

ОФИЦИАЛЬНЫЙ СОВЕТСКИЙ РОК-ДИСКУРС: ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ И СМЫСЛОВОЕ НАПОЛНЕНИЕ

Описание, анализ и оценка рок-музыки занимают важное место в позднем советском публицистическом, а отчасти и научном, дискурсе. В связи с этим выдвигается гипотеза, что отношение к рок-музыке в советском социуме, выраженное в масс-медиа и в научной рефлексии находилось в соответствии с концептами официальной культуры и с основными идеями пропагандистского дискурса. Рассмотренные с позиций структурно-функционального и историографического метода медийные и научные тексты позволяют сделать определенные выводы. Подавляющая часть рассмотренных материалов находится в отношении друг друга в состоянии смыслового единства на каждой стадии развития дискурса. С середины 60-х гг. до конца следующего десятилетия рок-музыка, будучи объектом снисходительной критики, в целом, не выделяется из общей массы развлекательной музыки, не обладает особыми качествами. На рубеже 70–80-х гг. жанр становится объектом апологии. Рок-музыке приписываются черты, востребованные советской аксиологией времен позднего застоя, а именно инновационность, зрелость, антибуржуазность и антифашизм. Рок рассматривается как часть общемировой культуры, в то же время связанный с ее национальными корнями. В период кризиса советской системы (1983–1985 гг.) рок-дискурс обретает противоречивые характеристики. Абсолютная апология рок-музыки сочетается с ее идеологизированной критикой, кампанией против самодельных групп, разоблачениями западной пропаганды на основе рока. В период ранней перестройки авторы текстов устанавливают корреляцию между рок-музыкой и дискурсом обновления, реформ, пересмотра идеологических позиций. Рок помещается в контекст апологии ценностей субъективизма и творчества. С переходом к этапу зрелой перестройки традиционный советский рок-дискурс теряет свои функции, на его месте возникает новый рок-дискурс, в рамках которого описываемый жанр превращается из объекта осмысления и оценки в самостоятельный субъект.

Ключевые слова:

рок-музыка, рок-дискурс, субкультура, советская официальная культура, ценность

Дюкин С.Г. Официальный советский рок-дискурс: исторические этапы и смысловое наполнение // Общество. Среда. Развитие. – 2019, № 1. – С. 57–65.

© Дюкин Сергей Габдульсаматович – кандидат философских наук, доцент, Пермский государственный институт культуры; e-mail: dudas75@mail.ru

Исследовательская проблема, положенная в основу данной статьи, заключается в конгруэнтности рефлексии, вызванной существованием и популяризацией рок-музыки и рок-культуры в позднесоветский период, и советского, а также раннего постсоветского официального дискурса. Таким образом, в статье ставится цель обозначить тенденции и внутреннюю согласованность в отечественной научной и публицистической мысли, связанной с осмыслением места и функциональной роли рок-музыки и рок-культуры в социуме. В соответствии с гипотезой, эволюция в отношении к рок-музыке со стороны советских ученых-гуманитариев и публицистов находилась в состоянии корреляции с определяющими концептами официальной советской культуры, отражающимися в пропагандистском дискурсе рассматриваемых периодов. В основу статьи положен историографический подход, объединенный с методом структурно-функциональ-

ного анализа научных, научно-популярных и публицистических текстов.

В данном случае речь идет об осмыслении большей части материалов о рок-музыке, опубликованных в советских научных, научно-популярных изданиях, в журналах и газетах с конца 60-х до 1986–1987 гг., то есть до начала очевидной деформации советского социума, сопровождаемой появлением обновленного дискурса, связанного с рок-музыкой. В ряде случаев рок-музыка является одним из предметов осмысления в работах, посвященных проблемам массовой культуры в целом. Это монографии А. Кукаркина, Г. Шнеерсона, Т. Чередниченко, А. Мельвиля и К. Разлогова. Также проблемам рока уделено внимание советскими культурологами и музыковедами Э. Алексеевым, Д. Житомирским, Р. Костелянцем, И. Набоком, Л. Переверзевым, А. Троицким. Концептуальное осмысление сущности рок-музыки и рок-культуры характерно для многих материалов, опубли-

ликованных в журналах «Аврора», «Америка», «Мелодия», «Музыкальная жизнь», «Ровесник», «Смена», «Советская музыка», «Студенческий меридиан», газете «Комсомольская правда», а также в различных молодежных региональных газетах, одна из которых, «Молодая гвардия» (печатный орган пермского обкома ВЛКСМ), представлена источником в данной статье. Среди наиболее заметных журналистов, разрабатывавших в позднесоветской публицистике рок-н-роллную тематику, можно назвать А. Житинского, А. Ивановича, А. Садчикова, Ю. Филинова. В статье не рассматриваются многочисленные материалы, публиковавшиеся в 70–80-е гг. в рок-самиздате (журналы «Рокси», «РЮ», «Зеркало», и др.), так как данные издания существовали за пределами официального дискурса, во многом противостояли ему.

Ранний период исследуемого дискурса характеризуется, главным образом, низкой степенью интенсивности фактов обращения различных изданий к теме актуальной молодежной музыки. До конца 70-х гг. общее число материалов о рок-музыке в советских изданиях составило менее полусотни. Данный факт во многом объясняется малой значимостью самого феномена рок-н-ролла для официального дискурса: новая молодежная музыка воспринималась как сугубо маргинальное временное явление западной культуры, находящееся на периферии магистральных социокультурных процессов, в том числе тех, которые оценивались как идеологически чуждые. Именно подобная позиция была продекларирована в одном из первых материалов на данную тему, – в заметке, опубликованной в рубрике «Отвечаем на все вопросы» журнала «Ровесник». Зарождающаяся рок-музыка обозначается здесь как направление, представляемое поп-группами во главе с «Beatles». Именно под таким термином изучаемое нами направление вошло в советскую прессу и музыковедческий дискурс на долгие годы. Термин *рок* до начала 80-х использовался крайне редко. Это направление представлено как явление случайное и недолговечное. Ему дается всецело негативная оценка. В качестве направлений критики заявляются, во-первых, сугубо коммерческий характер этой музыки, а, во-вторых, ее нацеленность на «слепое поклонение со стороны девчонок», то есть исключительно чувственно-эмоциональное воздействие с эротическим подтекстом. Фоном для ниспровержения поп-музыки предстают уже ассимилированные официальной советской культурной тради-

цией джаз и американский фолк, которым дается положительная оценка [31].

В дальнейших материалах авторы в целом следуют заложенной традиции отношения к рок-музыке, однако при этом вносят в рефлексию существенный элемент объективности. Так, в развернутой статье о «Beatles» в журнале «Музыкальная жизнь», с одной стороны, воспроизводятся аналогичные критические пассажи. Автор говорит о высоких доходах, приносимых музыкантами своим «хозяевам» и о лапидарной эстетике бит-музыки («гудящие гитары» и «истошно оружие в микрофон фальцетные голоса»). С другой стороны, в этой же статье говорится об антибуржуазной направленности творчества английской группы, сама же музыка «Beatles» анализируется и дифференцируется, встраиваясь автором в определенную культурную традицию. Плюсом квартета, по Л. Переверзеву, является встроенность его музыки в линию развития «черной» американской музыки, в отличие от «белого» рок-н-ролла с его «идиотским грохотом и кошачьими выкриками». В некотором роде, подобные художественные выпады автора выполняют роль отвлекающих факторов, идеологической дани, которую он платит за возможность дать высокую оценку творчеству группы. В конечном счете, Л. Переверзев заключает: «Не приходится сомневаться, что история «Битлз» относится к числу интереснейших социально-психологических и художественных феноменов второй половины XX века» [34, с. 23].

Одновременно в публицистике возникает еще один мотив, на основе которого характеризуется рок-музыка. Это ее тесная связь с социальными процессами западного мира, которые она призвана отражать. Данная идея реализуется как в упомянутой выше статье, так и в материале Р. Костелянца, разворачивающего тезис о том, что в роке, являющимся рупором молодежи, отражаются социальные процессы [20]. В данном обзоре, опубликованном в журнале «Америка» появляется термин *рок*, и предпринимается попытка дифференцировать этот феномен на основе музыковедческого анализа. В основе апологии рок-музыки в данном случае лежит идея противопоставления направления раннему рок-н-роллу 50-х гг.

В 70-е гг. тренд в отображении рок-музыки остается тем же самым. Определяющими критическими мотивами остаются коммерческая направленность и примитивный характер музыки. Так, Г. Шнеерсон признается в необъяснимо-

сти феномена «Beatles», поскольку «никто из них не имеет музыкального образования» [54, с. 91]. Также в вину рок-музыкантам вменяется связь их творчества с субкультурами, важным элементом которых являются наркотики. С другой стороны, рок-музыка (поп-музыка в терминологии авторов того периода) представляется как антибуржуазное течение, несущее в себе антиэлитарную эстетику. Мало того, за рок-исполнителями в отдельных случаях признается право на талант и художественность. В конечном счете, эта двойственность выражается в объективистской позиции, выраженной в сочетании «стремления к коммерческому преуспеванию, сознательного потакания вульгарным вкусам» и «талантливых порывах в подлинную лирику, в мир социальной тематики» [54, с. 95].

Обрисованная выше ситуация начинает видоизменяться в середине десятилетия. В ряде изданий («Ровесник», «Музыкальная жизнь», «Студенческий меридиан») эпизодически размещаются материалы справочного характера, содержащие факты без критических замечаний, необходимых в таких случаях в предшествующий период. В 1977 г. в книге об истории американской музыки [35] публикуется глава о роке, где впервые в отечественном дискурсе, посвященном западной молодежной музыке, содержится прямая апология явления. Рок-музыка рассматривается как часть мировой музыкальной традиции, а лучшие ее представители заслуживают скрупулезного музыковедческого анализа своего творчества с последующими лестными выводами.

Если определяющей задачей рок-рефлексии 70-х была выработка оценки, в которой бы гармонировали идеологизированное восприятие культуры, и объективное видение культурных процессов, то в рок-н-рольном советском дискурсе рубежа 70–80-х доминирующей становится проблема поиска смысловых основ рок-музыки, насыщение ее осмысления эстетическим тезаурусом, общая апология явления. Именно в этот период рок впервые становится тем универсальным концептом, на основе которого отрабатываются самые различные идеи, связанные с социально-политической, а в ряде случаев и с экономической сферами. Вокруг исследуемого понятия возникают серьезные дискуссии. В последующем аналогичная роль рок-музыки, но в гипертрофированном виде, будет актуализирована в период перестройки.

Характерной в данном аспекте является статья эстетика Д. Житомирского «Бунт и слепая стихия», в которой соединились многие из перечисленных тенденций. Наряду с реминисценциями об антибуржуазной сущности поп-музыки (автор остается в рамках сложившейся терминологии), Д. Житомирский, по сути, первым из отечественных авторов, формулирует эстетические принципы рока, к каковым относятся новая контактность, новая простота, новая демократичность, новая спонтанность, а также экзотика простоты и эклектическая всеядность [8, с. 99–116]. Следствием данных характеристик становится первая в советском дискурсе дефиниция рока, являющимся следствием того, что «спутанная разнокачественная реальность вторгается в творчество как господствующая сила» [8, с. 115].

Данная линия продолжается А. Троицким в начале 80-х гг. в ряде публикаций, в которых автор дополняет список характерных признаков рока, названном у него уже своим именем. К чертам этой музыки А. Троицкий относит приоритет авторского начала, тягу к поиску новых музыкальных и сценических форм, содержательность, поэтическую и интеллектуальную насыщенность песен. Также этот автор первым в 1981 г. декларирует сформированность советского рока [43]. В данном случае важно заметить, что отечественная рок-музыка на этом этапе осмысливается неотделимо от мирового рока. Отсутствует как смысловая, так и оценочная дифференциация двух явлений.

Помимо обозначенных тенденций, характерных для рубежа 70–80-х гг., для этого же периода характерно периодичное появление материалов о рок-музыке, носящих справочно-энциклопедический характер. Как правило, подобные тексты стремятся к отсутствию в них оценочных коннотаций. Лишь в ряде случаев такие материалы могут включать в себя элементы ритуальной риторики, что подразумевает актуализацию идей об антибуржуазной направленности рок-музыки, об ее тесной связи с социальной проблематикой, актуальной для капиталистической системы.

В этом аспекте важное место занимает книга А. Мельвиля и К. Разлогова о контркультуре. Данное понятие вводится авторами в положительный контекст, а поверхностный взгляд на контркультуру, характерный для советского гуманитарного и публицистического дискурсов 60–70-х гг. подвергается критике. Рок-н-ролл наряду с поэзией битников, поп-артом и кино

новой волны заявляется в качестве источника контркультуры. Само же центральное понятие книги реабилитируется через его связь с установкой на обновление и инновационность. Авторы пишут: «Принятие принципа контркультуры определенными слоями западной молодежи и интеллигенции в качестве личного идеала было связано с их растущей неудовлетворенностью социальным функционированием не только науки, но и культуры и искусства в условиях враждебного им капитализма» [23, с. 14].

В ряде случаев реабилитация рок-музыки носит характер апологии, не связанной с социальной функцией этого направления. Подчас защита рока носит характер эмоциональных деклараций, наполненных самодостаточным восторгом в связи, как с творчеством отдельных исполнителей, так и с сущностью всего направления [33; 53; 56]. Наиболее последовательный вариант апологии представляет собой введение в положительный контекст поведенческих практик и эстетических качеств, заведомо осуждаемых как социалистической, так и буржуазной моралью. Речь идет об оправдании хулиганства и избыточного эпатажа в творчестве «Rolling Stones» [55], которое становится в этот период возможным на страницах официальной советской прессы. В другом случае автор использует аналогичные качества рок-н-ролла для противопоставления его в качестве положительного примера музыке диско. Таким образом, Л. Переверзев в качестве положительных сторон рок-музыки отмечает то, что рок «угловат, часто неотесан, беспочвен, несдержан, задирист, иногда просто груб» [37].

Поскольку некогда служившие для жесткой критики рок-музыки ее характеристики оказались присвоены апологетикой данного направления, отрицание рока на рубеже 70–80-х лишается своего конструктивного языка и превращается в анахронизм. Так, в материалах О. Петриченко, опубликованных в «Комсомольской правде», для ниспровержения рок- и поп-музыки используются два приема, лишившихся к 80-м гг. всякой эффективности. Во-первых, актуальная молодежная музыка с ее «скудностью мысли» и низкой художественностью противопоставляются фольклору и классике. Во-вторых, «стиль ВИА» (именно в такой терминологической подаче предстает поп- и рок-музыка в данных текстах) вводится в контекст порицаемых экономических и потребительских практик, связанных с наживой и стремлением

к «красивой жизни» [32; 33]. Отрицательная коннотация остается за рок-н-роллом в книге А. Кукаркина «По ту сторону расцвета» [21]. Однако упоминания о музыке в этом тексте носят фрагментарный характер и подчинены анализу массовой культуры как целостного явления.

Своего «звездного» часа рок-музыка как положительный объект журналистских материалов в доперестроечной советской печати достигает в 81–82-м гг. Во-первых, в этот период возрастает число материалов, связанных с данной темой. При этом со страниц газет и журналов практически исчезают размышления о жанре в целом, равно как и попытки ставить оценки, выносить вердикты. Рок-музыка в это время уже не нуждается в апологетике. Она подается как жанр, доказавший свое право на существование, ставший важным феноменом культуры второй половины XX века. Подавляющее большинство публикуемых текстов имеют информационную функцию: в них рассказывается, порой подробно и скрупулезно, о тех или иных исполнителях, об узких жанрах и направлениях рок-н-ролла. Во-вторых, в тех случаях, когда авторы все же прибегают к оценкам и характеристикам, они демонстрируют преодоление отчуждения в отношении рока. Напротив, этот жанр присваивается советской культурой, ассимилируется и насыщается характеристиками, отражающими ценности социалистического общества той эпохи.

Первым качеством, которое в различной мере приписывается почти всем исполнителям, удастоившимся отдельных материалов, становится антибуржуазная и антирасистская направленность. В описании историй групп и биографии музыкантов определенное место занимает указание на их пролетарское происхождение, идентификацию с народными низами. Однако обозначенный мотив имеет и обратную сторону. В ряде случаев авторами публикаций отрицательно оценивается включенность музыкантов в леворадикальные движения конца 60-х гг. Так в обзоре творчества группы «Pink Floyd» выстраивается дихотомия между молодежной революционностью и «серьезным осмыслением действительности», разрешаемая в пользу последнего [28]. Аналогичным образом осуждается радикализм раннего творчества группы «Doors» в противовес внутреннему протесту и духовности, присущим зрелому периоду истории группы [44].

Другим мотивом, доминирующим в осмыслении рок-музыки в начале 80-х, ста-

новится инновационность, интеллектуализм, способность к конвергенции с другими жанрами и направлениями, главным образом, с академической музыкой. В ряде случаев данные характеристики присутствуют как факт: эти свойства приписываются музыкантам в качестве готовых качеств [2; 10; 27; 28; 36]. Идеалом рок-группы становится коллектив как творческая лаборатория, своеобразная мастерская по выработке новых художественных форм [27]. Иной вариант актуализации инновационности и интеллектуализма в роке – критика музыкантов за недостаток этих качеств [29; 49]. Так тяжелый рок в это время подвергается жесткой критике уже не за антиэстетизм, мракобесие или непривычную излишнюю динамику, а за однообразие, бессмысленность и отказ от развития [29]. А. Троицкий в своих материалах ставит в вину советским рок-музыкантам отсутствие глубины, инновационности, а также эпигонский характер их творчества [45]. Появление в подобном контексте в качестве объекта рефлексии советских исполнителей указывает на предъявление к ним тех же подходов и критериев, которые используются в отношении западных музыкантов. Советские группы помещаются в контекст всего явления. Даже жесткая беспощадная критика, выдержанная в стиле разгромных материалов о рок-музыке 60-х – начала 70-х гг., выстраивается вокруг категорий творческого кризиса и отказа от развития, что отражается в заметке о гастролях группы «Kiss» [17].

Периферийное, но устойчивое место в исследуемом дискурсе в обозначенный период занимает концепт *национального*. В начале 80-х гг. резко возникает обозначаемый как журналистами, так и музыкантами, спрос на рок-музыку, наполненную национальным своеобразием. В частности, на отсутствие в советском роке элементов народной культуры сетует в своем интервью композитор А. Рыбников [1]. Апелляция к фольклору подается одним из залогов высокой художественности творчества групп «Genesis» [19], «Ариэль» [38] или стиля реггей [10].

Обозначенные тенденции отчасти накладываются на следующую микро-эпоху в истории осмысления и освещения рок-н-ролла в советской печати. Речь идет о 1983–86 гг., времени неформальных гонений на рок-музыку и правового ограничения и преследования исполнителей. Данные процессы затрагивают как западный, так и советский рок. При этом нужно отметить, что эти два явления на настоящем

этапе начинают дифференцироваться: в отношении к каждому из них применяются различные методы критики и исключения из поля «нормальной» официальной культуры. Кризисные явления в политической системе СССР, обострение холодной войны и усиление идеологического внутреннего давления со стороны советского режима породили ряд особенностей, характеризующих в это время «рок-н-рольный» дискурс. Постепенная смена политического курса после прихода к власти М. Горбачева и его команды сказалась на изменении отношения к рок-музыке не сразу. Поэтому до 1986-го года общая направленность публикаций о молодежной музыке, в целом, не менялась. В указанное время, во-первых, очевидным выглядит сокращение количества материалов о зарубежной рок-музыке в периодических изданиях. Если до 83-го года в рубриках, посвященных молодежной музыке, публиковались тексты преимущественно о западных рок-исполнителях, то в обозначенный период их место все чаще занимают либо представители традиционной эстрады, либо джазовые музыканты, либо рок-группы из социалистических стран. Так, например, более половины всех выпусков рубрики «33 1/3» в «Комсомольской правде» в 1983–1984-м гг. посвящено академической музыке и джазу, в то время как до этого почти все материалы рубрики были связаны либо с рок-н-роллом, либо с актуальной поп-музыкой. В 1985 г. частота появления рубрики как таковой на страницах газеты резко сокращается. В журнале «Ровесник» плотность материалов о рок-музыке остается прежней, но в указанный период вместо авторских текстов, задающих проблемный спектр рок-дискурса, публикуются, главным образом, переводные материалы, посвященные биографиям известных западных исполнителей.

Во-вторых, возрастает число критических материалов [17; 29; 48]. Правда, как уже было отмечено, критика не сводится к общему неприятию направления, а ведется в отношении отдельных недостатков. В частности, нападкам в это время подвергаются группы, исполняющие собственный репертуар и пренебрегающие, таким образом, услугами профессиональных композиторов [26; 59]. Объектами критики также становятся отказ от развития, недостаток инновационности, отсутствие национальной базы, пошлость и банальность [7; 26].

Особое место в этом сегменте занимают два материала, опубликованные в

«Комсомольской правде». Один из текстов принадлежит композитору А. Морозову, обозначившему все основные претензии к молодежной музыке, которые обладали актуальностью на тот момент в свете идеологических запросов. Композитор выступает против рок-андеграунда, против недостаточного профессионализма филармонических групп, против пренебрежения молодежными коллективами репертуаром, создаваемым профессиональными композиторами, против неконтролируемых дискотек. Все направления критики, к которой прибегает автор, венчаются идеей идеологического протекционизма: «Давайте беречь нашу советскую молодежную песню и выступать страстными борцами против той песенной халтуры и макулатуры, которая нередко несет в себе душок чуждых нам идей» [24]. В развернутой статье «Барбаросса рок-н-ролла» главного музыкального обозревателя «Комсомольской правды» Ю. Филинова разоблачаются методы западной пропаганды, ведущейся с помощью рок-музыки. Здесь также важно отметить, что сам по себе рок не рассматривается в качестве антисоветского явления. Мало того, в тексте создается контекст, согласно которому англо-американские радиожурналисты (в основном, затрагивается пропаганда, ведущаяся в радиоэфире), по сути, пользуются антиморальными методами, так как эксплуатируют явление, принадлежащее демократической культуре [48].

В-третьих, обозначается кампания, направленная против рок-андеграунда [51; 57]. На страницах «Комсомольской правды» выстроился целый мини-нарратив, призванный продемонстрировать «укрощение» одной из любительских групп. Речь идет о «Треке», признанном сегодня одной из наиболее влиятельных команд свердловского, а отчасти и всего советского, рок-андеграунда. В газете была опубликована заметка о том, как журналисту пришла по почте пленка с записью группы. При этом музыка и тексты подверглись жесточайшей критике, наполненной злой иронией [57]. Через несколько месяцев в «Комсомолке» было опубликовано письмо за подписью С. Шашкина, в которой автор сообщает о том, что в отношении «Трека» комитетом комсомола УРГУ приняты меры – группа отстранена от выступлений с целью доработки программы [51].

В-четвертых, для рок-дискурса 83–84-го гг. характерно выстраивание дистанции между советским и зарубежным роком, заключающейся в различных

способах организации творческого процесса. В законченном и максимально последовательном виде данная мысль сформулирована А. Троицким в журнале «Музыкальная жизнь»: «Если на Западе всевозможные «волны», «мании» и прочие музыкальные психозы имеют откровенно коммерческий характер и подогреваются мощными рекламными кампаниями, то у нас процессы более последовательны, органичны и, как правило, объективно отражают реальные творческие достижения авторов, исполнителей, потребности слушателей...» [45, с. 23].

Обозначенные выше особенности советского рок-дискурса 83–86-го гг. накладываются на продолжение развития доминирующего мотива предшествующего периода. Имеется ввиду апологетика рок-музыки как явления, теснейшим образом связанного с развитием и инновационностью. Именно в эти годы в советской печати появляются материалы, утверждающие рок как направление, представляющее собой императив современной культуры. Его доминирующая роль объясняется тем, что рок сопровождает перманентное становление, задает установку «радости познания» [6]. Определяющими качествами направления по-прежнему обозначаются интеллектуальность, способность к синтезу явлений культуры, тесная связь с национальными пластами культуры, нацеленность на обновление и развитие [2; 3; 6; 9; 41; 42; 45]. В отдельных материалах акцент ставится на контрэнтности рока советской официальной культуре с ее пацифистской риторикой, свойственной тому периоду [5]. Подобные реминисценции находятся в состоянии очевидного противоречия в отношении тенденций, связанных с ограничением места рок-музыки в печати и в обществе в целом, с его критикой. Вероятнее всего, речь идет о несоординированности действий субъектов высказываний, об отсутствии единого центра, служащего источником воздействия на аудиторию. Данная противоречивость может указывать на элементы дисфункциональности системы, наблюдающиеся накануне перестройки в советском обществе. Помимо этого, можно полагать, что тема обновления и инновационности, распространяющаяся в советском рок-дискусе обозначенного периода, стала своеобразным методом «закидывания камней», то есть первоначальной подготовки общественного мнения к радикальным переменам, намечающимся в рамках социалистической системы.

В завершении этого же периода, в 85–86-м гг., которые принято относить к новому историческому периоду перестройки, рождается новый советский мини-дискурс рок-н-ролла, которому была отведена историческая роль одной из важнейших составляющих идеологии радикальных реформ рубежа 80–90-х гг. Новый контекст формируется одновременно с деформацией и завершением критического мини-дискурса, причем порой это происходит в одних и тех же изданиях. В центре этого мини-дискурса находится абсолютная апология рок-музыки, в полной мере присвоенной как мировой, так и советской культурой и более не нуждающийся в защите [6; 40; 47; 50]. Объектом апологии одновременно становятся и западный, и советский рок, которые в общем оценочном отношении к себе составляют единство. Отечественные представители жанра рассматриваются как естественное продолжение, национальный вариант мировой рок-музыки. Композитор А. Журбин концентрирует данный подход в следующем тезисе: «Рок-музыка – это не только развлечение, не только культурный досуг, но и важная часть духовной, интеллектуальной жизни» [6]. В рамках подобной рефлексии формируется оппозиционная дихотомия *рок – поп, эстрада* [12; 13; 40], в которой отражается противопоставление новых веяний в социально-политической сфере традиционным представлениям об организации советской системы. Рок обозначается как «музыка протеста против устаревших форм, традиций, понятий» [16].

Подобный подход конкретизируется через насыщение рока определенными аксиологическими характеристиками, через включение его в систему актуальной социальной проблематики. В ряде случаев связь между роком и реформированием советского общества обеспечивается в это время прямыми декларациями. Так, А. Троицкий, подвергая критике художественный уровень профессиональных рок-групп, говорит, что «мелкотемье и беззубость особенно удручающи сейчас, в период радикальной социальной и психологической перестройки в стране» [46]. В заметке о рок-фестивале в Бразилии наметку говорится о рок-н-ролле как антиподе диктатуры и консерватизма [52]. При осмыслении аналогичной проблематики крупным планом авторы говорят о недопустимости «порочного администрирования» в молодежной музыке [18]. Аналогичным образом формирующийся в 85–86-м гг. перестроечный тезаурус от-

ражается в материалах о роке через установку на самокритику, через бичевание ошибок и недостатков, допущенных в аспекте отношения к музыке данного направления [25; 46].

Другой важной составляющей нового рок-н-рольного дискурса становится реализация им аксиологической функции. Рок-музыке приписываются вполне определенные ценности, повторяющиеся различными авторами в различных изданиях. Это искренность, честность, современность, необычность (изобретательность, инновационность), интеллектуальность [11; 14; 16; 30; 46]. Доминантой приписываемой рок-музыке аксиологии становится гиперболизированная субъективность, ярко выраженное авторское начало, выражаемой в текстах через понятия творческой самостоятельности, или же «возможности искренно и честно говорить о собственных идеалах, собственном осмыслении жизни» [16].

Особой ценностью, связываемой в период ранней перестройки с рок-н-роллом, становится информация. Ее особый характер проявляется в том, что эта ценность не столько приписывается рок-музыке, сколько проблематизируется в ее аспекте. В 85–86-м гг. конъюнктурной в прессе становится тема работы фирмы «Мелодия», которая не всегда отвечает запросам молодежи [4; 22]. Этот недостаток влечет за собой распространение спекуляции пластинками и существование «черного» музыкального рынка [15; 22]. Через муссирование этой тематики устанавливается связь с идеологизированным рок-дискурсом прежних лет с характерными для него выпадами против чуждых идей и опасного влияния. Таким образом, между различными периодами истории советского рок-дискурса сохраняется преемственность, несмотря на наличие внешних разрывов.

Другим инструментом актуализации ценности информации, помимо записей, становятся рок-фестивали. В 86-м году о них пишут очень много. В центр внимания попадают «Рок-панорама-86», IV Ленинградский рок-фестиваль, «Литуаника», Тартусский рок-фестиваль, фестивали в ГДР и Бразилии. В газетах и журналах публикуются подробные отчеты о фестивалях, которые становятся информационными поводами для обширной рефлексии о внутреннем содержании рок-музыки. При этом сам по себе фестиваль мыслится как феномен, крайне важный в контексте обмена информацией, ее трансляции на аудиторию [13; 26; 46]. При этом нельзя

забывать, что сама по себе форма рок-фестиваля является в этот период своеобразным ноу-хау социалистической культуры, так как в западных странах в 80-е гг. активность рок-фестивалей резко падает.

Обозначенные новые тенденции в осмыслении рок-музыки, в способе донесения информации о ней до аудитории, в том месте, которое начинает уделяться ей в советской прессе с конца 85–86-го гг., развиваются в геометрической прогрессии с 87-го года, создавая, по сути, новый дискурс, в котором рок постепенно обретает место не столько объекта осмысления, сколько говорящего субъекта. Но данная тема требует особого осмысления.

Что же касается истории советского рок-дискурса, начавшегося в середине 60-х гг. и завершившегося, большей частью, к началу «зрелой» перестройки, то есть, к рубежу 86–87 гг., предлагается выделить в его истории четыре стадии.

Первый этап начинается с первых упоминаний о рок-музыке в середине 60-х гг. и заканчивается во второй половине 70-х гг. Для этой стадии характерно отношение к рок-н-роллу как к временному явлению в западной молодежной музыке. Новое направление, которое, большей частью, таковым не осознается и выделяется из общей канвы популярной молодежной музыки только на основе своих самых заметных представителей, подвергается критике за ярко выраженную коммерческую направленность и примитивную эстетику. Со временем отношение к рок-музыке становится более диалектичным, что связано с выделением в ней антибуржуазной направленности.

Второй период в развитии советского рок-дискурса приходится на конец 70-х – начало 80-х гг. В это время публикации о рок-музыке становятся гораздо более частыми, а критическая установка уступает место апологетике. Рок осмысливается как неотъемлемая часть общемировой демократической культуры с антибуржуазной и антирасистской направленностью. Авторы обращаются к поиску эстетических

оснований направления, желаемыми проявлениями которого провозглашаются связь с национальными корнями и стремление к конвергенции с другими стилями и направлениями. Неизменными чертами рок-музыки в дискурсе этого периода становятся инновационность и интеллектуальность. Авторами одобряется «серьезное осмысление действительности» рок-исполнителями в противовес радикальной революционности, что в полной мере коррелирует с консервативным духом микро-эпохи, с ее интенциями гипертрофированной стабильности.

1983–85 гг. – время наступления советского истеблишмента на рок-музыку – сопровождается третьим этапом в истории советского рок-дискурса. Данный период обладает противоречивым характером. Позитивные в отношении рок-музыки тенденции предыдущего этапа во многом сохраняются и даже усиливаются. Одновременно выстраивается дистанция между советской и западной музыкой. Также вокруг рока формируется конспирологический тезаурус: разоблачается западная пропаганда, использующая рок-музыку в качестве агента влияния на советскую молодежь. Помимо этого начинается кампания против рок-андеграунда. В данных противоречиях заключен абсурдный дух периода, характеризующего кризисом системы и парадоксальностью взаимоотношений между официальным дискурсом и той сферой общественных отношений, которую А. Юрчак назвал зоной «внеаходимости» [58].

Наконец, последний, четвертый период в истории советского рок-дискурса приходится на 85–86-й гг., то есть на начало перестройки. Для этого этапа свойственна максимально последовательная апология рок-н-ролла, который начинает противостоять в текстах публицистов устаревшим формам и понятиям, а также консерватизму как таковому, в конкретизированной же форме политической диктатуре. Рок-музыка вводится в новый аксиологический контекст: она сочетается с ценностями обновления и авторского субъективизма.

Список литературы:

- [1] Алексей Рыбников: «Рок-музыка – это серьезно» // Студенческий меридиан. – 1983, № 5. – С. 30–31.
- [2] Артемьев А. Ритм + электричество // Студенческий меридиан. – 1984, № 9. – С. 30–32.
- [3] Артемьев Т. Пять лет «Диалога» // Комсомольская правда. – 1983, № 283. – С. 4.
- [4] Вокруг пластинки // Комсомольская правда. – 1985, № 90. – С. 4.
- [5] Волк Н. Автограф // Мелодия. – 1985, № 3. – С. 52–53.
- [6] Градский А. Продолжение разговора // Студенческий меридиан. – 1984, № 7. – С. 36–37.
- [7] Ермишев П. «Болевые точки» молодежной эстрады // Смена. – 1985, № 4. – С. 6–7.
- [8] Житомирский Д. Бунт и слепая стихия // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 96–144.

- [9] Журбин А. Подводя итоги, или новый рок-эпистолярый // Студенческий меридиан. – 1985, № 12. – С. 31–32.
- [10] Захаров А. А. Это музыка с Ямайки? // Ровесник. – 1982, № 1. – С. 28–30.
- [11] Иванович А. Ау, музыканты // Молодая гвардия. – 1986, № 107. – С. 3.
- [12] Иванович А. «Крузиз» – новая модель // Молодая гвардия. – 1986, № 98. – С. 3.
- [13] Иванович А. Рок-панорама–86 // Молодая гвардия. – 1986, № 57. – С. 3.
- [14] Иванович А. Удивить своим // Молодая гвардия. – 1986, № 25. – С. 3.
- [15] Каменев Д. «Тайны черного диска, или музыкальный толчок» // Молодая гвардия. – 1985, № 128–129. – С. 7.
- [16] Кельми К. Разные роли «Рок-ателье» // Смена. – 1985, № 21. – С. 20.
- [17] Кармен А. Отравленный «поцелуй» // Комсомольская правда. – 1983, № 225. – С. 3.
- [18] Каспарян А. Рок-музыка: прогноз на завтра // Студенческий меридиан. – 1986, № 13. – С. 25.
- [19] Кокарев А. «Генезис» // Музыкальная жизнь. – 1984, № 17. – С. 23.
- [20] Костелянец Р. Новый рок: музыка или шум? // Америка. – 1969, № 154. – С. 26–31.
- [21] Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. – М.: Издательство политической литературы, 1981. – 384 с.
- [22] Лашкевич Н. «Тайны» черного диска // Комсомольская правда. – 1985, № 156. – С. 4.
- [23] Мельвиль А.Ю., Разлогов К.Э. Контркультура и «новый консерватизм». – М.: Искусство, 1981. – 264 с.
- [24] Морозов А. И строить, и жить нам помогает песня. Но как мы помогаем ей? // Комсомольская правда. – 1984, № 116. – С. 2.
- [25] Музыкальный эпистолярый // Аврора. – 1986, № 2. – С. 132–142.
- [26] Музыкальный эпистолярый // Автора. – 1986, № 4. – С. 128–141.
- [27] Налоев А. Две группы Стаса Намина // Студенческий меридиан. – 1981, № 11. – С. 33.
- [28] Налоев А. Разрушители стены // Ровесник. – 1981, № 11. – С. 24–25.
- [29] Невозможно все время бить в одну точку // Ровесник. – 1983, № 2. – С. 30–31.
- [30] Не позволять себе скалтурить // Молодая гвардия. – 1986, № 34. – С. 3.
- [31] Отвечаем на все вопросы // Ровесник. – 1965, № 9. – С. 19.
- [32] Петриченко О. О музыке – вразнобой // Комсомольская правда. – 1979, № 87. – С. 4.
- [33] Петриченко О. Остановите музыку, подумайте // Комсомольская правда. – 1979, № 2. – С. 4.
- [34] Переверзев Л. «Битлз» – лицо и сущность поп-музыки // Музыкальная жизнь. – 1968, № 10. – С. 22–23.
- [35] Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки. – М.: Советский композитор, 1977. – С. 365–391.
- [36] Переверзев Л. Пол Уинтер. В поисках общей почвы // Ровесник. – 1983, № 4. – С. 30–31.
- [37] Переверзев Л. Феномен диско // Ровесник. – 1979, № 12. – С. 26–29.
- [38] Полозов В. Рок + фольклор = «Ариэль» // Студенческий меридиан. – 1984, № 6. – С. 32.
- [39] Румянцев С. Место в культуре – место в практике // Современная музыка. – 1984, № 10. – С. 21–31.
- [40] Сухаревский В. Вы готовы к спору? // Студенческий меридиан. – 1986, № 9. – С. 22–23.
- [41] Троицкий А. Ансамбль играет и надеется // Комсомольская правда. – 1984, № 61. – С. 4.
- [42] Троицкий А. «Битлз» – вчера, сегодня...навсегда? // Музыкальная жизнь. – 1983, № 17. – С. 22–23.
- [43] Троицкий А. «Весенние ритмы. Тбилиси–80» // Мелодия. – 1981, № 2. – С. 44–45.
- [44] Троицкий А. Открытые двери Джима Морриссона // Музыкальная жизнь. – 1984, № 13. – С. 22–23.
- [45] Троицкий А. Пути нелегкого жанра // Музыкальная жизнь. – 1983, № 15. – С. 23.
- [46] Троицкий А. Рок-панорама: Москва–Гарту–Вильнюс–Ленинград // Музыкальная жизнь. – 1986, № 21. – С. 22–23.
- [47] Ухов Д. «Битлз». Вечер перед трудным днем // Мелодия. – 1986, № 2. – С. 46–47.
- [48] Филинов Ю. Барбаросса рок-н-ролла // Комсомольская правда. – 1984, № 213. – С. 4.
- [49] Филинов Ю. Семь нот для размышления // Комсомольская правда. – 1983, № 13. – С. 4.
- [50] Шапиро М. Рок за мир // Мелодия. – 1986, № 3. – С. 58–59.
- [51] Шашкин С. «Грек» меняет программу // Комсомольская правда. – 1983, № 180. – С. 4.
- [52] 600 часов рока // Музыкальная жизнь. – 1985, № 20. – С. 23.
- [53] Шнеерсон Г. Американская песня. – М.: Советский композитор, 1977. – 184 с.
- [54] Шнеерсон Г. Поп-музыка в действии // Советская музыка. – 1974, № 1. – С. 90–101.
- [55] Щеголев И., Монахов М. Новая жизнь ритм-энд-блюза // Студенческий меридиан. – 1979, № 3. – С. 27.
- [56] Щеголев И., Монахов М. О «Битлз» в двух словах // Студенческий меридиан. – 1979, № 1. – С. 25.
- [57] Юров Ф. Бойтесь бездарных, дары приносящих // Комсомольская правда. – 1983, № 88. – С. 4.
- [58] Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.
- [59] Якушенко И. «ВИА – право на голос» // Смена. – 1985, № 11. – С. 5.