

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Савицкая Е.А. Ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов // Культура и искусство. 2025. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.9.71989 EDN: ZPIZCU URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71989](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71989)

## Ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов

Савицкая Елена Александровна

ORCID: 0000-0002-6688-3286

кандидат искусствоведения

Старший научный сотрудник; Государственный институт искусствознания

125009, Россия, г. Москва, Козицкий пер., 5

✉ [helen@inrock.ru](mailto:helen@inrock.ru)



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2025.9.71989

### EDN:

ZPIZCU

### Дата направления статьи в редакцию:

15-10-2024

### Дата публикации:

11-09-2025

**Аннотация:** Предметом исследования является одно из наиболее художественно ценных стилевых направлений рок-музыки — прогрессив-рок (progressive rock). Автор уделяет особое внимание одной из ведущих региональных разновидностей прогрессив-рока, сложившейся в Швеции. В настоящее время она занимает заметное место на мировой сцене прогрессив-рока, сыграв важную роль в возрождении этого направления в 1990-е годы, что предопределяет актуальность темы. В статье подробно рассматриваются особенности шведской рок-сцены, анализируются ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов (так называемый ретро-прогрессив), связанные с обращением к «классическому» британскому и шведскому прогрессив-року 1970-х. На основе творчества групп Anekdoten, Änglagård, The Flower Kings и других раскрываются

художественные приёмы, которые музыканты используют для воссоздания стилистики «классического» прогрессив-рока. Анализируются стилистические компоненты, которые определили своеобразие звучания шведских групп 1990-х: обращение к шведскому фольклору, музыке лютеранской традиции, рок-авангарду. В исследовании автор пользуется историческими, социологическими, искусствоведческими, музыковедческими методами, особенное внимание уделяя методам стилевого и компаративного анализа. В статье шведская прогрессив-рок-сцена впервые представлена как самостоятельный объект изучения, что определяет новизну исследования. Автор приходит к выводу о том, что обращение к идиомам «классического» прогрессив-рока становится для шведских групп 1990-х годов основой для создания индивидуальных авторских стилей, не всегда укладывающихся в парадигму «ретро». Выявляются два основных вектора обращения современного шведского прогрессив-рока к рок-наследию 1970-х — ассимиляция и «растворение» его элементов в авторской стилистике или же более тщательная их реконструкция, стилизация. Определяются причины распространённости ретро-тенденций, среди которых важнейшую роль играет возможность реинтерпретации уже знакомых элементов на новом уровне, самовыражения на основе рок-классики. Делается вывод о важной роли шведских коллективов в возрождении интереса к прогрессив-року на мировом уровне.

**Ключевые слова:**

прогрессив-рок, рок-музыка Швеции, музыкальная сцена, стили рок-музыки, ретромания, ретро-тенденции, музыкальная идентичность, Anglagard, Anekdoten, The Flower Kings

**Введение**

Феномен ретромании затрагивает широкий спектр явлений в рок-музыке разных десятилетий. Не чуждается «реверансов» в сторону собственного прошлого и прогрессив-рок — одно из самых творчески свободных направлений рок-музыки, которое, казалось бы, всегда отрицало какие-либо рамки и каноны. Появилось даже такое парадоксальное на первый взгляд определение как *ретро-прогрессив*, использующееся едва ли не на правах официального. Само явление складывается в 1990-е годы, когда прогрессив-рок испытывает возрождение после долгого периода почти полного ухода со сцены. Что же послужило причиной этого ривайвла<sup>[1]</sup> (возрождения), и какую роль в этом процессе сыграли шведские группы?

Прогрессив-рок появился в конце 1960-х годов как некий мост между роком и академической музыкальной культурой. Как творческий метод и стилевое направление прогрессив-рок смело выходил за рамки коротких песенных стандартов и трёхаккордовых гармоний, стремясь к симфоническому размаху, концептуальности и интеллектуальной глубине. На сегодняшний день прогрессив-рок представляет собой обширный стилевой конгломерат, разновидности которого объединяет направленность на стилевой синтез, диалог с академической традицией и джазом, усложнение системы выразительных средств и форм художественного высказывания, интеллектуализированность содержания, высокий исполнительский уровень, экспериментальность. Однако последнее качество (новаторство, экспериментальность), в момент зарождения прогрессив-рока игравшее первостепенную роль, в настоящее время нередко нивелируется, уступая место сложившимся приёмам и художественным решениям, в том числе из арсенала наиболее популярных «классических» коллективов — таких как Pink Floyd, Yes, ELP, Gentle Giant, Jethro Tull, King Crimson.

В 1970-е годы британский прогрессив-рок в лице вышеупомянутых групп был весьма популярен и даже собирал стадионы. Но в 1980-е в результате серьёзного переустройства всей стилевой системы рок-музыки (экспансия таких направлений как панк, «новая волна», синти-поп и др.) «чрезмерно сложный» прогрессив ушёл в тень. Оставались лишь тонкие ветви неопрогрессива и авант-рока, развивавшиеся в Британии и некоторых других европейских странах (Marillion и др.). К началу 1990-х прогрессив-рок, казалось бы, был прочно забыт. Однако благодаря таким шведским группам как Änglagård, Anekdoten, Sinkadus, Landberk, The Flower Kings (а также некоторым американским), начавшим свою деятельность в 1990-е во многом на основе переосмысления творчества «гигантов», прогрессив-рок обрел новое дыхание и получил новую популярность, пусть и не такую широкую как прежде.

Данная работа является продолжением исследования шведского прогрессив-рока, начатого автором в статьях «Songs of the Northern Land: The Origins of the National Identity of Swedish Progressive Rock» [\[2\]](#), «Шведский прогрессив-рок 1970-х гг. как культурный феномен (на примере творчества группы Kaipa)» [\[3\]](#) и «Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammas Manna» [\[4\]](#). Предыдущие публикации были посвящены в основном развитию шведского прогрессив-рока 1970-х годов, нынешняя же будет освещать современный период — 1990–2000-е годы. Тема ретро-тенденций в прогрессив-роке частично затрагивалась в публикациях автора [\[5\]](#), однако в настоящей статье предстает в расширенном виде на материале шведского прогрессив-рока, ранее не рассматривавшемся.

Бесспорно, прогрессив-року как одному из важнейших компонентов стилевой системы рок-музыки посвящен ряд серьёзных трудов, однако они касаются в первую очередь британских представителей стиля. Это монографии и статьи таких зарубежных авторов, как Пол Хегарти и Мартин Холлиуэлл [\[6\]](#), Эдвард Макан [\[7\]](#), Стефен Лэмб [\[8\]](#), Джон Ковач [\[9\]](#), которые затрагивают развитие прогрессив-рока (в основном английского) с конца 1960-х по наше время. В некоторых из них анализируются отдельные работы современных шведских прогрессив-групп, но нет подробного описания шведской (скандинавской, североевропейской) прогрессив-рок-сцены как таковой. В шведских рок-энциклопедиях «широкого профиля» также не уделяется достаточно внимания местной прогрессив-роковой сцене.

Известная «The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979» [\[10\]](#) рассматривает в основном такое своеобразное социомузыкальное и политическое движение 1970-х, как *шведский прогг* (svenska progg), имеющее к прогрессив-року как стилю лишь косвенное отношение. Шведскому и мировому арт- и прогрессив-року посвящён сайт Artrock.se [\[2\]](#), где выкладываются рецензии на новые альбомы, репортажи с концертов, интервью, статьи. Но ресурс не является энциклопедией шведского прогрессив-рока, он ориентирован прежде всего на события текущего момента.

В российской научной литературе о рок-музыке эстетическим и художественным вопросам прогрессив-рока, его связям с академической музыкальной культурой посвящены труды В. Н. Сырова [\[11\]](#), А. М. Цукера [\[12\]](#), Е. В. Дукова [\[13\]](#), А. Ю. Слободчиковой [\[14\]](#), С. С. Терентьева [\[15\]](#), преимущественно на британском, американском, а также нидерландском материале. В дальнейших рассуждениях автор отталкивается от высказанного В. Н. Сыровым тезисе о том, что в прогрессив-роке существуют две важнейших формы стилевого мышления — *ассимиляция* и *воссоздание*

[11, с. 226-228]. Первый метод подразумевает переплавление уже существующих разнородных стилистических элементов в авторские, оригинальные, тогда как второй — регенерацию, воссоздание «старого» объекта в новых условиях, при которой авторское начало отступает на второй план. Эти приёмы творческого мышления работают и в ретро-прогрессиве 1990-х. Кроме того, мы опираемся на размышления В. Н. Сырова о национальных особенностях рок-музыки, высказанные им в статье «Британский рок как национальный феномен» [16].

Автор обращается также к существующим трудам по музыкальным сценам (в том числе шведской), национальной идентичности, культурной географии, менталитету, явлениям ретромании и ностальгии в популярной музыке. Сделаем краткий обзор использованной литературы в этой области.

### **Шведская рок-сцена как объект исследования**

Понятие музыкальной сцены как культурно-территориальной общности, обладающей своими особенностями, играет важную роль в работах о популярной музыке. Канадский исследователь Уилл Строу определяет музыкальную сцену как «культурное пространство, в котором различные музыкальные практики сосуществуют, обособляются, видоизменяются и влияют друг на друга» [17, с. 373]. Региональные музыкальные сцены с их специфическими чертами часто рассматриваются исследователями как оппозиция поп-мейнстриму, «глобализированной» музыкальной продукции, звучание которой не различается по месту происхождения и имеет некий усреднённо-«модный» характер. Точнее, как указывает Уилл Строу, чаще всего имеют место две тенденции: одна связывает музыкальную сцену с местными традициями, другая стремится к отделению от этих традиций, к своеобразному «космополитизму» [там же]. Важен вопрос сочетания новаторства и «трендовости», продуцирования каких-либо новых направлений или же развития уже имеющихся, но с «местным колоритом». Территория музыкальной сцены может охватывать как страны и регионы, так и отдельные города (Ливерпуль, Манчестер, Кентербери, Сиэтл, Нью-Йорк, Детройт, Берлин и др.). Естественно, музыкальная сцена не является чем-то застывшим и неизменным — мода, вкусы музыкантов, слушателей, технологические и экономические факторы, как и сама стилистая палитра могут меняться со временем, создавая новое наполнение той же локальной музыкальной сцены.

Влияние Швеции в области популярной музыки, наряду с Великобританией и США, сегодня считается бесспорным. С середины 1970-х годов эта страна начала свою музыкальную экспансию в Европе. На массовом уровне шведская популярная музыка ассоциируется в первую очередь с группой ABBA и другими поп-коллективами. Однако круг интересных и ярких феноменов гораздо шире и включает в себя многочисленные разновидности джаза, рока, «тяжёлого металла», электронной музыки, а также продюсирование и музыкальные технологии. В современном мировом сообществе поклонников прогрессив-рока весьма высоко ценится шведская ветвь этого направления.

Бурное развитие шведской поп- и рок-сцены, особенно в 1990–2000-е годы, и её стремительный выход на мировую арену (буквально в каждом направлении рока можно назвать несколько заметных шведских имён) не в последнюю очередь объясняются как культурными, так и социально-экономическими причинами. Так, шведско-американский исследователь Ула Юханссон в статье «Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music» [18] отмечает несколько факторов бурного развития шведской музыкальной индустрии (так называемого «шведского музыкального чуда»). Среди них:

следование ролевым моделям (ABBA проложила путь другим коллективам, равнявшимся на её успех); способность быстро адаптировать тренды, идущие извне (в том числе музыкальные направления, приходящие из-за границы, из «англосаксонского» мира); космополитичность и глобализация; стремление выйти за пределы достаточно небольшого шведского рынка при наличии на родной земле всех необходимых структур для «раскрутки» артиста, в том числе студий звукозаписи, издающих лейблов — как крупных, так и независимых; развитие технологий (включая интернет-платформы для продвижения музыкальных товаров); хорошее владение английским языком большинством населения; развитая система музыкального образования и культурных институций для детей и взрослых (музыкальные школы, народные парки и т. д.); государственная и региональная поддержка музыкальной деятельности, гранты для артистов, наконец, общее социальное благополучие страны.

Шведской музыкальной сцене в целом посвящена вышедшая в британском издательстве «Routledge» книга «Made in Sweden» (серия «Studies in Popular Music» [\[19\]](#)). В ней коллектив авторов под редакторским руководством профессоров Гётеборгского университета Альфа Бьёрнберга и Томаса Боссиуса с достаточной степенью подробности рассматривает развитие шведской популярной музыки в XX–XXI веках. Книга посвящена истокам и историческим аспектам шведской популярной музыки, вопросам «шведскости» в национальной популярной музыке, её стилевому разветвлению, а также отдельным направлениями и артистам, в основном «металлических» и поп-течений.

В конце 1990-х — 2000-е годы появляется ряд трудов, посвященных вопросам культурной географии и «музыкальной идентичности». Одним из первых сравнительный анализ взаимоотношений между глобальными и локальными индустриями проводит Роберт Бёрнетт в книге «The Global Jukebox: The International Music Industry» [\[20\]](#). Примечательно, что помимо Великобритании, США и Японии он выделяет регион Северной Европы и отдельно рассматривает «пример Швеции». Назовем также труды «Cultures of Popular Music» Энди Беннета [\[21\]](#), «Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place» Джона Коннелла и Криса Гибсона [\[22\]](#), «Sound, Society and the Geography of Popular Music» Улы Юханссона и Томаса Белла [\[23\]](#) и др., в которых анализируются массмедиа, различные способы распространения и унификации музыкальной информации.

Феномен ретромании, затрагивающий широкий спектр явлений в популярной музыке разных десятилетий и характерный для ситуации постмодернизма в целом, подробно рассмотрен британским музыкальным критиком Саймоном Рейнольдсом [\[24\]](#). Шведскому менталитету посвящены работы Т. Чеснаковой [\[25\]](#) и других исследователей.

В энциклопедиях рок-музыки и прогрессив-рока о шведских прогрессив-роковых музыкантах, как уже говорилось, сказано немного. Поэтому нелишним будет дать небольшой обзор развития данного направления в Швеции с 1970-х годов по наше время. В предыдущих публикациях мы уже касались исторических аспектов этого пути, поэтому остановимся на них лишь кратко.

### **Шведский прогрессив-рок: факторы своеобразия и основные этапы развития**

Формирование «прогрессивных» течений в Швеции относится к концу 1960-х годов. «Классический» шведский прогрессив-рок 1970-х представляют такие коллективы и исполнители как Made in Sweden (фьюжн), Kaipa, Бу Ханссон (симфо-прогрессив), Samla Mammas Manna (авант-прог), Kebnekajse (фолк-прог), Trettioåriga Kriget (хард-

прогрессив). В это десятилетие прогрессив-рок частично развивался в рамках так называемого Progressive Music Movement, или, сокращённо, шведского прогга (svenska prog, с двумя g). Как уже говорилось, прогг был в первую очередь социально-политическим молодёжным движением, выражавшим протест против войны, американского империализма, а также против коммерческой поп-музыки (подробнее об этом движении см.: [\[10\]](#)). Однако некоторые участвовавшие группы в нём группы, такие как Samla Mammas Manna, исполняли собственно прогрессив-рок/рок-авангард, став позже частью общеевропейского социомузыкального движения Rock In Opposition («Рок в оппозиции»), выступавшего за развитие назависимой музыки.

Шведский прогрессив-рок как стиль сформировался под влиянием нескольких источников: британского прогрессив-рока и западноевропейской классики (которая зачастую постигалась слушателями через прогрессив-рок), северно-европейского фольклора, шведской бытовой и церковной музыки (лютеранской традиции). Особенно важным представляется влияние фольклора. Музыканты нередко обращаются к жанрам польски, гонглота, марша, средневековых баллад-сказаний. Многие исполнители, начиная с 1970-х годов, экспериментируют с подлинным фольклорным материалом: назовём знаменитую шведскую рок-органистку Мерит Хеммингсон, группу Kebnekajse и другие. Своеобразную окраску шведскому року даёт опора на народно-ладовую основу (этномузыколог Ян Линг говорит о доминировании в северном фольклоре так называемой «нордической гаммы», близкой дорийскому ладу [\[26, с. 118\]](#)). Характерно построение мелодических линий на основе «сцепляющихся» звеньев-попевок, что, впрочем, не отменяет их напевности, широты дыхания. Мелодии часто украшаются опеваниями-«завитками» (подражание игре народных профессиональных музыкантов — спельманов). Использование ладов народной музыки, терпких сочетаний натуральных и альтерированных ступеней в мелодике, характерных для шведского фольклора нестандартных тактовых размеров, несимметричных построений, бурдонов (длящихся звуков в низком регистре) придаёт музыкальному языку шведских прогрессив-рок-групп оригинальности.

В шведском прогрессив-роке 1970-х годов можно отметить частое использование тембров церковного органа (пусть и имитированных с помощью органа Hammond и различных синтезаторов), меллотрона (аналогового клавишного сэмплера, обладающего характерным «плывуще-щемящим» тембром, подражающим звучанию струнных и других акустических инструментов), а также акустических струнных и духовых, иногда — народных инструментов (особенно в поздний период). В текстах композиций часто встречаются образы природы, отсылки к персонажам легенд и сказок, размышления о религии, истории, творчестве (характерный пример — группа Kaipa). Характерным качеством шведского рока в целом нередко называют «меланхоличность», что выражается в тяготении к небыстрым темпам, минорному ладовому наклонению, эпичности музыкального развёртывания, «печальной» образности.

Группы пели почти исключительно на родном шведском языке, что, с одной стороны, делало их тексты понятными местному большинству, с другой — затрудняло продвижение в Европе, где они гастролировали довольно редко. Шведскоязычность также можно считать отличительной чертой местной рок-сцены, частично сохраняющейся и сегодня.

К концу 1970-х годов как прогг-движение, так и собственно прогрессив-рок в Швеции почти сошли на нет. Группы распались либо перекалифицировались в соответствии с новыми веяниями. Среди наиболее актуальных направлений на шведской сцене 1980-х выделяются пост-панк, «новая волна», глэм-метал, поп-музыка. Сложный,

интеллектуальный прогрессив-рок в Швеции, как и в Великобритании, в это десятилетие был практически предан забвению, существуя в виде отдельных явлений (Isildurs Bane).

В начале 1990-х годов начинается постепенное возрождение этого направления на мировом уровне. Важную роль в данном процессе сыграли именно шведские группы, которыми заинтересовалось международное слушательское сообщество (также, впрочем, весьма поредевшее к этому времени). Здесь своеобразие шведского прогрессив-рока сыграло на руку его продвижению. Музыканты подчёркивали свои корни, связь со скандинавскими народными источниками, во многом основываясь на фолк-проге 1970-х (Мерит Хеммингсон, Kebnekajse), но при этом как бы открывая фолк заново. Многие исполнители также пели по-шведски, отстаивая свою национальную идентичность в международных условиях, усиливали «меланхолический» тон звучания, уже превратившийся в своеобразный «фирменный знак» шведского прогрессив-рока.

### **Векторы возрождения**

Первые опыты шведских прог-групп в самом начале 1990-х проходили, можно сказать, в атмосфере творческой изоляции — никто не думал, что прогрессив может быть интересен кому-то за пределом узкого круга энтузиастов. Изначальной искрой этого интереса стало внимание к старым записям британского прогрессив-рока, а также передача опыта от музыкантов и коллекционеров более старшего поколения к молодёжи.

Важной причиной такого обращения следует считать, на наш взгляд, глубокий художественный потенциал прогрессив-рока 1970-х, неисчерпанность его идей, притягательность музыкальных решений, потребность молодого поколения в неких духовных и творческих ориентирах, к которым стоит стремиться. Молодые музыканты занимались своим делом именно ради творчества и из чистой любви к искусству, не имея в виду коммерческих перспектив.

Возрождение поддерживали звукозаписывающие компании, ориентированные на прогрессив-рок. Конечно, это были очень маленькие независимые лейблы. Один из молодых музыкантов, Стефан Димле из группы Landberk, основал лейбл Mellotronen для переиздания шведской прог-роковой классики. Назван он был в честь меллотрона — самого «прогрессивного» клавишного инструмента, о котором уже шла речь выше. Landberk стали и пионерами шведского прогрессив-возрождения. Их первый прогрессив-фолк-альбом, вышедший летом 1992 года, был записан на шведском языке (затем коллектив перешел на английский и изменил свой стиль в сторону пост-панка/инди-рока). Благодаря лейблу Mellotronen увидели свет многие записи шведского прогрессив-рока, воссоединились некоторые «старые» рок-группы 1970-х (Trettioåriga Kriget). На этом же лейбле вышел дебютный альбом Änglagård «Hybris» (1992), ставший поворотной точкой нового интереса к прогрессив-року, не только шведскому.

Другим энтузиастом был шведский клавишник и органист Пэр Линд, который начал свою карьеру в конце 1970-х, затем уехал во Францию, а в начале 1990-х вернулся и организовал «The Swedish Art Rock Society» («Шведское арт-рок-сообщество»), которое помогало молодым музыкантам с записью и организацией концертов. Вскоре Пэр Линд собрал и собственный проект, ориентированный — пожалуй, впервые в шведском роке — на рок-интерпретацию академической музыки (альбом «Gothic Impressions», 1994).

К этому времени начинают проводиться и международные фестивали прогрессив-рока, причём здесь вектор шёл с другого континента — из США. Наиболее важным мероприятием такого рода стал фестиваль Progfest в Лос-Анджелесе, где в 1993–1999 годах выступили Änglagård, Anekdoten, Landberk, Sinkadus, The Flower Kings. Фестиваль



тоже был некоммерческим и организовывался на средства энтузиастов. Поддерживало возрождение прогрессив-рока и экспансию скандинавских групп и американское FM-радио. Шведские группы гастролировали в Норвегии, Германии, Швейцарии, Италии, США и Канаде, выходили CD-сборники скандинавских прогрессив-групп.

Можно предположить, что привлекательность этих коллективов для нескандинавской аудитории заключалась именно в своеобразии их звучания, шведской язычности (за исключением Anekdoten, «поздних» Landberk и The Flower Kings), обращении к североевропейскому фольклору. В том, что «новая волна» прогрессив-рока шла не от привычной англо-американской рок-традиции, а от прежде малознакомой шведской, была некая свежесть, необычность. Даже лёгкий акцент поющих по-английски шведских групп приносил свой шарм. К стану ретро-прогрессива присоединился ряд американских коллективов (Spock's Beard, Echolyn), чуть позже — британских, французских, норвежских.

В 1990-е и особенно 2000-е годы, в полном соответствии с теорией ретромании, следует целая череда реюнионов шведских прогрессив-групп 1970-х (Trettioåriga Kriget, Kaipa, Samla Mammans Manna). Среди более молодых, появившихся уже в 2000-е ретро-коллективов, отметим британские The Tangent (поначалу в её развитии большую роль играли музыканты из The Flower Kings) и Big Big Train, шведские Beardfish и Moon Safari, а также многие другие ансамбли из разных стран Европы и Америки.

В развитии шведского ретро-прогрессива можно усмотреть сочетание двух тенденций. Первая — углубление в фольклор, еще большее подчёркивание национальной самобытности (Sinkadus, Änglagård, Anekdoten), глубокая переработка находок «прошлого» и включение их в свой авторский стиль, при этом — активное использование элементов авангардного музыкального языка (рок-авангард). Вторая — стремление к универсальности, международной «понятности», стилевой всеядности, символом чего являются The Flower Kings.

### От нео к ретро

Сам феномен ретромании, затрагивающий широкий спектр явлений в популярной музыке разных десятилетий и вполне характерный для ситуации постмодернизма, подробно рассмотрен Саймоном Рейнольдсом в книге «Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого» [\[24\]](#). Определяя феномен, Рейнольдс пишет: «"Ретро" в своём прямом значении должно быть прерогативой эстетов, ценителей и коллекционеров, то есть людей, которые обладают почти академическими знаниями предмета и обострённым чувством момента. Однако это слово стало использоваться в гораздо более неопределённом значении для описания практически всего, что имеет отношение к недавнему прошлому популярной культуры. <...> Это именно то, что отличает "ретро" от интереса к истории или антиквариату – увлечённость модой, музыкой и героями, уместающимися в короткой памяти» [\[24, с. 10\]](#).

Если вернуться к «первоисточникам», то есть творчеству самих «классиков» прогрессив-рока 1970-х годов (британские группы The Nice, ELP, Yes и др.), то, как мы знаем, и здесь можно обнаружить немало заимствований. Речь идёт об обращении к академической музыке (барокко, классицизм, экспрессионизм), джазу, фольклору – то есть музыкально-творческим видам (В. Конен [\[27\]](#)), которые рок интенсивно включал в свой обиход на рубеже 1960–70-х, переплавляя или ассимилируя их стилистические элементы. Ретро-прогрессив-рокеры 1990-х складывают свой мир, как мозаику, из кусочков работ предшественников, заимствуют у них образность и даже эмоциональную



сферу, стремясь осовременить результат. Да и неопрогрессив 1980-х был своеобразным воссозданием того, что уже существовало: творчество группы Marillion во многом переосмысливало наследие ещё одного знакового коллектива 1970-х — Genesis. Стремление выделиться из общей массы, быть «не как все» сменилось желанием идентифицироваться с кем-то, вписаться в уже знакомые тренды.

Конечно, подобное «творчество по моделям» возникло не на пустом месте. Данные процессы тесно связаны с тенденциями к цитатности, воссозданию художественных принципов различных эпох, полистилистичности, объединению «всего во всём», характерными для постмодернизма. Полистилистические тенденции и доминирование композиционных техник над авторским стилем ставят под сомнение роль индивидуального, авторского начала в академической музыке второй половины XX столетия (28). Здесь обычной практикой является использование уже существующих текстов, будь то народное творчество, средневековая секвенция или «чужое» авторское сочинение [29]. В этом смысле прогрессив-рок плотно вписан в процессы, характерные для искусства конца XX века в целом, хотя подходы к цитированию, обращению с заимствованным материалом, как уже говорилось, были различными в «классическом» прогрессив-роке 1960–1970-х и ретро-прогрессиве 1990–2000-х. Вместе с тем многие коллективы обходятся без откровенных стилизаций и прямого цитирования, стремясь через «классиков» прийти к собственному стилю. У шведских групп это подкреплялось и их внутренним своеобразием, тесной связью с фолк-началом. Рассмотрим творчество некоторых из этих коллективов подробнее.

### **Änglagård и Anekdoten: мрачные спасители прог-рока**

Среди первопроходцев шведского прогрессива 1990-х — группа Änglagård (что означает «Ангельский сад»). Она была создана в 1991 году гитаристом и вокалистом Турдом Линдманом и бас-гитаристом Юханом Хёгбергом, к которым вскоре присоединились клавишник Томас Юнсон, второй гитарист Юнас Энгдегорд, барабанщик Маттиас Ульссон, и, в 1992 году — флейтистка Анна Хольмгрен.

В арсенале группы всего три студийных альбома — «Hybris» (1992), «Epilog» (1994) и записанный после долгого перерыва «Viljans Öga» (2012). История гласит, что интерес к фолк-, прогрессив- и психоделической музыке будущим «спасателям» привил их школьный педагог, обладатель огромной коллекции пластинок фольклора и классики прогрессив-рока. Сей примечательный факт предопределил выбор музыкальных ориентиров: британские «классики» Genesis, Yes, Pink Floyd, Camel, King Crimson, земляки Kaipa, Kebnekajse, и конечно, шведский фольклор.

Свой интерес к прогрессив-року 1970-х музыканты объясняли тем, что именно эта музыка позволяет им лучше выразить себя. «Это не ностальгия, это жанр, в котором нам легко выражать себя. Мы думаем, что музыка 70-х годов обладает качествами, которых у современной музыки нет — эмоциональностью, например. <...> Здесь в Скандинавии всё больше и больше людей устают от коммерческого мейнстрима. Людям нужна музыка эмоциональная, личностная и немного более требовательная. Люди хотят чувствовать, что музыка жива и реальна. Очень много музыки сегодня является лишь копией чего-то ещё», — говорил Турд Линдман в одном из интервью [31].

«Сад ангелов», впрочем, не стремился в точности воссоздавать стилистику героев прошлого. Многие электроакустические фрагменты их музыки можно отнести к так называемому «третьему направлению». В них сочетаются фольклорность и достаточно авангардный музыкальный язык (речь идёт об авангарде как одном из музыкальных

стилей XX столетия): дисгармоничность, резкость звучания, линейно-полифонический склад фактуры с контрастирующими партиями, пуантилистичность, атональные эпизоды. Довольно легко через мгновенные нарастания такие фрагменты переходят в утяжелённый прогрессив-рок в духе King Crimson и Van Der Graaf Generator. Сумрачный тягучий меллотрон, хрупко звучащая флейта, выразительная гитара, диссонансные гармонии и закрученное полифоническое развитие, а главное, ощутимое влияние балладно-песенного шведского фольклора и использование шведского, а не английского языка — всё это придаёт музыке Änglagård большое своеобразие.

Примером может послужить 13-минутная композиция «Kung Bore», название которой можно перевести как «Король Зима». Данный персонаж встречается в шведских сказках и олицетворяет холод и северный ветер. Но можно уловить связь и с образами рок-культуры — жестоким и властным Малиновым королём King Crimson (альбом «In the Court of the Crimson King»), Императором в военной комнате Van Der Graaf Generator (композиция «The Emperor in His War-Room»). Композицию предваряет длинное вступление, в котором грозная изломанная тема-рифф несколько раз чередуется с гитарно-акустическими переборами в духе старинной лютневой музыки. Очевидно стремление создать образ «старины суровой», который, собственно, и характеризует главного героя композиции. Арпеджио становятся аккомпанементом для мечтательной флейтовой темы — это одна из прекраснейших мелодий шведского прогрессив-рока, чьи мягкие фолкоподобные мотивы-опевания сопровождаются «разреженными» гармониями (I – ум.7 – VII (нат.) – IV (гарм.) в миноре). Из этой темы вырастает развёрнутый вокальный раздел (Турд Линдман), переходящий от хрупкости воспоминаний в эпизод героического характера. Дальнейшее развитие, полное столкновений и драматического нагнетания, приводит к развязке. В финале флейтовая мелодия исполняется полнокрвно, вплетаясь в мощное звучание всей группы.

В творчестве группы есть и собственные варианты фольклорных жанров — например, издававшаяся в качестве сингла композиция «Gånglåt från Knapptibble», которая представляет собой жёсткий, зловещий, изломанный «танец»: вовсе не народный гонглот (прогулочный марш), а некое его искажённое авторское видение.

Музыкальный язык Änglagård и используемые ими композиционные техники отличаются чрезвычайной изощрённостью, тембровая палитра — широтой, а уровень музыкального исполнительства вызывает восхищение. Своеобразие их творчеству придаёт внимание к шведскому фольклору, скандинавским легендам, своеобразный пантеизм и, конечно, мировоззренческая «мрачность», некая дисгармоничная красота.

До своего распада в 1994 году Änglagård успели выступить на нескольких прогрессив-фестивалях в США (в том числе на Progfest), что можно считать отправным пунктом в распространении шведского прогрессив-рока в мировом масштабе. Альбомы Änglagård 1990-х признавались лучшими релизами года в международных неформальных прог-чартах. Несколько воссоединений в 2000-е годы дали результат в виде нового диска и ряда концертных выступлений.

Одним из первопроходцев возрождения прогрессива стал и коллектив под названием Anekdoten. Он был образован в 1990 году на основе кавер-группы под названием King Edward, исполнявшей музыку классиков британского прогрессив-рока King Crimson 1970-х годов. Когда в 1991 году к вокалисту и гитаристу Никласу Бергу, бас-гитаристу и вокалисту Яну Эрику Лильестрёму и ударнику Петеру Нурдинсу присоединилась виолончелистка и исполнительница на меллотроне Анна Софи Дальберг, название было изменено на Anekdoten («Анекдот»).

Несмотря на столь «несерьёзное» имя (хотя анекдотами могут называться не только смешные, но и любые занимательные или поучительные истории), многие композиции группы отличает самоуглублённая мрачность. Это выражается уже в названиях первых демо-записей: «Thoughts In Absence», «Darkness Descends», «Sad Rain», а заглавие первого студийного альбома «Vemod» (1993) в переводе со шведского означает «Меланхолия». Можно сказать, что именно Anekdoten ввели в новую моду напряженно-тревожные и сумрачно-меланхоличные настроения, которые часто ассоциируются со всей шведской рок-музыкой. Интересно, что открывает первый альбом эпических размеров композиция «Karelia» — мощная, мрачная и величественная. Такое «маркирование» пространства, близкого скандинавскому, имело целью и задание особого настроения, образного строя.

Особенностью звучания Anekdoten стал акцент на низких слоях фактуры, партиях «перегруженного» (даже «лязгающего», как у шведских хард-прогрессив-рокеров 1970-х Trettioåriga Kriget) баса, резких гитарных риффах, и при этом — довольно мелодичных вокальных партиях на английском языке. Ещё большие ассоциации со «старым» прогрессив-роком вызвало использование виолончели и меллотрона. Группа стала желанным гостем на американском фестивале ProgFest, а альбом «Nucleus» (1995) многократно проигрывался целиком на американском FM-радио.

Влияния «Малинового короля» прослеживались и в собственном творчестве шведов. В качестве наглядного примера связи Anekdoten с «прошлым» прогрессив-рока можно привести фрагмент композиции «Hole» из альбома «From Within» (1999), которая напрямую наследует известнейшему сочинению King Crimson «Starless» (из знакового не только для прогрессив-рока, но и всей рок-культуры альбома «Red» 1974 года). Трагическая по своему содержанию и звучанию композиция «Starless» стала финалом творческой деятельности King Crimson в 1970-е годы.

Можно, сказать, что «Hole» начинается там, где заканчивается «Starless» — на высшей точке драматического накала и даже в той же тональности (соль минор), на таком же доминантовом органном пункте (нота *re* в басу) с пульсирующей партией бас-гитары. Однако для Anekdoten, несмотря на сходство фактурных, саундовых и образных решений, «Hole» становится точкой преодоления, некоего выхода вовне, тогда как для King Crimson «Starless» с её словами о «беззвёздности и библейской тьме» была точкой невозврата, за которой нет и не может быть уже ничего.

Надо сказать, что к этому альбому звучание Anekdoten уже несколько смягчилось, в отличие от двух наиболее «радикально мрачных» дисков начала-середины 1990-х. Есть у Anekdoten и другие примеры подобных квазицитат. История группы была нестабильной — она содержит периоды распадов и новых объединений состава, в её арсенале шесть альбомов. В 2020-е годы произошло очередное возвращение Anekdoten, и по окончании пандемии дал в 2022 году несколько успешных концертов в родной Швеции.

Относя такие группы как Änglagård и Anekdoten к категории «ретро», мы, безусловно, несколько сужаем их стилистический спектр, ибо они отнюдь не стремятся к клонированию прогрессив-рока 1970-х, а лишь отталкиваются от его идей. Говоря об рок-авангарде, мы имеем в виду именно связь с академическим музыкальным авангардом, которая в роке проявилась уже в 1960-е (и нашла яркое воплощение в творчестве американского рок-музыканта Фрэнка Заппы, коллективов Rock In Opposition рубежа 1970-1980-х и т. д.), то есть к 1990-м стала уже в какой-то мере «трендом». Да и не были Änglagård с Anekdoten такими уж радикальными авангардистами, всегда в общем и целом оставаясь в рамках тональной системы, различаемого слухом тематизма,

смягчая диссонансность обращением к шведскому фольклору, не прибегая к «свободной» импровизационности. Но в этом было и их своеобразие, приведшее к новой волне интереса к прогрессив-року.

### **Универсум The Flower Kings**

Мировую известность приобрела группа The Flower Kings. «Моральное право» её лидера Ройне Столта обращаться к классике прогрессив-рока можно считать узаконенным, ведь в 1970-е годы он был гитаристом и одним из авторов музыки в значимой шведской симфо-прогрессив-рок-группе Kaipa. Свой новый ансамбль Ройне создал в 1994 году, будучи уже достаточно зрелым артистом. Если работы Anekdoten, Änglagård и других молодых групп начала 1990-х в какой-то мере можно ассоциировать с неопрогрессивом, но только по-шведски суровым и мрачным, то творчество The Flower Kings — это уже в полной мере ретро-прогрессив.

Их композиции порой напоминают лоскутное одеяло из квазицитат, стилей, референсов к «классике». Здесь мы найдем и характерные для группы Yes паряще-воздушные гитарные мотивы, отсылки к King Crimson в авангардно-импровизационных эпизодах, меланхоличную лиричность Genesis (с типичными для них гитарно-акустическими мотивами) и полифоническую изысканность Gentle Giant, стилизации под Emerson, Lake & Palmer в призывных, токкатно-фанфарного типа клавишных оборотах. В орбиту творческого поиска включены также джаз-рок, хард-рок и даже элементы прогрессив-метала (утяжелённые гитарные риффы), а иногда и настоящее ретро — «старая» поп-музыка, психоделия, диксиленд, органная музыка барокко, квазицитаты из Баха, Грига и Чайковского, и конечно, отголоски северного фольклора.

Уже в альбоме «The Flower King» (1994), созданном как сольная работа Ройне Столта, можно уловить не только аллюзии на арт-«классику», но и, например, точную — как знак — цитату из композиции «Gates of Delirium» группы Yes (альбом «Relayer», 1974): она появляется в финальном треке «Scanning the Greenhouse» (см. 1 мин. 47 сек. звучания). Много подобных ссылок и в дебютном альбоме собственно The Flower Kings — «Back in the World of Adventures» (1995). Название второго диска группы, «Retropolis» (1996), напрямую говорит о «ретро-политике» группы, базирующейся на достижениях британского (в первую очередь) прогрессив-рока 1970-х<sup>[4]</sup>.

Всё в целом получается на удивление «своим», похожим и непохожим на предыдущее, озарённым собственным взглядом и современным подходом к звучанию и стилистике. Формируется система музыкального языка The Flower Kings, в которой находятся средства для отражения самых разных настроений, состояний, идей, содержательных «модусов». Поэтому сложно рассматривать творчество The Flower Kings только в парадигме «ретро» — здесь классика прогрессив-рока объединяется с новыми тенденциями, появлявшимися в самом прогрессиве в 1990–2000-е годы. А светлые, возвышенные звучания соседствуют с мрачными, драматичными, отражающими реалии современного мира, который стал куда более жестоким и разобщённым со времён «цветочных» 1960-х. Но всё же светлые образы, в отличие от коллег по сцене — Anekdoten, Änglagård, Landberk — у The Flower Kings доминируют.

Обращение к прогрессив-року 1970-х Ройне Столт объяснял и своими личными пристрастиями, и запросами аудитории: «Я убеждён, что большинство людей не ищут экспериментов. Они просто хотят услышать хорошую музыку»<sup>[5]</sup>. Опираясь в первую очередь на стилистику британской группы Yes, известной как (условно говоря) одна из наиболее «светлых» по мироощущению групп «классического» прогрессива, Ройне

пояснял: «Мы выросли на The Beatles, чья музыка была проникнута ощущением счастья. Другая светлая команда — Yes. Я думаю, всё зависит от того, что мы ищем в музыке. Наши слушатели нуждаются в добрых чувствах, которых недостаёт в реальной жизни, и мы помогаем их обрести» [там же].

Можно сказать, что группа уловила запросы публики, которые совпали и с внутренними интенциями музыкантов. На этой основе, как на некоем базисе, выстраивается узнаваемый авторский стиль. Своеобразие проявляется в пышном квазисимфоническом звучании, в характерном «скрипучем» тембре голоса Столта, который сочетается с более высоким и «рокерским» вокалом второго солиста Хассе Фрёберга, в певучей манере гитарного звукоизвлечения, идущих от фольклора многочисленных мелодических «завитках», общей мудро-позитивной окраске образного строя. Вечные темы — мир, любовь, духовное совершенствование, путешествия по реальным и воображаемым пространствам становятся центральными мотивами творчества The Flower Kings, которые в 2024 году приступили к записи очередного (17-го по счёту) альбома.

В определённый период времени после очередного «возрождения» (2018–2022 годы) The Flower Kings даже по составу представляли собой интернациональный коллектив, участники которого жили в разных странах — Швеции, Австрии, Италии, США. На сегодняшний день состав включает в основном музыкантов из Швеции (лишь барабанщик в группе — итальянского происхождения, он приезжает из Неаполя для записи и выступлений). Являя собой своеобразную музыкальную «модель мира», The Flower Kings не теряют связи со шведской культурой, что выражается не только в интонационном строе, но и в особом качестве звучания, мировоззренческом модусе. Интересно, что основная часть музыкантов базируется в старинном шведском городе Упсала, славном также своими рок-традициями 1960–1970-х годов, и может рассматриваться как часть упсальской рок-сцены.

Интересной оказалась стилевая эволюция Landberk, которые от изысканно-меланхоличного шведоязычного прогрессив-фолка перешли к англоязычному, ориентированному на мелодизм и достаточно «тяжело» (в смысле саунда) звучащему пост-панку/инди-року, что соответствовало общим тенденциям развития рок-музыки 1990-х. Здесь можно видеть отход от модели ретро-прогрессива в сторону рок-мейнстрима. Стартовавшие позже других Sinkadus остались верны хрупкому полуакустическому арт/прогрессив-року, в котором угадывалась связь с британским «кентерберийским роком» и шведским проггом 1970-х, но в то же время ощущалось своеобразие, связанное с обращением к скандинавскому фольклору, средневековым балладам и одновременно достаточно авангардному музыкальному языку. Обе эти группы распались на рубеже 2000-х.

Некоторые новейшие шведские ретро-проговые коллективы стремятся к объединению местных, британских и неевропейских традиций. Например, группа Agusa, начало творческой деятельности которой пришлось уже на 2010-е годы, помимо почти «обязательных» обращений к шведским прог-грандам Каира и известным британским арт-рокерам Camel, использует отсылки к мексиканской, чилийской фолк-музыке. Таким образом создаётся многогранное мультикультурное звуковое полотно. Группа Ritual остается в парадигме шведского фолк-прогрессива, использует национальный инструмент нюккельхарпу. Такие шведские группы 2000-х как Beardfish, Moon Safari более откровенно наследуют «классике» европейского прогрессив-рока, в число которых можно включить уже и The Flower Kings, элементы стилистики которых тоже могут выступать в качестве материала для «цитирования».

### Заключение

Таким образом, формируются две взаимосвязанные ветви шведского ретро-прогрессив-рока 1990–2000-х — центристемительная и центробежная. Первая тяготеет к глубокой ассимиляции элементов «классического наследия» прогрессив-рока (в первую очередь King Crimson) и переработке их в авторский стиль (Änglagård, Sinkadus, Anekdoten, Landberk). Интерес к классике прогрессив-рока становится отправной точкой для творческих экспериментов, связанных с обращением к фольклору, а также привлечением элементов авангардного музыкального языка. Их «ретро» было весьма прогрессивным, не означающим полной укорененности в прошлом. Можно отметить «монохромность» стилистики, а также характерную «меланхоличность», даже «мрачность» звучания.

Вторая ветвь ориентируется на воссоздание элементов и широкий спектр источников, полистилистику (различные стилевые модели, идущие от прогрессив-групп 1970-х, фольклор, современность), большой диапазон психологических красок и настроений, в основном «светлых», тяготеет к универсальности, интернациональности (The Flower Kings). Тем не менее, это тоже становится основой для авторского стиля, только более «пёстрого» и в иных случаях действительно ориентирующегося в прошлое.

В любом случае, термин «ретро» при описании данных тенденций не означает чего-то отжившего, устаревшего, старомодного, а становится скорее категорией стиля.

Отвечая на вопрос «почему в рок-музыке 1990–2000-х так сильны ретро-тенденции», можно выделить следующие причины:

- 1) Возможность «поиграть в классический рок». Это та самая ностальгия по «золотому веку» рок-музыки, временам юности и детства музыкантов (и даже более ранним), которые идеализируются и представляются в исключительно светлых тонах. Некоторая карнавальность этой ситуации, возможность «примерить маску», несомненна.
- 2) Для многих музыкантов главным становится не игровой элемент, а вполне серьёзная задача выразить себя на основе хорошо известной рок-классики. Реинтерпретируя и ассимилируя уже знакомые элементы, они создают нечто новое, авторское. Таким образом музыканты ретро-прогрессива ещё и «отгораживаются» от кажущихся им деструктивными, неплодотворными современных тенденций — однообразной поп-музыки, коммерческого рок-мейнстрима, «громкого» альтернативного рока и т.д.
- 3) Можно назвать и причины скорее негативного плана: интонационный кризис, преследующий рок-музыку с 1990-х годов; инертность творческого мышления и слушательского восприятия; тенденции к форматизации, четкой жанрово-стилевой классификации, диктуемой современным музыкальным рынком и шоу-бизнесом; своеобразная «мода» на ретро-прогрессив, возникающая в слушательском сообществе. Однако рассмотрение данных тенденций требует отдельной статьи.

Почему же именно шведский прогрессив-рок в 1990-е годы сыграл роль катализатора нового интереса к данному направлению? Причин можно привести множество, в том числе и те, которые сыграли роль в становлении «шведского музыкального чуда» вообще. Думается, помимо хорошей системы социального обеспечения и развитости технологий, важную роль сыграло уважительное отношение к собственным традициям, а также сама возможность заниматься творчеством ради творчества. Оставаясь на сегодняшний день одной из наиболее уважаемых прогрессив-роковых формаций в мире, шведская сцена продолжает развиваться, давая аудитории новые интересные имена.

[1] Ривайвл (англ. Revival – возрождение, оживление) — термин, характеризующий новые волны интереса к каким-либо музыкальным явлениям. Возник в джазе. Так, в 30-е годы XX века ривайвл — движение за возрождение самых ранних джазовых стилей (ньюорлеандский ренессанс, возрождение дисксиленда). Термин ривайвл употребляется также по отношению к возрождению свинга в 1950-е [1, с. 233]. Может применяться и по отношению к вновь входящим в моду стилям рок-музыки.

[2] URL: <https://artrock.se/>.

[3] Интервью британскому журналу «Ptolemaic Terrascope» (1993). См. архив на сайте, посвящённом группе: <http://www.anglagard.net/1993-rr-interview.pdf>, с. 4. (Дата доступа: 16.10.2024).

[4] Альбом вдохновлён отчасти и научно-фантастическим фильмом «Метрополис» Фрица Ланга (в котором, правда, речь шла о будущем).

[5] Столт Р. Интервью журналу «InRock», 2007, №27. URL: <http://inrock.ru/interviews/roinequotes> (дата доступа: 16.10.2024).

## Библиография

1. Овчинников Е. В. История джаза. Вып. 1. М.: Музыка, 1994. 240 с.
2. Savitskaya E. A. «Songs of the Northern Land»: the Origins of the National Identity of Swedish Progressive Rock // Music Science Today: the Permanent and the Changeable / Scientific papers. Editor-in-Chief prof. Evalds Daugails. Daugavpils University. Academic Press «Saule», 2018. №2 (10). Pp. 62–68.
3. Савицкая Е. А. Шведский прогрессив-рок 1970-х годов как культурный феномен (на примере творчества группы Каира) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №4. С. 129–149. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-129-149.
4. Савицкая Е. А. Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы SamlaMammamanna // Художественная культура. 2023. №1 (44). С. 242–269. DOI:10.51678/2226-0072-2023-1-242-269.
5. Савицкая Е. А. Может ли ретро быть прогрессивным? (К проблеме авторского стиля в современном прогрессив-роке) // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: Сборник по материалам Международной научно-практической конференции / ред. колл: О. Б. Краснова, Е. И. Вартанова и др. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2009. С. 280–287.
6. Hegarty P., Halliwell M. Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s. NY, L.: The Continuum International Publishing Group, 2011. 318 p.
7. Macan E. Rocking The Classics. English Progressive Rock and the Counterculture. NY. – Oxford: Oxford University Press, 1997. 290 p.
8. Lambe S. Citizens of Hope and Glory. The Story of Progressive Rock. Gloucestershire: Amberley Publishing, 2013. 224 p.
9. Covach, John. Echolyn and American Progressive Rock // Contemporary Music Review, vol. 18, No. 4, 2000. Pp. 13–61.
10. Petterson T., Henninsson U. The Encyclopedia of Swedish Progressive Music, 1967–1979. From Psychedelic Experiment to Political Propaganda. Stockholm: Premium Publishing, 2007. 237 p.
11. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока / 3-е издание, дополненное. СПб: Планета музыки, 2017. 296 с.
12. Цукер А. М. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 302 с.



13. Дуков Е.В. Роль виолончели в рок-музыке XX века // Художественная культура. 2024. № 3. С. 506–533. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-506-533>.
14. Слободчикова А. Ю. Современная рок-музыка и музыкальный авангард XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 44–49. DOI: 10.52469/20764766-2022-02-44.
15. Терентьев С.С. Жанрово-стилевые особенности нидерландского симфоник-метала (на примере группы Epica) // Художественная культура. 2021. № 3. С. 380–405. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-380-405.
16. Сыров В. Н. Британский рок как национальный феномен // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14) / Изд-во РАМ им. Гнесиных. С. 62–71.
17. Straw W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities And Scenes In Popular Music // Cultural Studies, 1991, № 5(3). Pp. 368–388.
18. Johansson O. Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music // Focus on Geography, 2009, Vol. 53, № 4, 2009. Pp. 134–141.
19. Made In Sweden. Studies in Popular Music. Edited by Alf Björnberg and Thomas Bossius. New York, London: Routledge, 2017. 256 p.
20. Burnett R. The Global Jukebox: The International Music Industry (first published 1996). Routledge, 2002. 192 p.
21. Bennett A. Cultures of Popular Music. New York: Open University Press, 2001. 194 p.
22. Connell J., Gibson C. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London, New York: Routledge, 2003. 336 p.
23. Johansson O., Bell T.L. Sound, Society and the Geography of Popular Music. Farnham: Ashgate, 2009. 305 p.
24. Рейнолдс С. Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого / пер. с англ. В. Усенко. М.: Белое Яблоко, 2015. 528 с.
25. Чеснокова Т. А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета. М.: Изд-во РГГУ, 2008. 185 с.
26. Линг Я. Шведская народная музыка. М.: Музыка, 1981. 127 с.
27. Конен В. Д. Музыкально-творческие виды XX века // Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. С. 427–468.
28. Савенко С. И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. Вып. 5.
29. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как следует из заголовка («Ретро-тенденции в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х годов»), является совокупность «ретро-тенденций» (в объекте) в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х гг. (в авторской уточненной интерпретации — «шведская рок-сцена как объект исследования»).

Кратко охарактеризовав объект и предмет исследования как актуальную междисциплинарную область изучения современного музыкального искусства в контексте отдельных тенденций в западной музыкальной культуре, автор обращает внимание на эвристический потенциал методики анализа в прогрессив-роке двух важнейших формы стилового мышления — ассимиляция и воссоздание (В. Н. Сыров),

которые интерпретируют как два различных художественных метода: первый «подразумевает переплавление уже существующих разнородных стилистических элементов в авторские, оригинальные, тогда как второй — регенерацию, воссоздание “старого” объекта в новых условиях, при которой авторское начало отступает на второй план». Автор обращается также к существующим трудам по музыкальным сценам (в том числе шведской), национальной идентичности, культурной географии, менталитету, явлениям ретромании и ностальгии в популярной музыке.

Предпринятый автором обзор литературы демонстрирует высокий уровень ориентации в предметной области. Уточнение формулировки объекта исследования определяет границы междисциплинарного исследовательского интереса.

Автор подробно рассмотрел факторы своеобразия и основные этапы развития шведского прогрессив-рока (Made in Sweden, Kaipa, Бу Ханссон, Samla Mammas Manna, Kebnekajse, Trettioåriga Kriget и др.), обозначив логику эволюции общего стиля направления, причины упадка и «векторы возрождения». Отдельно автор остановился на тенденции переосмысления художественного метода (мышления) «от нео к ретро» в творчестве групп Änglagård и Anekdoten под влиянием King Crimson, Genesis, Trettioåriga Kriget, Schicke Führs Fröhling и др. вывод автора о том, что в шведском прогрессив-роке 1990–2000-х гг. сформировались две взаимосвязанные ветви (центростремительная и центробежная): «первая тяготеет к глубокой ассимиляции элементов “классического наследия” прогрессив-рока (в первую очередь King Crimson) и переработке их в авторский стиль (Änglagård, Sinkadus, Anekdoten, Landberk)», а вторая — «ориентируется на воссоздание элементов и широкой спектр источников, полистилистику (различные стилевые модели, идущие от прогрессив-групп 1970-х, фольклор, современность), большой диапазон психологических красок и настроений, в основном “светлых”, тяготеет к универсальности, интернациональности (The Flower Kings)» — хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Таким образом, предмет исследования автором рассмотрен на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принцип комплексности междисциплинарного исследования. Авторский методический комплекс включает в себя как общетеоретические методы (сравнение, обобщение, типологизация, описание), так и искусствоведческие приемы музыкально-стилевого анализа. В целом методика автора релевантна решаемым научно-познавательным задачам, что подтверждается обоснованностью и научной ценностью полученных результатов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет необходимостью расширения научных представлений о тенденциях развития прогрессив-рока на примере шведского прогрессив-рока 1990–2000-х гг.

Научная новизна исследования, заключающаяся во введении в теоретический оборот и авторском анализе нового эмпирического материала, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан научный.

Структура статьи в полной мере раскрывает логику научного исследования.

Библиография хорошо репрезентант проблемную область исследования, оформлена без грубых нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, вполне достаточна и корректна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.