УДК: 316.733 DOI: 10.24411/2071-6427-2020–10016

Рок-культура в киноретроспективе

С. Г. Дюкин

Кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры
E-mail: dudas75@mail.ru

Sergey G. Dyukin
PhD (Philosophy), Associate professor, Associate professor in the Department of cultural studies and philosophy, Perm State Institute of Culture, Russia

Рок-культура находит место для собственного осмысления в различных жанрах современного массового кино. В фильмах, снятых в первые десятилетия XXI века, рок-культура предстает в качестве законченного сформированного явления, реализующего устойчивый набор функций, прекратившего быть источником перманентного культурного шока. Данный тезис подтверждается через выявление устойчивых однотипных нарративов, образов, дискурсивных единиц. Ведущим нарративом в современном кино о рок-н-ролле становится повествование о тяжелом пути к успеху с преодолением испытаний и с мотивом жертвенности. Данный нарратив способен погружаться в различные контексты, от трагедийного до комедийного. Подобный сюжет связан с реализацией в роке архаичных пластов культуры. Дополнительно на данный факт указывает сакрализация вещественного мира рок-н-ролла, в частности пластинок с записями. Другая группа мотивов, которые характеризуют в современном кино рок-культуру, связана с апологетикой девиантного поведения. Сексуальные излишества, чрезмерная грубость, радикальный цинизм, алкоголизм и наркомания устойчиво закрепляются за агентами рок-культуры, имея при этом положительную коннотацию. В конечном счете за этими качествами закрепляется социокультурная норма. Исходная же норма подается в качестве отклоняющегося поведения. Таким образом, за рок-культурой закрепляется ситуация карнавала, меняющего местами норму и ее противоположность. Отражением данного положения становится модальная личность рок-культуры,

Как цитировать статью: Дюкин С. Г. Рок-культура в киноретроспективе // Ценности и смыслы. 2020. № 2 (66). С. 86–98.

для которой характерны предельный эгоцентризм и радикальная креативность. В качестве важного фактора существования личности в рок-н-ролле обозначается модус противостояния. Основными объектами последнего являются семья и оппозиционные музыкальные жанры. Результатом подобной оппозиционности становится экзистенциальное напряжение, четко ограничивающее границы рок-культуры.

Ключевые слова: *рок-культура, кинематограф, нарратив, мотив, контекст, девиация, норма.*

Осмысление историко-культурных феноменов в художественных текстах означает оформленность и законченность их становления, по крайней мере на определенном этапе. Художник, который создает образ на основе того или иного явления культуры, воспринимает этот феномен как продукт завершенной эпохи, определение которой во времени не требует дополнительного теоретизирования. Именно в таком случае явление культуры превращается в поле для «игры в бисер», для творческой переработки и художественной рефлексии.

Подобная ситуация наблюдается в первые десятилетия XXI века в отношении рок-музыки и рок-культуры со стороны массовой культуры, в частности развлекательного кинематографа. Рок-н-роллу посвящаются многие фильмы, снимаемые в разных странах, приобщенных к рок-культуре. Это картины разных жанров, связанные как с биографиями отдельных исполнителей, так и с музыкой или отдельными ее направлениями в целом. В данной статье я намереваюсь выявить доминирующие мотивы осмысления феномена рок-н-ролла в современном масскультовом кинематографе. Сделать это я намереваюсь путем выделения нарративов, образов и дискурсивных единиц в фильмах о рок-музыкантах, снятых в первые десятилетия XXI века. Данная хронологическая черта обусловлена тем, что в течение последних двух десятилетий рок-культура во многом утрачивает свою функциональность, которая остается в истории и начинает осмысляться ретроспективно. Также после 90-х гг. XX века в рок-музыке большей частью прекращаются процессы продуцирования и обновления эстетической формы: происходит консервация стилей и направлений. В XXI веке рок-н-ролл существует в качестве раз и навсегда зафиксированного явления, внутри которого возможны отдельные незначительные стилистические варианты и комбинации. В рок-культуре прекращается перманентное воспроизведение культурного шока, который был характерен для нее на протяжении долгого времени, по

мнению Д. Робба [10]. Именно такого рода феномен становится объектом ретроспективного осмысления. Из кинокартин о роке, снятых в обозначенный период, выбрано пятнадцать наиболее кассовых, влиятельных и имеющих максимально объемную «прессу» фильмов. Среди них нет картин, снятых в России или странах Центральной Европы, поскольку здесь рок-культура имеет несколько иное функциональное наполнение, нежели в странах Запада, следовательно, и осмысление рок-н-ролла в масскульте этого региона должно иметь ряд особенностей. Фильмы, анализируемые в этой статье, сняты в США, Великобритании, Германии, Австралии. Типологически они относятся к разным жанрам массового кино. Это фильмы-биографии, комедии, мюзиклы. Однако рок-музыка в качестве сюжетного центра объединяет кинокартины разных жанров, отчасти нивелируя типологические различия и создавая новый поджанр рок-фильма.

Сам по себе антропологический анализ кинематографических текстов, к методологии которого обращается автор, основан на дедуктивном подходе в рамках современной понимающей культурологии, к которому в своих исследованиях кино обращаются В. Михайлин, Г. Беляева, Т. Коваленко, Е. Ягодкина, И. Гожанская, Н. Гашева. Последняя следующим образом формулирует смысл подобной методологии: «Противоречия современной культуры не поддаются индуктивному анализу. Необходима дедуктивная методология. Кино задает эту дедукцию само по себе, благодаря своей синтетической структуре, метафоричности, способности к интегрированию интерферентных смыслов и интертекстуальных связей» [2, с. 78]. В конечном счете данный подход основан на теоретических разработках Б. Балаша и Ю. Лотмана, заложивших базу для анализа кинематографического текста.

Важным для понимания фильмов о рок-музыке становится теоретическая установка Ю. Лотмана о принципиальном разделении всех имеющихся в культуре текстов на сюжетные, отвечающие на вопрос «Как это случилось?», и бессюжетные, отвечающие на вопрос «Что это такое?» [4, с. 338]. По мнению ученого, кино как вид искусства принципиально базируется на первом типе текстов — кино существует на нарративной матрице, мимикрируя при этом под мифологическое повествование. Однако подобная установка справедлива не для всех фильмов. Согласно моей гипотезе, рок-кино 2000-х гг. в своей основе является бессюжетным. Его содержательную основу составляет не столько цепочка связанных

между собой событий, сколько утверждаемые постулаты, тезисы, выраженные в виде образов, ситуаций, а в ряде случаев в виде прямых вербальных утверждений. Создание фильмов, находящихся в фокусе моего внимания, преследует цель формирования представления аудитории о роке как об устойчивом явлении современной культуры, обладающем рядом незыблемых характеристик и монолитным ядром, вбирающим в себя статичные константы.

Фильмы, связанные с рок-н-ролльной тематикой, начали выходить в свет с 1950-х гг., что сопровождало само появление соответствующего музыкального жанра. В 1960-е — 1990-е годы были сняты десятки подобных кинолент. Однако большей частью рок-музыка присутствует в них как вполне актуальное функциональное явление. Соответственно, эти фильмы дополняли рок-н-ролльный дискурс, являясь его прямым и естественным продолжением. Фильмы, выходящие в XXI веке, демонстрируют этот дискурс в качестве отчужденного и застывшего явления, ставшего достоянием культуры, своеобразным общечеловеческим «культурным наследием».

Взгляд из кино на рок-культуру выражается в определенных нарративах, системе ситуаций, образов, характерных дискурсивных единицах. При сопоставлении анализируемых фильмов вырисовывается ряд шаблонных мотивов, которые в равной степени обнаруживаются в большинстве картин. Важное значение для анализа имеет также периферия дискурса, задаваемая невербальными средствами. Е. Савенкова, аналогичным образом исследующая советское детское кино, выражает это следующим образом: «Едва уловимые интонации, недомолвки, метафоры — вот тот материал, из которого можно собрать „образ эпохи“» [6, с. 213]. В рамках изучения рок-культуры подобный подход опирается на исследовательскую установку М. Ворошиловой, которая акцентирует внимание на необходимости анализа не только текста, но и широкого контекста социальной коммуникации, процессов продуцирования и восприятия текста с учетом фоновых знаний [1].

Структурную основу описываемых кинематографических текстов составляет нарратив пути к успеху. Подобный тип повествования может базироваться на биографии реальных музыкантов либо на истории вымышленных групп. Стремление музыкантов к статусу «звезд» обретает в фильмах мифологизированный характер, а сам нарратив, обрамляющий движение к популярности и успеху, маркируется одно-

типными ситуациями. К таковым относятся временное разочарование, страх перед неосуществлением мечты, принесение жертвы. Эти пункты рок-биографии разворачиваются как в трагично-драматической, так и в комичной коннотации. Так, герои фильма «Меня там нет» Т. Хейнса (2007), прототипом которых является Боб Дилан, вынуждены преодолевать ценностные кризисы. Авторы фильма для усиления идеи субъектной борьбы за успех оборачивают данные ситуации в чередование самих персонажей: Дилан представлен в шести различных образах. Это чернокожий подросток, сочиняющий песни, которыми хочет служить людям и изменить мир к лучшему; звезда фолк-рока; политически озабоченный исполнитель фолка; серьезный поборник семейных ценностей средних лет; постаревший ковбой и священник. Переход от одного образа к другому связан с внутренними поисками, сомнениями, ценностными кризисами. В конечном счете герой становится подобен мифологическому персонажу, преодолевающему преграды на пути к конечной цели.

Важной вехой на пути к обретению музыкантами успеха становится принесение жертвы. В фильме Д. Треймелна «Грязь» (2019), являющимся биографией группы Mötley Crüe, подлинное обретение музыкантами собственного стиля и подлинного мирового успеха становится возможным только после смерти в автокатастрофе одного из участников группы. Аналогичным образом в фильме А. Стейермарка «Молитва о рок-н-ролле» (2003) залогом хэппи-энда, представленного в виде концерта в большом зале для многочисленной аудитории, выступает случайная гибель одной из участниц группы под колесами автомобиля. Отправной точкой в жизненном нарративе Джона Леннона (С. Тейлор-Вуд, «Мальчик из ниоткуда», 2010) становится смерть его матери Джулии под колесами автомобиля. В фабуле фильма семейная трагедия непосредственно предшествует первым гастролям будущих The Beatles. В более мягком варианте жертва может предстать как отказ от семьи и ребенка со стороны лидера группы Joy Division Яна Кертиса в фильме А. Корбейна «Контроль» (2007) либо как неудачная попытка самоубийства одним из музыкантов в фильме А. Пройаса «Неудачники» (2002).

Данный мотив переходит в комический контекст, где подается в качестве абсолютного штампа. Например, в комедии Ю. Лаатио и Ю. Видгрена «Тяжелая поездка» (2018) успех к хеви-метал-группе из маленького финского городка приходит лишь после гибели в автокатастрофе барабанщика команды, причиной которой стал вышедший на дорогу лось.

Эксгумация остальными музыкантами тела своего коллеги звучит в качестве безусловного достоинства в финале фильма, а именно как один из аргументов в пользу их выступления на фестивале наряду с тем, что они выкрали психа из больницы и «чуть не устроили войну». Помимо эксгумации барабанщика, по пути на фестиваль группа в полном составе прыгает с высокого обрыва и встречается с викингами. Намек на попадание музыкантов в Валгаллу редуцируется предложением людей, похожих на викингов, принять участие в их ролевой игре. Таким образом, возникает еще одна веха на пути к заветной цели, но она мгновенно вводится в комичный контекст.

В промежуточном между трагическим и комическим вариантами нарратива жертвенность предстает в виде сексуальных неудач либо утраты важных составляющих вещественного мира. Показательно выглядит кража у главной героини фильма А. Шенкмана «Рок на века» (2012) коллекции пластинок. Грабитель отбирает у девушки чемодан с пластинками сразу же, как она приезжает в Лос-Анджелес, чтобы стать в этом городе рок-звездой. Данный момент, имеющий пародийно-комическую коннотацию, становится сюжетной основой для разворачивания дальнейших событий. При этом Шерри (героиня фильма) подчеркивает, что коллекция пластинок — это все, чем она обладает. Лишаясь дисков, она, по сути, переходит в иное качество, постепенно приближаясь к успеху в рок-н-ролле. В фильме Р. Кертиса «Рок-волна» (2009) подобная рок-инициация происходит в форме любовной неудачи. Герой картины Карл, начинающий работник «пиратской» рок-радиостанции, застает девушку, в которую он влюбился, в постели у своего коллеги. Именно после этого случая Карл становится членом рок-н-ролльного братства, признанным своими коллегами.

Уподобление мифу динамической составляющей рок-нарратива вносит в последний дополнительные элементы архаичного сознания. К таковым можно отнести сакрализацию атрибутов рок-культуры. В фильмах «В дурмане» С. Вулли (2005), «Рок-звезда» С. Херека (2001), «Рок-волна» Р. Кертиса (2009), а также в картине «Рок на века» в качестве вещественного абсолюта рок-культуры выступает *пластинка*. Герой фильма «В дурмане» Брайан Джонс, циник и эгоцентрист, погруженный в контекст радикального ценностного релятивизма, преисполняется пиетета и праведного гнева в единственной сцене фильма в связи с тем, что его антагонист (отец соблазненной Джонсом девушки) пытается

сломать пластинку с записью блюза. В «Рок-звезде» и «Грязи» диски демонстрируются в первых сценах фильма в качестве обрамляющего дискурс символа. В «Рок-волне» сакральность дисков с записями демонстрируется в сцене, в которой двое радиоведущих рискуют жизнью, спасая пластинки с тонущего корабля.

Корреляция атрибутов рок-культуры с архаичными функциями связана с глубинной сущностью рок-н-ролла, о чем А. Данилоу сказал, что рок знаменует возвращение к заложенной в музыке магии, к древнему, первобытному музыкальному мышлению, к ритуальным практикам древности. [8, p. 11]. В кино XXI века архаика рок-н-ролла становится очевидной, не нуждающейся в дополнительном раскодировании. Данный мотив отражается авторами фильмов в обыденной форме, через отношение к элементам вещественного мира.

Следующая группа мотивов, с помощью которых кинематограф закрепляет концепт рока, связана с девиациями и их оценкой. Функцию матрицы в рамках данной темы выполняет погружение в положительную коннотацию фактов отклоняющегося поведения. Сексуальные излишества и отклонения, пьянство, наркомания лишаются привычного для них отчуждения и становятся объектом позитивной эмпатии, соединяясь с субъектом восприятия. Таким образом, девиации обретают статус нормы, превращая в отклоняющиеся поведенческие формы проявления бывшей нормы. Наиболее последовательно такая ситуация продемонстрирована в комичной форме в фильме «Рок-волна». Сексуальные оргии на корабле-радиостанции однозначно имеют положительную коннотацию, в то время как пытающиеся следовать традиционным добродетелям враждебно настроенные в отношении радиостанции и рок-музыки члены правительства, живущие в мире, лишенном острых ощущений, чувств и эмоций и заявляющие о собственной приверженности академическому искусству, выглядят смешно и нелепо.

Утверждение новой нормы на основе общепризнанных девиаций влечет за собой утверждение модальной личности рок-культуры [9, p. 953] в виде индивида, реализующего поведенческие практики, признаваемые порочными за пределами рок-культуры. Подобные личности фигурируют в качестве героев биографических фильмов. Это Фредди Меркьюри в «Богемской рапсодии» (2018) Б. Сингера и Д. Флетчера, Джон Леннон в «Мальчике из ниоткуда», Брайан Джонс в «В дурмане» и Никки Сикс в «Грязи». Все названные персонажи являют собой образцы

гипертрофированной эгоцентричности и эгоистичности, представленные через призму перманентного творчества. Обе составляющие девиантной модальной личности взаимно усиливают друг друга, в конечном счете разрушая личность.

Взаимная замена нормы и отклонений, подача девиантной личности в рамках положительной коннотации коррелирует с карнавальным мироощущением, предполагающим изменение правил. Карнавализация бытия декларативно провозглашается менеджером рок-группы в фильме «Рок-звезда», заявляющим: «У него сейчас все будет по-другому. Ведь он же рок-звезда… Надо повеселиться. Здесь это возможно… Здесь не действуют законы гравитации». Таким образом, рок-культура обретает статус перманентного праздника, в пределах которого репрессируется повседневность и социокультурные нормы оборачиваются своей противоположностью. Отказ от привычных правил инициирует пресечение всякой предсказуемости и изначальной заданности. Персонажи той же «Рок-звезды» выходят из зоны комфорта: менеджер бросает семью, а музыкант уходит из популярной группы, испугавшись бесконечного повторения заданной стратегии. Оба сценария задаются в качестве объекта эмпатии со стороны аудитории фильма. Ситуации становятся частью субъекта, встраиваясь в его аксиологическую систему.

Еще одним мотивом, который коррелирует с мифологизацией бытия, становится рефлексия на тему возрастной идентичности, представленная в фильме А. Стейермарка «Молитва о рок-н-ролле» (2003). Героиня фильма, лидер панк-группы Clamdancy Джина признается в своем страхе перед старением и надеется на то, что выглядит моложе своих сорока. Этой теме подчинен большей частью весь сюжет фильма. Прорыв, совершаемый группой в финале картины, предлагается как выход из тупика, заданного взрослением, как преодоление негативного влияния времени. Данная позиция подтверждается самими носителями ценностей и идентичностей рок-культуры. Погружение в творчество, коррелирующее с обостренной саморефлексией, воспринимается ими как возможность остановить негативный ход времени [3, с. 39–40].

Мифологический слой рок-культуры дополняется в кинематографе компонентами, связанными с реальными процессами и функциями, имеющими отношение к данной культурной форме. Одним из этих мотивов выступает специфика вхождения в рок-н-ролл как субкультуру и дискурс. Уже сам факт выделения данной темы указывает на осмысление рока

как особой сферы культуры, имеющей автономный характер, актуализирующей особые поверхности возникновения себя как дискурса [7, с. 97]. В качестве инструментов погружения в рок-культуру в фильмах показаны *массмедиа*, *музыкальный магазин* и *пластинки* как таковые. Прослушивание радио является кульминацией каждого дня для юного Джона Леннона («Мальчик из ниоткуда»), а в фильме «Рок-волна» прослушивание рока по радио сродни религиозному культу для тысяч людей. В плоскости радиовещания выстраивается борьба разных культур. При этом в данное противостояние вносится оценочный фактор. Аудитория пиратской радиоволны подается в контексте эмпатии, соединяясь с субъектом восприятия фильма, в то время как противники рок-н-ролльного вещания наделяются антигуманными чертами, выступают врагами человечности и прогресса. Пластинки заменяют ставший отчужденным реальный мир для юного Никки Сикса в «Грязи», а в фильме «Неудачники» момент вхождения главного героя Фредди в мир рок-н-ролла во время первого посещения им в детстве музыкального магазина обозначается в декларативной форме. Буквальное вхождение ребенка в магазин пластинок становится вхождением в новую для него форму культуры. В максимально сниженной приземленной форме вхождение в мир рок-н-ролла демонстрируется в фильме Д. Карни «Синг Стрит» (2015), где главный герой, подросток Конор, собирает группу, начинает сочинять и исполнять песни исключительно для того, чтобы понравиться девушке. При этом решение о создании группы принимается им спонтанно. Важно то, что погружается он в творчество целиком, окружая себя единомышленниками, принимая все те обличия, которые воспринимаются в качестве атрибутов рока на уровне аксиомы (бунтарство, исключенность из общества ровесников, которые не связаны с рок-культурой, престиж).

Пребывание субъекта в рамках рок-культуры позиционируется авторами фильмов в аспекте *радикальной идентификации* персонажей. Речь идет о резком противопоставлении агентов рок-культуры внешнему миру, в особенности ближайшему окружению, а именно семье и агентам смежных музыкальных жанров. Семейный конфликт представлен как в мягкой форме в качестве перманентного отчуждения и отсутствия взаимопонимания, так и в резкой форме. В первом случае мы видим Иена Кертиса (фильм А. Корбейна «Контроль», 2007), который полностью игнорирует родителей, а повзрослев, тяготится браком, либо Фредди Меркьюри, декларирующего в окружении своих родителей собствен-

ную культурную инаковость, а также Джона Леннона («Мальчик из ниоткуда»), конфликтующего с тетей, которая исповедует иные ценности и практики. Во втором случае перед нами предстает Никки Сикс («Грязь»), пытающийся посадить свою мать в тюрьму, а затем разрывает все отношения с родителями и меняет имя.

Противостояние в отношении поп-музыки, традиционной эстрады возникает не так часто, а именно в двух фильмах из пятнадцати, однако носит выраженный характер. В «Тяжелой поездке» исполнителем поп-музыки предстает отрицательный персонаж, коварный, мстительный и, в конечном счете, неудачливый. В «Рок-звезде» противоположно разведенные формы рок- и поп-музыки (глэм-металл и хип-хоп соответственно) декларативно противопоставляются через отношение со стороны аудитории, которая не принимает перевоплотившуюся в поп-исполнителей металл-группу, а также со стороны главной героини Шерри, которая отказывается признавать мужские достоинства за своим бывшим возлюбленным, так как он вместо рок-музыки начинает исполнять «попсу».

Данное противопоставление обретает в кинематографе ценностный оттенок, так как при создании устойчивого исключенного *Другого* рок наделяется создателями фильмов исключительно положительными свойствами. Понятие рок-н-ролла вводится в эмпатийный контекст и присваивается субъекту восприятия текста. За счет такой подчеркнутой субъектности рока формируется его экзистенциальное напряжение, подаваемое авторами фильмов в декларативной форме. Фильм «Меня там нет» заканчивается размышлениями Джуда Куинна (Боба Дилана) о смысле рок-музыки, которые венчаются словами: «Только в этой музыке вы можете почувствовать настоящее значение смерти». В сниженной и конкретизированной форме особость рок-н-ролла, его место в культуре обозначается в фильме Д. Бойла «Вчера» (2019). Пожилая пара битломанов в ситуации, когда песни The Beatles оказались всеми забыты, сознается, что «без них мир стал серым и скучным». Главный герой фильма, певец по имени Джек, ликвидирует этот недостаток, присваивая себе эти песни, исполняя и записывая их, возвращая миру экзистенциальное равновесие через ликвидацию неполноты мирового культурного текста.

Последний из описанных сюжетов утверждает рок-музыку в качестве устойчивого и неотъемлемого явления современной культуры, на основе которого уже устанавливаются межпоколенческие связи, а редукция этого явления вносит дисгармонию в социокультурные реалии

в мировом масштабе. Именно с констатацией подобного места и значения рок-культуры связано наделение ее рядом устойчивых признаков, служащих оформлению рок-н-ролла в качестве статичного, а потому более узнаваемого элемента культурного наследия. Для достижения этой цели создатели фильмов прибегают к эксплуатации выработанных на уровне обыденного понимания рока мотивов. Основополагающей темой становится движение героев (творческой единицы, в большинстве случаев в качестве которой выступает группа) по сложному пути через преграды в направлении успеха. Данное движение погружается в различные контексты, но непременным условием достижения успеха, то есть известности и славы, становится принесение жертвы. Выстраиваемый мифологический нарратив влечет за собой сакрализацию вещественного мира рок-культуры, что, в свою очередь, тесно связано с ее перманентной карнавализацией, а следовательно, апологетикой девиации и репрессией социокультурной нормы. В основе взаимозамещения нормы и отклоняющегося поведения стоит девиантная личность рок-музыканта, фигуры неврастеничной и сугубо эпатажной. Демонстрация рокера в кино имеет двойственную природу: с одной стороны, он однозначно связан с положительной коннотацией, с другой стороны, он помещается в «колониальный дискурс», как предлагает называть А. Михайлин нахождение персонажа в позиции созерцания и легкого сожаления в его отношении со стороны «взрослого», «нормального» субъекта, который смотрит на «дикаря» (агента рок-культуры) на расстоянии, осознавая при этом желание и возможность «цивилизовать» последнего [5]. Однако практическая реализация колониальных практик в отношении рок-музыкантов вследствие омертвелости дискурса не представляется возможной, а потому рок-культура превращается в сферу экзистенциального напряжения. Действующие в ней субъекты противопоставляются ближайшему окружению, семье, иногда коллегам-музыкантам, сама рок-музыка как таковая противопоставляется иным жанрам. Тем самым дополнительно прочерчиваются ее границы. Рок-н-ролл, таким образом, отделяется от повседневности и превращается в подобие музейного экспоната с ограниченными функциями.

Литература

1. *Ворошилова М. Б.* Метафизическое моделирование художественного мира в дискурсе русского рока // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Выпуск 10.

Екатеринбург-Тверь, 2010. С. 57–71.

2. *Гашева Н. Н.* Интегративность киновысказывания: авторское кино России 2000-х годов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 3. С. 68–79.

3. *Дюкин С. Г.* Об особенностях возрастной идентичности в рок-культуре // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 3. С. 37–42.

4. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. С-Пб.: Искусство-СПб, 1998. С. 288–372.

5. *Михайлин В., Беляева Г.* Поколение инопланетян: о «новой волне» в школьном кино конца 1980-х годов // Неприкосновенный запас. 2018. № 3. С. 99–113.

6. *Савенкова Е.* Надзирать и наказывать, или Образ ребенка в российском детском кинематографе // Доминирование и контроль. Интерпретация культурных кодов. Саратов: Наука, 2017. С. 217–226.

7. *Фуко М.* Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2004. 416 с.

8. *Danielou A.* Magie und Pop-Musik // Die Welt der Musik. 1970. № 2. S. 3–14.

9. *Inkeles A., Levenson D. J.* National character: The study of modal personality and sociocultural systems // Lindzey C., Aronson E. The Handbook of Social Psychology. New York: McGrow Hill, 1969. P. 418–506.

10. *Robb D.* Punk Rock. An Oral History. Oakland: PM Press, 2012. 576 p.

ROCK-CULTURE IN THE RETROSPECTIVE OF CINEMA

Rock-culture is understood in the various genres of modern popular cinema. In films of the first decades of the 2st century rock-culture appears as a finished formed phenomenon. It has ceased to be a source of permanent cultural shock. A stable set of functions is implemented in this culture. This thesis is confirmed by identifying stable similar narratives, images and discursive units. The main narrative in modern cinema about rock is a story about the way to success where the hero overcomes trails and makes sacrifices. This narrative is able to dive into various contexts from tragic to comic. Such a plot relates to realization of archaic layers of culture in rock. Additionally, this fact is indicated by the sacralisation of the material world of rock, for example, records. Other motifs that characterize in modern cinema rock-culture are connected with apologetics of deviant practices. Sexual excesses, brutal rudeness, radical cynicism, alcoholism and drug addiction are assigned to the agents of rock-culture in positive connotation. Ultimately, sociocultural regulation includes these qualities. The original norm is served as element of deviant behavior. Therefore, the situation of carnival is fixed for the rock-culture. It changes norm and its opposite. This situation is reflected in the modal personality of rock-culture. This personality is characterized by extreme egocentrism and radical creativity. Another independent factor of existence of modal person-

ality in rock-culture is the imperative of confrontation. Its objects are family and opposite musical genres. The main result of such opposition is existence tension that limits the boundaries of rock-culture.

Keywords: rock-culture, cinema, narrative, motif, context, deviation, regulation.

References

- *Danielou A.* Magie und Pop-Musik // Die Welt der Musik. 1970. # 2. S. 3–14.
- *Dyukin S. G.* Ob osobennostyah vozrastnoj identichnosti v rok-kul'ture // Obshchestvo. Sreda. Razvitie. 2019. № 3. S. 37–42. [In Rus].
- *Fuko M.* Arheologiya znaniya. SPb.: Gumanitarnaya akademiya, 2004. 416 s. [In Rus].
- *Gasheva N. N.* Integrativnost' kinovyskazyvaniya: avtorskoe kino Rossii 2000-h godov // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2016. № 3. S. 68–79. [In Rus].
- *Inkeles A., Levenson D. J.* National character: The study of modal personality and sociocultural systems // Lindzey C., Aronson E. The Handbook of Social Psychology. New York: McGlow, 1969. P. 18–506.
- *Lotman Yu. M.* Semiotika kino i problemy kinoestetiki // Ob iskusstve. SPb.: Iskusstvo-SPb, 1998. S. 288–372. [In Rus].
- *Mihajlin V., Belyaeva G.* Pokolenie inoplanetyan: o «novoj volne» v shkol'nom kino konca 1980-h godov // Neprikosnovennyj zapas. 2018. № 3. S. 99–113. [In Rus].
- *Robb D.* Punk Rock. An Oral History. Oakland: PM Press, 2012. 576 p.
- *Savenkova E.* Nadzirat' i nakazyvat', ili Obraz rebenka v rossijskom detskom kinematografe // Dominirovanie i kontrol'. Interpretaciya kul'turnyh kodov. Saratov: Nauka, 2017. S. 217–226. [In Rus].
- *Voroshilova M. B.* Metafizicheskoe modelirovanie hudozhestvennogo mira v diskurse russkogo roka // Russkaya rok-poeziya: Tekst i kontekst. Vypusk 10. Ekaterinburg-Tver', 2010. S. 57–71. [In Rus].