

УДК 77.044

ББК 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-494-521

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0002-0465-4728

lvovushka@yandex.ru

Ключевые слова: фотография, ностальгия, русский рок, мемориальная культура, фотовыставки.

Юргенева Александра Львовна

Фотография мира русского рока в современной рефлексии

В статье анализируются фотоснимки мира музыкального андеграунда 1970–1980-х годов. Автор проводит разбор образов музыкантов, отмечая их влияние на изображение героев русского рока в современном кинематографе. Фотография рассматривается как один из основных инструментов формирования мифа о русском роке. Его актуализацию в современном визуальном пространстве в форме выставочных проектов и альбомных изданий автор интерпретирует, исходя из представлений о мемориальной культуре. В результате проведенного исследования обнаруживается принятие контркультуры в «большую» историю СССР и ее включение в ностальгический дискурс о советском прошлом.

Yurgeneva Alexandra L.

PhD in Cultural Studies, Senior Researcher, Mass Media Arts

Department, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0002-0465-4728

vovushka@yandex.ru

Keywords: photography, nostalgia, Russian rock, memorial culture, photo exhibitions.

Yurgeneva Alexandra L.

Photography of the World of Russian Rock in Modern Reflection

The article analyzes photographs of the world of underground music in the 1970s and 1980s. The author analyzes the images of musicians and notes their influence on the image of the heroes of Russian rock in modern cinema. Photography is considered as one of the main tools for the formation of the myth of Russian rock. Its actualization in the modern visual space in the form of exhibition projects and album editions is interpreted by taking into account the ideas of memorial culture. As a result of the research, the author reveals the adoption of the counterculture in the “big” history of the USSR and its inclusion in the nostalgic discourse about the Soviet past.

Имиджевые и повседневные фотографии

Предметом нашего интереса стали сделанные в 1970—80-е фотографии музыкантов, представляющих направление русского рока во всех его проявлениях. Наиболее интересно то, в каком контексте сегодня происходит их репрезентация. Как их интерпретируют сегодня и какую роль они играют в современной культуре?

По мере роста массива современных снимков (профессиональных и любительских) растет интерес к старым фотографиям, число которых также нарастает в публичном визуальном пространстве (прежде всего в интернет-пространстве, но и в обычной продаже постоянно появляются подарочные издания тематических альбомов и иллюстрированных биографий). Можно говорить о том, что избыточное количество визуальных отпечатков современности определяет поиск визуальных документов прошлого. Алейда Ассман, ссылаясь на исследования Ульриха Гумбрехта, также отмечает эту взаимосвязь объемов сосуществующих одновременно свидетельств, принадлежащих разным темпоральным отрезкам. «Поскольку больше нельзя оставить прошлое позади, в постоянно расширяющемся настоящем различных синхронностей „нам ничего не удастся забыть окончательно“» [1, с. 204—205]. И фотографии публичных людей, в том числе рок-музыкантов, не являются исключением. Их актуализация в публичном визуальном пространстве представляет собой прямое отражение этого явления, и они служат одним из инструментов удержания прошлого в настоящем.

Имена фотографов-летописцев русского рока периода 1970—80-х хорошо известны, более того, некоторые из них оказались закреплены за конкретными коллективами: Андрей «Вилли» Усов снимал группу «Аквариум», Валерий Потапов — «Алису», а Валентин Барановский был по сути официальным фотографом Ленинградского рок-клуба. Сегодня они сами стали легендарными фигурами, неотъемлемой частью культуры русского рока. Некогда безымянные снимки рок-звезд, которые ценились поклонниками не за художественную составляющую, а просто за то, что на них был запечатлен их кумир, вновь обретают своих авторов. В фан-сообществах интернет-пространства размещается множество фотоматериалов безо всякой идентификации авторов. Однако персональные выставки и хорошо изданные альбомы, где

каждая фотография со всей архивной строгостью сопровождается подписью, заставляют обратить внимание на авторов этой фотолетописи русского рока. Эти фотографии являются одновременно и медиумами, и героями рассказываемого ими мифа. Наиболее активно своими воспоминаниями и впечатлениями от общения с музыкантами делится Андрей Усов, которому принадлежит большое число публикаций (чаще всего в форме интервью) в музыкальном ежемесячном журнале Fuzz. Причем именно ему традиционно отводится роль первопроходца в создании продуманных обложек к магнитоальбомам отечественных рок-музыкантов, то есть создании визуальных образов их музыки.

На фотографиях были запечатлены концертные выступления и эпизоды из приватной жизни музыкантов, а также создавались постановочные снимки. Для начала стоит выделить основные типы снимков, о которых пойдет речь: 1) «имиджевые», созданные во время специально спланированной фотосъемки; 2) «повседневные», сделанные в потоке жизни. Аспект, который позволяет совершить подобное разделение, — это установка фотографа и музыканта на запечатление того образа, который в дальнейшем будет явлен поклонникам и будет представлять одновременно исполняемую моделью музыку. Эти изображения впоследствии могут появиться на обложках альбомов и афишах, а также служить иллюстрациями в периодических изданиях. Их отличает спланированная композиция (расстановка музыкантов в кадре продуманна, а не случайна), концептуально подобраны фон и освещение. На последние параметры во многом влияют традиции и актуальные тенденции фешен-фотографии. Так музыканты могут позировать на абсолютно белом или черном фоне или стоя перед масштабными работами друзей-художников (например, расписанными ими стенами). На известном снимке Усова 1986 года мы видим членов группы «Аквариум», стоящих на белом фоне; в центре на переднем плане лидер группы — Борис Гребенщиков. Он держится правой рукой за левое запястье, и этот же жест повторяют находящиеся сразу позади него Всеволод Гаккель и Александр Титов (вместе эти три фигуры образуют треугольник). Все остальные музыканты держат руки в карманах. Гармоничный треугольник, где в основании стоит четыре человека, затем ряд из двух человек, а на первом плане — один, «разбивает» Петр Трощенко (у него руки скрещены на груди, и он стоит как бы между первым и вторым рядом). Такая композиция

в полной мере отражает свойственную творчеству «Аквариума» иронию, которая раскрывается в текстах песен и музыкальных решениях. Дело даже не в том, что именно такая расстановка была сознательно соотнесена с характером творчества музыкантов в процессе фотографирования, а в том, что она была принята фотографом при работе с моделями как допустимая и соответствующая.

Однако такое разделение на два типа в случае со снимками фигур русского рока довольно условно. Каждый из них являет собой образ героя биографического мифа, то есть «образ, который складывается из основных черт творчества поэта и соответствующих им особенностей его творческого поведения» [11, с. 142]. С точки зрения сегодняшнего дня все их фотоизображения 1970—80-х можно считать имиджевыми. И именно это делает их крайне интересными для изучения.

Дело в том, что их образы формируются, во-первых, непосредственно в момент исполнения музыкальных произведений, поэтому фотографии с концертов, квартирников и опенэйров отчасти также можно рассматривать как постановочные. Хотя технически это спонтанные снимки, но делаются они в тот момент, когда исполнитель уже находится в своем сценическом образе. В серии снимков с выступления группы «Автоматические удовлетворители» Валентин Барановский с поразительной точностью ловит пластику тела и мимику лица Андрея Панова (Свин). Он насмешливо отклонился назад, уперев одну руку в бок, и, прищурившись, с вызовом смотрит в зал, и мы буквально слышим его интонации, даже если никогда не видели его на сцене и не слышали аудиозаписей. Эта «звучащая» поза, тельняшка и пионерский галстук собственно и составляют его имиджевый образ. Нина Барановская сопровождает изображение словесной характеристикой, которую рождает ее воспоминания о музыканте и которая в полной мере передается фотографом на снимке: «И за этим эпатажем немногие заметили, как он артистичен...» [18, с. 42].

Во-вторых, представители русского рока для нас неразделимы с окружавшей их тогда материальной средой. Да, те, кто продолжают свой творческий путь, существуют сегодня в совершенно иных условиях, и при этом не менее дороги своим поклонникам. Но эстетическая отправная точка безусловно находится в коммунальных квартирах, сторожках и кочегарках прошлого. Алексей Дидуров замечательно



Илл. 1. На кухне в коммунальной квартире, где жил Гребенщиков. Джуди Филдс, Джоан Стингрей

пишет об этом следующее: «Когда артист балета живет соответственно своему занятию во внешнем быту, это называется „быть в форме“. Когда рок-музыкант внутри себя и вовне живет, как того требует особая музыка, призвавшая его, это — „жить в жанре“» [5, с. 110]. Здесь играет роль содержание текстов ряда исполнителей, которых можно отнести к направлению «новой искренности». Рассматривая проявление этого феномена в области поэзии, Михаил Эпштейн относил его к постконцептуализму и отмечал в качестве основной характеристики: «лирическое задание восстанавливается на антилирическом материале — отбросах идеологической кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики» [21].

Отражение этих черт обнаруживается на фотографиях. Один из частых мотивов фотографий музыкантов русского рока — это квартирник, который является неотъемлемой частью отечественной музыкальной культуры андеграунда рассматриваемого периода. Такие фотографии редко обладают хорошо выстроенной композицией, и на них заметен недостаток освещения и фокусировки — им свойственны черты, по которым зритель может распознать в них любительские снимки. Однако благодаря этому зазору в качестве изо-

бражения они обладают способностью передать атмосферу домашних концертов. Это наделяет их свойством, распознаваемым смотрящим как документальность. Играет роль и недосказанность, рождающаяся благодаря тому, что в кадре оказываются фрагментированные фигуры участников и слушателей, а также предметы и мебель: они выпадают за рамки фотографии, размывая тем самым ее границы. В результате смотрящему, даже если он принадлежит к гораздо более позднему поколению, открывается исходящее от кадра «приключение», о котором пишет Ролан Барт: «Принцип приключения дает Фото возможность существовать для меня» [3, с. 11]. Они обладают притягательностью, дающей возможность пережить как реальность краткий миг происходящего в кадре. Важным представляется то, что предметный план занимает здесь довольно активную позицию. Здесь, как и на фотографиях, сделанных просто во время дружеских встреч в гостях у кого-то из музыкантов, очень хорошо различимы бытовые детали.

Связь с предметной средой повседневности особенно отчетливо прослеживается на фотографиях, сделанных Игорем Мухиным⁽¹⁾ и Джоанной Стингрей. Она и ее сестра Джуди Филдс во время нескольких поездок в СССР создали огромный массив фотографий, на которых хорошо заметно желание запечатлеть друзей-музыкантов в естественной для них среде. В своих воспоминаниях Стингрей неоднократно говорит о том, насколько «невероятным» казался открывшийся ей мир русского музыкального андеграунда [см.: 17]. И здесь речь идет именно о сочетании музыки, личных отношений и повседневных реалий. В этом не стоит усматривать погоню за экзотикой, как можно было бы подумать, скорее это было стремление к правдоподобию, и советский быт должен был помочь передать на изображениях очаровавший девушек дух. И это им удается благодаря свойству фотографии становиться коннотативным сообщением, даже если снимок сделан с намерением создать документальный отпечаток того или иного момента. Ролан Барт писал об этой специфике фотографии: «парадоксально то, что коннотативное, кодированное сообщение развивается на основе сообщения *без кода*» [2, с. 382]. Мы видим

кухню в коммунальной квартире, где жил Гребенщиков: на заднем плане плита марки «Газоаппарат», висящая на стене алюминиевая сковорода, деревянная банка-солонка, стена, выкрашенная на две трети в кондовый синий, а на треть в белый цвет. На другом снимке позади Кинчева оказались запечатлены старые электрические розетки с отвалившимся внешним корпусом и черный «тройник». И, конечно, в объектив попадают музыкальные инструменты и аудиотехника. Стингрей обращает на это особое внимание, сопроводив одну из фотографий, где Гребенщиков ставит какую-то запись на бобинном магнитофоне, подписью: «Было довольно забавно видеть, что Борис до сих пор слушает музыку на старомодном катушечном магнитофоне — крутая звезда рок-н-ролла в искривленном времени» [17, с. 82]. В ее сознании возникал парадокс несоответствия советской повседневной культуры характеру творчества Гребенщикова, которое она идентифицировала как родственное собственному опыту и вкусовым предпочтениям. Стингрей с помощью своей фотокамеры удавалось уловить еще один план значений, который актуализируется на этих снимках. Американки иногда фотографировали просто стены в квартирах музыкантов, на которых красовались плакаты и обложки пластинок западных исполнителей. В другом варианте этого мотива музыканты сами позировали, держа в руках пластинки или футболки, проникшие сквозь «железный занавес», или же книги из наследия европейской литературы. Особое место здесь занимает Николай Васин, собравший в своей квартире настоящий музей группы The Beatles: на серии снимков мы видим его демонстрирующим свои экспонаты. В этом можно распознать желание обозначить принадлежность советского андеграунда к мировой культуре, в противовес замкнутой советской.

Стоит отметить, что снимки, сделанные Джоанной и ее сестрой, — это непрофессиональные фотографии, пронизанные личной симпатией. В них нет погони за эстетическим воздействием на зрителя, а только желание попытаться заархивировать весь этот комплекс повседневной жизни и творчества, окружающий фигуры музыкантов. Выход нескольких альбомных изданий с их фотографиями и воспоминаниями свидетельствует о том, что эти изображения к настоящему времени уже полностью преодолели незримую границу между частной памятью и историей.

(1) Игорь Мухин даже сознательно «монтирует» на разворотах своей книги-альбома «Я видел рок-н-ролл» (2016) снимки музыкантов и каких-нибудь телефонных будок, случайного «скучного» прохожего или части советского почтового ящика с гербом.



Илл. 2. Олег Гаркуша.
Виктория Ивлева, 1980-е

Стингрей также принадлежат постановочные снимки, специально созданные для проекта Red Wave. Они использовались для продвижения четырех советских групп на Западе: портреты Гребенщикова, Цоя, Кинчева и Сологуба были помещены на обложку альбома (причем целый разворот занимал коллаж из фотографий музыкантов) и использовались для публикаций в прессе.

При этом фотографии с концертов и «хулиганские» снимки с советской символикой в общественном пространстве очень ясно демонстрируют существовавшее несоответствие между музыкантами и официальной культурой. Гаркуша стоит, грустно прислонившись к картонной голове Ленина, взгляд которой кажется устремленным прямо в объектив (автор фотографии Виктория Ивлева). На снимках с концертов в Ленинградском рок-клубе мы видим, как экспрессия исполнителей, их грим и костюмы резко контрастируют с традици-

онным оформлением зала. Так, к примеру, в серии снимков Валерия Потапова группа «Кино» запечатлена на сцене: пафос выступления Виктора Цоя, его узнаваемая пластика (широко расставленные ноги, напряжение мышц, особенно заметное по его рукам) резко контрастирует с задником сцены, убранном традиционными для официального пространства маркизами «французских» штор. На снимке, где Цой снят в фас, в результате возникает даже комический эффект. И в этом находит визуальное отражение нелепость официального статуса рок-клуба и его бюрократической структуры, где есть свой устав, должностные лица и трудовой стаж. Экспрессивное поведение музыкантов во время концертов было зафиксировано, например, фотокамерами Дмитрия Конрадта и Алексеем Чугуем. У Гаркуши («АукцЫон») и Сергея Курехина («Поп-механика») оно часто принимало форму довольно высокого прыжка: в результате их фигуры нередко оказываются «смазанными», хотя остальные находящиеся на сцене музыканты сняты с достаточной резкостью. Их пластика передает особенности звучания исполняемой в этот момент музыки, а их тела буквально расщепляются на атомы, превращаясь в звуковую волну. В этом проявляется особенность отношений светописи и движения: фотография либо фиксирует движущийся объект как целостную хорошо узнаваемую структуру, т.е. как материализованный фрагмент времени, либо как утратившую четкие очертания форму, растворяющуюся во множественности последовательности. Второй вариант как раз отвечает физическому свойству музыки длиться во времени и позволяет создать ее статичный образ. Стоит отметить, что эти фотографии не отбраковываются авторами, а расцениваются как удачные, а значит, в полной мере отражающие содержание и эмоциональную составляющую выступления (об этом говорит тот факт, что эти снимки публикуются в альбомах).

Фотографы вместе с музыкантами придумывали для постановочных снимков в городском пейзаже такие образы, которые выделяли бы их из толпы прохожих. Фотографии, на которых запечатлено экстравагантное поведение музыкантов во время концерта (поедание цветов Курехиным, например), показывают свободу публичного поведения, ограниченную сценическим пространством. Уличные фотографии показывали модель альтернативного поведения проникающей в повседневность. Замечательным примером этого может служить известная

фотография группы «Диалог», сделанная Сергеем Борисовым (1983): на ней музыканты изображают, что идут друг за другом, лежа на асфальте; на заднем плане мы видим молодого человека и смотрящую на них то ли с осуждением, то ли с сочувствием женщину с авоськой. Игорь Мухин снимает Гаркушу в бархатном костюме и с зонтиком-тростью. Его поза одновременно отсылает к образам из двух разных миров: к моделям из мира фешен-фотографии и притаившейся за углом шпане, замышляющей хулиганскую выходку. Но именно присутствие контраста по сей день и привлекает нас в этих снимках.

При взгляде на фотографии сквозь временную дистанцию, разделяющую момент их создания и настоящее, герои русского рока оказываются для нас абсолютно органично слиты с окружающим их повседневным бытовым пространством и мыслятся неотделимыми от него. Представление о музыкантах, сложившееся в том числе и из содержания их творчества, требует обшарпанных стен зданий во дворах, старых деревянных рам на окнах, портвейна в чайных чашках и т.п. Но одновременно и контраст с официальным, о котором мы говорили выше, является необходимой составляющей их образов, существующих в массовой культуре.

Фотографический монумент

Фотография стала для этих музыкантов доступной монументальной формой. Кураторы выставки «Время колокольчиков» (Центр фотографии имени братьев Люмьер) видят следующее объяснение ее значимости для мира советского музыкального андеграунда: «...в тогдашнем фантомном рок-бомонде, где не было ни настоящих пластинок, ни гастрольных турне, ни видеоклипов, ни денег <...> во всей этой веселой потемкинской рок-деревне фотографии были одним из немногих доказательств реальности происходящего» [6, с. 7]. Причем с каждым этапом творчества, черты которого менялись с ходом жизни, может быть соотнесен тот или иной снимок. Некоторые из них можно смело назвать хрестоматийными, другие, возникшие в публичном пространстве из частных архивов и с пленок, к которым фотографы вернулись спустя много лет, фигурируют в качестве «редких». Последние будоражат поклонников тем, что обещают открыть им новую, ранее неизвестную грань их кумира.

Фотография служит одним из инструментов коммеморативных практик, который позволяет сохранить визуальный образ застывшим. Живописный портрет или скульптура (тем более прижизненные) мало соответствуют фигуре рок-музыканта, хотя речь может идти о ставших культовыми группах и исполнителях (правда, в разных российских городах установлены памятники Виктору Цою). А вот фотография, наделенная по самой своей природе демократическим свойством запечатлеть все, что попадает в область ее объектива, оказывается тем медиа, которое готово (возможно, временно) принять на себя эту роль.

На выставке работ Игоря Мухина «Альтернативная культура 80-х» (2017) в Мультимедиа Арт Музее некоторые знаменитые снимки распечатывались на баннерах большого формата. Таким образом, к примеру, в экспозиции были представлены снимок Гаркуши, о котором мы уже подробно говорили, портрет в полный рост Вячеслава Бутусова, известная фотография Цоя, сделанная на ступеньках подземного перехода на станции метро «Кантемировская», и другие. С одной стороны, такое решение находится в русле современных экспозиционных приемов и позволяет разделить выставочное пространство на зоны, задать какие-то смысловые векторы и сделать его более разнообразным просто за счет разницы формата изображений. С другой, оно отвечает современному обычаю делать селфи на выставках, подчиняющемся общей тенденции фиксировать в фотографической форме свою повседневную жизнь и особенно события, хотя бы немного нарушающие ее равномерное течение.

Посетители, относящиеся к разным возрастным группам (и совсем молодые люди, и современники момента создания этих снимков Мухиным), позировали возле укрупненных изображений музыкантов точно так же, как туристы, фотографирующиеся с памятниками (позировать могут просто стоять на фоне фотографии или подражать позы модели). В выставочном пространстве такой задний план на снимке выполнял роль физической координаты, привязанной к конкретному месту и времени, и координаты, обозначающей область интересов и пристрастий посетителя. Но в этом выражается и желание посетителей подчеркнуть свою причастность к знаменитым музыкантам, в том числе к тем, кого уже нет в живых. Такой, по сути, наивный жест отражает выделенную Е.В. Сальниковой суть мифа XX века: он

представляет собой «то, что должно вызывать и вызывает желание человека „туда“ войти, да еще каким-то чудом „там“ запечатлеться» [15, с. 610]. На фотографии посетители оказываются как бы помещены в одно пространство с героями русского рока, во всяком случае, их зафиксированные визуальные образы оказываются подчиненными общим законам. При этом стилистическое несоответствие — в том числе даже просто различие в цветовом решении снимка, где один план выдержан в черно-белых тонах, а другой в цвете — не имеет никакого значения. Подробнее о мифе русского рока мы поговорим чуть позже.

Монумент, выполненный в гипсе, камне или металле, несет на себе следы времени, а оцифрованная и растровая фотография сохраняет, при соблюдении ряда условий копирования, первоначальный вид (время на ней заключено в содержании изображения). Кроме того, в современных условиях она обладает невероятной легкостью в перемещении, она поистине вездесуща и мультифункциональна. Это та форма памятника, которая вполне соответствует фигуре представителя русского рока.

Это отчасти предполагали и сами организаторы выставки «Альтернативная культура 80-х», отмечая в пресс-релизе следующее: «Рок-музыка 1980-х успела стать объектом музеефикации, а ее лидеры — обрести монументальные черты легендарных героев» [13]. Кроме того, погружение в эпоху здесь выстраивалось за счет самой ее структуры на визуальном уровне. Фотографии музыкантов перемежались масштабными изображениями и коллажами из проекта Мухина «Советские монументы» (1988—2000). Крупные планы фрагментов облупившихся статуй советских вождей своей массивностью и в то же время бессильем указывали на исторический фон, на котором разворачивалась история русского рока. Их присутствие в экспозиции передавало ощущение смены эпох, контраста теряющей власть официальной идеологии и полного экспрессии и непринужденности мира музыкантов. Памятники старого мира противопоставлены памятникам новой реальности, способным нести в себе ощущение юности.

Но сформированность образа музыканта в визуальном поле отражает и проблемную составляющую, связанную с судьбой рок-звезды. В заключительных кадрах фильма «Цой» (2020) Алексея Учителя среди толпы поклонников на кладбище движется огромная фотография



Илл. 3. Концерт группы «Кино» в ДК работников связи. Валерий Потапов, 1987

Цоя. Это портрет музыканта, сделанный в 1988 году Виктором Елизаровым, штатным фотографом Ленконцерта. Она медленно и плавно надвигается на зрителя, окруженная напоминающими зомби молодыми людьми.

У этой сцены есть совершенно реальная основа: регулярно в день смерти Виктора Цоя в Санкт-Петербурге проходит шествие его поклонников, несущих масштабный отпечаток этого фотопортрета⁽²⁾. В последние годы присутствие этого снимка во время шествия обрело новое значение (по всей вероятности, это началось с 2015 года, когда

(2) Разница заключается только в том, что в фильме на снимке Цой без сигареты. Поскольку изображения в остальном идентичны, можно предположить, что снимок был отретуширован.

событие стали особенно активно освещать в СМИ). Его проносят по городу и устанавливают чуть поодаль от могилы Цоя на Богословском кладбище. Как известно, на могиле есть табличка, запрещающая фотографироваться на фоне захоронения. И вот завершающим актом этого шествия становится позирование для памятных снимков возле этого масштабного фотопортрета. Снимок Цоя как хранилище его образа буквально замещает собой истинное место погребения, исполняя временную функцию памятника. Это действие становится для участников заключительным поминальным ритуалом, который представляется единственно естественным для современного человека, принадлежащего секулярному обществу. Сфотографировать(ся) — это универсальный жест, подводящий черту под любым событием, будь то встреча с друзьями, роды или посещение другой страны (в случае с запечатлением своей еды это может быть также открывающий обряд, своего рода благословение пищи). Одновременно это и способ выразить свое почтение кумиру, и способ отделить время ритуального шествия от своего последующего обыденного существования (до его следующего повторения). Портрет Цоя в данном случае выступает в роли портала, прохождение через который происходит с помощью создания фотоснимка.

Алексей Учитель, реконструируя исторический эпизод, в финале своего фильма транслирует идею монументального и застывшего образа рок-звезды в массовой культуре. Масштабная фотография рок-звезды, которая движется словно сама по себе, отражает самостоятельность существования этого образа, который питается энергией поклонников. Мы видим портрет музыканта крупным планом, он сильно кадрирован (на нем только лицо Цоя), а значит, все, составляющее жизнь реального человека, на нем оказалось отсечено. Выделять лишь часть реальности, сохраняя при этом правдоподобие выбранных для фиксации объектов, является естественным свойством фотографии. При этом многообразие запечатленных ситуаций, входящих в окружающий имена музыкантов фотоархив, создает иллюзию исчерпывающего образа.

Фотографии музыкантов в выставочном пространстве

Однако стоит учитывать, что интерпретация фотографии всегда очень сильно зависит от места и ситуации, где происходит ее репрезентация. В связи с этим мы хотели бы обратиться к практике проведения фотовыставок. Внимание к фотографиям музыкантов русского рока в России резко возросло в 2010-е годы. Уже в 1991 году проходила большая выставка, где были представлены не только фотографии, но и музыкальные инструменты, плакаты, записи, документы, сценические костюмы и т.д. По свидетельству Владимира Рекшана (лидер группы «Санкт-Петербург»), после этого большинство экспонатов было утрачено [см.: 14]. В 2016 году он открывает небольшой частный музей «Реалии русского рока», где стремится сохранить уцелевшие артефакты. Но здесь речь идет о соседстве в экспозиции объектов разного свойства, хотя можно сказать, что чашка Гребенщикова так же, как и его фотографии, в сознании поклонников сохраняет его отпечаток. И они не так далеки от истины. Так, например, Розалинда Краусс отмечает следующее свойство фотографии: «Ведь фотография — это отпечаток, отпечаток реальности. Она — след, возникающий в результате фотомеханического процесса и связанный с объектами, к которым он отсылает, той же причинностью, что и отпечатки пальцев, следы шагов или влажные круги, оставляемые на столе холодными чашками» [8]. Благодаря этому такое смешанное экспонирование воспринимается как гармоничное и правомерное. Однако для поклонников наличие автографа кумира на фотографии представляет собой несомненно большую ценность: она получает эффект его как бы удвоенного присутствия, а также обретает уникальные черты в противовес серийности.

Тем не менее с 2011 по 2017 год в России проходит ряд масштабных фотовыставок, посвященных миру отечественной рок-музыки. Среди них в 2011 году приуроченная к 30-летию Рок-клуба выставка «Легенды русского рока» Валентина Барановского в Фонде исторической фотографии (Санкт-Петербург); в 2013-м — «Русский рок, фотолетопись» Дмитрия Конрадта в Центре фотографии имени братьев Люмьер (Москва), в 2016-м — в Череповце «Мгновения рока» Андрея Усова; уже упомянутая нами выше выставка Игоря Мухина в 2017 году и др. Важно отметить, что в большинстве своем они были представ-



Илл. 4. Поклонница возле могилы Цоя. Евгений Степанов / ИА «Диалог», 2019

лены не на андеграундных площадках, а в статусных и модных выставочных залах, и имели хорошее информационное сопровождение в массмедиа. Часть из них проходила в рамках биеннале «Мода и стиль в фотографии».

Отдельные снимки оказались включенными в экспозицию «Иконы 1990-х» (этот успешный выставочный проект с 2011 по 2013 год был показан в Москве, Санкт-Петербурге, Красноярске и Екатеринбурге). Несмотря на обозначенный в самом названии временной период, кураторами сознательно был допущен анахронизм: здесь появляются фотографии представителей русского рока, сделанные в 1980-е. Очевидно, что организаторы хотели тем самым подчеркнуть их влияние на культуру после распада СССР. Вторым моментом, заставляющим нас обратить особое внимание на эту выставку, является то, что снимки Цоя и Гребенщикова соседствовали с фотоизображениями Ельцина, Березовского и Волочковой. Они представляют эпоху наравне с официальными лицами и приближенными к властным кругам представителями артистического мира, поскольку организаторами ставилась задача создать образ времени, частью которого был и миф о русском роке, продуктивно осваиваемый и дописываемый в 1990-е. При этом

фотографии музыкантов оказываются выведенными в иную, более обобщающую сферу представлений. Теперь они позиционируются как значимый элемент визуальной истории общества. Снимки репрезентируют один из стилей, сохраняющих свою актуальность в эпоху застоя, перестройки и в период мощнейших социокультурных преобразований после распада СССР. При этом наиболее разрекламированные выставки ориентированы на интерес, который не носит «фанатский» оттенок, — это в большей степени интерес массового зрителя к другому поколению.

Можно выделить несколько аспектов, определяющих востребованность таких фотографий сегодня. Во-первых, ясность возникает при взгляде на проблему через призму концепции мемориальной культуры. Она предполагает интерес к частным архивам, необходимым для построения конструкций памяти, которые впоследствии дают материал для анализа исторической науке. Так, среди «средств и методов актуализации прошлого» А. Ассман выделяет «личные воспоминания, кинофильмы, выставки, мероприятия мемориального характера» [1, с. 245—246]. Одним из свойств такого инструментария можно назвать погружение воспринимающего субъекта в «материал» путем передачи ему ощущения сопричастности и обладания собственным эмпирическим опытом того или иного исторического момента. Пьер Нора соотносит музеи и коллекции с понятием «места памяти», соприкосновение с которыми кажется необходимым для сохранения ускользающего прошлого. Исследователь отмечает в современной культуре присутствие «чувства, что спонтанной памяти нет» [12, с. 26]. Это, в свою очередь, вызывает необходимость в неестественных практиках памяти, в которых присутствует «ностальгический аспект проявлений почтения, исполненных ледяной патетики» [12, с. 26]. И в связи с этим первыми в голову приходят мероприятия, отмеченные сильным официальным налетом, понимаемые как обязательные.

Выставки фотографий русского рока, с одной стороны, никак нельзя наделить подобной характеристикой. «Легенды русского рока» и «Мгновения рока» создавались таким образом, чтобы максимально уйти от практики чистого экспонирования фотоснимков, организаторы стремились облечь встречу с ними в наиболее живую форму: в первом случае выставка сопровождалась кинопоказами и лекциями, а во втором она была включена в программу музыкального фестиваля

«Время колокольчиков» памяти Александра Башлачева. Такой синтетический подход к знакомству с историей русского рока отчасти снимает ощущение холодного ознакомления с архивом визуальных свидетельств⁽³⁾. Однако самой «свежей» выставке, «Благородная коррозия», открывшейся в январе 2021 года в Строгановском дворце по случаю 40-летия Ленинградского рок-клуба, в одной из обзорных статей корреспондент дает такую оценку: «И вот экспозиция открылась. Все чинно-благородно: мемориальные предметы и документы — в первом зале, дальше — фотографии, блоками, строго по музыкальным коллективам: „Аквариум“, „Алиса“, „Кино“, „Зоопарк“, „АукцЫон“... И сборный зал „Рок в Ленинграде“ — напоследок. Удобно для восприятия, стилистически выверено и... до неловкого академично» [19]. Очень созвучный отзыв дает о выставке Мухина другой журналист: «...осколки выстраданных им проектов показались смешанными достаточно произвольно — в духе привнесённой извне и не соответствующей автору „хипстерской“ эстетизации социальных смыслов, уводимых с глубины на поверхность. Обнаженность чувств оказалась под контролем и так и осталась не до конца выраженной» [10]. Мы приводим здесь эти мнения как одни из частных и глубоко личных суждений, которые принадлежат нашим современникам и передают ощущения от столкновения с музеефикацией фотоархива русского рока.

Три приведенные в качестве примера выставки действительно обладают чертами, свойственными коммеморативным инструментам. Здесь присутствует приуроченное к памятной дате воскрешение периода и области культуры, четко обозначенных в названиях и описании выставок. Оно происходит в ограниченном выставочном пространстве, посещение которого в полной мере соответствует «ритуалам общества без ритуалов» [12, с. 26]. Посетители приходят, чтобы совершить погружение в другую эпоху — свое собственное прошлое или то время, которому гость никогда не принадлежал.

(3) Более всего выделяется выставка «По следам „Поп-механики“» в ГЦСИ «Арсенал» (Санкт-Петербург, 2015), на которой акцент был сделан не на фотографиях, а на арт-объектах (костюмах, декорациях, афишах, инсталляциях), бывших неотъемлемой частью их концертов. Но здесь, вероятно, сказывается специфика творческого метода Сергея Курехина, который огромное внимание уделял сценографии и визуальным эффектам.

Вальтер Беньямин пишет о том, что культовая функция изображения с появлением фотографии начинает вытесняться [4, с. 205]. Однако он обнаруживает ту область, где светописьма сохраняют эту роль: по его мнению, она реализуется в «культе памяти об отсутствующих или умерших близких» [4, с. 205]. Но можно посмотреть на эту проблему шире: фотографии совершенно незнакомых людей могут служить культу памяти о целых эпохах, «лицом» которых могут выступать представители субкультур.

Миф о русском роке

Фотографии наравне с текстами песен, зафиксированными воспоминаниями и документальной видеосъемкой становятся основой для создания мифа о русской рок-культуре. Более того, они служат образцом визуального представления андеграундной культуры того времени. И сегодня мы видим, как этот уже сформированный ею образ переходит в кинематограф. В своем фильме «Лето» (2018) Кирилл Серебренников выстраивает некоторые кадры, практически в точности повторяя «культовые» снимки. Он бережно «дописывает» пространство и ситуации, с фрагментами которых мы уже знакомы по фотографиям. И дело не в том, что режиссер стремится к документальности и точности в изображении своих героев. Скорее, в созданной им художественной реальности он не хочет вступать в противоречие с визуальными представлениями из уже сложившейся мифологии, которой зритель привык доверять. Серебренников предпочитает на ее основе достраивать свой мир, окутанный магией полуправды.

Но здесь следует сказать, что предметный мир, окружающий героев, хорошо знаком многим из нас. Взять, к примеру, фотографию Петра Мамонова, сделанную Игорем Мухиным (1985). Многие из нас поймут себя на том, что до сих пор тактильная память сохранила ощущения от толстого шерстяного одеяла в белых и цветных «кирпичиках», на котором сидит музыкант, а слух сохранил щелчок дверцы стоящей рядом тумбочки... Эти предметы формируют культурное пространство вещей, принадлежащее определенной эпохе. Изображение многих из них можно отнести к типу «прецедентных визуальных образов» как «хранящихся в памяти представителей определенно-го социокультурного сообщества зрительных образов культурного

пространства» [9, с. 203]. Кроме того, сами фотографии в качестве физических объектов вызывают у зрителя ассоциации с собственным повседневным пространством: эстетика спонтанных кадров, присущая многим изображениям музыкантов, делает их похожими на снимки из семейных альбомов того же времени. «Эта одинаковость и отсутствие постановочности — еще один способ чувствовать себя сопричастным» [20, с. 358]. Смотрящему на эти фотографии современнику запечатленных моментов бытовые детали дают ощущение сопричастности мифу. Прошлое зрителя получает дополнительный ностальгический элемент. Это уже не просто ностальгия по собственной юности, но ностальгия по времени, когда жили герои.

Для более молодых поколений этот миф о русском роке становится частью коллективной памяти об эпохе. С одной стороны, сама мемориальная культура предполагает пересмотр истории, исходя из частных свидетельств, с другой, в результате распада СССР отечественное рок-подполье утратило остро негативную коннотацию и было признано частью большой истории страны. Сегодня происходит популяризация этой субкультуры (и даже контркультуры) образца 1970—80-х, которая в том числе проявляется в проведении выставок, ориентированных на массового зрителя. В результате снимки из мира русского рока становятся частью социальных представлений о коллективной истории, относящейся к рассматриваемому нами периоду. Возможным это делает специфика их формирования, выявленная Даниэлем Бар-Талом: «Эти представления не обязательно основаны на исследованной историографии, как это представлено историками в исследовательских институтах, но состоят из конструирования прошлого коллективом с помощью символов, мифов, моделей, основных событий и сюжетов, которые являются частью культуры группы» [22].

Фотография мира русского рока 1970—80-х существует на грани двух направлений современной рефлексии: с одной стороны, это ностальгия, а с другой — ресентимент. Н.С. Смолина, рассматривая ностальгический дискурс в постсоветском пространстве, обнаруживает в виртуальной среде «стратегии музеефикации и практики ностальгирования» в отношении «советской эпохи» [16, с. 134]. Однако эти процессы не ограничиваются интернетом, где для них открывается несомненно больше возможностей: здесь есть почти неограниченное пространство для составления архива и доступ к самой широкой



Илл. 5. Двор Ленинградского рок-клуба. Валентин Барановский, 1980-е

аудитории, как пассивно наблюдающей, так и активно пополняющей контент ностальгирующих сообществ своими воспоминаниями и принадлежащими им артефактами. На наш взгляд, фотовыставки, о которых идет речь, становятся частью этого общего процесса ностальгии по советской эпохе. С тем отличием, что посещение выставки все же в большей степени обладает ритуальными функциями, нежели фланирование в Сети.

На фотографиях мы видим раскрепощенных, харизматичных, поглощенных творческим процессом молодых людей. Они нас очаровывают, захватывают нас своей энергией, которую удалось передать фотографам на снимках. Одновременно рассказы о жизни музыкального андеграунда, сопровождающие фотоизображения на выставках, публикуемые в фотоальбомах и в СМИ, подкрепляют в зрителях убежденность в том, что перед ними безусловно герои. При этом и фигура их врага в лице советской власти обозначена совершенно четко. Во вступительном тексте к альбому Валентина Барановского дается краткая характеристика жизни рок-музыканта того времени: «Тогда делали выбор, зная, что играть рок-н-ролл — означает отказаться от нормальной жизни, карьеры, налаженного быта, вероятнее

всего, стать объектом травли и преследований, постоянного надзора со стороны „компетентных органов“. Быть рок-музыкантом в те годы значило — жить в нищете, нередко быть бездомным, отказывать себе почти во всем. И за все это получать только одно — иногда (очень редко) возможность играть свою музыку в крохотных зальчиках...» [18, с. 3]. То есть речь идет о герое, выбравшем дорогу аскезы и сознательного выхода за рамки социальных норм во имя исполнения своего предназначения. Мы ни в коей мере не ставим под сомнение героизм музыкантов, а только отмечаем повсеместное распространение описания условий их существования, ориентированное на современную аудиторию. Эти текстуальные пояснения, которые дают нам непосредственные свидетели и участники тогдашней жизни русского рока, призваны дополнить и разъяснить ситуацию, открывающуюся на изображении, а точнее, обратить наше внимание на этот второй план изображения, который скрывается под романтическим флером.

Мы видим, как на снимке Валентина Барановского желающие попасть на концерт в Ленинградский рок-клуб лезут по водосточной трубе в окно туалета, еще несколько человек стоят внизу. Некоторые из них смотрят в камеру и улыбаются. С одной стороны, это изображение излучает энергию молодости, в том числе ее клишированное стремление к недоступному, к приключениям. Но в подписи содержится пояснение происходящего и дается эмоциональная оценка фотографа: «О том, как власть тех времен „любила“ рок-музыку и ее поклонников, наглядно свидетельствует этот снимок. Типичная, надо сказать, картинка из прошлого» [18, с. 3]. Этот комплекс, состоящий из изображения и подписи, вызывает противоречивые чувства: он заражает задором действующих лиц, но на втором уровне рождает мысли о том, что посещение концерта не должно происходить таким образом.

Протестные настроения

Волна фотовыставок, посвященных русскому року 1970—80-х, совпала по времени с чередой массовых митингов в российских городах. Неизбежно возникла тенденция сопоставления протестных настроений 2010-х и оппозиционности музыкального андеграунда по отношению к официальной советской культуре. Но здесь ситуация оказалась

неоднозначной. Большинство кураторов в информационных материалах однозначно заявляли, что не предполагают никакой связи своей экспозиции с современными протестами⁽⁴⁾. В тексте, размещенном в каталоге выставки «Время колокольчиков» (Центр фотографии имени братьев Люмьер, 2013), мы обнаруживаем такое обращение к потенциальным посетителям: «„Время колокольчиков“ — выставка для нас важная и особенная. И вовсе не из-за моды на протест, столь очевидной в последнее время <...> эти образы все так же красочны, все так же актуальны» [6, с. 5]. Однако фактом является то, что кураторы сочли необходимым сделать такую оговорку, а у журналистов, готовивших материалы по другим выставкам, возникал вопрос об этом.

Здесь выделяется творчество Игоря Мухина, которое представляет собой непрерывное полотно сменяющих друг друга событий и эпизодов, буквально спаянных его авторским стилем. В его фотографической реальности снимки Ильи Лагутенко и Земфиры 2001 года почти никак не выделяются в череде снимков музыкантов, сделанных в 1980-е. Он же делает ряд фотографий во время протестов 2010-х; в 2010 году в галерее XL проходит его выставка «Сопrotивление 1989—2009», а через несколько лет выходит альбом «Сопrotивление» (2015), куда вошли и снимки более поздних событий. Творчеству Мухина в принципе свойственно отображение истории как единого процесса, в каждом из эпизодов которого может угадываться прошлое. В его проекте фотографии митингов XXI века визуализируют свою генетическую связь с митингами конца прошлого века.

Но на наш взгляд, на фотовыставках мира русского рока протестность все же отходит на второй план (даже на выставке Игоря Мухина). Они оказываются втянуты в процесс, наблюдаемый в современной отечественной культуре и обозначенный Ильей Калининым как «ностальгическая модернизация». В рамках нее мы имеем дело «с политикой, направленной на позитивное перекодирование но-

(4) Во время предварительной подготовки этой статьи в интернет-изданиях было размещено несколько развернутых материалов, посвященных, например, выставке «Время колокольчиков». Корреспонденты напрямую задавали организаторам вопрос о том, проводят ли они параллель между бунтарством молодежи конца двадцатого века и протестными настроениями 2010-х. Однако к моменту написания текста сохранились только повторяющие пресс-релиз краткие информационные сообщения, все прочее было удалено.

стальгии по советскому прошлому в новый российский патриотизм, для которого *советское* практически полностью лишено какой-либо исторической специфики, являясь частью общего культурного наследия, комически не различающего собственную гетерогенность» [7, с. 8]. Фотоснимки героев контркультуры в итоге оказываются работающими на романтизацию и поэтизацию советских реалий, которая происходит благодаря волшебству исходящего от них самих и их творчества обаяния. Рафинированное пространство выставочных залов также способствует эстетизации содержания фотоснимков во всей его полноте. При этом, как нам кажется, «фанатская» ценность этих кадров отступает перед акцентированием мастерства фотографов и ностальгическим интересом посетителей.

В заключении можно сказать, что актуальность выставок фотографий из жизни русского рока 1970–80-х имеет несколько оснований. Играет роль в целом глобальный интерес к фотодокументам прошлого и популяризация представления о фотографии как искусстве, что в частности проявляется в проведении масштабных фотовыставок на статусных площадках. Следствием этого становится возможность фотографов, снимавших мир советского андеграунда, заявить о себе новым поколениям и обозначить свое непосредственное участие в сотворении мифа о русском роке. Самым интересным аспектом становится столкновение в 2010-х двух идеологически противоположных тенденций, в равной степени создающих благоприятный фон для экспонирования этих фотоснимков, — это протестные настроения и легитимации советского прошлого в официальном дискурсе. При этом сам по себе изобразительный план фотографий создает романтизированный образ русского рока. Но в процессе его музеефикации благодаря современным тенденциям экспонирования и изданию альбомов с комментариями современников появляется возможность обратить внимание зрителя на историческое содержание этих изображений, то есть снять с него этот рафинированный флер выставочного пространства и составить более жизненное представление о существовании музыкального андеграунда при господстве советской идеологии.

Список литературы:

- 1 *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна. М.: НЛО, 2017. 272 с.
- 2 *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.
- 3 *Барт Р.* Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
- 4 *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. М.: РГГУ, 2012. 288 с.
- 5 *Дидуров А.* Давай по-русски // Блюз из подвала: советская рок-музыка в стихах, фотографиях и размышлениях. Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во, 1990. С. 71–112.
- 6 *Зуева К., Пономарева Н.* Время колокольчиков // Каталог выставки «Время колокольчиков». М.: Изд-во Центра фотографии имени братьев Люмьер, 2013. С. 5–7.
- 7 *Калинин И.* Ностальгическая модернизация: советское прошлое как исторический горизонт // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2010. № 6 (74). С. 6–16.
- 8 *Краусс Р.* Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ad Marginem, 2014. 304 с.
- 9 *Мардиева А.Л.* Коллективная культурная память общества (прецедентные визуальные образы и феномены) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 202–209.
- 10 *Мусвик В.* Память как работа. Оттепель? Может, лучше поговорим о перестройке? // Colta.ru. 2017. 11 апреля. URL: <https://clck.ru/TPMXm> (дата обращения 10.02.2021).
- 11 *Никитина О.Э.* Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2005. Вып. 8. С. 142–157.
- 12 *Нора П.* Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция — память. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999. С. 17–50.
- 13 О выставке «Альтернативная культура 80-х» // МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ. URL: <https://clck.ru/TJ4pT> (дата обращения 28.01.2021).
- 14 Реалии русского рока: проект будущего музея. URL: <http://rekshan.ru/realrusrock/> (дата обращения 20.12.2020).
- 15 *Сальникова Е. В.* Визуальность как идеальная материя мифологии в XX в. // Миф и художественное сознание XX века. М.: Гос. Инст-т искусствознания, 2011. С. 594–611.
- 16 *Смолина Н.С.* «Советское» в постсоветском пространстве: анализ ностальгических сообществ // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 17 (346). Вып. 33. Философия. Социология. Культурология. С. 133–136.
- 17 *Стингрей Дж.* Русский рок. История: фотографии, интервью, документы. М.: АСТ, ОГИЗ, 2020. 207 с.
- 18 Тридцать лет Ленинградскому Рок-клубу: Альбом / Авт. фото Барановский В.М., сост. и автор текста Барановская Н.А. СПб.: Фонд исторической фотографии имени Карла Буллы, 2011. С. 71.
- 19 *Циопа А.* «Благородная коррозия». Ленинградский рок-клуб «взял» Строгановский дворец // Фонтанка.ру. URL: <https://www.fontanka.ru/2021/01/26/69726321> (дата обращения 10.02.2021).
- 20 *Шубная Е.* Рок-портрет в советском интерьере // Теория моды. Вып. 44. 2017. С. 355–361.
- 21 *Эпштейн М.* Каталог новых поэзий. URL: <https://clck.ru/TJ2WZ> (дата обращения 10.02.2021).
- 22 *Var-Tal D.* Collective Memory as Social Representations // Papers on Social Representations. Volume 23, 2014. URL: <https://clck.ru/TPBxA> (дата обращения 08.01.2021).

References:

- 1 Assman A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima moderna* [Is Time Out of Joint? Rise and Fall of the Time Regime of Modernity]. Moscow, NLO Publ., 2017. 272 p. (In Russ.)
- 2 Barth R. *Fotograficheskoe soobshchenie. Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Photographic Message. The Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture]. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovyh Publ., 2003, pp. 378–392. (In Russ.)
- 3 Barth R. *Camera lucida*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 223 p. (In Russ.)
- 4 Benjamin W. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [The Doctrine of Similarity. Media Aesthetic Works]. Moscow, RGGU Publ., 2012. 288 p. (In Russ.)
- 5 Didurov A. Davaj po-russki [Let's Do It in Russian]. *Blyuz iz podvala: sovetskaya rok-muzyka v stihah, fotografiyah i razmyshleniyah* [Basement Blues: Soviet Rock Music in Poems, Photos and Reflections]. Stavropol, Stavropolskoe kn. Publ., 1990, pp. 71–112. (In Russ.)
- 6 Zueva K., Ponomareva N. *Vremya kolokol'chikov. Katalog vystavki "Vremya kolokol'chikov"* [Time of Bells. Catalogue of the Exhibition "Time of Bells"]. Moscow, Centr fotografii imeni brat'ev Lyum'er Publ., 2013, pp. 5–7. (In Russ.)
- 7 Kalinin I. Nostal'gicheskaya modernizaciya: sovetskoe proshloe kak istoricheskij gorizont [Nostalgic Modernization: the Soviet Past as a Historical Horizon]. *Neprikosnovennyj zapas: Debaty o politike i kul'ture*, 2010, no. 6 (74), pp. 6–16. (In Russ.)
- 8 Krauss R.E. *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdenij* [Photographic: the Experience of Divergence Theory]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2014. 304 p. (In Russ.)
- 9 Mardieva A.L. Kollektivnaya kul'turnaya pamyat' obshchestva (precedentnye vizual'nye obrazy i fenomeny) [Collective Cultural Memory of Society (Precedent Visual Images and Phenomena)]. *Vestnik Permskogo Universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2011, issue 3 (15), pp. 202–209. (In Russ.)
- 10 Musvik V. Pamyat' kak rabota. Otpepel'? Mozhet, luchshe pogovorim o perestrojke? [Memory as a Work. The Thaw? Maybe We Should Talk About Perestroika]. *Colta.ru*, 2017, April 11. Available at: <https://clck.ru/TPMXm> (accessed 10.02.2021). (In Russ.)
- 11 Nikitina O.E. Dominanty obraza rok-geroya v russkoj rok-kul'ture. [Dominants of the Image of the Rock Hero in Russian Rock Culture]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, 2005, no. 8, pp. 142–157. (In Russ.)
- 12 Nora P. *Mezhdru pamyat'yu i istoriej. Problematika mest pamyati. Franciya-pamyat'* [Between Memory and History. Problems of Memory Locations]. Sankt-Peterburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo univ. Publ., 1999, pp. 17–50. (In Russ.)
- 13 O vystavke "Al'ternativnaya kul'tura 80-h" [About the Exhibition "Alternative Culture of the 80's"]. *MUL'TIMEDIA ART MUZEJ*. Available at: <https://clck.ru/TJ4pT> (accessed 28.01.2021). (In Russ.)
- 14 *Realli russkogo roka: proekt budushchego muzeya* [The Reality of Russian Rock: the Project of the Future Museum]. Available at: <http://rekshan.ru/realrusrock/> (accessed 20.12.2020). (In Russ.)
- 15 Salnikova E. V. Vizual'nost' kak ideal'naya materiya mifologii v XX v [Visuality as the Ideal Matter of Mythology in the 20th Century]. *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka* [Myth and Artistic Consciousness of the 20th Century]. Moscow, Gos. Inst-t iskusstvovoznaniya Publ., 2011, pp. 594–611. (In Russ.)
- 16 Smolina N.S. "Sovetskoe" v postsovetskom prostranstve: analiz nostal'gicheskikh soobshchestv ["Soviet" in the Post-Soviet Space: an Analysis of Nostalgic Communities]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no. 17, issue 33. *Filosofiya. Sociologiya. Kul'turologiya*, pp. 133–136. (In Russ.)
- 17 Stingray J. *Russkij rok. Istoriya: fotografii, interv'yu, dokumenty* [Russian rock. History: Photos, Interviews, Documents]. Moscow, AST Publ., OGIS Publ., 2020. 207 p. (In Russ.)
- 18 *Tridcat' let Leningradskomu Rok-klubu: Al'bom* [30 Years of the Leningrad Rock Club: Album], the author of photos Baranovskiy V.M., the author of the text N.A. Baranovskaya. St. Petersburg, Fond istoricheskoy fotografii imeni Karla Bully Publ., 2011. 71 p. (In Russ.)
- 19 Ciopa A. "Blagorodnaya korroziya". Leningradskij rok-klub "vzyl" Stroganovskij dvorec ["Noble Corrosion". The Leningrad Rock Club "Get" the Stroganov Palace]. *Fontanka.ru*. Available at: <https://clck.ru/TPBQ4> (accessed 10.02. 2021). (In Russ.)
- 20 Shubnaya E. Rok-portret v sovetskom inter'ere [Rock Portrait in the Soviet Interior]. *Teoriya mody*, 2017, no. 44, pp. 355–361. (In Russ.)
- 21 Epshtejn M. Katalog novyh poezij [The directory of New Poetry]. Available at: <https://clck.ru/TJ2WZ> (accessed 10.02.2021). (In Russ.)
- 22 Bar-Tal D. Collective Memory as Social Representations. *Papers on Social Representations*, 2014, volume 23. Available at: <https://clck.ru/TPBxA> (accessed 08.01.2021).