

ИССЛЕДОВАНИЯ

Я. С. Левченко

Левченко Ян Сергеевич (Москва, Россия) — профессор Отделения культурологии Факультета философии НИУ ВШЭ;
E-mail: janlevchenko@hse.ru

**ДИСКИ-ПОСРЕДНИКИ:
НЕАКАДЕМИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ О ФЕНОМЕНЕ ГРАМПЛАСТИНОК
ПРОИЗВОДСТВА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН В ПОЗДНЕМ СССР**

В эссе рассматривается культурная рецепция грампластинок, произведенных в странах Варшавского блока, в советской молодежной среде. В отличие от редких и дефицитных товаров производства капиталистических стран, не имевших массового импорта в СССР, грампластинки и сопутствующая полиграфия Венгрии, Югославии, Польши и т. д., играли значительную роль в деле просвещения и распространения интернациональных вкусов за ржавеющим «железным занавесом» и не в последнюю очередь способствовали его эрозии. Жанр эссе легитимирует гибридизацию подхода, поэтому исследовательские материалы по истории повседневной культуры монтируются с мемуарными свидетельствами автора.

Ключевые слова: Граммофонная культура, дизайн обложек, цензура в СССР, история молодежного протеста, антропология повседневности

J. Levchenko

Jan Levchenko (Moscow, Russia) – Professor at School of Cultural Studies, Department of Humanities, National Research University “Higher School of Economics”; E-mail: janlevchenko@hse.ru

**DISCS-MEDIATORS: NON-ACADEMIC OBSERVATIONS OF THE PHENOMENON
OF THE SOCIALIST STATES' GRAMOPHONE RECORDS PRODUCTION
IN THE LATE USSR**

The present essay considers a cultural reception of gramophone records produced in the Warsaw Pact members by the Soviet youth. Unlike rare and deficient goods from the capitalist world, mainly restricted for distribution, gramophone LPs and the supporting printed materials played a significant role in informing and spreading of international trends behind the rusting Iron Curtain and, last but not least, contributed to its erosion. The free genre selected for the text allows hybridizing the approaches of description, thus the research materials are being combined here with the author's personal views and memoirs.

Key words: gramophone culture, cover design, censorship in the USSR, the history of youth riots, anthropology of everyday life

Однажды, читая мемуарную книгу Рудольфа Фукса «Песни на «ребрах», я наткнулся на обширные цитаты из статьи «Взломщики душ», которая была напечатана в июне 1960 года в ленинград-

ИССЛЕДОВАНИЯ

ской газете «Смена». Помимо знакомой риторики, анализ которой представляет отдельный интерес¹, было любопытно отметить, какими терминами гневный очеркист описывал ассортимент производителей, который спекулянты предлагали покупателям: «Интерконтиненталь», «Виктория», «Лондон»... Сразу же подумалось, что в этих выдуманных лейблах ключевым было любое заграничное слово, а соответствие реальным фирмам ни к чему, читатель их все равно не знает. К этому же вынужденному невежеству советского человека позднее апеллировала макароническая песня бандитов-латиносов из культового мультфильма Давида Черкасского «Приключения капитана Врунгеля»: «Кастето-пистолето», «стрелянто-убиванто», «ограбянто то и это»...

Однако условные имена далеких лейблов, которые также пытался высмеять очеркист Бальдыш, были навеяны более близкими ассоциациями. Во всяком случае, статья была написана в связи с очередным делом о производителях и распространителях подпольных грампластинок — о преступной деятельности студии «Золотая Собака», с 1946 года работавшей в Ленинграде под началом Руслана Богословского (1928-2003), неоднократно «привлекавшегося», но всякий раз злостно возвращавшегося в бизнес. Именно он, как утверждает его соратник поэт Борис Тайгин, придумал «резать» на использованных рентгеновских снимках бутлеги запрещенных в СССР эмигрантских певцов (Петр Лещенко, Юрий Морфесси и др.), получивших срокá советских артистов (Эдди Рознер, Вадим

Козин) и, наконец, целиком заграничный джаз². Кроме гибких записей на «костях», нелегальная компания научилась производить и настоящие пластмассовые «плиты», качество которых нередко превышало релизы Апрелевского и Ленинградского заводов (в послевоенные годы лишь Рижский завод, работавший на базе реквизированной советской оккупацией фирмы «Беллакорд», производил пластинки конкурентного качества). На этикетках в середине контрафактного диска (это поле часто называют «яблоком», иногда «пятак») фигурировали заманчивые «заграничные» названия. Производители вряд ли так заботились об авторских правах, что искажали или просто выдумывали названия лейблов. Скорее всего, это тоже было следствием невнимательности и характерной для советских людей слабой компетентности. Если даже в наши дни посерфить сайты, руководимые меломанами советской выучки, то выяснится, что немногие из них воспроизводят иностранные слова без ошибок.

Позволю себе напомнить ряд общих мест. Имитация иностранных названий в 1950-е годы, как чуть позже имитация английского языка в перепеваемых на слух песнях заграничных команд и написанной по памяти англоподобной абракадабре на гаражах и заборах, ярко иллюстрирует хронический культурный дефицит, который советская повседневность обнаруживала тем сильнее, чем настойчивее ее организаторы пытались настоять на полноценности и самодостаточности советского образа жизни. Стоило в стране появиться послевоенным трофеям, как началась повседневная эрозия советского проекта. Оставаясь глубоко советскими по языку и заученным убеждениям, люди простодушно, «по факту» признавали превосходство идеологического врага, жадно усваивая рецепты блюд, покроя одежды, фильмы, музыку, дизайн интерьеров и вещей, которые и в промышленных масштабах почти без исключения копировались с превосходящих заграничных аналогов³. Власть не сумела ответить на этот вызов, так

1 В частности, рок-н-ролл там идет в одном ряду с хула-хупом, что привязывает материал к эпохе Хрущева, когда этот простейший снаряд, появившийся в 1958 году, через год был привезен на Американскую Национальную Выставку в Сокольниках. Распространены анекдоты и о самом Хрущеве, который без особого успеха пытался крутить хула-хуп. В тексте заметки преобладают приемы шельмования, типичные для недавней сталинской эпохи: рок-н-ролл — это «стук костей, вой и дикие выкрики», «разгул вандализма, массовой истерии и животных инстинктов». У Элвиса Пресли «лицо взломщика ... с выпученными бычьими глазами», а Поль Анка — «набриолиненный слюняй с пошлой кошачьей мордочкой», и т. д. (Бальдыш 1960).

2 Подробнее см.: Тайгин 1999.

3 Архитектурно-художественное бюро, созданное в 1945

ИССЛЕДОВАНИЯ

ничего и не предложив народу взамен тотальной мобилизации. Мирное время оказалось ей не по зубам. Все силы громадного государства, взявшего в заложники очищенные от нацистов территории Восточной Европы, были брошены на оборонную мощь для сохранения так наз. биполярного мира, «системы сдержек и противовесов». Что же касается внутренних рынков (товарного, культурного и др.), то относительная лояльность населения к их состоянию была связана с отсутствием информации, а также защитным обывательским цинизмом и умением выживать в любых условиях.

При этом культурный голод был порой острее материального, если не подразумевать под культурой так наз. «высокие» или просто санкционированные образцы. Официальная культура СССР не удовлетворяла массовому запросу, да и не была на это ориентирована. В свою очередь, у потребителя вырабатывался стойкий иммунитет ко многим продуктам, которые ему предлагало государство, исходя из монопольного права распределения материальных и символических ресурсов. Острейшим образом стояла проблема изучения иностранных языков — их качественное преподавание велось лишь для избранных, которых ожидала карьера в рядах армии, спецслужб, немногочисленных дипломатических ведомств. Прочие компенсировали изоляцию от мира преклонением или высокомерием, являющимися равно вероятными проявлениями хронической униженности. Если бы в послевоенном мире чудом сохранился престиж немецкого языка, возможно, советские граждане выглядели бы чуть достойнее — язык актуального врага вошел в привычку как раз к

году Юрием Соловьевым (1920-2013), — первым советским дизайнером после поколения 1920-х годов, — разрабатывало проекты троллейбусов и вагонов железной дороги, однако Институт, который в системе плановой экономики целенаправленно занимался дизайном, или «технической эстетикой» (ВНИИТЭ) был создан только в 1962 году, ориентировался именно на презентацию техники (типа правительственных яхт, судов на подводных крыльях, локомотивов и пр.) и с потребностями более мелких, «незначительных» отраслей промышленности уже не справлялся (подробнее: Соловьев 2004).

моменту победы над ним. Но громоздкая машина советского образования не сразу перестроилась под нового партнера по борьбе. За это время в неофициальной культуре закрепились и джаз, и рок-н-ролл, которые делались еще более привлекательными ввиду непонятности языка — он звучал по-другому, интриговал своей непонятностью и был свободен от обид военного времени. Примерно до начала 1970-х годов, когда английский язык был повсеместно внедрен в средней школе, информация о западной музыке носила преимущественно мифологический характер. Но когда опасность массового овладения азами небезопасных субкультур стала реальной, идеологические работники были вынуждены пойти навстречу⁴. Впрочем, у советской молодежи с конца 1950-х годов имелся канал, требовавший несоизмеримо меньших мук для получения доступа к зарубежной массовой культуре. Социалистические страны, даже такие негибкие, как предварительно зачищенные и отформатированные ГДР и НРБ, играли роль посредников, поскольку их медиа и грамофонная индустрия были организованы все же иначе, нежели советские аналоги. Если бы не так называемые «демократы», или «страны народной демократии», соединенные условиями Варшавского договора и составлявшие буферную зону вокруг СССР, возможно, этот последний просуществовал бы и дольше, продолжая беспрепятственно издеваться

4 Определенный позитивный сдвиг можно констатировать с появлением передачи Всесоюзного Радио «Запишите на ваши магнитофоны» (ведущий — Виктор Татарский, первый эфир — 17 декабря 1970 г.), а также рубрики «Что говорят... Что пишут» в журнале «Ровесник», выходившего с 1962 года и позволявшего себе печатать материалы о «прогрессивных» (имевших левые убеждения) зарубежных музыкантах вроде Пита Сигера, и Боба Дилана. В указанной рубрике, а также в ответах на письма читателей могли появляться сведения о группах, чья прогрессивность могла быть и под вопросом, вроде The Rolling Stones или даже The Who. Большую символическую роль сыграла статья Алексея Дидурова (1974), начинавшаяся как сентиментальный панегирик бит-музыке, но к середине все сильнее выражавшая озабоченность недостаточной искренностью отдельных музыкантов, «осмелившихся» тронуть «святое» и переложить в молодежные ритмы военную песню «Катюша». Так или иначе, все материалы о рок-музыке выполняли важную просветительскую функцию в условиях тотального дефицита информации.

ИССЛЕДОВАНИЯ

над своими гражданами в спасительной для власти изоляции.

О роли социалистических стран, точнее, их доступных медиа (радиопередач, журналов, газет) и граммофонной продукции в становлении пассивного протеста в СССР существует неуклонно растущая литература — от эклектичных воспоминаний⁵ до академических исследований⁶. Интерес к теме объясним. Давно стало общепризнанным представление о том, что джинсы, «Битлз», жевательная резинка и ручки с раздевающимися женщинами способствовали развалу варшавского блока даже в большей степени, чем технологическое отставание, внешнеполитические неудачи и рост напряженности на окраинах империи, в отношении которых у СССР не было гибкой и внятной политики⁷. Грампластинки были важнейшими носителями подрывных идей, оказывавших не прямое, комплексное (звуки музыки и чужого языка, оформление, полиграфическое качество) и поэтому чрезвычайно сильное воздействие.

Высшую позицию в иерархии советского черного рынка занимали так наз. «родные» диски, чьи тиражи выпускались непосредственно по заказу производителя контента (главным образом, речь идет об американских и английских

фирмах грамзаписи). Они поступали в СССР исключительно в составе посылок от зарубежных родственников, а также личных приобретений тех немногих категорий граждан, которые могли посещать капиталистические страны или, по крайней мере, Югославию, где товары производства США и Западной Европы продавались свободно и беспрепятственно. Основным каналом поставки «родных» пластинок были моряки торгового флота и дипломатический корпус — ангелы-хранители контрабанды, нередко рисковавшие ради священной наживы не только абстрактной родиной, но и конкретной семьей, карьерой, и т. д. За «родными» дисками шла прочая «фирма» (описательное арго могло разниться), либо выпущенная другими капиталистическими странами по лицензии, либо (как в случае, например, западногерманского концерна Electrola или нидерландского Philips) произведенная там изначально ввиду активной конкуренции на рынке звукозаписи, обилия качественных студий и «перекупки» англо-американских артистов. Уже к концу XX века сам принцип деления звукозаписи по странам глубоко устарел: как сам контент, так и его производство имеют интернациональный характер, место их локаций и покупки услуг звукозаписи не имеют значения. «Фирма» также имела свою иерархию. Диски производства ФРГ могли стоить на рынке те же 80-100 рублей (на период распада СССР с 1985 по 1990 г.), что и американские. Интересно, что появление американской копии тут же перераспределяло символический капитал в ее пользу, и «немец» послушно меркнул в сиянии «оригинала», который, при близком рассмотрении, мог оказаться лицензией того же немецкого диска (так, я лично был свидетелем несостоявшейся сделки, когда покупатель усомнился в добросовестности продавца, предлагавшего слишком дорогое американское издание немецкой (!) группы *Grave Digger* только на основании метки *Made in USA*). Если же рядом с немецким или французским диском предлагались аналоги производства Бразилии или Филиппин, то выбранный последними капиталистический путь развития не спасал их пластинки от поражения в рейтинге. Особый статус был у японских изданий,

5 См., напр.: Семин 2010.

6 В работах доцента Запорожского университета Олега Синеокого собраны исчерпывающие сведения по работе звукозаписывающих и дистрибуционных компаний в странах соцлагеря. Преимущественно автор, по специальности юрист, предлагает информационные обзоры, в которых проблема культурологического анализа материала не ставится изначально (Синеокий 2013-1; Синеокий 2013-2). Вместе с тем, в одной работе автор дает правдоподобные трактовки происхождения тех или иных «анонимных» записей, нелегально издававшихся фирмой «Мелодия» на миньонах (принятое в СССР французское название формата EP) в 1974-1975 гг. (Синеокий 2014) А книга, вышедшая в Москве незадолго до указанных публикаций и суммирующая многолетние изыскания автора представляет собой насыщенное яркими сведениями повествование о популярной культуре стран Варшавского блока (Синеокий 2012).

7 Подробнее я останавливаюсь на феномене «потребительской революции» в статье: Левченко 2007.

ИССЛЕДОВАНИЯ

как, впрочем, у всего японского. В технологическом отношении Япония была большим Западом, чем Запад⁸, и отношение к ней было противоречивым. Коллекционеры специальных японских тиражей с эксклюзивными «потрохами» (постерами, вкладышами и пр.) отдавали за них большие деньги; у людей малознающих пластинки с иероглифами порой можно было перехватить по цене, значительно меньшей, чем американские и европейские «нули».

Наконец, предпоследнюю перед собственно советскими изделиями позицию занимали диски производства социалистических стран. Интернет-форумы и справочные ресурсы вроде Beatles.ru и пр. содержат информацию о различных способах иерархизации дисков стран «народной демократии». Обобщая эти суждения, производителей можно разделить на три класса. Первый был представлен вполне качественными с точки зрения звука и оформления пластинками Югославии, Венгрии и Польши, второй состоял из дисков ГДР и Чехословакии, третий — Болгарии и Румынии. Несмотря на повсеместно замеченное мной презрение к Чехословакии, чья собственная музыкальная сцена была, по мнению большинства мемуаристов, намного беднее польской, хотелось бы отметить чрезвычайно высокое техническое качество пластинок пражского лейбла «Supraphon», к которому во второй половине 1980-х вплотную приблизился и братиславский «Orus», обзаведшийся чуть ли не лучшей звукозаписывающей студией в Центральной Европе, куда часто ездили писаться балканские и даже австрийские артисты. Не все пластинки-лицензии соцстран продавались в советских магазинах. Если они появлялись, то стоили 4 рубля, что резко снижало их стоимость на черном рынке. Диски, не попадавшие в свободную розницу в СССР по причинам коррупции (льготное распределение и торговля «из-под полы»), по цензурным соображениям и ввиду не-

расторопной закупочной политики, стоили от 10 за «пиленный» до 25 рублей за «нулевой» диск. В своих ценовых ориентирах я нисколько не претендую на пресловутую объективность, поскольку никаких документов, отражающих колебания цен на черном рынке, не существует (расписок обычно никто не давал, скорее всего, крупные по меркам черного рынка дельцы вели бухгалтерию, но шифрованную и сохранившуюся разве что в архивах МВД — если, конечно, к ним относятся материалы бывших Отделов по Борьбе с Хищениями Социалистической Собственности).

В Таллинне, где я провел детство и юность, местом встречи филофонистов, «неформалов» и беспринципных личностей неопределенных занятий была так называемая Горка. Такая точка была в каждом крупном городе: в Ленинграде важнейшим местом считалась Галера (второй ярус опоясывающей галереи «Гостиного Двора»), в Харькове и сейчас действуют остатки так называемой «Балки коллекционеров», на Урале (в Свердловске и Челябинске) «блошиный рынок» дисков назывался Туча, иногда Менка и Сходняк, в Краснодаре — Поляна, и т. д. Можно заключить, что основной топонима служила либо функция места, либо его внешние признаки, как было в Ленинграде и Таллинне, где рынок располагался на плоской вершине одного из бастионов так наз. Нижнего города. Во времена, когда крепости начали терять свое прежнее оборонное значение, в таких местах в разных городах Европы начали разбиваться парки; Таллинн не стал исключением. «Горка» была хороша тем, что на ней еще в конце XIX века появился летний павильон для оркестра, позднее неоднократно перестраивавшийся. Крыша павильона спасала от дождя, внутри всегда собирались старейшие и/или наиболее авторитетные коллекционеры и продавцы. Именно они держали в руках знаковые для подпольной культуры небольшие картонки или перфокарты, исписанные бисерным, но неизменно понятным почерком, — списки имеющегося ассортимента. В самих пластинках можно было «покопаться» только в том случае, если не было опасности милицейского рейда. Но они

8 Напомню хрестоматийный фрагмент: «Разве ГДР — это Запад? Вот Япония — это Запад! — Что? — испуганно вскричал Туронок. — В идейном смысле, — добавил я» (Довлатов 1996: 193).

ИССЛЕДОВАНИЯ

были редки. В отличие от Москвы и Ленинграда, где опасность конфискации и даже ареста была повседневным атрибутом «черного рынка», Таллинн славился стражами порядка, чье благополучие было напрямую связано с возможностями портового города — импортными вещами, дорогим алкоголем и доступными проститутками. Милиция являлась, когда горел план и светили выговоры. В позднесоветские годы гораздо большую опасность представляли хулиганы из дальних микрорайонов (где по сию пору сохраняются признаки деклассированного гетто). Они приходили на Горку большими хмурыми компаниями, пили, курили, долго плевали, задирали взрослых завсегдаев, а у малолеток, вроде меня, просто отнимали пластинки — не для себя и не для продажи, а ради самого процесса, часто тут же их ломали, так как было им скучно и мутно. Вокруг павильона с «ядром», или «основой» стихийного клуба стояли скамейки, которые в хорошую погоду выполняли роль прилавков. В случае дождя, который в Таллинне не редкость, товар накрывался полиэтиленовым пакетом — разумеется, отечественного производства, а не тем, что изображал ковбойское лицо с сигаретой Marlboro, или же ковбойский зад с надписью Wrangler.

Как и таллиннская милиция, Горка была обращена близостью порта, наличием в каждом доме финского телевидения и неистребимой ориентацией автохтонного населения на буржуазный индивидуализм. Здесь можно было услышать весьма странные диалоги, суть которых сводилась, например, к тому, что никому не нужен, хоть и «родной» сборник Pink Floyd, да еще и в таком состоянии, можно продать рублей за 20 на питерской Галере, да и то маловероятно (могу себе вообразить такую небрежность в любом миллионнике глубокого Союза, не говоря уже о небольших городах!). Что есть в наличии месяц назад вышедший и еще не распечатанный альбом западноберлинской индустриал-группы Einsturzende Neubauten, о которой и в Москве-то слышали в 1980-е годы только самые продвинутые люди. Что «юговские» (так называлось все, что производилось в СФРЮ)

скоро будут стоить дорого, потому что весь этот Варшавский договор долго не протянет, и они превратятся в раритет, хотя «болгары» никогда не превратятся, даже если Болгария вообще исчезнет (смех). В этих высказываниях, обнаруживающих широту локальных возможностей, привычный имперский шовинизм и жесткую иерархичность картины мира, было много материала для иллюстрации позднесоветского сознания, бытовавшего на окраине некогда устрашающей империи.

Думаю, что в Таллинне было больше фирменных дисков на душу населения, чем в любом другом уголке СССР — хотя бы потому, что это была самая маленькая столица самой маленькой республики из числа самых западных. Но еще более частая и востребованная не столь обеспеченными любителями продукция соцстран сохранила свою актуальность вплоть до начала 1990-х. Ее значение было в том, что именно она служила посредником в деле массового музыкального и эстетического просвещения. Не поражая и подавляя, как «оригинальные» издания, польская, венгерская и даже болгарская грамзапись показывала советскому покупателю, что дело не в дихотомии «социалистическое/буржуазное», а в чем-то другом. Здесь важен именно синтез музыки, дизайна и эстетики материала (вряд ли нужно доказывать, что только невежде безразличны фактура пластмассы и тип бумаги). С собственно музыкальным всеобучем вполне могла справиться и магнитофонная культура. Последнее советское десятилетие было ознаменовано распространением даже не самых безнадежных по качеству магнитных лент, изготовлявшихся П/О «Славич» в городе Переславль-Залесский, а также появлением первых кассетных магнитофонов, делавших заразу еще и портативной. Эстетически же пластинка представляет собой более сложное явление, чем надписанная коробка с пленкой, поскольку помещается в конверт со специальным оформлением.

Советские пластинки чаще всего упаковывались в конверты с «минус-дизайном»⁹, будучи

9 Вынужден для краткости сослаться еще на одну свою за-

ИССЛЕДОВАНИЯ

намеренно лишены насыщенного визуального контента. Причина была и в экономии, и в цензурных запретах. По-своему образцовой является история покупки «Мелодией» пластинки *Uriah Heep* в 1981 году. О том, чтобы выпустить альбом 1979 года *Innocent Victim* (на ласковом жаргоне советских фанатов — «Иннокентий») с обложкой, где была en face изображена зеленая змея с высунутым языком, не могло быть и речи. В итоге не удалось допечатать до конца даже вполне беззубый (точнее, безъязыкий) вариант обложки с фотографией группы. Эти экземпляры разошлись по спецзаказам, до прилавка не добрались и стали филофоническим раритетом. Массовый потребитель, отстоявший с вечера свою очередь, мог довольствоваться абстрактным конвертом с радугой мутных цветов, напоминающих советские фломастеры, поверх которых шла строгая надпись «Ансамбль Урия Хип». Кому-то что-то не понравилось, какой-нибудь знатный фронтовик или передовик производства, входящий в комиссию по разнарядке, довозмущался до сердечного приступа, и готово. И это при том, что практика воспроизводства на обложке советского диска запретных волосатых людей была ранее опробована на изданиях лучших песен группы *Smokie* и альбома малоизвестного испанского бит-квартета *Los Angeles*. Лицензионные диски западных исполнителей, произведенные в соцстранах, имели значительно более адекватное оформление. Они не всегда аккуратно воспроизводили оригинал, выпускались со значительно более скромной полиграфией, но было ясно, что проблема аутентичности, да и простого уважения к авторской воле, результатам труда большой команды и, наконец, к своему же потребителю стояла для руководителей этих производств не на последнем месте.

Наиболее щепетильными в вопросах воспроизводства оригинального оформления были югославские и венгерские лицензии, Польша чуть отставала, хотя продукция фирмы *Pronit* (сублейбла национального концерна *Muza*) была уже с сере-

метку, посвященную обоснованию и предметной базе данного термина: Levtsenko J. 2010.

дины 1970-х годов на уровне достаточном, чтобы малоискушенный потребитель не сразу заметил отличия от оригинала — ни слова по-польски, реквизиты производителя даны настолько мелко, насколько это возможно. Кроме предсказуемо хороших югославов, живших без пяти минут в рыночной экономике, отличный дизайн обеспечивала венгерская фирма *Peripa*, выпускавшая, кроме аккуратных лицензий и оригинальные альбомы венгерских артистов, еще до развала всей социалистической системы нашедших верных поклонников в англоязычных странах. Речь идет, конечно, о великом венгерском прог-роке — *Locomotiv GT*, *Omega*, *General*, *Edda Muvek*, *Skorpio*, *Bergendy* и др. Практически все альбомы этих команд были востребованы и в Венгрии, и далеко за ее пределами. Существовала и весьма представительная ниша венгерского хард-рока, органично связанного с упомянутой «прогрессивной» традицией. Оформление дисков тоже было под стать западному, разве что отличалось приверженностью частотным мотивам, что в целом свойственно «тяжелому» формату (так, обложки «металлической» группы *Pokolgep* 1985 и 1989 годов ощутимо отсылали к оформлению таких известных альбомов, как *Argus* от *Wishbone Ash* (1972) и *Powerslave* от *Iron Maiden* (1984). Тем не менее, сам факт грамотного встраивания в стиль и традицию значил многое: с венгерским конвенциональным «тяжелым» дизайном не шли ни в какое сравнение даже конверты игравших похожую музыку *Citron* (ЧССР) и *Щурците* (НРБ). Тем более удручающе смотрелись на венгерском фоне появившиеся во второй половине 1980-х альбомы таких советских команд, как «Черный Кофе», «Круиз», «Ария», «Мастер» и «Тяжелый День». Дело было не в слабейших цензурных запретах и абсурдных требованиях. К сожалению, за время их невнятного, всегда противоречивого и очень опасного доминирования у художников выработались свои приемы заведомой нейтрализации стиля, когда даже санкционированная продукция должна была на всякий случай походить на эрзац — оформление, лишённое всяких признаков творческого присутствия, чтобы не вызвать подозрений в наличии способностей.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Мое личное знакомство с пластинками соцстран началось зимой 1986–87 годов, когда каникулы, проведенные в Москве, ознаменовались приобретением болгарских лицензий голландского бойз-бэнда *The Shorts* (одно время на дискотеках звучала их англоязычная песенка с французским рефреном *Comment ça va?*) и альбома певицы Мадонны «Като Дева» (*Like a Virgin*). Его я рассматривал исключительно как ресурс для обмена, но лишь через год сменял с небольшой доплатой на польский релиз финской глэм-группы *Hanoi Rocks*. Также среди пластинок, доставшихся мне вскоре после праздничного завоза в ныне почивший филиал магазина «Мелодия» в начале улицы Профсоюзная, фигурировали переиздание дебютного альбома польской блюзовой группы *Breakout* (1969), с которым я, напротив, расстался скоро и бездарно, а также крайне примечательный сборник групп из Восточной Германии — ежегодник *Rock Bilanz* 1985 года. Он давал крайне полезный ликбез о направлениях, в котором действовала самобытная немецкая сцена. Случайных имен там не было, среди них попадались те, что не раз и не два всплыли впоследствии — *Karat, Silly, Stern Combo Meissen, Berluc, Datzu, Perl...* Я был не то что поражен, однако на фоне беспросветно магнитофонного характера моей музыкальной подборки забрезжило что-то важное. В первую очередь, это именно оформление пусть неполноценных, но все же импортных пластинок — оттуда, куда ездили немногие, после каких-то изнурительных инсинуаций и с неизменной перспективой привезти пугающе хорошие подарки.

За границу я впервые попал уже в студенческие годы. Но в 1988 году отец купил себе и мне путевки в Армению. Мать привычно отказалась ехать. Она и сейчас недолюбливает самолеты и не приветствует идею напрасных, с ее точки зрения, метаний вдоль земной поверхности. Года за три до того мы ездили с отцом в Западную Украину — закладывали основы дружбы с такими же ренегатствующими окраинами. Но тогда я переходил из пятого класса в шестой, увлечение музыкой только начиналось, просвещенческий бэкграунд в основ-

ном составляли отцовские записи — бобины тип-6, изредка тип-9, часто с прозрачной на свет пленкой, что рвалась в лентопротяжке магнитолы «Миния», когда-то достаточной, но к моим школьным годам катастрофически устаревшей. Вернувшись из карпатской поездки, где я на танцплощадке турбазы «Кобылецкая Поляна» храбро отплясывал с накрашенной и пахучей тетей из города Тикси под всенародный хит *You're My Heart, You're My Soul*, отец купил магнитофонную приставку «Нота» и радиолу «Элегия», чью грубую, как бронетранспортер, вертушку соседский умелец заменил начинкой польской «Унитры». Этот комплект, куда я в десятом классе вместо невзрачной «Ноты» вставил космический «Олимп-003», прослужил мне с 1990 до 1996 года, когда я по случаю купил недорогую, но надежную линейку Akai, причем еще родной японской сборки. Именно электрофон «Унитра» продемонстрировал, как хотя бы приблизительно должны звучать записи, которые на старых бобинах ухали, ревели, только что не блевали, местами и вправду напоминая мутанта мира животного и хтонического (вспоминается примитивная уловка совковой пропаганды: «И вы таки вот это вот хотели слушать?»). Сначала на «Унитре» крутились такие пластинки, как «Ступени» Давида Тухманова, где Александр Барыкин пел на стихи Игоря Кохановского, а на гитаре играл скоростной молдаванин Валериу Гаинэ, в будущем фронтмэн «Круиза» второй марки — той, что в перестройку вместо хард-рока заиграла пауэр-метал. Потом начали появляться и новые переиздания старых лицензионных дисков — любимые отцом *Smokie, Voney M, ABBA* и Элтон Джон, чей альбом *A Single Man* (1978) фирма «Мелодия» выпустила с характерным заглавием «Поет такой-то...» Но главный ассортимент, по которому скучала генетическая память польского проигрывателя, был впереди. Разогрев случился упомянутой зимой 1986 года. А подлинная встреча с прекрасным произошла как раз в армянской поездке. Это был июль 1988 года, за несколько месяцев до страшного землетрясения, поглотившего Спитак и более чем наполовину опустошившего Гюмри, тогдашний Ленинакан.

Тогда я толком не понял суть феномена рав-

ИССЛЕДОВАНИЯ

ного распределения по союзным республикам и неравного спроса. В Ашхабаде и Душанбе отец, строивший в Средней Азии заводы по производству ячеистого бетона, покупал, например, невообразимые книги, за которые в центральной и западной части СССР могли пойти на преступление. Я этой особенностью просто воспользовался, как мешочник в первые годы после большевистской революции, который ждал с тупой покорностью поезда, но уж когда тот подходил, превращался в берсерка и зубами вырывал себе место если не на блатной полке, то хотя бы на крыше вагона. Хорошо, что все основное случилось в самом конце маршрута, в Ереване, так как отец вряд ли пошел бы на такие траты, найди я что-то подобное в провинциальных армянских городах — а вскоре я понял, что шансы там были даже выше. Короче говоря, зайдя в очередной филиал «Мелодия» на улице Хачатура Абовяна, я впал в ступор. Обнаружилось там буквально вот что: индийские издания первого альбома *Ten Years After* и «London Town» группы *Wings*; польская лицензия «тяжелой» немецкой группы *Faithful Breath*, чья скромная репутация компенсировалась обложкой, изображавшей со спины женщину в меховых трусах, лезущую на корабль викингов; польский же релиз еще менее известной группы *Stealover* из Бельгии, где крупно была изображена женщина-вампир (!) в коже и сетчатых чулках (!); словацкая перепечатка ценного в коммерческом отношении альбома *Von Jovi* 1986 года, а также, как мне тогда показалось, главное — югославские лицензии «красного» (1962-1966) и «синего» (1967-1970) сборников битлов, входивших в их официальную дискографию. Собственно, это были первые компиляции «Битлз», к составлению которых в 1973 году были причастны сами авторы. Помню, что я ликовал и предвкушал.

К этому моменту у меня на пленках были все битловские альбомы в очень приличном качестве, поскольку именно этот славный ВИА был доступен через как бы официальную таллинскую студию бытовой звукозаписи, ходившую под крышей горкома комсомола. «Оригиналы» и даже «фирма» были достоянием взрослых дядек с Горки. Разуме-

ется, все купили взорвавшие мозг весной 1986 года релизы «Мелодия» — кастрированный альбом *A Hard Day's Night* и сборник ранних вещей *A Taste of Honey*, по непонятным причинам воспроизводивший фото с последнего альбома *Let It Be*. Виниловый минимум «Битлз» в любой уважающей себя домашней фонотеке также включал болгарский двухплитник *Love Songs*, который в СССР продавался в белом конверте, тогда как для своих «Балкантон» симитировал оригинальную обложку под красно-коричневую кожу. Разумеется, речь шла только о цвете, фактура же была такая же мшисто-картонажная, что и прочие релизы непрестижного болгарского лейбла с потешавшей надменных жителей метрополии надписью «Всички права запазени. Перезаписът забранен» («Мелодия»-то и не собиралась писать о каких-то правах). Юговские перепечатки двух номерных компиляций битлов были уже серьезной заявкой на место в рядах. Так оно и произошло, я удачно вложил приобретения и пару лет входил в нижний слой «менял», зарабатывая репутацию юного меломана. Потом все стало стремительно кончаться, диски упали в цене, литовцы принялись выпускать на виниле *Pixies* и *Dead Can Dance*, а петербургский звукорежиссер и ловкий человек Андрей Тропилло — дикие версии британской классики. На них все было написано по-русски, а на обложке альбома *Led Zeppelin IV* и вовсе был изображен художник Дмитрий Шагин у ларька с кружкой пива. Сейчас их охотно перепечатывают на CD японцы, а «плиты» в комичном дизайне покупают коллекционеры по всему миру.

Параллельно заявляла о себе новая жизнь. Все были убеждены, что CD — это потолок прогресса, а из винила можно сделать, в лучшем случае, стильные часы для кухни. Мой одноклассник, ходивший после училища в море под европейскими флагами, возил кучи CD с распродаж и корчился от смеха при виде моего задержавшегося на полках винила. Некоторое время мы занимались тем, что раскручивали пластинки с записями болгарских и чешских музыкантов быстрее нужной скорости и с хохотом слушали писклявую скороговорку на славянских языках. Это был несусветный

ИССЛЕДОВАНИЯ

идиотизм, но он в чем-то соответствовал своей эпохе, и в нем, наверное, стоит сейчас признаться хотя бы из чувства вины. Теперь многое из тех крутых пластинок более несуществующего мира хотелось бы заполнить обратно. Частично это

даже удастся делать, но любая ностальгия чревата миражами, иллюзиями и разочарованиями. Не стоит обольщаться и пытаться дважды вступить в пластмассовую реку. Она жива, но превратилась в изящный декоративный пруд.

Литература

1. Бальдыш Г. Взломщики душ // Смена. 24 июня 1960 г. (<http://www.blad.dp.ua/rf/vzлом.htm>, Доступ проверен 05.03.2015);
2. Дидуров А. Ритм, его величество // Юность. 1974. № 2. — С. 72-76;
3. Довлатов С. Д. Компромисс // Довлатов С. Д. Соч. В 3-х т. СПб.: Лимбус-Пресс, 1996. Т. 1. — С. 173 – 324.
4. Левченко Я. Штаны, задушившие империю // Теория Моды. 2007. № 3. — С. 441 – 447.
5. Levtsenko J. Miinus-Disain ja kotiteollisuus // Idantutkimus, 2010, No 1, 52-60 <Левченко Я. Минус-дизайн и кустарное производство // Восточные исследования. 2010. № 1. С. 52 – 60. <На финском яз.>
6. Семин В. Back in USSR, или По волнам нашей памяти, 2010 (www.rocksimona.ru/book-simon.htm, Доступ проверен 05.03.2015);
7. Синеокий О.В. Бит двух цивилизаций: Сага о правовой грамзаписи поп-музыки до и после гибели мировой системы социализма. М.: ИП Галин А.В., 2012. (= Вып. 3 Серия «Рок Восточной Европы»). — 520 с.
8. Синеокий О. В. Рекорд-лейблы стран Центральной и Юго-Восточной Европы в системе социальных коммуникаций второй половины XX столетия: документально-информационный обзор // Человек и культура. 2013. № 3 (http://e-notabene.ru/ca/article_384.html Доступ проверен 05.03.2015).
9. Синеокий О.В. Грамзапись как институт социальной коммуникации. Организационно-правовой анализ опыта Германской Демократической Республики, Венгерской Народной Республики и Польской Народной Республики // Евразийский Юридический Журнал. № 2 (57). 2013. (http://www.eurasialaw.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=4037:2013-03-21-07-44-33&catid=184:2010-12-13-11-50-40 Доступ проверен 05.03.2015).
10. Синеокий О. В. Из истории лицензионных грампластинок: От уникальных контрафактных образцов поп-музыки к новым ориентирам в звукозаписи // Интернет-журнал Евразийская адвокатура. 2014. <http://www.eurasian-advocacy.ru/aktualnye-problemy-yuridicheskoy-nauki-i-praktiki/89-iz-istorii-litsenzionnykh-gramplastinok-ot-unikalnykh-kontrafaktnykh-obraztsov-pop-muzyki-k-novym-pravovym-orientiram-zvukozapisi> (Доступ проверен 05.03.2015).
11. Соловьев Ю. Б. Моя жизнь в дизайне. — М.: Союз Дизайнеров России, 2004. — 256 с.
12. Тайгин Б. Расцвет и крах «Золотой собаки» // Пчела. № 20 (Май-Июнь). 1999. <http://www.pchela.ru/podshiv/20/goldendog.htm>, (Доступ проверен 05.03.2015)
13. Фукс Р. Песни на «ребрах. Нижний Новгород: Деком, 2010. — 200 с.