

УДК 785.16:78.071.1(47):78.071.1(70)  
ББК Щ318.5+Щ313(2Рос=Рус)6-8+Щ313(7Сое)6-8  
Код ВАК 10.01.01  
ГРНТИ 17.82.94

**Г. Ю. КВЯТКОВСКИЙ**

Челябинск

## **БИОГРАФИЯ МУЗЫКАНТА СОВЕТСКОГО ВИА: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ**

**Аннотация:** Автор преследует цель сравнить профессиональные биографии рок-музыкантов, начинавших карьеру в 1960-е гг. в СССР и США. В предлагаемой статье выстраиваются предварительные гипотезы относительно биографического пути музыкантов советских ВИА и намечаются основные различия биографических траекторий советских и американских музыкантов.

**Ключевые слова:** ВИА, профессиональная биография, рок-музыка 1960-х гг.

**Сведения об авторе:** Квятковский Георгий Юрьевич, кандидат социологических наук, доцент кафедры философии Южно-Уральского государственного университета.

**Контакты:** 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 76;  
kwiatkowski\_geor@mail.ru.

**G. YU. KWIATKOWSKI**

Chelyabinsk

## **THE SOVIET VIA-MUSICIAN BIOGRAPHY: THE INITIAL RESULTS**

**Abstract:** The author aims to compare professional biographies of rock musicians who began their careers in the Sixties in the USSR and in the USA. This article represents some hypotheses on the professional careers of the Soviet VIA musicians and remarks the main differences between professional musician biographies in the USSR and the USA.

**Key words:** VIA, professional biography, rock music in the Sixties.

**About the author:** Kwiatkowski George Yurevich, PhD of Social Science, Associate Professor at South Ural State University, Department of Philosophy.

Реконструируя логику биографических траекторий рок-музыкантов, исследователь неизбежно сталкивается с проблемой стратегического планирования жизни. Современные рокеры, приходя к занятиям музыкой, обеспечены знанием о том, что их ожидает, им известны правила игры. Отношения к правилам могут меняться, однако сами правила остаются неизменными в течение уже нескольких десятилетий.

Из этой стройной картины выпадают 1960-е гг., когда правила ещё находились в состоянии становления, когда горизонт жизненных событий ограничивался настоящим временем, так что известный лозунг «жить ради сегодня» являлся не столько императивом потребительского общества, сколько отражением реального состояния культуры; планирование карьеры и жизни в таких условиях оказывается невозможным. Логично было бы предположить, что в это время в рок-музыку идут люди с невысоким уровнем притязаний, либо авантюристы, готовые в любой момент всё бросить и начать заново, либо те, у кого есть «подушка безопасности» на случай прерывания карьеры. Упомянутые выше правила игры создаются и реконфигурируются стихийно, но уже к середине следующего десятилетия обрастают различного рода институтами, направляющими процесс социализации следующих поколений в роке.

Проведённый автором предварительный анализ корпуса биографических траекторий американских музыкантов 1960-х гг., выполненных по материалам сайта [www.60sgaragebands.com](http://www.60sgaragebands.com), ставил в фокус внимания следующие биографические ситуации: 1) определение музыки сферой интересов и профессиональной самореализации, 2) создание первой группы, авторского репертуара, 3) переживание популярности, 4) взаимодействие с инфраструктурными организациями – участие в «битвах групп», передачах локального телевидения, студийные записи, 5) распад группы, б) жизненные планы и субъективная оценка опыта музыкальной деятельности. По итогам анализа были сделаны выводы о том, что для США рок-музыка и сформированная на её базе рок-культура начала 1960-х гг. была ярким субкультурным явлением, не отрицающим, впрочем, всего богатства американской культуры, индифферентным к опыту прошлых поколений, не ставящим далеко идущих планов и сосредоточенным на опыте непосредственного переживания «здесь и сейчас». Также сделан вывод о том, что практики рок-культуры, не входящие в противоречие с практиками культурного мейнстрима, на уровне официальных деклараций могли восприниматься как нечто отталкивающее и оскорбительное, но уже на уровне реальных отношений в локальном сообществе и в семье они оценивались в целом положительно – родители и друзья приобщали к занятиям музыкой, посещали концерты, помогали организовать гастрольную деятельность группы, обсуждали жизненные планы участников, иными словами, не мешали музыкантам совершать собственный выбор. Видимо, образ рок-музыканта-изгоя, не нашедшего себе применения в жизни, был сформирован позднее, либо практики, использованные рокерами 1960-х гг. ещё не вызвали активного неприятия.

Однако случай высокой толерантности к занятиям молодежи и свободы выработки жизненных шаблонов, наблюдаемый в США, можно считать уникальным. Вне всякого сомнения, подобное отношение является следствием наступающего общества изобилия, появлением многочисленного молодого поколения, на которое возлагаются большие надежды в переуст-

ройстве общества, негативный опыт «охоты за ведьмами» 1950-х гг. и др. Представляет интерес вопрос сопоставимости полученных на базе США результатов с результатами исследований музыкантов других стран. Можно ли утверждать, что процесс свободного формирования музыкального мира молодёжи середины 1960-х гг. при весьма либеральном отношении со стороны общества имел всеобщий характер?

Для сравнения проведём аналогичное исследование биографических траекторий советских музыкантов. Сразу необходимо оговорить принципиальный информационный барьер: данных о советских рок-музыкантах, начинавших карьеру в 1960-е гг., практически не представлено в открытом пространстве, находящиеся же в открытом доступе данные слабо систематизированы. Представляется, что одной из причин этого является неприятие официальной культурой СССР рок-музыки. Однако в одной ипостаси рок-музыканты могли сосуществовать с официальной культурой – в составе ВИА, вокально-инструментальных ансамблей. Автор примыкает к исследователям, считающим ВИА 1960-1970-х гг. попыткой примирить рок и советскую официальную культуру, правда, неудачной попыткой, но для настоящего исследования это не слишком существенно.

Это делает возможным обращение к открытым данным по музыкантам ВИА. В качестве эмпирической базы исследования были взяты интервью музыкантов советских ВИА с сайта [via-era.narod.ru](http://via-era.narod.ru). Для настоящей публикации было отобрано случайным образом 10 музыкантов, начинавших в 1960-е гг., узловыми моментами их биографий были обозначены обращение к музыке, получение музыкального образования, опыт любительского музицирования, филармоническая деятельность, оценка собственного жизненного пути. Отдельный интерес представляет поиск новых стратегий после крушения СССР и преобразования филармонической системы, в которой трудились ВИА. Результаты исследования представлены ниже.

**Обращение к музыке.** Как правило, первое соприкосновение с музыкой происходит в процессе семейного воспитания: в раннем детстве в родительской семье, в детском саду и так далее. Типичными случаями обращения к музыке можно считать следующие:

«Мои дедушка с бабушкой по папиной линии были учителями и жили в поселке в Оренбургской области. Гонимые сталинским режимом, они не имели права жить ближе, чем в ста километрах от областного центра. Меня часто к ним отправляли родители, и я наблюдала всю музыкальность моих родных. Они играли на разных инструментах, пели всей семьей. Я все слушала, слушала, впитывала. А возвращаясь в Стерлитамак, всё это в виде выступлений я выдавала в детском саду. С шести лет я стала учиться в музыкальной школе по классу фортепиано ещё в Стерлитамаке, а потом в Харькове продолжила обучение» [13];

«Отец работал шофёром на большегрузном МАЗе, мама - диспетчером на другом автопредприятии. Отношения к музыке они не имели, хотя отец выказывал некоторые увлечения музыкой 50-х годов. Он покупал

много пластинок... Трошин, молодой Кобзон и так далее. Эта музыка звучала в нашем доме и благодаря ей я стал заядлым меломаном. Наверное, в этот момент у меня стали формироваться музыкальные наклонности. Тогда я и начал петь те самые песни с пластинок. И к началу школы я уже имел практику выступления, как солист хора нашего посёлка. Потом уже в музыкальной школе я в хоре не пел. Как-то так получилось. А вот когда проводились какие-то мероприятия в посёлке, то из местных детей формировалась некая творческая бригада и меня, как самого голосистого, назначали солистом» [3].

В противоположность естественности вхождения в музыкальное пространство, первое знакомство с рок-музыкой имеет характер шока, откровения:

«Но потом всё померкло перед музыкой, которую я услышал по приёмнику моей тёти. <...> Услышал я тогда в первый раз Битлз, Била Хейли, Чака Берри, Уильямса Коновера, разнообразный джаз...» [11].

Привлекательность новой музыки не означает, впрочем, её доступности. Практически в каждом интервью упоминается сложность поиска музыкальной информации:

«Мы слушали разные зарубежные “радиоголоса”, где постоянно транслировалась всякая популярная музыка, и в том числе Битлз. Была такая радиоволна, где, начиная с 6 вечера и до 9, крутили разную популярную музыку... У меня была знакомая девочка в Польше. Тогда было модно переписываться с кем-нибудь из социалистических стран. Пионер переписывался с пионером из другой страны. И вот у меня была такая знакомая по переписке из Польши. И вот эта девочка прислала мне поздравительную “звуковую” открытку, на которой была записана песня Битлз “Help”. Такими путями мы и познакомились с этой музыкой» [4].

«Мы дружили с детьми дипломатов и без проблем брали у них самые модные пластинки» [15].

Следует отметить, что за пределами столицы указанные выше способы получения музыкальной информации фактически были недоступны. Вопрос получения информации провинциальными музыкантами требует отдельного рассмотрения.

**Музыкальное образование.** В исследуемой базе содержатся интервью музыкантов, работавших в профессиональных ВИА, следовательно, имеющих музыкальное образование: в Постановлении СМ РСФСР «О мерах по улучшению организации концертной работы в РСФСР» от 16.09.1964 № 1182 содержится пункт о необходимости открытия отделений эстрады (п. 3а), а также привлекать к работе квалифицированные творческие кадры, следовательно, в первую очередь к работе привлекались те, кто получил музыкальное образование. Это же было подтверждено и последующими постановлениями 1973, 1976 и 1984 гг. [7]. На индивидуальном уровне пути, которыми люди пришли к музыкальному образованию, безусловно, различаются:

«Моего брата, который старше меня на два года, отдали в музыкальную школу по классу фортепиано. И меня просто задушила зависть: я по-

требовал, чтобы меня тоже отдали в музыкальную школу. Но мне предложили скрипку. Вторым инструментом, конечно же, был фортепиано. Обманули ребёнка» [8].

«...я закончила восьмой класс и в 1970 году я поступила в Харьковское музыкально-педагогическое училище. Я была настроена хорошо учиться и получать стипендию, аж целых 20 рублей...» [13].

«В девять лет меня отдали в музыкальную школу. Проучившись несколько лет, я почувствовал тягу к джазу. Лет в тринадцать я решил собрать свой первый коллектив. Нашел барабанщика, других инструменталистов, но не было контрабасиста. И я, набравшись наглости, пошёл к директору школы с предложением открыть отделение контрабаса. Сам нашёл инструмент и по перечислению купили контрабас» [9].

«Мама же меня отдала “поиграть на пианино”, как тогда говорили. Я стал заниматься с преподавателем по фортепиано... А в музыкальную школу я пошел в 61-ом году, но по классу трубы. Так как на фортепиано было идти уже поздно, я был для фортепиано “старый”, то предложили позаниматься по классу трубы» [11].

«Мой товарищ <...> подолгу жил в США вместе с родителями, он-то и привил мне вкус к американской музыке и культуре. Отсюда мои знания “фолковой” манеры игры. Это было началом моего образования. К моменту окончания средней школы я был уже абсолютно сформировавшимся музыкантом, который мог играть и по нотам. <...> Я самостоятельно начал заниматься ещё и классической гитарой. К годам 17-18 у меня в багаже уже были знания старинной европейской гитарной музыки и фолковой американской музыки. <...> Но поскольку в то время не было принято становиться гитаристами, в семье считали, что нормальный мужчина должен становиться инженером, то я с разбегу поступил в технический ВУЗ, но проучился там только один год и ушёл» [1].

Здесь можно видеть два важных момента: 1) музыкальное образование всегда считалось средством успешной социализации детей, в силу чего многие будущие музыканты получают начальное образование не всегда по своему собственному желанию – в более поздние годы, особенно, после ослабления административного давления, когда стало возможным выходить на сцену, не имея музыкального образования, ряды музыкантов пополнились и теми, кто не закончил музыкальных школ; 2) существовал зазор между целями музыкального образования (в первую очередь, приобщение к классической музыкальной культуре) и целями будущих музыкантов (играть современную музыку); впрочем, этот зазор не ликвидирован и в настоящее время.

**Этап музыкального любительского творчества.** Получая музыкальное образование и находясь под сильным эмоциональным воздействием западного рока, будущие музыканты собирают первые группы. Пока ещё не идёт речи об их профессионализации, это первые опыты совместного музицирования – при

уже указанных сложностях получения музыкальной информации, отсутствии инструментов, навыков совместного музицирования:

«Инструментов у нас не было никаких. Но были журналы типа “Радиолюбитель”, где рассказывалось, как надо мотать звукосниматели, как самому сделать электрогитару. И по этим журналам мы выпиливали и клеили себе гитары. Кое-как приспособивали звукосниматели. Это была магия – электрогитара» [3].

«В то время не было профессиональных музыкантов, как мне кажется, кроме джазменов, которые бы играли подобную музыку. А поскольку мы соединялись по музыкальному наитию, без всякого руководства и без нотного материала, то это был такой андерграунд, который сопровождал профессиональное сценическое действие. И это было здорово!» [1].

Удалось встретить также упоминание и о том, что в советском музыкальном любительстве поддерживалось соревновательное начало (подобно «битвам групп», проводившимся в США в 1965-1967 гг.):

«Было такое кафе “Ровесник” (в народе – “Серая лошадь”). В нём проводились конкурсы самодеятельных ансамблей. В жюри были известные музыканты, в том числе и Анатолий Васильев – создатель “Поющих гитар»» [11].

Однако этап музыкального любительства заканчивается по мере взросления музыкантов: необходимо либо переходить к профессиональной музыкальной деятельности, либо уходить в иные сферы деятельности, гарантирующие надёжный заработок, продолжая время от времени заниматься музыкой, со временем ограничивая контакты с ней. Музыканты ВИА шли первым путем.

**Профессиональная музыкальная деятельность.** Как представляется, профессиональный музыкант в СССР должен был выбрать один из трёх способов самопрезентации: через филармоническую деятельность, через учреждения художественной самодеятельности или через нелегальную творческую деятельность. Нелегальная концертная деятельность была наказуема, как правило, ВИА-музыканты, связанные с нелегальным бизнесом, давно покинули сферу музыки, их биографические интервью отыскать практически невозможно. В художественной самодеятельности они так же редко задерживались, поскольку мероприятия самодеятельности были нерегулярны и не позволяли реализоваться в качестве творческих личностей в полной мере. Путь филармонической деятельности, связанный с трудоустройством в системе Госконцерта, оставался наиболее привлекательным с финансовой и творческой стороны, но требовал значительных идейных уступок органам управления культурой:

«Слухи о нас распространялись по всему Советскому Союзу и, наконец, дошли до нашей филармонии. Меня вызвали к руководству и предложили сделать программу и перейти под крыло филармонии... Посоветовались с ребятами и решили принять предложение. Хорошую аппаратуру к тому времени я уже приобрёл... До этого мы пели только “фирму” - “Чикаго”, “Битлз”, ранний “Дип Перпл”. После перехода пришлось разучить

несколько эстрадных песен, также включили в репертуар несколько песен “Норока”. Программу у нас приняли, но поскольку ещё не было рекламы, афиш, то нас отправили в длительный тур по Запорожской области. Всю область объездили. И если куда-то приезжали по второму разу, то всё равно был аншлаг» [10].

«Мы тогда были просто дежурным ансамблем Москонцерта и аккомпанировали разным певцам, а параллельно делали свою программу. Тогда концерты у нас шли с утра до ночи» [5].

С другой стороны, профессиональная музыкальная деятельность предоставляла лучшие по тем временам возможности материального обеспечения:

«В то время был такой ленинградский ансамбль “Поющие гитары”. И вот Слободкина вызывали в Москонцерт, дали аппаратуру “Регент-60” и поручили создать подобный ансамбль. Так появились “Весёлые ребята”... Гранов имел жуткие связи в верхах, поэтому он и первым создал в Москонцерте ВИА и потом больше всех ездил за границу» [2].

«Наш коллектив перебрался в Киев и с ноября мы сели на репетиционный период. Нам был дан, можно сказать, “зелёный свет”. На валюту была приобретена аппаратура. Шили очень дорогие костюмы, а мне было сшить бархатное дорожное платье. Были красивые и дорогие декорации, которые менялись в каждом отделении. В первом отделении мы пели на украинском и русском. Основной темой первого отделения было то, что человек возвращается на Родину. А во втором мы пели почти всё на иностранных языках. Вроде как путешествие по разным странам. Было позволено всё» [13].

«У Зацепина студия была так сделана. На кухне стоял магнитофон Studer. Из кухни в гостиную было сделано застеклённое окно. В гостиной стояла стенка. Когда двери этой стенки откроешь, то за ними были динамики и микрофоны. Таким образом гостиная очень быстро могла превращаться в студию и обратно» [16].

Существовали и альтернативные возможности трудоустройства, позволявшие «сохранить лицо» профессиональным музыкантам, например, прикрепляясь не к концертной организации, а театральным коллективам:

«Тогда мы брали в свой репертуар все что хотели: Юрая Хип, Дженизис, сами что-то сочиняли. И нам никто это не запрещал. А филармонические ВИА должны были петь “Мой адрес - Советский Союз”. Вот где был главный манок для музыкантов! Вот, например, такой ВИА Москонцерта, как “Весёлые ребята”, не мог играть фирменную музыку или свои песни, а нам это всё разрешалось без ограничений. А ведь играть тогда настоящую фирменную музыку хотели все музыканты. Очень хотели! А вся фишка была в том, что нам литовал программу и выдавал гастрольные удостоверения театр Ленком, а не Худсоветы Москонцерта или Управления Культуры» [3].

Упомянутая выше литовка представляла собой процесс одобрения программы художественным советом организации и литературными объединениями (ЛИТО). Существование при театрах собственных худсоветов и ЛИТО

могло в значительной степени облегчить жизнь музыкантам, но работа в театре обязывала последних ориентироваться на театральный репертуар.

Как видно из приведённых отрывков, с момента прихода в филармоническую систему вопрос о свободе музыкального и жизненного творчества уже не возникает. Существование в филармонии ограничено жёсткими административными нормами: Постановлением о мерах по улучшению концертно-творческой деятельности, Постановлением о порядке тарификации, Постановлением о размерах заработной платы музыкантов. ВИА интенсивно гастролируют, исполняют написанный под государственный заказ репертуар, пытаются соответствовать огромному массиву бюрократических требований, участвуя, таким образом, в конструировании мифа о наличии в СССР молодежных музыкальных коллективов – почти как за рубежом. Представляется, что подобная деятельность далека от первоначальных целей музыкантов, но это предположение требует дальнейшей работы с материалом.

**Музыканты ВИА после крушения СССР.** В интервью отмечается, что уже к концу 1980-х гг. для ВИА наступили не лучшие времена: повысился уровень конкуренции со стороны рок- и поп-исполнителей, участились визиты зарубежных исполнителей, многие известные музыканты в свою очередь покинули СССР. Система организации концертов в условиях либерализации цен и формирования свободного рынка требовала реорганизации, которая в итоге произошла в 1992 г.; фактически ещё в 1991 г. прежняя система управления концертно-творческой деятельностью, предоставляющая ВИА исключительные права на запись, гастроли, выступления в крупных концертных залах, была демонтирована.

Большинство интервьюируемых переживало демонтаж этой системы как травму, настолько сильную, что о периоде 1992-2004 гг. в текстах практически не упоминалось. Среди редких упоминаний можно встретить следующие:

«...[руководитель ВИА] старался сохранить коллектив и пытался выбить единицу эстрадного оркестра. Ходил к Хасбулатову и практически договорился. Потом случился очередной путч и всё сорвалось. Затем были приемы у Лужкова, Жириновского, Зюганова, но так ничего и не получилось. Какое-то время Володя работал на ТВ в программе “Угадай мелодию”. Он к работе привлек тех же музыкантов бывшего “Современника”. Они вообще не теряли друг друга из виду, надеясь на создание оркестра» [14].

«До 89 года были регулярные гастроли. Потом стали выступать периодически, иногда в сборных программах. Очень пошатнуло ситуацию в преддверии развала Союза появление “Ласкового мая” и тому подобных. Как пошли эти “сиротские песни”, фонограммы, то серьёзные артисты стали никому не нужны» [12].

Приведённые фрагменты показывают, что существовавшая в СССР система концертной деятельности являлась единственно возможной для функционирования ВИА. Увеличение потока музыкальной информации, свободная конкуренция с разножанровыми музыкантами, устранение сис-

темы жёстких регламентов концертной и студийной деятельности, ослабление административного давления на личность оказались губительными факторами для среды, в которой создавались и развивались ВИА.

Отсюда, вероятно, в целом пессимистические настроения музыкантов ВИА в отношении дальнейших профессиональных перспектив, например: «Записывать музыку - да. Выступать на сцене - нет. Сцена - это удел молодых» [6], или надежды на возрождение интереса к музыке 1960-1980-х гг. в СССР. В этом же контексте стоит воспринимать ностальгические туры, появление ВИА с молодёжными составами, организацию молодёжных студий под покровительством ВИА-музыкантов, участие их в ностальгических передачах ТВ и даже само создание сайта [via-era.narod.ru](http://via-era.narod.ru) – чистая ретромания, описанная С. Рейнольдсом в одноимённой книге [17].

**Принципиальные расхождения.** Возвращаясь к вопросу, сформулированному в начале статьи – можно ли считать, что процесс свободного формирования музыкального мира молодёжи середины 1960-х гг. при весьма либеральном отношении со стороны общества имел всеобщий характер? – по результатам даже предварительного исследования на материале советских ВИА-музыкантов можно дать отрицательный ответ.

Во-первых, в СССР этот процесс не был свободным и отношение не было либеральным, это самое очевидное возражение. Обращение к текстам постановления Министерства Культуры РСФСР, локальным документам местных комитетов комсомола могут только укрепить это положение: при кажущемся отсутствии жёсткой регламентации, система оперативно реагировала на любую возможную угрозу, не оставляя фактической возможности существования на официальном уровне собственно рок-музыке. Первоначально небольшие уступки управляющим организациям в виде включения нескольких песен советских композиторов в итоге привели к полному выхолащиванию и неконкурентоспособности ВИА даже на внутреннем рынке.

Во-вторых, из представленных текстов видно, что их авторы за небольшим исключением не выстраивают биографию как таковую: желание исполнять близкую музыку фактически привело к тому, что авторское начало в биографическом тексте отсутствует. Жизнь прошла в адаптационных процессах, попытки каким-либо образом проявить себя единичны. Безусловно, в каждом интервью встречаются упоминания сильных личностей, которые представляли интерес как музыканты, люди, администраторы, но в конечном итоге с момента включения в филармоническую систему личность оказывается нивелированной, далее – рутинная концертная деятельность. Возможно, большее количество информации за период, прошедший с момента упразднения СССР до настоящего времени, дал бы более яркий материал, но именно прошлое оказывается системообразующим фактором мировоззрения. Следует, правда, сделать поправку на то, что представленные материалы носят характер неавтобиографический,

следовательно, носят отпечаток личности интервьюера; но представляется, что данное предположение не лишено оснований.

Таким образом, можно утверждать, что либо музыканты, сделавшие карьеру в ВИА, выстраивают её на принципиально отличных от рок-музыкантов основаниях, либо между локальными сценами находится глубочайшая пропасть, делающая сравнительные исследования локальных рок-культур невозможными. Полный ответ на данный вопрос может быть получен при обращении к биографическому материалу из иных регионов и более полном исследовании находящихся в открытом доступе баз данных.

### Литература

1. *Колпаков В.* Вадим Голутвин: «Я просто музыкант, пишущий музыку» [Электронный ресурс] / В. Колпаков // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/Golutvin/2009/2009.html> (дата обращения: 10.04.2015).

2. *Колпаков В.* Сергей Дьячков – первый советский хитмейкер эпохи ВИА [Электронный ресурс] / В. Колпаков // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/obo\\_mne/Publikaz/Djazkov/Djazkov.html](http://via-era.narod.ru/obo_mne/Publikaz/Djazkov/Djazkov.html) (дата обращения: 15.04.2015).

3. *Колпаков В., Симонян Г., Соловьёв В.* Сентиментальные прогулки с Сергеем Беликовым [Электронный ресурс] / В. Колпаков, Г. Симонян, В. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Solisti/Belikov/2011/2011.htm> (дата обращения: 28.04.2015).

4. *Колпаков В., Соловьёв С.* «Исповедь» Глеба Мая, часть 1 [Электронный ресурс] / В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/may/gm.htm> (дата обращения: 19.04.2015).

5. *Колпаков В., Соловьёв С.* «Исповедь» Глеба Мая, часть 4 [Электронная статья] / В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/may/gm\\_4.htm](http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/may/gm_4.htm) (дата обращения: 19.04.2015).

6. *Колпаков В., Соловьёв С.* Людмила Барыкина: «Весёлые ребята» для меня – целая эпоха!», часть 5 [Электронный ресурс] / В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/Barykina/lb\\_4.html](http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/Barykina/lb_4.html) (дата обращения: 20.04.2015).

7. Постановление Совета Министров РСФСР «О мерах по улучшению организации концертной работы в РСФСР» № 1182 от 16.09.1984 [Электронный ресурс] // Консультант Плюс онлайн – некоммерческие интернет-версии системы: сайт. - Режим доступа: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=ESU;n=1936> (дата обращения: 22.04.2015).

8. *Симонян Г.* «... стакана коньяка не было»: Интервью с Александром Соlichem [Электронный ресурс.] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/zvety/Solich/solich\\_1.htm](http://via-era.narod.ru/Ansambli/zvety/Solich/solich_1.htm) (дата обращения: 15.04.2015).

9. *Симонян Г.* «Эпоха ВИА ушла и ушла давно, но...»: Интервью с Илей Бенсманом, часть 2 [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Ansambli/krilya/Bensman/Ben1.htm> (дата обращения: 17.04.2015).

10. *Симонян Г.* «Эпоха ВИА ушла и ушла давно, но...»: Интервью с Илей Бенсманом, часть 4 [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Ansambli/krilya/Bensman/Ben3.htm> (дата обращения: 17.04.2015).

11. *Симонян Г.* Владимир Васильев: между Питером и Москвой. Часть 1 [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/PG/Vasilev\\_V/Vasil\\_V.html](http://via-era.narod.ru/Ansambli/PG/Vasilev_V/Vasil_V.html) (дата обращения: 14.04.2015).

12. *Симонян Г.* Владимир Васильев: между Питером и Москвой. Часть 5 [Электронный ресурс] // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Ansambli/PG/Vasilev\\_V/Vasil\\_V\\_5.html](http://via-era.narod.ru/Ansambli/PG/Vasilev_V/Vasil_V_5.html) (дата обращения: 14.04.2015).

13. *Симонян Г.* Совершенно не «советский» человек: интервью с Татьяной Анциферовой [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: <http://via-era.narod.ru/Solisti/Anziferova/anz.htm> (дата обращения: 12.04.2015).

14. *Симонян Г.* Совершенно не «советский» человек: интервью с Татьяной Анциферовой, часть 5 [Электронный ресурс] / Г. Симонян // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/Solisti/Anziferova/anz\\_4.htm](http://via-era.narod.ru/Solisti/Anziferova/anz_4.htm) (дата обращения: 12.04.2015).

15. *Симонян Г., Колпаков В., Соловьёв С.* Но так не случилось (интервью с Мехрдадом Бади) [Электронный ресурс] / Г. Симонян, В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/zludi/Badi/Badi\\_1.htm](http://via-era.narod.ru/zludi/Badi/Badi_1.htm) (дата обращения: 19.04.2015).

16. *Симонян Г., Колпаков В., Соловьёв С.* Но так не случилось (интервью с Мехрдадом Бади, часть 2) [Электронный ресурс] / Г. Симонян, В. Колпаков, С. Соловьёв // Вокально-инструментальная эра: сайт. - Режим доступа: [http://via-era.narod.ru/zludi/Badi/Badi\\_2\\_1.htm](http://via-era.narod.ru/zludi/Badi/Badi_2_1.htm) (дата обращения: 19.04.2015).

17. *Reynolds S.* Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past. – London: Faber & Faber, Ltd., 2011. – 610 p.