



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2019 г. Е. А. Савицкая
г. Москва, Россия

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ РОК 1970–1980-Х ГГ. В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКОЙ

Аннотация: Статья посвящена различным аспектам взаимодействия отечественной рок-музыки с академической музыкальной культурой. Несмотря на декларируемую дистанцированность рока от музыкальной «классики» и превалирование в отечественном роке текстово-поэтической составляющей, взаимодействие с академической музыкой могло выражаться как в общем обогащении художественного тезауруса рока, так и в форме стилизаций, цитат, обработок классических произведений. Подобный интерес, пусть не столь часто встречающийся, но весьма значимый, в отечественном роке 1970–1980-х гг. складывался двумя путями: во-первых, через прослушивание известных у нас зарубежных рок-образцов, обращавшихся к «классике» (обработка «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского британской группой «ELP», бахианство у «Procol Harum» и др.); во-вторых, через непосредственное общение с академическим искусством в процессе музыкального образования и творческого досуга. В статье рассматриваются примеры подобного взаимодействия в творчестве отечественных групп «Сонанс», «Автограф», «Веселые ребята», композитора Эдуарда Артемьева, выявляются критерии «глубины» проникновения интерпретаторов в оригинальный материал. Отмечается особое внимание к творчеству русских и советских композиторов, которое зачастую рассматривается отечественными рокерами в контексте современной им эпохи.

Ключевые слова: рок-музыка, русский рок, отечественный рок, академическая музыка, цитирование, обработка, стилизация, аранжировка, стилевой диалог.

Информация об авторе: Елена Александровна Савицкая — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок, д. 5, 125009 г. Москва, Россия. E-mail: helen@inrock.ru

Дата отправки: 17.07.2018

Дата публикации: 28.06.2019

Для цитирования: Савицкая Е. А. Отечественный рок 1970–1980-х гг. в контексте взаимодействия с академической музыкой // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 261–275.

Рок-музыка и «классика»? Если на примере зарубежного рока процесс взаимодействия столь неблизких, на первый взгляд, музыкальных пластов представляется уже достаточно изученным (см.: [8, 11] и др.), то отечественный рок остается на данный момент в этом плане чистым полем. Традиционно считается, что в российском роке

музыкальная составляющая не имеет самостоятельного значения, а рок-песня предстает скорее «озвученной поэзией». Действительно, российский рок наследует отечественной бардовской песне, романсу и национальному фольклору, возможно, больше, нежели американскому блюзу и рок-н-роллу (см.: [1, с. 548–549]). Пройдя путь преодоления запретов, протестов, поиска собственной идентичности, своего места в сложной меняющейся общественно-политической обстановке (от 60-х к 90-м гг. XX в.), решения технических трудностей (связанных с отсутствием качественных инструментов и звуковой аппаратуры), попросту выживания, российский рок (или, как его иногда называют, русский рок, что не одно и то же) сформировался как своеобразное социально-культурное явление. Академическая («классическая»¹) музыка представляется при этом максимально далеким его антагонистом, отрицаемым и порицаемым подпольной отечественной рок-культурой как нечто безнадежно чуждое, моральное устаревшее, отжившее и скучное.

Однако и в ныне далекое время становления отечественного рока (1960–1970-е гг.), и в наши дни были и существуют группы и направления, тяготеющие прежде всего к развитию художественной составляющей. Для них характерны усложнение музыкального языка, отход от чистой «словесности» в сторону сложных инструментальных форм, расширение звуковой палитры и повышенное внимание к виртуозно-исполнительской стороне, заимствования из академической музыки разных эпох и стилей — от барокко до авангарда. Подобные явления не сложились у нас в определенное направление с четкой стилевой концепцией и траекторией исторического развития, как это было с прогрессив-роком (арт-роком)² на Западе. Как и не стали основными стилевыми приемами аранжировки, цитирование и прочие виды работы с классическим материалом, характерные для сложных форм зарубежного рока. Однако круг подобных артизированных (воспользуемся термином В. Сырова [8]) явлений у нас существовал и продолжает расширяться. Назовем такие группы, как «Автограф», «Бумеранг», «Вежливый отказ», «Виктория», «Високосное лето», «Горизонт», «Джунгли», «Диалог», «Поп-Механика», «Сонанс» и другие; коллективы прибалтийского и среднеазиатского рока, начавшие свой путь в 1970–1980-е гг. (и ныне относящиеся уже к самостоятельным с геополитической точки зрения ветвям рок-культуры).

О том, насколько и в каких видах повлияла на отечественный рок академическая музыка и «высокое искусство» вообще, и пойдет речь в данной статье. Нас будут интересовать как формы непосредственного обращения рок-музыкантов к академической культуре прошлого и настоящего (обработки, цитирование, использование «классических» жанров и форм), так и их личное отношение к академическому искусству, творчеству тех или иных композиторов, а также к музыкальному образованию. Наконец, поскольку хронологические рамки исследования ограничены в основном 1970–

¹ Под академической музыкой в данной статье понимается профессиональная композиторская музыкальная традиция XVI–XX вв. Термины «классика», классическая музыка трактуются в широком смысле — в значении «образцовый», проверенный временем свод памятников музыкальной культуры, созданный композиторами прошлого и отчасти настоящего (приблизительно верхнюю границу можно датировать 1970–1980-х гг.).

² Прогрессив-рок (от англ. progressive — передовой, прогрессивный) — стилевое направление рок-музыки, появившееся в Великобритании на рубеже 1960–1970-х гг. и затем распространившееся как в Европе, так и в странах Америки и Азии. Важной характеристикой является усложнение выразительных средств и формы, нацеленность на стилевой диалог с классическим искусством, фольклором и джазом, экспериментальность. Арт-рок (от англ. art — искусство) — близкое по смыслу определение, делающее акцент на «художественности» явления, связи с высоким искусством.

1980-ми гг., в статье будет затронута тема преломления и отражения «образа своего времени» в анализируемых произведениях.

Однако прежде чем перейти собственно к анализу интересующих нас явлений в отечественном роке, необходимо сделать небольшой экскурс в историю рок-музыки западной, поскольку преемственность здесь очевидна. На рубеже 1960–1970-х гг. протестное миропонимание, радикальное отрицание культуры отцов как устаревшей и чуждой, принадлежащей буржуазному обществу, уступает в зарубежной (прежде всего британской) рок-музыке место интересу к «высокому искусству». Важную роль сыграл приход в рок исполнителей с профессиональным и полупрофессиональным музыкальным образованием³, расширение рок-аудитории за счет студентов художественных институтов, молодой интеллигенции. Некоторые рок-музыканты вполне сознательно стремились популяризировать произведения академической традиции, для других был важен момент игры, карнавальности, возможность «примерить маску», а то и почувствовать себя на одном «пьедестале» с Бахом, Генделем или Мусоргским.

Стоит отметить, что сама идея обработок и транскрипций музыкальных произведений для других инструментов и исполнительских составов (нередко с различными изменениями в изначальном тексте), конечно же, не нова и уходит в XVI–XVII вв. В джазе «неоклассицизм» проявляется уже в 1920–1950-е гг. (оркестры Пола Уаймена, Бенни Гудмена, Стена Кентона, творчество пианистов Арта Тейтума, Жака Лусье и др.). В рок-музыке важной вехой становится 1966 г., когда появляются первые эксперименты с оркестровыми звучаниями и стилизациями под барокко у «The Beatles» и других групп. В 1967 г. в творчестве британской группы «Procol Harum» находим пример собственно цитирования «классики» (тема Баха в композиции «A Whiter Shade of Pale»). По степени вмешательства в авторский текст можно выделить следующие подходы к академической музыкальной традиции со стороны рок-музыкантов:

- 1 *Аранжировка* (переложение) произведения академической музыки для рок-состава с минимальными изменениями материала, зачастую — лишь с «переводом» на новый тембровый язык, добавлением ритм-партии («Switched On Bach» Уолтера Карлоса, «Cans And Brahms» группы «Yes», обработки «классики» у «Ekseption»);
- 2 *Цитирование* темы в рок-произведении (уже упомянутая «A Whiter Shade of Pale» у «Procol Harum», где несколько измененная тема баховской арии из оркестровой сюиты ре мажор звучит в качестве своеобразного *cantus firmus*);
- 3 *Адаптация* (переделка, иногда достаточно вольная) произведения академической музыки, зачастую в сочетании с авторским материалом (альбом «Pictures at an Exhibition» группы «Emerson, Lake & Palmer» по «Картинкам с выставки» М. Мусоргского);
- 4 *Парафраз* — свободный «пересказ» тем одного или нескольких произведений, которые могут относиться к сфере как академической, так и массовой музыки (альбом «The Thoughts of EmerList DavJack» группы «The Nice»);
- 5 *Стилизация* — сочинение музыки в духе какой-либо эпохи, музыкального направления, композитора (творчество «ELP», «Gentle Giant», «Gryphon» и др.);
- 6 *Жанрово-стилевой синтез*, обращение к классическим жанрам и формам («Concerto for Group and Orchestra» группы «Deep Purple», «Eldorado Symphony»

³ Среди них — Карл Дженкинс, Рик ван дер Линден, Дэррил Уэй, Эдди Джобсон, Керри Менниар, Робби Стейнхард, Кит Эмерсон, Рик Уэйкман, Мэтью Фишер и др.

группы «ELO», рок-оперы «Tommy» группы «The Who», «Jesus Christ Superstar» Э. Ллойда Уэббера)

7 *Глубинное влияние академической музыки на лад, гармонию, способы изложения музыкального материала, формообразование и др.*

Идеалом музыки прошлого для рока стали барокко и классицизм как носители «обобщенной сферы гармонии, ясности и упорядоченности» (А. Цукер). Нехватку именно этих качеств ощущал слушатель во времена молодежных бунтов и контркультурных эскапад 1960-х⁴. Созвучна року — в том числе своей повышенной эмоциональностью, гипертрофией «неспецифических» выразительных средств — стала и музыка XX в.: экспрессионизм, импрессионизм, а также авангард и поставангард (в том числе минимализм). Особняком стоит русская классика XIX – начала XX вв., которой суждено было как сыграть важную роль в «объединении миров» академической культуры и рока, так и привлечь внимание самой широкой публики к первоисточнику, классической музыке вообще, что, как уже говорилось, было одной из задач интерпретаторов.

Рок-адаптация фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского британской группой «ELP» (концертный альбом «Pictures at an Exhibition», 1971) стала своеобразным классическим образцом подобного рода работ. Блестящий анализ версии «ELP» проделан А. Цукером в книге «И рок, и симфония» [11, с. 62–64]. Согласимся с исследователем в том, что «ELP», фактически, создали на основе музыки Мусоргского собственное сочинение, сделав акцент на гротескной, inferнальной образности, характерной в контексте общей экспрессионизации искусства XX столетия. Стремящейся к высокому аудитории оказались близки не только яркое образное содержание, но и грандиозность, возвышенная экзатичность звучания, яркое проявление клавишно-виртуозного начала. Вслед за британцами свою версию этого же произведения создал японский электронный композитор Исао Томита (1975), а в 1996 г. немецкая группа «Mekong Delta» представила куда более «брутальный», прог-металлический вариант «Картинок», полностью сохранив при этом авторский («нотный») текст⁵.

Мы не случайно достаточно подробно остановились на зарубежных примерах рок-обработок. Дело в том, что они оказали немалое влияние на формирование интереса отечественных рок-музыкантов к академической культуре. Альбомы «ELP», «Yes», «Procol Harum», «Pink Floyd» и других «прогрессивных» групп были достаточно хорошо известны в СССР в 1970-е гг.⁶ и оказывали большое воздействие на вкусы музыкантов и слушателей. Особая роль в списке влияний принадлежит «ELP», пластинки которой были популярны в разных городах и регионах страны. Лидер свердловских групп «Сонанс» и «Урфин Джюс», пианист и композитор Александр Пантыкин подчеркивает роль «Картинок с выставки» «ELP»: «Эту музыку Мусоргского я знал хорошо, многие пьесы даже играл. Слышал цикл в оркестровке Равеля. Но когда я услышал “ELP”, я был просто поражен новизной звучания и смелостью решения суперизвестной клас-

⁴ Отметим, что, возможно, еще в большей степени эта нехватка ощущается сегодня. Недаром шедевры академической музыки так часто звучат в рекламе, в различных поп- и техно-обработках, а также в качестве фоновой музыки (см.: [3]).

⁵ Перечень произведений русской классики, так или иначе «засветившейся» в произведениях зарубежных рок-музыкантов, можно было бы продолжить (С. Рахманинов у «The Nice», «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова у «Renaissance» и др.).

⁶ Записи зарубежных рок-групп проникали через «железный занавес», подпольно распространяясь по всему Союзу как на виниловых пластинках, так и в виде многократных перезаписей на магнитной пленке.

сики. Во многом эта работа повлияла на мое решение заниматься поп- и рок-музыкой»⁷. Эстонский композитор Эрки-Свен Тюрор, экс-лидер группы «In Spe», вспоминает: «На меня [в подростковом возрасте] огромное впечатление произвел альбом “Tarkus” Emerson, Lake & Palmer» [7, с. 12]. А челябинский ВИА «Ариэль» еще в середине 1970-х гг. исполнял на концертах свою версию композиции «Tarkus» (сохранилась запись, чудом сделанная в то время).

Альбом «Red» британской группы «King Crimson» в качестве источника вдохновения называют композиторы Владимир Мартынов и Эдуард Артемьев (см. об этом свидетельство на официальном сайте «King Crimson»: [14]). В программе эстонской джаз-роковой группы «Radar» с солистом Яаком Йоалой были песни зарубежных исполнителей, в том числе «A Salty Dog» и «Homburg» «Procol Harum» в переводе на эстонский язык. Предметом своеобразного культа стала рок-опера «Jesus Christ Superstar» Эндрю Ллойда Уэббера, вдохновлявшая советских поклонников не только на локальные интерпретации (джаз-роковый ансамбль «Арсенал» и др.), но и послужившая образцом крупной формы в рок-музыке.

На этапах становления само творчество западных рок-групп, кумиров стало для наших рокеров объектом художественной переработки. Стилевое моделирование — один из типичных для рока творческих приемов, связанных с реинтерпретацией уже закрепившихся стиливых параметров, причем не важно, идет ли речь о стиле направления или же «авторском стиле» какой-либо рок-группы. Деятельность многих отечественных коллективов началась с исполнения так называемых кавер-версий⁸, т. е. собственных вариантов хитов других авторов и исполнителей (в данном случае зарубежных). Это была своеобразная школа мастерства, в том числе аранжировочного и исполнительского.

С другой стороны, был путь непосредственного соприкосновения с «классикой» — на концертах, в грамзаписи и в радио- и телетрансляции, во время обучения в детских музыкальных школах, кружках. Может показаться парадоксальным, что в стране со столь богатыми музыкальными традициями и хорошо налаженной системой музыкального образования от ДМШ к вузу, рок-музыканты далеко не сразу пришли к идее аранжировок и переложений «классики» (при том, что многие наши рокеры получили по крайней мере начальное музыкальное образование). Проблема видится в том, что между роком и академической музыкой в СССР существовал ярко выраженный антагонизм, «непримиримость» которого была гораздо более длительной и существенной, чем на Западе. С одной стороны, академическая музыка носила сугубо «официальный» статус в системе советской музыкальной культуры, и «благодаря пропагандистским манипуляциям стала для советского слушателя сферой наиболее отторгаемой» [6, с. 163]; рок же был культурой изначально «низовой», неформальной, всячески противостоящей любой академизации, взаимодействию с официальными структурами. С другой стороны, сказывалась «принудительность» системы занятий в музыкальной школе, после окончания которой у многих отпадало желание продолжать «общение» с искусством

⁷ Здесь и далее высказывания А. Пантыкина приводятся по интервью автору данной статьи. Александр Александрович Пантыкин (род. 1958) — «дедушка уральского рока», лидер групп «Сонанс» (1977–1980), «Урфин Джус» (1980–1986, 1989–1991), «Кабинет» (1986–1987) и др. Окончил музыкальную школу, продолжил академическое музыкальное образование как пианист и композитор уже после Уральского политехнического института (Свердловское музыкальное училище, Уральская государственная консерватория). Автор музыкально-театральных проектов, киномузыки, симфонических произведений, вокальной лирики.

⁸ От англ. to cover — покрывать.

Баха и Моцарта (в отличие от западной традиции, где большинство населения получают зачатки музыкального образования в менее формальной обстановке: либо в церковных и любительских хорах, либо в ансамблях и оркестрах при средней школе).

Несмотря на это, многие будущие рокеры в юные годы и, разумеется, впоследствии с большим уважением относились к композиторам-классикам. Здесь мы возвращаемся к фигуре М. П. Мусоргского, который многими нашими музыкантами почитается как «первый русский рокер», причем безотносительно популярности «элповской» версии «Картинок». Любопытны в данном аспекте высказывания рок- и джазовых музыкантов, собранные в 1990-е гг. в книге «Рок из первых рук» журналистом Николаем Добрухой. Так, Александр Градский в своем интервью весьма категоричен: «Мусоргский очень современен, потому что в том своем далеке он как-то странно угадал самую народную музыку наших дней, то есть... потому, что он натуральный рок-н-ролл!!!» [2, с. 191]. Выпускник ЦМШ, участник ВИА «Веселые ребята» певец Леонид Бергер⁹ почувствовал связь ладогармонического мышления русского классика с джазом: «О! Это мудрый человек — Мусоргский! Он ко всему открыл мне дороги в музыке. <...> Через Мусоргского я вышел на Гершвина...» [2, с. 248]. Вместе с тем Алексей Козлов («Арсенал») отмечает: «Мусоргский был очень самобытный человек, и его образ жизни предполагает так думать; однако говорить, что рок-музыка берет свое начало от него, — значит выдавать желаемое за действительное» [2, с. 205]. Среди других «прародителей» рок-н-ролла реципиенты называют Л. ван Бетховена (прежде всего за счет метроритмической организации его музыки, а также ее особой энергетичности, звуко-тембровой насыщенности), С. Рахманинова, М. Равеля.

Среди композиторов XX в. у отечественных рокеров большим почетом пользовались И. Стравинский и С. Прокофьев. Фактор глобального влияния Стравинского на мировую рок-музыку еще нуждается в осознании и глубоком изучении. Один из крупнейших композиторов современности, в чьем творчестве на первый план вышли такие «неспецифические» (В. Медушевский [5]) средства музыкального языка, как метроритм, тембр, динамика, оказался близок рок-музыке могучей стихийностью, архаической энергией. В 1970-е гг. многие рок-коллективы открывают для себя творчество русского мастера. Достаточно сказать, что финалом из балета «Жар-птица» (в записи) начинала свои концерты британская группа «Yes», а «Поганый пляс Кашеева царства» из того же сочинения лег в основу эпизода «Trial Before Pilate» рок-оперы «Jesus Christ Superstar» Эндрю Ллойда Уэббера (на это обращает внимание Джим Шерман [13, с. 190]).

Музыка Стравинского стала олицетворением «русскости» для уральских рокеров из «Студии САИ» (с которой сотрудничали и музыканты «Сонанса»). Вероятно, в их творчестве мы находим и первый пример цитирования «классики» в отечественном роке. В 1977 г. сборный музыкальный коллектив Свердловского архитектурного института «Студия САИ» выступал на Втором республиканском фестивале политической песни в Риге. Для участия была подготовлена масштабная композиция «Русь» (длительностью около 20 мин.), основными авторам которой выступили Евгений Никитин и Александр Сычев. В музыке будущие архитекторы воплотили волнующие их темы создания, сохранения и разрушения произведений искусства. Замысел этого сочинения на стихи Арсения Тарковского сами участники описывали как «музыкальное действие для колокольни, ударных, фисгармонии, рояля, баса, гитары, скрипки, вокала,

⁹ Из музыкального училища был отчислен «за увлечение западной музыкой», в 1974 г. эмигрировал в Австралию.

трех слайд-экранов и двух софитов <...> блестящий образец концептуального творчества с придуманной музыкой шестнадцатого века, с элементами акустического арт-рока, скрипом уключин, криками болотных выпей, полетом ангелов...» (цит. по: [4, с. 58]).

Сохранилась концертная запись композиции «Русь». Начинаясь со звукоизобразительных элементов, музыка постепенно из созерцательно-фонового звучания развивается в веселую скоморошину с солирующим роялем, скрипкой, «расстроенной» гитарой, подражающей балалайке, и трещащей перкуссией. А в качестве той самой «придуманной музыки шестнадцатого века» выступает тема... «Русской» из балета «Петрушка», вариативно развивающаяся в вихре все ускоряющегося движения. Основная часть композиции с вокалом на стихи Тарковского («Феофан Грек») носит задумчиво-балладный характер. А после еще одно стихотворение — мрачноватое «Предупреждение» — звучит декламационно на фоне шумовых эффектов (колокола, «стоны» скрипки в высочайшем регистре, шумы синтезатора):

Нам снится немая, как камень, земля
И небо, нагое без птицы,
И море без рыбы и без корабля,
Сухие, пустые глазницы.

Однако заканчивается композиция не на этой сумрачной ноте, а — в качестве репризы — воспоминанием о теме Стравинского, проходящей то в глубоких басах, то у скрипки пиццикато. Вновь звучит и тема баллады. Таким образом, композиция «Русь» сочетает и обращение к образам древности, архаики, и ярмарочно-городской пласт, и современный антивоенный пафос, выражающийся в комплексе балладно-романтических интонаций. Тема Стравинского становится своеобразным «мостиком», объединяющим эти разные эпохи, культурные парадигмы. Отголоски Стравинского и Мусоргского слышатся в композиции «Сонанса» «Пасха», где гулко-колокольный звукокомплекс, создаваемый фортепиано, перкуссией, акустической гитарой и пиццикато скрипки и контрабаса, создает настроение приподнятости, праздничности.

Композиция «Сонанса» «Блики» (1977) написана по мотивам прокофьевских «Мимолетностей». Дерзко-скерцозный, а порой экспрессивно-драматический стиль молодого Прокофьева (1915–1917) оказался близок основному композитору и пианисту «Сонанса» Александру Пантыкину. Об этом духовном родстве говорит сам музыкант: «Ранний Прокофьев как нельзя лучше подходил для “сонансовских” экспериментов. Мы искали новый музыкальный язык. В то время, когда большинство слепо копировали лучшие образцы западной английской и американской поп-музыки, мы шли непроторенным путем и пытались соединить фортепианные миниатюры Сергея Сергеевича с элементами джаза, рока, электронной и другими современными стилями музыки. Именно в синтезе разных направлений мы видели развитие».

Переложение фортепианного материала для камерного рок-состава (клавишные, скрипка, флейта, контрабас и бас-гитара, акустическая гитара, ударные) требовало большого мастерства. Музыканты не следуют точно за авторским текстом — скорее, данный тип взаимодействия с «чужим» материалом можно отнести, согласно нашей классификации, к парафразу. Не случайно «Сонанс» дал композиции собственное название, впрочем, напоминающее об авторском. «Блики» длятся около 12 мин., воспринимаясь как достаточно разнохарактерное, контрастное «на стыках» (как его задумывал и Про-

кофьев), авангардное по ладогармоническому языку полотно. Узнаются пасторальная 1-я (с предпосланным ей романтическим арпеджированным вступлением), изысканно-фантастическая 2-я, гротесково-маршевая 10-я, «свирепая» 14-я, скорбно-мистическая 16-я «мимолетности». Группа сочиняет собственные подголоски, варианты развития, вступления и связки-переходы, иногда «хулиганя» с темами, отдаленно напоминающими Хачатуряна, Баха и... импровизации в стиле фламенко. Показательно, что «Сонанс» здесь практически отказывается от светло-лирических образов, углубляя (как и «ELP» в «Картинках») экспрессивно-гротесковые, но при этом оставаясь в рамках камерного звучания. Увлечение авангардными приемами, новаторскими композиторскими техниками отличает и другие произведения «Сонанса».

Что касается переложений (аранжировок) классических произведений в их целостном виде, то их черед в российском роке пришел несколько позже. Первой ласточкой стал диск «Метаморфозы» («Мелодия», 1980), на котором произведения И. С. Баха, К. Монтеверди, Дж. Буля, К. Дебюсси, С. Прокофьева представлены в обработках, сделанных композиторами Эдуардом Артемьевым и Владимиром Мартыновым при участии музыканта-электронщика Юрия Богданова на синтезаторе «Синти-100». Увлечение рок-музыкой повлияло на творческий вектор Эдуарда Артемьева во второй половине 1970-х – 1980-е гг. (достаточно долго он сотрудничал с рок-группой «Бумеранг»). «Метаморфозы» были записаны в московской Студии электронной музыки, существовавшей при фирме грамзаписи «Мелодия». Для советского слушателя эта запись стала новым словом в электронной музыке и в какой-то мере закрыла «лакуну» рок-обработок «классики», столь характерных для зарубежного прогрессив-рока. Альбом сравнивали с работами Уолтера Карлоса и Исао Томиты. В целом придерживаясь авторского текста, аранжировщики добиваются нового взгляда на известные произведения за счет современных, нередко совершенно фантазийных тембров, сонористических моментов. Наиболее удачными, на наш взгляд, получились аранжировки пьес Дебюсси («Ветер на равнине», «Паруса», «Канопа»), которые изначально предполагают сонорно-импрессионистический подход. А вот виртуозные «Гольдберг-вариации» Баха или один из «Сарказмов» Прокофьева прозвучали несколько менее убедительно, возможно, в связи с недостаточностью атаки у тембров «Синти-100».

Тема рок-обработок получила продолжение в творчестве ВИА «Веселые ребята». Коллектив, созданный в 1966 г. пианистом, композитором и продюсером Павлом Слободкиным¹⁰, ассоциируется у широкого слушателя скорее с многочисленными поп-хитами («Алешкина любовь», «Когда молчим вдвоем», «Как прекрасен этот мир», «Бродячие артисты» и многие др.) и вообще «официальной» отечественной эстрадой, нежели с экспериментами на стилевом поле между рок-музыкой и «классикой». Тем не менее коллектив стал своеобразной творческой лабораторией, через которую прошли талантливые выходцы из различных «подпольных» рок-составов¹¹. Плодотворным было сотрудничество в 1970-е гг. с композитором Давидом Тухмановым, не только создавшим для «Веселых ребят» популярные песни, но и расширившим стилевую и тем-

¹⁰ Павел Яковлевич Слободкин (1945–2017) — советский и российский композитор, музыкальный продюсер, режиссер и педагог. Основатель и бессменный руководитель вокально-инструментального ансамбля «Веселые ребята». Окончил музыкальное училище при Московской консерватории, теоретико-композиторский факультет ГМПИ им. Гнесиных (1973), ГИТИС как режиссер музыкального театра (1981). Автор более 200 песен [10, с. 616–617].

¹¹ Многим из них смена «имиджа» принесла всесоюзную популярность; А. Барыкин, А. Глызин, А. Буйнов, Л. Бергер и другие начали успешную сольную карьеру [9, с. 112–113].

бровую палитру звучания за счет необычных аранжировок (струнные, клавишин), элементов стилизации (фортепианное вступление в духе Шопена к песне «Варшавский дождь»). В начале 1980-х группа ищет новый репертуар. С одной стороны, это модный электро-поп (магнитоальбом «Банановые острова», 1983, созданный молодыми авторами Ю. Чернавским и А. Матецким и обретший огромную популярность благодаря «подпольным» каналам распространения). С другой — концертная программа, в которой звучали классические произведения в обработке и аранжировке Павла Слободкина: Токката и fuga ре минор И. С. Баха, сюита Э. Грига «Пер Гюнт», каприс № 24 Н. Паганини, произведения В. А. Моцарта и Л. Бетховена [9, с. 112–113].

Эта программа не была издана официально, однако сохранилась запись выступления в Липецке (1984). Концерт открывается рок-версией пьесы «В пещере Горного Короля» из сюиты «Пер Гюнт» Грига, предваряющей «официальным» приветствием от одного из участников группы и точным обозначением произведения, включая номер части. Размещение в начале выступления, буквально в качестве увертюры, говорит о действительно важной роли «классики» в этой программе. Акцент в аранжировке сделан на резковато-пульсирующем тембре клавишных, исполняющих основную тему, которая перемежается собственными гитарными и барабанными соло (в целом присутствующий у Грига элемент темпово-динамического развития здесь практически изъят).

Примерно в середине программы звучит Токката Баха: внушительный синтезаторный тембр в троекратном вступительном «возгласе», унисон ритм-секции и соло-гитары в последующем восходящем движении, моторная энергия темы шестнадцатых, далее — собственный фрагмент с «бегущими» гаммами. В целом — достойные образцы, однако, — если учитывать, что оба произведения до этого уже неоднократно перекладывались зарубежными группами, — ничего нового в их интерпретацию не приносящие. А версия баховской Токкаты, за исключением нескольких деталей (синкопы в репризе) фактически дублирует обработку, сделанную британской группой «The Sky» на их втором альбоме (1980). Таким образом, мы сталкиваемся уже с интерпретацией интерпретации. Любопытно, что в конце указанного выступления «Веселые ребята» исполняют кавер-версию известной песни «Belladonna» группы «UFO» (не называя при этом оригинал, песня фигурирует в списке композиций под названием «Мона Лиза»), в припев которой вплавлена гаммообразная тема из «Щелкунчика» Чайковского — вероятно, как символ любви и страсти.

Вопрос включения классического материала в поп-рок-концерт «Веселых ребят» дискуссионен. Возможно, учитывая степень собственной популярности и влияния на аудиторию, «Веселые ребята» (в лице руководителя коллектива П. Слободкина) действительно задались целью привнести в свои выступления образовательно-просветительский элемент. Однако в общем контексте развлекательности и довольно неприятного электронно-поп-рокового звучания, к которому пришла группа в середине 1980-х, «классические» вкрапления предстают элементами украшения, а также данью моде на так называемую неоклассику (от «Ekseption», «ELP», «ELO» к Ингви Мальмстину и др.). Происходит конфликт между «высокими устремлениями» продюсера и остальной частью группы, стремившейся развивать модные тенденции в духе песни «Мальчик Бананан». И поскольку последние, как известно, в итоге победили, то и «классическая экспансия» ВИА «Веселые ребята» быстро подошла к концу (Токката d-moll Баха и 24-й каприс Паганини в новой редакции П. Слободкина вошли в CD-альбом «Как прекрасен этот мир» 2013 г.).

Еще один пример находим в творчестве известной отечественной рок-группы «Автограф». Коллектив был создан гитаристом и вокалистом Александром Ситковецким в 1979 г. и стал одной из немногих групп советского периода, ориентировавшихся именно на стилевую комплекс арт-рока (прогрессив-рока). Все участники группы имели музыкальное образование (так, Александр Ситковецкий окончил музыкальную школу по классу скрипки, позже, уже став руководителем ансамбля при Москонцерте, окончил Гнесинское училище как джазовый гитарист; в коллективе были музыканты с консерваторским образованием). В распоряжении группы были новейшие многоголосные синтезаторы и другие качественные инструменты, что позволяло экспериментировать с тембрами и звучать на уровне известных зарубежных ансамблей. В художественном языке «Автографа» (как и предшествовавшей ему группы «Високосное лето») можно уловить влияния старинной музыки, композиторского творчества XX в. Привлекают внимание отточенность аранжировок, насыщенный мелодико-гармонический язык, разнообразное клавишно-органное звучание, обращение к широкому жанровому спектру (реквием, сюита, монолог, баллада), глубокое лирико-гуманистическое содержание песен.

Парафраз на тему Г. Свиридова из музыки к кинофильму «Время, вперед!» был издан в 1984 г. на сборной виниловой пластинке «Парад ансамблей-2» и не входил в официальные альбомы группы. Тем не менее композиция исполнялась на концертах и пользовалась большой популярностью. Показательно, что музыканты обращаются здесь к произведению, ставшему своеобразным музыкальным символом СССР: фрагмент этой композиции звучал в заставке к информационной телепередаче «Время» на протяжении примерно десятилетия (середина 1970-х — середина 1980-х гг.) и, можно сказать, вошел в плоть и кровь советского зрителя и слушателя¹². Думается, выбор не случаен: «Автограф» обращается к советскому «официальному» искусству и в то же время выявляет явно заложенный в произведении рок-потенциал. В какой-то мере этот шаг был вынужденным: ведь 1983–1984 гг. становятся кульминацией «закручивания гаек» и всевозможных запретов, поэтому обращение к «идеологически выдержанной» советской инструментальной классике гарантировало защиту от нападков и претензий худсоветов.

Хотя версия «Автографа» самими музыкантами обозначена как парафраз, по форме (которую можно трактовать как сонатную без разработки) и фактуре она почти точно соответствует авторскому тексту (таким образом, по нашей классификации это больше соответствует аранжировке). Структурные изменения невелики: убраны начальные такты с ревушей медью (вместо них — барабанный брейк), изъят небольшой фрагмент в репризе первой темы, добавлен дополнительный повтор второй темы и собственная кода в блюз-роковом духе, кое-где введены гитарные подголоски. Есть изменения в ритмической пульсации: равномерные восьмые в низком регистре оркестра и фортепиано трактованы как рифф¹³ и отданы бас-гитаре с дублирующим синтезатором. Причем в их непрерывное движение вставлены паузы, что придает движению некоторую свинговость, разреженность, которая затем исчезает за счет заполнений. Первую тему (в оригинале — фортепиано) исполняет клавесин (синтезатор), вторую (труба) — электрогитара. Сохранены такие мелкие подробности фактуры, как фигурации шестнадцатыми в репризе и др.

¹² В период перестройки заставка была снята, но затем вновь вернулась в эфир «по многочисленным просьбам зрителей».

¹³ Краткая повторяющаяся интонационно-ритмическая единица, звучащая чаще всего в партии электрогитары и бас-гитары.

Исследователи творчества Свиридова обращали внимание на тот факт, что в музыке композиции «Время, вперед!» заложена мощнейшая энергия, как бы «самодвижущаяся» за счет непрерывной ритмической пульсации, повторности ритмических и мелодических элементов (первая тема) в сочетании с широким мелодическим развертыванием-свертыванием (вторая тема). Т. Чередниченко улавливает здесь сходство с принципами американского минимализма, с которым, как пишет исследователь, Свиридов был вряд ли знаком [12, с. 194]. А был ли советский классик знаком с ранней рок-, или, как тогда говорили, бит-музыкой? Возможно, ведь на момент создания музыки к кинофильму М. Швейцера по роману В. Катаева — 1965 г. — она была уже довольно широко популярна в СССР. Во всяком случае очевидно влияние танцевальной стихии: недаром сам Свиридов в партитуре 1968 г. издания дает вступлению к сюите (которое, собственно, и стало материалом парафраза) довольно неожиданное жанровое определение «румба». Сложно обнаружить в грандиозной «индустриальной симфонии» ритмические структуры кубинского танца (они выражены разве что в синкопах первой темы в партии фортепиано, тогда как басовые линии абсолютно сглажены). Однако напрашиваются параллели с «Болеро» Равеля, а также различными народными танцами на основе мелодико-ритмического остинато. Не случайно и появление в сюите еще одного танца — поэтичного «Маленького фокстрота» — и расширенной перкуссионной группы в оркестре...

Несмотря на жанрово-семантическую многоплановость, «Время, вперед!» Г. Свиридова как в советское время, так и позже воспринималось как «образ громадного, мощного и ликующего индустриального пространства (цеха, стройки, железной дороги... — страны цехов, строек, железных дорог...)», в котором «камера выхватывает крупные планы людей, населяющих эту страну большой, героической <...> работы» [12, с. 184]. Этому способствует эффектная оркестровка с подчеркнутой «медью», расширенной деревянно-духовой секцией, а также двумя арфами, челестой и лидирующей партией фортепиано (рояля), которая, наряду с солирующей, несет и ритмическую функцию. Может ли противостоять этому «эффекту грандиозности» рок-группа, пусть и такая «продвинутая», техничная, владеющая большим арсеналом клавишных (а кое-где — но не в Парафразе — использовавшая и фагот), как «Автограф»?

При всех достоинствах версии «Автографа» оригинал Свиридова по масштабности звучания и силе воздействия рок-группе превзойти вряд ли удалось. Другое дело, что такую задачу рок-музыканты, скорее всего, и не ставили. Их версия получилась иной — не ослепляющей «ликованием индустриального пространства», не рвущейся вперед, в бесконечность, светлое будущее. И не танцевальной, выявляющей блюзово-свинговое начало. А, скорее, механической, монотонной, устрашающей, в чем-то сродни «Devil's Triangle» группы «King Crimson» (где звучит тема Марса из «Планет» Г. Холста) или «Бабе-Яге» Мусоргского в исполнении «ELP». За счет некоторого замедления темпа, использования более «колючих» и резких тембров («клавесин», электрогитара), подчеркивания ритма ударными вновь происходит усиление гротесково-зловещего начала, экспрессионизация образа. 80-е гг. XX в. ставили перед «Автографом» задачу показать свое время, в котором человек оказывался лишь винтиком в огромной системе. Борьба за мир, военная угроза, «железный занавес», серые будни и показательные кадры грандиозных успехов в программе «Время»... Все это прочитывается в рок-версии «Автографа», которая стала одной из визитных карточек группы и перешагнула

время своего создания, с успехом прозвучав уже в 2000-е на концерте в честь воссоединения коллектива¹⁴.

Таким образом, в творчестве отечественных музыкантов уже в 1970–1980-е гг., пусть и в качестве достаточно редких примеров, были представлены все основные виды работы с классическим материалом — от цитирования до аранжировки, адаптации, парафразы и стилизации. В качестве обращения к старинным и классическим жанрам отметим Пассакалию у «Сонанса», Чакону, Менуэт, Токкату у «Горизонта» (значительно, впрочем, переосмысленные на основе авангардного музыкального языка), две «Увертюры» у «Високосного лета» и др. С середины 1970-х широко развивались и «междужанровые» взаимодействия, приведшие к экспериментам на грани рока и оперы, симфонии, сюиты, кантаты (творчество А. Журбина, А. Рыбникова, И. Калныньша, С. Слонимского, А. Градского, А. Батагова, и др.), однако эта тема выходит за рамки данной статьи.

Подводя итоги нашему исследованию, отметим, что выбор произведений для обработки и цитирования в 1970-е – первой половине 1980-х в российском роке весьма показателен. Музыка С. Прокофьева (у «Сонанса», в «Метаморфозах» Артемьева/Мартынова) и Г. Свиридова (у «Автографа») отражала образ своего времени и была приближена к современности, представляя в интерпретации российских рокеров как воплощение идей дисгармоничности, неуспокоенности, борьбы. Тема И. Стравинского (композиция «Русь» у «Студии «САИ»), напротив, была «утоплена» в веках, хотя при этом и корреспондировала со звукоатмосферой второй половины XX в., объединяясь с плакатными интонациями патриотической песни, стихами современных поэтов. Очевидно при этом первостепенное внимание отечественных рокеров к национальной, русской тематике. Таким образом, отечественный прогрессив-рок (и рок вообще) проходил процесс самоидентификации, приобщения к культурным корням, к которым он отнюдь не был «глух». В собственном творчестве современных отечественных прогрессив-роковых групп также можно обнаружить влияние мэтров отечественного симфонизма XX в. — Д. Шостаковича и С. Прокофьева, отчасти И. Стравинского, что выражается в использовании специфических ладовых систем («расширенной» диатоники, хроматической тональности), опоре на моторность, токкатность, переменную акцентную ритмику, отражении драматически-напряженных, экспрессионистских образов.

В зарубежном прогрессив-роке при обращении к «классике», особенно к музыке барокко, наряду с экспрессионизирующими важную роль играли гармонизирующие, отстраняющие тенденции. При этом сохранялась определенная дистанция с объектом обработки, некий флер «преданий старины глубокой», несмотря на современные синтезаторные и электрогитарные тембры, введение ритм-секции. В отечественной традиции такие примеры также имеют место: от старинной музыки в электронной обработке на диске «Метаморфозы» до Баха и Грига в концертных программах «Веселых ребят», техно-поп-экзерсисов современных гитаристов-виртуозов.

В заключение — несколько слов о влиянии академической традиции на современный российский рок. Новая волна рок- и поп-переложений «классики» началась в отечественной музыке в середине 1990-х гг. Гитарист Виктор Зинчук записывает не-

¹⁴ Интересно, что свою версию композиции «Время, вперед!» представил уже в 2010-е гг. российский рок-музыкант Федор Чистяков (группа «Ноль», соло). Его вариант сильнее отличается от оригинала (в том числе ритмическая сетка значительно переделана в сторону большей разреженности, «фанковости»), изменена мелодическая структура второй темы), однако, на наш взгляд, менее удачен, чем у «Автографа». В творчестве этого же музыканта есть альбом «Когда проснется Бах» (1997), где представлены версии некоторых сочинений И. С. Баха для баяна и рок-группы.

сколько альбомов со своими аранжировками «хитов» Баха, Вивальди, Шуберта, Огиньского, Глинки, Римского-Корсакова и др. в стиле неоклассика. Здесь акцент делается не на глубинную «реинтерпретацию» материала, а на его осовременивание при помощи новых тембров и четких рок-ритмов, показ виртуозного мастерства. На рубеже веков популярность во всем мире получает направление Classical Crossover («классика» в поп- и техно-обработках, причем исполнителями могут быть как рокеры, так и артисты академического плана). В этом плане можно обратить внимание на современный российский проект «Tornado Classic», чей провокационный клип на музыку Прелюдии до минор из I тома ХТК и «Шутку» Баха получил к настоящему времени почти полмиллиона просмотров на Youtube¹⁵.

Широкий интерес с «классике» имел важное значение для складывания в российском роке 1990–2010-х новых стилевых разновидностей. Среди них — различные «тяжелые» стили: пауэр-метал, прог-пауэр-метал, симфо-метал. Для них характерны моторно-виртуозное концертное выступление (солист — группа), постоянные отсылки к барокко и классицизму в области стилистики (органные, «оркестровые» звучания, подчеркивание автентических оборотов в гармонии и т. д.). Придя с Запада вслед за модой на неоклассику, эти стили обогатились у нас собственными чертами и стали весьма популярны (группы «Эпидемия», «Archontes», «Catharsis» и др.).

В 2000–2010-е гг. нередкими стали выступления рок-групп с оркестрами («Ария», «Би-2», «Парк Горького», «ДДТ» и др.), актуализировалась тенденция к исполнению рок-хитов чисто оркестровыми средствами. Различные «кроссоверные» направления получают все большую распространенность. Обращение к академической культуре становится способом демонстрации виртуозно-исполнительского мастерства, утверждения собственного артистического статуса, а также показа культурного кругозора, музыкальной образованности как собственно рокеров, так и их слушателей.

Влияние академической музыки на отечественный рок может показаться достаточно локальным, ведь на слуху у массового слушателя в основном «простые» образцы рок- и поп-песенности, не выходящие за пределы трехаккордовой гармонии и речитативной мелодики. Однако это влияние неоспоримо в артизированных и авангардных направлениях российского рока, джаза — как в качестве непосредственного источника для реинтерпретаций, так и обогащения ладогармонического языка, тематизма, формообразования, образной сферы. Развитие этих тенденций способствовало выходу некоторых направлений российской рок-музыки на мировую сцену в 2000-е гг.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бубенникова Л. Рок-музыка // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 568–570.
- 2 Добрюха Н. Рок из первых рук. М.: Молодая гвардия, 1992. 304 с.
- 3 Журкова Д. Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 336 с.
- 4 Карасюк Д. История свердловского рока 1961–1991: от «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 520 с.

¹⁵ Клипы В. Зинчука на «Каприс» Паганини и «Полонез» Огиньского, видео «Tornado Classic» и другие работы в стиле Classical Crossover, а также эстетика этого направления рассмотрены в книге Д. Журковой «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» [3].

- 5 *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
- 6 *Петрушанская Е.* Путь к утрате взаимности? К вопросу о ценностях российской музыкальной культуры 1917–1970-х годов // Высокое и низкое в художественной культуре. СПб: Нестор-История, 2013. Т. II. С. 139–176.
- 7 *Савицкая Е.* Эрки-Свен Тьюр (In Spe): Свободный художник // InRock. 2017. № 4 (82). С. 12–15.
- 8 *Сыров В.* Стилевые метаморфозы рока. СПб: Композитор, 2008. 312 с.
- 9 *Уварова Е.* «Веселые ребята» // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 112–113.
- 10 *Уварова Е.* Слободкин Павел Яковлевич // Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 616–617.
- 11 *Цукер А.* И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 301 с.
- 12 *Чередниченко Т.* Традиция без слов. Медленное в русской музыке // Новый мир. 2000. № 7. С. 173–194.
- 13 *Sharman J.* Blood & Tinsel: A Memoir. Melbourne: The Miegunyah Press, 2008. 403 с.
- 14 Under the Influence... // DGM Live. URL: <https://www.dgmlive.com/news/under-the-influence-070112> (дата обращения: 08.07.2018).

© 2019. Elena A. Savitskaya
Moscow, Russia

RUSSIAN ROCK OF THE 1970–1980TH IN THE CONTEXT OF INTERACTION WITH CLASSICAL MUSIC TRADITION

Abstract: The article highlights various aspects of interaction of domestic rock music with academic musical culture. Despite the declared distance of rock from the musical “classics”, simplicity of means and the main role of poetic forms of expression in domestic rock tradition, interaction with classical music could be expressed both in a general enrichment of the artistic thesaurus of rock and in the form of stylizations, quotations, arrangements classical works by rock musicians. Such an interaction, although not so frequent, but very significant, developed in the domestic rock of the 1970s–1980s in two ways: through direct communication with the “classics” (in the process of musical education, musical leisure) and through well-known samples of foreign rock addressing the “classic” (the arrangement of Mussorgsky’s “Pictures at an Exhibition” by British band “ELP”, Bach’s themes in “Procol Harum” works etc.). The author examines examples of such interaction in the works of the Russian bands “Sonans”, “Autograph”, “Merry Guys” etc., revealing the criteria of the “depth” of the interpreter’s penetration into original music material. A special attention is paid to the work of Russian and Soviet composers, which is often considered by domestic rockers in the context of the modern era.

Keywords: rock music, Russian rock, domestic rock, classical music, quotation, arrangement, stylization, arrangement, style dialogue.

Information about author: Elena A. Savitskaya — PhD of Arts, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky lane 5, 125009 Moscow, Russia. E-mail: helen@inrock.ru

Received: July 17, 2018

Date of publication: June 28, 2019

For citation: Savitskaya E. A. Russian rock of the 1970–1980th in the context of interaction with classical music tradition. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 261–275. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Bubennikova L. Rok-muzyka [Rock music]. *Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediia* [Pop music in Russia. Of the twentieth century. Encyclopedia]. Moscow, Olma-Press Publ., 2004 pp. 568–570. (In Russian)
- 2 Dobriukha N. *Rok iz pervykh ruk* [Rock at first hand]. Moscow, Molodaia gvardiia, 1992. 304 p. (In Russian)
- 3 Zhurkova D. *Iskushenie prekrasnym. Klassicheskaia muzyka v sovremennoi massovoi kul'ture* [Temptation by the beautiful. Classical music in modern mass culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 336 p. (In Russian)
- 4 Karasiuk D. *Istoriia sverdlovskogo roka 1961–1991: ot “El'mashevskikh bitlov” do “Smyslovykh galliutsinatsii”* [The history of Sverdlovsk's rock 1961–1991: from “Elmash Beatles” to “Semantic hallucinations”]. Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2016. 520 p. (In Russian)
- 5 Medushevskii V. *O zakonomernostiakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviia muzyki* [On the laws and means of the artistic influence of music]. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 254 p. (In Russian)
- 6 Petrushanskaia E. Put' k utrate vzaimnosti? K voprosu o tsennostiakh rossiiskoi muzykal'noi kul'tury 1917–1970-kh godov [The path to the loss of reciprocity? On the issue of the values of the Russian musical culture of 1917–1970s]. *Vysokoe i nizkoe v khudozhestvennoi kul'ture* [High and low in artistic culture]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2013, vol. II, pp. 139–176. (In Russian)
- 7 Savitskaia E. Erkki-Sven Tiuur (In Spe): Svobodnyi khudozhnik [Erkki-Sven Tuur (in Spe): Freelance artist]. *InRock*, 2017, no 4 (82), pp. 12–15. (In Russian)
- 8 Syrov V. *Stilevye metamorfozy roka* [The stylistic metamorphosis of the rock]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2008. 312 p. (In Russian)
- 9 Uvarova E. “Veselye rebiata” [“Jolly fellows”]. *Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediia* [Pop music in Russia. Of the twentieth century. Encyclopedia]. Moscow, Olma-Press Publ., 2004, pp. 112–113. (In Russian)
- 10 Uvarova E. Slobodkin Pavel Iakovlevich [Slobodkin Pavel Yakovlevich]. *Estrada v Rossii. XX vek. Entsiklopediia* [Pop music in Russia. 20th century. Encyclopedia]. Moscow, Olma-Press Publ., 2004, pp. 616–617. (In Russian)
- 11 Tsuker A. *I rok, i simfoniia* [Both rock and Symphony]. Moscow, Kompozitor Publ., 1993. 301 p. (In Russian)
- 12 Cherednichenko T. Traditsiia bez slov. Medlennoe v russkoi muzyke [Tradition without words. Slow in Russian music]. *Novyi mir*, 2000, no 7, pp. 173–194. (In Russian)
- 13 Sharman J. *Blood & Tinsel: A Memoir*. Melbourne, The Miegunyah Press, 2008. 403 p. (In English)
- 14 Under the Influence... *DGM Live*. Available at: <https://www.dgmlive.com/news/under-the-influence-070112> (accessed 08 July 2018). (In English)