
⁵ В сферу нашего интереса не попадают прозаические – аудиокниги, радиоспектакли и т.п. как образования с неавторским типом исполнения.

⁶ «Бумажные» поэты при произнесении своих стихов подчас нарочито отказываются от дополнительно семантизирующего артикулирования: ««Бумажная» поэзия не имеет пластического ряда среди конститутивных признаков, но в одном случае всё же образует его – в ситуации авторского чтения стихов (профессиональное артистическое чтение относится к синтетическому искусству театра). Тут и становится ясно, насколько лишним является для поэзии пластический ряд. Поэту-чтецу он как будто мешает... В авторском чтении пластический ряд купирован, а его выразительность сведена к нулю, чтобы она не заслоняла фоническую выразительность вербального текста, не мешала свободной читательской интерпретации. Таково и чтение пожилого Пастернака, и «бормотание» Иосифа Бродского, и современное чтение А. Вознесенского». (*Свиридов С.В.* Рок-искусство и проблема синтетического текста // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Тверь, 2002. Вып. 6. С. 20–21).

⁷ Здесь речь идет о двойном авторстве: под автором здесь мы понимаем и исполнителя (исполнение – это тоже текстопорождающая операция) и поэта / композитора.

⁸ *Свиридов С.В.* Русский рок в контексте авторской песенности. / *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Тверь, 2007. Вып. 9. С. 6.

⁹ *Мякотин Е.В.* Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. Дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. С. 20.

¹⁰ Например, в своей докторской диссертации Ю.В. Доманский рассматривает вхождение песни М. Науменко «Сладкая N» во вторичные неавторские тексты. См.: *Доманский Ю.В.* Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности). Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2006. С. 409–413.

© В.А. Гавриков, 2010

Д.И. ИВАНОВ

Иваново

СИНТЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ РОК-ТЕКСТА:

СТРУКТУРА И ВЗАИМООТНОШЕНИЕ КОМПОНЕНТОВ

В современном роковедении общим местом является утверждение о том, что в эпоху «героических восьмидесятых» значительно возрастает роль вербального компонента субтекста рок-композиции. Актуализация поэтического уровня рок-произведения связана с тем, что в середине 1980-х годов меняется культурный статус русского рока. Субкультурная эпоха уходит в прошлое, и рок осознаёт себя как контркультурное образование. Изменение статуса закономерно приводит к трансформации принципов рок-эстетики. Сущность этих изменений сводится к переосмыслению функции поэтического компонента в пространстве синтетического рок-текста. Слово рока в эпоху «героических восьмидесятых» – это не только способ самовыражения, но и основной инструмент, с помощью которого рок-поэт может передать свои мысли, идеи, чувства.

Это приводит к тому, что рок-поэты постепенно уходят от частной проблематики (центральной для субкультурной эпохи русского рока) и обращаются к абстрактным экзистенциальным темам. Причиной такой переориентации является специфика общей атмосферы конца 1980-х годов (имеется в виду социально-политический кризис). В этой ситуации вер-

бальный субтекст превращается в лозунг, призыв к действию, к борьбе.

В это время в творчестве рок-музыкантов появляются трагические, эсхатологические мотивы, актуализация которых, в свою очередь, превращает авторов рок-текстов в трагических поэтов, несущих слово правды, истины. Необходимо указать на тот факт, что практически все рок-поэты воспринимают эту эпоху как кризисную, поэтому постепенно формируется комплекс общих мотивов.

Рок-поэты поднимают проблему самоопределения личности и своего поколения: «Моё поколение боится дня. / Моё поколение пестует ночь. / А по утру ест себя» (К. Кинчев)¹. Важной чертой контркультурной эпохи русского рока является обращение к образу исторического времени, который мыслится «не как культурно-исторический контекст, но как категория объективная и независимая, основной источник драматических коллизий, определяющих сущность и характер человеческого бытия»²: «*Бал на все времена!* Ах, как сентиментально. / И паук – ржавый крест – спит в золе наших звёзд. / И мелодия вальса так документальна, / Как обычный арест, как банальный донос» (А. Башлачёв)³ (курсив мой – Д.И.).

Ещё одним общим, магистральным мотивом рок-поэзии этого периода является мотив пути, выбора верной дороги: «Мы начинаем движение вспять, / Мы устали молчать! / Мы идём, эй, твёрже шаг! / Отныне мы станем петь так! / И только так!» (К. Кинчев)⁴. Н.К. Нежданова справедливо отмечает: «Идея движения возникает из ощущения конфронтации с окружающей действительностью. Возникает противопоставление героя окружающей среде, трагический мотив разобщённости, несовместимости и раздвоенности»⁵.

Наконец, общим является мотив войны. Отметим, что он может интерпретироваться по-разному. Например, в творчестве Ю. Шевчука война – это, чаще всего, конкретный конфликт (например, афганская война: «Я одно знаю точно. / Ты не был не прав, / Подыхая в пыли чужой. / Когда ты молчишь, / Я верю в одно. / Ветры с тобой» (Ю. Шевчук)⁶), который постепенно трансформируется в метафизическое противостояние добра и зла. В поэзии В. Цоя война – это абстрактная категория. «Лирический герой уходит на войну, на войну между “землёй” и “небом” человеческого духа. Она происходит в нём самом. Она происходит в каждом человеке»⁷.

Таким образом, вербальный компонент субтекста рок-композиции в эпоху «героических восьмидесятых» – это не совокупность разнородных образов-символов, а система, обладающая чёткой структурой, которая подчинена главной идее текста.

Следует отметить, что вербальный компонент субтекста не просто становится более значимым, он занимает центральное положение в пространстве синтетического рок-текста. Такое положение поэтического компонента определяется восприятием слова в качестве основного инструмента создания смысла. Дело в том, что вербальный способ выражения является наиболее доступным для воспринимающего сознания, поэтому он

ставится в центр. Рок-поэт хочет быть понятым, услышанным, стремится чётко обозначить свою позицию и обрести единомышленников.

Вынесение в центр вербального компонента субтекста – это фундамент синтетической модели рок-композиции 1980-х гг. В данном контексте поэтический компонент наделяется магнетическими свойствами. Он притягивает к себе элементы других уровней, во многом определяя их свойства и специфику функционирования в пространстве синтетического рок-текста. Суть этого притяжения состоит в особом семантическом взаимодействии центрального и периферийных элементов рок-композиции. Отметим, что именно ситуация семантического взаимодействия позволяет утверждать, что синтетический рок-текст – это нечто целое.

Необходимо указать, что периферийное положение элементов не является показателем их второстепенности, незначимости. Каждый элемент независимо от своего положения выполняет определённую функцию, а именно: по-своему конкретизирует, уточняет семантику поставленного в центр, поэтического компонента. Если же говорить о функции вербального компонента субтекста, то её можно определить двояко: как организующую и как управляющую.

Поэтический компонент полностью управляет следующими уровнями рок-композиции: 1) пластическим (мимика, пластика – особенности поведения рок-музыкантов на сцене); 2) театрально-феерическим (декорации, свет, костюмы музыкантов, различные специальные эффекты). Эти субтексты входят в состав пограничного уровня синтетического рок-текста. Отметим, что актуализация представленных элементов в пространстве рок-композиции определяется тематикой и проблематикой вербального компонента субтекста. Свойства текста определяют, программируют и поведение рок-музыкантов на сцене, и особенности её оформления, и наличие / отсутствие специальных эффектов. Так, во время исполнения песни «Ветры» группы «ДДТ», посвящённой афганской трагедии, совершенно неуместным и даже абсурдным было бы агрессивное, вызывающее поведение рок-поэта на сцене. Сомнительным и ненужным в этом контексте оказалось бы использование светомузыки, фейерверков, ярких костюмов, грима и т.п. Основная причина вынесения этих элементов за рамки выступления состоит в том, что их использование нарушило бы общую концепцию, целостность, идею рок-композиции, это противоречило бы минорной, трагической тональности вербального и музыкального компонентов субтекстов. Кроме того, невоплощенной (непонятой) осталась бы центральная авторская установка, мысль о несправедливости, ненужности, бессмысленности афганской войны, и в результате композиция могла бы быть понята слушателями по-другому (например, как фарс, оскорбляющий память погибших солдат). Курьёз такого рода произошёл на концерте К. Кинчева во время исполнения песни «Новая кровь», когда как оскорбление были восприняты строчки: «Кто-то прошёл через Афганистан, / И у него обнаружили СПИД»⁸. Думается, что подобная интерпре-

тация возникла не столько из-за сложности текста, сколько из-за его неадекватной (чересчур агрессивной) подачи и из-за чрезмерного использования элементов шоу, вступающих в противоречие с общей идеей рок-композиции⁹.

Итак, центральный элемент (вербальный компонент субтекста), управляя элементами пограничного уровня рок-композиции, не просто вступает с ними во взаимодействие, а управляет ими, так как они способны корректировать общий смысл исходной композиции и координировать особенности её восприятия слушателями. Таким образом, характер их взаимодействия можно определить как двухсторонний.

Прежде чем рассматривать особенности взаимодействия вербального и музыкального компонентов субтекста отметим, что последний обладает сложной структурой. Чаще всего она состоит из следующих элементов.

Вступление (Intro). Это обязательный элемент. Как правило, это несколько музыкальных фраз, специфически обыгранный фрагмент общей музыкальной темы. Оно может обладать особым ритмическим и мелодическим рисунками, а может полностью совпадать по этим позициям с другими элементами музыкального субтекста. Отметим, что в первом случае обязательным условием является вписанность вступления в контекст музыкального ряда. Оно не должно нарушать общей музыкальной гармонии композиции. Длительность вступления может варьироваться от одного до шестнадцати тактов (наиболее распространённый диапазон). Укажем, что длительность в данном случае – величина непостоянная, так как подчинена авторскому замыслу.

Куплет (Verse). Укажем, что в данном контексте рассматривается только его музыкальная составляющая. Он является обязательным элементом музыкального компонента субтекста. Он может полностью дублировать ритмический и мелодический рисунки, заданные во вступлении, но чаще всего переход от вступления к куплету сопровождается изменением ритма. Отметим, что на характер изменений влияют особенности ритмической организации вербального компонента субтекста. Длительность куплета определяется объёмом поэтического компонента и авторской установкой. Например, если вербальный компонент субтекста состоит из четырёх строк, то куплет будет состоять из четырёх музыкальных фраз. Поскольку объём вербального компонента субтекста может варьироваться, то длительность куплета так же может изменяться.

Необходимо отметить, что мелодический рисунок музыкальной составляющей куплета может строиться на обыгрывании одного аккорда, а может обладать более сложной структурой. Как правило, он создаётся с помощью выстраивания ритмически-гармонизированной последовательности аккордов. Существует два основных типа последовательностей.

Первый тип «завершённая» последовательность (симметричная модель). Суть её сводится к тому, что автор начинает и завершает музыкальную фразу одним и тем же аккордом. Например, куплет песни В. Цоя

«Алюминиевые огурцы» начинается (открывается) и завершается (закрывается) аккордом “С” (“до”). Если рассматривать всю последовательность, то она выглядит так: “С” (“до”), “Am” (“ля”), “F” (“фа”), “G” (“ соль”), “С” (“до”). Отметим, что её структура является постоянной и не меняется на протяжении песни. «Завершённая» последовательность применяется отечественными рок-музыкантами достаточно часто. К ней обращались М. Науменко, В. Цой, К. Кинчев, Ю. Шевчук, В. Бутусов и др.

Второй тип «незавершённая» последовательность (асимметричная модель). Прежде всего, необходимо отметить, что при её использовании происходит усложнение музыкальной фразы. Причина этого состоит в изменении условий её гармонизации. Если в первом случае заключительный элемент последовательности дублирует первый, то здесь этого не происходит, поэтому нота, которая должна завершать музыкальную фразу размыкает её. При использовании этого варианта достаточно часто наблюдается несовпадение вербального и музыкального фрагментов. Например, поэтический компонент обладает семантической завершённостью, а музыкальная фраза разомкнута и продолжает развиваться. Это приводит к тому, что в пространстве одной музыкальной фразы может присутствовать несколько компонентов вербального субтекста. Этот тип построения мелодического рисунка музыкальной составляющей куплета используется музыкантами группы «Воскресенье» в композиции «Я тоже был счастливым и беспечным».

Привес (Chorus). В данном контексте рассматривается только его музыкальная составляющая. Этот элемент является необязательным, хотя примеров бесприпевных композиций в отечественной рок-культуре немного. Например, припев отсутствует в песне В. Цоя «Раньше в твоих глазах отражались костры»¹⁰. Структура музыкального компонента субтекста этой композиции выглядит так: вступление, куплет, проигрыш, куплет, coda (финальный элемент музыкального субтекста). Припев отсутствует. Это связано с тем, что для реализации авторского замысла его присутствие не актуально. Отметим, что с переходом рока из субкультурного образования к контркультуре, рок-поэты практически не используют музыкальные компоненты субтекста такого типа. Припев в пространстве музыкального компонента субтекста в эпоху «героических восьмидесятых» занимает центральное положение, так как именно в нём сконцентрирована основная идея композиции.

Можно выделить две основные формы организации припева в пространстве музыкального компонента субтекста.

Первая форма. Припев может быть вписан в куплет. В этом случае он занимает несколько тактов заключительной музыкальной фразы куплета или всю фразу целиком. Отличить припев такого типа от окончания куплета можно следующим образом: 1) если перед нами «скрытый» припев, то изменяется ритм заключительных тактов куплета; 2) музыкальная фраза укорачивается или удлиняется, что, в свою очередь, приводит к трансфор-

мации связанного с ней поэтического компонента; 3) основной акцент ставится на финальные такты; 4) как правило, «скрытый» припев сопровождается повторяющимися элементами вербального компонента субтекста. Припев такого типа используется в песне группы «ДДТ» «Предчувствие гражданской войны».

Вторая форма. Припев – самостоятельный элемент музыкального компонента субтекста, генетически связанный с куплетом. Дело в том, что припев – это трансформированный куплет. Основное отличие между ними состоит в том, что в припеве качественно меняется ритмический рисунок. Ритм становится более динамичным, агрессивным. Это кульминационный элемент музыкального компонента субтекста. Длительность его зависит от коррелирующего с ним поэтического компонента.

Проигрыш. Этот элемент может как присутствовать, так и отсутствовать. Отметим, что он чаще всего идёт после припева. Это несколько музыкальных фраз, генетически связанных со вступлением. Он может представлять собой усечённую форму, а может полностью его дублировать. Проигрыш – это некая пограничная зона между блоками (куплет + припев). Их число в пространстве музыкального компонента субтекста зависит от количества таких блоков.

Инструментальное соло. Это необязательный элемент. Он отсутствует при одиночном акустическом исполнении рок-композиции. Инструментальное соло имеет фиксированное место в структуре музыкального компонента субтекста. Как правило, оно идёт после второго или третьего куплета (всё зависит от количества блоков «куплет + припев»). При исполнении соло в центр музыкального ряда выводится один или несколько инструментов. Например, в песне группы «Бригада С» «На перекрёстках луны» солирующим инструментом является гитара. Отметим, что гитарный вариант встречается наиболее часто. Одновременно с этим в качестве солирующих могут выступать скрипка, бас-гитара, саксофон, флейта, барабаны, фортепиано и некоторые другие инструменты. Длительность инструментального соло варьируется. Оно может составлять от одной до восьми музыкальных фраз, а может занимать всего несколько тактов, это зависит от авторской установки. Укажем, что во время концертного исполнения рок-композиции размер инструментального соло увеличивается в основном за счёт импровизаций. Значение соло трудно переоценить: этот элемент музыкального компонента субтекста является наиболее самостоятельным и самодостаточным, так как формально освобождён от воздействия вербального компонента субтекста.

Coda (финальный элемент музыкального ряда). Это обязательный элемент музыкального компонента субтекста. Как правило, он генетически связан с вступлением и проигрышем. Хотя в некоторых случаях функцию финального элемента выполняет второе инструментальное соло. В отечественной рок-музыке этот вариант используется редко.

Укажем, что существует несколько вариантов совмещения музыкаль-

ного и вербального компонентов субтекстов.

Первый вариант. Все элементы музыкального компонента субтекста выражены. В этом случае музыкальный ряд не прерывается ни на одном из отрезков. Музыка начинается раньше текста и заканчивается после него, то есть музыкальный ряд обладает «полной» структурой. Это самый распространённый вариант совмещения. По этой модели строятся музыкальные компоненты субтекста таких композиций, как «Осень», «Революция», «Рождённый в СССР» («ДДТ»); «Троллейбус», «Последний герой», «Группа крови» («Кино»); «Сибирский марш», «Уходили из дома», «Назад в подвалы» («Калинов мост») и др.

Второй вариант. Усечение музыкального ряда. Существует две подмодели усечённого музыкального компонента субтекста: 1) Несинхронное начало музыки и слов (усечение вступления). В этом случае роль вступления выполняет элемент вербального компонента субтекста. Эту подмодель использует В. Бутусов в композиции «Под колёсами любви». 2) Усечение припева, то есть часть припева исполняется под музыку, а часть *a capella*. Например, куплет песни «Предчувствие гражданской войны» («ДДТ»). Необходимо указать, что подобные усечения не являются знаками полного отсутствия музыкальных элементов. Усечение носит скорее формальный характер, чем содержательный, так как полностью контролируется авторским сознанием.

Третий вариант. Текст исполняется без музыкального сопровождения. Отметим, что редукция музыкального ряда может производиться двумя способами: 1) Замена традиционного музыкального (инструментального) сопровождения различными шумовыми эффектами (шум города, плеск волн, шум дороги, плач ребёнка и т. д.). Ярким примером является композиция «Стих» («ДДТ»), в которой под аккомпанемент шума рассказывается стихотворение. Важно то, что редукция музыкального ряда сомнительна, так как «в структурном отношении шум является таким же аккомпанементом, как и музыка»¹¹. Продолжая мысль С.В. Свиридова, отметим, что шум не только заполняет музыкальную структуру, но и обладает особыми семантическими свойствами. 2) Полная редукция музыкального компонента субтекста. Речь идёт о композициях, которые не пропеваются *a capella*, а читаются как стихи на поэтическом вечере. В этом случае «музыки нет, но мы не заметим её отсутствия, нормального в данных условиях»¹². Музыкальный ряд «представлен в нулевом выражении, как минус-приём»¹³. Примером является особое исполнение композиции «Чёрный пес Петербург» с одноимённого концертного альбома, где Ю. Шевчук «рассказывает» песню без помощи какого-либо аккомпанемента. Это не прихоть, а часть реализации авторского замысла. В данном случае её можно рассматривать в качестве эпиграфа ко всему альбому. Композиции такого рода можно назвать вариантами исходных синтетических рок-текстов, поэтому нет никаких оснований исключать их из рок-искусства.

Функция управления поэтического компонента музыкой частично

нейтрализуется, становится непостоянной. Это происходит из-за того, что музыкальный компонент субтекста является обязательным и семантически значимым. Рассмотрим особенности взаимодействия вербального и музыкального компонентов субтекста.

Вступление (Intro). Этот элемент композиции создаёт общую атмосферу, настраивает сознание слушателя, готовит его к восприятию поэтического компонента. Укажем, что эта функция музыкального вступления позволяет говорить о нём как о семантически значимом элементе рок-композиции.

Куплет (Verse) и припев (Chorus). Рассматривая взаимодействие вербального компонента субтекста и музыкальных элементов куплета и припева, можно выделить две основные формы корреляций.

Корреляция в плане ритма. Изучая эту проблему, С.В. Свиридов обратил внимание на сходство поэтического и музыкального ритма: «Основу стихотворного ритма составляет метр – регулярное чередование ударных и безударных слогов; в его формировании участвуют также рифма, строфика, различные повторы. Музыкальный метр образуется чередованием сильных и слабых долей в такте и повторением самих тактов»¹⁴. На основании этого исследователь приходит к выводу, что метр в обоих случаях построен на сходных основаниях, «что не удивительно: вероятно, в прасонове ритма как эстетического феномена (в самом широком понимании) лежит ритм биологический»¹⁵. Укажем, что ритмические корреляции вербального и музыкального субтекстов возникают из-за схожести их внутренней организации. В синтетическом тексте «сильные места стихотворного ряда (икты) тем или иным способом соотносятся с сильными долями аккомпанемента»¹⁶. Необходимо отметить, что полное совпадение сильных слогов и сильных долей в пространстве рок-композиции встречается достаточно редко. Дело в том, что ситуация дублирования ритмических рисунков музыкального и вербального компонентов субтекста превратила бы рок-композицию в нечто механическое, а это «резко сузило бы гамму выразительных средств вокального ритма»¹⁷. С.В. Свиридов выделяет четыре варианта соположения метрических единиц: «а) сильной доле соответствует сильный слог; б) слабой доле – слабый слог; в) слабой доле – сильный слог; г) сильной доле – слабый слог»¹⁸. Важно то, что ситуация совпадения / несовпадения слогов и долей способна корректировать семантику вербального компонента субтекста. Совпадение сильной доли и сильного слога (ситуация двойной акцентуализации) указывает на то, что выделенные отрезки текста имеют особое значение для реализации авторского замысла.

Семантическая корреляция. Вербальный компонент субтекста в синтетической модели концентрирует в себе основное содержание рок-композиции, поэтому музыкальный ряд в некоторой степени ему подчинён. Поэтический компонент определяет тональность музыкального компонента, от свойств последнего зависит выбор инструментальной базы (с

помощью каких инструментов будет создан музыкальный компонент субтекста) и т.д. Однако музыкальный ряд необходим вербальному компоненту, так как он способен корректировать, уточнять общую семантику рок-композиции. Дело в том, что музыка – это катализатор, она обладает заразительным эффектом, что делает вербальный компонент субтекста более доступным для понимания.

Инструментальное соло. Существует две модели его построения: 1) ведущий инструмент дублирует вокальную партию; 2) ведущий инструмент воспроизводит общую музыкальную концепцию рок-композиции. Укажем, что при использовании первой модели построения степень взаимодействия инструментального соло с вербальным компонентом субтекста значительно выше. Это связано с тем, что вокальная партия точно воспроизводит ритмико-молодический рисунок поэтического компонента. В результате возникает ситуация частичного совмещения вербального и музыкального компонентов, поэтому слушатель-зритель, не слыша слов, чувствует их присутствие. При использовании второй модели степень взаимодействия снижается.

Итак, рассмотрев особенности корреляций вербального и музыкального компонентов субтекстов отметим, что характер их взаимодействия можно определить как двухсторонний. Они необходимы друг другу, так как работают на единый смысл.

Если говорить о метатекстуальном уровне рок-композиции, то в рамках синтетической модели важную роль играет аудио-альбом, так как в конце 1980-х годов альбомная форма существования русского рока получила широкое распространение. Укажем, что при создании рок-альбома в это время рок-поэты используют традиционные методы циклизации. Это обязательное условие, его соблюдение является основным при определении степени взаимодействия метатекста (альбома) и вербального компонента рок-композиции.

Необходимо отметить, что в эпоху «героических восьмидесятых» к синтетической модели обращаются практически все рок-поэты: В. Цой, К. Кинчев, В. Бутусов, Ю. Шевчук, Д. Ревякин, А. Григорян, В. Шахрин.

¹ Кинчев К. Моё поколение // Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб, 1993. С. 90.

² Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. С. 37.

³ Башлачёв А. Абсолютный вахтёр // Башлачев А. Посошок: Стихотворения. Л., 1990. С. 28.

⁴ Кинчев К. Движение вспять // Константин Кинчев. Жизнь и творчество... С. 99.

⁵ Нежданова Н.К. Указ. соч. С. 40.

⁶ Шевчук Ю. Ветры (цит. по фонограмме «Пластун» 2001).

⁷ Нежданова Н.К. Указ. соч. С. 40–41.

⁸ Кинчев. К. Новая кровь // Константин Кинчев. Жизнь и творчество... С. 118.

⁹ Подробнее об этом см.: Барановская Н. «По дороге в рай...», или Беглые заметки о жизни и творчестве Константина Кинчева // Константин Кинчев. Жизнь и творчество, стихи, документы, публикации. СПб, 1993. С. 67–69.

¹⁰ Цой В.Р. Раньше в твоих глазах... // Цой В.Р. Звезда по имени солнце: стихи, песни, воспоминания. М., 2004. С. 364.

¹¹ Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2002. Вып. 6. С. 29.

¹² Там же. С. 30.

¹³ Там же. С. 30.

¹⁴ Там же. С. 24.

¹⁵ Там же. С. 24–25.

¹⁶ Там же. С. 24–25.

¹⁷ Там же. С. 25.

¹⁸ Там же. С. 25.

© Д.И. Иванов, 2010

А.В. ЛЕКСИНА

Коломна

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ И ДИДАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ РУССКОГО РОКА

Русская рок-поэзия – явление, принадлежащее такому полиструктурному феномену, как контркультура¹. Контркультура, выступающая как противовес культуре традиционной предполагает отказ от традиционных ценностей устоявшейся культурной системы, разрушение культурных стереотипов и парадигм, составляющих основу предшествующей традиционной системы миропонимания. Однако любая система, претендующая на дальнейшее развитие, распространение своих идей должна создавать собственную ценностную программу, транслируя которую, представители данной системы обеспечивают прочность данного новообразования. Таким образом, контркультура как система заведомо должна содержать в себе как аксиологический (для самоактуализации), так и дидактический (для ре-трансляции своих ценностей) компоненты.

Учитывая то, что многочисленные исследователи² считают русскую рок-поэзию одним из органичных элементов русской культурной традиции, постулирующей себя не как антагонистическое направление в культуре традиционной, но как качественный скачок последней, отметим некоторые аспекты аксиологического и дидактического бытования русской рок-поэзии.

Как правило, создание новой модели миропонимания (и в контркультурной модели в том числе) проходит три логически обусловленные стадии:

– слом ценностных систем предшественников и расчистка пространства для построения новой культурной системы («Великий Дворник в полях бесконечной росы» «Аквариума»);

– создание собственной культурной традиции, проходящей эволюцию от внешних форм (имидж рок-героя, стиль и манера подачи сообщения) к внутреннему, идейному содержанию (мотивация отказа от предшествую-