

С. Г. ДЮКИН, И. В. САМОЙЛОВА

МЕСТО И РОЛЬ РОК-МУЗЫКИ В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ И ПОСТСОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье рассматривается процесс бытования рок-музыки как самостоятельного концепта в советском и российском кинематографе в 1970–1990-е гг. Характеристики рок-музыки, которые присваивались ей в кинематографе, демонстрировали степень толерантности власти и официального дискурса к инородным стилевым проявлениям. Также рок-музыка обрела функцию идентификатора и использовалась создателями фильмов в контексте формирования новых моделей самосознания. Рок-дискурс зарождается в отечественном кино во второй половине 1980-х гг. Его кульминационной стадией стал период «зрелой» перестройки. По мере усиления реформистских процессов на стадии поздней перестройки рок-музыка стала утрачивать свои изначальные функции, заданные ей кинематографом.

Ключевые слова: рок-музыка, рок-культура, кинематограф, идентичность, образ, субкультура, культурная форма, функция

Бытование того или иного феномена культуры в кинематографе как научная проблема прочно обосновалась в современной культурологии. Проблеме кино посвящены десятки диссертаций российских ученых, предметом исследования в них становятся различные социальные, политические, культурные процессы, находящие свое выражение в кинематографе¹. В нашем случае объектом внимания выступает рок-музыка и рок-культура, помещаемые в кинематографическом пространстве в условиях российской культуры позднесоветского и постсоветского периодов. Предметом изучения служит функциональное содержание, вкладываемое в рок-музыку, с одной стороны, создателями фильмов, а с другой стороны, аудиторией, а также способ корреляции между этим содержанием и актуальной конкретно-исторической ситуацией. Из названных вопросов вытекает проблема идентичности, связанная с рок-культурой: играет ли *рок* какую-либо роль в формировании / изменении идентичности всего социума или его части?

Мы должны ответить на вопросы: находилась ли рок-музыка в ситуации конфронтации с официальной советской культурой; нуждалась ли она как явление чужеродного стиля в апологии или же в сокрытии; способен ли был *рок* оказать влияние на социально-политические изменения поздней советской системы; как соотносятся между собой динамика перестроечных и постперестроечных реформ и развитие рок-дискурса в советско-российском кинематографе? Гипотеза заключается в том, что рок-музыка являлась своеобразным индикатором жизнеспособности

¹ Перельштейн 2008; Санданов 2013; Сопин 2015; Цыркун 2014; Шарапова 2013.

собности советской системы, не будучи при этом катализатором изменений, вопреки утвердившемуся представлению об отечественном роке как реформаторском ресурсе, подмывавшем в 1970–1980-е гг. основы советской официальной культуры, а вместе с ней всего российского общества². До начала перестройки присутствие рок-культуры на экране в полной мере совпадало с социокультурными интенциями системы и со степенью толерантности власти в отношении иного стиля, воплощением которого представлялась рок-музыка. Рок воспринимался как не более чем новый музыкальный стиль, что влекло за собой определенный компромисс между апологетами музыки и властями «от культуры». Что касается перестройки, то в данном случае господствующим является тезис о том, что на этом этапе рок-музыка стала важным фактором обновления отечественной культуры в преддверии и на первоначальном этапе реформ, приведя к раскрепощению сознания советских людей, подготовив их к апгрейду всей системы. По нашему мнению, данное утверждение нуждается в серьезной корректировке.

Рок-музыка как элемент культуры прочно вошла в научный курс. В трудах Е.В. Касьяновой, Г.С. Кнабе, Е.В. Мякотина, И.Л. Набока, Е.А. Савицкой, В.Н. Сырова, С.В. Шаповалова³ проведен ее всесторонний анализ с позиций искусствоведения, философии, социологии, культурологии. В работах И.С. Алексеева, А.А. Васильевой, Т.Е. Логачевой, Т.Н. Невской⁴ советская и российская рок-музыка рассмотрена как фактор протестной культуры – суб- или контркультура, связанная с преодолением негативных признаков культуры доминирующей. Важное место этих трудах отводится той роли, которую молодежная музыка сыграла в перестроечных процессах. Добавим, что место *рока* в отечественном кинематографе 1980–1990-х гг. до сих пор не подвергалось анализу, в то время как кино следует рассматривать в качестве одного из важнейших инструментов популяризации рок-музыки в 1980-е гг., ее выведения за пределы ограниченного круга неформальных субкультур, придания ей видимости одной из форм массовой культуры.

Рок-культура как институализированное явление впервые появилась в научном дискурсе в эпохальном тексте Т. Роззак «Формирование контркультуры: размышление о технократическом обществе и молодежной оппозиции»⁵. Рок предстал в этом исследовании в качестве многомерного явления, основная функция которого сводилась к существованию в качестве ядра контркультуры. По сути, Роззак лишает рок-

² См.: Житинский 2006; Троицкий 1991.

³ Сыров 1997; Кнабе 2006; Набок 1993; Мякотин 2006; Савицкая 1999; Шаповалов 2010; Касьянова 2003.

⁴ Алексеев 2003; Васильева 1999; Логачева 1997; Невская 2009.

⁵ Roszak 1969.

музыку самостоятельной сущности, сводя ее ценность к службе в отношении контркультуры, а последняя является самостоятельным культурным феноменом, обеспечивающим новый тип идентичности, и, в свою очередь, формирует вокруг себя ситуацию ментальной революции. Несмотря на формальную сопричастность молодежной революции конца 1960-х, связанная с рок-музыкой контркультура имеет надполитический характер, будучи явлением предельно универсальным⁶. Причина этой универсальности заключается в трансляции нового типа идентичности на все категории социума. Впоследствии проблема идентичности была сформулирована лидером группы *King Crimson* Р. Фриппом, связавшим изменения музыкального вкуса с эволюцией всех подсистем общества. Взгляды музыканта в данном контексте обретают явно «левацкий» оттенок: свои идеи он излагает в форме своеобразной «инструкции» для желающих изменить общество. Задачу апгрейда системы Фрипп возложил на некоммерческое крыло рок-музыки, противостоящее крупным формированиям в сфере поп-индустрии⁷.

Идея индивидуализации сознания под воздействием рок-культуры нашла развитие в российской науке. В основе деколлективизации социальных установок лежит стремление к уникальности индивидуального коммуникативного кода, создание авторской картины мира⁸. Ценностно окрашенный дискурс идентичности нашел отражение в труде А. Грошакова⁹. Рок инициирует отторжение негативных сторон жизни, актуализирует морально-этический компонент социального бытия¹⁰. В работах российских культурологов рок-музыка представлена важным агентом социокультурной динамики, окрашенной в однозначно положительные тона¹¹. В диссертации А. Васильевой этот мини-дискурс обретает наиболее завершенную форму: рок видится автору своеобразной лабораторией, в которой были «опробованы многие психологические и социально-культурные ситуации»¹². В качестве фактора социально-экономической и, главным образом, политической трансформации социума рок-музыка представлена в ряде работ, сосредоточивших внимание на создании исторического нарратива советской рок-музыки¹³.

В сложившемся вокруг концепта *рок* дискурсе укоренилось обращение к таким понятиям, как *рок-музыка* и *рок-культура*. В данной

⁶ Roszak 1969. Ср. Гончарова 2002; Кнабе 2006; Логачева 1997; Набок 1993.

⁷ Fripp 1980.

⁸ Авилова 2010; Сыров 1997.

⁹ Грошаков 2015.

¹⁰ Подобная позиция укоренилась в советских публицистических текстах времен поздней перестройки. См. Рок-эпистолярный 1987-1989.

¹¹ Касьянова 2003; Шаповалов 2010.

¹² Васильева 1999.

¹³ Козлов 1998; Невская 2009; Троицкий 1991.

статье используются оба термина в зависимости от широты охвата явлений, на которые они указывают. Под рок-музыкой подразумевается совокупность направлений современной музыки, находящихся в поле влияния англо-американской эстетической протестной традиции, которая выражается в музыкально-поэтических формах, одновременно отталкивающихся от массовой и народной культур. В свою очередь, рок-культура содержит в себе всю совокупность структурных элементов культуры (ценности, нормы, символы, практики), формирующихся вокруг ядра, в качестве которого выступает рок-музыка.

Связь между кино и социокультурными явлениями как тема научного исследования впервые сформулирована в межвоенный период Б. Балашем¹⁴. Балаш, с позиции философской феноменологии, правда им не заявляемой, формирует тезис о наличии дистанции между действительностью и кинореальностью, которая, в свою очередь, сама по себе становится пережитой действительностью, но не отражает объективный мир. Таким образом, кинопроизведение превращается в самостоятельный транслятор смыслов, подчиняющий себе социум.

Рок в «застойном» кино: первые шаги

Первый акт проникновения рок-музыки в советский кинематограф был предельно четким и сфокусированным. Речь идет о дипломном документальном фильме А. Ханютинна «Шесть писем о бите» (1977). *Рок* представлен здесь как самодостаточное явление культуры, нуждающееся в представлении и в апологии. При этом *рок* обозначен в качестве носителя определенного значения, а не просто явления, претендующего на то, чтобы быть изображенным¹⁵. Иначе говоря, рок-музыка (путем коннотации авторы заявляют о существовании рок-культуры) преподносится в качестве потенциального деструктора сложившегося образа жизни, объекта неприятия большинства населения. Для сглаживания конфликтности режиссер предпринимает попытку выдать *рок* за часть «системной культуры» – по сути, весь сюжет фильма построен на аргументации невраждебности этой музыки в отношении советского образа жизни. Делается попытка сгладить возможные противоречия между характером этого музыкального направления и сущностью советской и российской культуры, представляя *рок* в качестве, прежде всего, инновационного музыкального направления, соответствующего реалиям второй половины XX в. С учетом ориентации официальной культурной политики «застоя» на корреляцию советской идентичности с традиционной и классической моделями отечественной культуры, а также на внедрение в мировые процессы научно-технического развития, методы апологии *рока* были выбраны верно. В резюме фильма

¹⁴ Балаш 1935; 1925.

¹⁵ См. Лотман 1973.

могло быть заключено, что *рок* – это музыка современная, но базирующаяся на культурной традиции, в т.ч. российской. Через визуализированные образы молодых людей, признающих в любви к бит- (не рок-) музыке демонстрируется связь рок-музыки и жизненного стиля.

В массовое советское кино рок-музыка начала входить постепенно и почти незаметно, мимикрируя под официальную поп-культуру, еще в начале 1980-х гг. Первым опытом создания художественного фильма, действие которого сконцентрировано вокруг рок-исполнителей и в котором звучат рок-композиции, можно считать ленту А. Стефановича «Душа» (1981). В ее основе – судьба эстрадной певицы, которую играет крайне популярная в то время София Ротару. Однако исполняет певица песни рок-группы «Машина времени», находящейся в то время в зените славы и пребывающей в промежуточном состоянии между статусом официально признанного коллектива (группа числилась в штате Московской филармонии, официально гастролировала) и представителями андеграунда (замалчивание в СМИ, инициированная «сверху» жесткая критика). Часть песен в фильме исполняется самой группой, выступающей в роли сопровождающего ансамбля Ротару под руководством М. Боярского. Элементы рок-культуры в картине проявляются в форме, свойственной позднему «застою». Факт присутствия на экране рок-звезд маскируется лапидарными методами, не предполагающими сокрытия этой информации. То, что многие шли на фильм, исключительно, чтобы увидеть «Машину времени», нуждалось в симуляции сокрытия путем ритуальной фабулизации. Рок-группа как будто отказывается от своего статуса, превращаясь в ВИА, хотя аудиторией востребована именно «Машина времени», а не тот условный коллектив, который подразумевается сюжетом. Игра в скрытность, очевидность подмены, непроговоренность создают текст, конгруэнтный миру позднесоветской культуры. Обозначенная выше деструктивность рок-культуры в начале 1980-х уже не подвергается апологетике, а регулируется, заглаживается. Рок в данном случае выполняет функцию безобидной провокации, на рациональном уровне объясняемой взаимной материальной заинтересованностью режиссера и музыкантов¹⁶.

Хронологически за «Душой» следует учебный короткометражный фильм А. Ильховского и А. Нехорошева «Иванов» (1982). Не показанный ни на большом экране, ни по телевидению, «Иванов» являет собой первый пример кинематографической декларации противостояния рок-музыки и официальной советской культуры. Декларация носит предельно выраженный и законченный характер. Играющий фактически сам себя Борис Гребенщиков отчуждает себя и свой социальный круг как от официального дискурса, символизируемого офицером, однокашником

¹⁶ Ср. Юрчак 2014.

главного персонажа, так и от советских «барыг», охотников за «длинным рублем». Декларация мировоззрения тесно переплетается с информированием потенциального кинозрителя о наличии в обществе претендующей на выделенность и исключительность рок-культуры.

Впоследствии, на рубеже позднего «застоя» и ранней «перестройки» (1984–1986) обозначенная позиция усиливается: симуляция игнорирования *рока* принимает еще более причудливые формы, при том, что сама музыка выходит на экраны решительнее, нежели ранее. При этом присутствии рок-музыки в кино остается предельно фрагментарным. В фильме И. Таланкина «Время отдыха с субботы до понедельника» (1984) перед зрителями появляется группа «Центр», представляющая авангардистское крыло московского музыкального андеграунда. Песня группы сопровождает начальные кадры, а затем команда появляется «вживую» в роли ансамбля из ресторана. Данный фильм во многом повторяет историю с появлением «Машины времени» в «Душе», но в более смелом варианте, поскольку «Центр» представлял вариант рок-культуры, максимально дистанцированный от официальной эстрады, мало того, сам песенный материал куда более контрастировал с традиционной поп-музыкой, чем песни А. Макаревича – А. Кутикова. Налицо вновь провокация. Создатели фильма словно тестируют чиновников от культуры на терпимость в отношении чужеродного стиля. При этом декларативные намерения режиссера, правозглашенные им в журнале «Советский экран», более лояльны, чем само произведение. Режиссерский анонс фильма наполнен исключительно ритуальными стандартизированными фразами о персонажах картины как типичных представителях официального советского нарратива¹⁷.

Иной вариант представляет собой фильм А. Стефановича «Начни сначала» (1985). А. Макаревич играет молодого автора-исполнителя, пробивающего себе дорогу вопреки противостоянию со стороны чиновников и управленцев в сфере культуры. Фабула и идеология фильма вполне укладываются в советскую традицию мобилизующих произведений, нацеленных на формирование целедостигающей установки в построении нового человека. Появление в главной роли рок-звезды можно объяснить коммерческим интересом режиссера. Однако за пределами рациональных установок авторов фильма можно обнаружить объективное место ленты в рассматриваемом дискурсе.

В картине принадлежность героя к миру рок-музыки формирует новые субъективные качества артиста: он, будучи искренним энтузиастом, превращается в борца за правду и справедливость. По сути, перед нами обновленный Павел Корчагин, т.е. совершенный советский герой, сменивший форму. И эту форму задает молодежная музыка (принад-

¹⁷ Таланкин 1984. С. 10-11.

лежность именно к *року* в фильме частично устраняется). Его антигерои – тормозящие культурный процесс бюрократы, карьеристы – приспособленцы и дельцы теневой экономики. На стороне Коли Ковалева (героя Макаревича) находятся вчерашние неудачники, персонажи, выводимые А. Юрчаком в зону «внеаходимости»¹⁸, иначе говоря, люди, не имеющие высокого положения в обществе и отказывающиеся от престижной статусной позиции в системе официальной советской иерархии. В этом контексте «Начни сначала» можно рассматривать как высшую точку признания *рока* частью советской культуры, которая берет его на вооружение, пытаясь выжить в кризисной ситуации. Субъект рок-музыки возводится на престижные позиции официальной культуры. Заменяя прежних героев, он становится эпицентром ценностной системы. Рок-музыкант вводится в структуру культурной традиции, а всякая суб-, тем более контркультурность, полностью устраняется.

Рок-кинематограф и перестройка

Полная кинематографическая эмансипация рока начинается незадолго до правозглашения *демократии* и *гласности* – в 1986 г. В лентах «Йа-хха» Р. Нугманова и «Взломщик» В. Огородникова происходит обозначение явления как такового, более не нуждающегося в сокрытии. Прекращается симуляция замалчивания. С рок-музыки снимаются завесы официальной культуры, ей позволено стать самой собой. В короткометражке «Йа-хха» предполагается название субкультуры при помощи почти исключительно визуального языка. Ленинградская рок-тусовка предстает на экране через качества, контрастирующие с проявлениями культуры большинства. Эпатирующая одежда перемежается кадрами выступлений групп «Алиса», «Кино», «Зоопарк» и тусовочной повседневностью. Нарратив не разворачивается во времени, оставаясь сгруппированным вокруг визуализированного образа советской рок-культуры, в котором соединяются аксиологические заявления авторов, демонстрируемая ими символика и представления о нормах. В какой-то степени «Йа-хха» выступает кульминацией экспансии рок-культуры в советско-российский кинематограф. Основанием для такого утверждения может выступать отсутствие прочих сюжетных тем, редукция других смыслов. Рок-культура представлена явлением законченным и самодостаточным. В прокат и на телевидение фильм не попал, однако был показан на Московском кинофестивале в 1987 г. и получил приз в рамках программы «Молодое советское кино».

Схожие мотивы мы видим во «Взломщике», где на экране появляются герои ленинградского рок-андеграунда (группы «Алиса», «Аукцион», «Присутствие»). Проникший в фильм типичный для позднесоветской культуры социальный пафос, проблема взаимопонимания по-

¹⁸ Юрчак 2014.

колений выглядят как дань традиции, порождение инертности в отношении мобилизующих текстов. По прошествии 15 лет создатель фильма признался, что он пытался снять фильм, в котором рок-музыка занимала бы второе место, а на первое место пытался вывести семейную драму¹⁹. Однако налицо приоритет в фильме того сегмента, который связан с рок-музыкой. Сцены в рок-клубе, на тусовке, концерты, прослушивания занимают большую часть кинотекста. В официальных рецензиях фильм также позиционировался как кино об этих «тусовках», «обломах», «улетах», воспринимаемых как альтернатива мещанству²⁰. Кульминацией подобной апологетики, в основе которой лежат все те же традиционные установки официальной советской культуры, становится утверждение любви и музыки как определяющих концептов не только конкретного фильма, но и всей рок-культуры²¹. Очевидна и противоположная оценка традиционной советской повседневности и всего *нового, молодого*, связанного с *роком*. Последнее оценивается положительно путем помещения в престижный контекст, в отличие от *старого*, вокруг которого создается отрицательная коннотация (скандалы, пьянство, бедность, старость)²². Важное место в контексте данного конфликта занимает фотопортрет Сталина, помещенный в окне автобуса, в котором едет подростковый духовой оркестр, возглавляемый пожилым носителем советской культуры, который транслирует прописные истины. За счет изображения Сталина автор фильма однозначно отгораживает мир немолодых советских людей от субъекта повествования, превращая его в объект наблюдения, анализа и оценивания. Таким образом, впервые в советском кино возникает оппозиционная дихотомия *советская культура – рок*, противоположная по отношению к ситуации реабилитации рока, которую мы видели в фильме «Начни сначала», вышедшем за полтора года до «Взломщика». Смысл дихотомии зашифрован в самом названии фильма. Главный герой (К. Кинчев, играющий, по сути, самого себя) подается в качестве взломщика привычной ценностно-нормативной структуры советского общества.

Аналогичным образом на основе рок-музыки формируется дихотомия *молодое – старое* в криминальной драме Б. Токарева «Ночной экипаж» (1987). Появление в первых же кадрах хеви-группы «Мастер», чей концерт сопровождает школьный выпускной вечер, устанавливает символическую границу между подростками и старшими, конфликт которых накладывается на детективный сюжет фильма.

¹⁹ В огороде бузина, а в Питере «Взломщик-2». <http://che-sp.narod.ru/ogorod.htm>

²⁰ Поздняков 1987. С. 3.

²¹ Кагарлицкая 1987. С. 21.

²² На этапе поздней перестройки (1989–1991) данная позиция найдет крайнее выражение в «бытовом», «реалистическом» советском кино. См.: «Маленькая Вера» и «В городе Сочи темные ночи» В. Пичула, «Интердевочка» П. Тодоровского.

Альтернативная точка зрения, связанная с погружением подобных фильмов в советскую кинематографическую традицию, обозначена некоторыми респондентами. К наиболее радикальным в этом отношении высказываниям стоит отнести следующее: «Что касается всяких “Взломщиков” и прочего, то я все это проблемное кино воспринимал как продолжение линии фильмов типа “Иди и смотри”, “Чучело”, “Плumber, или опасная игра” и т.д. Детский шок был когда-то, морали по этому поводу какие-то читались. И здесь то же самое»²³.

В «Ассе» С. Соловьева (1988) рок-культура превращается в главного персонажа, уже не нуждающегося в эмансипации. Принадлежность либо близость к року служит критерием для противопоставления субъекта *злomu, лживому* миру, уходящему в прошлое. Этот отрицательный сегмент действительности маркируется знаками советской культуры. Уходящая действительность вбирает в себя тeneвую экономику, криминал, неустроенный коммунальный быт, милицейский произвол, цинизм и бездушие в человеческих отношениях. За окруженной ореолом престижа рок-культурой закрепляются категории *молодости, любви, взаимовыручки, искренности, презрения к формализму, творчества*. А. Смирнова, автор рецензии на фильм в журнале «Советский экран», закрепляет смысл рок-культуры за концептами *весны и свежего воздуха*. Со слов С. Соловьева, «пока мы осторожно и умно ждали, они беззаветно создавали»²⁴. Таким образом, авторы создают непропорциональную дихотомию *рок – советское*, насыщенную ярким оценочным противопоставлением. Подобная универсализация рок-культуры достигает апогея в советском кинематографе именно в названной ленте, вышедшей на экраны на центральном этапе перестройки. В какой-то мере *рок* превращается в центральный концепт новой системы ценностей, контуры которой только интуитивно намечаются, но не осознаются и не формулируются. В дальнейшем это аксиологическое направление было оставлено как самим советским, а в дальнейшем постсоветским обществом, так и агентами воздействия со стороны кинематографа.

Почти одновременно появляется документальный фильм А. Учителя «Рок», призванный, скорее, примирить культуру музыкального андеграунда с культурой большинства, этой лентой выстраивается равновесие между двумя жизненными мирами. Точкой их пересечения становится повседневность: музыканты не шокируют обывателя своей непохожестью на него. Напротив, в фильме демонстрируется, что у них тоже есть жены и дети, они тоже ходят на скучную работу, они тоже вынуждены решать бытовые проблемы. Происходит своеобразное примирение рок-музыки с доминирующей культурой, их взаимная ас-

²³ Интервью 2: Мужч., 1974 г.р., Запись на диктофон 17.07.2017.

²⁴ Смирнова 1988. С. 11.

симилияция. Формируется ситуация, которую можно было бы назвать *культурным бонапартизмом* – при видимом диктате рок-культуры выстраивается компромисс для регулирования отношений между двумя типами культуры. Аналогична ситуация в политической жизни страны того же периода. «Рок» выходит на экраны летом 1988 года. Одновременно проходит XIX партийная конференция, на которой предпринимается попытка согласовать и примирить позиции по дальнейшему ходу перестройки. Заключается политический компромисс, приведший к обострению позиций. Подобным же образом произошел сбой и в отношении *рока* с другими культурными формами и его последующее исчезновение из рефлексивного поля большей части населения.

С конца 1988 г. мы уже видим отступление рок-музыки в качестве культурно-преобразующей силы. Данное положение реализуется через несколько факторов. Во-первых, рок уходит из фильмов как центральный объект внимания. Так, в формально относимой к нашему дискурсу «Трагедии в стиле “рок”» С. Кулиша это понятие сводится к внешнему обрамлению сюжета (главный герой увлекается рок-музыкой и играет на электрогитаре), к слову в названии фильма, предположительно введенному туда для привлечения аудитории, а также музыке С. Курехина, одной из культовых персон ленинградского андеграунда 1980-х). По замечанию режиссера, рок-музыка призвана лишь создать «воздух времени» в картине²⁵. Таким образом, рок исключен из криминальной фабулы фильма: присутствующие атрибуты молодежной субкультуры с музыкой не связаны. Рок становится не более чем данью моде. Налицо его частичная адаптация в рамках поздней советской культуры, конгруэнтная очевидному распаду социокультурной структуры стабильного (застойного) советского социума.

В двух фильмах этого периода рок подается в качестве формального символа молодежных контркультур. В драме «Меня зовут Арлекино» В. Рыбарева (1988) рок-музыка вводится в положительный контекст, выступая элементарным маркером субкультур, которые, в свою очередь, являются объектом нападения криминализованной молодежи. Близкая ситуация возникает в фильме М. Гуманишвили «Авария, дочь мента», где песни в исполнении панк-группы «Чудо-юдо» закрепляются за молодежной тусовкой. В картине жаждущая искренности и честности контркультурная молодежь однозначно противопоставляется пропитанному мещанством и трусостью старшему поколению, а также своим криминализованным ровесникам.

В фильме «Такси-блюз» П. Лунгина сопряженность с рок-культурой выражена в присутствии в главной роли лидера группы «Звуки МУ» П. Мамонова, играющего, впрочем, в данном случае джазмена.

²⁵ Алабин 1988. С. 12-13.

Однако этот элемент фабулы фильма, по признанию людей, смотревших картину сразу после ее выхода, мало кого вводил в заблуждение. Аудитория воспринимала «Такси-блюз» как фильм с участием Петра Мамонова, одной из наиболее одиозных личностей поздней советской рок-культуры. В этом кинотексте выстраивается до предела однозначная оппозиционная дихотомия ценностных миров и образов жизни. С одной ее стороны находится саксофонист Алексей Селиверстов (герой Мамонова), творческая личность, ведущая богемный образ жизни. Герой призван атаковать традиционный жизненный мир советского человека с его избыточным коллективизмом, агрессивным патриотизмом и усугубленной консервативностью, которая в первую очередь определяет жизненный уклад. Стиль и ценности Селиверстова соотносимы с западной культурой, так как вынужденный оставаться в своей стране маргиналом музыкант обретает известность и признание в Америке. Музыканту противостоит таксист Иван Шлыков, носитель атакуемого стиля и ценностей. Шлыков – замкнувшийся в своей околориминальной среде ксенофоб, интуитивно отрицающий инновации любого типа. Субъект рок-культуры, если признать таковым героя Мамонова, постепенно отходит на выделенную ему территорию. П. Лунгин проводит демаркационную линию между двумя жизненными мирами. Они никогда не объединятся, так как, несмотря на формальное примирение между двумя героями фильма, Селиверстов и Шлыков не смогут понять друг друга. Их противостояние вечно, и в этом противостоянии концепт рока закрепляется за творчеством, открытостью внешнему миру, инновационностью, гуманностью, свободой. При этом признается существование противоположного мира.

Примерно аналогичная ситуация обнаруживается в самом кассовом советском фильме 1989 года – «Игла» Р. Нугманова. В образе борца с наркомафией здесь появляется исполнитель главной роли Виктор Цой, находившийся в тот момент на вершине популярности, а Петр Мамонов играет наркодилера. Музыка как герой в фильме отсутствует, но звучат песни группы «Кино», а фигура самого Цоя является фабулообразующей. «Я, честно говоря, так и не понял тогда, о чем этот фильм. Мы просто ходили смотреть на Цоя», – выразил распространенную зрительскую установку того времени один из респондентов²⁶. По признанию самого Нугманова, фильм делался исключительно «под Цоя». Что касается, сценария и режиссуры, то они полностью интуитивны²⁷.

В «Игле», подобно фильму «Такси-блюз», концепт *рока* закрепляется за героем определенного типа, противостоящего своим социокультурным антиподам. Налицо аналогичная оппозиционная дихото-

²⁶ Интервью 3: Мужч., 1975 г.р. Запись на диктофон 23.07.2017.

²⁷ Житинский 2007. С. 252-254.

мия, в рамках которой герой Цоя, борец с «темными силами» наркомафии, обращен против криминальной субкультуры. Как и в названных лентах С. Соловьева и П. Лунгина, принадлежность к миру рок-н-ролла имеет положительную коннотацию, отсутствие такой принадлежности помещается в негативный контекст. В отличие от С. Соловьева образца 1987–1988 гг., но подобно П. Лунгину, авторы «Иглы» отказываются от универсализации рок-идентичности. Герой Цоя не распространяет свою субъективность на чужеродный стиль, он вынужден защищать себя как субъекта бытия, несущего определенное качество (рок-н-рольность).

Принципиально новой чертой этой ленты становится редуцированность советской официальной культуры. Здесь рок противостоит мафии, явлению для СССР новому, на этапе поздней перестройки активно входящему в сознание советских людей, транслируемому масс-медиа. Именно криминалитет превращается в нового врага для рока. Однако тема данного противостояния развита не будет. Ее слабый отголосок мы обнаружим лишь через десять лет после выхода «Иглы».

Еще один пример позднеперестроечного рок-кинематографа – «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» С. Соловьева (1990). Элементы концептуализма, выраженные вербальным и невербальным языком, связаны с музыкой группы «Аквариум», иногда появляющейся в фильме «вживую». Этот фильм, несмотря на формально выраженную в музыке Б. Гребенщикова связь с «Ассой», предлагает совершенно иной тип идентичности, выстраиваемой в контексте рок-дискурса. Собственно музыкальный нарратив в фильме отсутствует: в основе фабулы мелодраматический сюжет, в котором не участвуют музыканты, нет ссылок на *рок*, на рок-атрибутику. Музыка появляется в фильме «извне», подобно сюрреалистическим образам. *Рок* ассимилируется в кинотексте, наполняя его самим собой. Таким образом, основной функцией рок-музыки в этом фильме становится карнавализация повседневности. Парадоксальность действий, реплик, внешнего вида героев, сюрреалистичность ситуаций становятся атрибутами рок-культуры, ядром которой в фильме выступает музыка группы «Аквариум». Авторы картины пытаются полностью переформатировать пространство советской культуры. В этом фильме не остается ничего за пределами рок-н-рольного карнавала, который поглощает собой даже образы Сталина, курсантов-нахимовцев и историко-культурный концепт выстрела с крейсера «Аврора» по Зимнему дворцу.

По прошествии 30 лет в представлении тогдашних зрителей все описанные различия стираются. Главное, на чем фиксируют внимание сегодня те, кто смотрел эти фильмы в конце 1980-х, – это возможность утоления информационного города. Бывший рок-музыкант и рок-общественник признается: «Мы воспринимали эти фильмы с востор-

гом, с восторгом! Любое появление рок-музыкантов на экране воспринимали на «ура». Эта традиция идет еще с 70-х, когда ничего здесь не показывали, и все смотрели «Мелодии и ритмы зарубежных стран в 3 часа ночи, чтобы увидеть кусочек выступления, например, “Kraftwerk”. То же самое и с фильмами. А сейчас их пересматривать смысла нет, ну, кроме Соловьева или Нугманова разве что»²⁸.

Таким образом, в четырех фильмах, снятых с конца 1988 по 1990 г., рок-музыка принципиально меняет свое место по отношению к советскому социуму. Она теряет налет экзотичности. Фильмы более не выполняют функцию представления аудитории незнакомой ей субкультуры. Рок-музыка к этому времени начинает превращаться в ассимилированный сегмент советской культуры, становясь предметом привлечения дополнительного зрительского спроса. Воспринимаясь как культурная инновация еще на рубеже 1970–1980-х гг., это музыкальное направление начинает растворяться в повседневности, меняя ее наполнение. Важно то, что к завершающему этапу перестройки рок перестал выполнять функцию противостоящего *Другого*, призванного освободить и омолодить «подгнившую» советскую культуру. Предложенный кинематографистами новый тип идентичности начал распадаться на различные способы определения субъектом своего места в социуме. Их можно определить как радикальное западничество, абсолютным образом противостоящее агрессивному почвенничеству (Лунгин); отстраненное самосознание потребителя нового типа, сообразующего свою повседневность с требованиями моды (Кулиш); идентичность единичного индивида, не претендующего на универсальность (Нугманов) и, наконец, постмодернистский отказ от идентичности путем всецелого распространения качеств субъекта (Соловьев).

Итоговой точкой в эволюции рока в советском кино становится короткометражный фильм А. Киселева «Буги-вуги каждый день». Эта лента, показанная после выхода летом 1991 г. по 3-му всесоюзному телеканалу, обладает рядом характерных черт, на основе которых можно выстроить корреляцию между самим текстом и реалиями финальной стадии перестройки. В «Буги-вуги...» происходит своеобразная редукция субъекта рок-культуры. Предстоящий в главной роли лидер «Зоопарка» Майк Науменко снимает с себя одеяния голоса поколения, борца за свободу, носителя новых ценностей, одним словом, агента обновления системы. Он остается музыкантом, сознательно отказываясь от прочих функций. Свою позицию исключенной из социальной активности личности Майк вербализует во время интервью, отказываясь говорить о перестройке и ее роли в его жизни. Вопрос журналиста не просто игнорируется, но подвергается осмеянию. Музыкант, а вме-

²⁸ Интервью 1: Мужч., 1959 г.р. Записано на диктофон 11.07.2017.

сте с ним и авторы фильма выстраивают жесткую границу между творчеством и прочими сферами, отождествляемыми с политикой. Таким образом, субъект рок-культуры декларирует ее собственную редукцию, сужение до рок-музыки как только лишь эстетического феномена.

В то же время за пределами вербальных деклараций остается визуализированная информация, на основе которой авторы фильма сознаются в обратном. Науменко окружают тусовщики, сам он ведет богемный образ жизни, подчеркивает свою принадлежность рок-культуре с помощью внешних символов (одежда, прическа). Налицо конфликт между желанием режиссера и исполнителя главной роли выйти за рамки рок-культуры, отказаться от идентичности, складывающейся на основе рок-дискурса, – и особенностью самой рок-культуры, не желающей саморедуцироваться до музыкального направления.

Новой чертой советского рок-кинематографа становится введение в рок-дискурс элементов классической культуры, стремление примирить два феномена, которые к тому времени стало привычным противопоставлять. Майк Науменко показан в фильме либо в стилизованной под XIX век одежде, либо на фоне старого Петербурга. Его творчество, таким образом, вводится в русскую культурную традицию. *Рок* лишается своей специфики, позволяющей ему быть ядром контркультуры.

В конечном счете, именно в «Буги-вуги каждый день» рок-культура завершает свое шествие в советском кинематографе в качестве предлагаемого субъекта идентичности. Создатели ленты выравнивают понятия *рок-музыка* и *рок-культура*, исключая из них прочие социокультурные феномены. *Рок* не претендует на реализацию аксиологической функции, не противостоит негативным сторонам социума, лишается оценочного отношения. На исходе перестройки, т.е. после прохождения точки бифуркации, когда советская система окончательно вступила в стадию распада, рок-культура лишилась своей роли катализатора динамики социокультурного статуса советского социума.

В результате, на финальной стадии распада советской системы мы видим отказ рок-культуры от наступательной стратегии. Создатели кинотекста не претендуют на универсализацию *рока*, не предлагают новый, извлеченный из рок-дискурса, тип идентичности. *Рок* возвращается на изначальные позиции, отказываясь даже от роли субкультурного ядра. Коэффициент конфликтности, которая была неизменным атрибутом рока в советском кино до 1990 г., становится минимальным.

Завершение дискурса

После распада СССР тема рок-музыки в российском кинематографе фактически закрылась в силу своей дисфункциональности. Своеобразным постскриптумом всей истории можно считать два фильма, вышедшие на экраны в конце 1990-х гг. Это «Перекресток» Д. Астрахана (1998) и дилогия «Брат» и «Брат-2» А. Балабанова (1997, 2000).

Между картинami равномерно распределяются качества рок-музыки, указывающие на ее отчужденный от актуальной социокультурной ситуации характер. Авторы «Перекрестка» помещают *рок* в прошлое, превращая его в анахронизм. Герой фильма – музыкант, лидер группы, популярной в 1970–1980-е гг. В 1990-е гг. он не востребован, все его творчество этого времени сводится к ответу на спрос на ностальгию.

«Брат» и «Брат-2» – боевики, сюжетно с музыкой не связанные. При этом в саундтреке фильмов представлены многие ведущие российские рок-музыканты, перешедшие в постсоветскую музыку 1990-х из андеграунда 1980-х. В фабуле «Брата» появляется Вячеслав Бутусов, играющий самого себя. Вопреки восторженным ожиданиям своего почитателя, музыкант демонстрирует отсутствие звездного ореола, редуцируя причастность к рок-культуре подчеркиванием своей «нормальности». Звучащие в фильме песни сопровождают паттерны, презентующие российскую культуру 1990-х. Саундтрек целиком изолирован от фабулы, но не противопоставляется ей. Появление рок-музыки в фильмах А. Балабанова, таким образом, можно связать с индивидуальным вкусом режиссера, с ориентацией на поколение 1980-х. Рок в данном случае предстает частью массовой культуры (в фильме он соседствует с поп-музыкой, представленной в фабуле), лишаясь каких бы то ни было функций, выходящих за пределы рекреации.

Эти картины появляются на завершающей стадии эпохи реформ 1990-х, подчеркивая дисфункциональность одного из главных агентов апгрейда советской идентичности. *Рок* остался в прошлом, либо стал частью массовой культуры. Инерция его идентификационной функции может быть увязана с этими двумя позициями: субъекту рок-культуры предлагается либо стать аутсайдером ретроградного типа, либо профессионализироваться, войдя в индустрию развлечений. Всякие претензии рок-музыки на универсализацию своей идентификационной миссии полностью устраняются. Окончание развития рок-н-рольного дискурса в отечественном кинематографе абсолютным образом совпадает с завершением эпохи 1990-х, ориентированной на структурные изменения в обществе. Несмотря на то, что формально реформирование продолжается, в 2000-е декларируется курс на стабильность и частичное возвращение к ценностям и нормам советской культуры. Именно это является определяющим для отказа от рок-культуры как инструмента воздействия на социум.

Проникновение рок-музыки в структуру идентификационных механизмов позднего советского общества представляет собой факт нетривиальный и, в некотором роде, парадоксальный. Не менее необычно выглядят отношения *рока* с официальной культурой и его тесная взаимосвязь с эволюцией политической системы и экономических от-

ношений. В подобной роли не дано было выступить ни одному другому дискурсу, в основе которого лежало бы музыкальное направление.

Принятие рок-музыкой идентификационной функции в различных модификациях во многом обусловлено ее природой. В частности, это может объясняться заложенной в рок-культуре особой экзистенцией противостояния и социальной позицией²⁹, чего лишены музыкальные направления как таковые. Исходя из этого, вхождение рока в состав механизмов, меняющих социокультурную структуру советского общества, выглядит предопределенным. Эстетика противодействия становится востребованной в условиях обструкции системы, сопровождая политику реформирования всех общественных структур. Одновременно мы наблюдаем, как *рок* используется в качестве зеркала реальных процессов. Музыкальное направление и сопровождающая его форма культуры берутся на вооружение носителями и трансляторами официальной культуры для иллюстрирования и дальнейшего распространения собственных намерений. Как мы смогли убедиться, в *роке* с легкостью ассимилируется мобилизующий нарратив советского типа с присущим ему пафосом героизма и мессианства. Рок-музыка обеспечивает модернизацию формы в рамках этого нарратива, усиливает фактор противостояния субъекта в отношении этического несовершенства. Помимо этого, в условиях венаходимости³⁰ *рок* становится одним из немногих, если не единственным инструментом мобилизации субъекта.

Немаловажное значение имеет рок-музыка в аспекте манипуляций с идентичностями с точки зрения активизации маргиналов, к которым однозначно можно отнести представителей молодежного музыкального андеграунда 80-х гг. В данном случае актуализируется тезис о важном месте, занимаемом эксцентриками и нонконформистами в современных капиталистических процессах. Ввиду нарастающей потребности в изменении структуры собственности и всей экономической системы в позднем СССР³¹ подобное предположение выглядит резонным. Обращение к *року* сопровождало, таким образом, «нащупывание» новых методов хозяйствования и управления. Эксперименты с идентичностью на основе рок-культуры готовили вхождение в новые социокультурные условия существования.

БИБЛИОГРАФИЯ

Интервью из личного архива С. Дюкина:

Интервью № 1. Мужчина, 1959 г.р. Записано на диктофон 11.07.2017

Интервью № 2 Мужчина 1974 г.р. Записано на диктофон 17.07. 2017

Интервью № 3. Мужчина 1975 г.р. Записано на диктофон 23.07.2017

²⁹ Гончарова 2002; Кнабе 2006.

³⁰ См.: Юрчак 2014.

³¹ См.: Краус 2009.

- Fripp R. The New realism. A musical manifesto for the 80s // Musician, Player and Listener. 1995. P. 22-34.
- Rozsak Th. The making of a counter culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition. New York: Random House, 1969.
- Авилова Е.Р. Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии. Дисс... кандидата филологических наук. Нерюнгри, 2010.
- Алабин Л. Трагедия в стиле «рок» // Советский экран. 1988. № 10. С. 12-13.
- Алексеев И.С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов. Дисс... на соискание ученой степени кандидата социологических наук. СПб., 2003.
- Балаш Б. Дух фильмы. Москва: Гослитиздат, 1935. 210 с.
- Балаш Б. Культура кино. Ленинград-Москва: Государственное издательство, 1925. 98 с.
- Васильева А.А. Российская рок-музыка 1970-1980-х гг. как социокультурное явление. Опыт культурологического анализа. Дисс... кандидата культурологии. Челябинск, 1999.
- В огороде бузина, а в Питере «Взломщик-2». Интервью с Валерием Огородниковым. URL: <http://che-sp.narod.ru/ogorod.htm>
- Гончарова Н.В. Специфика социализации подростков современного крупного города: вхождение в рок-культуру. Дисс... кандидата социологических наук. Ростов н/Д., 2002.
- Грошаков А.И. Процессуальный анализ социализации молодежи, приобщение к рок-музыке. Дисс... кандидата социологических наук. Ставрополь, 2015.
- Житинский А. Альманах рок-дилетанта. Санкт-Петербург: Амфора, 2007. 497 с.
- Житинский А. Путешествие рок-дилетанта. Санкт-Петербург: Амфора, 2006. 488 с.
- Жарагайская А. Мы все – орфеи // Советский экран. 1987. № 14. С. 21.
- Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры. Дисс... кандидата культурологии. СПб., 2003.
- Кнабе Г.С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // Кнабе Г.С. Избранные труды. Теория и история культуры. М.: РОССПЭН; СПб.: Летний сад, 2006. С. 20-50.
- Козлов А. С. Рок: истоки и развитие. Москва: Синкопа, 2001. 192 с.
- Краус Т. Перестройка и смена собственности. Политические концепции и историческая реальность // Eszmelet-Раздумья. Смена режима глазами венгров (1989–2009). Будапешт – Москва: Архивный институт Культурного, научного и информационного центра Венгерской республики в Москве, 2009. С. 21-68.
- Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-1990-х гг. в социокультурном контексте. Дисс... кандидата философских наук. М., 1997.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 63 с.
- Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. Дисс... кандидата искусствоведения. Саратов, 2006.
- Набок И.Л. Рок-культура как эстетический феномен. Дисс... доктора философских наук. М., 1993.
- Невская Т.Н. Эволюция рок-музыки в России. Дисс... кандидата культурологии. СПб., 2009.
- Перельштейн Р.М. Реальность и игра в киноискусстве XX века. Дисс... доктора искусствоведения. М., 2008.
- Поздняков А. Портрет художника в молодости // Советский экран. 1987. № 14. С. 3.
- Рок-эпистолярный // Автора. 1987–1989.
- Савицкая Е.А. Принципы стилиобразования в рок-музыке. На материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х годов. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 1999.
- Санданов А.Б. Постаполитический сюжет в американском кино: история развития и место в современном кинематографе. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2013.
- Смирнова А. Асса // Советский экран. 1988. № 7. С. 11.
- Сопин А.О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945-1953 годов: проблемы текстологии Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2015.
- Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород: Изд- Нижегородского университета, 1997. 209 с.
- Таланкин И. Время отдыха с субботы до понедельника // Советский экран. 1984. № 5. С. 10-11.

- Троицкий А. Рок в союзе: 60-е, 70-е, 80-е... М.: Искусство, 1991. 207 с.
- Цыркун Н.А. Социально-исторические и эстетические аспекты трансформации кинокомикса в системе американской культуры. Дисс... доктора искусствоведения. М., 2014.
- Шаповалов С.В. Динамика социокультурных ценностей рок-музыки. Дисс... кандидата философских наук. Ростов на Дону, 2010.
- Шарапова М.А. Архетипические основы образа героя в драматургии отечественного кино. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2013.
- Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. М.: НЛЮ, 2014. 664 с.

REFERENCES

- Alabin L. Tragediya v stile «rok» // Sovetskij ehkran, 1988, N. 10. ss. 12-13.
- Alekseev I.S. Rok-kul'tura v publicnom prostranstve Sankt-Peterburga 1990-h godov. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata sociologicheskikh nauk. St. Petersburg, 2003.
- Avilova E.R. Tradicii poehticheskogo avangarda 1910-h gg. v russkoj rok-poehzii. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Neryungri, 2010.
- Balash B. Duh fil'my. Moskva, Goslitizdat, 1935. 210 s.
- Balash B. Kul'tura kino. Leningrad-Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stv, 1925. 98 s.
- Cyrkun N.A. Social'no-istoricheskie i ehsteticheskie aspekty transformacii kinokomiksa v sisteme amerikanskoj kul'tury. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. Moscow, 2014.
- Fripp R. The New realism. A musical manifesto for the 80s // Musician, Player and Listener, 1995. S. 22-34.
- Goncharova N.V. Specifika socializacii podrostkov sovremennogo krupnogo goroda: vhozhdenie v rok-kul'turu. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata sociologicheskikh nauk. Rostov na Donu, 2002.
- Groshakov A.I. Processual'nyj analiz socializacii molodezhi, priobshchenie k rok-muzyke. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata sociologicheskikh nauk. Stavropol', 2015.
- Karagajskaya A. My vse – orfei // Sovetskij ehkran. 1987. N.14. s. 21.
- Kas'yanova E.V. Rok-kul'tura v kontekste sovremennoj kul'tury. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata kul'turologii. St. Petersburg, 2003.
- Knabe G.S. Rok-muzyka i rok-sreda kak formy kontrkul'tury // Knabe G.S. Izbrannye trudy. Teoriya i istoriya kul'tury. Moscow, Rossijskaya politicheskaya ehnciklopediya; St. Petersburg, Letnij sad, 2006. ss. 20-50.
- Kozlov A. S. Rok: istoki i razvitie. Moscow, Sinkopa, 2001. 192 s.
- Kraus T. Perestrojka i smena sobstvennosti. Politicheskie koncepcii i istoricheskaya real'nost' // Eszmelet-Razdum'ya. Smena rezhima glazami vengrov (1989-2009). Budapesht – Moscow, Arhivnyj institut Kul'turnogo, nauchnogo i informacionnogo centra Vengerskoj respubliky v Moskve, 2009. ss. 21-68.
- Logacheva T.E. Russkaya rok-poehziya 1970-1990-h gg. v sociokul'turnom kontekste. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filosofskih nauk. Moscow, 1997.
- Lotman YU.M. (1973). Semiotika kino i problemy kinoehstetiki. Tallin, EHehsti Raamat, 1973. s. 63.
- Myakotin E.V. Rok-muzyka. Opyt strukturno-antropologicheskogo podhoda. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Saratov, 2006.
- Nabok I.L. Rok-kul'tura kak ehsteticheskij fenomen. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora filosofskih nauk. Moscow, 1993.
- Nevskaya T.N. EHvolyuciya rok-muzyki v Rossii. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata kul'turologii. St. Petersburg, 2009.
- Perel'shtejn R.M. Real'nost' i igra v kinoiskusstve XX veka. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. Moscow, 2008.
- Pozdnyakov A. Portret hudozhnika v molodosti [Portrait of the painter in his youthful]. In: Sovetskij ehkran. 1987. N. 14. s. 3.
- Rok-ehpistoljarij (1987-1989) // Avtora. 1987-1989.
- Rozsak Th. The making of a counter culture: reflection on the technocratic society and its youthful opposition. New York: Random House, 1969.

- Sandanov A.B. Postapokalipticheskiy syuzhet v amerikanskom kino: istoriya razvitiya i mesto v sovremennom kinematografe. Dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Moscow, 2013.
- Savickaya E.A. Principy stilebrazovaniya v rok-muzyke. Na materiale zarubezhnogo hard- i art-roka 60-70-h godov. Dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Moscow, 1999.
- SHaropovalov S.V. Dinamika sociokul'turnyh cennostej rok-muzyki. Dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filosofskih nauk. Rostov na Donu, 2010.
- SHarapova M.A. Arhetipicheskie osnovy obraza geroya v dramaturgii otechestvennogo kino. Dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Moscow, 2013.
- Smirnova A. Assa // Sovetskij ehkran 1988. N. 7. s. 11.
- Sopin A.O. Istoricheskiy i hudozhestvennyj aspekty otechestvennogo kino 1945-1953 iskusstvovedeniya. Moscow, 2015.
- Syrov V.N. Stilevye metamorfozy roka ili put' k «tret'ej» muzyke. Nizhnij Novgorod, Izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta, 1997. 209 s.
- Talankin I. Vremya otdyha s subboty do ponedel'nika // Sovetskij ehkran. 1984. N. 5. ss. 10-11.
- Troickij A. Rok v soyuze: 60-e, 70-e, 80-e... Moscow, Iskusstvo, 1991. 207 s.
- Vasil'eva A.A. Rossijskaya rok-muzyka 1970-1980-h gg. kak sociokul'turnoe yavlenie. Opyt kul'turologicheskogo analiza. Dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata kul'turologii. Chelyabinsk, 1999.
- V ogorode buzina, a v Pitere «Vzломshchik-2». Interv'y u Valeriem Ogorodnikovym // URL: <http://che-sp.narod.ru/ogorod.htm>.
- Yurchak A. Ehto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie 2014. 664 s.
- ZHitinskij A. Al'manah rok-diletanta. St. Petersburg, Amfora, 2007. s. 497.
- ZHitinskij A. Puteshestvie rok-diletanta. St. Petersburg, Amfora 2006. s. 488.

Дюкин Сергей Габдульсаматович, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры; dudas75@mail.ru

Самойлова Ирина Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Пермского государственного национального исследовательского университета, samoilova.i@mail.ru

Rock-music in the late-Soviet and post-Soviet cinema

The article analyses rock music as a concept of the Soviet and Russian cinema in the 1970s – 1990s. Attributes ascribed to rock music in films demonstrated the degree of toleration of the Soviet state and official discourse to foreign styles. Rock music also functioned as an identifier and was used by film-makers to form new models of self-consciousness. Rock discourse first emerged in the Soviet films in the late 1980s. its climax was the period of “late” perestroika. As the reform movement got stronger in the latest period of perestroika, rock music lost its initial functions granted to it by the cinema.

Keywords: *rock music, rock culture, cinema, identity, image, sub-culture, cultural form, function*

Sergey Dyukin, PhD in Philosophy, Associate Professor of Department of Cultural Studies and Philosophy, Perm State Institute of Culture; dudas75@mail.ru

Irina Samoilova, PhD in Philology, Associate Professor Of Department of Russian and Style, Perm State National Research University; samoilova.i@mail.ru