2000-х на FM-волнах появилась радиостанция «Ретро FM», чей эфир целиком состоял из песен 1970-х – 1990-х. В 2005 г. станция запустила конкурента «Дискотеки 80-х» – фестиваль «Легенды Ретро FM». Ради выступления на первом фестивале воссоединилась поп-группа «Dschinghis Khan», созданная в 1979 году в ФРГ специально для участия в «Евровидении» – впрочем, ее выступление в 2005-м имело такой успех, что потом эта группа, продолжившая выступления, приезжала в Россию еще несколько раз. Наконец, идея «Радио Шансон», появившегося в эфире в 2000 году, тоже во многом была инспирирована «Старыми песнями о главном», и многие песни из проекта тоже звучали на этой частоте. В первой половине 2000-х самые рейтинговые станции московского FM-эфира играли старую музыку. Ретро-станции показывали хорошие цифры в рейтингах и одновременно тянули весь музыкальный рынок назад, в славное прошлое.

Самое грустное последствие постмодернистского по сути проекта состояло в том, что популярность старых песен и их экранного воплощения в итоге стала превращаться в индугенцию всему советскому строю. У публики, не заставшей ни само «славное прошлое», ни даже его свидетелей, формировался новый взгляд на него: если они так хорошо пели при Сталине, значит, может быть, и Сталин был не так уж плох?

Найдя золотую жилу на пыльном чердаке, создатели новогодних телешоу практически перестали искать новую музыку. В 1960-е – 1980-е новогодние «Голубые огоньки» диктовали музыкальную повестку на весь следующий год. Если песня звучала в новогоднюю ночь, это значило, что весь следующий год она будет играть в ресторанах, на свадьбах и дискотеках. После «Старых песен» редакторам стало ясно, что проверенные хиты – беспроигрышный вариант, а эксперименты с новинками могут обрушить рейтинги (тогда только-только появилось такое понятие), ведь зритель «уйдет» на конкурирующий канал.

Так продолжается до сих пор. Технологический прогресс, благодаря которому отечественное новогоднее телевидение смотрится на уровне топовых зарубежных программ, не смог изменить главного. В новый год не стоит ждать новых песен. Ни о главном, ни о второстепенном. И это не художественный, а типично индустриальный феномен. С появлением YouTube и быстрого интернета у зрителей появилась возможность собирать свои собственные плейлисты-«огоньки». Но судя по рейтингам каналов, существенную часть аудитории вполне устраивает телевизионная колода, которую лишь незначительно перетасовывают к каждому новому году.

#### 7.2.8. Клубная культура: первые рейвы, первые психоделики, новая аудитория

Клубная культура и танцевальная электронная музыка появились в России как массовое явление в первую очередь благодаря художникам. Первые вечеринки, которым предстояло преобразоваться в рейвы, проходили еще в конце 1980-х в петербургских арт-сквотах, то есть, в заброшенных квартирах, самовольно занятых художниками. Винил в сквотах стали крутить еще во времена рок-революции, флагманом которой была группа «Кино». Будучи героями рока и одновременно завзятыми модниками, музыканты «Кино» тонко чувствовали все новое. Одним из первых пропагандистов нового поветрия стал



барабанщик группы Георгий Гурьянов (1961—2013), известный также как нетривиальный художник<sup>11</sup>.

Техно, вкус которого оценили первые российские диджеи и их окружение, было принципиально иной материей, нежели поп- или рок-музыка. В традиционной популярной музыке есть главный персонаж на сцене – фронтмен, и все, что слышит публика, рассказано как бы от его лица. Музыкальные участники рейва, скорее, оформляют звуковую среду и способствуют коммуникации между гостями вечеринки.

У первых российских диджеев и организаторов рейвов далеко не сразу появились медийные рупоры, которые позволили узнать о них действительно большой аудитории за пределами столиц. У рок-музыкантов были программы «Взгляд» и «Музыкальный ринг», фильмы Сергея Соловьева «Асса» и Рашида Нугманова «Игла» (в первом участвовали сразу несколько рок-певцов, во втором – Виктор Цой) -- плюс практически вся перестроечная пресса. До появления в середине 1990-х журналов «Птюч» и «ОМ» клубная электроника выглядела забавой столичных модников, а информация о первых рейвах передавалась из уст в уста.

Мероприятие, от которого ведет отсчет русский рейв -- Gagarin Party, вечеринка, состоявшаяся 14 декабря 1991 г. в павильон “Космос” на ВДНХ. Но несмотря на всю историческую значимость Gagarin Party, три тысячи зрителей -- цифра более чем скромная. Как и инвестиции – разные мемуаристы называют цифры от 7 до 10 тысяч долларов.

С середины 1990-х клубная танцевальная электроника стала сближаться с мейнстримом массовой культуры. В рейве появились настоящие народные герои, в первую очередь – диджей Грув (Евгений Рудин), создававший хаус-треки на понятном материале – вроде композиции “Счастье есть!” с голосом Раисы Максимовны Горбачевой. Радиостанции наконец «распробовали» работы Грува, Андрея Иванова (DJ Triplex), группы Arrival и других первопроходцев коммерческой электроники. Ведущие музыкальных программ включали в свой эфир как оригинальные композиции электронщиков, так и ремиксы, за которыми к популярным диджеям буквально в очередь выстраивались поп-артисты. Актуальный бит постепенно проникал в самую основу поп-музыки, достаточно вспомнить любимицу глянцевого журналов Лику Стар или модные аранжировки группы «Блестящие».

В столице, как грибы, росли клубы с модной танцевальной музыкой. Вся Москва стремилась попасть в “Эрмитаж”, “ЛСДэнс”, “Титаник” и пр. Желающие подробно изучить этот пласт культуры могут обратиться к книге “Made In Dance”, которую в 2019 выпустил столичный промоутер Олег Цодиков<sup>12</sup>. Автор ведет свое повествование от первого петербургского арт-сквота на набережной Фонтанки 145 через все крупные рейвы, включая Gagarin Party, «Рейволюцию» и «Kazантип», через самые известные клубы, от «Эрмитажа», «Белого таракана» и «Актового зала» Татьяны Друбич, до «Титаника», «Цеппелина», «Джусто» и «Микса», не забывая ни об одном существенном событии в клубном движении, ни об одной яркой вечеринке<sup>13</sup>.

Клубы стали престижным местом встреч и знакомств даже для тех, кто саму музыку воспринимал на слух исключительно, как “дынц-дынц”. Для “новых русских” клубы стали местом, где можно “порешать дела” и «выгулять» своих подруг.

---

<sup>11</sup> Кроме участия в группе «Кино», Гурьянов сотрудничал с авангардистским джазовым оркестром Сергея Курехина «Поп-механика» и петербургской электронной группой «Новые композиторы».

<sup>12</sup> Цодиков О. Made in Dance, 1991-1999. Хроники электронной клубной сцены России. М.: Издательство Олега Цодикова, 2019.

<sup>13</sup> Подробное научное исследование первых рэйв-вечеринок в России см. в главе коллективной монографии: Yurchak A. Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity, and Aesthetics in Post-Soviet Nightlife // Consuming Russia: Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev / Ed. by A.M. Barker. Duke University Press, 1999. P. 76—110.

Широкая публика долго не могла понять, как именно нужно слушать новую музыку. Сама фигура диджея за «вертушками» в начале 1990-х была в новинку. Достаточно вспомнить первый визит в Москву итальянского диджея Роберта Майлза, автора суперхита “Children”, в основе которого лежала засэмплированная партия фортепиано. Люди покупали билеты в первый ряд на сидячие места и готовились услышать пианиста-виртуоза. А потом искренне возмущались тем, что им предлагалось танцевать под песни, которые звучали «в записи».

Разговор о британской электронной сцене и клубной культуре не обходится без темы новых наркотиков, которые подстегнули их развитие. Однако в России такой разговор невозможен – рассказ о запрещенных веществах в любой момент при желании можно оценить, как “пропаганду”. Тем не менее роль расширяющих сознание субстанций в отечественной клубной жизни, насколько можно судить, ничем не отличалась от клубной сцены других европейских стран. Однако анализ того, какие ОПГ и какие силовые структуры в 1990-е “крышевали” площадки и продажу запрещенных веществ, не входит в задачу этой главы.

Клубное движение 1990-х было воплощением свалившейся на всех свободы. Казалось, что “теперь возможно все” и дальше будет только интереснее. Советский уклад только-только скрылся за горизонтом и еще долго отдавался эхом в повседневности. Бал правили уличные бандитские понятия, но от возможностей захватывало дух. Потом это чувство растворилось в воздухе и больше не возвращалось.

#### 7.2.9. Табу в поп-культуре и “двойные агенты” на эстраде

Ввиду минимизации цензуры в информационном поле границы допустимого в отечественной массовой культуре оказались размыты до полного исчезновения. Обнаженными телами в “кооперативном” кино конца 1980-х – начала 1990-х сложно было кого-либо удивить, и отечественные поп-артисты стремились не отстать от моды. Сейчас абсолютными курьезами выглядят эротический клип Ирины Аллегровой “Войди в меня”, как и уже названные выше песни Валерия Леонтьева “Кончайте, девочки” и Наташи Королевой “Палочка-выручалочка”. Но в 1990-е артисты всерьез верили в то, что раздвигают рамки дозволенного. Звезды эстрады готовы были верой и правдой служить делу сексуальной революции, и когда в 1995 году началось издание российской версии журнала Playboy, поп-певицы были готовы, кажется, стоять в очереди, чтобы попасть на обложку. На ней побывали – в виде фотографий -- Лика Стар, Лада Дэнс, Алена Свиридова, Ирина Салтыкова, “Блестящие”, “Стрелки”, Наталья Ветлицкая, Жанна Фриске, некоторые из них – не единожды.

Несмотря на то, что в популярной музыке практически не было табу, выигрывали не наиболее смело обнажившиеся артистки, но те, кто смог талантливо репрезентовать свою природную сексуальность и «включить» воображение аудитории. Клип Натальи Ветлицкой “Посмотри в глаза” (1991, режиссером был мало кому тогда известный Федор Бондарчук) до сих пор смотрится, как пиршество легкомысленного секса, несмотря на то, что “откровенных” кадров там не было. Зато было чувство движения вперед и абсолютной свободы, выраженное в мелочах – надувной гусь вместо саксофона, кисточка, гримирующая ягодицы солистки, карикатурный «качок»-охранник. На протяжении всего клипа сохранялось ощущение жизни как непрекращающейся вечеринки с танцами.

В 1993 году в России отменили уголовное наказание за «мужеложество», и некоторые гей-артисты перестали скрывать свою ориентацию. (Журналисты даже утверждали, что в шоу-бизнесе якобы действует «гей-лобби» -- но в этих рассказах было много откровенной гомофобии, смешанной с конспирологией и стремлением к сплетням.) Самыми известными открытыми геями на постсоветской эстраде стали Сергей Пенкин и Борис Моисеев.

Пенкин – вокалист-профессионал, обладатель уникального диапазона, которого в начале карьеры артиста могли оценить, однако, в основном посетители ресторанов. В начале 1990-х Пенкин стал работать на эстраде как солист, поражая воображение публики не только голосом, но и яркими нарядами, которыми тогда мало кто мог похвастаться. Оставаясь сильнейшим вокалистом, Пенкин завоевывал симпатии и особой ласковой манерой коммуницировать с журналистами и поклонниками. В общем, в начале 1990-х именно он был тем, от кого “исходило сияние”. Единственной проблемой Пенкина было и осталось отсутствие одного большого хита, по которому его безошибочно определяли бы массы. Назвать песню – визитную карточку Пенкина вряд ли возможно и теперь.

В отличие от Пенкина, Моисеев был по своей главной специальности танцором и шоуменом несколько клоунского характера; не обладая особыми вокальными данными, основную часть своей карьеры он выступал под фонограмму. Моисеев (что тоже отличало его от Пенкина) входил в ближний круг Аллы Пугачевой, а значит, по сравнению со многими другими получал больше внимания, больше эфиров, больше работы. Моисееву больше повезло и со шлягерами, чем Пенкину. Переломной в его карьере стала песня Кима Брейтбурга “Голубая луна” (1997), записанная совместно с Николаем Трубочом. Она стала одновременно всенародным хитом и фактически каминг-аутом артиста.

Двигателем карьеры Моисеева была до деталей продуманная легенда о “крошке Боре” из Могилева -- мальчике, выросшем без отца в обстановке издевательств сверстников и совращенном на кладбище одноклассником. Публика, состоявшая, преимущественно из взрослых женщин, забивала концертные залы точно не для того, чтобы послушать “живой вокал”. Зрителями двигало желание реализовать свою эмпатию, разделить боль с персонажем, созданным Моисеевым. С появлением Бориса Моисеева в первом эшелоне звезд рухнул пошатнувшийся еще во времена «Ласкового мая» стереотип о “живом” исполнении, как некоем неременном качестве, священном долге артиста.

Пенкин и Моисеев показали массовой аудитории, что теперь в мейнстриме есть и такие образы – “русский Бой Джордж” и “жертва детской травмы”. Что есть и такой язык для публичного выражения. Однако, говоря о «гей-лобби», обыватели и журналисты бульварных изданий имели в виду, конечно, не столько их, сколько массу деятелей закулисного фронта – концертных менеджеров, танцоров, гримеров, дизайнеров костюмов, фотографов, телевизионных редакторов и прочих мужчин, окружавших, по преимуществу, отечественных эстрадных див.

Самым громким событием 1990-х на светском фронте была свадьба Филиппа Киркорова и Аллы Пугачевой. Примадонна, за которой давно закрепилась слава *fab hag*, то есть дивы, окружающей себя геями, выбрала самого перспективного эстрадного артиста, чьи концерты походили на выступления *drag queens*, то есть, традиционных для гей-культуры артистов мужского пола, выступающих в женских образах.

Ни Филипп Киркоров, ни его вечный соперник Николай Басков, ни артисты следующего поколения (Дима Билан, Сергей Лазарев и др.), чьи имена фигурируют в неофициальных списках «самых влиятельных геев на эстраде», громких заявлений не делали, более того, PR-службы заботились о том, чтобы публика всегда была в курсе их качественно задокументированных романов с представительницами противоположного пола, а в последствии и в курсе их отцовства. Это правила игры, которые в России снова стали очень жесткими. Однако, нет сомнений в том, что вибрации «запрещенной любви» пронизывали поп-музыку 1990-х наравне с сексуальным напряжением более привычного толка. И ощущение свободы в новом мире от этого только усиливалось.

### 7.2.10 . t.A.T.u - триумф русской поп-музыки и финальный аккорд 1990-х

В январе 2020 г. Британская ассоциация производителей фонограмм (BPI) присвоила синглу российской группы t.A.T.u. "All The Things She Said" (2002) платиновый статус. Это значит, что сингл был продан в количестве 600 000 физических и цифровых экземпляров. t.A.T.u. - единственный российский поп-проект, чьи записи продаются в мире подобными тиражами. "Платина" в Британии - триумф в квадрате. Британский рынок замкнут на себе, пробиться на вершину там сложно не то что русским, а и вообще любым зарубежным артистам. t.A.T.u. - не единственные российские артисты, побывавшие в международных чартах, но единственные, кто создал тренд. Ни перестроечный "Парк Горького", ни электронщики ППК, ни техно-диджей Нина Кравиц не оставили такого следа.

А начиналось все в 1999 году в Москве. Сценарист рекламных роликов Иван Шаповалов, в дальнейшем – продюсер t.A.T.u., придумал этот проект вместе с композитором Александром Войтинским. Сначала у микрофона появилась 15-летняя Лена Катина, затем к ней присоединилась ее младшая коллега по детскому ансамблю «Непоседы» Юлия Волкова. В буйном воображении творцов родился образ на стыке японских манга и популярного в те годы шведско-датского фильма об однополый влюбленности девочек-подростков «Покажи мне любовь» (1998, режиссер Лукас Мудиссон, оригинальное название – «Fucking Åmål»). К креативной группе присоединились журналистка Елена Кипер, школьный диджей Сергей Галоян и студент ВГИКа Валерий Полиенко. Синглы «Я сошла с ума» (19 декабря 2000 г) и «Нас не догонят» (21 мая 2001 г) стали мегахитами в России, соответствующие видеоклипы без остановки крутились на музыкальных каналах. Одновременно с синглом «Нас не догонят» был выпущен дебютный альбом t.A.T.u. «Двести по встречной» .

Стоит отметить, что со временем песня «Нас не догонят» заняла место неофициального гимна России. Оказалось, что это не только ода независимости и свободе, в ней можно усмотреть и ура-патриотическую составляющую. Недаром песня звучала на множестве событий государственного значения, в том числе на церемонии открытия Олимпийских игр в Сочи. Ее же выбрали для дуэтного выступления Алла Пугачевой и София Ротару на юбилее Пугачевой в 2009 г.

Первый альбом t.A.T.u. стал рекордсменом продаж в России. Это было возможно только в конце 1990-х. Детский психиатр, режиссер-рекламщик, молодая журналистка, студент ВГИКа и 17-летний диджей под влиянием японских мультфильмов и шведско-датского фильма придумывают музыкальный проект, в котором девочки-вокалистки из театра-студии "Непоседы" должны изображать лесбиянок и целоваться в кадре. И через год песня "Я сошла с ума" рвет в клочья эфиры радиостанций и музыкальных телеканалов. Первую пресс-конференцию t.A.T.u. дают в своей школе. Представить себе такое в 2020 году, с неусыпно бдящим Роспотребнадзором, законом о защите детей от вредной информации, вечно оскорбленными чувствами верующих, родительскими комитетами и казаками с нагайками невозможно.

10 декабря 2002 года вышла в свет международная версия дебютного альбома t.A.T.u. «200 km/h in the Wrong Lane», работа над которой шла в Лос-Анджелесе с участием лучших продюсерских сил. Благодаря пробивным талантам рекорд-мейджора Universal сингл «All the Things She Said» стал первой и до сих пор единственной русской песней, занявшей первое место в британском песенном чарте. Песня удерживала эту позицию на протяжении 4 недель.

Образ девочек-лесбиянок стал революционным для тогдашней мировой поп-сцены. t.A.T.u. не просто схватили удачу за хвост. Они создали узнаваемую песенную конструкцию, которую впоследствии воспроизвели множество музыкантов во всем мире: лирический монолог, срывающийся на оглушительный крик отчаяния. Следы "All The

Things She Said” обнаруживаются в шлягере Кэти Перри и Канье Уэста “E.T.” (2011), а в 2019 певица Холзи использовала фрагмент песни при создании хита “Nightmare”. Настроение t.A.T.u. можно найти и в песнях популярных эмо-групп 2000-х, и в перепродюсированном стадионном поп-роке 2010-х. Без t.A.T.u. не было бы ни Леди Гаги, ни Pussy Riot. Развитие публичной деятельности ЛГБТ-активистов и феминистских движений потребовало соответствующей музыкальной эстетики – и в ее создании t.A.T.u. приняли заметное участие.

В 2003 году альбом «200 km/h in the Wrong Lane» был продан в Европе миллионным тиражом, и группа получила премию Международной федерации производителей фонограмм IFPI. Это был период, когда группа могла позволить себе всё. В феврале 2003 t.A.T.u. выступили на популярном американском телешоу Джея Лено в футболках с надписью «Хуй войне!». Надписи были на русском, но это был тот случай, когда миллионы фанатов по всему миру выучили два слова на чужом языке. 24 мая на конкурсе «Евровидение» в Риге t.A.T.u. исполнили на русском языке песню «Не верь, не бойся, не проси» и заняли третье место.

В октябре 2005 года вышел второй альбом t.A.T.u. “Dangerous And Moving”, в записи которого приняли участие мировые знаменитости – Стинг, Дэйв Стюарт (The Eurythmics) и Тревор Хорн. К этому времени на родине группа раздулась в плохо поддающееся менеджменту арт-комьюнити с большим количеством действующих лиц, роль которых сложно было определить. Между продюсерами и инвесторами начались конфликты. В 2005 году группа заработала \$3,3 млн, в 2006 уже только \$1,4 млн. В том же 2006 г. группа рассталась с Universal, компанией, которая обеспечила ей действительно всемирную популярность. В 2008 г. вышел третий и последний альбом t.A.T.u «Веселые улыбки» (первоначальное название звучало как «Управление отбросами», оно же значилось на обложке англоязычного издания – “Waste Management”). В 2009 году солистки группы объявили о начале сольных карьер. После выступления на сочинской Олимпиаде 2014 года девушки вместе не выступали и не общались.

t.A.T.u добились успеха в 2000-е, но их феномен зародился в 1990-е. Прорыв t.A.T.u. был победой молодых деятельных русских, которые вдруг поняли, что сейчас можно вообще всё. Эта энергия конструктивной вседозволенности оказалась востребована во всем остальном мире и будоражит его до сих пор. Тем более сейчас, когда в нем опять так много «нельзя».

## Эпилог

В рамках одного десятилетия можно было наблюдать, как стремительная смена общественной модели и расширение культурных горизонтов привели к формированию буквально «с нуля» целой новой индустрии, которая оказалась не похожа ни на централизованную музыкальную жизнь Советского Союза с монополистами в лице Центрального телевидения и фирмы «Мелодия», ни на западные прообразы с тщательно проработанными бизнес-стратегиями и налаженной системой легального оборота интеллектуальной собственности. 1990-е в российской популярной музыке были переходным периодом от одной модели к другой. И в то же время – самостоятельно ценной эпохой смелых экспериментов и ярких творцов, которые захлебывались неожиданной свободой, как художественной, так и социальной и экономической. Эти революционные изменения не могли не дать плоды. И российский масскульт питается ими по сей день.

Поколения, появившиеся на свет уже после крушения СССР, пережили не одну и не две инкарнации группы «Кино», от биографических фильмов и трибьют-альбомов до недавнего сценического шоу с здравствующими музыкантами на сцене и голосом Виктора Цоя в динамиках. Мода на фильмы о 1990-х вроде игрового сериала «Мир! Дружба! Жвачка!» и бесконечных документалок, собранных по образу и подобию «Намедни»

Леонида Парфенова (см. например «Девяностые» журналиста Сергея Минаева) невозможно представить себе без песен «Комбинации» и «Технологии». Песню группы «Альянс» «На заре», родившуюся в конце 1980-х, но ставшую символом переломной эпохи, можно услышать в голливудском блокбастере Илья Найшуллера «Хардкор» и на концертах Монеточки и Басты. Популярнейшая группа Little Big откровенно обыгрывает звучание российских дискотек 1990-х.

Хиты 1990-х существуют в третьем десятилетии нового века не только в ностальгическом контексте. Новое поколение чувствует революционный и одновременно бесшабашный, не скованный правилами и форматами «вайб» 1990-х. И, похоже, делает его своим.