

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт

Кафедра всеобщей истории

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой



В. Г. Дацышен
инициалы, фамилия

2016 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

46.03.01 «История»

код – наименование направления

Музыка 50–80–х гг. XX в. как форма контркультуры и ее роль в
истории стран Запада

тема

Руководитель

Кутилова
подпись, дата

доцент, канд. ист. наук
должность, ученая степень

Л. А. Кутилова
инициалы, фамилия

Выпускник

Сурженко
подпись, дата

Ю. И. Сурженко
инициалы, фамилия

Красноярск 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1 1950–1960-е гг.	11
1.1 Становление и эволюция рок-н-ролла в США.....	11
1.2 Британский бит	19
1.3 Переход американского рок-н-ролла в андеграунд (1960–1966 гг.)	22
2 1970-е гг.	26
2.1 Панк-культура Запада 1970-х гг.....	26
2.2 «Новая волна» рок-н-ролла на рубеже 1970–1980-х гг.....	32
3 Рок и "heavy-metal" в 1980-е гг.....	37
3.1 Рок 1980-х гг.....	37
3.2 Heavy-metal 1980-х гг.....	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	50
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Проблематика западной рок-культуры еще долго будет привлекать внимание исследователей в XXI в. Исследование сущности данного феномена и истории его развития как на Западе, так и в России, является актуальным, так как позволяет выяснить механизм взаимодействия субкультуры, контркультуры, процессов социализации молодежи и отдельных секторов массовой культуры, таких как музыка, мода и стиль поведения.

Исследование данной темы в странах Запада в 1950–1980-е гг. представляется актуальным ввиду ее яркости, а так же в силу того, что именно в те годы западная музыкальная культура достигала наибольшей своей массовости и распространенности. Сила, свобода и многообразие музыкальных идей, которые витали в воздухе и пленяли умы молодежи, были в то время удивительны. 1960-е и 1980-е гг. были пиком популярности и развития рок-сцены, а 1950-е гг. заложили основу для развития рок-н-ролла как феномена музыкальной и молодежной контркультуры. Актуальность феномена западной музыки периода 1950–1980-х гг. как проявления контркультуры обусловлена также тем, что критический взгляд на общество, бывший характерной особенностью молодежного движения, способствовал динамичному преобразованию общества от индустриального к постиндустриальному. 1960-е и 1980-е гг. известны тем, что протестная музыкальная культура становится серьезным фактором общественной жизни.

Степень изученности темы. При написании выпускной квалификационной работы для анализа исторической ситуации в странах Запада в разные моменты изучаемого временного промежутка был использован ряд научных монографий и публикаций по истории США и стран Запада: «Народная история США с 1492 года до наших дней» Говарда Зинна, «Аллилуйя! История США» Иоахима Фернау, «История США» Э. А. Иваняна, «Новейшая история США» Л. И. Зубок и Н. Н. Яковлева,

«Новейшая история США» Е. Ф. Язькова и Н. В. Сивачева¹ и др. Одним из лучших исследований по истории США является исследование Даниела Макинерни «США. История страны», так как в этой работе содержится серьезный анализ социальных и демографических перемен в послевоенных США². Для глубокого понимания всей сущности некоторых институтов общества США были проанализированы работы А. М. Шлезингера «Циклы американской истории», М. Лернера «Развитие цивилизации в Америке», а так же Д. Бурстина «Демократический опыт» и «Национальный опыт»³. В целях изучения британской культурной, в том числе музыкальной традиции, были изучены научные монографии и публикации по истории Великобритании: «Новейшая история Великобритании. XX–начало XXI века» Г. С. Остапенко, «Новейшая история Великобритании до и после Тэтчер» В. А. Соколова⁴.

Поскольку западная протестная музыкальная культура является частью молодежной проблематики в целом, постольку были проанализированы исследования по истории молодежного движения в США и других западных странах. Среди работ, которые относятся к этой группе, можно выделить монографию «Молодежное движение в США: история и современные проблемы» Тимошенко А. Г. и Косенко Е. И.⁵ Эта работа является подробным, структурированным и информативным исследованием истории молодежного движения в США. Однако недостаток этой работы в том, что авторы сосредоточили свое исследование на политическом протесте молодежи, все рассматриваемые ими процессы имеют следствием лишь создание различных молодежных союзов и организаций. Авторы оставили

¹ Зинн Г. Народная история США с 1492 до наших дней. – М., 2006; Фернау И. Аллилуйя! История США. – М., 2008; Иванян Э.А. История США. – М., 2004; Зубок Л.И. Новейшая история США. – М., 1972; Язьков Е.Ф. Новейшая история США 1917–1972. – М., 1972.

² Макинерни Д. США. История страны. – М., 2009.

³ Шлезингер А.М. Циклы американской истории. – М., 1992; Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. Образ жизни и мыслей в Соединенных Штатах сегодня. – М., 1992. Т. 1-2; Бурстин Д. Американцы: Демократический опыт. – М., 1993; Бурстин Д. Американцы: Национальный опыт. – М., 1993.

⁴ Остапенко Г.С. Новейшая история Великобритании. XX–начало XXI вв. – М., 2012; Соколов В.А. Новейшая история Великобритании до и после Тэтчер // Международная жизнь. – 2013. – № 5. – С. 185-190.

⁵ Тимошенко А.Г. Молодежное движение в США: история и современные проблемы. – Томск, 1998.

без внимания психологический фактор и культурную составляющую молодежного движения. Так же следует отметить, что эта работа советских исследователей и молодежный протест описывается в ней как часть классовой борьбы и следствие упадка капиталистического общества. Авторы отрицают результаты деятельности молодежного движения как динамичного преобразователя общества. При всех выше перечисленных минусах стоит признать, что динамика развития протестных организаций дана в этой работе в исчерпывающем виде. Так же стоит отметить работу «Молодежное протестное движение в США: вторая половина 1950-х – первая половина 1970-х годов» Колбасиной О. В.⁶ В ней содержатся ценные выводы о сущности и динамике развития молодежного движения, освещаются многие его составляющие, а не только политический протест.

Среди трудов зарубежных исследователей, которые изучали протестные молодежные движения, выделим работу Теда Френда «Битники, которых мы заслужили»⁷. В ней представлен интересный авторский взгляд на битников, анализируются высказывания и идеи представителей «разбитого поколения». Стоит отметить работу об Аллене Гинзберге⁸ «Пророк, зануда, битник, псих», которую написал М. Рот⁹. Она дала интересные факты об истории битничества и о взгляде на контркультуру одного из ее участников. Для анализа движения хиппи была использована книга А. Стоуна «Хиппи от А до Я. Секс, наркотики, музыка и влияние на общество с шестидесятых до наших дней»¹⁰. Укажем, что эта публикация отличается скорее не научным подходом, а популярным. Выделим также статью французской журналистки

⁶ Колбасина О.В. Молодежное протестное движение в США (вторая половина 1950-х - первая половина 1970-х годов).: дисс. ... канд. ист. наук / О.Л. Колбасина. Краснодар, 2006.

⁷ Френд Т. Битники, которых мы заслужили [Электронный ресурс]. – Ресурс доступа: <http://bookz.ru/authors/ted-frend/frendt01/1-frendt01.html>.

⁸ Ирвин Аллен Гинзберг (англ. Irwin Allen Ginsberg; 3 июня 1926 - 5 апреля 1997) – американский поэт второй половины XX в., основатель битничества. Автор знаменитой поэмы «Вопль» (1956 г.).

⁹ Рот М. Пророк, зануда, битник, псих [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://booknik.ru/context/?id=23382&articleNum=1>.

¹⁰ Стоун А. Хиппи от А до Я. Секс, наркотики, музыка и влияние на общество с шестидесятых до наших дней [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.hippy.ru/az/index.htm#_index.

Сюзен Лабен «Хиппи в конце пути»¹¹, в которой приводятся сведения о конечной стадии движения хиппи, о его причинах и его упадке.

При анализе литературы по истории становления и развития рок-музыки был сделан вывод о том, что научных работ по этой тематике практически нет. Дело в том, что историей развития музыкальной контркультуры как западной, так и российской занимались только те исследователи, которые были не просто заинтересованы данной темой, а сами участвовали в этом процессе. Среди работ, посвященных рок-культуре, выделю такие монографии и публикации: «Рок: истоки и развитие» А. С. Козлова, «Иллюстрированная история рок-музыки» Джереми Паскаля, «Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры» Г. С. Кнабе, «Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке» В. Н. Сырова¹² и др.

Цель исследования – провести комплексный анализ становления и эволюции протестной музыкальной культуры 1950–1980-х гг. как формы контркультуры и обозначить ее роль в истории стран Запада.

Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие конкретные задачи.

1) Проанализировать музыкальную культуру западных стран указанного периода в динамике его развития – рассмотреть процесс становления и этапы эволюции, выделив и проанализировав основные компоненты музыкальной контркультуры в их развитии.

2) Определить статус рок-культуры в структуре молодежной контркультуры.

3) Рассмотреть проявления «рок-н-ролла» как стиля жизни.

¹¹ Лабен С. Хиппи в конце пути [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/5059/>.

¹² Козлов А. Рок: истоки и развитие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://guru.global-project.ru/rock_kozlov.; Паскаль, Дж. Иллюстрированная история рок-музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.altmusic.ru/genre/PascallRockMusicHistory_0.html; Кнабе Г.С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/m-2/Rock_music.html; Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://japson.ru/gold/books-r/syrov.htm>.

Объектом исследования является музыкальная культура стран Запада 1950–1980-х гг. **Предмет исследования** – процесс становления и развития протестной музыкальной культуры стран Запада как формы контркультуры.

Хронологические рамки данной работы с 1950-х гг., а именно с 1952 г., когда американский радио-ведущий Алан Фрид¹³ начал организовывать первые рок-концерты, до конца 1980-х, когда «heavy-metal» набрал огромную популярность.

Территориальные рамки: протестная музыкальная культура рассматривается только в контексте США и Великобритании.

Методология темы. Данная выпускная работа выполнена в междисциплинарном ключе, что обуславливает использование различных методов и подходов. На методологическом уровне историческая наука развивается вместе с другими дисциплинами, тем самым заимствуя их техники и терминологический корпус. При написании выпускной квалификационной работы использовался метод психоанализа для выяснения психических процессов в качестве причин интересующих событий. Так же применялся антропологический подход для определения места человека в культурной среде. Из общенаучных применялся метод диалектики, что позволило рассматривать факты, события и процессы во взаимосвязи их развития и влияния друг на друга. Так же использовался метод историзма, который позволял рассматривать процессы в динамике их развития. Метод сравнительного анализа позволил сопоставить динамику культурного развития США и Великобритании, а также вписать изучаемый феномен в общекультурную традицию.

В ходе написания выпускной квалификационной работы был проработан комплекс разнообразных **источников**. В первую очередь подчеркнем значение документальных материалов по истории США и

¹³ Алан Фрид (англ. Alan Freed, 15 декабря 1921 - 20 января 1965) – американский диск-жокей. Считается, что именно он изобрел термин «рок-н-ролл». В 1952 г. Фрид был одним из организаторов концерта «Moondog Coronation Ball» в Кливленде, теперь считающегося первым в мире рок-н-рольным концертом. В 1986 г. его имя среди первых было внесено в «Зал славы рок-н-ролла».

Великобритании. Некоторые из них были опубликованы в сборнике документов под редакцией Э. А. Иванян¹⁴. Они дали представление об исторической ситуации в послевоенных США и Великобритании, об эволюции общественной системы, культурной традиции и др.

Для психоаналитического понимания проблематики выбранной темы был использован ряд работ зарубежных исследователей Э. Фромма¹⁵, З. Фрейда¹⁶, К. Г. Юнга¹⁷, В. Райха¹⁸. Работа с данными теоретическими источниками помогла сформировать представление о различных психоаналитических взглядах на психическую структуру личности и роль отдельных ее компонентов и влечений в жизни личности. Эти работы дают четкое понимание проблемы взрослеющей личности и прежде всего понимание специфики отношений между «детьми и отцами». В качестве систематизирующей работы в области психоанализа использовалась книга В. Лейбнина «Постклассический психоанализ: энциклопедия»¹⁹.

Для понимания сущности внутренней динамики молодежного движения в дипломной работе использовались работы Г. Маркузе – «Эрос и цивилизация», «Одномерный человек»²⁰. Эти работы дают возможность лучше понять природу происхождения и развития критических взглядов на сущность взаимоотношений между молодым человеком и общественной системой.

Основными источниками для написания выпускной квалификационной работы стали аудио-материалы, а именно музыкальные композиции

¹⁴ Иванян Э.А. История США. Хрестоматия. – М., 2005.

¹⁵ Фромм Э. Искусство любить. – М., 2009; Фромм Э. Бегство от свободы. – М., 2009; Фромм Э. Иметь или быть. – М., 2007; Фромм Э. Человек для самого себя. – М., 2009; Фромм Э. Душа человека. – М., 2009.

¹⁶ Фрейд З. Введение в психоанализ. – М., 2011; Фрейд З. Я и Оно // Психология бессознательного. 2008. – С. 584-604; Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Психология бессознательного. – 2008. – С. 139-256; Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Психология бессознательного. – 2008. – С. 520-582; Фрейд З. Психопатология обыденной жизни // Психология бессознательного. – 2008. – С. 257-414.

¹⁷ Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. – М., 2009; Юнг К.Г. Символы трансформации. – М., 2009; Юнг К.Г. Синхрония. – М., 2010; Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jungland.ru/node/1563>.

¹⁸ Райх В. Анализ Личности. – М., 1999; Райх В. Сексуальная Революция. – М., 1997; Райх В. Характероанализ. – М., 1999.

¹⁹ Лейбнин В. Постклассический психоанализ: энциклопедия. – М., 2009.

²⁰ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – М., 2003.; Маркузе Г. Одномерный человек. – М., 2003.

1950–1980-х гг. таких музыкальных групп и исполнителей, как «The Doors», «The Jimmy Hendrix Experience», «Clearwater Revival», «Black Sabbath», «Slayer», «Twisted Sister», «Sex Pistols» .

В качестве важных исторических источников были использованы публикации и материалы, которые принадлежат авторству участников исследуемых событий. Для изучения «разбитого поколения» анализировались художественные произведения Д. Керуака²¹ – «На дороге», «Ангелы одиночества», «Бродяги Дхармы», «Подземные»²². Они позволили взглянуть на идеи «разбитого поколения» с позиции современника событий, так же особый интерес они представляют в качестве культурного побудителя контркультуры 1960-х гг.

Следующую группу источников составляют биографии о рок-музыкантах: «Black Sabbath. История группы» Джоэла Макайфера, «Metallica. История за каждой песней» Криса Ингэма²³ и др. Важнейшую роль в изучении данной темы сыграли мемуары и письма таких великих музыкантов, как Э. Клэптон, Д. Леннон²⁴ и др.

Еще одна группа источников включает документальные фильмы по тематике бакалаврской работы: «Путешествие металлиста» С. Дана, «Больше, чем жизнь: история хэви-метал», «Вудсток. 3 дня мира и музыки» М. Уэдли²⁵ и др.

Научная новизна выпускной квалификационной работы состоит в том что:

²¹ Джек Керуак (англ. Jack Kerouac, 12 марта 1922 - 21 октября 1969) – американский писатель, поэт, важнейший представитель литературы «бит-поколения».

²² Керуак Д. На дороге [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vladivostok.com/speaking_in_tongues/road.htm; Керуак Д. Ангелы одиночества. Подземные. – М., 2002; Керуак Д. Бродяги Дхармы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.umka.ru/liter/dharma.html>.

²³ Макайфер Д. Black Sabbath. История группы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/black-sabbath-istoriya-gruppy-read-192300-1.html>; Ингэм К. Metallica: история за каждой песней. – М., 2016.

²⁴ Клэптон Э. Автобиография рок-музыканта. – М., 2012; Леннон Д. Джон Леннон. Письма. – М., 2012.

²⁵ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005); Больше, чем жизнь: история хэви-метал (Heavy Metal: Louder Than Life, прод. Джим Парсонс, 2006); Вудсток. 3 дня мира и музыки (Woodstock. 3 Days of Peace & Music, реж. Майкл Уэдли).

- показаны предпосылки возникновения, функционирования и развития рок-культуры;
- «рок-н-ролл» охарактеризован как культура протеста, молодежного бунта в Западном мире;
- очерчен облик, исторические этапы и типология рок-культуры;
- определен статус «рока» в молодежной субкультуре, раскрыт его социально-эстетический (музыкальный) дуализм;
- представлены проявления «рока» как образа и стиля жизни, феномена моды, модели поведения в кризисной ситуации.

Практическая значимость. Результаты исследования отдельных проблем темы были апробированы в выступлении на международной конференции «Перспектив Свободный – 2016» (Красноярск, СФУ) и опубликованы в виде статьи и тезисов доклада на тему «Протестная музыкальная культура США в годы войны во Вьетнаме (1950-е – 1975 гг.)» в сборнике материалов данной конференции.

1 1950–1960-е гг.

1.1 Становление и эволюция рок-н-ролла в США

Музыкальная культура западных стран 1950–1980 гг. является составной частью социального протеста молодежи. Нужно поподробнее разобраться, какие причины способствовали развитию молодежных движений в послевоенных США и как это повлияло на музыкальную культуру? В послевоенных США имела определенная совокупность факторов, ставшая побудителем социальных сдвигов в обществе. Комплекс этих факторов – социальных, экономических, психологических, демографических – создал условия для открытого проявления в жизни тех проблем различных групп населения, которые до этого были скрытыми.

Кратко рассмотрим ситуацию, которая сложилась в США после Второй мировой войны. В конце войны в правительстве США наблюдались опасения по поводу того, что по окончании войны страна может попасть в тяжелый кризис. Предстояло решение сложнейших проблем – перевод военной промышленности на производство потребительских товаров, сложная демобилизация огромной армии. Экономика подверглась серьезным изменениям – в военное производство было вложено почти 200 млрд. долларов. За годы войны число государственных служащих утроилось; государственный долг США вырос в шесть раз, а федеральные затраты – почти в десять. Дефицит государственного бюджета в пятнадцать раз. Но неожиданностью для правительства оказалось то, что население США вышло из войны платежеспособным – готовым к потреблению. Американцы делали накопления во время войны, которые составили огромную сумму в 140 млрд. долларов. Спрос превышал предложение, что подстегивало темпы перевода военной промышленности на производство потребительских товаров. Наблюдалась экономическая стабильность в США. Как следствие этой

стабильности, одним из показателей довольства общества стал «бэби-бум»: «...если в течение 1930-х гг. прирост населения составил всего 7 %, в 1940-х гг. он подпрыгнул до 15 %. В 1950-х гг. данный показатель уже составил почти 20 %; в 1960-х гг. несколько снизился, но все равно оставался на уровне 13 %. Причем большая часть прироста обеспечивалась за счет высокой рождаемости. Пик пришелся на 1957 г., когда на свет появилось свыше 4 млн. младенцев – по одному каждые 7 секунд».²⁶

Общество потребления, выросшее на благодатной экономической почве, представляло собой совершенно новую и уникальную ситуацию в американской истории – эта ситуация скорректировала почти все аспекты общественной жизни, а энтузиазм американцев в те годы превосходил энтузиазм эпохи «просперити», но носил более надежный характер. Рассмотрим основные факторы нового общества, которые повлияли на возникновение молодежных протестных и музыкальных движений в послевоенных США.

Был «разрушен» черный пояс Америки. Из-за нехватки рабочих кадров на севере чернокожее население, которое проживало на юге страны, переселилось в крупные города, откуда по возвращению рабочих с фронта оно уходить не собиралось. Важное значение этого фактора заключается в том, что чернокожие привнесли в городскую жизнь новые краски – свою собственную, отличную от «белой» культуру. Их клубы, их музыка стали одним из первых альтернативных выборов американской молодежи, которая во всем стала искать варианты, противоположные убеждениям их отцов.

После войны начал наблюдаться конфликт поколений. Поколение «родителей» пережило ужасы депрессии и войны, оно стремилось к спокойствию и традиционности. А поколение «детей» стремилось к свободе, самостоятельности и к тому, чтобы поскорее забыть об этой войне.

Вот эти факторы и повлияли на возникновение и развитие противоречивого музыкального течения как «рок-н-ролл».

²⁶ Макиннерни Д. США. История страны. – С. 247.

В начале 1950-х гг. рок-н-ролл ворвался в популярную культуру Запада. Он появился и развивался сначала в США, а потом он начал распространяться в странах Европы, а затем уже и во всем мире. Этот феномен был связан с экономическими и социальными причинами. Фундаментом для того рок-н-ролла, который мы сейчас знаем, был негритянский ритм-энд-блюз, который родился в негритянских гетто. Он сформировался к началу 1950-х гг. уже как самостоятельное музыкальное направление. Это направление являлось субкультурой в рамках негритянской культуры США, и находилось оно в андеграунде американской музыкальной культуры. Негритянский блюз игрался вживую лишь в маленьких клубах и барах. В 1950-х гг. противопоставление «черного» и «белого» (не в плане расовых противостояний) стало определяющей характеристикой молодежной контркультуры. Культура черного населения для молодых людей выступила в роли альтернативной социо-культурной модели, а близость «других», соприкосновение с проблемами, которые они вызывали в обществе, давала толчок к развитию у молодежи социальной сознательности. Пусть и не совсем независимо от общества, но молодые люди могли формировать собственную точку зрения на проблему отношения к «другим».

Как говорил американский стендап-комик Крис Рок: «Как и рок-н-ролл, стрельбу в школах придумали черные, а затем это было украдено белыми».²⁷ Помимо черных корней, рок-н-ролл был связан с музыкальными направлениями белых американцев. В США параллельно с черным блюзом существовал и белый блюз.

В США была развита крупнейшая индустрия музыкальных развлечений, рассчитанных на обывательский вкус. На среднестатистического американца обрушивалось огромное количество продукции со стороны СМИ, радиостанций, кино (которое было снято в Голливуде), компаний грамзаписи, театров, нотных издательств и так далее. Оркестры стояли во главе американского музыкального бизнеса. Оркестры

²⁷ Все ненавидят Криса (Everybody Hates Chris, реж. Джерри Ливайн, 2005).

были похожи на джазовые биг-бэнды как составами музыкантов, так и звучанием. Но это лишь была маска. Традиционный джазовый оркестр основывался на импровизациях музыкантов на живых выступлениях, из-за этого было интересно их слушать и смотреть на них. Но в коммерческих оркестрах не допускалось никаких импровизаций, все было заранее отрепетировано. В основном такие оркестры подыгрывали звездам американской эстрады как Бинг Кросби, Дин Мартин Эдди Фишер, Фрэнки Лейн, Дорис Дэй, Роз-Мари Клуни. На них было неинтересно смотреть, они не вызывали никакого восторга и шока у публики. Черный блюз уже не чувствовался в их музыке. И послевоенная молодежь 1950-х гг. начала искать себе новых кумиров.

Молодые люди из белых семей 1950-х гг. начали настраивать свои приемники на черные радиостанции, чтобы послушать традиционный черный блюз. Подростки тайком начали бегать в черные гетто для покупки блюзовых пластинок. Это заметил американский радио-ведущий Алан Фрид, который транслировал блюзовые записи по радио. Благодаря этим трансляциям Фриду удалось привлечь черную и белую публику.

В 1952 г. Алан Фрид начал организовывать первые рок-концерты. На этих концертах присутствовала смешанная публика, черные и белые, численность которой могла достигать до двадцати тысяч человек, и выступали вначале только черные ансамбли. Подчеркнем важное значение этого обстоятельства, речь идет о «крушении» черного пояса Америки, наблюдается слом модели сегрегации расового меньшинства. Вопреки старшему поколению, которое негативно относилось к черным, молодые люди ходили на концерты, на которых играли черные. По моему мнению, в 1950-е гг., и не только в 1950-е гг., чернокожие музыканты были самыми талантливыми музыкантами. Например, отметим Джими Хендрикса, который был популярен в 1960-е гг. Он сотворил революцию, раскрыл звуковые способности электрогитары, тем самым сделав звук «немного злым». И до сих пор он считается величайшим гитаристом всех времен и народов.

Отечественный музыковед и музыкант А. С. Козлов утверждал, что такие первые концерты повлекли за собой два важных последствия для американского общества: происходила ломка расовых рамок в молодежной среде и выход наружу чрезмерной агрессивности подростков, из-за которой происходили беспорядки на концертах – сломанные двери, стулья, скамейки. Сломанная мебель в концертных залах показывает, сколько злости накопилось у посетителей концертов. Такая злость у молодежи могла накопиться из-за непонимания родителей, из-за проблем в школе и так далее. А рок-концерты, безусловно, предоставляли возможность для выхода этой самой злости на весь мир. По своему опыту могу сказать, что такие концерты способствуют выходу агрессии, и после концерта можно выйти свободным и жизнерадостным. Важно, эту агрессию направить именно в мирное русло. Следовательно, можно говорить о феномене сублимации, когда агрессивная энергия выплескивается, но во вполне допустимых рамках. Как известно, сублимация – это защитный механизм психики, представляющий собой снятие внутреннего напряжения с помощью перенаправления энергии на достижение социально приемлемых целей или творчество. Агрессию, таким образом, вполне можно направить в музыкальное русло, написав текст или агрессивную тяжелую музыку на актуальные для общества темы.

Государственные органы и американская общественность объявили войну рок-н-роллу, который якобы разрушает культуру США. Радио- и телевывступления политиков, священно-служителей, общественных деятелей очерняли рок-н-ролл и призывали молодежь прийти к благоразумию. Кто-то говорил, что это дело рук коммунистов, которые использовали рок как оружие для уничтожения Америки изнутри²⁸. И с музыковедом Козловым вполне можно согласиться. Уже в то время начали формироваться массовые молодежные субкультуры, которые были недовольны порядками, которые

²⁸ Козлов А. Рок: истоки и развитие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://guru.global-project.ru/rock_kozlov.

были установлены родителями, властями, общественностью. Молодым людям 1950-х надоело слушать «прилизанную» музыку, которая находилась в ротациях американского радио. В США господствовала идеологическая доктрина единообразия. То есть Америка – она как плавильный котел, в котором все переплавляется и становится единообразным. Но рок-н-ролл на момент 1950-х гг. имел настолько противоречивое звучание и лирику песен, что послужил вызовом всему «правильному», единообразному, то есть власти, общественности, и поколению «родителей». Общественность вела борьбу против новой молодежной культуры на всех уровнях общества, и в частности на бытовом уровне.

Новая вызывающая музыка была тесно связана с иными вызовами, например, в одежде. Молодые бросали вызов всем даже обыденным вещам из повседневной жизни, меняя их и подстраивая под себя. Так, вызывающей стала одежда. Неотъемлемой частью молодежной культуры стали джинсы. Кроме джинсов еще и длина юбки и вызывающие формы причесок вызвали недовольство со стороны общественности. Раньше на джинсы не обращали никакого внимания, и они считались просто удобным видом одежды, но вскоре они приобрели знаковый характер. В колледжах началась борьба против ношения джинсов, новых причесок. Можно провести аналогию с СССР, когда велась борьба общественности против «стиляг».

Российский историк и культуролог Г. С. Кнабе проанализировал феномен демографического взрыва в послевоенное время на Западе. Высокая рождаемость в послевоенное время привела к тому, что основную часть населения западных обществ составляли молодые люди 13 – 19 лет. «Множество обстоятельств объединяло их в самостоятельную общественную, духовную и материальную силу. Их объединяло разочарование в ... ценностях довоенной эры, в соответствовавших им нравственных постулатах, в возвышенных, а подчас и напыщенных словесно-идеологических формах их выражения. ... Объединяло их ожидание

демократизации жизни, простоты, свободы и равенства...»²⁹, – отмечал Г. С. Кнабе.

Американский музыкальный критик Джереми Паскаль утверждал, что «в то время как рок-н-ролл завоевывал все большую популярность, родители с тревогой наблюдали за тем, как на их глазах меняются дети. Они (дети) щелкали пальцами и шевелили челюстями, залепленными жевательной резинкой в такт дикому шуму, исходившему из семейного проигрывателя. Они начали как-то странно одеваться и говорить на непонятном языке, молодежном слэнге. А газеты тем временем кричали о хулиганстве, о преступности молодежи, о росте насилия. Повсюду слышался новый термин – “юные правонарушители”». В представлении взрослых молодое поколение представляло угрозу для традиционной культуры, морали, традиционных ценностей и мира взрослых в целом.

Прорыв рок-н-ролла был не мгновенным и однозначным. Его «звезды» продвигались по своему музыкальному пути не одновременно. Каждая «звезда» рок-н-ролла продвигалась по своему музыкальному пути. Отцом белого рок-н-ролла можно назвать певца и гитариста Билла Хэйли. Он тот, кто начал исполнять хиты черного блюза. Он признается сегодня первой звездой рок-н-ролла.

Популярность Билла Хэйли смог затмить Элвис Пресли. В 1953 г. Пресли пришел в студию «Sun» для записи песни в подарок своей матери ко дню ее рождения. Его заметил хозяин фирмы «Sun» Сэм Филлипс и пригласил его сделать профессиональную запись. В 1954 г. Элвис Пресли выпустил свою первую запись, выпущенную на сингле фирмой «Sun». Это была запись песни, популярной в 1940-е гг., мемфисский блюз «That's All Right, Mama». Записав в 1956 г. песню «Heartbreak Hotel», Пресли возглавил американские хит-парады, приобрел международную известность и остался королем рок-н-ролла до самой своей смерти, до 1977 г.

²⁹ Кнабе Г.С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // Избранные труды. Теория и история культуры. – 2006. – С. 21.

Представитель Чикагской школы ритм-энд-блюза певец и гитарист Чак Берри обрел популярность в 1955 г., когда был раскуплен миллионный тираж его песни «Maybelline». Стоит выделить, что многие слушатели пластинки считали, что это поет белый исполнитель. Чак Берри обладал чистым произношением, а его манера игры на гитаре была ближе к рокабилли, чем к жесткому черному ритм-энд-блюзу. Его популярность среди молодежи имела особый характер. В своих песнях, таких как «Schooldays», он точно понимал настроения и проблемы школьников. Чак Берри был прекрасным шоуменом и придумал свою манеру двигаться по сцене: подпрыгивая на одной согнутой ноге, и вытянув вперед другую. Эта манера движения получила название «утиный шаг». По моему мнению, как раз Чак Берри и является тем музыкантом, который сделал тот настоящий рок-н-ролл, который знают наши родители (а может и не знают).

В 1957 г. рок-н-ролл начинает терять свою популярность. Люди устали от энергичной и драйвовой музыки, и им захотелось снова спокойной музыки. Радио-ведущие вернули в ротацию польки и эстрадных певцов, таких как Фрэнк Синатра и Дорис Грэй. На момент марта 1957 г. были популярны только два рок-н-рольщика – Элвис Пресли и Фэтс Домино.

Произошло это потому, что в конце 1950-х гг. в США отношение к рок-н-роллу изменилось. Самое первое поколение фанатов выросло, родители начали терпимо относиться к такой музыке. Некоторые звезды рок-н-ролла первой волны перестали выступать. На рубеже 1950–1960-х гг. начался первый спад в развитии новой молодежной культуры. Контркультура 1950-х переродилась в массовую культуру, мощный и бунтарский рок-н-ролл превратился в продукт поп-индустрии по высасыванию денег из потребителей. А протест переродился в «попсу». Американский рок-н-ролл испытывал состояние «застоя».

1.2 Британский бит

В то время, пока общественность США боролась с первой волной молодежной рок-культуры, Англия жила своей спокойной консервативной жизнью. Идя против взрослого поколения Англии, английская молодежь с восторгом наблюдала за развитием американской культуры: джаз, бродвейские постановки, известные вокальные исполнители, голливудское кино, мода и так далее. После Второй мировой войны Англия, которая пострадала от немецких авиа-налетов и которая испытывала трудности в экономике, с ревностью относилась к США, которые преуспевали и почти не понесли почти никакого материального ущерба во время войны. Новое поколение английской молодежи, которое не знало, что такое война, не хотело жить по указке старшего поколения, «стариков», что и разочаровывало старшее поколение. В Англии не было расовой дискриминации, какая была в Америке, и все течения американской музыкальной культуры принимались одинаково. Не имело значения, какой исполнитель – черный или белый.

Как утверждает отечественный музыкант и музыковед А. С. Козлов, несмотря на попытки сдерживания английских властей и общественности, блюз и рок-н-ролл начали постепенно проникать в Великобританию по разным каналам. Английские портовые города стали пунктами, куда моряки привозили из разных стран музыкальные пластинки. В Англию приезжали американские исполнители с концертами, оставляя за собой огромную массу поклонников.³⁰ И справедливым будет задать вопрос – как американская культура повлияла на английскую молодежь?

В первую очередь отметим влияние кино. Американское кино сильно воздействовало на мысли английской молодежи. Например, такие фильмы, как «Дикарь» (1953 г.) и «Бунтарь без причины» (1955 г.). В фильме

³⁰ Козлов А. Рок: истоки и развитие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://guru.global-project.ru/rock_kozlov.

«Дикарь» лидера банды байкеров играл Марлон Брандо. Он стал примером в одежде и манере поведения для молодежи, которых позже начали называть «рокерами». В фильме «Бунтарь без причины» актер Джеймс Дин сыграл молодого изгоя из уважаемой среды, который шел наперекор моральным ценностям и авторитету старшего поколения.

В Англии были две основные группировки, в которые объединялась английская молодежь с социальными и культурными стремлениями. Это были «тэдди бойз» (Teddy Boys) и «битники» (Beatniks). «Тэдди» были названы в честь уменьшительно-ласкательного имени короля Эдуарда III, которому они подражали. Это была небольшая группа «золотой» молодежи, которая старалась причислить себя к высшим слоям общества, подражая манерам и одежде начала XX в. «Битники» существовали по принципу духовных и интеллектуальных устремлений, которые носили скептический оттенок с долей пессимизма. Это была взрослая молодежь, которая была разочарована окончившейся войной. Это поколение было похоже на «потерянное» поколение 1920-х гг., описанное Ремарком во множестве его произведений. Они не причисляли себя к классовой элите или к «модникам». Они носили черные свитера, темные очки, спортивную обувь (или ковбойские сапоги), береты и всегда демонстрировали свое интеллектуальное превосходство над другими. Их образ жизни был связан с богемой. Это была среда авангардных поэтов, артистов, художников, которые обитали в подвалах, в студиях и маленьких кафе.

Самыми яркими представителями музыкального британского бита являются «The Beatles». Эта группа, в отличие от многих британских групп, прошла испытание временем. Их стремление к полистилистике, к синтезу музыкальных стилей на основе рок-н-ролла, сделало эту группу главной в механизме сложного явления, которое во второй половине 1960-х гг. получило название – «рок». Мелодичность, яркость их музыки позволили стать им уникальным музыкальным явлением XX в.

Стоит отметить еще одну группу, группу «Kinks». Эта группа вошла в историю как остросоциальный представитель городского фольклора. А. С. Козлов называет группу «Kinks» предшественниками «heavy-metal» («heavy-bit-группа» «Kinks»).

Стоит отметить еще одно молодежное направление в британском музыкальном бит-направлении, «мод» (Mod). Оно отличалось не музыкой, а имиджем. Оно возникло среди небедной молодежи, которая училась в колледжах. У таких людей было пристрастие к модной одежде, обуви, прическам и к музыке. Слово «мод» происходит из слова «modern» – «современный».

Укажем еще одну музыкальную группу течения «мод», Yarbirds. В первом составе группы играл Эрик Клэптон, который покинул группу из-за несогласия по поводу выпуска коммерческой музыкальной продукции. Позже в этой группе играли Джефф Бэк и Джимми Пэйдж.

Отмечу группу «The Who». Для этой группы был характерен остросоциальный характер текстов песен, она была известна хулиганским поведением музыкантов на сцене. «The Who» являлись голосом английской молодежи, которая выражала неприятие молодых людей к пожилым. В песне «My Generation» ярко выражается противоречие между молодежью и старшим поколением: «Лучше умереть молодым, чем стать старым брюзгой».

В дальнейшем началось распространение английской музыки в США. Когда произошло «британское вторжение» в США, английские группы вернули рок-н-ролл обратно домой, но уже в новом стиле и в новом звучании. Британские группы набрали огромную популярность в Штатах, и молодые американские музыканты стали подражать британцам. В марте 1964 г. шесть песен группы «The Beatles» вошли в десятку лучших в американских хит-парадах. «The Beatles» сломали недоверие американцев к английской популярной музыке. Они проложили путь другим британским группам в Америку, тем самым вернули рок-н-ролл в новом виде на родину, в США.

Середина 1960-х гг. была связана с началом «британского вторжения». Многие исследователи полагают, что битломания была причиной культурного и политического кризиса в США. Ее взрыв начался после убийства президента США Джона Кеннеди. Брайен Ипстайн, менеджер «Beatles», сказал в интервью: «Мы – противоядие, мы – лекари, готовящие бальзам для тяжелобольного общества».

1.3 Переход американского рок-н-ролла в андеграунд (1960–1966 гг.)

Великобритания на рубеже 1950–1960 гг. осваивает блюз и рок-н-ролл, а в США наоборот, происходит спад популярности рок-н-ролла. Американская публика начала слушать более спокойную музыку. Это случилось из-за того, что во время своего становления рок-н-ролл был популярен в малом круге слушателей и исполнителей. В среде подростков не все рисковали идти против своих родителей и общественности. Рок-н-ролл вызывал чувство страха у старшего поколения.

Американские предприниматели быстро поняли, что рок-н-ролл – это прибыльный бизнес. Они начали делать все для привлечения внимания большого круга радиослушателей, покупателей пластинок, телезрителей и т. д. Для этого они изменили характер рок-н-рольного звучания и сформировали образ исполнителя. В музыкальной составляющей исполнители вели себя, будто они похожи на рок-н-ролльщикиков. Действительно, гармонии, мелодичность и ритмика были схожи с рок-н-роллом. Но не было никакого энергетического посыла, это было совсем другое музыкальное направление. Музыканты стали выглядеть опрятно: приглажены прически и одежда, изменилась манера поведения на сцене. Тематика песен была ориентирована на темы любовной лирики и романтики. Рок-н-ролл утратил свою агрессивность, спонтанность. Попав в сферу большого бизнеса, он был побежден. Вместо него появилось другое новое

явление, течение массовой культуры – «поп». Это направление, эволюционизировав, было рассчитано теперь на коммерческий успех. Как говорил А. С. Козлов: «... «поп» стал “дезодорантом от пота рок-н-ролла”».³¹

1964 г. стал значимым для американской музыкальной культуры. В США произошло «британское вторжение». Из Великобритании рок-н-ролл вернулся домой в новом виде. В американские хит-парады начали попадать песни британских групп, занимая верхние строчки чартов. В США «вторглись» такие британские группы как «The Animals», «Rolling Stones» и др., возглавляли «британское вторжение» «The Beatles».

В конце «застойного периода» (1965–1966 гг.) американского рок-н-ролла наблюдалось повышение общественного сознания американской молодежи. Убийство президента США Джона Кеннеди, бессмысленная война во Вьетнаме, безработица среди молодежи создали кризис в стране, что привело к переосмыслению ценностей в умах американской молодежи. Противостояние поколений приобрело еще более острый характер. Рок- и поп-музыка, которые были частью американской культуры и средством развлечения, в новых условиях становятся социальным феноменом, который отражал все происходящее в американском обществе. В текстах песен рок-групп появляются темы протеста и недовольства, которые проникли и в поп-музыку. В конце 1965 г. в американских хит-парадах появляются песни с протестной тематикой фолк-групп, которые появились в середине 1960-х гг. в США. Они появились на основе народной городской песенной культуры, которая представляла из себя авторов-исполнителей, аккомпанирующих себе с помощью гитар и предметов домашней утвари. Тексты их песен были простыми и искренними. Они отражали проблемы безработных, рабочих, переселенцев, эмигрантов, студентов и др. Фолк-группы всегда участвовали в антивоенных демонстрациях, демонстрациях против атомной войны, безработицы. «Фолк» стал частью молодежной культуры.

³¹ Козлов А. Рок: истоки и развитие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://guru.global-project.ru/rock_kozlov.

В середине 1960-х гг. в США под влиянием социальных и политических факторов формируется новое течение американской молодежной культуры – движение хиппи, которые сменили битников. Это движение стало способом протеста против общественного и политического насилия, против идеологии потребительства, против традиционных религий.

Однако большую тень на рок-музыку и на движение хиппи бросило появление «Acid-Rock» (acid – ЛСД). Из-за употребления музыкантами ЛСД появилось направление рок-музыки «психоделический рок». ЛСД был настолько популярен, что он начал распространяться практически везде. В 1966 г. вышел закон, которым ЛСД был отнесен к запрещенным наркотикам. Ситуация изменилась кардинально. Эсид-рок перешел на нелегальное положение, а впоследствии стал отдельным направлением в рок-музыке, в котором допускались раскованность, спонтанность.

Подчеркну, что в США рок-андеграунд приобрел не только социокультурный, но и политический оттенок. Важнейшим смыслом движения хиппи США был протест против войны во Вьетнаме. Своими демонстрациями и другими акциями против войны хиппи заставили власть относиться к ним не просто серьезно, их стали воспринимать как опасных для общества. Полицейские нападали на лагеря хиппи, в результате молодых людей жестоко избивали. По этому поводу в конце 1960-х гг. в Америке было зафиксировано большое количество беспорядков.

Множество групп и исполнителей выбирало антивоенную тематику, их творческое наследие которых живет и сейчас. Работы таких музыкантов, как «The Doors» («The End», «Unknown Soldier»), «The Jimmy Hendrix Experience» («Purple Haze»), «Clearwater Revival» («Fortune Son»), британских «Black Sabbath» («War Pigs»)³² являются до сих пор гимнами того поколения, которое боролись против вьетнамской войны.

Рок стал символом протеста войны во Вьетнаме. Мощное антивоенное движение США деморализовало и самих солдат, которые воевали в джунглях

³² Больше, чем жизнь: история хэви-метал (Heavy Metal: Louder Than Life, прод. Джим Парсонс, 2006).

Вьетнама. Они проникались пониманием того, что эта война не несет никакой цели, их моральный дух был подорван.

Самым ярким моментом в истории антивоенной культуры США была акция «В постели за мир». Это была форма протестного выражения, при которой молодожены приглашали прессу для того, чтобы запечатлеть первые моменты их брачной жизни. Молодые пары принимали позу ангела и призывали всех зрителей к миру и любви. Начало этой акции дала известная всему миру молодая пара – Джон Леннон и Йоко Оно – 25 марта 1969 г. Этой акцией они выразили протест против войны во Вьетнаме, она продлилась 7 дней.

Во время «постельной акции» была написана великая песня «Give Peace a Chance», которая является гимном хиппи 1960-х гг. Она была написана Джоном Ленноном вместе с Йоко Оно и Полом Маккартни 1 июня 1969 г. и выпущена 4 июля. Полмиллиона человек хором пели эту песню во время «второго моратория» против войны во Вьетнаме 15 ноября 1969 г. в Вашингтоне. Во время трансляции этой демонстрации в новостях Джон сказал, что это самый лучший момент в его жизни³³.

Итак, конец 1960-х гг. стал тем периодом, который был связан с рассветом рок-культуры США, Англии и всего мира. Появилось новое музыкальное явление, которое объединило целую массу направлений, составивших в сумме то, что получило название – «рок».

³³ Леннон, Джон. Джон Леннон. Письма (The John Lennon Letters). – М., 2012.

2 1970-е гг.

2.1 Панк-культура Запада 1970-х гг.

На рубеже 1960–1970-х гг. в Великобритании появилось новое молодежное музыкальное течение «панк-рок». Панк-музыка объединяла агрессивную, неустроенную и нонконформистскую часть молодежи. Одной из причин появления панк-культуры в Великобритании была радикальная социально–экономическая политика Маргарет Тэтчер. Принятие новых законов, которые были направлены на улучшение экономики страны, вызвало отрицательные последствия в жизни молодежи. Из-за тэтчеровских изменений английская молодежь оказалась ущемленной в праве на работу, выросло число молодых безработных. Безработица стала массовым явлением среди английской молодежи как бедной, так и богатой. Тинэйджеры из-за отсутствия заработков были вынуждены после окончания школ, колледжей, университетов существовать в бедности. Еще одной причиной зарождения панк-культуры можно назвать развитие дешевых электронных музыкальных инструментов, синтезаторов «самоиграек», которые были оснащены встроенными драм-машинами. Из-за наличия большого количества свободного времени и легкого доступа к музыкальным инструментам появилось огромное количество музыкальных ансамблей, которые выражали свое недовольство через музыку. Недовольство у них вызывало практически все, что относилось к поколению их родителей. Для панков музыка служила средством выпуска агрессии, средством самовыражения, отделением от всего мира. Этот сепаратизм выражался в их одежде, прическах, манерах поведения и речи. Понятие «Punk-Rock» противоречивое и, в какой-то мере бессмысленное, потому что музыка истинных панков с самого начала существования панк-культуры являлась антироковым направлением. Панковская эстетика, агрессия, стремление к эпатажу любыми средствами выражали идеологию аутсайдеров – бесталанных неудачников, обделенных

судьбой и обозленных на весь мир. Но развивалась панк-культура не благодаря аутсайдерам, а благодаря талантливым и преуспевающим людям, которые четко чувствовали ситуацию. Это были журналисты, продюсеры и диск-жокеи, которые переключились на новую форму активности английской молодежи.

Считается, что появление панк-культуры связано с культурной традицией Англии 1970-х гг., но представляется, что ее идеология образовалась раньше – в андеграундной культуре США рубежа 1960–1970-х гг. в музыке таких музыкантов, как Лу Рид и Джон Кейл из «Velvet Underground», Игги Поп, группа «Ramones». Она развивалась в среде неудавшихся художников, артистов, музыкантов и поэтов, несостоявшихся студентов творческих институтов. Изысканность этого движения не позволила ему стать таким массовым и антипрофессиональным, как движение британских панков. Америка не приняла культуру панков ни в самом начале ее распространения, ни потом, когда это уже стало модой, эта традиция не смогла в ней укорениться.

Представляется также, что к предшественникам музыкальной культуры панков можно отнести гаражные группы 1960-х гг. в Америке и группы, которые относились к музыкальному течению, который назывался «паб-рок» (pub-rock). Это коллективы, которые играли на улицах, дворах и барах, и являлись примером реакции на распространение стадионного рока. Барный паб-рок, который развивался в Англии в период 1972–1974 гг., был представлен такими группами, как «Ace», «Brinsley Schwarz», «Bees make Honey», «Ducks Deluxe», «Kilburn». Являясь предшественником панк-групп, паб-рок-группы отличались от них своей направленностью. Паб-рок-группы пытались возродить дух старых добрых времен. Молодые панки начали использовать музыку, которую слушали их родители в юности как объект пародии, в то же время наполняя ее негативистской эстетикой. Однако подчеркну, что эта музыка не прижилась в Америке.

Одним из тех, кто первым помог сформировать музыкальную культуру английских панков, был Малколм Макларен, который владел магазином молодежной одежды в Лондоне. В 1974 г. он решился стать менеджером группы «New York Dolls», тем самым попробовав себя в музыкальной сфере. Для этого он ненадолго переехал в США. Ознакомившись с атмосферой богемных американских клубов и поняв некоторые новые тенденции, он, когда вернулся в Лондон, сделал свой магазин одежды центром моды панк-культуры. Для этого он изменил имя своего магазина с «Let it Rock» в «Sex» и начал продавать одежду, которая была спроектирована по последнему слову моды американского андеграунда. Наравне с различными кожаными изделиями, куртками, жилетами, ремнями и бандажами в витринах магазина появились рубашки и майки с основными лозунгами панков, одним из которых являлся «Blank Generation» («пустое поколение»). Этот лозунг точно отражал состояние умов молодежи 1970-х гг., лишенной идеалов, с привычками отрицания всего и со смутной шкалой ценностей. Макларен собрал вокруг себя узкий круг молодых людей и создал свою музыкальную группу, которая отвечала истинному духу нигилизма и антиэстетики, присущей панк-культуре. В конце 1975 г. образовался первый состав группы, которая получила название «Sex Pistols». В составе группы были Стив Джонс – вокалист-гитарист, Пол Кук – барабанщик, сотрудник магазина «Sex» Глен Мэтлок – басист и Джон Лайдон – главный вокалист.

В ноябре 1975 г. «Sex Pistols» начали свои выступления в учебных заведениях Лондона. Сразу начали возникать конфликты между местными организаторами и возбужденной публикой. Организаторы пытались отменить концерты, которые представляли собой смесь непристойности, сквернословия и других форм эпатажа. Позиция группы была обозначена надписью на майке Джонни Роттена «I hate Pink Floyd» («Я ненавижу "Пинк Флойд"»). Понятно, что объектом нападок стала одна из уважаемых групп английского андеграунда. В газете «New Musical Express» он сказал: «Мы – не музыка, мы – хаос». Примитивность и непрофессионализм музыкального

сопровождения показывал, что никакой разницы между зрителями и артистами практически нет. Сам Макларен утверждал, что «Sex Pistols» не стремятся играть хорошо, главное, чтобы любой парень из публики мог попробовать себя на сцене. Пародии на известные песни, на известные рок-группы, карикатуры на именитых звезд, издевательство над английской королевой, которое наблюдалось в песне «God save the Queen» («Боже, храни Королеву»), издевательство над движением хиппи и над их устаревшими идеалами «мир и любовь» – все это и составляло творческий метод группы и затем перекочевало в панк-культуру.

Эстетическая позиция панк-культуры привлекала определенную часть нигилистической молодежи, нуждавшейся в активном общении, особенно если при этом выходила наружу вся накопившаяся злость, недовольство, зависть, чувство безнадежности. В декабре 1976 г. «Sex Pistols» была показана на телеэкранах, что вызвало негативную реакцию лондонских газет и общественности, но породило огромное количество их подражателей среди молодежи. Панк-культура набирала серьезные обороты, количество панк-групп в Англии начинало стремительно увеличиваться. В Лондоне был проведен первый панк-рок-фестиваль, открылся «Roxу Club» и появились площадки для концертов, что поспособствовало приезду американских панк-рок-групп.

Вместе с «Sex Pistols» у начала образования панк-культуры стояли такие музыканты, как Ян Дьюри из «Blockheads», Гэри Ньюмен из «Lazers» и «Tubeway Army», группы «Siouxsie and the Banshees», «Clash», «Damned», «Buzzcocks». С самого начала развития панк-рока в Англии в этой среде наблюдалось негативное отношение к массовой поп-культуре: индустрии пластинок, популярности и богатству. Представлялось, что такая атрибутика важна лишь для диско, поп-музыки и глэм-рока. Но продержаться на такой позиции панк-группам удавалось недолго. Им тоже пришлось искать различные студии звукозаписи, чтобы попасть в национальные хит-парады. Многие специалисты, ранее пропагандировавшие рок и поп, откликнулись на

этот призыв панк-рока. Лондонская газета «New Musical Express» от лиц журналистов Ника Кента и Тони Гарсонса взялась рекламировать молодые панк-группы. Диск-жокей радиостудии «Radio One» Джон Пил транслировал их записи, что способствовало росту их популярности и налаживанию связей с миром профессионального поп-бизнеса. Но продюсеры ставили группам условия, которые касались повышения качества исполнения, таким образом требуя отхода от явного дилетантизма. Все эти обстоятельства привели к профессионализации панк-групп и рождению более профессиональной и коммерчески-ориентированной музыки – «поп-панк». Образовались маленькие независимые фирмы, которые были ориентированы на запись только такой музыки, что привело к появлению еще одного вида хит – парадов, которые были составлены из синглов, сделанных на независимых фирмах. Интересно, что первый опыт выпуска сингла группы «Sex Pistols» в 1976 г. лейблом «EMI» закончился провалом. Персонал фирмы отказался выпускать копии уже записанного сингла, а магазины, которые специализировались на продаже рок-пластинок, не захотели их реализовывать. Контракт был расторгнут, несмотря на полученный аванс в 40 000 фунтов стерлингов. Но не прошло и года, и сами продюсеры, почувствовав запах наживы, стали искать новые панк-группы, слушать их любительские записи и, в конце концов, издавать их пластинки.

В 1978 г. возникло направление, которое получило название «Power-pop», которое было построено на интерпретации красивых популярных песен в эстетике музыки панк-культуры. Оно было представлено такими группами, как «Yachts Boyfriends» и «Bunned». Переход панк-групп в статус поп-звезд воспринимался в среде панков как «плевок в лицо». Хэйзл О'Коннор, одна из наиболее талантливых панк-певиц, снялась в автобиографическом художественном фильме «Breakin' Glass», в котором рассказывается о судьбе солистки из панк-группы, которая выбилась из низов в поп-звезды. Фильм заканчивается тем, что его героиня попадает в больницу с тяжелым нервным расстройством в результате неразрешимых внутренних противоречий,

усугубляемых гневными звонками и письмами от бывших поклонников, обвиняющих ее в измене.

Итак, когда панк-культура стала популярной среди определенной части молодежи, она начала привлекать внимание предпринимателей, которые увидели возможность заработать деньги на панк-группах. Сначала появлялись любительские записи, сделанные прямо на выступлениях панк-групп на концертах. На этом выросло большое число так называемых «инди», маленьких независимых фирм, иногда состоящих из одного человека с магнитофоном. Повышенный интерес к новому течению обеспечивал нетребовательность покупателей к качеству записи. Но затем за дело взялись более солидные фирмы, что в конце концов привело к появлению подделок под панк и фактически погубило само движение. Наиболее яростные его приверженцы понимали это и намеренно обостряли ситуацию, отделяя себя от модников новой волны.

Поскольку основным психологическим стержнем эстетики панков является крайний индивидуализм, то основная часть панк-групп оказалась вне политических или социальных проблем. Лишь некоторые, например, «Clash» или «Jam» были сориентированы на протест против социальной несправедливости, бюрократии и репрессий. В сложной политической ситуации в Англии конца 1970-х гг. экстремистские реакционные организации, такие, как Национальный фронт, использовали наиболее агрессивные панк-группы в своих акциях. Однако другие, прогрессивно настроенные группы, в числе которых были «Tom Robinson Band», «Gang of Four», «Crass» или «Ruts», нередко принимали участие в митингах и демонстрациях Антинацистской лиги. Если же говорить о пронацистских и расистских настроениях, в которых часто обвиняют панков, то они всегда были свойственны группировкам «скинхэдов» – бритоголовых, которые в уличных стычках, на митингах и на концертах избивали в прежние времена модников и хиппи, позднее – панков и хип-хоперов, а также всех инородцев и эмигрантов – негров и азиатов, борясь за «чистоту британской расы». Но

уже к 1978–1979 гг. короткая эпоха музыки английских панков подошла к концу. Как символ этого после скандальных гастролей в Америке распалась группа «Sex Pistols», которую покинули Роттен и сам Макларен. Подстегнутое взрывом активности панков и поддерживаемое машиной поп-бизнеса, в конце 1970-х гг. начало бурно развиваться новое, многообразное направление – «new wave», рок «Новой волны».

2.2 «Новая волна» рок-н-ролла на рубеже 1970–1980-х гг.

Конец 1970-х гг. – это время угнетения идеологии музыкальной панк-культуры, отказа некоторых панк-групп от дилетантизма, от конфликтов с профессиональной рок-музыкой. Переход в популярную культуру, зависимость от хит-парадов привели панк-группы к профессионализации, популярности и материальному благополучию. Имидж панка незаметно превратился из вызывающего опознавательного знака в разновидность молодежной моды. Возникло новое широкое и многообразное течение «Новая волна» (New Wave) как продолжение музыкальной культуры панков. Выделим ряд его направлений.

Первое направление «Новой волны» представлено группами, которые пошли по пути сохранения идей традиционного блюза, рок-н-ролла и британского бита 1960-х годов. Их музыку, которая исполнялась традиционным гитарным составом, как раз можно считать панк-роком. В музыковедческой литературе ее называют «пост-панком». Яркими представителями этого направления являются как преобразованные ранние панк-группы, так и группы второго поколения панк-рока. Сюда относятся «Public Image Limited», созданная в 1978 г. бывшим певцом «Sex Pistols» Джонни Роттенем, ставшим снова Джоном Лайдоном. В другой пост-панковской группе «Rich Kids» играл бас-гитарист Глен Мэтлок, которого еще в 1977 г. уволили из «Sex Pistols» за стремление "научиться лучше

играть". Необходимо назвать и такие группы, как «Echo and the Bunnymen», «Boomtown Rats», «Pretenders», «Joy Division», «Stranglers» и т. д.

Второе направление «новой волны» связано с переходом ряда панк-групп на электронику, на синтезаторы и компьютеры, заменившие традиционные инструменты, такие как гитары, бас-гитары и даже барабаны, что повлекло за собой потерю одной из главных сторон рок-музыки – блюзового начала, который реализовался живым гитарным исполнением. Наиболее типичными представителями электронной рок-музыки «новой волны» стали английские группы такие группы, как «Ultravox», «Human League», «Depeche Mode». Было заметно, что некоторые музыканты сохранили незначительные внешние признаки имиджа панков. Нельзя не отметить и ту часть «новой волны», которая представляет варианты возрожденных традиционных стилей.

Как говорилось выше, на рубеже 1970–1980-х гг. произошла коммерциализация и перерождение музыкальной панк-культуры в результате соединения панка с различными направлениями поп-музыки. Выделяются три основных примера этого слияния. Студент из Лондона Стюарт Годдард, один из участников панк-движения, близкий к кругу друзей Малкома Макларена, взял себе творческий псевдоним Адам Энт и в 1977 г. создал группу «Adam and the Ants». По началу это была традиционная панк-рок-группа, которая выступала в маленьких клубах и барах, но без успеха. После того, как распалась группа «Sex Pistols» и Макларен покинул ее, он стал на короткое время продюсером Адама Энта и помог продвинуть его группу на коммерческие пути. Таким образом, группа «Adam and the Ants» приобрела имидж театрализованной панк-рок-группы, участники которой были одеты в романтические наряды пиратов, гусар, разбойников и других персонажей прошлого. Они разыгрывали на концертах или в своих видеоклипах сценки полугероического содержания. Адам Энт, превратившись в откровенного развлекателя, продолжил традицию Гэри Глиттера и развил поп-эстетику в дорогостоящее представление нового типа.

Другим характерным примером превращения из панка в поп-артиста стал певец, гитарист и клавишник Гэри Ньюмен. Начав свою музыкальную деятельность в лондонских панк-группах «Lazers» и «Tubeway Army» в 1976–1978 гг., в 1979 г. он организовал свою собственную группу и стал одним из тех, кто первым начал использовать все виды электронной музыкальной техники в оркестровках, в первую очередь синтезаторы. Помимо нового звукового образа электронной группы, которая противоречила смыслу идеологии панк-культуры, Гэри Ньюмен создал и визуальный образ, который стал распространенным в эстетике «новой волны»: идущий от имиджа Дэйвида Боуи начала 1970-х гг., роковой мужчина в строгом костюме и элегантной шляпе, уставший от жизни, с признаками утонченности.

Еще одним примером соединения панка и поп-культуры является группа «Blondie», которая возникла в американской панк-среде в 1974 г., но постепенно превратилась в поп-группу евродиско. С самого начала главным действующим лицом «Blondie» была певица Дебби Хэрри, которая нашла свой образ, представляющий собой панковский вариант Мэрилин Монро. Уехав в Англию в 1976 г., «Blondie» приобретает все больший успех, показываясь в телевизионных шоу и видео-программах. Постепенно переходя к чисто электронным оркестровкам, характерным для евродиско, «Blondie» в конце 1970-х гг. начинает сотрудничать с Джорджио Мородером и завоевывает не только европейскую, но и американскую аудиторию уже в качестве диско-рок-группы. Группа «Blondie», которая опередила многие другие группы «новой волны» в коммерческом успехе, одной из первых стала применять видеоклипы как рекламу. В 1979 г. были выпущены в продажу пластинки группы и видеокассеты с сюжетами, снятыми на музыкальном материале диско.

Конец 1970-х гг. стал временем возрождением интереса массового слушателя к забытым или отошедшим в тень течениям рок-музыки, в частности, к хард-року и к «мод». Увлечение стилем «мод» (в 1960-х гг.

представлен такими группами, как «The Who» или «Small Faces») было подстегнуто выходом фильма «Квадрофония» с музыкой группы «The Who» и перешло на некоторые панк-рок-группы, которые вдруг начали надевать аккуратненькие пиджаки и брюки, цветные свитера или рубашки с галстуками, которые соответствовали имиджу «мод». В пример можно привести такие панк-группы, как «Jam», «Secret Affair» и «Lambrettas».

Хард-рок предстал перед публикой в лице известных звезд. Но выступали они уже в новых составах и с другими группами. Бывшие члены «Deep Purple» – Ричи Блэкмор, Дэйвид Ковердэйл и Ян Гиллан создали группы, которые получили в те годы достаточную популярность: «Rainbow», «Whitesnake» и «Gillan». Но интерес молодых слушателей к хард-року выразился в другой форме, чем это было десять лет назад. Обновленный хард-рок получил название «Heavy Metal» (тяжелый металл). Это понятие появилось еще в конце 1960-х гг. для того, чтобы охарактеризовать наиболее жесткие проявления хард-рока, и применялся он чаще всего в отношении таких групп, как «Led Zeppelin», «Cream», «Black Sabbath». Несмотря на то, что все основные музыкальные паттерны хард-рока (унисон гитары и бас-гитары, мелодическая линия баса, отсутствие вертикальных гармоний, фальцетный вокал и другое) перешли в хэви-метал, внутреннее содержание, энергетика и эстетические задачи нового направления стали совершенно другими. Хард-рок выражал идеологию и психологию хиппи с их страстным желанием справедливости, мира и добра. Психология раннего хард-рока отражала активный уход от жестокой действительности больше, чем агрессию по отношению к ней. Хард-рок рубежа 1960–1970-х гг. был явлением цельным и искренним и поэтому отличался особым, завораживающим драйвом, в то время как хэви-метал представляется достаточно противоречивым направлением. Он стал выражать настроения наименее благополучной части молодого поколения, в том числе городских аутсайдеров, неудачников, людей без перспективы. Негативистское, агрессивное психологическое наполнение пришло сюда из среды панк-

культуры и скинхэдов. Значительная часть внешней атрибутики хэви-метал пришла из наиболее презираемой панками формы рок-музыки – преуспевающего коммерческого глэм-рока. «Металлические» группы переняли у Марка Болана, Элиса Купера и Гэри Глиттера методы оформления концертов, рекламы и обложек своих альбомов. Представления некоторых групп напоминали фильмы ужасов, но только без юмора.

Характерными стали такие атрибуты, как разрисованные лица: в виде маски покойника, оборотня, злодея, вурдалака, демона. В продуманных костюмах отражались агрессивные тенденции, выраженные кожаными изделиями с заклепками, цепями, напульсниками, военной амуницией. Все это нередко обретало бутафорский оттенок сатанизма, милитаризма и культуризма. Среди первых групп направления были такие группы, как «Judas Priest», «Motorhead», «Iron Maiden», «Saxon», «Def Leppard», «Angel Witch», «Girlschool». Карьера многих групп, таких как «Kiss», началась в сфере откровенного глэм-рока в первой половине 1970-х гг., лишь позже войдя в «металлическое» русло. В отличие от музыкантов хард-рока, «металлисты» стали более энергичными и импульсивными в поведении на сцене. К манипуляциям со стойкой микрофона добавились и постоянная беготня по сцене, прыжки вверх, вскидывание рук, взбегания и спрыгивания на стенд к барабанщику, унисонные встряхивания гривой завитых волос и масса других движений, которые создавали видимость колоссальной активности. Но все это казалось нарочитым, заученным и поэтому слегка фальшивым. Внутренний драйв уступил место внешнему визуальному фактору. Лозунг хиппи «мир и любовь» уже никак не подходил к новому явлению.

3 Рок и "heavy-metal" в 1980-е гг.

3.1 Рок 1980-х гг.

Рок 1980-х гг. обрел новые черты, выйдя на иной, более высокий уровень общественного и политического самосознания, став при этом более осязаемой социокультурной силой в жизни общества. Если вспомнить вторую половину 1960-х гг. и начало 1970-х гг., то станет понятно, что уже тогда зародилась новая форма музыкального протеста против войны во Вьетнаме, расизма, насилия, бюрократии, коррупции, социальной несправедливости. На протяжении 1970-х гг. наблюдался спад уровня общественного протеста в рок-культуре, если не считать отдельных песен, которые были посвящены вьетнамской войне ("Goodnight Saigon" Билли Джоэла, "Front Line" Стиви Уандера или "Holyday in Cambodia" группы "Dead Kennedys"), а также протеста панков, который носил индивидуалистический и нигилистический характер. Однако уже в 1980-е гг. наблюдается живая и резкая реакция рок-групп на политические события. В 1980 г. музыканты группы "Clash" откликнулись на американскую политику в Центральной Америке песней "Сандинистка!". Американская группа "Dead Kennedys" с 1980 г. заняла открытую антирейгановскую позицию. Когда в 1985 г. ньюйоркская группа "Ramones" увидела по телевидению, как Рональд Рейган возлагает венки на могилы нацистских солдат во время визита в ФРГ, тут же записали песню "Bonzo Goes to Bitburg", тем самым выразили свое негативное отношение к этому факту. В сфере развлекательных видеоклипов стали появляться такие резкие и политические сюжеты, как антивоенный "World is Stupid" группы "Culture Club", или "Two Tribes" группы "Frankie Goes to Hollywood", в котором два солидных человека, которые сильно напоминали Рейгана и Черненко, неуклюже дерутся друг с другом на арене, вокруг которой собрались "болельщики", представители других наций. Когда борьба превращается в свалку, и "зрители" выскакивают на арену, тем самым

вмешиваясь в драку, на экране показываются отдельные страшные фотодокументы из недавней истории человечества, после чего земной шар разваливается на части. Не менее серьезным и трагичным явился клип группы "Ultravox", снятый под лирическую бытовую песню "Dancin' with A Tears in my Eyes". В нем с поразительной точностью показана через призму жизни молодой семьи гибель города в результате взрыва на атомной электростанции. Клип был снят приблизительно за два года до Чернобыля.

В США в 1985 г. был собран особый Комитет – "Parents Music Resource Center" – по организации родителей по контролю за содержанием текстов рок-песен, которые издавались на пластинках огромными тиражами. Организаторами комитета были жены сенаторов ряда штатов и крупных чиновников, они поставили конечной целью борьбу с порнографией, с непристойностями, и со всем, что растлевало молодое поколение с помощью поп-бизнеса. На заседании в Сенате Комитетом было предложено принять систему оценки допустимости тех или иных песен для массовой популяризации. Против Комитета выступили некоторые поп-звезды, во главе которых встал Фрэнк Заппа. Выступая по телевидению и в печати, он возмущался попытками государства вмешиваться в творческую свободу артистов и лишать потребителя возможности покупать то, что ему хочется. Но Комитет был поддержан, и контроль за текстами песен в сфере поп-бизнеса установлен.

Свойственным для времени 1980-х гг. является не просто увеличение количества остросоциальных и политически острых песен и клипов, а переход рок-музыкантов к позитивным действиям путем объединения между собой и увлечения за собой большой аудитории во всем мире. Формой такого объединения стали многочисленные и массовые благотворительные концерты, специальные ассоциации, записи, телемосты, фильмы, фиксирующие сознание общества на какой-либо проблеме или событии. Одним из первых таких актов стала организация благотворительной записи сингла с целью помочь голодающим в Эфиопии. Инициатором этого

мероприятия стал Боб Гелдоф, фронтмен ирландской группы "Boomtown Rats". В 1984 г. он собрал группу, которая состояла из английских рок-звезд, членов таких групп, как "Police", "Ultravox" и "Spandau Ballet". Эта группа, которая была названа "British Collective Band Aid", записала композицию "Do They Know It's Christmas?". Прибыль от реализации записи составляла тринадцать миллионов долларов и была передана в специальный фонд. В феврале 1985 г. сорок шесть ведущих американских рок-, поп- и соул-звезд, черных и белых, собрались на звукозаписывающей студии в Голливуде, чтобы записать композицию "We are the World", которая была написана Майклом Джексоном и Лайонелом Ричи, и аранжирована известным джазменом Куинси Джонсоном. В эту компанию вошли также звезды, как Боб Дилан, Рэй Чарльз, Брюс Спрингстин, Кенни Роджерс, Стиви Уандер, Тина Тернер, Дайана Росс, Пол Саймон, Билли Джоэл, Синди Лаупер и другие. Цель акции – сбор средств для помощи голодающим Африки, это часть социального проекта, который был задуман известным исполнителем Гарри Белафонте. На волне этой активности и для тех же целей Боб Гелдоф организует грандиозное мероприятие под названием "Live Aid", которое представляло собой два одновременных больших концерта, проходивших 13 июля 1985 г. в Англии (на стадионе Уэмбли, в Лондоне) и в США (на стадионе имени Джона Кеннеди, в Филадельфии). Эти концерты длились около 14 часов и были связаны между собой телемостом. Велись трансляции концертов в 140 странах мира для полутора миллиардов зрителей. Выручка, которая составила около 80 миллионов долларов была передана в фонд помощи голодающим Африки. Отмечу также проект записи сингла "Sun City", предпринятый организацией "Artists United Against Apartheid" ("Объединение артистов против Апартеида"), куда входили известные представители джаза и рок-музыки, такие, как Боб Дилан, Брюс Спрингстин, Африка Бамбаата, Хэрби Хэнкок и Майлз Дэйвис. Средства от реализации сингла и видеоклипа "Sun City" были переданы фонду помощи политзаключенным и их семьям в Южную Африканскую Республику. В

тексте песни критикуется вялая политика Рейгана в отношении давления на Южную Африканскую Республику по вопросам апартеида. Все эти факты очень громко говорят о том, что рок-музыка 1980-х гг. являлась не только зеркалом, отражающим наболевшие проблемы общества, не только мощным средством по выкачиванию денег из населения, но иногда и действенной, прогрессивной силой, противостоящей безумным политикам, военным и бюрократам.

3.2 Heavy-metal 1980-х гг.

В 1986 г. хэви-метал («heavy metal» – «тяжелый металл») стал самой популярной в мире музыкой. По всему миру дети отращивали волосы, показывали «козу», играли на воображаемых гитарах. Но это нравилось не всем. Музыкальные критики называли тяжелый металл безыскусной музыкой для безыскусных людей. Его называли болезненным, отталкивающим, ужасным и опасным. Появилось общественное движение родителей, требовавших цензуры для хэви-метала. Результатом стали наклейки с предупреждениями. Религиозные группы тоже выступали против хэви-метала. Они боялись, что это дьявольский сосуд, вызвавший эпидемию сатанизма среди подростков, а тексты песен хэви-металлических групп требуют к себе серьезного отношения, они восхваляют и приукрашивают зло. Пошли судебные иски. Музыкантов обвиняли в том, что они толкают детей на самоубийство и даже убийство. Хэви-метал вызвал моральную панику. Металлисты считались отморозками, трудными подростками, проклятием общества. У хэви-метала множество поклонников по всему миру, но эту музыку постоянно опошляли, отвергали и осуждали. Справедливым будет задать вопрос: почему хэви-метал обладает такой полярной реакцией?

Для меня хэви-метал был открытием в не совсем раннем возрасте. Хэви-метал я начал слушать с группы «Slipknot», играющей метал с конца 1990-х гг. Это для меня больше, чем группа. Именно благодаря этой музыке я

углубился в направление тяжелого металла. С возрастом я начинал слушать группы, которые играют хэви-метал с конца 1960-х гг. И, спустя долгое время, я начал интересоваться этой музыкой как с музыкальной, так и исторической точки зрения. Много десятилетий идут споры – кто является первой хэви-металлической группой в мире? Музыканты и фанаты говорят по-разному. Канадский музыкальный продюсер Боб Эзрин говорил: «Для меня это началось с «Led Zeppelin». После них начали использовать термин «хэви-метал». И я сразу понял, что это тяжелая музыка»³⁴. Лидер группы «Motorhead», Лемми Килмистер, говорил свою версию: «Думаю, «Deep Purple». Они были первыми, кто использовал мощное звуковое оборудование и кучу пиротехники»³⁵. Рок-музыкант Элис Купер говорил так: «Впервые термин «хэви-метал» был использован в адрес «Alice Cooper», в журнале «Rolling Stone». «Rolling Stone» делали с нами интервью в году 1971, 1972 или 1973. Там был снимок огромного парня, державшего меня. И там было сказано: «Это Heavy Metal»»³⁶. Но большинство фанатов и музыкантов убеждены, что первой настоящей хэви-металлической группой были «Black Sabbath». С этим мнением согласился и современный музыкант Роб Зомби: «Любой клевый рифф уже был написан «Black Sabbath». Остальные просто развивают это, играя это немного по-другому, задом наперед, быстрее – медленнее. Но они сделали это все за нас»³⁷. И с этим можно согласиться. Хэви-метал был рожден в Англии. Гитарист и лидер группы «Black Sabbath», Тони Айомми, создал звук этой группы и сыграл первый в мире настоящий хэви-металлический рифф. «Когда я впервые услышал термин «хэви-метал», я понятия не имел, что оно означает. Это было много лет назад: я давал интервью и кто-то спросил: «Что вы думаете о хэви-метал?» А я: «О чем – о чем?» Я написал музыку, которая всем понравилась. Мы начали писать риффы. Это было ни на что не похоже. Эта музыка сама за себя говорила.

³⁴ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

³⁵ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

³⁶ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

³⁷ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

Мы сказали: «Господи, вот это да!» Нам это понравилось. Нам нравились наши ощущения, так как встают дыбом волосы на руках. Мы почувствовали, что это то, что нам нужно. Эта музыка звучала демонически. Нас к ней притягивало. Нам нравилось то, что мы делали. Нам нравилось звучание с его налетом зла»³⁸. В лирике «Black Sabbath», особенно в самых первых их альбомах, наблюдается по-настоящему дьявольская энергетика, как в текстах песен, так и в звуке. Я считаю, что именно группа «Black Sabbath» является первой в мире хэви-металлической группой. По сравнению с «Led Zeppelin» и «Deep Purple», эта группа отличалась как мрачностью своих песен, так и своим имиджем. Они выглядели так, как будто они хотят тебя убить.

Под влиянием раннего хэви-метала («Early Metal») (1966–1973 гг.), к которому относились такие группы, как «Black Sabbath», «Led Zeppelin», «Deep Purple», «Cream», «The Stooges», в мир тяжелой музыки ворвалась новая волна британского хэви-метала («New Wave of British Heavy Metal») (1979–1983 гг.). Его яркими представителями можно назвать такие группы, как «Iron Maiden», «Motorhead», «Girlschool», «Diamond Head», «Angel Witch».

Музыканты таких групп как «Deep Purple», «Black Sabbath», «Led Zeppelin» и другие не были выходцами из состоятельных семей, и поэтому они знали, как подать свою музыку людям, выросшим в той же среде, что и они. Музыканты выросли в мрачных городах, поселках. Эта среда повлияла на творчество музыкантов. Их музыка была мрачной, злой и тяжелой как в текстах песен, так и в их звучании. Тони Айомми, рассказывая о месте, где он провел свою часть жизни, районе Уошвуд Хит, город Бирмингем в Англии, говорил: «...Жуткая дыра. Суровая жизнь. Не лучшее место. Но были там и хорошие люди, просто жить там было нелегко. Я его ненавижу. Мои родители переехали туда, и я, естественно, вместе с ними. Думаю, те места, откуда мы родом, повлияли на нашу музыку, сделали ее более жесткой»³⁹.

³⁸ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

³⁹ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

«По вечерам мы тусовались у телефонной будки. Это был единственный источник света во всем поселке, и он был в центре. Мы тусовались там, травили похабные истории и все такое. А если мимо проходила какая-нибудь несчастная женщина – ей приходилось не сладко. Но так в любом заштатном городишке, в любой стране»⁴⁰, – говорил Леми Килмистер, рассказывая о городке Бенлех Северного Уэльса.

Фанатами тяжелой музыки, металлистами в основном были подростки. Они были озлоблены на все и вся. Они были озлоблены тем, как ним относятся окружающие их люди – родители, друзья, никому не нужная, как им казалось, религия и так далее. А хэви-метал помогает им в тяжелые для них времена, дает им чувство свободы и является духовным спутником по жизни. Метал – это музыка аутсайдеров. Многие фанаты и музыканты в детстве были одинокими аутсайдерами. Они были помешаны на вещах, которые обычные люди считали странными. Им было плевать, например, на спорт, на то, куда их родственники ездили в отпуск и так далее. Но им было важно то, что случилось в жизни их любимых исполнителей. Не потому что это нравится, а потому что это делает людей странными. Подросткам хотелось отличаться от других. Им не хотелось одеваться, как все остальные; слушать музыку, которые слушают остальные; интересоваться тем, что было интересно остальным. Они плевать хотели на мнение других, чего сейчас и не хватает современной молодежи. И эти странные люди собираются вместе. По своему опыту могу сказать, что быть странным и отличаться ото всех – это, в какой-то мере здорово. Я один в школе слушал тяжелую музыку и одевался соответствующе. Я интересовался совершенно другими вещами, в отличие от своих сверстников. Мне были интересны гитары, следил за творчеством своих любимых групп и так далее. Музыка занимает главное место в моей жизни.

⁴⁰ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

Зададим еще один важный вопрос – что же объединяет этих людей вместе? В мире каждый год проводится множество метал-фестивалей. Самое значимое событие в году для каждого фаната тяжелого металла – это фестиваль «Wacken Open Air», который проводится в городке Вакен в северной Германии. Каждый год около сорока тысяч фанатов хэви-метала со всего мира, проехав сотни, а то и тысячи километров, съезжаются на этот фестиваль на четыре дня алкоголя, дебошей и по-настоящему крутых концертов своих любимых групп. «Wacken» – это настоящий праздник для всего хэви-метала. Отвечая на поставленный вопрос, можно ответить, что таких людей объединяет то, что делает хэви-метал культурой – это музыка и одежда. По одежде можно понять, что человек настоящий фанат этой музыки. В одежде металлистов важны черный цвет, кожа, никелевые заклепки. Черный цвет – это очень интересная тема в западной культуре. Этот цвет означает опасность, зло. Но так же он означает и свободу вдали от дневного света, где за тобой наблюдают. Металлистов объединяет не просто одежда. За последние сорок лет мода на метал приходила и уходила много раз. Метал жил, благодаря ядру из преданных ему фанатов. Это они выпускают журналы, ведут радиопередачи, открывают независимые студии звукозаписи, сайты и чаты. Метал сформировался как субкультура. То, что привлекает металлистов – это ощущение собственного племени. Они ездят на фестивали, ходят на тусовки, а то, что внешний мир этого не понимает, – это просто здорово. По своему опыту можно сказать, что концерты метал-групп объединяют совершенно незнакомых друг другу людей. Это ощущение металлического братства дает свободу, можно по-настоящему показать себя настоящего и никто тебя за это осуждать и критиковать не будет, потому что здесь собрались такие же люди, как ты.

Почему хэви-метал опозляли и отвергали? Некоторым родителям 1980-х гг. Ди Снайдер, вокалист группы «Twisted Sister», и Элис Купер казались самыми страшными и опасными типами на планете. «Parents Music

Resource Center» является общественной организацией США, которая была создана в 1985 г. Типпер Гор, женой вице–президента штата Теннесси Альберта Гора; Сьюзан Бейкер, женой министра финансов Джеймса Бейкера; Пэм Хоуэр, женой риелтора из Вашингтона Рэймонда Хоуэра; Салли Невиус, женой председателя вашингтонского городского совета Джона Невиуса. Этот комитет занимался контролем музыкальной продукции, которые не соответствовали моральным ценностям американского общества. Этот комитет был первой организованной атакой на хэви-метал со стороны властей, общественности и религиозных служителей. Комитет составил список песен, которые противоречили моральным нормам. Этот список назывался «Грязные пятнадцать» («Filthy Fifteen»), в которые вошли восемь металлических групп. В этот список вошли песни таких групп, как «Judas Priest» («Eat Me Alive»), «Motley Crue» («Bastard»), «W.A.S.P.» («(Animal) F**k Like a Beast»), «Def Leppard» («High’ n Dry»), «Twisted Sister» («We’ re not Gonna Take It»), «AC/DC» («Let Me Put My Love into You»), «Black Sabbath» («Trashed»), «Venom» («Possesed»). Родительский комитет по изучению музыки признал эти песни оскорбительными. Ди Снайдер выступил перед конгрессом США в защиту своей музыки и работы, которая вызывала у комитета подозрение в призывах к насилию. Из рассказов самого Ди Снайдера:

«Для «Twisted Sister» 1984 г. был безумным временем. Мы слышали об этом Родительском Совете, и о Типпер Гор, но не обращали внимания, ведь каждый наш концерт вызывал протесты ... Подумаешь, ещё одна родительская группа занесла нас в чёрный список... И тут нам сообщили, что комитет сената проводит слушание по цензуре музыки. Меня спросили, не хочу ли я выступить? Мне показалось, что они хотели, чтобы я стал знаменосцем этой битвы. Да! «Вперёд, храброе сердце!» «Храброе Сердце» (имеется ввиду фильм студии «Braveheart») тогда ещё не вышел, но тут была схожая психология. «Дайте мне этот флаг!». Я знал, что они, как и все им подобные, очень недооценивают меня. Они считают меня очередным

тупоголовым рокером. Они приведут меня, выставят на посмешище и это послужит их делу. Они не знали, что я умею строить предложения и бегло говорить по-английски.

И вот я выхожу, в джинсовой курточке без рукавов, облегающих штанах и ботинках из змеиной кожи, с покрашенными глазами и длинными волосами. Я ни для кого не одеваюсь, я горжусь тем, кто я. Я намеренно настроил их на убийство. В кармане была моя речь, я работал над ней несколько недель, оттачивал её, пока она не стала атомной бомбой. Она была свёрнута в несколько раз, как домашнее задание двоечника. Я разворачиваю её, и разглаживаю на столе... Они думают – это агнец, отданный на заклание. И тут я начинаю читать:

«Поскольку я единственный из выступающих сегодня являюсь непосредственной мишенью обвинения совета, я хотел бы воспользоваться этой возможностью, чтобы показать, насколько несправедливой может быть интерпретация текстов песен и как часто она превращается подрыв репутации...».

Я опроверг все, в чём они меня обвиняли. Не осталось и тени сомнения, что все их обвинения лживы, и они бежали, поджав хвосты. Они утверждали, что моя песня «Under the Blade» («Под ножом») о садомазохизме, а она – об операции на горле, которую перенес мой гитарист:

«Не требуется особой фантазии, чтобы убедиться в том, что эта песня о чём-то другом, нежели об операции или больнице, об этом в песне ничего не говорится. Как я уже говорил, песни позволяют человеку спроецировать на текст свои фантазии и переживания, опыты и мечты. Песни можно интерпретировать по-разному. Мисс Гор искала там садомазохизм и нашла его. Тот, кто искал бы там операцию, тоже нашел бы ее...».

Я сказал, что не виноват в том, что у Типпер Гор такие грязные мысли. Альберт Гор чуть было не вскочил на ноги. Далее они утверждали что песня «Мы не смирился с этим (We're Not Gonna Take It)» должна войти в чёрный

список из-за призывов к насилию, а в ней не больше насилия, чем в декларации независимости!»⁴¹.

На деле, несмотря на то, что Ди Снайдер говорил об операции на горле и о борьбе за свои права, большинство металлических песен было посвящено более провокационным темам: смерти и религии. У многих металлических групп тексты их песен полны религиозным символизмом, но их смысл идет в разрез с христианством. Зачастую это своеобразный протест против детства, проведенного в стенах религиозных школ. Представители хэви-метала 1970–1980-х гг. в детстве ходили в религиозные школы. «В детстве я всегда боялся монашек. Этих огромных пингвинов, вечно бивших тебя линейкой по голове. Если оступился – ты попадешь в ад и будешь ужасно страдать. Я вас умоляю, что за чушь? Поэтому весь мир для меня и рай и ад, и песни именно об этом. Я, считаю, что мы живем и в раю, и в аду. Бог и Дьявол живут в каждом из нас и мы должны сделать свой выбор. Ты можешь выбрать путь добра, или путь зла»⁴², – объяснял свое отношение к религии Ронни Джеймс Дио, лидер группы «DIO».

С самого начала хэви-метал ассоциировался также с сатанизмом. Для группы «Black Sabbath» Дьявол был существом, которого нужно бояться. Фанатам нравились песни с темами оккультизма. И из-за коммерческого давления «Black Sabbath» начали эксплуатировать свой демонический имидж и сатанистские идеи. «Много лет назад, когда мы только начинали, кто-то дал нам эти кресты и сказал: «Они вас защитят». И мы никогда ни куда не ходили, не одев крест. Я ни разу не выходил на сцену без креста. Это стало символом нашей группы. У нас повсюду были кресты: на моей гитаре, на сцене. Где-нибудь обязательно был крест»⁴³; «... Естественно, об этом очень много писали. О нас говорили, что мы поклоняемся Дьяволу и все такое. В Европе церковь пыталась помешать нам выступить в одном городе, в каком уже не помню, и им это удалось. Они запретили наш концерт. И там сгорела

⁴¹ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

⁴² Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

⁴³ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

церковь. Мы были не причем, но церковь там сгорела. Естественно, во всем обвинили нас. Нам пытались это пришить. То, что носили кресты, видимо, нам не помогло»⁴⁴, – прокомментировал Тони Айомми. Главной группой 1980-гг., писавшей песни на тему смерти и сатанизма, была группа «Venom». Первое прослушивание их песен пугало людей. Некоторые фанаты тяжелой музыки боялись покупать их альбомы. Лирика песен «Venom» пугала людей, и они боялись делать что-то плохое. Группа «Venom» добилась популярности и породила одно из течений хэви-метала, «блэк-метал» («black-metal»), который набрал свою скандальную популярность в Норвегии 1990-х гг. из-за многочисленных поджогов церквей. Так как такие крайности всегда продавались, «Venom» и другие группы начали использовать в своей лирике Сатану, чтобы шокировать людей. Тексты такой группы как «Slayer» являлись прямым нападком на христианство. Подростков не оставляли равнодушными такие названия альбомов группы «Slayer», как «Hell Awaits» («Ад ждет»), «Haunting The Chapel» («Преследуя церковь»), «Reign in Blood» («Правь в крови»). Slayer был лидером трэш-метала («thrash-metal»), черпавшего вдохновение из новой волны британского хэви-метала, панка и хардкора. Вместе с известной группой «Metallica» они привнесли в хэви-метал новый уровень скорости и интенсивности исполнения песен. Они были известны интенсивными текстами песен о войне, смерти и религии. Свое отношение к религии выразил гитарист группы «Slayer», Керри Кинг: «Мне нравится нападать на религию, потому что это величайшая промывка мозгов как в Америке, так и во всем мире. Я считаю, что она сплошное вранье»⁴⁵. На рубеже 1970–1980-х гг. родители не спали ночей из-за Элиса Купера. Люди думали, что он действительно ест младенцев и каждый вечер заканчивает свою жизнь самоубийством на сцене во время своих концертов. «Я был отрицательным героем. В каком-то смысле, это было мое изобретение. Мы были первой группой, запрещенной в Англии. Нас запретили и ни кто не мог

⁴⁴ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

⁴⁵ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

объяснить за что. Мы спросили Лондон: «За что вы нас запретили?» И они не смогли ничего сказать...»; «...Тогда не было ни одного рок-вампира, порождения ночи. Именно мы им и пытались быть»⁴⁶.

Я считаю хэви-метал безобидным музыкальным развлечением. Но многие полагают, что тексты этих песен оказывают серьезное психическое воздействие на детей. За последние 40 лет существования тяжелого металла многие группы, такие как «Judas Priest», «Ozzy Osbourne», «Cannibal Corpse», «Slayer» и «Slipknot» обвиняли в том, что они толкают детей на самоубийство и убийство. Хотя и ни кто из них не был осужден за это, иски все равно продолжали поступать. Если пресса узнает, что серийный убийца, сатанист, или любой другой плохой человек слушал хэви-метал, то она превращает метал в основную причину его поведения.

Спустя много лет после того, как «Black Sabbath» впервые сыграли свою тяжелую и мрачную музыку, метал остается живым. Появилось много поколение фанатов за такое долгое время, но и старая гвардия не сдается. Но почему хэви-метал обладает полярной реакцией? Представляется, что метал обращается к тому, что мы игнорируем. Он прославляет то, что мы отвергаем. Он погружается в то, чего мы больше всего боимся. Хэви-метал дает молодежи причастность к тому и возможность испытать то, чего не встретить в обычной жизни. Он помогает избавиться от всего, что угнетает. Для меня хэви-метал – это больше, чем музыка. Он стал смыслом моей жизни, и я буду верен этой музыке до самого конца.

⁴⁶ Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате исследования процессов становления и эволюции рок-культуры стран Запада 1950–1980-х гг. были сделаны следующие выводы.

Западная рок-культура представляет собой целостное явление второй половины XX в. Оно стало следствием сложного комплекса социально–политических, экономических и социокультурных противоречий, которые имели место в жизни послевоенных США и Великобритании. Главными из них были демографические перемены, интенсивное увеличение числа молодых людей в золотые для США и Великобритании годы послевоенного процветания, недовольство молодых социальным опытом поколения отцов, протест против общества потребления и поиски собственного места в мире.

Данные социальные процессы стали толчком к возникновению рок-н-ролла на Западе и, параллельно с ним, протестного движения молодежи, глубинная психологическая причина которого заключалась в сущности противоречия между поколением «отцов и детей», противоречии, которое, как представляется, лежит в психической структуре личности, в особенностях социального взаимодействия, где инновации всегда конкурируют с традициями.

Рассматривая динамику развития западной протестной музыкальной культуры и молодежного движения можно выделить два основных поколения 1950–1960-х гг. – битников и хиппи. Объединяющей характеристикой для обоих всплесков молодежного движения являлась оппозиционность традиционному американскому обществу. Как битники, так и хиппи, будучи молодыми людьми, не хотели жить по правилам, которые уже были установлены кем-то, и стремиться к целям, которых они не понимали. Критика и осуждение со стороны общественности поставили как битников, так и хиппи в резкое противостояние с ней. Обращение к культуре черного меньшинства, в том числе музыкальной, было общим как для

поколения 1950-х, так и для поколения 1960-х гг. «Разбитое поколение» более всего проявило себя в литературном творчестве (Д. Керуак, А. Гинзберг и др.), а поколение хиппи реализовывало себя в музыке. На поколение молодых людей 1960-х гг. особенное влияние оказала музыкальная культура Великобритании; США тогда попали в процесс «вторжения британского рок-н-ролла», который начался прорывом «The Beatles» на американский музыкальный рынок, принесших в США новую моду и стиль.

В обобщенном виде рок-культура вылилась в три основные субкультуры, которые действовали против власти, общественности и против поколения родителей: движение «детей цветов», хиппи, которое формировалось в 1950–1960-х гг. под влиянием «разбитого поколения»; сформировавшаяся на рубеже 1960–1970-х гг. панк-культура; и стремительно набравший популярность в течении второй половины 1970–1980-х гг. хэви-метал, который сформировался под влиянием «новой волны» рок-н-ролла.

По своей форме рок-н-ролл был молодежной субкультурой, которая была связана с возрастающим протестным движением молодежи. Ее внутренним содержанием стала контркультура, которая продолжила и развила ее начинания, заложенные «разбитым поколением» 1940–1950-х гг. Если лидерами битников были поэты, драматурги, писатели, такие как Гинзберг и Керуак, то стержнем рок-культуры стала рок-музыка.

На рубеже 1960–1970-х гг. в Великобритании сформировалась панк-культура, которая отрицала все: власть, общественное мнение, у панков вызывало недовольство все, что относилось к поколению родителей. И только музыка служила средством выпуска агрессии, средством самовыражения, отделения от всего мира.

В конце 1970-второй половины 1980-х гг. стремительную популярность набрал хэви-метал, который развился благодаря панк-року и новой волны рок-н-ролла. Дети отращивали волосы, показывали «козу», играли на

воображаемых гитарах. Но это нравилось не всем. Появилось общественное движение родителей, требовавших цензуры для хэви-метала, результатом которого стали наклейки с предупреждениями. Религиозные группы тоже выступали против хэви-метала. Металлисты считались отморозками, трудными подростками, проклятием общества.

Протестное содержание рок-культуры имело значение и для ее внутреннего развития. В частности, рок-музыка достигла своих главных вершин именно в русле молодежного протеста. Его спад обернулся коммерциализацией прежде всего ее музыкальной компоненты и привел в дальнейшем к перевоплощению рок-музыки в респектабельный компонент массовой культуры.

Будучи прежде всего образом жизни, рок-культура создала свою особую моду и свой особый молодежный стиль поведения. Длинные волосы у юношей, джинсовая одежда, раскованный танец стали неотъемлемыми характеристиками этого стиля. В целом, рок-культура способствовала демократизации общества и выводила его отношения на новый уровень.

Однако, одновременно с этим рок-культура ввела моду на употребление наркотиков. Ее представители проповедовали бегство от действительности, которое вылилось в бегство от самих себя, а поиск свободной любви обернулся свободными отношениями. В конечном счете, адепты рок-культуры, бежав от одних условностей, попали под власть других и в поисках индивидуальности потеряли ее.

В целом к концу XX в. рок-культура прекратила свое существование как образ жизни. Процессы коммерциализации музыкальной составляющей обернулись ее деградацией. Однако все элементы рок-культуры не могли исчезнуть бесследно. Войдя в состав современной большой музыкальной культуры, они изменили ее духовно-мировоззренческую составляющую. В итоге возникла новая культура, в рамках которой произошла радикальная

переоценка этики труда, смысла жизни, отношений между полами, традиций рациональности.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1 Опубликованные источники

1.1 Сборники документов

1.1.1 Иванян, Э.А. История США. Хрестоматия / Э.А. Иванян. – М.: Дрофа, 2005. – 399 с.

1.2 Художественные произведения

1.2.1 Керуак, Д. На дороге [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vladivostok.com/speaking_in_tongues/road.htm.

1.2.2 Керуак, Д. Ангелы одиночества. Подземные / Джек Керуак; пер. с англ. – М.: Просодия, 2002. – 608 с.

1.2.3 Керуак, Д. Бродяги Дхармы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.umka.ru/liter/dharma.html>.

1.3 Видео-материалы

1.3.1 Больше, чем жизнь: история хэви-метал (Heavy Metal: Louder Than Life, прод. Джим Парсонс, 2006).

1.3.2 Вудсток. 3 дня мира и музыки (Woodstock. 3 Days of Peace & Music, реж. Майкл Уэдли).

1.3.3 Путешествие металлиста (Metal: A Headbanger's Journey, реж. Сэм Данн, 2005).

1.4 Биографии и мемуары

1.4.1 Ингэм, К. Metallica: история за каждой песней / Крис Ингэм; пер. с англ. – М.: АСТ, 2016. – 192 с.

1.4.2 Клэптон, Э. Автобиография рок-музыканта / Эрик Клэптон; пер. с англ. – М.: Русская филармония Лтд, 2012. – 404 с.

1.4.3 Леннон, Д. Джон Леннон. Письма / Джон Леннон; пер. с англ. Д. Ускова, ред. Х. Девиса. – М.: Слово, 2012. – 400 с.

1.4.4 Макайфер, Д. Black Sabbath. История группы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/black-sabbath-istoriya-gruppy-read-192300-1.html>.

Литература

1. Бурстин Д. Американцы: Демократический опыт / Дэниел Бурстин; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1993. – 832 с.
2. Бурстин Д. Американцы: Национальный опыт / Дэниел Бурстин; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1993. – 621 с.
3. Громаков А.И. Рок-культура как социокультурный феномен / А.И. Громаков // Социально-гуманитарные знания. – 2011. – № 8. – С. 75-81.
4. Громаков А.И. Рок-музыка как кейс музыкальной социализации / А.И. Громаков // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 1. – С. 115-117.
5. Зинн Г. Народная история США с 1492 до наших дней / Говард Зинн; пер. с англ. – М.: изд-во Мой мир, 2006. – 880 с.
6. Зубок Л.И., Яковлев, Н.Н. Новейшая история США / Л.И. Зубок, Н.Н. Яковлев. – М.: Просвещение, 1972. – 370 с.
7. Иванян Э.А. История США / Э.А. Иванян. – М.: Дрофа, 2004. – 576 с.
8. Игнатова Л.П. Источник духовности / Л.П. Игнатова // Культура. Духовность. Общество. – 2013. – № 6. – С. 155-159.
9. Касьянова Е.В. Рок-культура и религиозно-мистический опыт / Е.В. Касьянова // Studia Culturae. – 2003. – № 5. – С. 129-139.
10. Квятковский Г.Ю. Рок-культура: к возможности дальнейших исследований / Г.Ю. Квятковский // Искусствознание: теория, история, практика. – 2011. – № 1 (01). – С. 169-173.

11. Кнабе Г.С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://es-dejavu.ru/m-2/Rock_music.html.
12. Козлов А. Рок: истоки и развитие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://guru.global-project.ru/rock_kozlov.
13. Колбасина О.В. Молодежное протестное движение в США (вторая половина 1950-х – первая половина 1970-х годов): дисс. ... канд. ист. наук / О.Л. Колбасина. – Краснодар, 2006. – 255 с.
14. Лабен С. Хиппи в конце пути [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/5059/>.
15. Лейбнин В. Постклассический психоанализ: энциклопедия / В. Лейбнин. – М.: АСТ: АСТ Москва, 2009. – 1022 с.
16. Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. Образ жизни и мыслей в Соединенных Штатах сегодня / Макс Лернер; пер. с англ. – М.: Радуга, 1992. – Т. 1-2.
17. Макинерни Д. США. История страны / Даниел Макинерни; пер. с англ. – М.: Эксмо, 2009. – 736 с.
18. Маркузе Г. Эрос и цивилизация / Герберт Маркузе; пер. с франц. – М.: АСТ, 2003. – 320 с.
19. Маркузе Г. Одномерный человек / Герберт Маркузе; пер. с франц. – М.: АСТ, 2003. – 336 с.
20. Остапенко Г.С. Новейшая история Великобритании. XX-начало XXI века / Г.С. Остапенко. – М.: Вузовский учебник, 2012. – 128 с.
21. Паскаль Дж. Иллюстрированная история рок-музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.altmusic.ru/genre/PascallRockMusicHistory_0.html.
22. Райх В. Анализ Личности / Вильгельм Райх; пер. с англ. – М.: Ювента, 1999. – 333 с.

23. Райх В. Сексуальная Революция / Вильгельм Райх; пер. с англ. – М.: АСТ, 1997. – 352 с.
24. Райх В. Характероанализ / Вильгельм Райх; пер. с англ. – М.: Терра–Книжный клуб, 1999. – 464 с.
25. Рот М. Пророк, зануда, битник, псих [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://booknik.ru/context/?id=23382&articleNum=1>.
26. Синеокий О.В. Рок-культура в звуке и слове (о концепции музыкально-журналистской интерпретации) / О.В. Синеокий // МедиаАльманах. – 2015. – № 3. – С. 21-31.
27. Соколов В.А. Новейшая история Великобритании до и после Тэтчер / В.А. Соколов // Международная жизнь. – 2013. – № 5. – С. 185-190.
28. Стоун А. Хиппи от А до Я. Секс, наркотики, музыка и влияние на общество с шестидесятых до наших дней [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.hippy.ru/az/index.htm#_index.
29. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://japson.ru/gold/books-r/syrov.htm>.
30. Телепов А. Рок-культура как ориентация подростков / А. Телепов // Развитие личности. – 2006. – № 3. – С. 106-114.
31. Тимошенко А.Г., Косенко, Е.И. Молодежное движение в США: история и современные проблемы / А.Г. Тимошенко, Е.И. Косенко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1998. – 179 с.
32. Фернау И. Аллилуя! История США / Иоахим Фернау; пер. с англ. – М.: Эвидентис, 2008. – 224 с.
33. Фрейд З. Введение в психоанализ / Зигмунд Фрейд; пер. с нем. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 633 с.
34. Фрейд З. Я и Оно / Зигмунд Фрейд; пер. с нем. // Психология бессознательного. – М.: АСТ, 2008. – С. 584-604.

35. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности / Зигмунд Фрейд; пер. с нем. // Психология бессознательного. – М.: АСТ, 2008. – С. 139-256.
36. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Зигмунд Фрейд; пер. с нем. // Психология бессознательного. – М.: АСТ, 2008. – С. 520-582.
37. Фрейд З. Психопатология обыденной жизни / Зигмунд Фрейд; пер. с нем. // Психология бессознательного. – М.: АСТ, 2008. – С. 257-414.
38. Френд Т. Битники, которых мы заслужили [Электронный ресурс]. – Ресурс доступа: <http://bookz.ru/authors/ted-frend/frendt01/1-frendt01.html>.
39. Фромм Э. Искусство любить / Эрих Фромм; пер. с англ. – М.: АСТ, 2009, – 224 с.
40. Фромм Э. Бегство от свободы / Эрих Фромм; пер. с англ. – М.: АСТ, 2009. – 288 с.
41. Фромм Э. Иметь или быть / Эрих Фромм; пер. с англ. – М.: АСТ, 2007. – 320 с.
42. Фромм Э. Человек для самого себя / Эрих Фромм; пер. с англ. – М.: АСТ, 2009. – 244 с.
43. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм; пер. с англ. – М.: АСТ, 2009. – 244 с.
44. Шлезингер А.М. Циклы американской истории / Артур Мейер Шлезингер; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1992. – 690 с.
45. Язьков Е.Ф., Сивачев, Н.В. Новейшая история США 1917-1972 / Е.Ф. Язьков, Н.В. Сивачев. – М.: Изд-во Московского университета, 1972. – 335 с.
46. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции / Карл Густав Юнг; пер. с англ. – М.: АСТ, 2009. – 252 с.
47. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jungland.ru/node/1563>.