

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Ф. М. ШАК

Краснодарский государственный институт культуры

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АУДИТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РОКА

Во второй половине XX века западная популярная музыка, будучи явлением, обусловливаемым процессами капиталистического рынка, развивалась по принципу редукции. В 1960–1970-х годах на первый план в ней вышли имиджевые паттерны, репрезентация откровенной телесности и сексуальные импульсы.

Как отмечает Г. Дерлутьян, «в конце 1973 года ОПЕК впятеро взвинтил цены на свою продукцию, с 3 до 15 долларов за баррель, что спровоцировало на Западе экономический кризис» [1, с. 13]. Нефтяной кризис вывел на первый план такие нежелательные для социума явления, как задержка заработной платы и инфляция, поставив точку в экономическом буме послевоенного времени. Именно на этом историческом фоне нонконформистское содержание рок-музыки стремительно нивелируется, на авансцену выходят коллективы, чьё творчество, тексты и имидж несут принципиально иные, далёкие от протеста, смыслы. Весьма продуктивно данные тенденции рассматриваются в междисциплинарной работе К. Макдональда, сфокусированной на анализе творческого наследия группы «Rush» и социокультурных градаций рок-сцены США 1970-х годов [6]. Макдональд убеждён, что, несмотря на определённую редуцированность музыкальной составляющей исполняемого «Rush» материала, группа несомненно стала выразителем новых социальных смыслов. По его мнению, популярная культура 1970-х годов знаменовала поворот к индивидуализму, в результате чего произошла утрата смыслов контркультуры и активистского духа, отразившая «всплеск в политике и популярной культуре более традиционных приоритетов среднего класса» [6, р. 64]. Макдональд обращает

внимание на тенденцию, приобретающую актуальность десятилетием позже. Согласно ей, рок-музыка, чьи устремления изначально были антагонистичны потребителю и приспособленческим установкам среднего класса, с течением времени стала едва ли не одним из главных выразителей чаяний данной классовой ячейки. Вследствие этого, песни «Rush», переполненные «энтузиазмом в отношении глубоко внедрённых в историю среднего класса идей индивидуализма, личной автономии, рационализма, технологического прогресса и капиталистического свободного предпринимательства <...> следует воспринимать в качестве провозвестников новой социокультурной реальности западного рока» [6, р. 6].

Многие из смысловых градаций, характерных для западной музыкальной культуры, присутствовали и в советском роке. Его слушателям было присуще императивное внедрение смыслов, перестраивающих и часто гипертрофирующих ценностные характеристики потребляемого ими музыкального продукта. Убедительность дальнейших выводов зависит от того, насколько точно будет рассмотрена сумма рядовых антагонизмов, определяющих сознание потребителей рока и популярной музыки.

Во второй половине XX века массовая музыка западных стран приобрела ряд новых особенностей. Произошло это в период великого исторического разлома 1960-х годов, актуализировавшего доминирование производственных анклавов Америки (в первую очередь транснациональных корпораций) в сфере массовой культуры. Именно в те годы популярная песня была подвергнута трансформациям, диктуемым потребителю тенденциями рынка. Продюсерам стало очевидно, что кон-

курентные условия шоу-бизнеса диктуют необходимость создания музыки, свободной как от этических, нравственных и моральных дилемм, так и от сильного эстетического начала, столь характерного для массовой песни эпохи Фрэнка Синатры, Нэта Кинга Коула и Бинга Кросби. У нас аналогичные тенденции проявились много позднее, в период распада Советского Союза, – времени, когда популярная музыка стала предопределяться хаотичными запросами рынка.

Следует обратить внимание на важный содержательный атрибут, согласно которому устройство поп-музыки, со всеми её механизмами и архитектурой, открыто взору любого желающего. Данное положение требует более подробного объяснения. Развлекательные телешоу, в том числе такой популярный в постсоветской России формат, как «Фабрика звёзд», даже на уровне прагматической семантики, обуславливающей их названия, «срывают покровы» с процесса технологии создания поп-исполнителя. Авторы «Фабрики звёзд» целенаправленно посвящают зрителя в многообразие подробностей и деталей. Они дают аудитории понять, что формирование артиста на основе личностного целеполагания и волюнтаризма труднодостижимо, вследствие чего для успешной карьеры индивид должен демонстрировать высокую степень приспособленчества и согласованности с корпоративными правилами. Исполнители и публика воспринимают подобные «откровения» как некую норму. Среднестатистический слушатель популярной музыки осознаёт, что потребляемый им музыкальный продукт фундирован многочисленными маркетинговыми критериями, как следствие – искусственностью и зависимостью от интересов рынка. Однако, и это наиболее важно для дальнейших выводов, наличие подобного знания никоим образом не влечёт за собой критического отношения к миру популярной песни. Напротив, индивид в меру своих интеллектуальных возможностей и аналитического опыта вливается в общественное обсуждение имиджевых аспектов, свойственных той или иной «звезде», воспринимая весь этот нарочито деланный и суррогатный мир как нечто, достойное вовлечённости и эмоционального сопереживания.

Описанная выше закономерность имеет множество скрытых смыслов, превращающих её в полноценный теоретический концепт, который функционирует на стыке культурологии, социологии и искусствоведения. В действительности здесь следует вести речь о возникновении своего рода точки бифуркации, позволяющей более точно локализовать социальные ожидания, мифологемы, страсти и социокультур-

ные суждения, сопровождающие процессы восприятия массовой музыки у современного слушателя.

Существующая в рамках рыночной среды поп-музыка демонстративно выставляет технологию и корысть, желание достичь максимальной экономической отдачи напоказ. В роке все вышеозначенные тенденции, разумеется, тоже существуют, но, что принципиально важно, подлежат тщательному сокрытию. Сложно представить рок-исполнителя, рассуждающего об особенностях позиционирования своей музыки, говорящего о том, что его творчество рассчитано на какие-то определённые сегменты аудитории. Корыстно рассуждающий «рокер», подвергающийся сомнению субкультурные установки и своеобразную «жизненную правду» своей музыки, рискует превратиться в маргинальную персону *non grata*. Как отмечает Д. Сибрук, «в роке существовала граница между музыкой, сделанной по каким-то идеалистическим причинам, и музыкой, сделанной ради денег. Рок-песня могла использоваться в рекламе, но перед этим должно было пройти какое-то время, и, став фоном для рекламы <...> она теряла часть своей ценности как произведение искусства» [4, с. 87].

Поклонники рока, таким образом, на уровне самоопределения тяготеют к созданию некоего «свода ценностей», который они ставят много выше обусловленной коммерческим целеполаганием массовой культуры. Причастность к рок-культуре, атрибутируемой ими как явление, существующее по иному принципу, чем коммерческая поп-песенность, оборачивается психологическим поощрением. Благодаря этому изворотливому ходу рок-фанат в некотором смысле тешит своё самолюбие. Преобладающее значение в его сознании приобретает дихотомия – «Я» (рок-фанат) и «ОНИ» (недифференцированный социум, общественные институты, социальные нормы). Далее этот рефлексивный монолог начинает структурироваться следующим образом: «Я» слушаю иную музыку (рок), которая устроена не так, как поп-музыка. Тем самым «Я» поднимаюсь над собой, своим окружением, выпадаю из системы общепринятых ценностей и приобщаюсь к особой экзистенциальной правде, транслируемой исполнителями рока, – именно в этом месте включается психологическое поощрение, которое, как правило, не подвергается рок-фанатом какой-либо рефлексии.

Возникает принципиально значимый вопрос: можно ли каким-то образом уточнить контурно намеченные выше принципы, работающие на подкрепление ценностей рок-фаната?

В современной музыкальной критике (в первую очередь, её популярных формах) и многочисленных дискуссиях с участием рок-фанатов немало копий было сломано в спорах о примате конформизма. Размышления о смерти рока первоначально возникли отнюдь не в СССР, а на Западе в 1970–1980-х годах. Десятилетием позже эти размышления с необходимостью «заглянули в гости» к новоиспечённой российской демократии.

Перед началом исследования намеченного выше смыслового ракурса ещё раз коснёмся базовой психологической черты, влияющей на приоритеты и ценности рок-фаната. В наших предыдущих публикациях рассматривалась специфика подпольной советской рок-прессы. В частности, цитировались некоторые статьи, авторы которых выражали базовые для субкультуры советского рока смыслы. В наиболее концентрированном виде они сформулированы публицистом Н. Лукасом, по мнению которого, советский рок – это «...ультрапрочтение всего и вся, возмещающее о переходе к “цивилизации прочтения”. <...> Сов-рок – совокупность культурных кодов, знаковая система, прочитать которую “до дна” невозможно» [2]. Это полное семиотического пафоса высказывание содержит важную деталь, опосредующую многие черты, латентно существовавшие в восприятии советского рока образованной городской аудиторией, – в первую очередь, гипертрофирование инаковости рок-музыки.

Слушающая рок советская молодёжь, чьё взросление пришлось на эпоху 1970–1980-х, находилась в достаточно смутном, лишённом острых проявлений политического активизма противостоянии режиму. Это было нечто сродни ленивому протесту, осуществляемому, выражаясь ницшевскими сентенциями, «печными лежебоками». СССР был для них чем-то зазорным и ущербным; вместе с тем, сформулировать даже на уровне кухонных разговоров, что именно не так в системе и стране, было сложно. Эти молодые люди не могли пойти на явное смысловое опрощение, каковым в данном случае выступала во многом сниженная по смыслу риторика о конъюмеристских различиях СССР, пребывающего в состоянии перманентного товарного дефицита, в его сравнении с возведённым в миф западным профицитом. Проявлять инициативу в русле явного политического активизма с противодействием системе было крайне рискованно. Уступая соблазну потешить самолюбие, следовало найти некую отдушину, нечто относительно безопасное, но маркирующее тебя как человека, противостоящего системе, пусть и на сутобо ин-

фантильном уровне. Этой отдушиной и стала рок-музыка.

Рок в сознании тысяч несогласных слушателей выступал онтологическим *другим* по отношению к легитимизованной режимом эстраде. Именно в силу этих причин в ситуации, когда на советской эстрадной сцене наметилась оттепель, породившая ВИА, последние тут же превратились в мишень для ожесточённой критики и вытеснения. Нападки рок-аудитории на эстрадные ансамбли легко понять, поскольку ВИА в той или иной степени коммуницировали с арсеналом выразительных средств рок-музыки, делали акцент на перегруженном гитарном звуке, близкой к року ритмике, более свободном и непосредственном, нежели у официальных эстрадных артистов, сценическом имидже. Терпеть всё это усреднённому рок-фанату было попросту невыносимо. В его восприятии ВИА оставались «волком в овечьей шкуре», они искажали выразительные принципы рока, притупляя протестные и инаковые смыслы, покушаясь тем самым на пресловутую «правду».

Весьма реалистично рассматриваемые проблемы описаны у обладающего впечатляющим «социальным слухом» отечественного публициста и критика Игоря Манцова. Социокультурная архитектура отношений городской молодёжи с рок-дискурсами формулируется им следующим образом: «В 82-м я победил на региональном конкурсе и на месяц уехал в пионерлагерь “Орлёнок”, где подобные мне пытливые юноши и девушки участвовали во Всероссийском литературном фестивале <...> Мне страшно нравились “Орлёнок” и новые друзья, но вот этот пафос вызывал самые недобрые социальные предчувствия. До сих пор помню, как, противопоставляя глубоко копаящим рокерам “продажные ВИА”, знавший наизусть всего Высоцкого и всего Макаревича Миша из Омска шипел мне в лицо: “Но самое отвратительное, самое гнусное – это ВИА “Весёлые ребята”. Не-на-ви-жу!». Защищая по-настоящему талантливый советский ВИА, Манцов парировал: «...эти-то чем провинились? Сплошная любовь-морковь, в авторах лучшие поэты и композиторы от Дербенёва до Тухманова, десяток гениальных вокалистов от Бергера и Лермана до Барыкина с Алёшиным. Я трепетно любил ВИА, эти внезапные ростки отечественной городской культуры, пробившиеся в конце 60-х сквозь идеологический железобетон ЦК КПСС, я не мог понять, почему мои не по годам развитые сверстники играют на понижение, отвергая голос и смысл – во имя торжества фальцета и спекулятивного куплета» [3].

Манцов, фиксирующий внимание на социальной оппозиции «рок-фанаты vs ВИА», изрекает дельные вещи, поскольку эмоциональ-

ность претензий рокеров к официальным советским ансамблям, степень прилагаемых усилий к задаче критически атаковать, выбить почву из-под ног официальной культуры, свидетельствуют о том, что ВИА одним своим появлением затронули нечто болезненно-важное, нечто, имеющее отношение к ценностным критериям миропонимания рок-фаната.

Психологическое поощрение, достигаемое аудиторией советского рока за счёт самоотожествления установок социокультурного потребления с неформальной протестной сценой, должны объясняться с позиции компенсаторики, приведшей к появлению в 1970–1980-х годах нового типа слушателя. Его слуховая надстройка и психологический базис включали в себя как упомянутые выше тенденции к самоутверждению посредством самоидентификации с инаковыми принципами рока, так и претензии на духовную и экзистенциальную значимость, с обязательным тяготением к поиску жизненных истин, – тяготением, как правило, оборачивающимся перепрофицитом квазифилософской нелепицы.

В постсоветском околomuзыкальном сленге людей подобного рода стали называть не слишком академичным выражением – «говнари» (увы, в отечественной музыкальной культуре закрепились именно это своеобразное обозначение, посему, несмотря на явную скабрёзность, в дальнейшем мы не будем отказываться от его применения). Оставляя за скобками лексическую уместность, сосредоточимся на свойственных рассматриваемому явлению семантических свойствах. Одна из путеводных нитей, повлиявших на процесс зарождения этого своеобразного феномена, безусловно, ведёт к культовой группе «Гражданская оборона» и её лидеру Егору Летову.

Высокая степень погружённости в мир интеллектуальных идей, почерпнутых из литературы по философии и обществоведению, толкала Летова на вербализацию принципов, концепций, источников и терминов, постигнутых в процессе саморазвития. Его высказывания, пусть и в обрывочном виде, посредством интервью, данных журналистам подпольной рок-литературы, доходили до многотысячной аудитории, внимавшей каждому жесту своего ментора. Подавляющему большинству фанатов упоминаемые Летовым источники не были известны в принципе. Всё это провоцировало потребность, во что бы то ни стало, ознакомиться с ними. Здесь, однако, следуя крылатому иносказательному выражению из дореволюционного словаря Михельсона, надо было бы парировать: «Не в коня корм». Показной интеллектуализм Летова привёл к достаточно парадоксальному отклонению,

усугубляющемуся социальными характеристиками СССР, который, как все мы прекрасно помним, небеспочвенно считался самой читающей страной в мире. Следуя за кумиром, фанаты «Гражданской обороны» попадали в круговорот бессистемного познания, которое в дальнейшем только и позволяло, что блеснуть осведомлённостью отдельными именами и терминами. Преломление самореализации в подобном ракурсе породило сотни отличающихся выдающимся гуманитарным дилетантизмом высказываний. Вместе с этим, сама сфера интеллектуальных интересов фанатов, как правило, не отличалась постоянством. Сознание «говнаря» спорадически выхватывало то симфонии Брукнера, то работы Ги Эрнста Дебора, ницшеанство, а после – и гегельянство. Разницы, впрочем, никакой и не было, ведь самое главное – демонстрация обретенных познаний.

Однако порождённый личностным влиянием Летова вид редуцированного любознательности был далеко не единственным проявлением сути обсуждаемого здесь слушательского типажа. Более того, заданный «Гражданской обороной» ракурс, пожалуй, следовало бы называть одним из наиболее рафинированных его проявлений. В наименее явственной форме «говнари» обнаруживали себя в сопереживании судьбе отечественного рока. Слово мухи, ставшие с жизнью на просахаренно-липучей бумажной приманке, этой спутнице советских торговых учреждений, они прилепились к телу советского рока, повсеместно предъявляя к нему ряд невыполнимых требований.

Пожалуй, самое тяжёлое испытание для апологетов экзистенциальной правды, нонконформизма и инаковости рока последовало далее, после столь ожидаемого городской интеллигенцией распада СССР. Молодая система рыночных отношений стала вмешиваться и по своему усмотрению трансформировать массовую музыку. Среди апологетов рока были те, кто наивно ожидал, что экономические преобразования затронут только эстрадную песню, в то время как рок получит возможности для ещё более впечатляющего творческого расцвета. В действительности, выражаясь словами Чехова, этого не могло быть, потому что этого не могло быть никогда. Сразу после распада СССР массовая культура РФ стала развиваться по принципу описанной Т. В. Адорно и М. Хоркхаймером ещё в 1940-е годы культурной индустрии с сопутствующей ей коммерциализацией, влиянием на бессознательные процессы социума, маркетингом и пиаром.

В понимании «говнаря», истинный рок не должен зависеть от коммерческих стиму-

лов, а общая смысловая функция музыки в целом обязана подчиняться возвышенным целям и задачам. В глубине этого проявляемого рок-фанатами стремления лежал поистине идеалистический, выпренно-романтический конструкт: творчество ради творчества, не предопределённое коммерческим целеполаганием музицирование. На волне исхода постперестроечного времени наиболее последовательным фанатам, неукоснительно идеализировавшим субкультурные качества советского рока, суждено было испытать чувства фрустрированности, потери и горечи, поскольку переход рока из социалистической фазы (в полной мере позволявшей ему существовать в формате относительно безопасного некоммерческого явления) к рынку 1990-х годов поставил перед исполнителями новые требования. Как справедливо отметил А. Цукер, существование рок-музыкантов при социализме было «...своего рода жизнотворчеством, театрализованно-карнавальной формой бытия, нёсшей в себе игровое начало, абсурдистски-гротесковую концепцию жизни» [5, с. 9]. Специально отметим, что применение к фактуре рок-музыки концепции карнавального бытия философа М. Бахтина крайне продуктивно, свидетельством чему являются работы американского культуролога Р. Уолсера, с лёгкой руки которого теоретические конструкты Бахтина получили вторую жизнь в гуманитарном пространстве этномузыковедческих исследований Нового Света [7].

Несмотря на явный социальный и политический шторм, разыгравшийся в истории ельцинской России, именно в то время актуализировались процессы первичного накопления. Для известных рок-коллективов и их солистов период «театрализованно-карнавального» бытия закончился вместе со смертью социализма. Латентно присущая ценностям рок-фаната позиция, согласно которой рок-музыкант должен, упорно придерживаясь нонконформизма, сопротивляться монотонности уравнилельных норм, в новое время быстро девальвировала себя. КПСС в прежнем виде перестала функционировать, превратившись из политического монополиста в партию, конкурирующую с другими политическими образованиями. Многие требующие протестного подкрепления социалистические форматы ушли в небытие. В таких условиях при желании можно было и далее продолжать безопасный рок-н-ролльный образ жизни, но один лишь взгляд в сторону ставил всё на свои места, давая понять, что коллеги, друзья, да и те же бывшие фанаты обзавелись бизнесом, недвижимостью, транспортными средствами, начали ездить за границу и всесторонне потреблять.

В этой ситуации позиция ретивого скоморошества, беспечности и всё того же, идущего от М. Бахтина, карнавального бытия, столь отчётливо просматривающаяся в бытовании советского рока, быстро покрывалась трещинами.

Пресловутому «говнарю» такой исход ситуации казался немыслимым. Разделяемые его кумирами идеалы внезапно были обменены на социальные удобства и другие звонкие бенефиции. Вследствие этого, даже факт большей профессионализации рока 1990-х годов, достигнутый за счёт привлечения отечественных студийных площадок нового уровня, а также возможности пользоваться услугами западных студий, не смог остановить инфляцию отечественной рок-музыки. Именно в это время эмоциональные дискуссии на тему «смерти» рока, в содержательную часть которых их участники вкладывали немалый пассионарный заряд, достигли апогея.

Социализм и сопутствующие ему гонения на рок-сцену наделяли бытование рока неисчерпаемым смыслом, в то время как капитализм нового времени, вкупе с рынком, устроили доселе девственному року спешную, лишённую романтического адажио «дефлорацию», лишив его столь ценимых отдельными аудиторными группами «тканей», какими он полнился в СССР.

Изменение социально-политической картины в 2000-е годы, форсирование приоритетов экономического потребления, мотивированное повышением цен на энергоресурсы и завышенным курсом рубля, трансформировали ценностные приоритеты рок-общественности. В прошлом зелёного юнца, когда-то разглагольствовавшего о предательской коммерциализации рок-музыки, нынешнее время приучило мыслить в ином ракурсе. Бороздя просторы города-«миллионника» на купленной в кредит корейской машине, из магнитолы которой слышны звуки «Нашего радио», он сам, уподобившись своим кумирам, стал более приспособляемым. Как когда-то его старшие коллеги, кривившиеся при звуках ВИА и песен отдельных бардов, ныне он всякий раз морщится, заслышав бич новой России – русский шансон.

Выспреннее, инфантильно-идеалистическое отношение, свойственное центральному субъекту советского рока – пресловутому «говнарю», в 1990-е годы оказалось редуцированным. Слушатель «нулевых» годов уже не воспринимал рок-музыку в качестве оппозиционного механизма. Протестное и социокультурное содержание перестало быть прерогативой рок-сцены, проявившись в некоторых видах городского хип-хопа и других форматах молодёжной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дерлугьян Г.* Как устроен этот мир: наброски на макроэкономические темы. М.: Изд-во Института Гайдара, 2013. 382 с.
2. *Лукас Н.* Опавший трактат, или Логико-философские листья. URL: <http://golden-under.narod.ru/333/lukas.htm>.
3. *Манцов И.* В песочнице. URL: <http://old.russ.ru/columns/street/20041228.html>.
4. *Сибрук Дж.* Nobrow: Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Ad Marginem, 2013. 240 с.
5. *Цукер А.* Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 2. С. 8–16.
6. *McDonald C.* «Rush», Rock Music, and the Middle Class: Dreaming in Middletown. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 272 p.
7. *Walser R.* Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. London: Wesleyan University Press, 1993. 222+12 p.

REFERENCES

1. *Derlugyan G.* Kak ustroyen etot mir: Nabroski na makrosotsiologicheskiye temy [How This World Is Established: Outlines on the Macro-Economic Subjects]. Moscow: E. Gaydar Institute Press, 2013. 382 p.
2. *Lukas N.* Opavshiy traktat, ili Logiko-filosofskie listya [The Treatise Litter, or Logic-Philosophical Leaves]. URL: <http://golden-under.narod.ru/333/lukas.htm>.
3. *Mantsov I.* V pesochnitse [In the Sand-Box]. URL: <http://old.russ.ru/columns/street/20041228.html>.
4. *Sibruk D.* Nobrow: Kul'tura marketinga. Marketing kul'tury [Nobrow: Culture of Marketing. Marketing of Culture]. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 240 p.
5. *Tsuker A.* Daniil Kharms i sovetskiy rok-absurdizm [Daniel Harms and the Soviet Rock-Absurdizm]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2011. No. 2. P. 8–16.
6. *McDonald C.* «Rush», Rock Music, and the Middle Class: Dreaming in Middletown. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 272 p.
7. *Walser R.* Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. London: Wesleyan University Press, 1993. 222+12 p.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АУДИТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РОКА

В статье освещаются социокультурные градации применительно к историческому развитию отечественной и западной рок-музыки, характеризуются специфические слои рок-аудитории, наделённые маргинальными качествами. Автор выделяет особую категорию слушателей, чьё восприятие разнообразных стилевых ответвлений рок-музыки предопределялось априорно формируемым набором идеалистических представлений, зачастую основанных на примате нонконформизма. Одной из примечательных особенностей указанной аудитории являлось категорическое неприятие легитимированных официальной советской культурой вокально-инструментальных ансамблей. В статье показана общность самоидентификации, свойственная

упомянутой категории слушателей на Западе и в СССР, с определённым набором взглядов на искусство. Автором сделан акцент на особой литературоцентричности, существовавшей в советской рок-музыке и обусловившей как ценностную ориентацию отечественной аудитории, так и направления деятельности советского музыкального «самиздата». Помимо этого, исследователем обозначаются некоторые тенденции, присущие постсоветскому периоду развития рок-музыки, и констатируется «смена веж» в умонастроениях российских приверженцев этой сферы массовой культуры.

Ключевые слова: рок-музыка, популярная музыка, субкультура, массовая культура, андеграунд, «русский рок», нонконформизм.

•—————• **SOCIAL-CULTURAL CHARACTERISTICS** —————•
OF THE AUDIENCE OF RUSSIAN ROCK

The social-cultural gradations in conformity with historical development of the Soviet and Western rock music are dealt in the article. Some specific levels of the rock audience endowed with the marginal qualities are characterized. The author identifies a particular category of listeners whose perceptions of various rock-music style offshoots was predetermined by the set of idealistic notions, a priori formed and frequently based on the primacy of non-conformism. One of the remarkable features of the named audience was a categorical enmity of the vocal-instrumental ensembles that were legitimated by the official Soviet culture. The article displays the common character of self-identification peculiar to the

named category of listeners in the West and in the USSR with the certain collection of views conformably to art. The author accentuates a special literature-centrism existed in the Russian music and caused the spirit value orientation of the own country audience and the directions of the Soviet music «self-publishing» activities. Besides that some tendencies inherent in the post-Soviet period of the rock music development are marked by the researcher. The «changing of landmarks» in the frames of mind with respect to Russian adherents of this popular-cultural sphere is established.

Key words: rock music, popular music, sub-culture, popular culture, underground, «Russian rock», non-conformism.

Nota bene: данная статья публикуется в редакции А. В. Крыловой

Шак Фёдор Михайлович

кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой звукорежиссуры
Краснодарский государственный институт искусств

Россия, 350072, Краснодар

e-mail: fedorshak@gmail.com

Shak Fyodor M.

PhD in Art Studies, Associate Professor, the Head of the Department of Sound Producing
Krasnodar State Institute of Arts

Russia, 350072, Krasnodar

e-mail: fedorshak@gmail.com

