**Содержание**

ВВЕДЕНИЕ

Глава 1 Рок-музыка – феномен постмодернистской реальности

* 1. Рок-музыка как предмет философско-культурологического анализа
	2. Рок-музыка в контексте постмодернизма

ГЛАВА 2 Аксиологическая составляющая рок-музыки

2.1 Ценностное пространство западной рок-музыки

2.2 Ценности российской рок-музыки

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Введение**

В западной культуре XX века рок-музыка занимает особое место. Сформировавшаяся около 40 лет назад, она пережила период бурного расцвета и распространилась по всем регионам мира. В процессе своего развития она пережила несколько стилистических модификаций и стала каналом превращения субкультуры американских негров в один из самых влиятельных элементов современной мировой музыкальной культуры. Обладая специфической простотой музыкальных выразительных средств, рок-музыка оказала сильное эмоциональное и мировоззренческое воздействие на свою аудиторию, к которой в первую очередь принадлежала значительная часть молодежи из стран западно-европейской культурной ориентации.

Нетипичные для культуры последних веков формы поведения ее любителей на концертах (превращавшихся подчас в настоящие массовые радения), а также экстатические реакции при прослушивании записей в наиболее репрезентативных для рок-музыки стилях и привлекли внимание сначала общественности, а вскоре - и специалистов из разных областей музыкальной науки.

Несмотря на сходство отдельных черт и приемов рок-музыки с таковыми же из других областей музыкальной культуры, прежде всего, из фольклора и музыки художественной профессиональной традиции, она обладает собственной моделью музыкально-психологической действенности в сложных условиях XX века. Она не является культурой, механически заимствующей отдельные свои качества у отдельных музыкальных культур, но лишь родственна им. Ее корни уходят в песнепляски магических ритуалов глубокого прошлого, так же, как и у музыкального искусства классической традиции, у фольклора. Однако по сравнению с ними рок-музыка в значительно большой степени связана и с современными неевропейскими культурами и более близка к контркультурным и постмодернистским мировоззренческим концепциям, в которых попытки нетрадиционного восприятия такого, казалось бы, традиционного искусства как музыка - не случайны. Эти попытки возникают в контексте культур и в способах мышления, появившихся в последние десятилетия. Одна из них - New Age («Нью Эйдж»), новый взгляд или "новая эпоха", "новое мышление", - весьма неоднородная и многосоставная, охватывающая религию, магию, астрологию, философию, музыку, литературу, живопись, скульптуру, нетрадиционную медицину и др., область современного миропонимания, включающая теперь уже в себе мотивы и результаты контр культуры. Ознаменованный появлением контркультуры и New Age, кризис традиционного мышления порождает и кризис устоявшихся к началу XX века представлений о музыке.

Рок-музыка по сущностным признакам своих проявлений оказывается ближе именно к новейшим, нетрадиционным концепциям (например, концепция театра жестокости). Как всякая достаточно цельная область современной музыкальной культуры, рок-музыка требует и определенной культуры ее исполнения и восприятия. Для этого она должна быть осознана не как негативная по сравнению с другими областями музыкальной культуры и не как абсолютно позитивная, как ее оценивают фанаты. Ее преемственность от экстатических обрядов древности и современности указывает на глубокую укорененность психологических потребностей человека в экстатических разрядках.

Рок-музыку как культурный и исторический феномен можно назвать формой современного существования и проявления древнейших качеств и свойств человеческой психики.

**Актуальность темы исследования.**

###### На сегодняшний день многообразие проявлений человеческой культуры очень велико и с каждым днем появляются все новые аспекты и детали, достойные изучения. Массовая культура, являющаяся основой, от которой ответвляются разнообразные субкультуры, всегда была предметом внимания различных общественных институтов и объектом исследования ученых из самых различных областей науки. Особый интерес представляет обращение к проблеме взаимоотношения общества и субкультур, в ряду которых особое место занимают различные субкультуры, привлекающие внимание молодежи, значительные массы которой активно в них включены.

###### Противоречивость оценок и суждений об этих структурах в обществе связана как с длительным периодом идеологизации философской науки в нашей стране, так и недостаточной в научном плане их изученностью. Большую роль в этом сыграло и то, что в период второй половины XX века большинство видов молодежной субкультуры имели вид своеобразной культурной «интервенции» из-за границы.

###### В современных условиях, когда имеет место глобализация, которая ведет не к противоборству, а к диалогу культур, обращение к теме молодежных субкультур, особенно к тем, которые эмоционально усилены музыкальным и поэтическим воздействием на молодежь, представляется очень важной для более глубокого понимания диалектики движущих сил в социуме.

###### Обращения к этой проблеме диктуются самим характером постмодернистской ситуации, сложившейся в современной философии, когда интенсивность социально-культурных процессов в современном обществе предъявляет особые требования и к личной автономии человека.

Высокая взаимосвязанность общественных отношений, информационная и культурологическая интеракция социальных и личностных связей ставят и личность, и общество перед необходимостью селекции средовых влияний. Одновременно усиливается способность человека творить независимое, неконформное, аутентичное бытие. Очевидно, что исторический и социальный опыт существования молодежных субкультур привносит в человеческое существование ту информацию, которая не могла быть получена другим путем.

Актуальность темы исследования диктуется малой изученностью феномена рок-музыки.

Неоспоримо доказано, что существует прямая связь между изменениями в обществе и возникновением, развитием новых музыкальных течений и культур, основанных на них. Так было и с субкультурой, возникшей вокруг музыки, которую принято именовать «тяжелой».

В настоящее время рок-культура определяется как сложное, динамичное, многомерное явление социального характера, имеющее корни в массовой культуре, зависящее от нее и влияющее на нее. Однако до сих пор не существует однозначного понимания этого термина – данное исследование дает этому объяснение.

**Объект исследования** – рок как явление западной культуры второй половины ХХ века.

**Предмет исследования** – западная рок-культура второй половины ХХ века.

**Цель и задачи исследования.** Целью исследования является культурно-философская рефлексия рок-музыки, изучение ее особенностей как социокультурного интертекста, требующего логического осмысления в том числе через понятие постмодернистского дискурса.

Для реализации поставленной цели решались следующие задачи:

- анализ философских традиций понимания рок-музыки с точки зрения полилогического осмысления постмодернистского дискурса;

- выявление основных направлений постмодернистской методологии в проблеме изучения рок-музыки как сложного социокультурного произведения;

- определение аксиологического поля рок-музыки, представляемой как вариант формы игрового освоения мира текста через интертекстуальность и контекстуальность;

- анализ ценностной составляющей российской рок-музыки через призму отношений самобытности и инвариантности, оказывающих серьезное влияние на социокультурные процессы в обществе.

**Научная новизна исследования.**

-С новых теоретических и методологических позиций даются обобщенные характеристики рок-культуры.

-По-новому определены категориальные особенности рок-культуры.

-Дается философская рефлексия рок-музыки через понятия постмодернистского дискурса: текст, интертекст, интертекстуальность, произведение, ризома.

-Рассмотрена аксиологическая составляющая рок-музыки.

-Выявлены особенности взаимодействия западной и российской рок-культур.

**Методологическая и эмпирическая основа исследования** включает: в исследовании используется комплексный подход компаративного анализа. Решение поставленных целей и задач потребовало сравнительно-исторического метода, использования постмодернистской методологии и лингвистического анализа (Барт Р., Бодрийяр Ж., Делез Ж., Деррида Ж., Джеймисон Ф., Гватарри Ф., Лиотар Ж.Ф., Фуко М.).

Материалом для исследования послужили записи творчества западных и отечественных рок-групп периода с 70-х по 90-е гг. двадцатого века. Комплексный анализ их текстов и концепций позволил провести исследование по проблеме понимания рок-музыки как феномена постмодернистской реальности, осмысленного через призму философии постмодернизма и проследить взаимосвязь явлений социума и их отражения в роке.

**Степень разработанности проблемы** (анализ источниковой базы)

Анализ научной литературы по проблеме, касающейся изучения рок-музыки показал, что внимание исследователей привлекали различные аспекты: музыковедческий, социологический, культурологический, филологический, исторический, однако, важно отметить, что в научной литературе эта проблема изучена недостаточно ни в теоретическом, ни в практическом планах. До 90-х гг. рок-музыка чаще всего рассматривалась лишь в рамках изучения либо контркультуры, либо молодежных субкультур (Набок И.Л., Запесоцкий А.С., Зинкевич В.А.), что не совсем верно. Нельзя отрицать, что на начальном этапе своего развития рок можно было считать одним из проявлений контркультуры, поскольку ярко выраженный протест рока против традиционной культуры говорил в пользу этого. Но, с течением времени становилось ясно, что феномен рока является не противодействием культуре, но скорее ее альтернативной подсистемой. С недавнего времени появились новые исследования и работы, посвященные изучению непосредственно рока – с позиций музыковедения, социологии, культурологии, филологии, религиоведения.

Среди музыковедческих работ необходимо особо отметить труды Сырова В.Н., Савицкой Е.А., Конена В., Цукера А. Для них свойственен компаративный анализ различных направлений рока с выявлением предпосылок формирования, особенностей звучания, принципов стилеобразования, сходстве и различии рока и классической музыки. К сожалению, ни один из этих авторов не рассматривает рок-музыку в целом, отдавая предпочтение сравнительному анализу нескольких отдельных направлений. Но данная проблема обуславливается элементарной невозможностью охватить слишком обширный объем материала, который предоставляет исследование вопроса рок-музыки.

Для социологических работ характерно рассмотрение рок-музыки в рамках изучения молодежных субкультур, ее сопоставления с другими субкультурами. В ряде работ представлены наглядные материалы, собранные исследователями в ходе социологических экспериментов, по изучению субкультуры изнутри. Это труды Васильевой А.А., Левиковой С.И., Петрова Д.В., Иващенко Г.М., Щепанской Т.Б. Необходимо отметить, что рассмотрению рока все же уделено не достаточно внимания, поскольку социологические исследования часто затрагивают слишком широкий спектр разнообразных молодежных культур, в контексте которого вопросы, касающиеся непосредственно рока, теряются.

Культуролого-исторические труды посвящены изучению причин зарождения рока, его культурологических особенностей, тенденций развития. Это работы Чижовой А.И., Козлова А., Кнабе Г.С., Чередниченко Т. В. В поздние годы перестройки было издано несколько книг по истории советской рок-музыки, такие как книги Троицкого А. и Федорова Е. Историческим трудам свойственен описательный характер. Следует отметить, что в подобных обзорных работах предпринимаются попытки проанализировать причинно-следственные связи рока и рок-культуры, что является большим плюсом, так как дает толчок к правильному пониманию читателями сложного культурно-социологического феномена рока.

Исследователями-филологами определяется новое, особое понятие текстовой составляющей рока, так называемой «рок-поэзии». Такие исследователи как Усачева С., Панова О.Ю., Доманский Ю.В. Свиридов С.В. и другие занимаются вопросами анализа непосредственно текстов песен, выявлением их образности, интертекстуальности, идеологической базы. Невозможно не согласиться, что осбое внимание уделяется русскому року вполне правомерно, поскольку данный уникальный феномен обладает неповторимыми особенностями.

Зарубежные исследования посвящены исследованию рок-музыки и рок-культуры с позиций исторического и социального анализа, выявлению причин и следствий появления рока. Это труды Хеландера Б., Фриппа Р., МакДональда Д., Паскаля Дж. Нужно отметить, что на западе вопросами рока занимаются уже довольно давно и, в силу отсутствия идеологических установок, свойственных доперестроечной России, рассматривают проблему рок-культуры более вдумчиво.

Рок-музыка может рассматриваться как часть общей музыкальной культуры. Она требует философского осмысления в полилогическом аспекте, что обусловливается множественностью восприятия рока.

Многозначность рок-музыки в своей динамике позволяет выделить основные направления постмодернистской методологии изучения такого сложного социокультурного явления как рок-музыка через прочтение ее интертекстуальности.

Динамика пространственно-временного поля западной и отечественной рок-музыки аксиологична по своей природе. Это позволяет представить формы взаимодействия культуры и субкультур через модель с временной осью.

Рок-музыка, как форма протеста неизбежно присутствует в любом обществе, воздействуя на его конкретную культуру и вбирая в себя особенности общей культуры, влияя как на воспитание личности так и на ее развитие в социуме.

**Глава 1 Рок-Музыка – феномен постмодернистской реальности**

* 1. **Рок-музыка как предмет философско-культурологического анализа**

Интегративный подход к изучению музыки как объекта общечеловеческой культуры в свете ее зависимости от семиотики, герменевтики и театра драмы позволяет выявить специфику и механизмы процессов художественного восприятия, чувственных и рациональных процедур художественного акта – от создания до функционирования и воздействия. Следовательно, достигается соответствующий уровень абстракции, обеспечивающий целостную интерпретацию генезисных и бытийных структур творческого способа освоения мира. Философское осмысление особенностей музыкальной культуры проводится с опорой на концепции известных ученых.

Взгляд на музыку как на один из языков культуры представлен в работе И.А.Герасимовой. С ее точки зрения, музыка играла и играет роль своеобразного языка, на котором передается совершенно определенное содержание, познаваемое не столько логосом, сколько этосом.

Интересной точки зрения придерживается Й.Хейзинга, в культурной концепции которого отчетливо прослеживается игровой подход. Именно игра может быть критерием оценки всех культурных явлений и музыки в том числе, поскольку «музыка и танец…- сплошная игра»[[1]](#footnote-1).

Наиболее полная, на наш взгляд, философская концепция музыки представлена в работе В.К. Суханцевой, в которой истинная (философски понимаемая) сущность музыки раскрывается в системе следующих оппозиций[[2]](#footnote-2):

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  I.  | Мироздание | – | Мир |
|  II. | Вечность | – | Время |
| III. | Культура | – | Индивид |

Из анализа выделенных категорий следует, что **Мироздание – Мир** (человека) – первая и фундаментальная оппозиция, в которой разворачивается и функционирует всякая деятельностная способность, снимающая в пределах своего качества (структуры, конструктивности) все фундаментальные уровни, снятые в свою очередь, в самом мире человека и культуры.

**Вечность – Время** – вторая универсальная оппозиция, в которой разворачивается, как считает В.К.Суханцева, процедура музыкального смыслообразования, делающая музыку миром человека и человеческой субъективности, лежащая в основании модели Универсума.

Говоря о третьей фазе в концепции автора, **Культура – индивид**, следует отметить, что речь должна идти о взаимодействии личности с пространством культуры, в котором постоянно присутствуют динамические обратные связи.

Не оставляя без внимания категорию времени, в приведенной выше бинарной классификации следует отметить концептуальный подход Т.А. Алексиной:[[3]](#footnote-3)

* каждая культура создает свой специфический образ времени и содержит собственные представления о прошлом, настоящем и будущем;
* доминирующий образ времени, созданный отдельной культурой, предопределяет ценностные ориентации людей.
* время является главным пространством всякой культуры, и особенности его восприятия составляют "душу" культуры.
* культуры мира представляют многообразие форм и способов освоения времени, что, в свою очередь, свидетельствует о широких возможностях и имеющихся внутренних ресурсах каждого человека.

Таким образом, музыка имеет имманентный характер, ее отличает «непривязанность» к внешним опорам, и, как следствие этого, динамичность и уклоняемость от натурализации, от превращения в нечто незыблемое и на века данное.

Аналогичную мысль высказывает Т. Адорно[[4]](#footnote-4), полагая, что музыка беспредметна, ее нельзя однозначно отождествлять с какими-либо моментами внешнего мира, но у музыки как таковой в высшей степени определенное содержание, она членораздельна и как следствие этого вновь соизмерима с внешним миром, с общественной действительностью, хотя бы и очень опосредованно. Музыка — это язык, но не язык понятийный.

По мнению Т. Адорно существует своеобразная типология слушателей музыки. Любой, даже весьма мало музыкальный человек, охотно потребляет музыку, но именно ту музыку, которая подтверждает, укрепляет в нем чувство собственного «Я».

Таким образом, из теоретического анализа культурологических исследований видно, что существует сложное поле категорий взаимопонимания, взаимовосприятия и общения, коммуникации, трансляции и трансформации – обмена, передачи и генерирования новых смыслов, согласования ценностно-символических оснований по-разному детерминируемых и определяемых в культурном пространстве социальных агентов взаимодействия музыки и культуры.

В данном случае речь идет о рок-музыке, в которой анализируются разные модусы отношения к ней – от включенности и принятия ее как части культуры, до отстраненности и отчуждения ее.

До 90-х гг. ХХ в. рок-музыка чаще всего рассматривалась лишь в рамках изучения либо контркультуры, либо молодежных субкультур. С недавнего же времени появились новые исследования и работы по изучению непосредственно рока: В.Н. Сырова, Е.А. Савицкой, В. Конена, А.А. Васильевой, С.И. Левиковой, Д.В. Петрова и др.[[5]](#footnote-5),[[6]](#footnote-6),[[7]](#footnote-7),[[8]](#footnote-8),[[9]](#footnote-9)

В них представлены типологии стилевых направлений рока, принципы стилеобразования, сравнительный анализ хард- и арт-рока, дан историографический экскурс развития и возникновения музыки, проведены параллели между классической и рок-музыкой.

Феномену рок-музыки в культуре серьезное внимание уделили самые различные исследователи и критики – философы, культурологи, социологи, филологи, психологи и религиозные деятели (Г.М. Иващенко, Т.Б. Щепанская, А.И. Чижова, А.И. Козлов, Г.С. Кнабе, Т.В. Черниченко, О.Ю. Панова, С. Усачева. Ю.В. Доманский), психофизиологии (П. Вайтцвейг, Ю.С. Дружкин, Е.Р. Калитиевская) и др. имела место своеобразная дискуссия, в которую включились и рок-музыканты. При этом звучали как обвинения в адрес рок-музыки, так и ее одобрение.

Очевидно, что суть рок-музыки такова, что ее изучение требует комплексного подхода, соединяющего в себе тщательный и всесторонний анализ всех аспектов рока. Наиболее полную картину исследования может предоставить только совокупность музыковедческих, философско-эстетических, культурологических, социологических и социально-психологических средств анализа.

Теоретический анализ, и философско-культурологическая рефлексия показали наличие множественности трактовок и толкований понятия «рок-культура»:

* рок-музыка рассматривается как музыка протеста в рамках изучения контркультуры, что обусловлено демонстративностью и эпатажностью рок-музыки, ее направленностью на привлечение внимания, расшатывание привычных стереотипов через «выразительно-языковую систему рока, энергичность и агрессивность манеры выражения, а также резкость стилевых контрастов и шероховатость речевого слэнга»[[10]](#footnote-10);
* рок-культура позиционируется как молодежная субкультура, для которой характерны акцентирование инаковости, самобытности, самодостаточности, независимости, брутальности, стремления к самореализации и самоактуализации;
* рок-культура является видом музыкально-поэтического жанра, близкого бардовскому с форсированными интонациями, при которых музыка не единственное содержание рока, а нравственная позиция, «кодекс противостояния» экзистенциального характера[[11]](#footnote-11);
* рок-музыка является обобщенным направлением в музыке, вбирающим в себя помимо музыкальной компоненты, текстовую составляющую и визуальный ряд.

Нужно подчеркнуть, что каждая из проанализированных интерпретаций понятия рок-культуры имеет право на существование и использование этого термина в рамках того или иного содержательного наполнения определяется целями и задачами исследования. Это олицетворяет собой идею «прочтения» сложного «произведения», социокультурного интертекста, требующего логического осмысления и интегрального полилогичного подхода к изучению.

**1.2 Рок-музыка в контексте постмодернизма**

Термин «постмодернизм» А.Тойнби определил как современную (от Первой мировой войны) эпоху, кардинально отличающуюся от предыдущей эпохи модерна. В 60-70-х годах понятие постмодерна использовалось для фиксации инновационных тенденций в архитектуре и искусстве, и было апплицировано на такие сферы предметности, как экономико-технологическая и социально-историческая.

В статусе философской категории постмодернизм утвердился после работы Лиотара «Постмодернистское состояние: доклад о знании»[[12]](#footnote-12) (24, 12). Фиксирующий ментальную специфику современной эпохи в целом, определивший конец западного господства в религии и культуре, постмодернизм занял свою нишу в пространстве философской мысли. Постмодернистская философия по сути являет собой смесь разнообразных представлений, зависящих от социально-политической, национальной, религиозной принадлежности ее приверженцев. Ведущими представителями данного философского направления являются Р. Барт, Ж. Бодрийяр, М. Бланшо, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ф. Джеймисон, Ф. Гватарри, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко и др., отличительной особенностью работ которых является мета-характер их текстов. Выявляя социокультурные основания и следствия постмодернистского видения мира, они являются одновременно и классиками-основателями и теоретиками-разработчиками постмодернизма.

Постмодернизм подвергает критике центрированность как основной принцип европейской культуры Нового времени, рационального мышления модерна, которое отвергается как метафизическое. Поэтому никакое знание не может быть оценено вне контекста культуры, традиции и языка. Ж. Деррида говорит о необходимости изыскивать новые понятия и новые модели, некую экономию, ускользающую от метафизических оппозиций[[13]](#footnote-13). История существует постольку, поскольку настоящее запаздывает по отношению к самому себе. Опираясь на эти положения, в постмодернизме появляется понятие ризомы, введенное Делезом и Гвартари в 1976 г. в их совместной работе. Нелинейность ризомы позволяет развиваться системе куда угодно, принимая любые конфигурации – множественности и вариативности.

Согласно Лиотару, постмодерн характеризуется двумя основными чертами – распадом единства и ростом плюрализма. Постмодерн – это, прежде всего разрушение универсалистской и рационалистической доминант модерна.

В целом, постмодернизм позиционирует себя как самосознание переходной эпохи. Идея деконструкции в постструктуралистском критицизме Дерриды предполагает освободить человека от давления «ничем не подкрепленных» форм мышления, принятого в культуре за аксиому. Таким образом, главной задачей деконструкции по мысли Дерриды является нахождение и перевод адекватных смыслов. В настоящее время утвердилась точка зрения, согласно которой постмодернизм является не столько эпохой развития социальной реальности, сколько эпохой развития сознания человека.

Можно согласиться с точкой зрения В.Л. Иноземцева о том, что «как заметное общественное явление постмодернизм возник тогда, когда сфера культуры заявила о своих претензиях не только на особое, но и на доминирующее положение среди других социальных сфер»[[14]](#footnote-14).

Философия постмодернизма не разделяет взгляды о необходимости дифференциации философского знания, настаивая на том, что метафизическим теориям с абсолютными истинами доверять нельзя.

Восприятие мира как текста наиболее характерная черта философии постмодернизма. Как текст мыслится вся реальность, дискурс, повествование. Культура любого исторического периода предстает как сумма текстов, или интертекст. Понимание текстов возможно лишь в "дискурсивном поле культуры". Иначе говоря, их можно понять только в связи с другими текстами, но не в связи с каким-либо "буквальным" значением или нормативной истиной. Неизбежное присутствие предыдущих текстов – интертекстуальность – не позволяет любому тексту считать себя автономным. Метод деконструкции текста, предполагающий длительный процесс интерпретации его значения, не обеспечивает абсолютной истины и надежности знания, что неоднократно подчеркивается самой теорией постмодернизма.

Стратегия текстового анализа по Барту подразумевает скорее аналитическую процедуру, стремящуюся проследить пути смыслообразования, а так же формы и коды, через которые и идет возникновение смыслов текста. При этом необходимо помнить, что по Дерриде[[15]](#footnote-15) традиционалистское подчинение письменности слову является предубеждением и любой знак является обозначающим.

Отвергая традиционные приемы, использованные человеком для осмысления своего положения в мире, постмодернизм предлагает фрагментарный опыт прерывистых, эклектичных повествований. Постмодернистское суждение, являясь всего лишь одним из множества равноценных суждений, не претендует на свою абсолютную правоту, поскольку это будет означать, что иные точки зрения являются неправыми.

В качестве постмодернистских методологических принципов исследования были выделены следующие:

принцип радикальной плюральности, который трактуется как возможность обращения к различным, в том числе и оппонирующим друг другу, объяснительным моделям и практикам без ограничений;

принцип отказа от конфликта бинарных оппозиций, который понимается как возможность воспринимать полярные понятия не как взаимоисключающие, а как связанные между собой единым процессом, включенные в единый континуум и способные трансформироваться друг в друга;

принцип когнитивного релятивизма, который связан с отказом от поиска истины или признанием принципиальной невозможности ее нахождения, поскольку истина является не реально существующим, а сконструированным в результате применения тех или иных дискурсивных практик феноменом;

«конец времени» или неоархаика, сущность которого заключается в возможности рассматривать постсовременную глобальную ситуацию в качестве своего рода возврата к началу человеческой истории и культуры, но на качественно другом уровне.

Изложение принципов постмодернизма было необходимым для рассмотрения вопроса рок-музыки, а именно для рассмотрения того, насколько она вписывается в рамки постмодернизма. Для рок-музыки, как феномена постмодернистской реальности, так же как и для постмодернизма, характерны плюрализм, фрагментарность, прерывность, изменчивость, неопределенность, эклектизм, так же, как и для посмодернистского мировоззрения, отражающего перемены социокультурной реальности. Необходимо отметить множественность интерпретаций смыслов рок-музыки.

На сегодняшний день стерта четкая разница между понятиями хард-рок и хэви-метал – нет однозначности в дефинициях тех или иных направлений и чаще всего используется обобщающие термины «рок» или «метал», часто подразумевающие одно и то же. Кроме того, часто довольно сложно отнести творчество той или иной группы к какой-то одной определенной категории. Если не проводить тщательный музыковедческий анализ, это сделать бывает невозможно, поскольку музыканты, в своем стремлении экспериментировать и искать новые формы выражения часто смешивают одно направление с другим. Эклектика весьма характерна для рока и для постмодернизма в целом.

Эпатаж и бунтарский дух рока вызывают неоднозначную реакцию – с одной стороны рок воспринимается как проявление юношеского нигилизма в рамках контркультуры, что влечет за собой резко-негативное его восприятие. С другой – за маской гротеска кроется множество внутренних смыслов, для адекватного прочтения которых необходимо обладать довольно обширными знаниями в различных областях культуры, религии и науки.

Возникновение смыслов в роке идет через звук и не только. Восприятие музыки основано на вероятностном предвосхищении как мелодии, так и ритма. Ритм предвосхищать проще (в силу универсальной, повсеместной природы ритма в окружающем мире)[[16]](#footnote-16). Помимо четко выраженного ритмического рисунка партии ударных, одним из средств выразительности рока является остинанто. Такая структура наиболее характерна для рока – за исключением его стилей, приближающихся по своей сути к джазу и классической музыке – такие как арт-рок, прогрессив-метал, или представляющие собой эксперимент – как психоделические направления. И. Чижова считает, что такое остинанто в роке имеет связь с источником формирования экстатических состояний, присущих магическим обрядам древности[[17]](#footnote-17). Необходимо отметить, что при наличии такой четкой системы, в рок композициях обязательно присутствует доля импровизации – даже при условии наличия партитур с нотной записью, на концертах музыканты никогда не исполняют свои произведения четко по нотам. Один концерт всегда будет отличаться от другого, на котором будут исполняться те же песни, что и на первом.

В традиции рок-культуры полностью воплотилась идея «театра жестокости» – отказа от традиционного понимания средств художественной выразительности и ориентации на пластико-визуальный ряд спектакля. предполагающий максимальный уровень экспрессии по отношению к зрителю. Концепция театра жестокости предложена в контексте модернисткой парадигмы Арто[[18]](#footnote-18) и концептуально осмыслена Дерридой[[19]](#footnote-19) в контексте постмодернисткой парадигмы. Визуальный ряд, характерный для рок-культуры – ролики видеоклипов, действие на сцене во время концертов, атрибутика и слэнг - дополняет музыкальные средства выразительности, став неотделимой их частью. То же касается текста – третьей составляющей смыслообразования в роке. Помимо того, текст в роке являет собой ярчайший пример понятия интертекста.

Очень интересна точка зрения Т.Н. Суминовой, которая размышляя о художественном произведении в целом, полагает, что в современном обществе художественное произведение выступает в качестве информационного ресурса, воспринимаемого как трехуровневый текст: собственно текст произведения, созданный конкретным автором; контекст произведения, отражающий элементы общей культурной компетенции автора; гипертекст художественного произведения, включающий все изложенные мнения и суждения о нем, зафиксированные в биографической, научной и художественной критике. Кроме того, все эти уровни в целом представляют инфотекст, информационный мир, образующий информационную сферу, пронизывающую ноосферу со всеми ее составляющими[[20]](#footnote-20). Конкретным примером может послужить один из альбомов группы Pink Floyd («Пинк Флоид») – “Animals” («Энималс»). Являясь концептуальным (обобщенным одной идеей, находящей отражение в каждой композиции, содержащейся на альбоме), этот альбом демонстрирует свою интертекстуальность во всем – начиная с обложки диска и заканчивая композиционным смыслом песен. Визуальные образы на обложке это: лондонская электростанция Баттерси (в последствии, благодаря этому альбому, электростанция стала туристской достопримечательностью) и огромная надувная свинья, кажущаяся крошечной в сравнении с гигантскими трубами. Огромное зловещее сооружение передает гнетущую и жесткую атмосферу альбома и задумывалось как символ загнивающей современности. Надувная свинья, являющаяся по словам Роджера Уотерса (одного из музыкантов группы) символом надежды, позднее использовалась практически на всех концертах группы. Концепцию альбома можно связать с идеей книги «Скотный двор» Джорджа Оруэлла[[21]](#footnote-21), где люди метафорически сравнивались с животными: свиньями, собаками и овцами. Собаки явились образом бизнесменов-карьеристов; свиньи это безнравственные политики и моралисты. Свиньи и собаки — те, кто управляет овцами — безропотным стадом, обычными людьми, обывателями, бездумно следующие за своими лидерами. В отличии от Оруэлла музыканты критиковали не коммунизм, но собственное капиталистическое общество, воспользовавшись теми же образами. С одной стороны – альбом рассказывает о текущей борьбе за власть в правительстве, но с другой стороны сами Pink Floyd в это же время боролись за власть с засильем панка. И плюс, они боролись за то, что бы их творчество перестали воспринимать только как психоделическое. Группа стремилась доказать, что может выражать свои взгляды на происходящее способом, не имеющем отношение к «космизму».

В роке нет конфликта бинарных оппозиций. Балансировка на грани присуща року. Если говорить более конкретно, то можно отметить следующие связки: массовое – элитарное: высокое – низкое; нравственное – безнравственное; жизнь – смерть; здоровье – болезнь; добро – зло; гуманизм – жестокость. С одной стороны рок всегда противопоставлял себя массовой культуре, о чем свидетельствует его дух протеста и бунтарства. С другой стороны – с момента своего возникновения, рок был культурой молодежи.

Высокое и низкое органично переплетается в творчестве рок-музыкантов. В песне The Beatles («Битлз») “Eleanor Rigby” сочетается с одной стороны высокое и духовное и с другой – обыденность и повседневность, что часто остается за кадром.

Если говорить о нравственности и безнравственности, то нельзя не упомянуть песню группы Doors («Дорс») “The end” с их дебютного альбома, ставшую причиной многочисленных общественных возмущений. Она состоит из довольно продолжительного речитатива вокалиста, в котором использована техника так называемого потока сознания на фрейдистскую тему и в котором есть такие слова как «папа, я хочу тебя убить».

Жизнь и смерть в целом являются неиссякаемым источником вдохновения для рок-музыкантов, играющих смыслами, сплетая образы между собой. В 80-х появились такие направления в роке, как готик-рок, дэт-метал. Хотя они очень сильно отличаются друг от друга, их смысловая направленность ориентирована на тематику смерти, ее различных аспектов. При этом, на определенном этапе своего существования рок-культура несла в себе зерно позитива (протест против агрессии США во Вьетнаме и др.), которое сохранилось и в последствии (рок-коалиции «рок против ядерной войны», «рок против наркотиков»)[[22]](#footnote-22).

Подводя некоторые итоги нужно сказать: постмодернистский дискурс в настоящее время можно считать "тотализирующим дискурсом" (М.Фуко), образованным из дискурсивных практик различных научных дисциплин. Постмодернистская методология вырабатывает новые принципы построения общецивилизационной парадигмы, которая обеспечит человечеству выход из кризиса и создаст условия для дальнейшего развития. Переосмысление культурной ситуации и переоценка ее ценностей ведется при помощи системы понятий, среди которых ключевыми являются такие понятия, как текст (смысл, интертекст, контекст), интертекстуальность, деконструкция, пространство, время.

Обращение к постмодерну как культурной ситуации постсовременного мира и постмодернизму как теоретической рефлексии постмодерна позволило позиционировать рок-культуру как феномен постмодернистской реальности, характерными признаками которого являются многозначность и поливариантность, децентрированность дискурса и деканонизация, децентрированность субъекта и ироничность, гибридизация различных жанровых кодов и карнавализация как форма игрового освоения мира-текста.

**ГЛАВА 2 Аксиологическая составляющая рок-Музыки**

**2.1 Ценностное пространство западной рок-музыки**

Платоническая ветвь философии, вплоть до Гегеля, опиралась на понятие абсолютной ценности для человека Единого Блага, тождественного Бытию, Добру и Красоте. Идеалистичность этого подхода очевидна не только с точки зрения поиска первичности материи и духа, но и по общей логике смыслов связей основных понятий. Такая трактовка ценностей не выдерживает критики по целому ряду причин, прежде всего из-за невозможности доказать объективный смысл первичных понятий ценностей-идеалов: свободы, справедливости, демократии и т.п. Несмотря на положительный аспект привлекательности этих категорий для человека, нельзя однозначно избавиться от противоречий, вносимых в них субъективным восприятием людей. Обращение к этим концепциям было продиктовано лишь необходимостью учета первоначальных суждений о ценностях. Опора на «абсолютный нравственный закон» И. Канта, вторичность характеристик таких ценностей как добродетель, справедливость, гуманизм и т.д., также не проясняет ситуацию с понятием ценностей.

Дальнейшее развитие концепции «ценности» связано с именами Д.Г Лотце и В. Виндельбанда. Ценности – теоретические, практические (этические) и логические – обладают безусловной значимостью для человека, который, по Лотце, есть микрокосм, стремящийся к совершенствованию и совместно с другими людьми участвующий в реализации ценностей и тем самым – в создании идеального мира культуры и нравственности. Ученик Лотце, В. Виндельбанд развил дальше теорию ценностей. С его точки зрения, релятивизм – это смерть философии, последняя может существовать лишь на основе признания общезначимых ценностей. Виндельбанд рассматривает ценности как нормы, которые образуют ядро всех функций культуры и в особенности нравственной жизни человека. Синтезируя кантовскую этику с учением о значимости Лотце, Виндельбанд переводит проблему ценностей на язык философии культуры. Основные идеи развития концепций в этом ключе удобно рассмотреть с позиций шести основных философских течений.

Натуралистический психологизм, представленный такими именами как Мейног, Перри, Дьюи, Льюис, сводится к тому, что источник ценностей заключается в биопсихологически интерпретированных потребностях человека.

Трансцендентализм разрабатывался в Баденской школе неокантианства (Виндельбанд, Риккерт) и связан с представлением о ценности как об идеальном бытии, соотносящимся не с эмпирическим, но с «чистым» или трансцендентальным сознанием. Будучи идеальными, ценности не зависят от человеческих потребностей и деланий. Тем не менее, ценности должны каким-то образом коррелировать с реальностью.

Персоналистический онтологизмсвязывает ценности с идеей «логоса» (Шелер). Реальность ценности обусловлена согласно Шелеру «вневременной аксиологической серией в Боге», несовершенным отражением которой служит структура человеческой личности. Тип личности определяется свойственной ей иерархией ценностей, которая образует и онтологическую основу личности.

Культурно-исторический релятивизм связан сименем Дильтея, утверждавшего идею аксиологического плюрализма, т. е. множественности равноправных ценностных систем, зависящих от культурно-исторического контекста, и познаваемых в рамках познания таких контекстов.

Социологизм представлен, прежде всего, М. Вебером, развившим представление неокантианцев о ценности как норме, способом бытия которой является значимость для субъекта применительно к интерпретации социального действия.

Исторический материализм рассматривает ценности в их социально-исторической, экономической и классовой обусловленности.

Исходя из вышеперечисленного, продолжение путей философского осмысления понятия ценностей выглядит так. Абсолютисткая интерпретация ценностей представляет их как нечто неизменное, раз и навсегда данное, самодовлеющее, непреходящее, вечное. Абсолютность ценностей выводится обычно из природы универсума или из Всемогущества (и Всеблагости) Бога. Релятивисткая же интерпретация ценностей замыкается в конечном счете на субъективных желаниях и предпочтениях человека, на том, что «нет ни хорошего, ни дурного, но лишь мышление делает вещи таковыми».

Наибольшую трудность в аксиологии представляет классификация ценностей. Продуктивную попытку создать систему ценностей предпринял представитель Баденской школы Риккерт Г. «Мир есть бытие и ценности» [[23]](#footnote-23). Он разделил ценности и "культурные блага" – реальные, исторически ограниченные предметы "пользования" человека. Интерес представляют шесть областей ценностей, предложенных Риккертом: наука, искусство, мистика, социально-этические, личностные потребности человека и религия, ведущая к абсолютному свершению.

О противоречии в суждении о ценностях материальных и духовных говорит Н. Бердяев, ставя на высшую степень оценки духовную культуру. Обращаясь к особенностям рок-культуры, можно соотнести ее к искусству, к духовной культуре, но отграничиваясь от сугубо идеалистического толкования ценностей у Н. Бердяева, следует учесть и ряд других человеческих потребностей, представленных в пирамиде иерархии потребностей по А. Маслоу. Если говорить о рок-музыке, то ее можно отнести сразу к нескольким категориям по Маслоу – начиная с третьей ступени, то есть потребности человека в самореализации, в эстетике, в любви (привязанности) к чему-либо.

Безусловно, развитие рока тесно связано с техническим, экономическим, политическим и социальным развитием человечества. Не по воле случая законодателями рока стали наиболее развитые страны. Именно техническое развитие создает благодатную почву для развития рока – аппаратура постоянно изменяется и усложняется, музыкальные инструменты так же подвергаются изменениям и усовершенствованиям, звучание изменилось в корне за счет совокупности вышеуказанных причин, а так же появления новых способов искажения звука. Развитие технического прогресса – появление различных устройств, позволяющих создавать, записывать и прослушивать музыку, их распространение среди широких масс – все это сделало музыку неотъемлемой частью жизни человека. Помимо этого немаловажную роль играет наличие свободного времени и обеспеченность всем необходимым для жизни – экономический фактор. Как совершенно точно отмечает Р. Инглхарт – ценности постмодерна действительно будут цениться только в обществе, где есть твердая уверенность в будущем, а уровень благосостояния достаточно высок[[24]](#footnote-24). Развитие рока идет, так же, благодаря меняющимся общественным ценностям, морали и нравам. Прослеживая историю рока, можно увидеть, как он менялся, реагируя на изменения социума.

Говоря об истории развития рока в ХХ-м веке, то временем зарождения рока принято считать 50е гг. ХХ столетия, когда появился рок-н-ролл, его демиургом был Элвис Пресли. Это была революция в массовой культуре. Она изменила жизнь целого поколения и захлестнула весь мир, изменила ход истории, напугала власти и заставила взрослых подвергнуть себя переоценке. До этого молодежь одевалась, подражая родителям, в общем и в целом ее вкусы являлись миниатюрным отражением вкусов родителей. Рок-н-ролл все это изменил. Необычная — шумная, грубая, крикливая музыка, с мощным зарядом энергии и пульсирующим битом.

К началу 60-х по тем или иным причинам знаменитости рок-н-ролла перестали выступать, и на некоторое время рок-н-ролл уступил место поп-музыке (музыке, изготовляемой в чисто коммерческих целях, не несущей в себе никакой идеи). Однако идеи привнесла сама жизнь, в начале 60-х повеяло угрозой ядерной войны, что нашло свое отражение в музыкальных пристрастиях молодежи.

Возрождение рок-н-ролла началось с известных сегодня всему миру “The Beatles”, которые впервые 9 февраля 1964 года предстали перед 70 миллионами американских телезрителей. Это было историческое событие. Оно навело мосты между странами и стилями, оно же создало новые границы – между эпохами и поколениями.

Попытка пересмотреть и переосмыслить ценности и моральные устои старшего поколения, поиск новых истин и способов познать мир – вот основные идеи, владевшие умами молодежи в тот период времени.

В то же время росло социальное напряжение в обществе. Идеализм 1967 года обернулся в 1968 насилием и злобой. Ширилась война во Вьетнаме, росло и противостояние ей. В Америке и в Лондоне происходили беспорядки, а в Париже они едва не вылились в настоящую революцию. Американская молодежь пыталась повлиять на курс политики. В результате произошло первое столкновение молодежи с полицией, применившей физическую силу для разгона демонстрации в Чикаго. Невольно приходится обратить самое серьезное внимание на социальные конфликты, происходящие не без идеологических влияний различных субкультур.

В начале 70-х наблюдается кризис рок-сцены. В газетных заголовках тех лет чаще всего фигурировали война, смерть, коррупция, убийства, терроризм, похищения людей, изнасилования. 70-е были эпохой страха и нищеты — прежде всего духовной, культурной нищеты, эпохой лицемерия и насилия. Бунт молодежи, которая в индустриальном обществе занимала маргинальное положение, ее нежелание принять ограничения и запреты, накладываемые общественной традицией, массовые волнения – все это характеристика 70-х годов. Поиск новых, лучших путей решения проблем – стремление к демократии и равноправию, эмансипация и изменение женского самосознания – 20-й век был эпохой перемен. В эти годы не стало многих великих рок-музыкантов, умерших по вине наркотиков и алкоголя. Новое поколение, пришедшее на смену поколению 60-х, требовало своего собственного самовыражения, отрицающего современное положение вещей.

Одним из достижений 70-х так же является появление хард-рока. Как самостоятельное направление хард-рок выделился в конце 60-х годов, и благодаря тому, что в законченном виде его донес до слушателя выдающийся гитарист Джимми Хендрикс, хард-рок с тех пор предполагает исполнение виртуозными инструменталистами. Хард-рок, так же как и в свое время, рок-н-ролл, был резок и агрессивен, он предполагал хорошее владение инструментами, в нем присутствует агрессивность, но не как тупая озлобленность на все и вся как в панке, а как выражение отвращения к темным сторонам человека. Тексты стали рассказывать о темных уголках человеческой души, поднимать философские тематики, отражать оккультные знания, говорить о христианстве и сатанизме.

В середине 70-х начинает зарождаться новый стиль рок-музыки – метал.

**Ме́тал**— жанр рок-музыки, появившийся из хард-рока в начале и середине 1970-х гг., преимущественно в Англии и Соединённых Штатах Америки.

Основные характеристики метала — «тяжёлые» риффы, исполняемые на электрогитарах со звуком, искаженным эффектом дисторшн, продолжительные гитарные соло, плотная ритм-секция бас-гитары и ударных, и резкий, энергичный вокал. Металу присущи упор на инструментальную часть композиции, виртуозное солирование, нестандартные гармонии. Различные поджанры по-разному отражают, изменяют эти атрибуты, или лишаются некоторых из них. Корни метала — в блюз-роке, но жанр ушёл от импровизационности и негритянской мелодики блюза к более жесткому и помпезному «европейскому» мелодизму, лишённому свинга. По мнению критика New York Times, в родословном древе популярной музыки метал — один из важнейших видов рока — «это стиль с меньшим синкопированием, большим элементом шоу и культом силы, - из всех видов рок-музыки метал является наивысшей точкой громкости, мужественности и театральности».

Электрогитара и мощь звука, усиленного комбоусилителями, исторически остаётся центральным элементом метала. Гитаристы часто играют с использованием педалей дисторшна, чтобы создавать перегруженный, «тяжёлый» звук. С начала 80-х группы стали традиционно использовать двух гитаристов. В таких группах, как **Iron Maiden (Айрон Мэйден)** и **Judas Priest («Иуда Прэст»)**, два-три гитариста исполняют попеременно и соло, и ритм-партии. Центральный элемент метал-композиции это гитарное соло. По мере развития жанра, всё более сложные и скоростные соло и риффы становились приметами стиля. Гитаристы используют тэппинг и другие приемы скоростной игры, и многие поджанры метала требуют виртуозной игры. Центральная роль гитариста в метале разрушает традиционную в рок-музыке роль лидера-фронтмена, которую обычно брал на себя вокалист. Это создает некое подобие двойного лидерства или даже конкуренции. Метал требует подчинения вокала общему звучанию группы. Виды вокала в метале разнообразны: многооктавные высокие тенора (Брюс Диккинсон и Ронни Дио), хриплые низкие голоса (Джеймс Хэтфилд и Лемми Килмистер), «гроул» — низкий рык дэт-метал-вокалистов (Крис Барнс, Микаэль Окерфельдт), «скриминг» — кричащий вокал (Том Арайа, Куортон), оперные сопрано (Тарья Тарунен).

Бас-гитара играет также важную роль в метале, создавая тот низкий звук, который делает музыку «тяжёлой». Басовые партии в метале разнообразны. В некоторых группах бас-гитара является ключевым инструментом — так, басист **Metallica** («Металлика») Клифф Бёртон играл сольные партии наравне с гитаристами. Бас-гитаристы в метале чаще играют с помощью медиатора, что позволяет достичь большей скорости, но встречаются и примеры более сложной игры пальцами. В экстремальном метале (дэт-метал, блэк-метал) бас-гитара может быть тоже искажена эффектом дисторшна, чтобы добиться более «тяжёлого» или «грязного» звука. Другие используют пяти- и даже шестиструнные басы.

Ударная партия в метале играет большую роль. От ударников требуется большая скорость и координация, чтобы играть сложные и скоростные ритм-партии. Ударная установка для метал-группы обычно использует намного больше оборудования, чем стандартная. В неё обязательно входят басовый барабан (чаще два, или с карданом), а также расширенные комплекты тарелок и томов.

Метал имеет достаточно большое число стилей, от сравнительно «мягких» (таких, как, например, классический хэви-метал или такие поджанры, как пауэр-метал) до весьма «тяжёлых» и неприемлемых для большинства неподготовленных слушателей (дэт-метал, блэк-метал и т. п.)

Хэви-метал продолжает идеи хард-рока, выделив из музыки хард-роковых групп исключительно мощные гитарные риффы, доведенные до виртуозности соло и канонадные ударные. Однозначной границы, где хард-рок перешёл в хэви-метал, критики не выделяют, и многие группы (Black Sabbath «Блэк Саббат», Deep Purple «Дип Перпл», Led Zeppelin «Лэд Зеппелин») относят в оба жанра (то есть «хард-н-хэви»). Жесткие тексты песен, освещающие социальные проблемы, рассуждающие на религиозные темы, описывающие человеческие переживания делали хэви-метал доступным и интересным для широких слоев молодежи. Стиль быстро распространился по Европейским и атлантическим странам в течение 80-х. Появилось большое количество неанглийских групп, в ФРГ это были **Accept («Ассепт»)**, **Manowar** («Мановар») в США, **Ария** в России. В нем вновь появился протест против далекой от идеала действительности, которого был лишен рок 70-х.

Постепенно намечается стилевое хэви-метала расслоение – на его основе появляется трэш метал. Трэш гораздо тяжелее своего «родителя», что было достигнуто за счет доведения скорости игры до весьма высокого уровня, максимальным искажением звука гитары (благодаря эффекту дисторшн) и максимальным убыстрением ритм-секции, которая стала походить на канонаду, за счет введения второй басовой бочки. Поначалу трэш в основном воспевал агрессивность и воинственность, но очень скоро его уровень резко возрос и одновременно с усложнением музыки, трэш группы (Metallica, Megadeth «Мегадэт») запели о насущных проблемах – о ядерной угрозе, политической нестабильности, протест наркотикам, абортам, самоубийствам, исторических ошибках человечества. По сути, трэш стал завершением эры хиппи – это была ожесточенность людей, утративших свои разноцветные иллюзии.

Поджанр глэм-метал (или хэйр-метал, «метал волосатых») отличался от хард-н-хэви не столько техническими показателями, сколько экстравагантной, вызывающей внешностью исполнителей и более миролюбивыми текстами песен — о любви. Его родоначальниками стали легендарные **Kiss («Кисс»)**.

Хэви-метал в 80-е стал основой для появления множества новых, самостоятельных стилей помимо трэша. Такие как дум, иногда рассматриваются, как противоположность скоростным видам экстремального метала, хотя имеет с ними немало пересечений. Это медленный, меланхоличный, но достаточно тяжёлый стиль, в котором может использоваться как чистый вокал, так и гроул. Дум-метал обычно печален, типичной темой является потерянная любовь, тщетность бытия. Кроме того, многие дум-метал группы обращаются к мифологии и народной культуре, теме древних цивилизаций и верований. Дум оформился как жанр и получил свое название в творчестве групп Candlemass «Кандлемасс», Trouble («Трабл») и Saint Vitus («Сан Витус»). Название жанру дал альбом Candlemass — «Epicus Doomicus Metallicus». В дальнейшем все эти группы перешли на более лёгкое и мелодичное звучание, основав таким образом новый жанр — готик-метал, получивший широкую известность в массах.

Блэк возник в Скандинавии в середине 1980-х на ранних альбомах групп Venom («Веном») и Bathory («Батори»). Название жанру дал альбом Venom («Веном») «Black Metal» (1982), который технически был ближе к спид-металу, Bathory же окончательно отточили новый стиль. Особое распространение блэк-метал получил в 1990-е в Норвегии благодаря группам Burzum («Бурзум»), Immortal («Иммортал»), Satyricon («Сатирикон»), которые составляют волну так называемого «традиционного норвежского блэк-метал». Этот стиль характеризуется искажённым, режущим слух «сырым» звучанием, регулярным использованием бласт-бита, что делает его достаточно близким в музыкальном плане к дэт-металу. Вокал используется «брутальный», скриминг (крик) или, реже, гроул. Блэк-метал — один из самых идеологизированных подстилей метала. Популярными темами в блэк-метале являются сатанизм, мизантропия, оккультизм, язычество, нигилизм. Блэк-металлисты часто выступают в сценическом гриме (так называемый корпспэйнт — раскраска трупа) и/или сценических костюмах. Поджанр Симфо-блэк-метал сформировался в середине 1990-х с появлением симфоник-метала и ростом популярности его «симфонических» аранжировок. Симфо-блэк-группы добавляли в свою музыку клавишные и симфонические инструменты, записывались с певицами с «оперным» вокалом. Родоначальниками стиля стали **Dimmu Borgir («Думи Борджир»)**, **Emperor («Эмперор»)**. Многие из симфо-блэк коллективов отошли от радикальной тематики и начали использовать темы фантастики, литературы ужасов или народной мифологии, особенно нордической. Примерно в то же время большое количество групп в северной и восточной Европе начали эксплуатировать тему язычества в текстах и имидже, и фольклорные аранжировки в музыке, иногда почти полностью переходя в фолк-метал, но сохраняя рычащий вокал. Стили получали название Викинг-метал или Паган-метал (языческий метал), в зависимости от тематики. Этот стиль зародился в поздних альбомах Bathory и был развит группой Finntroll («Финтроль»).

Дэт — один из наиболее «тяжёлых» видов метала, появившийся в США в конце 1980-х в творчестве группы Death («Дэт»), от группы Death, а также из-за текстов, он и получил своё название. Отличительной чертой группы Death являются глубокие философские тексты. Развитие жанр получил в музыке групп Vader («Вадэр»), Morbid Angel («Морбид Эйнжел»). Дэт является развитием трэш-метала, но исполняется с ещё большей скоростью, зачастую с использованием экстремально скоростного бласт-бита. Вокалисты чаще всего используют гроул, тематика дэт-метала радикальна, преобладают тексты о смерти, убийстве, разрушении, насилии. Жанр иногда делят на классический дэт-метал, брутальный дэт-метал и мелодичный дэт-метал. В Европе, особенно в Скандинавии, в 90-е сформировалась сильная дэт-метал-сцена и поджанр мелодик-дэт-метал. От традиционного, «брутального» дэта он отличался большим разнообразием гитарных риффов, обилием и мелодичностью соло-партий, низкой настройкой гитар, и иногда — использованием клавишных. Мелодичный дэт многое впитал от таких жанров, как спид-метал и пауэр-метал. Самые известные представители — **Dark Tranquillity («Дарк Транквалити»)**, In Flames («Ин Флэймс»). Жанр по коммерческому успеху сравнялся с традиционными видами метала. Напротив, более брутальное, тяжёлое и бескомпромиссное звучание приобрели группы **Cannibal Corpse («Каннибал Корпс»)**, **Napalm Death («Напальм Дэт»)**, и другие в жанрах дэткор и грайндкор, которые уже практически отказались от мелодии и любого чистого звука под влиянием таких жанров, как металкор и хардкор-панк.

1990-е годы стали для метала периодом «кроссоверов» — смешения и взаимопроникновения с другими стилями музыки. В это время сформировалось много групп, сочетающих метал с классической симфонической музыкой, народной музыкой, прогрессив-роком, готик-роком и другими традиционными жанрами.

Из соединения прогрессивного рока и различных видов метала к концу 1990-х в творчестве группы **Dream Theater («Театр мечты»)** развился прогрессивный метал. Его отличительные черты — сложная структура композиций, причудливые музыкальные размеры, неожиданные смены ритма, а также профессиональная техника игры на музыкальных инструментах. Для прогрессив-метала характерны довольно длинные песни и концептуальные альбомы. В начале 2000 гг. жанр получил развитие в творчестве Ayreon («Аурион»), Symphony X («Симфонии Икс»). Как и пауэр, прогрессив-метал склонен к концептуализму в альбомах.

Дальнейшее развитие прогрессивной музыки породило такие экспериментальные разновидности прогрессива, как авангардный метал и пост-метал, в которых элемент метала является лишь одной из многих составляющих. Такие группы как Ulver («Ульвер») и Arcturus («Арктикус»), начинавшие как экстремальные метал-группы, впоследствии создали уникальные смеси метала с далекими от рок-музыки жанрами и инструментами.

Готик-метал появился как ответвление в дум-метале в начале и середине 1990-х. Дум-метал группы Paradise Lost («Парадиз Лост») и My Dying Bride («Май Даинг Брид») причастны к его появлению. Готик-метал представляет собой сочетание готик-рока и дэт-дум-метала. Брутальный вокал дум-метала часто сочетается с чистым классическим женским в дуэтах, прозванных «красавица и чудовище», сопровождаемых медленными, тяжелыми рифами. Встречается также и чистый мужской вокал. В середине и конце 1990-х эту линию развивали группы **Lacrimosa («Лакримоса»)**, **Theatre of Tragedy («Театр Трагедии»)**, **Tristania («Тристания»)** и другие. Эстетика готик-метала отошла от пост-панковой и приблизилась к более аристократической, в духе готических романов и викторианской эпохи.

В конце 1990-х под влиянием готик-метала, дум-метала и прогрессив-метала сформировался жанр, объединяющий метал и классическую музыку. Симфо-метал группы используют женский оперный вокал, хор, симфонические музыкальные инструменты или их имитацию с помощью синтезатора. Нередко симфо-метал группы выступают с целыми оркестрами и множеством вокалистов с разными голосами. Основателем стиля считается группа **Therion («Тэрион»)** из Швеции, которая впервые полностью совместила традиционный метал с оркестром и оперным вокалом. Жанр получил особое распространение в Европе, многие группы, игравшие пауэр-метал (Nightwish «Найтвиш», Rhapsody «Рапсоди»), готик-метал (Within Temptation «Уайтин Тэмптейшен», Epica «Эпика») начали использовать в своей музыке симфонические и клавишные аранжировки. На стыке с блэк-металом возник симфоник-блэк-метал (Dimmu Borgir, Graveworm «Грайвэворм»).

Фолк-метал — жанр, смешивающий фолк-музыку и метал. Впервые подобный эксперимент продемонстрировали Skyclad («Скайклад») в начале 1990-х, смешавшие кельтскую музыку с трэш-металом. Также к ранним представителям относят Amorphis, внедривших элементы народной музыки Финляндии в дэт-дум-метал. В середине 1990-х в рамках жанра сложились локальные сцены. Немецкие фолк-метал группы смешивали индастриал-метал с использованием средневековых музыкальных инструментов (In Extremo «Ин экстремо», Tanzwut «Танзвит»). В Израиле возник «восточный метал», содержащий элементы арабской музыки (Orphaned Land «Орфанэд Лэнд», Melechesh «Мелехеш»). В Ирландии возник кельтский фолк-метал (Primordial «Примордиал»). В начале 2000-х новая волна групп из Скандинавии создает свой фолк-метал, смешанный с викинг/паган-металом. Известные группы, играющие на стыке этих жанров, появляются в Финляндии (Finntroll, Ensiferum «Энциферум»), Швеции (Vintersorg «Винтерсорг»), Норвегии (Trollfest «Трольфест»).

Метал оказал влияние на другие жанры тяжёлой рок-музыки, в частности, альтернативную сцену. В 1990-е, в особенности в США, появилось большое количество стилей, объединяющих альтернативную музыку и метал. Термин «альтернативный метал» очень неточен и обычно используется для описания групп с уникальным подходом к металу или в музыке которых сложно отделить метал от альтернативного рока. Отнесение «альтернативных» групп к металу является спорным моментом: одни обозреватели считают их разновидностью метала, другие — разновидностью альтернативного рока, только подвергшейся влиянию метала.

Основной и самый популярный вид альтернативного метала, эти названия часто используются как взаимозаменяемые синонимы. Ню-метал (жаргонное Nu-metal — «новый метал») образовался в США в начале 90-х в результате смешения популярного в то время гранжа, хардкора, метала и впоследствии рэпкора. Тяжелое звучание ню-метал групп сочетается с использованием разного вида вокала, от чистого до скрима и рэпа, и аранжировками с использованием электронных инструментов. В состав некоторых ню-метал групп входит ди-джей и несколько вокалистов, владеющих разными стилями пения; либо от основного вокалиста требуются такие же разносторонние способности. Ню-метал отказался от упора на мастерство гитариста, характерного для традиционного метала, и гитарные партии в нем просты и ритмичны. Тексты ню-метала, в отличие, от традиционных видов метала, лишены темы фантастики и ужасов, и посвящены личным переживаниям либо проблемам общества.

Группа **Korn («Корн»)** считается прародителем поджанра, а развили его Limp Bizkit («Лимп Бизкит»), Slipknot («Слипкнот»), и др. Среди наиболее известных групп более позднего периода выделяется Linkin Park («Парк Линкольна») и представляют собой более легкую ветвь ню-метал, сросшуюся с альтернативным роком и рэпкором. Tool сочетают альтернативный метал с прогрессивным. Жанр имел большой коммерческий успех в Америке и за её пределами. Исполнители ню-метал — среди немногих «тяжелых» групп, чьи видеоклипы регулярно появляются в хит-парадах телеканала MTV («МТВ»).

1990-е стали временем появления индастриал-метала — смеси метала и индастриала. Для него характерно использование риффов из хеви-метала, «индустриального» синтезатора и вокодера, сильно искажённого звука гитар и искажённого вокала. Такое сочетание появилось впервые в творчестве исполнителя Роба Зомби. Наиболее известными современными представителями являются Rammstein («Рамштайн»), Marilyn Manson («Мэрлин Мэнсон»). Жанр особенно прижился в Германии. Исполнители индастриал-метала склонны к эпатажу, вызывающему сценическому имиджу, сценическим шоу и скандальным видеоклипам. Так, Мэрлин Мэнсон поддерживает «сатанинский» имидж, являясь атеистом, а Роб Зомби посвятил свое творчество тематике ужасов и смерти.

Металкор появился в конце 1980-х в США как смесь элементов хардкор-панка с трэш-металом. В наши дни ранний металкор называют кроссовер-трэшем. К его представителям относят Cro-Mags («Кро-Маг»). Дальнейшее развитие металкора связано с внедрением элементов хардкора в другие жанры метала. К представителям его относят Integrity («Интегрити»), Hatebreed («Хэйтбрид»). Однако наибольшую популярность металкор приобрёл с появлением металкор групп конца 90-х, начала 2000-х, таких как Caliban («Калибан»), **Bullet For My Valentine («Пуля для моего сердца»)**, и других. В звучание современного металкора вплёлся шведский звук, характерный для мелодичного дэт-метала. К поджанрам металкора относят маткор и дэткор, соответственно с сильным влиянием мат-рока и дэт-метала.

На данный момент существует огромное количество разнообразных направлений тяжелой музыки, многие из которых можно назвать экстремальными. Широка практика смешения металла с классической музыкой, в результате чего появились такие стили как прогрессив-метал и др. Несмотря на то, что большинство из них появилось в 80-е, признание широкими массами они получили лишь в 90-е.

Рок-музыка стала культурным феноменом, распространившимся за пределы музыки. Тематика песен, философия, образ жизни и имидж музыкантов и их поклонников стали важным явлением современной культуры. Тяжёлая музыка, с одной стороны, является частью современной массовой культуры, с другой стороны, позиционируется как противоположность ей. Многие группы, в особенности представители традиционных видов рока, добились большого успеха у массовой аудитории. Продажи дисков ведущих рок-групп, таких как Metallica, Iron Maiden, Judas Priest, **Nightwish («Найтвиш»)** превысили много миллионов экземпляров, группы становились лауреатами музыкальных премий, таких как «Грэмми», и давали концерты перед многотысячными аудиториями. Их песни участвовали с успехом во многих хит-парадах, а их видеоклипы демонстрировал телеканал MTV. Рок-музыка имеет многотысячное число поклонников; метал-фестивали, такие как Wacken («Вакен»), Tuska («Тюска»), ежегодно собирают десятки тысяч зрителей. Ему посвящены музыкальные издания (такие как Metal Hammer «Метал Хамер», Rock Hard «Рок Хард»), документальные и художественные фильмы (Metalocalypse «Металапокалипсис», цикл фильмов «Путешествие металиста») документальный фильм о рок-музыке канала **BBC** «7 поколений рока»), фан-сайты и индустрия фанатской символики. В то же время, рок, как и большая часть рок-музыки, идейно противопоставляет себя поп-культуре. Многие фанаты рока осуждают коммерциализацию групп, с неодобрением смотрят на их вовлечение в шоу-бизнес. Доля рок-музыки в эфире радиостанций и телеканалов очень невелика, и ограничивается узким кругом самых популярных и относительно «лёгких» групп. Некоторые экстремальные группы сознательно предпочитают оставаться в андеграунде, отказываясь от премий и иногда даже не давая концертов. Метал - многожанровый феномен рок-музыки достиг пика своей популярности в 1980-е. В разное время он уступал в популярности панк-року, «новой волне», гранжу или альтернативному року, но в отличие от них не переживал скачков и падений, сохраняя достаточно обширную армию фанатов. По словам авторов документального фильма **BBC** «7 поколений рока», хэви-метал никогда не бывает модным, но никогда не выходит из моды. Большинство рокеров пишут тексты на английском языке. Даже те группы, для которых этот язык не родной (немецкие, скандинавские), прибегают к нему, чтобы слушателям были понятны их песни. Тем не менее, песни на родных языках разных стран не так уж редки. Большинство русских, польских и японских групп поют на родных языках, ориентируясь на домашнюю публику. Исполнители немецкого индастриала и фолка отдают предпочтение немецкому. Есть даже отдельные группы, которые поют не на английском или родном, а на каком-либо иностранном или «экзотическом» языке. Например, финская группа **KYPCK** поёт по-русски, у **Summoning («Саймонинг»)** есть песни на языке Толкиновских орков, а группа Therion пишет песни на любых языках, включая древнешумерский.

Смысл и идейная направленность текстов песен зачастую разнится от направления к направлению, сохраняя при этом некоторую общность. Для всех видов рока характерны отвлечённость, обращение к аллегорическим, фантастическим темам, зачастую эскапизм, патетичность, а также, для большинства поджанров, — воинственность и агрессия, культ сильной личности. Так, для дэт-метала типичны темы насилия и смерти, для дум- и готик-метала — темы печали, меланхолии и отчаяния, для блэк-метала — оккультные темы, пауэр-метал часто обращается к темам сказок и фэнтези. Трэш-метал имеет наименее отвлечённую тематику, обычно посвящённую проблемам общества, и в этом схож с панк-роком. Рок-группы самых разных жанров часто обращаются к фантастике, мифологии, литературе ужасов. Вместе с тем, немалая часть текстов рок-групп обращается к более традиционным для рок-музыки материям: личная жизнь, свобода, война. Романтизация войны и насилия делает многие рок-группы объектом критики прессы. Но, несмотря на внешнюю агрессивность, лирика рок-групп является скорее элементом стиля и имиджа, а не призывом к насилию; сами музыканты и их поклонники, как правило, относятся к таким текстам с должной иронией. Тексты металлистов менее привязаны к личности и эмоциям автора и исполнителя, чем у других рок-групп. За счёт этого они зачастую более последовательны и связны, сюжетные песни по мотивам книг и концептуальные альбомы являются обычным делом.

Рок-группы самых разных жанров часто обращаются к творчеству писателей-фантастов, таких как Говард Лавкрафт или Джон Толкин. Другим источником вдохновения является мифология, легенды, религиозные и мистические труды: Библия (в особенности «Апокалипсис» Иоанна Богослова), Старшая и Младшая Эдды, легенды о рыцарях Круглого Стола. Чаще всего фантастическая тематика встречается в текстах пауэр-металлических и хэви-металлических групп, также она присуща группам прогрессивного, симфонического и дум-метала. Мистика и хоррор (жанр страшных сказок) были первыми и основными фантастическими темами в метале. Группа **Black Sabbath** сделала себе имя на песне-страшилке, в которой что-то ужасное преследует лирического героя. Iron Maiden и Judas Priest развили ту же тему. Талисман Iron Maiden, зомби Эдди, которого группа начала использовать на концертах и в оформлении альбомов, наглядно иллюстрировал стиль ироничного ужастика. Впоследствии многие группы в самых разных жанрах создавали песни и даже концептуальные альбомы на тему литературы ужасов, конца света, книг Лавкрафта и Стивена Кинга, истории доктора Фауста, графа Дракулы и графини Батори. Среди работавших над этой темой — **Роб Зомби, Dimmu Borgir**. Финны **Lordi («Лорди»)** известны своими пародиями на тему ужасов.

Средневековье и старинные легенды фигурировали ещё в песнях **Rainbow («Рэйнбоу»)** и **Led Zeppelin**, а группа Manowar взяла имидж средневековых воинов на вооружение, полностью посвятив воинской эстетике свое творчество. Они же одни из первых обратились к скандинавской мифологии, быстро ставшей одной из популярнейших тем в роке. Впоследствии многие скандинавские группы обращались к культуре предков, появились целые направления на тему языческих верований и эпосов. Такие группы как Therion, Finntroll, Bathory основывают своё творчество на мифологии. Тема фантастической литературы остается популярной в роке. Песни по книгам в жанрах фэнтези и научной фантастики, концептуальные альбомы и рок-оперы стали частым явлением. Особой популярностью пользуется творчество Джона Толкина, число песен и альбомов по которому сравнимо с числом работ по Лавкрафту **Blind Guardian («Блинд Гвардиан»)** с концептуальным альбомом Nightfall…(«Найтфал») являются самым известным образцом. Группы Summoning и Battlelore («Батллор») полностью посвятили свое творчество книгам Толкина. Другие группы пишут сценарии к своим альбомам сами, не привязывая к чужому творчеству. Rhapsody и Bal-Sagoth («Бал-Сагот») создают циклы сюжетных альбомов в жанре фэнтези, Ayreon — в жанре научной фантастики. Много известных рок-музыкантов приняли участие в записи рок-оперы **Avantasia («Авантазия»)**.

Взаимоотношения тяжёлой музыки и организованной религии всегда были сложными. Вызывающие тексты некоторых рок-групп, их имидж и эстетика часто раздражали консервативную общественность, и в том числе, религиозных деятелей. В прессе периодически появляются статьи, обвиняющие метал в пропаганде сатанизма, суицида и насилия. В причастности к сатаническим культам обвиняются очень известные рок-творцы. В свою очередь, многие известные музыканты имеют ярко выраженную антирелигиозную позицию.

Их сочинения объявляются содержащими дьявольскую информацию, предназначенную для усвоения через бессознательное рок-слушателей. Еще средневековая христианская мысль не была знакома с понятием бессознательного в человеческой психике и лишь догадывалась о нем, отождествляя темные стороны человеческой души с некоей бездной. Противники же рок-музыки (а среди них немало как служителей современной христианской церкви, так и ревнителей традиционных христианских устоев - писателей, общественных деятелей, воспитателей юношества), оперируют уже научными категориями психологии бессознательного и обвиняют рок-музыку в целенаправленном возбуждении сил слепой стихии, дремлющей в человеческой психике и откликающейся на экстатические волны, идущие от этой музыки. "Дьяволизация" рок-музыки, как и подобные же тенденции антихристианской деятельности различных мистических сект - результат развития одной из главных мифологем XX века.

Рок-музыка, давая возможность экстатических выходов психической энергии, именно поэтому оказывается одним из объектов реализации этой мифологемы. Рок-практика же действительно делает более очевидными присущие издавна человеку стремления к слияниям в некую психическую целостность массы, к ощущениям "коллективной души" (которые, например, в православии всегда рассматривались как зловещие признаки грядущего Антихриста). Об этом свидетельствуют не только описания рок-концертов, но и высказывания представителей контркультуры, New Age, последователей неевропейских религиозных и мистических учений. Следы давних запретов на подобные акты слияния в "коллективную душу" можно найти в Священном писании (Вавилонское столпотворение в Ветхом завете христиан). Поэтому многовековая история борьбы христианского и языческого мироощущений и обрядов, оставляя следы в развитии европейской музыкальной культуры, лишь находит свое продолжение в сложном процессе осмысления рок-музыки и в самой ее практике, которая заимствует элементы языческого мироощущения и в неевропейских культурах.

В то же время, существует немало примеров мирного сосуществования и даже взаимодействия религии и рока. Тексты таких групп, как Black Sabbath и Iron Maiden вызывали неприятие у религиозных общин, в первую очередь протестантских. В лирике этих групп содержались упоминания дьявола, описания мистических ужасов, «чертовщины». Религиозные критики сравнивали рок-концерты с чёрными мессами. Однако сами музыканты, как правило, не были членами каких-либо оккультных обществ и рассматривали мистику в своем творчестве как часть шоу. Многие из них были верующими христианами. С появлением экстремальных форм тяжёлой музыки появилась и новая идеология. Исполнители блэк-метала, в отличие от представителей других жанров, действительно были носителями радикальной идеологии, противниками христианства. Однако, отрицая традиционные религии, музыканты блэк-метала становились сторонниками и даже проповедниками новых религиозных течений: сатанизма, неоязычества. Особенный размах это приобрело в Скандинавии, где из исполнителей и поклонников блэк-метала сформировался т. н. «внутренний круг», занимавшийся поджогами церквей и нападениями на нейтральных металлистов, которых члены «внутреннего круга» считали «позёрами». Среди участников таких нападений были представители влиятельных групп: **Burzum** (скандально известна обложка альбома группы Burzum с сожжённой церковью), **Gorgoroth («Горгорот»)**. Многие из них получили тюремные сроки за свои действия. В отличие от блэк-метала, в других жанрах не сформировалось религиозной идеологии. Более того: многие группы в своих текстах заявляли о неприятии любой организованной религии как таковой, традиционной или нет. Любая религия, с их точки зрения, есть средство управления массами. В особенности часто эта тематика встречалась в произведениях групп трэш-метала. Среди отрицавших саму идею религии — Slayer («Слэйэр»), **Rage («Рэйдж»)**, и др.

Существует также немалое количество исполнителей, чьи тексты содержат положительный взгляд на христианство. Существует поджанр христианский рок, исполнители которого — верующие, воцерковлённые христиане — исполняют песни о вере и Боге. Например, редким представителем христианского метала является отец Чезаре Боницци, монах-капуцин, исполняющий хэви-метал. Лютеранская церковь Финляндии позволяет исполнять метал с христианскими текстами в храмах. Даже внутри блэк-метал возник протестный поджанр христианского блэк-метала. Кроме того, многие исполнители из жанров, не относящиеся к христианскому року, являются христианами. В текстах песен и в интервью в симпатии к христианству признавались музыканты Dream Theater, Megadeth, Blind Guardian, Nightwish, Lacrimosa. В особенности это распространено в России, где практически не было антагонизма между рок-музыкой и религией: такие группы, как **Легион**, **Чёрный Кофе**, **Catharsis («Катарсис»)**, поют открыто христианские тексты.

Рок породил субкультуру своих поклонников — то есть рокеров. Исполнителям и поклонникам рока присущ особый стиль одежды. Хэви-метал группы 80-х, такие как Iron Maiden и Manowar выступали в обтягивающих трико и майках без рукавов, и, по примеру рокеров и хиппи 1960-70-х, отращивали длинные волосы. Однако более традиционным стал впоследствии имидж, включающий в себя кожаные куртки и штаны, металлические цепи и заклёпки, а также чёрные майки с символикой рок-групп. Первопроходцем во внедрении кожаных аксессуаров в среду рокеров считается вокалист Judas Priest Роб Хэлфорд. Этот имидж был подхвачен другими группами, такими как Manowar, Slayer, Ария и др.

Влияние на моду рокеров оказали и байкеры, движение мотоциклистов, близкое металлистам. В частности, тем и другим свойственны татуировки. Многие метал-группы воспевали мотоциклы и быструю езду как символ свободы, силы и независимости. В свою очередь, метал стал самым популярным направлением рок-музыки среди байкеров.

«Коза», жест двумя пальцами руки, стала постоянным атрибутом концертов тяжёлой музыки. Её ввел в употребление Ронни Дио, вокалист Black Sabbath. В древности этот жест использовался суеверными, чтобы отпугивать злых духов, но в среде рокеров стал знаком одобрения, приветствия исполнителю.

Многие группы сопровождают свои выступления сценическим шоу. Для рок-концертов нередко строятся огромные и дорогие декорации, применяется сложная пиротехника, используются статисты в костюмах (например, реконструкторы-фехтовальщики). Сами музыканты могут выступать в сценических костюмах, гриме или даже масках (как это делают Lordi, или Slipknot), что безусловно работает на имидж группы, ее славу. Потребность в различных сценических образах диктуется внутренними убеждениями, мотивами и установками: рок-музыкант должен своим внешним видом полностью оправдывать звание рокера, передавать свое настроение слушателям,

Рок-музыка как составляющая феномена рок-культуры в целом присуща многим культурам разных народов. Так например в Южной Америке хард-рок развивается усилиями двух его деятелей: Макса Кавалеры и Бето Васкеса, которые обратились к жанру пауэр-метала. В Австралии большинство рок- групп в своих текстах воспевают христианскую религию. В ближневосточных странах, Африке и странах Южной Азии, где сильны цензурные ограничения, особенно в исламских странах, антагонизм общественности и тяжёлой музыки значительно сильнее. Многие рок-группы и стили здесь просто запрещены. Так, все альбомы Metallica, прошлые или будущие, запрещены к выпуску в Иордании. Вызывающе антирелигиозная обложка альбома Slayer привела к его запрету в Индии. В Малайзии полностью запрещён блэк-метал. Осложняется обстановка еще и политическим прессингом – исполнители и поклонники метала испытывают проблемы с властями в Египте, Марокко, Малайзии, где полиция часто арестовывает рокеров по подозрению в сатанизме или непристойном поведении. Местные рок-группы обитают в андеграунде, немногочисленны и малоизвестны. Тем не менее, такая страна, как Израиль, породила новый жанр — так называемый «восточный метал». Он сам является поджанром фолк-метала, но в нём преобладает восточная музыка. Тематика песен — как правило, восточная мифология (мифология Междуречья, Ассирии, Персии), иногда встречаются библейские мотивы. Ярчайшие представители восточного метала — Orphaned Land, Melechesh и Salem («Салем»).

Культурологическая рефлексия двух взаимосвязанных переменных – истории развития рок-музыки на западе и трансформации иерархии социальных и индивидуальных ценностей показывает, что аксиологическая составляющая рок-культуры неотделима от ценностных ориентаций социума. Отчетливее всего эту зависимость можно проследить на примере западной рок-культуры и истории развития западного индустриального общества о чем в подробностях говорилось выше.

Разрушение традиционных представлений о ценностях привело к глубоким потрясениям и утратам, свойственным современности.

**2.2 Ценности российской рок-музыки**

Различаются ценности носителей рок-культуры, различается музыка и смысловая нагрузка текстов. История рока в России красочно иллюстрирует то, как политическая ситуация влияет на развитие подобных феноменов (наряду с экономическим, техническим и социальным состоянием общества). Рок пришел в Советский Союз после Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957. В начале 1960-х годов рок-музыка существовала в СССР полуподпольно, оставаясь по преимуществу эстетическим десертом продвинутых музыкальных гурманов, наладивших личные контакты с Западом и имевших возможность получать пластинки американского ритм-энд-блюза и британского «биг-бита» – главным образом «**Битлз**» и «**Роллинг стоунз**».

На Западе рок-музыка переживала бурное развитие, а в СССР появились первые «тяжелые» группы появились в начале 1980-х, но из-за цензурных ограничений, введенных Андроповым и Черненко в 1982-85 годах, настоящее развитие рок-сцены началось лишь во второй половине 1980-х, в перестройку. В 1985 году ряд музыкальных коллективов, в том числе игравших «метал», среди них группы Чёрный кофе и Круиз, были включены в «чёрный список» Министерства Культуры СССР, объединивший «ненадёжных» деятелей андерграунда, которым была запрещена гастрольная деятельность. Группа **Ария**, долгое время процветавшая в «подполье», затем стала самой успешной хэви-метал-группой. Еще тогда в СССР, а сейчас и в России преобладают группы, исполняющие классический хэви-метал, иногда с примесью трэш-метала. Родина советского «метала» — Москва, где сформировались и впервые выступили большинство из первых и самых популярных групп, игравших в этом стиле (Легион, Ария, Э.С.Т., Мастер), по-прежнему остается центром хард-рока.

Ситуация изменилась с началом «перестройки». В 1986 году был проведен фестиваль «Рок-панорама 86», где выступили несколько «тяжёлых» исполнителей, в частности группа Круиз. В это же время была открыта Московская рок-лаборатория, приютившая несколько популярных групп, игравших метал, в частности группы Чёрный обелиск и Коррозия металла. В 1987 году государственная фирма грамзаписи «Мелодия» выпустила первые альбомы советских метал-групп Ария и Чёрный кофе.

Первой группой, играющей в стиле трэш-метала, стала группа Фронт, выпустившая первое демо в 1986 году. А в 1987 году дебютировала группа Шах, писавшая тексты на английском языке. В 1989 году появилась первая «экстремальная» группа Русская Зима, ориентировавшаяся на группы Bathory и Celtic Frost, и исполнявшая смесь дум-дэт-блэк-метала . В конце 1990-х возникла отечественная сцена пауэр-метала: Archontes («Архонт»), Эпидемия, Catharsis, Arida Vortex («Арида Вортекс»).

С концом советской власти рок из полузапретного искусства вдруг превратился в модную музыку. Бунтовать было уже не так интересно, и даже уход в себя сразу стал не общественно значимым поступком, а частным делом. К такому повороту событий рок не был готов. По мнению известного рок – музыканта А. Липницкого, к самому концу ХХ века возникла слабая надежда, что славная эра российской рок – музыки и рок – поэзии не уйдёт окончательно в прошлое: с появлением таких групп как «Мумий тролль», «Сплин», в концертные залы стала возвращаться молодёжь.

В отличие от рок-музыки других европейских стран, оставшейся по преимуществу англоязычной (Голландия или Скандинавия), русский рок отчетливо самоопределяется именно как русский музыкальный феномен. В XXI веке в российской рок-музыке началось бурное, хоть и немного запоздалое, развитие жанров, популярных на западе, с постепенным разделением единого движения на них. Появилось большое количество коллективов, исполняющих панк и гранж (Король и Шут, Lumen («Люмен»), Наив, Тараканы!, 7раса, Пилот, Небо здесь). Сцена металла в 2000-е годы с ростом интереса к славянскому язычеству расширилась с появлением исполнителей блэк- и паган-метала (на Украине преобладает блэк-метал: Nocturnal Mortum («Ноктюрнал Мортум»), Gods Tower («Годс Тауэр»); в России-Темнозорь, Северные врата, Аркона; многие белорусские группы исполняют блэк- и дэт-метал, помимо английского языка активно используется русский, у многих групп Камаедзіца, Apraxiа («Апраксия») есть песни на белорусском языке); и других видов металлической музыки. Появилась широкая альтернативная сцена, исполнители инди-рока, ню-метала, рэпкора, эмо, металкора, такие как Amatory («Аматори»), Jane Air («Джэйн Эйр»), Психея, Слот. Стал развиваться фолк-рок (Наследие Вагантов, Тролль Гнёт Ель, Мельница).

Согласно Свиридову С.В. в науке о русском роке есть внутренний парадокс. Конкретные исследования рок-текста не могут базироваться на собственной теории, потому что она еще не сделала первого шага – не решила вопроса о предмете изучения[[25]](#footnote-25). При этом, он отмечает, что развитие теории в последнее время замедлилось. По мнению Бабушкиной Д.А. и Крылова Н.А. русский рок чаще всего воспринимается только как музыкальное направление, «подпольно» возникшее в начале 70-х гг[[26]](#footnote-26). Подобное отношение обуславливает тот факт, что рок как предмет исследования не попадает в сферу интересов философии. А это, в свою очередь, влечет забвение иной его реальности, а именно: текстовой, в которой рок становится выразителем своеобразного восприятия жизни.

Интертекстуальность, свойственная западной рок-традиции, присуща так же и отечественному року, хотя она задействована преимущественно только в его текстовом наполнении. «Юмор абсурда», символизм, игра смыслов, «театр абсурда» - все эти характеристики свойственны русскому року периода 80-х, когда разваливающаяся политическая система стала неспособна контролировать молодежь так, как прежде.

На сегодняшний день совершенно другие ценности сегодняшней молодежи не позволяют субкультуре рок-музыки оставаться тем же, чем она была 20 лет назад. Это согласуется с мнением Н.Е.Покровского о качественно новой общности современной России, которая моделируется следующим образом: ориентированность на материальное потребление, сужение поля социального интереса, необычайная пластичность, снятие вопросов нравственности, преклонение перед любой властью и культурная нетребовательность, готовность потребить любой культурный образец[[27]](#footnote-27). Определенную роль в этом играет и подмена ценностей, произошедшая за счет некоторой коммерциализации рока и в большей степени благодаря средствам массовой информации, смешивающим все понятия. Эта смена массовой моды характерна как для Запада, так и для России, но, необходимо отметить, что для России – в большей степени. Как говорилось выше – это произошло благодаря особенностям русской рок-культуры и российской переоценке ценностей в целом.

Если представить эту ситуацию графически, то наиболее верным рисунком станет спираль, закрученная вокруг вертикального стержня, то расширяющая свои витки, то сужающая, до полного сливания с осью. Пространство вокруг стержня занимает общество и его массовая культура. Спираль же будет демонстрировать жизненный цикл рока во временной плоскости. От периода зарождения рока в начале его жизненного цикла – начинает раскручиваться спираль. Развитие, расцвет, начало спада, упадок, застой, снова расцвет – стадии, которые рок-музыка прошла в период времени с 60-х годов по 90-е ХХ-го столетия. На стадии застоя жизненный цикл культуры не кончается. На сегодняшний день наличествует тенденция нового развития, еще одного витка за счет вливания новых идей. Как уже упоминалось выше, приток молодежи к року сегодня заметно меньше, однако он не прекратился совсем. Существует определенный процент молодых людей, продолжающих искать свои ответы на жизненные вопросы, отличные от тех, что предлагает современная массовая культура. Тексты песен рок-групп по сегодняшний день не утратили своего смысла и актуальности. Они все так же призывают задумываться о глобальных и личностных проблемах, от которых общество так и не смогло избавиться, несмотря на свое развитие.

Проведенный анализ дает дополнительное представление о сложности рассматриваемой проблемы, одновременно проливая свет и на ее системность. Такие взаимосвязанные системы как культура и субкультуры представляют собой своеобразную синергетическую пару, особенности внутренних динамических связей которой не могут быть поняты без интегрального подхода. При этом нельзя обойтись без обращения к моделям. Поскольку синергетическое единство указанных систем существует и диалектически движется в пространстве и времени цивилизаций, модель субкультуры рока удобно рассматривать в понятиях пространства, времени и аксиальности развития цивилизаций.

**Заключение**

Проведенный анализ дает дополнительное представление о сложности рассматриваемой проблемы, одновременно проливая свет и на ее системность. Такие взаимосвязанные системы как культура и субкультуры представляют собой своеобразную синергетическую пару, особенности внутренних динамических связей которой не могут быть поняты без интегрального подхода. При этом нельзя обойтись без обращения к моделям. Поскольку синергетическое единство указанных систем существует и диалектически движется в пространстве и времени цивилизаций, модель субкультуры рока удобно рассматривать в понятиях пространства, времени и аксиальности развития цивилизаций.

Движение по оси времени любой цивилизации, включенной в пространство духовных и иных ценностей, постоянно сопровождается изменениями радиус-векторов уровней развития составляющих культуры и включенных в нее субкультур. Такое взаимодействие пространственно-временных отношений цивилизации иллюстрируется образами спиралей, радиусы которых и положение на любом отрезке времени определяется законами перехода количества в качество и отрицания. Поскольку система культуры вообще является более сложной и доминантной, все субкультуры оказываются внутри ее спирального образа. Последний имеет прогрессивно расширяющийся характер, определяемый развитием цивилизации.

Взлеты и падения субкультур не проходят незаметно для самой культуры цивилизации, внося в нее соответствующие изменения через интериоризацию людьми того, что привнесла субкультура и ее экстериоризацию своего вклада в общую культуру. Таким образом, несомненно то, что присутствие или отсутствие любой субкультуры, ее субъективная желательность или нежелательность не могут повлиять на объективный закон развития цивилизации в ее пространственно-временном континууме. Рок-культура не умерла, ее наличие так же объективно, как законы диалектики.

**Список литературы**

**Монографии, учебники, учебные пособия**

Адорно Т. Избранное: социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1998.

Алексина Т.А. Время в культурах мира // Вестник РУДН, 2002, № 2.

Антонен Арто. Театр и его двойник. / Пер. с фр., комм. С.А. Исаева. М., 1993.

Бабушкина Д.А., Крылов Н.А. Тема старости в русском роке: 70-80 гг. или «блуждая по территории текста». // Философия старости: геронтософия. Сборник материалов конференции. вып. 24, Спб., 2002, с. 25

Васильева А.А. Российская рок-музыка 1970-х – 1980-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа. Челябинск, 1999.

Голубев В.А., Цыбин Ю.Е. Музыка в сфере молодежного досуга. М. 1991, с. 24

Деррида. Ж. Письмо и различие. М., 2000, с. 29.

Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000

Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления.// Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000.

Инглхарт Р. Постмодерн: меняющиеся ценности и изменяющиеся общества // Политические исследования. 1997. №4, с. 23

Кнабе Г. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии. 1990. № 8. с. 40.

Конен В. История зарубежной музыки. М., 1981.

Левикова С.И. Молодежная субкультура. М., 2004.

Орлова Е.В. Политизация некоторых направлений рок-музыки за рубежом. // Культура и искусство за рубежом. Экспресс-информация. М., 1985, вып.1.

Оруэлл Дж. Скотный двор. М., 1984

Петров Д.В. Молодежные субкультуры. Саратов, 1996

Покровский Н.Е. Транзит российских ценностей: нереализованная альтернатива, аномия, глобализация//Традиционные и новые ценности: политика, социум, культура. М, 2001. С.53.

Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М, 1992. С.22.

Савицкая Е.А. Принципы стилеобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х гг.). М., 1999.

Суминова Т.Н. Текст, контекст, гипертекст… //Общественные науки и современность. 2006. №3. С.169-176

Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород, 1997, С.23

Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992. С. 197.

Чижова А.И. Рок музыка как культурно-исторический феномен. М. 1993. с. 103.

**Иностранная литература**

Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. P., 1979

**Материалы сети Интернет**

1. Все о метал-музыке. http://www.metallibrary.ru
2. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста.

http://goldenunder.sakhaworld.org/books-r/poeza6/01.htm#\_ftn3

Суханцева В.К. Музыка как мир человека. http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/index.html.

1. Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992. С. 197. [↑](#footnote-ref-1)
2. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/index.html. [↑](#footnote-ref-2)
3. Алексина Т.А. Время в культурах мира // Вестник РУДН, 2002, № 2. [↑](#footnote-ref-3)
4. Адорно Т. Избранное: социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1998. [↑](#footnote-ref-4)
5. Савицкая Е.А. Принципы стилеобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х гг.). М., 1999. [↑](#footnote-ref-5)
6. Конен В. История зарубежной музыки. М., 1981. [↑](#footnote-ref-6)
7. Васильева А.А. Российская рок-музыка 1970-х – 1980-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа. Челябинск, 1999. [↑](#footnote-ref-7)
8. Левикова С.И. Молодежная субкультура. М., 2004. [↑](#footnote-ref-8)
9. Петров Д.В. Молодежные субкультуры. Саратов, 1996. [↑](#footnote-ref-9)
10. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород, 1997, С.23 [↑](#footnote-ref-10)
11. Кнабе Г. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии. 1990. № 8. с. 40. [↑](#footnote-ref-11)
12. Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. P., 1979 [↑](#footnote-ref-12)
13. Деррида. Ж. Письмо и различие. М., 2000, с. 29. [↑](#footnote-ref-13)
14. Цит. по Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература:новая философия, новый язык. СПб, 2001. С.11 [↑](#footnote-ref-14)
15. см. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000 [↑](#footnote-ref-15)
16. Голубев В.А., Цыбин Ю.Е. Музыка в сфере молодежного досуга. М. 1991, с. 24 [↑](#footnote-ref-16)
17. Чижова А.И. Рок музыка как культурно-исторический феномен. М. 1993. с. 103. [↑](#footnote-ref-17)
18. Антонен Арто. Театр и его двойник. / Пер. с фр., комм. С.А. Исаева. М., 1993. [↑](#footnote-ref-18)
19. Жак Деррида. Театр жестокости и закрытие представления.// Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000. [↑](#footnote-ref-19)
20. Суминова Т.Н. Текст, контекст, гипертекст… //Общественные науки и современность. 2006. №3. С.169-176 [↑](#footnote-ref-20)
21. Оруэлл Дж. Скотный двор. М., 1984 [↑](#footnote-ref-21)
22. более подробно об этом см.: Орлова Е.В. Политизация некоторых направлений рок-музыки за рубежом. // Культура и искусство за рубежом. Экспресс-информация. М., 1985, вып.1. [↑](#footnote-ref-22)
23. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М, 1992. С.22. [↑](#footnote-ref-23)
24. Инглхарт Р. Постмодерн: меняющиеся ценности и изменяющиеся общества // Политические исследования. 1997. №4, с. 23 [↑](#footnote-ref-24)
25. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста. // http://goldenunder.sakhaworld.org/books-r/poeza6/01.htm#\_ftn3 [↑](#footnote-ref-25)
26. Бабушкина Д.А., Крылов Н.А. Тема старости в русском роке: 70-80 гг. или «блуждая по территории текста». // Философия старости: геронтософия. Сборник материалов конференции. вып. 24, Спб., 2002, с. 25 [↑](#footnote-ref-26)
27. Покровский Н.Е. Транзит российских ценностей: нереализованная альтернатива, аномия, глобализация//Традиционные и новые ценности: политика, социум, культура. М, 2001. С.53. [↑](#footnote-ref-27)